



Katarzyna  
Citko

**Filmowy**  
**świat Pedra**  
**Almodóvara**

**Uniwersum**  
**emocji**

**Katarzyna  
Citko**

**Filmowy  
świat Pedra  
Almodóvara**

**Uniwersum  
emocji**



**Katarzyna  
Citko**

**Filmowy  
świat Pedra  
Almodóvara**

**Uniwersum  
emocji**

Trans Humana  
Białystok 2007

Recenzenci:        prof. zw. dr hab. Grażyna Stachówna  
                          prof. zw. dr hab. Janusz Plisiecki

Projekt okładki:    Katarzyna Citko  
Redakcja:            Elżbieta Kozłowska-Świątkowska  
Korekta:             Zespół

© Copyright by Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie  
red. nac. E. Kozłowska-Świątkowska  
15-328 Białystok, ul. Świerkowa 20  
Tel./fax 085 745-72-86    zamówienia: tel. 085 745-74-23  
<http://pip.uwb.edu.pl/transhumana>; e-mail: [transhum@uwb.edu.pl](mailto:transhum@uwb.edu.pl)

Wydanie I

Wydanie publikacji zostało sfinansowane przez  
Wydział Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu w Białymstoku

Wszystkie prawa zastrzeżone  
All rights reserved

Białystok 2007

ISBN 978-83-61209-00-3

Druk i oprawa: MZGraf, s.c.

## Spis treści

<b>Wstęp</b>	11
<b>Rozdział 1</b>	
<b>Problematyka emocji w badaniach psychologicznych, w estetyce i w teorii filmu</b>	17
1. Biologiczne i fizjologiczne koncepcje emocji	18
2. Psychoanaliza a emocje	20
3. Emocje w koncepcjach filozoficznych	25
4. Uniwersalne i kulturowe konteksty rozumienia emocji	29
5. Emocje a interakcje społeczne	33
6. Emocjonalistyczne teorie sztuki	37
7. Emocje procesu twórczego i afekty twórców	41
8. Problematyka emocji w koncepcjach filmoznawczych	45
8.1. Pierwsze emocjonalistyczne teorie filmowe, koncepcja Seriusza Eisensteina	45
8.2. Teorie psychoanalityczne i poststrukturalne	49
8.3. Kognitywne teorie filmowe a problematyka emocji	52
8.4. Emocje filmu, emocje widza, emocje przewrotne	58
9. Problemy z badaniem emocji w dziełach sztuki	62
<b>Rozdział 2</b>	
<b>Początki twórczości Pedra Almodóvara. Seks jako używka: przyjemność, lekkość, akceptacja</b>	68
1. <i>La movida</i> i jej wpływ na twórczość Pedra Almodóvara	72
2. Początki twórczości filmowej Pedra Almodóvara: kino w formacie super 8 mm	76
3. Muzyczna twórczość Pedra Almodóvara w okresie <i>la movida</i>	82
4. Inspiracje plastyczne w filmowej twórczości Pedra Almodóvara	89
5. Twórczość literacka Pedra Almodóvara	91
6. Początki fabularnej twórczości filmowej Pedra Almodóvara — etap pop: PEPI, LUCI, BOM I INNE ŁASKI Z NASZEJ PACZKI ORAZ LABIRYNT NAMIĘTNOŚCI	95
7. Strategie autorskie w kinie Almodóvara: inspiracja kulturą pop, dekonstrukcja <i>camp</i> : recycling, pastisz, kicz	108

## Rozdział 3

<b>Grzech oraz przekraczanie tabu — POŚRÓD CIEMNOŚCI i ZŁE WYCHOWANIE: emocje związane z wiarą i jej odrzuceniem, namiętności perwersyjne</b>	114
1. Autorskie strategie dekonstrukcji tradycyjnych rytuałów wiary i obrzędów religijnych w twórczości Pedra Almodóvara	115
2. Kategoria grzechu i przekroczenie tabu: emocje związane z wiarą	124
3. Namiętności perwersyjne: emocje bohaterów POŚRÓD CIEMNOŚCI i ZŁEGO WYCHOWANIA oraz towarzyszące im emocje odbiorców	137

## Rozdział 4

<b>Żądza seksualna zespolona ze śmiercią: MATADOR, PRAWO POŻĄDANIA. Rozkosz, namiętność, pasja twórcza jako emocje najsilniejsze</b>	169
1. Zespolenie miłości i śmierci w sztuce hiszpańskiej	170
2. Emotikony świata przedstawionego w MATADORZE i sposoby ich konstruowania a emocje twórcy: śmierć i miłość zespolone w namiętnym paroksyzmie	174
3. Bohaterowie MATADORA jako postacie słabe i silne: dekonstrukcja tradycyjnych ról płciowych, emocje związane z realizacją namiętności	186
4. Pożądanie jako prawo życia i śmierci, pasja twórcza jako siła wampiryczna — emotikony PRAWA POŻĄDANIA a emocje ich twórcy	194
5. Emocje bohaterów PRAWA POŻĄDANIA: miłość, niespełnienie, nienawiść	200
6. Emocje odbiorców MATADORA i PRAWA POŻĄDANIA: odrzucenie, akceptacja, fascynacja	210

## Rozdział 5

<b>Rodzina zdekonstruowana: CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?, ZWIĄŻ MNIE!, WYSOKIE OBCASY, WSZYSTKO O MOJEJ MATCE. Miłość jako emocja rozpaczliwie poszukiwana</b>	215
1. Szkic do portretu rodzinnego: ZAKAZANY OWOC MIŁOŚCI	218
2. Tragikomedialne zakończenie w miarę szczęśliwym — brak miłości jako udręka w filmie CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?	222
3. Masochizm zdekonstruowany i poszukiwanie tradycyjnych wartości w filmie ZWIĄŻ MNIE!	246
4. Relacje pomiędzy matką a córką: miłość, nieczułość, kompleksy i poczucie winy — melodramat macierzyński: WYSOKIE OBCASY	263
5. Miłość macierzyńska, traumatyczna rozpacz i pocieszenie płynące z kobiecej przyjaźni: WSZYSTKO O MOJEJ MATCE	280

**Rozdział 6**

<b>Przeróżający świat mediów: KIKA — voyeuryzm, spektakularność, fascynacja przemocą i skandalem</b>	303
1. Podglądanie: voyeuryzm i skopofilia jako przyjemności widza	306
2. Spektakularność mediów, czyli emocje na sprzedaż	314
3. Emocje wypływające ze świata przedstawionego i jego elementów oraz emocje filmowych bohaterów	330
4. Od voyeuryzmu do spojrzenia chłodnym okiem: emocje widzów	336

**Rozdział 7**

<b>Duchowy kryzys bolesnej samotności: KOBIEТЫ NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO, KWIAT MEGO SEKRETU, VOLVER — siła emocji negatywnych, emocje „kobiece”</b>	341
1. Rozpacz kobiet porzuconych i siła żeńskiej przyjaźni: KOBIEТЫ NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO	347
2. Udręka samotności i miłości nieodwzajemnionej: KWIAT MEGO SEKRETU	362
3. Powrót do samotności i lojalności kobiecej: VOLVER	378
4. Emocje widzów: śmiech, wzruszenie, smutek, empatyczne współczucie	399

**Rozdział 8**

<b>O tym, jak mężczyzna kocha kobietę: miłość, tkliwość, opiekuńczość a twarde „męskie” emocje — DRŻĄCE CIAŁO, POROZMAWIAJ Z NIĄ</b>	403
1. Melodramatyczne namiętności i krwawe porachunki dyktowane żądzą odwetu — DRŻĄCE CIAŁO	411
2. Zemsta zaniechana, wina i jej odkupienie, ewolucja uczuć: z negatywnych na pozytywne i na odwrót — czyli o tym, dlaczego prawdziwi mężczyźni płaczą: emocje bohaterów DRŻĄCEGO CIAŁA	419
3. Emocje mężczyzn — o dwóch obliczach męskiej miłości i jednym wizerunku męskiej przyjaźni: POROZMAWIAJ Z NIĄ	434
4. Miłość nieodwzajemniona, samotność w obliczu pożądania, męskie łyzy, męska przyjaźń i solidarność — emocje bohaterów POROZMAWIAJ Z NIĄ	444
5. Akceptacja, zrozumienie czy odrzucenie — emocje widzów DRŻĄCEGO CIAŁA i POROZMAWIAJ Z NIĄ	458

<b>Zakończenie</b>	462
<b>Bibliografia</b>	467
<b>Filmografia</b>	475
<b>Indeks nazwisk</b>	488
<b>Indeks tytułów</b>	493





Pragnę gorąco podziękować hiszpańskiemu Ministerstwu Spraw Zagranicznych za ufundowanie mi stypendium w ramach Becas MAE–AECI 2003/2004, dzięki któremu spędziłam miesiąc w Madrycie na kwerendzie pobytovej, w marcu 2004 roku na Universidad Autónoma de Madrid, zbierając materiały do prezentowanej książki.

*Katarzyna Citko*

Autorka i Wydawca serdecznie dziękują Pani Ewie Krajewskiej za życzliwość oraz Wytwórni ELDESEO i Dystrybutorowi „Gutek Film” s.p.z oo. za bezpłatne udostępnienie fotosów zamieszczonych w książce.



## Wstęp

Filmy Pedra Almodóvara, poczynając od krótkometrażówek w formacie super 8 mm, a na wielokrotnie nagradzanych ostatnich produkcjach kończąc, niezmiennie budzą żywy oddźwięk wśród publiczności na całym świecie. Twórczość hiszpańskiego reżysera ma swoich gorących zwolenników (wśród nich także i mnie), ma również zagorzałych przeciwników. Almodóvar ceniony jest za humor i parodię społecznych wzorców oraz obalanie stereotypów, za subtelną grę z konwencjami gatunkowymi, za mieszanie elementów sztuki wysokiej i niskiej, wulgarnej, kiczowatej. Odsądzany jest natomiast od czci i wiary za obalanie świętości i przekraczanie granic tabu: religijnego, moralnego, kulturowego. Filmy Almodóvara bawią i wzruszają, dają do myślenia poruszając ważne kwestie światopoglądowe, a zarazem oburzają, irytują i wywołują niesmak. Z pewnością nikogo nie pozostawiają obojętnym: rozgrzewają emocje, wywołując zaangażowanie afektywne odbiorców, zarówno w trakcie projekcji, jak i po jej zakończeniu.

Czym byłaby kreacja artystyczna pozbawiona emocji? Czystą kombinacją formalną, doborem barw, linii, kształtów, dźwięków czy słów poczynionym chłodnym okiem, na zasadzie kalkulacji. Być może przykładem takiego działania mogłyby stać się abstrakcyjne obrazy malarskie, na przykład CZARNY KWADRAT NA BIAŁYM TLE (1913-1915) Kazimierza Malewicza, ale już sama teoria suprematyzmu, leżąca u podłoża powstania dzieła, nie jest wolna od afektów jej autora. Malewicz stwierdził, że namalowany przez niego kwadrat nie był pustym przedstawieniem, ale odczuciem „bezprzedmiotowości” (kwadrat = odczucie, białe pole = „nic” poza tym odczuciem). Ponadto każda twórczość, nawet o tematyce abstrakcyjnej, nie polega na blokowaniu, wypieraniu czy eliminowaniu emocji, tylko na ich wyrażaniu. Wskazują na to dobitnie emocjonalistyczne teorie sztuki, upatrujące w afektach twórcy podstawowy czynnik pobudzający go do kreatywnego działania.

Każdy człowiek codziennie doświadcza różnorodnych emocji, a chcąc się od nich uwolnić, poszukuje sposobu ich ekspresji. Emocje mają przełożony wpływ na ludzkie zachowanie; są one, jak zauważa Bohdan Dziemidok, „(...) analogicznie jak język, którym mówimy; jak wierzenia i przekonania, jakie żywimy; jak lęki i niepokoje, jakie nas trapią, i jak przekonania, które nami

powodują, integralną częścią naszej niespokojnej, poszukiwawczej, krytycznej, twórczej natury, naszego Ja, naszej autentyczności, naszej tożsamości”<sup>1</sup>. Twórcy nie są ludźmi wyjątkowymi w tym względzie; od przeciętnych śmiertelników różni ich jedynie umiejętność nadania formy artystycznej wyrazowi swoich odczuć. Bowiem, jak zauważają Tomasz Maruszewski i Elżbieta Ścigała, „Każdą emocję, niezależnie od jej znaku i źródła, jesteśmy w stanie opisać przy pomocy 3 następujących parametrów:

- a) pobudzenia (*arousal*), które odzwierciedla neurofizjologiczne korelaty emocji będące wynikiem aktywizacji ośrodkowego i autonomicznego układu nerwowego,
- b) ekspresji, która może mieć charakter bezpośredni lub pośredni. W skład ekspresji bezpośredniej wchodzi zarówno wyrazy mimiczne twarzy, jak i behawioralne korelaty emocji. Ekspresja pośrednia emocji ma już charakter kontrolowany i przybiera postać wierszy, muzyki, dzieł sztuki, czy listów. W mniejszym stopniu jest ona oparta na mechanizmach wrodzonych, a w większym stopniu wywodzi się ze specyficznego treningu socjalizacyjnego oraz konwencji kulturowych;
- c) doświadczenia (*experience*), zawierającego subiektywne, psychiczne korelaty — jednostkowe wyobrażenia zgodne z indywidualną strukturą znaczenia, określane jako uczucia”<sup>2</sup>.

Tak więc artyści są osobnikami, którzy posiadli umiejętność wyrażania emocji przy pomocy ekspresji pośredniej, przyjmującej formę dzieł sztuki. Emocje związane z kreacją artystyczną wydają się być bardziej bezinteresowne, czystsze od tych, których człowiek doświadcza w życiu codziennym. Są one jednak równie silne, zakotwiczone w cierpieniu, namiętności czy pożądaniu, choć niewątpliwie uniesienie związane z napisaniem erotyku różni się od rozkoszy wywołanej obcowaniem z piękną kobietą. Różnica ta nie polega jednak na intensywności czy szczerości doznania; wynika ona z faktu, że poezja (oraz, oczywiście, inne formy artystycznej działalności) wymaga od twórcy ogarnięcia, uporządkowania emocji, wyrażenia jej w formie zawierającej ład, z którego wyłania się określona struktura. Jest ona możliwa dzięki opanowaniu przez twórcę artystycznej formy, doborowi określonych środków wyrazu i osiągnięciu dzięki temu harmonii lub (oraz) pełni.

---

<sup>1</sup> B. Dziemidok, *Sztuka, wartości, emocje*, Wydawnictwo Fundacji dla Instytutu Kultury, Warszawa 1992, s. 7.

<sup>2</sup> T. Maruszewski, E. Ścigała, *Emocje, aleksytymia, poznanie*, Wydawnictwo Fundacja Humaniora, Poznań 1998, s. 19.

Natomiast odbiorcy odczytują zawarte w dziele sztuki emocje, wyrażone poprzez fikcyjny świat przedstawiony i występujących w nim bohaterów, przeżywając je z równą intensywnością, jak afekty doświadczane w rzeczywistości. Niekiedy nawet z większym natężeniem, gdyż sztuka, jak słusznie podkreśla Bohdan Dziemidok<sup>3</sup>, dostarcza szeregu bodźców intensyfikujących uczucia, dzięki mechanizmom identyfikacji, empatii i ekpatii. Dlatego dzieła sztuki w większym stopniu przyczyniają się do uwolnienia widza z bolesnych konfliktów i napięć, niż bezpośrednia ekspresja. Na tym między innymi polega katarsyczne oddziaływanie dzieł sztuki, oczyszczenie odbiorców z negatywnych emocji, przywrócenie ich do stanu równowagi i odczucie ulgi. Widz, doznając satysfakcji z powodu zanurzenia się w fikcyjnym świecie, ma szansę na rozładowanie popędów, zaspokajając równocześnie ukryte pragnienia i pożądania. Choć owo zaspokojenie ma charakter zastępczy, sublimacyjny, doznane uczucie ulgi jest autentyczne. Dzięki sztuce odbiorca może przenieść się w świat fantazji i marzeń, rekompensując sobie w ten sposób szarość codziennej, jałowej i nużącej egzystencji.

Dlatego niezrozumiałym wydaje się fakt, że esteci oraz filozofowie i teoretycy sztuki w nieznanym tylko stopniu interesują się związkami twórczości z uczuciami i afektami. Wszakże sztuka zawsze, na przestrzeni dziejów i epok, była ściśle powiązana z emocjami. Jak zauważa Dziemidok, „(...) jedna z najważniejszych wartości sztuki polega właśnie na zaspokajaniu pewnych dyskursywnie niewyraźalnych, a przedmiotowo niezaspokajalnych potrzeb: na dostarczaniu człowiekowi różnorodnych przeżyć, na «udomowianiu» obcego świata, na rozwijaniu wrażliwości, znacznym wzbogacaniu kontaktów międzyludzkich, na odbudowywaniu nas samych”<sup>4</sup>. Tymczasem badacze sztuki problemem emocji zajmują się stosunkowo rzadko, z reguły pomijając milczeniem wpływ afektów na proces tworzenia i odbioru dzieła. Być może wpływa to z faktu, że emocje, jako stany przelotne, efemeryczne i krańcowo zindywidualizowane, nie dają się łatwo uchwycić i zweryfikować empirycznie; być może nakłada się na to istniejące od czasów Platona, utwierdzone w myśli filozoficznej Spinozy czy Kanta, przekonanie o zaburzającym, mącącym jasność umysłu działaniu afektów. W każdym razie, owa rozbieżność pomiędzy ekspresją emocjonalną zawartą w dziełach sztuki a pomijaniem roli emocji w ich analitycznym opisie przez badaczy, wydaje mi się swoistym paradoksem.

Między innymi z powyższych względów zdecydowałam się na analizę i interpretację dzieł Pedra Almodóvara pod kątem emocji. Filmy hiszpańskiego

---

<sup>3</sup> B. Dziemidok, *Sztuka, wartości, emocje*, op. cit.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 9.

reżysera doczekały się wielu różnorodnych opracowań, także w Polsce powstał szereg interesujących artykułów, poświęconych jego twórczości<sup>5</sup>. Jednakże problematyka emocji, związanych z postawą reżysera, światem przedstawionym jego dzieł oraz ich recepcją, podejmowana jest w istniejących analizach niejako przy okazji, na marginesie głównego nurtu rozważań. Uczynienie emocji głównym kluczem do odczytania twórczości hiszpańskiego reżysera wydaje mi się tym bardziej zasadne, że sam autor LABIRYNTU NAMIĘTNOŚCI i PRAWA POŻĄDANIA niejednokrotnie w różnych wywiadach daje do zrozumienia, że jego filmy są wyrazem osobistego, emocjonalnego stosunku do świata, egzystujących w nim ludzi oraz wartości i postaw przez nich prezentowanych.

W wielu wypowiedziach Almodóvara odkryć można zainteresowanie autora emocjami, uczuciami i namiętnościami oraz ich wpływem na światopogląd i postępowanie bohaterów. Z jednej strony, reżyser podkreśla istotną rolę afektów związanych z jego osobistym stosunkiem do czasów dzieciństwa, do kraju i narodowej tradycji, do religii i katolicyzmu, do społecznie utrwalonych wzorców, obyczajów i postaw, do sztuki i kina, które przekładają się na opowiadane w jego filmach historie. Z drugiej strony zaś, zdaje się być zafascynowany skrajnymi namiętnościami, w które wyposaża swoich bohaterów i zabarwia nimi świat przedstawiony filmu, pragnąc w ten sposób, co także niejednokrotnie podkreśla, wstrząsnąć uczuciami widzów. Wśród inspiracji, które wpłynęły na jego twórczość, Almodóvar wymienił w jednym ze swoich autowywiadów książkę Jhumpa Lahiri *INTÉRPRETE DE EMOCIONES*<sup>6</sup>, której autor opisuje emocjonalne podróże osób szukających miłości i przekraczających w tych poszukiwaniach granice pokoleniowe, narodowościowe i kulturowe. Tego typu emocjonalne poszukiwania własnej osobowości, własnego szczęścia i drogi życiowej przez ekranowe postacie, stały się toposem literackiej i filmowej twórczości Pedra Almodóvara. Świat jego filmów, bohaterowie go zaludniający, wątki autobiograficzne i osobiste strategie autorskie przesiąknięte są różnorodnymi emocjami, spletanymi ze sobą w skomplikowany, różnorodny węzeł, dający szansę odbiorcy na zróżnicowany afektywnie odbiór.

Potwierdzają to wypowiedzi internautów, dotyczące całej twórczości reżysera oraz poszczególnych zrealizowanych przezeń dzieł, zamieszczone na łamach stron www, poświęconych filmom Almodóvara. Nie jest moim celem przytaczanie wszystkich opinii, ani też dogłębne ich analizowanie, gdyż uzbierałoby się tego materiału na odrębną, wcale pokaźnych rozmiarów książkę.

---

<sup>5</sup> Ostatnio ukazała się również książka Ewy Mazierskiej *Słoneczne kino Pedra Almodóvara*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2007. Pisanie mojej rozprawy ukończyłam przed jej wydaniem, natomiast niniejszy przypis zamieszczony został w trakcie ostatniej korekty przed drukiem.

<sup>6</sup> Na ten temat zobacz: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp>

Przytoczę jedynie kilka, moim zdaniem najciekawszych i najbardziej reprezentatywnych opinii.

Wielu spośród wypowiadających się w sieci widzów podkreśla, że wartość filmów Almodóvara polega przede wszystkim na umiejętnym wzbudzaniu emocji: „czy ci się film spodoba czy nie — to na pewno wywoła wielkie wrażenie! Albo go pokochasz albo znienawidzisz, za to szybko nie zapomnisz!”<sup>7</sup> W podobnym tonie utrzymana jest opinia: „A ja uwielbiam Almodóvara... nie uważam, żeby jego filmy były «ciężkie» czy też «trudne»... Opowiadają one o uczuciach”<sup>8</sup>. Emocjonalny aspekt twórczości Almodóvara podkreślają także inne wypowiedzi: „Ze zdziwieniem czytałem krytyczne opinie na temat twórczości Pedro Almodovara, zapewne on sam byłby zadowolony z faktu, że jego filmy wzbudzają emocję. Nie mogę zgodzić się z opinią, że jest to kino traktujące emocje powierzchownie, bo to po prostu kłamstwo”<sup>9</sup> — oraz: „filmy Almodovara ukazują prawdę o świecie, czasem w groteskowo-bajkowy sposób. «porozmawiaj z nia» to jeden z najlepszych filmów jaki widziałam. jest znakomity między innymi dlatego, że budzi tak wiele sprzecznych emocji, wywołuje płacz i śmiech zarazem, mistrzostwo...”<sup>10</sup>

Zdecydowana większość opinii zamieszczanych na łamach stron internetowych jest dla reżysera pozytywna, nawet wręcz entuzjastyczna. Przytoczę tu opinie następujące: „zdecydowanie wolę ten rodzaj od beznadziejnych w większości holiwudzkich produkcji”<sup>11</sup>; „Filmy Pedro Almodovara zrobiły na mnie olbrzymie, pozytywne wrażenie. (...) Wszystkie zaskakujące!”<sup>12</sup>; „Cud cudów. dopiero zaczynam moją almodowarnię ale to jest piękne”<sup>13</sup>, a także: „Jego filmy rzucają mnie na kolana!!! Szczególnie «Porozmawiaj z nia» — dzieło absolutnie genialne”<sup>14</sup> oraz: „wspaniały człowiek, który stworzył absolutnie cudne filmy”<sup>15</sup>.

<sup>7</sup> Wypowiedź internauty o (zapewne kobiecym?) pseudonimie: „aga”, zamieszczona na stronie: <http://www.stopklatka.pl/filmowcy/osoba.asp?oi=440>

<sup>8</sup> Wypowiedź zamieszczona pod (zapewne również kobiecym) nickiem: „carla”, na stronie: *ibidem*.

<sup>9</sup> Wypowiedź zamieszczona pod nickiem: „Gokap”, na stronie: *ibidem*. Pisownia imienia i nazwiska reżysera bez akcentu oryginalna.

<sup>10</sup> Wypowiedź osoby o pseudonimie: „Kat”, na stronie: [http://film.wp.pl/p/id,2370,osoba\\_opiniahtml](http://film.wp.pl/p/id,2370,osoba_opiniahtml) — pisownia oryginalna.

<sup>11</sup> Opinia internauty podpisującego się: „grzech”, z zachowaną oryginalną pisownią, zamieszczona na stronie: [http://www.filmweb.pl/Wysokie,obcasy,\(1991\),o,filmie,Film.id=11822](http://www.filmweb.pl/Wysokie,obcasy,(1991),o,filmie,Film.id=11822)

<sup>12</sup> Opinia internauty o nicku: „Andrzej”, na stronie: <http://www.stopklatka.pl/filmowcy/osoba.asp?oi=440>

<sup>13</sup> Wypowiedź osoby o pseudonimie: „larinafuu”, na stronie: *ibidem*. Pisownia oryginalna.

<sup>14</sup> Opinia internauty o nicku: „Miriam”, zamieszczona na stronie: [http://film.wp.pl/p/id,2370,osoba\\_opiniahtml](http://film.wp.pl/p/id,2370,osoba_opiniahtml) — zachowana pisownia oryginalna.

<sup>15</sup> Opinia osoby o pseudonimie: „zielono\_mii”, na stronie: *ibidem*.



Wszystkie te wypowiedzi cechuje duży ładunek emocjonalny, świadczący o fascynacji i zaangażowaniu uczuciowym ich wyrażycieli.

Również opinie negatywne o twórczości Almodóvara, których jest zdecydowanie mniej od tych pozytywnych, cechuje duża doza emocji. Oto niektóre z nich: „Miał kilka ciekawych momentów, ale dla mnie nie jest mistrzem!”<sup>16</sup>; „Jednych wzrusza, drugich oburza... Dla mnie Almodóvar nie przedstawia żadnych wyższych wartości. Nie ukazuje nic, co NA PRAWDE daje widzom do myślenia”<sup>17</sup>; „artysta z niego żaden, ma jakieś swoje obsesje i przelewa je do kina. Ja tego nie czuję i czuć nie muszę”<sup>18</sup> — oraz dwie wypowiedzi jednego widza o znamiennym pseudonimie: „Pogromca recenzentów”: „Precz z nim!!! Jego filmy to kit!!!”<sup>19</sup>; a także: „Nie rozumiem tego zboka. O co mu chodzi? Ciągłe dramatyzuje, oplakuje”<sup>20</sup>.

Nawet tych parę wybranych przeze mnie wypowiedzi dobitnie świadczy o emocjonalnym odbiorze twórczości Almodóvara. Również przeprowadzane przeze mnie dyskusje ze studentami oraz znajomymi oglądającymi filmy hiszpańskiego reżysera wskazywały na znaczącą rolę afektów wzbudzanych podczas projekcji u odbiorców, w procesach przyswajania i zrozumienia świata przedstawionego i wymowy ideowej dzieł. Utwierdziło mnie to w przekonaniu, że świat różnorodnych, niejednokrotnie sprzecznych ze sobą emocji, ukazywanych w filmach Almodóvara, jest kluczem do zrozumienia przesłania, sposobu realizacji przezeń dzieł oraz ich zamierzonego oddziaływania na odbiorców.

Pisząc o twórczości Pedra Almodóvara, Alejandro Yarza<sup>21</sup> zauważa, że jego kino oddala się od mechanizmów identyfikacji, wypracowanych przez tradycyjne filmy tak zwanego „głównego nurtu”. Zamiast podporządkowywać sobie widzów, reżyser daje im możliwość stawania na nowej, osobistej pozycji świadomego, krytycznego podmiotu. Filmy Almodóvara pretendują raczej do rozdrapywania ran, niż ukrywania ich. Podejmowane przez reżysera autorskie strategie ożywiają tradycyjne społeczne i kulturowe wzorce; Almodóvar niczym kanibal pożera te wzorce, aby je przetrawić w zgodzie z własnymi emocjami.

■

<sup>16</sup> Opinia osoby podpisującej się: „Nan”, zamieszczona na stronie: *ibidem*.

<sup>17</sup> Opinia osoby podpisującej się: „Wiktoria”, na stronie: <http://www.stopklatka.pl/filmowcy/osoba.asp?oi=440> — pisownia zachowana jak w oryginale.

<sup>18</sup> Wypowiedź internauty o nicku: „leffer”, zamieszczona na stronie: *ibidem*.

<sup>19</sup> Wypowiedź „Pogromcy recenzentów”, na stronie: *ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> A. Yarza, *Un canibal en Madrid. La sensibilidad „camp” y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Ed. Libertarias, Madrid 1999.

## Rozdział 1

# Problematyka emocji w badaniach psychologicznych, w estetyce i w teorii filmu

Przychodzą nagle, w sposób niespodziewany, albo przeciwnie, pojawiają się przywołane, sprowokowane, a mimo to pozostają nieoswojone, zdradzając się nagłym rumieńcem, drżeniem rąk, trzepotem lub łomotaniem serca. Stają w gardle, zagęszczają się, ścinają krew w żyłach. Czasami tylko łagodnie łaskoczą, kiedy indziej uderzają obuchem. Paraliżują lub zmuszają do natychmiastowego działania. Pojawiają się, a potem odchodzą, jak fala wyrzucająca na brzeg to, co tkwiło w głębinie. Emocje. Towarzyszą każdemu człowiekowi codziennie, wywoływane przez rozmaite okoliczności, zdarzenia i czyny. Są jednym z podstawowych składników ludzkiego życia w psychicznym, społecznym i kulturowym wymiarze.

Mogłoby się więc wydawać, że określenie ich istoty nie powinno nastroczać żadnych problemów — skoro są doświadczane tak często, są czymś naturalnym i oczywistym. Tymczasem ich definicja sprawia wiele trudności, zarówno laikom, jak i wytrawnym badaczom. Bertrand Fehr i James A. Russell stwierdzają: „Każdy wie, czym jest emocja, dopóki nie poprosi go o definicję”<sup>1</sup>. Z kolei George Mandler<sup>2</sup> zauważa, że nie istnieje żadna ogólna, powszechnie akceptowana definicja przedmiotu psychologii emocji. Wiąże się to z faktem, że termin „emocje” może być rozumiany rozmaicie z punktu widzenia psychologii, biologii czy antropologii. Wnikliwa analiza emocji jest wręcz niemożliwa na gruncie tylko jednej gałęzi nauki, niezbędne są badania komparatystyczne, uwzględniające spojrzenie fizjologów, psychologów, socjologów, filozofów, kulturoznawców, antropologów. Jednak ta współpraca nie jest łatwa, gdyż naukowcy z różnych

---

<sup>1</sup> B. Fehr, J. Russell, *Concept of Emotion Viewed from a Prototype Perspective*. Cytuję za: K. Oatley, J. M. Jenkins, *Zrozumieć emocje*, tłum. J. Radzicki, J. Suchecki, PWN, Warszawa 2003, s. 95.

<sup>2</sup> G. Mandler, *Mind and Body. Psychology of Emotions and Stress*, Norton, New York 1984.

dyscyplin, a nawet z odmiennych szkół badawczych jednej dziedziny, różnią się poglądami na naturę emocji, a co za tym idzie — stawiają inne pytania, wytyczają odmienne problemy, przyjmują wielorakie podejścia, inaczej precyzują terminologię i sposób użycia języka opisu. Przedmiotem sporu w definiowaniu emocji, jak zauważa Richard E. Schweder, może być w zasadzie wszystko: „od ich istoty, poprzez rozkład występowania, do formy logicznej”<sup>3</sup>.

Pełny, reprezentatywny przegląd literatury dotyczącej zagadnienia emocji byłby niemożliwy ze względu na jej obfitość i różnorodność. Z oczywistych względów dokonany przeze mnie wybór ma charakter subiektywny; przywołuję koncepcje, które wydają mi się najbardziej znaczące dla uchwycenia istoty tematyki podjętej w książce. Z drugiej strony, różnorodne podejścia i teorie uzupełniają się wzajemnie, dając szansę na wypracowanie w miarę logicznego spojrzenia na rolę emocji w życiu człowieka, a szczególnie w procesach twórczości i odbioru sztuki.

Należałoby w tym momencie wymienić jeszcze jedno kryterium doboru omawianych przeze mnie teorii emocjonalistycznych: interesują mnie szczególnie te koncepcje, za pomocą których interpretować można filmową twórczość Pedra Almodóvara. Dzieła tego reżysera budzą bowiem różnorodne emocje odbiorców, a ich tematyka penetruje szeroką skalę uczuć, przejawiających się w splątanych ze sobą, skomplikowanych relacjach międzyludzkich.

## 1. Biologiczne i fizjologiczne koncepcje emocji

Fundamentalna dla podejścia biologicznego praca Karola Darwina<sup>4</sup>, wydana w 1872 roku, wskazuje na pokrewieństwo człowieka i zwierząt w doświadczaniu stanów afektywnych. Według Darwina, ekspresje emocjonalne są wzorcami działania odziedziczonymi po naszych zwierzęcych przodkach. Na przykład szyderczy uśmiech jest behawioralnym odpowiednikiem warczenia, które poprzedzało atak i ugryzienie. Natomiast gest czulego objęcia drugiej osoby można wywieść z powszechnego wśród naczelnych ssaków zwyczaju przytulania dzieci przez rodziców. W takim ujęciu, emocje są zakorzenione w odruchach i nie zawsze świadomie kontrolowane. Ich natura ma charakter biologiczny, dziedziczny i charakterystyczny dla danego gatunku.

---

<sup>3</sup> R. A. Schweder, *Nie jesteś chory, tylko się zakochałeś — emocja jako system interpretacji*, [w:] P. Ekman, R. J. Davidson (red.), *Natura emocji*, przeł. B. Wojciszke, GWP, Gdańsk 1999, s. 37.

<sup>4</sup> K. Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Z. Maylert, K. Zaćwilichowska, PWN, Warszawa 1988.

W 1884 roku William James<sup>5</sup> stwierdził, że emocje można sprowadzić do odczuć stanów ciała (szczególnie te nazwane przez niego „szorstkimi”), gdyż poruszają nas cieleśnie: pobudzają wydzielanie potu, wywołują drżenie, gwałtowne bicie serca, spłycony lub przyspieszony oddech, niepohamowany śmiech lub płacz. Owe zakłócenia funkcji somatycznych są często tak silne, że wywołują intensyfikację emocji. Współczesne eksperymenty psychologiczne (między innymi Stuarta Valinsa) potwierdzają tę tezę. Potrafią to wykorzystać także twórcy sztuki: w scenie kulminacyjnej dreszczowca częstym zabiegiem jest umieszczenie na ścieżce dźwiękowej odgłosu bicia serca, aby wytworzyć u odbiorcy wrażenie, że to tętni jego własny organ.

Zasługą Jamesa było też stwierdzenie, że emocje zabarwiają świat człowieka, czynią go mniej szarym, nadają mu smaku. Dlatego emocje jako określone stany samopoczucia mogą być przez człowieka unikane bądź poszukiwane. Jest to teza, której współczesne potwierdzenie odnaleźć można w upodobaniach i preferencjach widza kinowego (ale też każdego innego odbiorcy sztuki): miłośnicy silnych wrażeń wybiorą horror lub thriller, entuzjaści historii miłosnych preferować będą melodramat, natomiast osoby poszukujące odprężenia sięgną po komedię.

Wielu badaczy XX-wiecznych nawiązywało do biologicznej koncepcji Darwina, wyjaśniając między innymi w jaki sposób ekspresja mimiczna człowieka wykształciła się ze zwierzęcych odruchów. Ruchy mięśni twarzy jak uśmiech, odymanie policzków czy marszczenie brwi, mają swój początek w odruchach pierwotnie służących atakowi czy obronie. Dopiero później, w kolejnych etapach ewolucji, człowiek nauczył się rozpoznawać ich znaczenie, a także używać ich w celu komunikacji sensów (w formie przedwerbalnej) oraz nawiązywaniu interakcji. Emocje nadają tym interakcjom zabarwienie flirtujące, przyjazne, ostrożne, bojaźliwe bądź zaczepne. John Tooby i Leda Cosmides<sup>6</sup> uważają, że emocje opierają się na genetycznie dziedziczonych po przodkach mechanizmach, które wykorzystywane są w celach informacji oraz planowania. Emocje rodziły się jako próba rozwiązania konfliktów i problemów, toteż człowiek jest wyposażony w uwarunkowane genetycznie mechanizmy zachowania się wobec określonych zagrożeń (ucieczka przed drapieżnikiem, reakcja na obcych) i wyzwaniach (zakochanie się w kimś, opieka nad dziećmi). Dlatego każdy wzorzec

---

<sup>5</sup> W. James, *What is an Emotion?*, „Mind” 1884, No 9. Przekład polski: *Psychologia. Kurs skrócony*, tłum. M. Zagrodzki, PWN, Warszawa 2002.

<sup>6</sup> J. Tooby, L. Cosmides, *The Past Explains the Present: Emotional Adaptations and the Structure of Ancestral Environments*, „Ethology and Sociobiology” 1990, No 11. Podają za: P. Ekman, R. J. Davidson (red.), *Natura emocji*, op. cit.

emocjonalny wyzwalany jest przez określone bodźce, a uczucia wywołane przez owe schematy mają charakter funkcjonalny.

Darwin skonstruował swoją teorię w oparciu o obserwacje behawioralne, natomiast inni psychologowie badali strukturę mózgu metodami eksperymentalnymi (między innymi opisując skutki stymulacji mózgu za pomocą impulsów elektrycznych). Dało to bodziec dla badaczy współczesnych, zastanawiających się nad zagadnieniem funkcjonowania mózgowych mechanizmów emocji. Teorię wzajemnych relacji pomiędzy poszczególnymi częściami mózgu stworzył Paul D. MacLean<sup>7</sup>. Najbardziej wyczerpującą koncepcję efektów elektrycznej stymulacji mózgu przyniosły badania Stephena E. Glickmana<sup>8</sup>. Natomiast Richard J. Davidson<sup>9</sup> udowodnił, że emocje pozytywne są silniej reprezentowane po lewej stronie mózgu, zaś negatywne po prawej. Zagadnienia anatomii, skutki uszkodzeń mózgu, mechanizmy jego funkcjonowania pod wpływem stymulacji elektrycznych i chemicznych interesują wielu badaczy fizjologów. U podłoża ich prac leży przekonanie o powiązaniu powstania emocji z ewolucją mózgu — im bardziej skomplikowana struktura (u naczelnych i człowieka), tym większa obecność i rola emocji w życiu reprezentantów danego gatunku. Emocje pojawiają się wraz z rozwojem układu limbicznego u wczesnych ssaków, w których życiu ważne stają się przystosowania oparte na opiece matki nad dziećmi, życiu społecznym podlegającym interakcji oraz behawioralnych wzorcach zabawy. Te ostatnie człowiek na drodze ewolucji przekształcił w swoiście ludzką domenę twórczości w dziedzinie sztuki, dla celów czysto bezinteresownych z punktu widzenia biologii: rozrywki i upodobania w estetycznym pięknie.

## 2. Psychoanaliza a emocje

Podwaliny pod teorie psychoanalityczne położyły prace Zygmunta Freuda, ale on sam nie stworzył odrębnej teorii emocji. Keith Oatley i Jennifer M. Jenkins<sup>10</sup> przypominają trzy opisane przez niego koncepcje, dotyczące skutków doświadczania problemów z afektami: teorie urazów emocjonalnych, konfliktów wewnętrznych i przymusu powtarzania. Koncepcje Freuda zakładały, że traumatyczne zdarzenia doświadczane w dzieciństwie, szczególnie natury

---

<sup>7</sup> P. D. MacLean, *The Triune Brain in Evolution*, Plenum, New York 1990.

<sup>8</sup> S. E. Glickman, B. B. Schiff, *A Biological Theory of Reinforcement*, "Psychological Review" 1967 No 74.

<sup>9</sup> R. J. Davidson, *Anterior Cerebral Assymetry and the Nature of Emotion*, "Brain and Cognition" 1992 No 20.

<sup>10</sup> K. Oatley, J. M. Jenkins, *Zrozumieć emocje*, op. cit.

seksualnej, mogą wywoływać trwałe urazy psychiczne, oddziałujące na resztę życia. Zadaniem psychoterapii „jest skupienie się na emocjach jako na jednym z głównych problemów do rozwiązania. Takie emocje, które stają się kłopotliwe lub upośledzające, nazywane są symptomami. Symptomy zachowują swą podstawę emocjonalną, choć są często bardziej od zwykłych emocji intensywne i długotrwałe. Są one anormalne częściowo przez to, że podmiot doznaje ich jako niewłaściwych, upośledzających, a niekiedy niezrozumiałych. Celem psychoterapii jest często uwolnienie się spod ich władzy, dzięki zrozumieniu ich, regulacji lub uczynieniu łatwiejszymi do zniesienia”<sup>11</sup>.

Zygmunt Freud<sup>12</sup> stwierdził, że emocje mają charakter świadomy (są wszakże odczuwane, a to, co odczuwane, musi być świadome), natomiast zakładał, że procesy wywołujące emocje mogą być nieświadome. Dlatego człowiek może być zaskoczony swoimi afektami. W trakcie pracy z pacjentami, Freud odkrył, że przeżyte przez nich intensywne emocje często prowadzą do zniekształcenia wypowiedzianych później sądów. Współcześnie tezy te są potwierdzone przez badania prowadzone przez Larry’ego Jacoby’ego oraz Geralda L. Clore, którzy stwierdzili, że ludzie przeważnie „posługują się afektywnym sprzężeniem zwrotnym w formułowaniu bieżących sądów i decyzji”<sup>13</sup>.

Te odkrycia pozwalają uzmysłowić fakt, że emocje nie zawsze są proste, a ich pojawienie się może prowadzić do niezrozumiałych, irracjonalnych skutków. Freud, zgodnie z przyjętą metodą psychoterapii, zauważył, że niektóre emocje odkrywają swoje znaczenie dopiero wtedy, gdy się je wyrazi lub opowie drugiej osobie. Afekty, które nie zostaną rozładowane, prowadzić mogą do natręctw, kompulsji i nerwic. Dlatego dla zachowania równowagi psychicznej niezbędna jest ekspresja emocjonalna.

Jednak swobodne wyrażanie emocji może być działaniem niepożądanym społecznie bądź zakazanym kulturowo. Dlatego tak ważne stają się mechanizmy obronne: sublimacja, identyfikacja i projekcja, za pomocą których człowiek radzi sobie z kłopotliwymi popędami i emocjami. Mechanizmy te wykorzystuje między innymi tworząc symboliczny świat sztuki, służący mu do bezpiecznego odreagowania nagromadzonych w psychice napięć. Proces rozładowania negatywnych emocji związanych z utratą bliskiej osoby musi być natomiast rozładowany w tak zwanej „pracy żałoby”, która, nie dopuszczając

---

<sup>11</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>12</sup> Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kemperówna, W. Zaniewicki, wyd. VII, PWN, Warszawa 1995.

<sup>13</sup> G. L. Clore, *Czy emocje mogą być nieświadome?*, [w:] P. Ekman, R.J. Davidson (red.), *Natura emocji...*, op. cit., s. 243.

do depresji, pozwala zapomnieć o ukochanym i rozpocząć nowe życie, już bez jego udziału<sup>14</sup>.

Mechanizmy, za pomocą których można wyrzucić z siebie nadmiar afektów, opisywane są między innymi w emocjonalistycznych teoriach katartycznych. Freud stosował termin „katharsis” jako określenie terapii polegającej na odreagowaniu przeżyć przez pacjenta. Jednakże dostrzegał również rolę katartryczno-kompensacyjną w tworzonej przez człowieka sztuce oraz systemach moralnych i religii, traktowanych jako środki zastępcze, akceptowane społecznie, dla rozładowania emocji, pożądań i pragnień<sup>15</sup>.

Koncepcja katharsis w rozumieniu bliskim arystotelesowskiego pierwowzoru zakłada istotną rolę sztuki w rozładowywaniu wewnętrznych napięć i afektów. Kompleksowe psychoanalityczne teorie katartyczne sztuki stworzyli między innymi Ernst Kris oraz Simon Lesser<sup>16</sup>.

Ernst Kris w książce *PSYCHOANALYTIC EXPLORATIONS IN ART*<sup>17</sup> podkreśla rangę iluzji estetycznej w emocjonalnej kompensacji, której dostarcza odbiorcy sztuka. Iluzja daje widzom gwarancję bezpieczeństwa, a zarazem uwalnia go od winy i dyskomfortu przeżywania emocji negatywnych. Wszakże fantazja, której działaniu poddaje się odbiorca, nie należy do niego, lecz do autora dzieła. Umożliwia to widzom doświadczania uczuć bez oporów moralnych, które mogłyby towarzyszyć im w realnym świecie. Iluzja estetyczna pozwala również na zwiększenie intensywności przeżyć w stosunku do codziennego, szarego, nudnego życia.

W rozprawie *FICTION AND THE UNCONSCIOUS*, Lesser<sup>18</sup> stwierdza, że przyjemność, którą czytelnik czerpie w kontakcie z dziełem literackim, wypływa z identyfikacji i osobistego zaangażowania. Bogdan Dziemidok, charakteryzując teorię Lessera zauważa: „Utożsamianie się z bohaterami daje nam satysfakcję, ponieważ uczestnicząc w ich przygodach, możemy zastępczo zaspokoić swe instynktowne pragnienia. Kiedy jednak bohater zaczyna ponosić konsekwencje swych czynów, kiedy ściąga na siebie gniew bogów lub przeciwników i jego los zostaje przesądzony, widz łatwo unika przykrych konsekwencji, bo przecież nie jest tożsamy z bohaterem. Z reguły nie porzuca go natychmiast, lecz dopiero po pewnym czasie wyzwała się niepostrzeżenie ze swego osobistego zaangażowania”.

---

<sup>14</sup> Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud — człowiek i dzieło*, Wyd. Ossolineum, Wrocław — Warszawa — Kraków 1991.

<sup>15</sup> Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] *Człowiek, religia, kultura*, przeł. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1957.

<sup>16</sup> Koncepcje E. Krisa i S.O. Lessera omawiam za: B. Dziemidok, *Sztuka, wartości, emocje*, Wyd. Fundacji dla Instytutu Kultury, Warszawa 1992.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

zowania. Lesser uważa przy tym, że to późniejsze wyzwolenie się jest jednym z warunków doznania ulgi katartycznej<sup>19</sup>.

Doświadczenie katharsis umożliwia więc odbiorcom odzyskanie kontroli nad instynktownymi pragnieniami, z dwóch zasadniczych powodów: możliwości zastępczego zaspokojenia popędów oraz terapeutycznego przypomnienia o nieuchronności kary spotykającej tych, którzy ulegają namiętnościom bez oglądania się na skutki społeczne.

Jedną z najbardziej znanych psychoanalitycznych koncepcji katharsis w sztuce stworzył Edgar Morin<sup>20</sup>. Stwierdził on, że sztuka posiada olbrzymie możliwości oddziaływania na emocje odbiorców. Sztuka, za pośrednictwem obrazów i symboli, przenika do najgłębszych struktur osobowości człowieka, wpływając na kształt i intensywność jego uczuć. To oddziaływanie dokonuje się przy pomocy mechanizmów projekcji — identyfikacji. Projekcja według Morina (zgodnie z założeniami psychoanalizy) polega na wychodzeniu poza siebie, w świat marzeń i fantazji, na rzutowaniu swoich cech charakteru w fikcyjnych bohaterów i świat przedstawiony dzieła. Identyfikacja jest natomiast utożsamianiem się z bohaterami, naśladowaniem ich, przyjmowaniem ich cech osobowości jako swoich. Projekcje i identyfikacje znajdują wyraz we wszystkich sferach ludzkiej wyobraźni, z nich zrodził się świat wierzeń, mitów i baśni, a także sztuki. Kompleks projekcji — identyfikacji przybierać może wymiar religijny, magiczny, a także estetyczny.

Morin rozwija swoją koncepcję projekcji — identyfikacji w odniesieniu do sztuki filmowej w książce KINO I WYOBRAŻNIA<sup>21</sup>. Film jest dla Morina urzeczowionym produktem marzeń jego twórców, określonym jako konkretyzacja magiczna. Natomiast dla widzów ta konkretyzacja przeobraża się w subiektywność i emocje, czyli w uczestnictwo uczuciowe, przy równoczesnym braku uczestnictwa praktycznego.

Wykorzystywane przez twórców techniki filmowe mają wywoływać i kształtować u odbiorców różnorodne procesy projekcji — identyfikacji. Intensywne projekcje, osiągnięte między innymi poprzez przypisywanie cech ludzkich przedmiotom materialnym, pozwalają przejść od strefy uczestnictwa uczuciowego do antropomorfizmu; analogicznie, identyfikacje, poprzez osiągnięcie stanu, w którym człowiek czuje się częścią mikrokosmosu, prowadzą do przejścia od uczestnictwa w sferę kosmomorfizmu. Projekcje — identyfikacje, dążąc do antropomorfizmu i kosmomorfizmu, zamieniają się w magiczny stan

---

<sup>19</sup> Ibidem, s. 103.

<sup>20</sup> E. Morin, *Duch czasu*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, PIW, Kraków 1965.

<sup>21</sup> E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975.



duży odbiorcy. Człowiek nie ma szans na odnowienie dawnych, prehistorycznych praktyk magicznych, które zagubił na drodze ewolucji cywilizacyjnej, ale dzięki widmowym obrazom rzeczywistości i metamorfozom odżywają one w kinie. Film staje się spektaklem przywołującym utraconą jedność rozumu i ducha, poprzez praktyki uczestnictwa emocjonalnego i uczuciowego: „Kino wskrzesza pierwotną wizję świata, nakładając na siebie w sposób niemal idealny postrzeganie praktyczne i wizję magiczną, doprowadzając do ich synkretycznej jedności. Przywołuje, umożliwia, toleruje fantastykę, wpisując ją w rzeczywistość”<sup>22</sup>.

Tym, co przesądza o postawie odbiorcy, jest przeżycie estetyczne. Według Morina, odgrywa ono kompensacyjną rolę w stosunku do życia, a także rozładowuje napięcia, przynosząc, dzięki wyobraźni, satysfakcję psychiczną. Morin zwraca przy tym uwagę, że wyobraźnia przywołuje obrazy zarówno związane z pragnieniami, żądzami czy aspiracjami, jak i z niepokojami, frustracjami i lękami: „Przeciętności życia odpowiadają podniecające przygody filmowe; widzowie są czarnymi cieniami tych kolorowych zjaw, które przesuwają się przez ekran. W prasie i filmie jest jakaś pełnia, obfitość (...), przepych życia, który kompensuje monotonię, brak natężenia i ubóstwo życia rzeczywistego”<sup>23</sup>.

Owo rekompensowanie braków monotonnego dnia codziennego łączyć się także może z poszukiwaniem emocji związanych z instynktami agresji i walki. Morin zastanawia się, czy oglądanie scen przemocy w filmie prowadzi do katartrycznego rozładowania agresywnych popędów odbiorców, czy przeciwnie, obrazy gwałtu intensyfikują u widzów takie potrzeby i prowadzą do ich naśladowania w życiu? Jego konkluzja nie jest jednoznaczna; według Morina, oglądanie przemocy może zarówno pobudzać, jak i uspokajać. Młodych odbiorców prowadzi niekiedy do stosowania analogicznych zachowań w życiu, natomiast dla przeciętnych obywateli starszego pokolenia o ugruntowanej konstrukcji moralnej staje się z reguły kompensacją szarości życia: „Podczas gdy dla dorosłych świat gangu, wolności, morderstwa jest spokojną projekcją o charakterze ucieczki, dla młodych te same treści mogą stać się modelem, wzorem postępowania”<sup>24</sup>.

Przy okazji Morin konstatuje rzadko zauważany fakt, że popędy związane z agresją i destrukcją wyrażają się nie tylko w pragnieniu popełnienia (choćby fikcyjnego) morderstwa czy gwałtu, ale też doznawania cierpienia i śmierci. Wszak jedną z podstawowych naturalnych potrzeb człowieka jest dążenie do zachowania równowagi psychicznej, a na nią składają się nie tylko emocje

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>23</sup> E. Morin, *Duch czasu*, op. cit., s. 106-107.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 156.

pozytywne i łagodne, ale też przeżycia silne, szokujące, a nawet destrukcyjne. Na marginesie można w tym miejscu zauważyć, że bohaterowie filmów Pedra Almodóvara często przejawiają skłonności sadomasochistyczne bądź fascynację śmiercią, zespoloną niejednokrotnie z instynktem seksualnym.

Według Dziemidoka<sup>25</sup>, psychoanalityczne koncepcje katharsis osiąganego za pomocą dzieł artystycznych ująć można w pięciu charakterystycznych tezach: katartyczne oddziaływanie jest właściwe dla całej sztuki, dla wszystkich jej dyscyplin i gatunków; dzięki kontaktowi ze sztuką odbiorca może rozładować niepokojące go uczucia i zrepresjonowane pragnienia instynktowne; katharsis polega nie tylko na rozładowaniu emocji i popędów, ale też na odzyskaniu nad nimi kontroli ego; dzięki zaangażowaniu w losy fikcyjnych bohaterów widz może zastępczo zaspokoić własne, nie zrealizowane w życiu marzenia; wreszcie katharsis ma duże znaczenie dla zdrowia psychicznego, bowiem pozwala człowiekowi odzyskać równowagę psychiczną lub zapobiega jej utracie.

### 3. Emocje w koncepcjach filozoficznych

Podwaliny pod rozważania filozofów na temat emocji w myśli europejskiej położył Arystoteles<sup>26</sup>. Wykazał on, że afekty są powiązane z działaniem i zależą od osobistych przekonań. W RETORYCE Arystoteles zajął się emocjami z przyczyn praktycznych: interesowało go poszukiwanie prawdy na drodze wymowy i dyskusji. Ludzie są skłonni wierzyć mówcy wtedy, gdy jego argumenty są prawdziwe (lub przynajmniej prawdopodobne) i gdy poruszają one ich emocje. Ta sama wypowiedź może być odebrana zgoła odmiennie przez różne osoby: inaczej potraktuje ją człowiek spokojny, inaczej rozgniewany; inaczej ktoś przyjaźnie, a inaczej wrogo nastawiony do mówcy.

Arystoteles wyodrębnił różne emocje: gniew, litość, trwogę („i inne tego rodzaju stany oraz ich przeciwieństwa”<sup>27</sup>). Afekty są doznaniem, pod wpływem których ludzie są skłonni podejmować decyzje inne niż zazwyczaj, a towarzyszy im uczucie przykrości lub przyjemności. Tak więc emocje definiowane są, używając terminologii psychologii współczesnej, w kategoriach poznawczych.

Arystoteles poruszył też zagadnienie emocji w POETYCE; tym razem zajął go problem katharsis w kontekście literackiego rodzaju, jakim jest dramat. Pisząc o oddziaływaniu tragedii na odbiorcę, Arystoteles stwierdził: przez to,

<sup>25</sup> B. Dziemidok, *Sztuka, wartości, emocje*, op. cit.

<sup>26</sup> Arystoteles, *Retoryka, Poetyka*, tłum. H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 12.

że wzbudza litość i trwogę, dokonuje oczyszczenia takich uczuć<sup>28</sup>. Dziemidok zwraca uwagę, że różnie interpretuje się tę wypowiedź. Jedni badacze uważają, że katharsis rozumieć należy jako sublimację, czyli oczyszczenie samych emocji, pozbycie się fizjologicznych aspektów z nimi związanych lub indywidualnego, osobistego nastawienia. Inni natomiast, że polega ono na rozładowaniu napięć, pozbyciu się kłopotliwych emocji, co przynosi ulgę, przywraca racjonalne myślenie i staje się źródłem satysfakcji estetycznej.

Omawiając stworzoną przez Arystotelesa koncepcję katharsis, Dziemidok zauważa: „Wydaje się, że bardziej przekonująca jest koncepcja odnosząca katharsis do przeżyć odbiorcy i sugerująca, że oczyszczenie polega nie na wysublimowaniu uczuć, lecz na ich rozładowaniu. Z teoretycznego wszakże punktu widzenia bardziej interesujące jest to, czy katharsis (tak czy inaczej rozumiane) tłumaczy tzw. paradoks tragedii, to znaczy fakt, że tragedia, przedstawiając cierpienia, a nawet śmierć bohatera, który w dodatku wzbudza naszą sympatię, nie tylko nie rodzi przykrych uczuć, lecz, co więcej, dostarcza nam przyjemności estetycznej, wzbogającą nas duchowo i oddziałującą aktywizująco”<sup>29</sup>.

Odpowiedzi na to pytanie udziela między innymi Yrjö Hirn<sup>30</sup>. Zauważa on, że nie tylko doznania pozytywne, jak przyjemność czy rozkosz, ale także negatywne, jak cierpienie czy strach, intensyfikują przeżywanie ludzkiej egzystencji. Sztuka skutecznie wyzwala odbiorcę od wewnętrznych napięć emocjonalnych, umożliwiając mu przeżycia wolne od osobistej odpowiedzialności; wszak fatum dosięga nie widza, a fikcyjnego bohatera.

Ciekawą filozoficzną teorię emocji stworzył w XVII wieku Kartezjusz. Wyodrębnił on stany ludzkiej świadomości, takie jak akty woli, spostrzeżenia oraz przedstawienia. Do tych ostatnich zaliczył także afekty.

Afekty wywoływane są przez „siły życiowe”. Rezydują one we krwi i zależnie od temperamentów wytwarzających różne stany, pobudzają duszę do działania. Są z tego powodu użyteczne, gdyż wiodą człowieka do postępowania szlachetnego, odwodzą zaś od tego, co szkodliwe: „wzmacniają one i czynią trwałymi w duszy myśli, których zachowanie jest dobre, a które w przeciwnym razie mogłyby się zatrzeć. Podobnie wszelkie zło, jakie mogą spowodować, polega na tym, że wzmacniają one i zachowują inne myśli, przy których nie warto się zatrzymywać”<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>29</sup> B. Dziemidok, *Sztuka, wartości, emocje*, op. cit., s. 95.

<sup>30</sup> Y. Hirn, *The Origins of Art.: A Psychological and Sociological Inquiry*. Omawiam za: B. Dziemidok, *Sztuka, wartości, emocje*, op. cit.

<sup>31</sup> R. Descartes, *Namiętności duszy*, tłum. L. Chmaj, PWN, Warszawa 1986, s. 110.

Emocje występują w duszy, a równocześnie są związane z odczuciami cielesnymi, takimi jak łzy czy przyspieszone bicie serca. Pobudzają one duszę do działania; na przykład popęd do ucieczki nie jest następstwem, lecz podstawowym czynnikiem uczucia strachu. Tak, jak spostrzeżenia mówią człowiekowi o tym, co ważne w jego ciele, tak emocje informują o stanach ducha.

Kartezjusz wymienił sześć podstawowych emocji. Są nimi: podziw, miłość, nienawiść, pożądanie, radość i smutek. Na ich kanwie tworzą się emocje bardziej złożone i indywidualne, takie jak pogarda, duma, zawiść, strach czy wyrzuty sumienia.

Podobnie jak Arystoteles, Kartezjusz uważał, że emocje zależą od tego, co o nich myślimy. Spadkobiercą myśli Arystotelesa był także Baruch Spinoza. W *ETYCE*<sup>32</sup> stwierdził, że najwyższe dobro tkwi w rozumie i poznaniu, zaś emocje mogą być czynnikiem zaburzającym. Człowiek, który się im poddaje, „nie jest panem siebie, lecz włada nim los”<sup>33</sup>.

Afekty są wytworem przyrody, choć niektóre wypływają z natury własnej człowieka, inne zaś wzbudzone są przez otaczające go rzeczy. Każdy człowiek może i pragnie zachować własną naturę oraz działać według niej. Jeśli widzi świat tak, jak urządził go Bóg i akceptuje ten stan, posiada emocje aktywne, takie jak miłość do świata i innych ludzi. Jeśli natomiast odrzuca porządek Boskiego stworzenia, pragnąc, by świat był inny, pojawiają się w nim emocje bierno, takie jak niechęć, rozgoryczenie czy zawiść. Ulegając im, człowiek popada w niewolę, w niemoc w opanowywaniu i powściągnięciu ich. Wyzwolenie z tej niewoli wiedzie poprzez akceptację i zrozumienie mechanizmów rządzących afektami. Dlatego zrozumienie emocji jest dla człowieka koniecznością najwyższą.

Z myśli Spinozy przebija nieufność wobec emocji, tak charakterystyczna w myśli zachodniej, już od rozważań Platona poczynając. Znajduje ona kontynuację w filozofii Immanuela Kanta<sup>34</sup>. Uważał on, że emocje zniekształcają i zaciemniają procesy poznania. Niekiedy afekty, szczególnie pozytywne, jak miłość, mogą co prawda przywieść człowieka do czynienia dobra, ale nie jest to postępowanie prawdziwie moralne, podobnie jak w sytuacji, kiedy ktoś przestrzega prawa ze strachu przed sankcjami karnymi. Jedyną drogą do prawdziwej moralności jest podporządkowanie się imperatywowi prawa moralnego bez żadnego udziału afektów, dla samej istoty poszanowania prawa.

---

<sup>32</sup> B. Spinoza, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, tłum. I. Myślicki, PWN, Warszawa 1954.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>34</sup> I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. I i II, tłum. i wstęp R. Ingarden, PWN, Warszawa 1986; idem, *Krytyka praktycznego rozumu*, wyd. 3, tłum. i wstęp J. Gałęcki, PWN, Warszawa 2004.

Lekceważący stosunek do emocji, utożsamianie postawy afektywnej z irracjonalnością myślenia, oskarżanie uczuć o prymitywizm i destrukcyjność nie są jednak jedynymi tezami głoszonymi przez filozofię zachodnioeuropejską. W myśli Martina Heideggera<sup>35</sup> odnajdziemy szczególną koncepcję teorii poznania. Poznanie, zarówno świata, jak i bytującego w nim *Dasein*, nie ma charakteru spostrzeżenia, lecz jest myśleniem i zrozumieniem na drodze interpretacji. Interpretacja zakłada indywidualny stosunek podmiotu do świata, nieodłączny od różnego rodzaju nastrojów i emocji. Afekty odgrywają w rozumieniu kluczową rolę; tezę tą postawił już wcześniej Max Scheler, ale dopiero Heidegger, jak trafnie zauważa Józef Tischner, wyciągnął z tego stwierdzenia ostateczne wnioski: „Emocjonalny i niepostrzeżeniowy sposób rozpoznawania prawdy o rzeczywistości ma tę wyższość nad poznaniem przy pomocy sądów, rozumowań i spostrzeżeń, że jest bardziej podstawowy, ponieważ «otwiera nam» rzeczywistość, do której potem mogą odnieść się akty spostrzeżeniowe i akty sądzenia. Przed prawdziwością sądu, która jest typu «predykatywnego», idzie «prawda otwarcia się» świata. Ona obejmuje zarówno świat, jak człowieka, przyswaja mu sens świata i dokonuje wkorzenia go w Bytowanie»<sup>36</sup>.

Tak więc nie akty spostrzeżenia, ale afekty, takie jak podstawowa dla ludzkiej egzystencji troska, a także trwoga czy poczucie winy, są miejscem docierania człowieka do prawdy. Istotą bycia człowieka w świecie jest zatroskanie oraz trwoga przed nicością i śmiercią. Bez objawienia się nicości niemożliwa jest wolność.

Zanim *Dasein* zacznie poznawać, istnieje wrzucone w świat. Dlatego wszelkie poznanie jest niemożliwe bez pierwotnych założeń. Ważne dla procesu poznania są także emocjonalne zaciekawienie i bliskość; zanim coś stanie się przedmiotem zainteresowania człowieka, musi go to dotyczyć, a więc obchodzić. Nastrój i rozumienie tworzą pierwotną otwartość *Dasein*, dopiero nad nią nadbudowuje się interpretacja czy myślenie dyskursywne<sup>37</sup>.

Hermeneutyczna filozofia Heideggera znalazła swoją kontynuację w myśli Paula Ricoeura oraz Hansa-Georga Gadamera<sup>38</sup>. Hermeneutyka jako teoria interpretacji zakłada konieczność dialogu pomiędzy subiektywnym podmiotem i tekstem, który ma podmiotowi coś ważnego do powiedzenia. Interpreta-

<sup>35</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994.

<sup>36</sup> J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Znak, Kraków 1993, s. 140-141.

<sup>37</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, op. cit.

<sup>38</sup> P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, tłum. S. Cichowicz, PAX, Warszawa 1985; idem, *Język. Tekst. Interpretacja. Wybór pism*, tłum. P. Graff, K. Rosner, PIW, Warszawa 1989; idem, *Podług nadziei: odczyty, szkice, studia*, tłum. S. Cichowicz, PIW, Warszawa 1991; H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, PWN, Warszawa 2004.

cja nie może więc być wolna od wpływu interpretatora na jej przebieg. Podmiot interpretujący opiera się o osobiste sądy, uprzedzenia i sympatie, wychodząc od preinterpretacji opartej na pewnych, często osobistych założeniach. Zgodnie z ontologią *Dasein*, wszelki proces poznawczy jest bowiem określony przez wcześniejsze rozumienie tego, co stanowi jego przedmiot. Rozumienie to może być błędne i zafalszowane, a jego korekta rodzi się w toku interpretacji, w wyniku połączenia postawy otwartości podmiotu na tekst oraz samego tekstu, który nieustannie ma coś do powiedzenia. Dlatego każda interpretacja jest, zdaniem Ricoeura, dialogiem.

Problem ontologicznego istnienia człowieka interesował także Gabriela Marcela<sup>39</sup>. W istnieniu jesteśmy zanurzeni bez reszty, poprzez nasze ciało, myślenie, a przede wszystkim — poprzez emocje. Spośród emocji Marcel najbardziej cenił miłość. Kochać oznacza wystawić się na rozporządzenie sobą przez innych, odczuwać „(...) gotowość do oddania się temu, co staje przed nami i związania się z tym przez oddanie”<sup>40</sup>. Dlatego miłość tak silnie wiąże człowieka z istnieniem i zbliża go do fenomenu tajemnicy jako aktu wymagającego osobistego zaangażowania. Tajemnica występuje w refleksji wtórnej, odwołującej się do żywego, niewolnego od emocji doświadczenia. Dzięki niej człowiek ma szansę odzyskać pierwotną jedność z kosmosem zniszczoną przez czysto intelektualną analizę, odbudować więzi osobowe z drugim człowiekiem i z Bogiem.

Koncepcje filozoficzne podejmujące zagadnienie emocji są więc w myśli europejskiej różnorodne. Zarówno postawa nieufności i lekceważenia wobec afektów, jak i ich afirmacja, znajdują swoich orędowników. Nie są to spojrzenia uniwersalne; w różnych epokach, ale także w różnych społeczeństwach i kulturach patrzy się na zagadnienia związane z emocjami różnorodnie. Niemniej jednak zagadnienie uniwersalności emocji nurtuje badaczy od dawna.

#### 4. Uniwersalne i kulturowe konteksty rozumienia emocji

Psychologowie zajmujący się emocjami zastanawiają się często nad pytaniem o emocje podstawowe. Brzmi ono mniej więcej tak: czy istnieją emocje wspólne wszystkim ludziom na ziemi, niezależnie od uwarunkowań społecznych i kulturowych — czy też emocje są zachowaniami nabytymi w trakcie

---

<sup>39</sup> G. Marcel, *Być i mieć*, tłum. D. Eska, Wyd. De Agostini, Warszawa 2001; idem, *Homo viator: wstęp do metafizyki nadziei*, wyd. 2, przeł. P. Lubicz, PAX, Warszawa 1984.

<sup>40</sup> G. Marcel, *Homo viator*, op. cit., s. 24.

wychowania, zależnymi od tradycji i dziedzictwa kulturowego? Przekonaniu o kulturowych uwarunkowaniach emocji hołdowało w XX wieku wielu antropologów kultury. Ich teorie zostały podważone przez badania przeprowadzone pod koniec lat sześćdziesiątych przez Paula Ekmana<sup>41</sup>. Badania międzykulturowe dotyczyły sposobów reagowania na opowiadane proste historie o zabarwieniu emocjonalnym oraz rozpoznawania stanów emocjonalnych wyrażanych mimiką na fotografiach przedstawiających twarze. Okazało się, że zarówno biorący udział w eksperymencie ludzie z pierwotnego plemienia Fore, jak i Amerykanie bez trudu rozpoznają podstawowe afekty, jak strach czy radość. Ekman wysnuł z tego wniosek, że niektóre przynajmniej emocje mają charakter wrodzony i uniwersalny dla wszystkich ludzi na świecie. Emocje wykształciły się w rozwoju ewolucyjnym ze względu na ich adaptacyjną wartość w rozwiązywaniu zadań życiowych, takich jak walka, rywalizacja, zakochanie się czy ucieczka przed niebezpieczeństwem. Pojawiają się jako gwałtowne reakcje na określone okoliczności i, jako że mają charakter uniwersalny, są określane mianem „podstawowych”.

Dylan Evans opisuje emocje podstawowe następująco: „Badacze na razie spierają się, ile ich jest, zgodnie jednak zaliczają do nich: radość, zmartwienie, złość, strach, zdziwienie i obrzydzenie. (...) Nie ma takiej kultury, w której by ich nie znano. Co więcej, nie są wyuczone, ale stanowią nieodłączną część naszego «oprogramowania psychicznego». Widać to choćby po tym, że noworodek, który nie ma jeszcze żadnej możliwości obserwacji otoczenia, też umie wyrażać je mimiką. Potrafi się śmiać, krzywić i tak dalej. Te wyrazy emocji nie przypominają słów, odmiennych w różnych kulturach, ale biorą się z naszego gatunkowego dziedzictwa”<sup>42</sup>.

Niektórzy badacze używają odmiennych określeń emocji podstawowych, na przykład zmartwienie zastępowane jest smutkiem, inni tworzą swoje klasyfikacje. Można na przykład zamiast sześciu wyodrębnić dziesięć emocji podstawowych: zainteresowanie, radość, zaskoczenie, gniew, zmartwienie, wstręt, pogarda, lęk, wstyd i wina<sup>43</sup>. Inni badacze proponują uznać za podstawowe osiem emocji. Są nimi: strach, złość, smutek, radość, przewidywanie, zaskoczenie, odrzucenie — wstręt — odraza, akceptacja. Ich kombinacje dają emocje złożone; na przykład złość w połączeniu z akceptacją rodzi agresję, natomiast

---

<sup>41</sup> P. Ekman, E. R. Sorenson, W. V. Friesen, *Pan-cultural Elements in the Facial Displays of Emotions*, „Science” 1969 No 164; P. Ekman, *An Argument for Basic Emotions*, „Cognition and Emotion” 1992, No 6 oraz: P. Ekman, R. J. Davidson, *The Nature of Emotion: Fundamental Questions*, Oxford University Press, New York 1995.

<sup>42</sup> D. Evans, *Emocje. Naukowo o uczuciach*, tłum. R. Kot, Rebis, Poznań 2002, s. 24-25.

<sup>43</sup> C. Izard, *Human Emotion*, Plenum Press, New York 1977.

strach z akceptacją daje poddanie się. Radość z akceptacją tworzy miłość, radość z przewidywaniem — optymizm, zaś strach z przewidywaniem — pesymizm. Zazdrość jest emocją jeszcze bardziej złożoną; składać się na nią mogą: przewidywanie, strach, złość, pożądanie, poczucie niższości, bezsilność, a także, w niektórych przypadkach, duma i uprzedzenie.

Wielu badaczy zgadza się z tezą o istnieniu emocji podstawowych, natomiast różnią się między sobą w doborze kryteriów przesądzających, czy dane emocje można zaliczyć do wspólnych dla wszystkich ludzi. James R. Averill<sup>44</sup> stwierdza, że kryteriów takich może być wiele, na przykład stopień prototypowości, poziom ogólności czy reguły organizacji — dlatego mówienie o podstawowych emocjach mija się dla niego z celem. Paul Ekman<sup>45</sup>, przekonany o uniwersalnym charakterze afektów, wymienia szereg konstytutywnych własności emocji, występujących zarówno w przypadku emocji pozytywnych, jak i negatywnych. Budują one poszczególne rodziny emocji: „Każda emocja jest nie odrębnym stanem, lecz rodziną stanów pokrewnych. Każdy członek rodziny emocjonalnej podziela z innymi osiem opisanych tu własności, co odróżnia całą rodzinę od innych rodzin emocji. Inaczej mówiąc, każdą rodzinę emocji tworzy pewien temat z wariacjami. Temat to własności charakterystyczne dla członków danej rodziny, wariacje to rezultat indywidualnych różnic między emocjami i zróżnicowania kontekstu pojawiania się tych emocji. Tematy są rezultatem ewolucji, wariacje zaś to rezultaty uczenia się”<sup>46</sup>.

Jaak Panksepp<sup>47</sup> proponuje podejście neurofizjologiczne, stwierdzając, że większość gatunków zwierząt, w tym także i człowieka, cechuje wrodzona zdolność emocjonalnego reagowania na specyficzne rodzaje stymulacji sensoryczno-percepcyjnej. Według Pankseppa termin „podstawowy” oznacza wypływający z potencjału genetycznego, przy czym geny są dla niego nośnikami informacji, dynamicznie reagującymi na oddziaływania środowiska. Klaus R. Scherer<sup>48</sup> zauważa, że określone zdarzenia czy sytuacje wywołują podobne reakcje w różnych kulturach. Równocześnie istnieją też dowody na zróżnicowanie kulturowe. Wniosek, jaki z tego wypływa, wskazuje na uniwersalność ocen sytuacji wzbudzających emocje, a nie na uniwersalność samych sytuacji: „W tym sensie uniwersalne są pewne strukturalne, transakcyjne cechy znaczeń

---

<sup>44</sup> J. R. Averill, *W oku patrzącego*, [w:] P. Ekman, R. J. Davidson (red.), *Natura emocji...*, op.cit.

<sup>45</sup> P. Ekman, *Wszystkie emocje są podstawowe*, [w:] ibidem.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>47</sup> J. Panksepp, *Podstawy emocji podstawowych*, [w:] ibidem.

<sup>48</sup> K. R. Scherer, *Ku pojęciu „emocji modalnych”*, [w:] ibidem.



sytuacyjnych — jak utrata, niebezpieczeństwo, gratyfikacja, niesprawiedliwość — i wykazują one także ciągłość filogenetyczną<sup>49</sup>.

Stanowisko, w myśl którego nie ma dowodów na istnienie we wszystkich kulturach podobnych emocji, reprezentuje Richard E. Schweder<sup>50</sup>. Twierdzi on, że emocje nie są stanami psychicznymi ani obiektami naturalnymi, lecz złożonymi strukturami narracyjnymi (wzorcami opowiadania), nadającymi postać i znaczenie odczuciom somatycznym i afektywnym, doznaniom ciała (takim jak napięcie mięśni) i duszy (na przykład poczucie pustki)<sup>51</sup>. Jeśli emocje są pojęciami interpretacyjnymi, to dla każdego człowieka mogą być one odmienne. Różni ludzie mogą tworzyć różne schematy interpretacyjne, nie wszyscy muszą nawet odczytywać swoje uczucia jako emocje. Interpretacja zakłada wpływ kontekstów kulturowych jako zmiennych wariantów. Schweder zauważa: „Współczesne nauki społeczne wiedzą dość niewiele o narracyjnej strukturze doświadczenia w różnych kulturach, o konieczności lub niekonieczności pewnych «zdarzeń poprzedzających» emocje, o odczuciach somatycznych i afektywnych oraz o tendencjach do działania. Nie wiemy nawet tego, czy podsystemy kontrolujące odczucia somatyczne są jednakowe w różnych populacjach ludzkich”<sup>52</sup>.

O istnieniu zarówno emocji podstawowych, uniwersalnych, jak i emocji uwarunkowanych kulturowo, przekonany jest Dylan Evans<sup>53</sup>. Według niego, emocje podstawowe, jak strach czy obrzydzenie, pojawiają się na zasadzie odruchów, na które człowiek ich doświadczający nie ma szczególnego wpływu. Istnieją jednak także emocje zaszczipiane kulturowo, znane jedynie członkom danego społeczeństwa. Fakt, że rozmaite kultury mogą kształtować ludzi o zróżnicowanym wyposażeniu emocjonalnym, wypływa z plastyczności ludzkiej psychiki. Błędem byłoby jednakże wyraźne rozgraniczanie emocji podstawowych od uwarunkowanych kulturowo; na ogół jednostka nie czuje różnicy pomiędzy emocjami wrodzonymi a wpojonymi kulturowo. Dlatego, zamiast postrzegać te dwa typy emocji jako całkiem odmienne rodzaje zjawisk, właściwiej jest uznać je „za dwa bieguny, pomiędzy którymi znajduje się całe spektrum stanów pośrednich”<sup>54</sup>. Przykładem emocji, która wypływa z uwarunkowań naturalnych, a równocześnie kształtowana jest pod wpływem czynników

---

<sup>49</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>50</sup> R.E. Schweder, *Nie jesteś chory, tylko się zakochałeś — emocja jako system interpretacji*, [w:] ibidem.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>53</sup> D. Evans, *Emocje. Naukowo o uczuciach*, op. cit.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 39.

kulturowych, jest dla Evansa miłość romantyczna, charakterystyczna dla kultury Europy Zachodniej.

Podobne stanowisko reprezentują Keith Oatley i Jennifer M. Jenkins, zauważając: „Gdyby nie istniała wspólnota (*commonality*) międzykulturowa, gdyby wszystkie emocje były idiosynkratyczne kulturowo, trudno byłoby o jakiegokolwiek porozumienie emocjonalne między ludźmi z różnych społeczeństw”<sup>55</sup>. Nie oznacza to jednak, że nie istnieją zmienne zależne od wzorców kulturowych; można wyodrębnić różnice w zakresie bodźców wywołujących i ich interpretacji, w zakresie reguł okazywania emocji oraz w zakresie konstrukcji kulturowych (w myśl których emocje, jako wywodzące się z ludzkich znaczeń, są takimi samymi wytworami kultury, jak język czy dzieła sztuki).

Określenie podstaw różnic kulturowych w kształtowaniu emocji nie jest sprawą łatwą. Zróznicowanie międzykulturowe wykazują takie elementy, jak nazwy emocji i obfitość oraz zakres słownictwa, określenie sytuacji wywołujących emocje czy też wartościowanie rozmaitych emocji. Problem, do jakiego stopnia emocje są uniwersalne, a do jakiego zależne od uwarunkowań kulturowych, nie został do dziś rozstrzygnięty jednoznacznie.

Problem ten nie ma jednak większego znaczenia dla odbiorców sztuki, także filmowej. Widzowie na całym świecie rozpoznają emocje bohaterów odgrywane przez aktorów na ogół bez większego trudu, reagują również emocjonalnie na filmową *diegesis*. Natomiast interpretacja owych afektów może mieć odmienne zabarwienie; kulturowe, ale także osobnicze, związane z psychiką, upodobaniami czy temperamentem odbiorcy, przy czym determinantami są zarówno czynniki indywidualne, jak i społeczne.

## 5. Emocje a interakcje społeczne

Jak zauważają Keith Oatley i Jennifer M. Jenkins, emocje „stanowią język ludzkiego życia społecznego — dostarczają zarysów schematów, które ustanawiają relacje między ludźmi. Uśmiech — najlepiej utrwalony uniwersalny sygnał emocji — jest znakiem afirmacji społecznej, radość zaś jest emocją współdziałania. Zmarszczenie brwi sygnalizuje, że coś jest nie w porządku; gniew jest emocją konfliktu interpersonalnego itd.”<sup>56</sup> Emocje są w centrum naszego życia, nie tylko w wymiarze jednostkowym, ale także społecznym; procesy przez

---

<sup>55</sup> K. Oatley, J. M. Jenkins, *Zrozumieć emocje*, op. cit., s. 51.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 88.

nie wywoływane „ustanawiają, podtrzymują, zmieniają lub przerywają relację między jednostką a środowiskiem w sprawach znaczących dla tej jednostki”<sup>57</sup>.

Emocje występujące jako sygnał dla interakcji społecznych mają zwykle charakter złożony. Szczególnie ważne są dwie rodziny emocji złożonych: wdzięczność i zakłopotanie. Pierwsza grupa emocji wywołuje pragnienie odwzajemnienia, jest zaczątkiem wymiany jako zjawiska kształtującego kooperację w międzyludzkich stosunkach. Takie afekty, jak współczucie, litość czy empatia, ustanawiają relacje przyjacielskości, wdzięczności i zobowiązania na przyszłość. Druga rodzina emocji społecznych związana jest z odczuciami kłopotliwymi dla jednostki, ale umożliwiającymi jej pokojową egzystencję w społeczeństwie, aczkolwiek kosztem obniżenia jej statusu w hierarchii dominacji. Do tej grupy należą takie emocje, jak wstyd, poczucie winy, lęk społeczny. Występują one z powodu społecznego odrzucenia czy popełnienia jakiegoś wykroczenia, naruszenia hierarchii społecznej, a także w pewnych relacjach o charakterze seksualnym.

Dobrym sposobem zrozumienia rangi emocji złożonych w społecznych interakcjach jest przyjrzenie się kategoriom autoprezentacji jakiegoś osobnika wobec innych. W autoprezentacji istotna jest zdolność jednostki do wyobrażenia sobie tego, co inni mogą o niej pomyśleć oraz możliwość udawania afektów bądź ich braku w celu wywarcia lepszego wrażenia. Obiektem emocji są zawsze konkretne osoby, powiązane siecią relacji rodzinnych, przyjacielskich, towarzyskich itp. Psychologowie zajmujący się społeczną stroną emocji stwierdzają, że rozrastający się w wyniku ewolucji mózg ludzki i wysoka proporcja kory wobec reszty mózgu, potrzebne były człowiekowi nie ze względu na wymogi biegłości w rozwiązywaniu zadań, lecz z powodu wzrostu złożoności i ilości relacji społecznych. Nawiązywane przez jednostkę relacje miłości, przywiązania, przyjaźni, wdzięczności, a także nienawiści, zazdrości czy pragnienia zemsty miały za cel budowanie skutecznych strategii przetrwania w grupie. Można postawić nawet hipotezę, że język wykształcił się jako społeczny sposób kultywowania relacji międzyludzkich, a nie jako narzędzie prostej informacji o podstawowych potrzebach, związanych na przykład z zaspokajaniem głodu.

Autoprezentacja jako element społecznej gry przeanalizowana została wnikliwie przez Ervinga Goffmana<sup>58</sup>. Zauważył on, że ludzie odgrywają przed sobą wzajemnie przedstawienia, tworząc społeczną rzeczywistość na wzór spektaklu teatralnego. Każdą interakcję społeczną możemy wyobrazić sobie na

---

<sup>57</sup> J. J. Campos, D. L. Mumme, R. Kermoian, R.G. Campos, *A Functionalist Perspective on the Nature of Emotion*, cyt. za: ibidem, s. 122.

<sup>58</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. I P. Śpiewakowie, PIW, Warszawa 1981.

wzór gry. W życiu człowiek gra różne role: rodzinne, zawodowe, towarzyskie. Odgrywa spektakle, wykształcając w ten sposób społeczny obraz siebie samego. Jest on ważny zarówno dla gracza, jak i dla innych. Analizując psychologię roli, Goffman zwraca uwagę, że interpretowanie emocji w kategoriach tylko indywidualnych jest błędne, gdyż afekty mają przeważnie naturę i funkcję społeczną.

Podtrzymanie roli wymaga zgodności ze scenariuszem. Przedstawienie może być bardziej lub mniej udane; wiąże się to między innymi ze stopniem utożsamienia się z rolą. Emocje pozytywne i radość z dobrze odegranej roli pojawiają się w momencie silnego zaangażowania w grę. Niekiedy jednak (i wcale nierzadko) pojawić się może konflikt pomiędzy obowiązkiem odegrania roli a niechęcią do uczynienia tego. Człowiek musi realizować skrypt, choć w ogóle nie czuje zaangażowania. Rodzi to bolesne napięcia i brak satysfakcji z życia.

Napięcia występujące w momencie, gdy człowiek znajduje się w konflikcie z odgrywaną przez siebie rolą, badała Arlie Hochschild<sup>59</sup>. W swojej pracy szukała odpowiedzi na pytania: gdzie kończy się odgrywana rola, a zaczyna prawdziwa osoba? Czy na przykład sprzedawcy sklepowi sprzedają towar, czy swoją osobowość?

Arlie Hochschild opracowała swoją teorię reguł emocjonalnych. Mogą one być zarówno prywatne, nieświadome, jak i specjalnie programowane dla celów społecznych. Programowanie reguł emocjonalnych w celu wywierania wpływu na innych członków społeczeństwa jest szczególnie przydatne w wykonywaniu niektórych zawodów. Pracę związaną z budowaniem emocji w sobie samym, aby następnie „zarazić” nimi innych, Hochschild nazywa „robotą emocjonalną”. Wiele zajęć wymagających podjęcia roboty emocjonalnej związanych jest ze sprzedażą czy pośrednictwem pomiędzy firmą a klientem. Na przykład posada sekretarki wymaga uprzejmości, skłonności do pomocy, pogody ducha, dlatego osoby na tym stanowisku powinny budować przyjazny klimat emocjonalny. Subiekt, który jest miły i służy kompetentną, acz nienachalną pomocą, może liczyć na większy sukces w sprzedaży towarów, niż gburowaty (choć równie kompetentny) mruk. Jednak nie wszystkie zawody wymagające roboty emocjonalnej muszą wywoływać emocje pozytywne. Hochschild przytacza przykład pewnej agencji ściągania długów, której szef za motto dla swoich pracowników obrał sentencję: „Wywołujcie trwogę!”<sup>60</sup>

Wzbudzanie emocji u konsumentów w celu sprzedania towaru wykorzystuje się często w reklamie. Badania przeprowadzone przez Deborah MacInnis

---

<sup>59</sup> A. R. Hochschild, *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, University of California Press, Berkeley 1983.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 146.

i Roberta Westbrooka<sup>61</sup> wykazały, że konsumenci doświadczają autentycznych emocji podczas oglądania reklam. Andrzej Falkowski i Tadeusz Tyszka w książce poświęconej psychologii zachowań konsumenckich<sup>62</sup> omawiają strategie marketingowe wykorzystujące emocje w reklamie. Wiele reklam odwołuje się do emocji pozytywnych, takich jak na przykład radość, szczęście czy miłość. Autorzy zauważają: „Ponieważ człowiek zwykle dąży do przeżywania takich emocji, to kojarzenie ich z reklamowanym produktem może, na zasadzie warunkowania klasycznego, wytwarzać pozytywne nastawienie konsumenta do reklamowanego produktu”<sup>63</sup>. Projektanci reklam wykorzystują również emocje negatywne. Umiejętne manipulowanie emocją lęku przynosi zamierzone skutki równie często, jak wykorzystywanie emocji pozytywnych. Inne negatywne emocje, wykorzystywane w reklamie, Zbigniew Zaleski<sup>64</sup> nazywa kłopotliwymi. Można je także określić jako zakazane, niechciane czy niegodziwe; należą do nich: zawiść, złośliwa radość, zemsta, nienawiść, zazdrość, wstyd, pogarda i wstręt. Wiele reklam wykorzystuje na przykład zakazane emocje związane ze sferą seksu. Niektóre emocje zagrażające — to znaczy te, których należy unikać — wykorzystywane są w reklamach produktów, których zastosowanie eliminuje jakieś niebezpieczeństwo. Falkowski i Tyszka piszą: „Reklamy lękowe, nazywane także reklamami warunkowania lękiem, przekazują konsumentowi wiadomość, że jeżeli nie będzie stosował jakiegoś produktu lub nie będzie korzystał z jakiejś usługi, wówczas może mu się zdarzyć coś złego. Podstawowym celem takich reklam jest minimalizacja ryzyka związanego z szeroko rozumianym bezpieczeństwem i zdrowiem”<sup>65</sup>.

Emocje pełnią więc w zachowaniach społecznych ważne role, niezależnie od tego, czy służą umacnianiu więzi i kontaktów interpersonalnych, czy budowaniu strategii ekonomicznych w rozwoju gospodarki. Dzieje się tak dlatego, że człowiek w toku ewolucji gatunkowej wykształcił specyficzne, intencjonalne emocje, obejmujące poczucie własnego „ja”, społeczne porównywanie tego „ja” z innymi ludźmi, a także wchodzenie z nimi w rozmaite relacje uczuciowe.

---

<sup>61</sup> D. MacInnis, R. Westbrook, *The Relationship Between Executional Cues and Emotional Responses to Advertising*, Working Paper, Department of Marketing, University of Arizona 1987.

<sup>62</sup> A. Falkowski, T. Tyszka, *Psychologia zachowań konsumenckich*, GWP, Gdańsk 2001.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>64</sup> Z. Zaleski, *Od zawiści do zemsty. Społeczna psychologia kłopotliwych emocji*, Wyd. Akademickie „Żak”, Warszawa 1998.

<sup>65</sup> A. Falkowski, T. Tyszka, *Psychologia zachowań konsumenckich*, op. cit., s. 75.

## 6. Emocjonalistyczne teorie sztuki

Podjmując sieć międzyludzkich interakcji, wykształcając na drodze ewolucji emocje o funkcji społecznej, człowiek uczył się także komunikowania swoich odczuć innym osobom. Potrzeba wyrażenia własnych emocji przybierała także formy symboliczne. Od zarania dziejów człowiek kreował własny świat sztuki, wyrażając w nim siebie i swoje uczucia.

Bogdan Dziemidok twierdzi, że sztuka tworzona przez człowieka we wszystkich epokach i zakątkach świata, zawsze była i nadal jest ściśle powiązana z emocjami: „Uważam nawet, że jedna z najważniejszych wartości sztuki polega właśnie na zaspokajaniu pewnych dyskursywnie niewyraźalnych, a przedmiotowo niezaspokajalnych potrzeb: na dostarczaniu człowiekowi różnorodnych przeżyć, na «udomowianiu» obcego świata, na rozwijaniu wrażliwości, znacznym wzbogacaniu kontaktów międzyludzkich, na odbudowywaniu nas samych. Różnie to wygląda w różnych kulturach i epokach, w różnych nurtach i gatunkach artystycznych, ale sam ten fakt jest zdumiewająco powszechny w przestrzeni i czasie”<sup>66</sup>.

Emocjonalizm jako kierunek badań w teorii sztuki polega, zdaniem Dziemidoka, na przekonaniu, że wyrażanie i komunikowanie odbiorcom przeżyć emocjonalnych jest istotną, naczelną funkcją dzieł sztuki. Takie rozumienie twórczości charakterystyczne było dla artystów romantycznych, natomiast pierwsza usystematyzowana emocjonalistyczna teoria powstała w końcu XIX wieku. Jej autorem był Eugene Véron<sup>67</sup>.

Sztuka według Vérona jest specyficznym językiem emocji, artykułowanych za pomocą ekspresji linii i plam, kolorów i form kompozycyjnych, a także przez rytmicznie uporządkowane dźwięki, słowa lub gesty. Véron wywodzi powstanie sztuki z potrzeb ekspresyjnych człowieka, przekazywanych pierwotnie przez krzyk i gestykulację. Jak zauważa Dziemidok, teoria Vérona zrywa z klasyczną tradycją określania istoty sztuki przy pomocy kategorii piękna. Artysta, wyrażając emocje, nie tworzy rzeczy pięknych, lecz ekspresyjne.

Podobne poglądy odnaleźć można w opublikowanej w 1898 roku rozprawie Lwa Tołstoj *Co to jest sztuka?*<sup>68</sup>, w której autor zwalcza estetyzm i hedonizm, powszechnie obowiązujące w ówczesnych koncepcjach teoretycznych. Tołstoj uważa, że dotychczas uprawiana estetyka zafałszowuje istotę

---

<sup>66</sup> B. Dziemidok, *Sztuka, wartości, emocje*, op. cit., s. 9.

<sup>67</sup> E. Véron, *L'Esthétique*, Cinquieme Editio, Paris 1921. Omawiam za: B. Dziemidok, *Sztuka, wartości, emocje*, op. cit.

<sup>68</sup> L. Tołstoj, *Co to jest sztuka?*, przeł. H. Leśniewska, Wyd. Literackie, Kraków 1980.

sztuki, sankcjonując elitarną twórczość europejskich artystów jako jedyny, powszechny wzorzec. Tymczasem twórczość ta utraciła pierwotną zdolność wyrażania duchowości i religijnej świadomości epoki, stając się upiększeniem, rozrywką, przyjemnością. Powinno się przestać uważać piękno za naczelny cel sztuki. Według Tołstoja, sztuka jest przede wszystkim komunikacją pomiędzy artystą a odbiorcą i odgrywa podobną rolę w ludzkim życiu jak język. Za pomocą swojego języka sztuki twórcy wypowiadają swoje uczucia i emocje, „zarażając” nimi odbiorców. Tołstoj używa tego terminu celowo: komunikowanie emocji innym możliwe jest dzięki umiejętności zarażenia się cudzymi afektami i przeżycia ich jak własnych.

Lew Tołstoj nie precyzuje, czym są uczucia. Można wnioskować, że składają się na nie zarówno zmienne, chwilowe nastroje, jak i głębokie wzruszenia, emocje zarówno pozytywne, jak i negatywne (miłość — nienawiść). Wszystkie te stany, wywoływane przez sztukę, dają odbiorcy szansę przeżycia cudzego dzieła tak, jakby było ono jego własnym. „Zaraźliwość” emocjonalna jest dla Tołstoja także kryterium wartościowania: im silniej odbiorca ulega zarażeniu, tym cenniejsze jest dzieło sztuki. Jest to także jeden z elementów odróżniających sztukę prawdziwą od naśladowczej. Sztuka autentyczna, o wybitnych walorach artystycznych i estetycznych, ma wręcz obowiązek wyrażania uczuć związanych z filozoficznymi i etycznymi problemami społeczeństwa i czasów, których jest świadkiem.

Potwierdzając główne tezy rozprawy Tołstoja, John Ducas<sup>69</sup> zauważył, że odbiorca nie tyle „zaraża” się uczuciami artysty, nie „wczuwa się” także w kontemplowany przedmiot, lecz „odczytuje” emocje przekazane w dziele; dokonuje więc „ekpatii”, a nie „emпатii”. Empatia zakłada równoznaczność uczuć, których doświadcza fikcyjny bohater i śledzący jego losy odbiorca, a wszakże nie zawsze muszą być one takie same. Natomiast odczytanie emocji fikcyjnego bohatera nie nastrocza odbiorcy żadnych problemów, podobnie jak zrozumienie afektów okazywanych przez drugiego człowieka w świecie realnym. Działają tu bowiem podobne mechanizmy, oparte na percepcji i zrozumieniu podstawowych wyrazów ekspresji, opisaney za pomocą słów, linii, barw, bądź pokazanej na scenie za pomocą mimiki, gestu, intonacji głosu etc.

Susan Langer<sup>70</sup> stwierdziła, podobnie jak Ernst Cassirer, że człowiek tworzy wokół siebie własny symboliczny świat, a sztuka jest wyrazem ludzkich uczuć ubranych w symboliczne formy. W sztuce nie są wyrażane osobiste,

---

<sup>69</sup> C. J. Ducas, *The Philosophy of Art*, New York 1966. Omawiam za: B. Dziemidok, *Sztuka, wartości, emocje*, op. cit.

<sup>70</sup> S. K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed for Philosophy in a New Key*, Charles Scribner's Sons, New York 1953; idem, *Problems of Art*, Scribner's, New York 1957. Przekład

realne uczucia twórcy, lecz idee o charakterze metaforycznym. Uczucia pojmowane są przez Langer szeroko, bowiem są nimi zarówno doznania zmysłowe, nastroje, emocje, wzruszenia, jak i napięcia o charakterze intelektualnym. Przeżycie estetyczne, doświadczane przez odbiorcę w kontakcie z dziełem sztuki, może doprowadzić go do doznania rzeczywistych emocji, jednak różnią się one zarówno od znaczenia uczuciowego zawartego w utworze, jak i od intencji oraz emocji twórcy.

Różnorodne sposoby stymulowania przeżyć emocjonalnych przez sztukę wymienia Stephen C. Pepper<sup>71</sup>. Pierwszym jej rodzajem jest stymulacja bezpośrednia, polegająca na wywoływaniu u odbiorcy nastrojów poprzez działanie na jego zmysły odpowiednio dobranymi kolorami, dźwiękami, rytmem, kompozycją linii, form i kształtów. Drugim rodzajem jest stymulacja symboliczna. W jej skład wchodzi metody pobudzania emocji poprzez przedstawienia symboliczne o znaczeniu emocjonalnym. Symboliczne przedmioty, występujące w sztuce, wywołują u odbiorców różnorodne afekty. Tą metoda łatwiej wywoływać emocje niż nastroje, choć symbole nie zawsze muszą być czytelne dla wszystkich ludzi; ważny jest tu kontekst kulturowy, a nawet osobniczy, indywidualny. Trzecim sposobem wzbudzania przeżyć u odbiorcy jest stymulacja przedstawieniowa, w której emocjonalne pobudzenie widza osiąga się przez przedstawienie emocjonalnych zachowań fikcyjnych bohaterów. Działa tutaj prosty mechanizm zrozumienia i współczucia: gdy odbiorca widzi bohatera ekspresyjnie wyrażającego emocje, sam także jest poruszony. Wreszcie ostatnią możliwością jest stymulacja ekspresyjna, w której odbiorca ma szansę doświadczyc emocji artysty, co jest sytuacją szczególnie częstą w poezji. Zawsze pozostaje jednak pytanie, czy odbiorca musi być świadomy rzeczywistych emocji twórcy i czy jest to niezbędne dla jego własnej emocjonalnej reakcji.

Jerome Bruner<sup>72</sup> zauważył, że kontakt z dziełem sztuki wywołuje u odbiorcy efekt skutecznego zdziwienia. Reakcja emocjonalna odbiorcy, będąca mieszaniną szoku, akceptacji, zaskoczenia i zgody, stanowi podstawę do orzeczenia, czy dany artefakt jest twórczy, czy nie. Dzieła twórcze mogą początkowo bardziej szokować niż skłaniać do uznania, jednak ostatecznie uznane są za wartościowe, trafne bądź użyteczne. Emocjonalne, osobiste dla każdego

---

polski pierwszej pozycji: *Nowy sens filozofii: rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, A. H. Bogucka, PIW, Warszawa 1976.

<sup>71</sup> S. C. Pepper, *Aesthetic Quality: A contextualistic Theory of Beauty*, University of California Press, Berkeley 1970.

<sup>72</sup> J. S. Bruner, *Poza dostarczone informacje: Studia z psychologii poznawania*, przeł. B. Mroziak, PWN, Warszawa 1978.



odbiorcy kryteria oceny twórczości odpowiadają więc obiektywnym cechom dzieła twórczego, jakimi są nowość i wartościowość.

Ciekawą koncepcję omawiającą sposoby i środki oddziaływania dzieła artystycznego na odbiorcę przedstawia indyjska teoria sztuki: RASA. Jej podstawę stanowi idea opracowana przez Bharatę, w której szczególna uwaga poświęcona jest pierwotnym i wtórnym kategoriom estetycznym<sup>73</sup>. Opracowana w stosunku do teatru, muzyki i tańca, ale wspólna dla wszystkich sztuk koncepcja, wymienia osiem podstawowych kategorii RASA: erotyzm, komizm, gniew, heroizm, lęk, grozę, cudowność, elegijność. Sam termin RASA oznacza w estetyce indyjskiej „smak”, „nastój”, ale także „przeżycie”, „doznanie estetyczne”, rozumiany jest także jako „kategoria estetyczna”. Dlatego nie należy utożsamiać go z subiektywnym, przelotnym stanem emocjonalnym odbiorcy. Określone motywy i formy w sztuce są trwale związane z konkretnym nastrojem, gdyż konwencje RASA mają podłoże empiryczne i ich wykorzystanie związane jest z wiedzą o ich oddziaływaniu na odbiorcę<sup>74</sup>.

Nastroje odczytywane są głównie z treści dzieła sztuki, natomiast pierwotne jakości formalne, takie jak poszczególne linie, kolory, dźwięki czy słowa, nie mają przyporządkowanych określonych kategorii emocjonalnych. Jak zauważa Danuta Kadyńska-Szajnert (i inni): „Wypowiedź o dziele sztuki w terminach teorii RASA nie posiada charakteru analitycznego, lecz opiera się na zdaniach stwierdzających. Wskazuje się zatem zgodność treści z wyróżnioną kategorią estetyczną, której treść jest podporządkowana. Kategoria ta jest uchwytna intuicyjnie i nie wymaga postępowania badawczego”<sup>75</sup>.

Z powodów powyższych teoria RASA nie ma rangi postępowania naukowego. Jednakże jest przydatna w zrozumieniu mechanizmów emocji budzonych przez dzieła sztuki. Pochodzą one od dominującej kategorii estetycznej, wzbogaconej o różnorodne kategorie towarzyszące. Bowiemy „(...) dzieła sztuki mają zdolność wyrażania podobnych emocji zrelatywizowanych do podmiotów twórczych, podmiotów odbierających, narzędzi wyrażania oraz treści nimi kierowanych i rozpoznawanych dzięki wiedzy i doświadczeniu”<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> Na temat teorii RASA zobacz: S. Cieślowski, *Kategorie estetyczne w poetyce dawnych Indii – RASA*, [w:] *Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń ŁTN*, Wyd. ŁTN, Łódź 1975; D. Kadyńska-Szajnert, J. Suliga, J. Ślósarska, *Koncepcje doznań estetycznych a korespondencja sztuk*, [w:] T. Cieślowska, J. Sławiński (red.), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980.

<sup>74</sup> Zob.: S. Cieślowski, *Kategorie estetyczne w poetyce ...*, op. cit.

<sup>75</sup> D. Kadyńska-Szajnert, J. Suliga, J. Ślósarska, *Koncepcje doznań estetycznych...*, op. cit., s. 46.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 41

Zastanawiając się nad rolą emocji w sztuce, Bohdan Dziemidok<sup>77</sup> stawia pytanie o to, czy reakcja emocjonalna jest koniecznym składnikiem każdego przeżycia estetycznego, czy też może się ono rozwinąć bez tej reakcji? Wydaje się, że więcej teoretyków podziela pierwszą opinię; dla podkreślenia tego, Dziemidok przywołuje koncepcje Lwa Tołstoja, Eugene Verona, Susan Langer, Herberta Reada. Tezę tą potwierdzają także: Roger Fry, John Ducasce, John Dewey oraz Lew S. Wygotsky. Zdecydowanie mniej badaczy odrzuca to stwierdzenie, czy nawet wręcz dowodzi, że emocje zakłócają przebieg przeżycia estetycznego; autor wspomina w tym miejscu o poglądach Bertolda Brechta.

Dziemidok podkreśla, że dzieła sztuki angażują wszystkie sfery życia psychicznego odbiorców, nie tylko afekty. Aktywność intelektualna bądź wyobraźnia mogą być równie istotne, jak postrzeganie zmysłowe czy odczucia emocjonalne. Zwracają na to uwagę między innymi, przywołani przez niego: Roman Ingarden, Stanisław Ossowski, Władysław Tatarkiewicz, Mieczysław Wallis oraz Maria Gołaszewska.

Podsumowując emocjonalistyczne teorie sztuki, za Dziemidokiem, należy stwierdzić, że emocje są bardzo ważnym składnikiem procesu odbioru sztuki, choć przeżyć wzbudzanych przez dzieło nie można sprowadzić tylko do reakcji emocjonalnych. Możliwe są różnorodne reakcje na sztukę, zależne od kontekstów tradycji i kultury, czasu historycznego, a także doświadczenia egzystencjalnego odbiorcy. Natomiast większa czy mniejsza rola przeżyć emocjonalnych zależy od wielu czynników, takich jak dyscyplina sztuki, gatunek, cechy formalne i treściowe utworu, osobowość i nastawienie odbiorcy, czy wreszcie kontekst kultury, środowiska, mody oraz systemu wartości, obowiązującego w danym społeczeństwie.

## 7. Emocje procesu twórczego i afekty twórców

Autorzy emocjonalistycznych teorii sztuki koncentrowali się głównie na zagadnieniu wpływu dzieła na odbiorców, pomijając emocjonalne aspekty procesu twórczego. Emocjonalne kryteria twórczości były niejednokrotnie lekceważone ze względu na ich subiektywność i niemożność weryfikacji. Jednakże trudno nie doceniać ich wpływu; podkreślają to sami artyści. Badania z wykorzystaniem intro- i retrospekcji, które omawia Edward Nęcka<sup>78</sup>, pozwoliły w oparciu o wypowiedzi twórczych uczonych i inżynierów określić pozytywne

---

<sup>77</sup> B. Dziemidok, *Sztuka, wartości, emocje*, op. cit.

<sup>78</sup> E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, GWP, Gdańsk 2001.

i negatywne stany emocjonalne towarzyszące momentom kreacji. Dzięki temu opracowano listę 225 przymiotników określających różne stany afektywne, towarzyszące pracy twórczej. Jednak, jak zauważa Edward Nęcka, badania tego rodzaju „(...) nie zawsze dają odpowiedź na pytanie, czy intensywne stany emocjonalne są w jakiś sposób służebne wobec twórczości, czy też raczej wynikają z towarzyszących jej napięć i trudności”<sup>79</sup>.

Kazimierz Dąbrowski<sup>80</sup>, analizując proces twórczy, posłużył się terminem „dezintegracja pozytywna”. Dezintegracja pozytywna rozumiana jest jako przemiana twórcza, polega na autokreacji, tworzeniu siebie przez siebie. Dąbrowski podkreśla znaczenie świadomego autodeterminizmu w postawach twórczych. Wpływ na nie mają czynniki biologiczne, środowiskowe, ale siłą twórczą stanowi przede wszystkim bunt i autokreacja. Ta siła wywodzi się w dużej mierze z wrażliwości; autor zauważa: „Wrażliwość twórcza to właśnie wzmożona pobudliwość psychiczna albo nerwowość”<sup>81</sup>. Wielu sławnych artystów stworzyło wybitne dzieła przezwyciężając własne lęki i obsesje, wykorzystując emocje; Dąbrowski wymienia jako przykład twórczość Blaise Pascala, Edgara Allana Poe, Juliusza Słowackiego, Michała Anioła, Jean-Paula Sartre’a, Alberta Camusa, Miguela de Unamuno, Franza Kafki. Niewątpliwie można do nich dołączyć także artystyczną kreację Pedra Almodóvara.

Wzmożona pobudliwość to także pobudliwość wyobraźni, nieodzowna w procesach kreacyjnych. Dążenia twórcze są, według Dąbrowskiego, oznaką zdrowia psychicznego człowieka. Podobnie twierdzi Rollo May: „Proces tworzenia musi być rozpatrywany (...) jako oznaka pełnego emocjonalnego zdrowia, jako wyraz samorealizacji normalnych ludzi”<sup>82</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że bezpośrednim czynnikiem sprawczym w procesie kreacji są procesy poznawcze, jednak, co podkreśla Nęcka<sup>83</sup>, czynniki emocjonalne mogą ów proces uruchomić bądź zablokować, wspomóc i ukierunkować lub zakłócić, bowiem pełnią funkcje zarówno motywujące i pobudzające, jak i hamujące, a także sterują jego przebiegiem.

Emocje sprzyjające twórczości Tomasz Kocowski<sup>84</sup> nazywa „filokreatywnymi”, to znaczy takimi, które przyczyniają się do powstawania nowych

<sup>79</sup> E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, op. cit., s. 79.

<sup>80</sup> K. Dąbrowski, *Dezintegracja pozytywna*, PIW, Warszawa 1979; idem, *Funkcje i struktura emocjonalna osobowości*, OHPLZ, Lublin 1984.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>82</sup> R. May, *Odwaga tworzenia*, przeł. E. i T. Hornowscy, Rebis, Poznań 1994, s. 37.

<sup>83</sup> E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, op. cit.

<sup>84</sup> T. Kocowski, *Aktywność twórcza człowieka. Filogeneza. Funkcje. Uwarunkowania*. Omawiam za: E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, op. cit.

pomysłów. Kocowski zalicza do nich przede wszystkim emocje pozytywne, jak zaciekawienie, radość czy sympatię interpersonalną. Natomiast nie można wykluczyć wpływu emocji negatywnych na proces twórczy. Zagadnienie to analizuje między innymi Thomas Heinzen<sup>85</sup>. Wyróżnia on dwa typy twórczości: proaktywną i reaktywną. Twórczość proaktywna sterowana jest emocjami pozytywnymi i polega na wykorzystaniu sprzyjających okoliczności, natomiast twórczość reaktywna wypływa z emocji negatywnych i ma charakter unikania negatywnych konsekwencji wynikających z braku rozwiązania problemu. Według Heinzena, twórczość może rodzić się z frustracji, rozumianej jako zablokowanie działań ukierunkowanych na cel. Twórcze myślenie byłoby zatem wynikiem procesu ewolucji i koniecznością usuwania przez naszych przodków przeszkód na drodze przeżycia i zapewnienia trwałości gatunkowej. Heinzen stwierdza, że twórczość o charakterze proaktywnym, choć niewątpliwie dająca poczucie komfortu, jest zjawiskiem rzadszym od twórczości reaktywnej; jednak w obydwu przypadkach ważne są stany emocjonalne, aczkolwiek o różnorodnym zabarwieniu.

Edward Nęcka stwierdza, że czynnikiem sprzyjającym twórczości jest po prostu pobudzenie emocjonalne. Nęcka podkreśla, że najlepsze efekty twórcze pojawiają się w stanach niskiego lub wysokiego pobudzenia emocjonalnego: „Być może niski stan pobudzenia sprzyja twórczości ze względu na to, że zmniejszony poziom mobilizacji organizmu osłabia działanie wewnętrznej autocenzury, umożliwiając akceptację nowych pomysłów, które w normalnych warunkach byłyby odrzucone. Z kolei wysoki poziom pobudzenia może sprzyjać tworzeniu się licznych skojarzeń w sieci semantycznej, zwiększając tym samym prawdopodobieństwo wyprodukowania skojarzenia nietypowego”<sup>86</sup>.

Interesującym zagadnieniem jest rola emocji w sterowaniu procesem twórczym. Podstawowe pytanie sformułować można następująco: czy emocje kierują procesem tworzenia, eliminując błędy i przybliżając twórcę do trafnego rozwiązania problemu? Na to pytanie nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Przywoływany przez Nęckę William Gordon wskazał na ważną rolę reakcji hedonicznej, czyli pozytywnego uczucia ciepła towarzyszącego rozwiązaniu zagadnienia twórczego w całości lub na poszczególnych etapach (częściowego wglądu bądź przeformułowania problemu).

Edward Nęcka<sup>87</sup> za Gordonem przyjął, że tego rodzaju afekt leży u podstaw tak zwanej strategii ukierunkowującej emocji, która jest jednym ze sposobów

<sup>85</sup> T. E. Heinzen, *Situational affect: Proactive and reactive creativity*. Omawiam za: E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, op. cit.

<sup>86</sup> E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, op. cit., s. 80.

<sup>87</sup> Idem, *Proces twórczy i jego ograniczenia*, wyd. II, Impuls, Kraków 1995.

kreatywnego myślenia. „Zgodnie z tym poglądem reakcja hedoniczna byłaby szczególnego rodzaju informacją, udzielaną procesom poznawczym przez układy afektywne. Wykorzystanie tego typu wskazówek ukierunkowujących może nas doprowadzić do nowego i wartościowego pomysłu. Wydaje się jednak, że emocja sterująca procesem twórczym może mieć również znak negatywny, czyli zamiast «ciepłego uczucia, że ma się rację» mogłoby się pojawić «zimne uczucie, że jest się w błędzie». Tak czy inaczej, stany emocjonalne należałoby uznać za czynnik sterujący przebiegiem procesu twórczego”<sup>88</sup>.

Kolejnym problemem poruszonym przez Nęcę są emocjonalne koszty twórczości, ponoszone przez osoby zajmujące się pracą kreatywną. Wynikają one zarówno z bloków psychicznych i osobowościowych samego twórcy, jak i z presji środowiska i społecznego otoczenia. Wśród emocjonalnych kosztów twórczości wymienić należy przede wszystkim: lęk (przed odrzuceniem, samotnością i niezrozumieniem, a także obawę przed przekroczeniem „granicy normalności”); zmiany nastroju (od stanów hipomaniakalnych do zniechęcenia, przygnębienia i przybicia); wreszcie konieczność ponoszenia ryzyka (przeciwstawienie się powszechnym regułom, wybór własnej drogi wbrew obowiązującym trendom). Doświadczenie stanu, który Nęcęka nazywa „horrorem emocjonalnym”, może zniechęcić twórcę do podejmowania dalszych prób, pomimo równoważącego działania „twórczej euforii”<sup>89</sup>.

Z powyższych analiz wynika jasno, że proces twórczy związany jest nierozdzielnie z emocjami; sterują one jego przebiegiem, mogą go rozwijać bądź zakłócać, pomagają wpaść na nowe rozwiązania i pomysły, ułatwiają odrzucenie nieudanych ścieżek. Psychologowie twórczości, aczkolwiek rzucają interesujące światło na zagadnienie związku emocji twórcy z podejmowaną przez niego pracą, nie udzielają odpowiedzi na pytanie: czy artysta nieprzeżywający emocji, może „na zimno” skonstruować dzieło poruszające odbiorcę emocjonalnie? Badacze nie podejmują w związku z tym ważnego z punktu widzenia twórczości artystycznej problemu tematyki utworów, nawiązującej do szerokiej skali uczuć, afektów i nastrojów, prezentowanej zarówno przez fikcyjnych bohaterów, jak i świat przedstawiony dzieła — oraz związku tychże emocjonalnych jakości utworu z afektami twórcy. To zagadnienie wprowadza nas jednak, z rozważań natury psychologicznej, w świat analiz i interpretacji estetycznych i filozoficznych, one zaś również nie udzielają jednoznacznej odpowiedzi.

---

<sup>88</sup> E. Nęcęka, *Psychologia twórczości*, op. cit., s. 84.

<sup>89</sup> Omawiam za: E. Nęcęka, *Psychologia twórczości*, op. cit., *Proces twórczy i jego ograniczenia*, op. cit.

## 8. Problematyka emocji w koncepcjach filmoznawczych

Film jest dyscypliną sztuki związaną z budzeniem emocji i opowiadaniem o nich. Już pierwsze filmy braci Lumière wywoływały żywy oddźwięk publiczności, która odbierała świat przedstawiony analogicznie do rzeczywistości. Przykładem może być anegdotyczna reakcja widzów na film PRZYJAZD POCIĄGU NA STACJĘ W LA CIOTAT (*L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT*, 1895). Jednak w parze z odbiorczą praktyką nie szła refleksja teoretyczna. Pierwsze koncepcje filmoznawcze w ogóle mało miejsca poświęcały problematyce widza, zajmując się raczej dociekaniem związanymi z istotą filmu, jego specyfiką i ontologią. Nawet jeżeli odbiorca stawał się przedmiotem analiz, to raczej jako fenomen społeczny o określonych uwarunkowaniach kulturowych, bądź jako osobnik dokonujący aktów percepcji — i to one stawały się najważniejsze, natomiast przeżycia i stany emocjonalne widza były pomijane i lekceważone.

### 8.1. Pierwsze emocjonalistyczne teorie filmowe, koncepcja Sergiusza Eisensteina

Emocjami w filmoznawstwie w początkowej fazie jego rozwoju zajmowało się stosunkowo niewielu badaczy; nawet psychologia filmu jako wyspecjalizowana dziedzina badań niekoniecznie ten problem czyniła wiodącym. Psychologowie filmu, jak Hugo Münsterberg<sup>90</sup> czy Rudolf Arnheim<sup>91</sup>, interesowali się przede wszystkim mechanizmami percepcji obrazu, problem emocji, towarzyszący procesom odbioru, postrzegając niejako przy okazji. Na przykład Münsterberg zwrócił uwagę na emocjonalny charakter wielkiego planu, w przeciwieństwie do bardziej opisowych, informacyjnych planów ogólnych czy pełnych.

Problematyka emocji pojawiła się konsekwentnie po raz pierwszy w rozważaniach Sergiusza Eisensteina, aczkolwiek jego ambicją nie było stworzenie jednolitej emocjonalistycznej teorii filmu. Interesowały go raczej środki wyrazowe sztuki filmowej, służące jako retoryczne narzędzia oddziaływania na widzów. W tym kontekście Eisenstein stworzył swoją słynną teorię montażu atrakcji.

Montaż atrakcji był dla Eisensteina nie tyle sposobem logicznego łączenia ze sobą fragmentów filmu, co skutecznym narzędziem sprowokowania u od-

---

<sup>90</sup> H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, przeł. A. Helman, ŁDK, Łódź 1989.

<sup>91</sup> R. Arnheim, *Film jako sztuka*, przeł. W. Wertenstein, WAiF, Warszawa 1961; idem, *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*, red. A. Helman, przeł. J. Mach, WAiF, Warszawa 1978.

biorców emocji, skierowanym na wywołanie założonego przez reżysera końcowego efektu dramatycznego. W eseju zatytułowanym MONTAŻ ATRAKCJI<sup>92</sup> Eisenstein stwierdził, że podstawowym materiałem teatru jest widz: „kształtowanie w pożądanym kierunku jego uwagi (nastroju) — to zadanie dla każdego utylitarnego teatru (agitacja, reklama, popularyzacja ochrony zdrowia itd.)”<sup>93</sup>. Stwierdzenie to odniósł później Eisenstein także do twórczości filmowej. Sam termin atrakcja tłumaczył następująco: „Atrakcja (...) to każdy agresywny moment widowiska, to każdy jego element, który poddaje widza uczuciowemu i psychologicznemu oddziaływaniu, doświadczalnie sprawdzonemu i z matematyczną dokładnością obliczonemu na określony wstrząs emocjonalny u widza, a następnie w związku z tym — jedyna możliwość warunkująca percepcję ideowej problematyki widowiska”<sup>94</sup>. Przykłady obrazów o charakterze atrakcji podane przez Eisensteina, mają zadanie wywołania emocjonalnego wstrząsu u odbiorców: „wykłuwanie oczu lub obcinanie rąk i nóg na scenie (...); albo sytuacja pijanego, przeczuwającego bliską katastrofę, którego wołanie o ratunek przyjmowane jest za majaczenie”<sup>95</sup>. Tego typu obrazy — ostre, szokujące, atakujące zmysły — najmocniej oddziałują na widza, a właśnie owo oddziaływanie Eisenstein uważał za najważniejszą misję sztuki.

Analizując rolę montażu i przestrzeni atrakcji w filmach oraz w pismach teoretycznych Eisensteina, Maria Gołębowska podkreśla: „Atrakcję definiuje Eisenstein przede wszystkim w kontekście wyrazistej zmysłowości — erotyki, walki i fizycznego zniszczenia, ale również jako element sakralny, mityczny i transcendentny, który demonstruje swoją materialną, fizyczną i namacalną obecność w cielesnej sferze profanum”<sup>96</sup>.

*Sacrum* przejawia się w sztuce między innymi poprzez podporządkowanie praw budowy utworu prawom rządzącym organizacją zjawisk przyrody. Tezę tą Eisenstein stawia w książce NIEOBOJĘTNA PRZYRODA<sup>97</sup>. Budowa kompozycyjna utworu może być na przykład oparta o formułę wzrastania, znaną fizykom, estetykom oraz filozofom jako spirala logarytmiczna. Obrazuje ona ideę równomiernego, ewolucyjnego rozwoju w przyrodzie, natomiast w estetyce zjawisko to przekłada się na regułę złotego podziału, zwanego też od renesansu „boską proporcją”. Złoty podział wyraża więc organiczny związek natury

<sup>92</sup> S. Eisenstein, *Montaż atrakcji*, [w:] *Wybór pism*, red. R. Dreyer, tłum. M. Kumorek, WAiF, Warszawa 1959.

<sup>93</sup> Ibidem, s. 292.

<sup>94</sup> Ibidem, s. 292.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 292-293.

<sup>96</sup> M. Gołębowska, *Montaż i przestrzeń atrakcji*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35-36, s. 8.

<sup>97</sup> S. Eisenstein, *Nieobojetna przyroda*, tłum. M. Kumorek, WAiF, Warszawa 1975.

i sztuki, człowieka i tworzonych przezeń dzieła. „Utwór taki oddziałuje oczywiście na odbiorców w sposób szczególny nie tylko z tej racji, iż siła jego ekspresji osiągnęła poziom ekspresji zjawisk przyrody, lecz i dlatego, iż prawo określające strukturę utworu jest równocześnie prawem rządzącym percepcją odbiorców, którzy stanowią część organicznej przyrody. Odbiorca czuje się organicznie związany, stopiony i zespolony z tego rodzaju dziełem, podobnie jak odczuwa jedność i zespolenie z otaczającym go środowiskiem, z naturą”<sup>98</sup>.

Układy kompozycyjne dzieł sztuki wykorzystują jako tworzywo stany emocjonalne. Mogą być one proste (typu „wesoła wesołość”) lub bardziej skomplikowane (jak „śmierć afirmująca życie”). W tym drugim przypadku płaszczyzna schematu kompozycyjnego uwzględnia nie tylko emocje towarzyszące czy wywoływane przez obrazy filmowe, ale także emocjonalny stosunek odbiorcy do obrazów. Ten przypadek zdaje się być znacznie częściej wykorzystywany przez Pedra Almodóvara w jego twórczości, aczkolwiek „wesoła wesołość” również pojawia się w jego obrazach o charakterze komediowym, jako emocja wywoływana u widzów w sposób bezpośredni.

Rozpatrując wpływ układów kompozycyjnych na wywoływanie afektów u odbiorców, Eisenstein zauważył znamieny fakt, że zagadnienie emocji w filmie obejmuje z jednej strony emocje fikcyjnego bohatera, z drugiej zaś strony — emocje widza. Ten ostatni nie zawsze musi doznawać takich samych uczuć, jak ekranowa postać. Analizując przykładowo uczucie smutku, Eisenstein wskazał, że w niektórych przypadkach „istnieje (...) potrzeba odczuwania smutku, którą zaspokajamy wtedy, kiedy smutek przedstawiony jest tak sugestywnie, że wraz z bohaterem smuci się i widz”. Natomiast w innych sytuacjach emocje bohatera i odbiorcy mogą być krańcowo rozbieżne: „Smutek wroga, który poniósł klęskę, wywołuje uczucie radości u widza solidaryzującego się ze zwycięzcą”<sup>99</sup>. Rozważaniami tymi Eisenstein wyprzedził współczesnych badaczy — kognitywistów, zajmujących się problematyką emocji.

Jako przykład szczególnego chwytu kompozycyjnego wywołującego u odbiorców określone odczucia emocjonalne, prowadzące do zrozumienia wyrażonej przez twórcę idei, Eisenstein wskazał patos. Poddając go szczegółowej analizie, stwierdził: „główną cechą patetycznej kompozycji jest ciągły stan uniesienia, nieustanne «wychodzenie z siebie», permanentne przechodzenie każdego poszczególnego elementu lub rysu utworu z jakości w jakość, w miarę ilościowego narastania siły ekspresji kadru, epizodu, sceny i wreszcie całego

---

<sup>98</sup> Ibidem, s. 22-23.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 13.



działa<sup>100</sup>. Kompozycja patetyczna jest środkiem, za pomocą którego autor wyraża swój stosunek do treści, chcąc przy jej pomocy zmusić widza, aby ten wyszedł z siebie. Eisenstein analizuje jako przykłady sposoby wykorzystania patosu w tragedii antycznej, w twórczości Emila Zoli i Fiodora Dostojewskiego, a także w swoich filmach: *PANCERNIK POTIOMKIN* (*BRONIENOSIEC POTIOMKIN*, 1925) oraz *STARE I NOWE* (*STAROJE I NOWOJE*, 1929).

Przeżywanie patosu przez odbiorców Eisenstein porównuje do stanu ekstazy religijnej, opisywanego przez Ignacego Loyolę; czynniki wspólne, to chociażby płomienna żarliwość idei, kwietyzm i eksplozywność. Natomiast, kiedy reżyser do rangi patosu wynosi miernotę, mamy do czynienia z parodią (persyflażem) i efektem komicznym.

Budowanie emocji odbiorców odbywa się nie tylko za pomocą obrazu, ale także i muzyki. Muzyka w filmie potrzebna jest po to, by „dopowiedzieć emocjonalnie to, co innymi środkami jest nie do wyrażenia”<sup>101</sup>. Za Ryszardem Wagnerem, Eisenstein stwierdza, że język muzyki wyraża w najczystszej formie uczucia, ukazuje to, co w słowach niewyraźne<sup>102</sup>. Emocjonalne współbrzmienie obrazu i dźwięku pojawia się najpełniej w filmie w przypadku wykorzystania kontrapunktu wizualno-dźwiękowego.

Natomiast w filmie niemyym rolę muzyki spełnia pejzaż. Na przykładzie sceny świtu w odeskim porcie z filmu *PANCERNIK POTIOMKIN*, Eisenstein ukazuje, w jaki sposób krajobrazowe preludium, wywołując emocjonalny styl i nastroj, wprowadza widza w następne sceny filmowe. Mgły z *PANCERNIKA POTIOMKINA* są kontynuacją tradycji chińskiego malarstwa pejzażowego, w którym u podstaw dynamiki kompozycji leżą: prawo jedności przeciwieństw, gra sprzecznych sił oraz przenikanie przeciwstawnych pierwiastków, wyrażone w dychotomii Jang i In. Pejzaże tworzone przez Wu Tao-Cy, malowane na zwojach, osiągają dynamiczność kompozycji poprzez kontrast ruchu płynącej wody z bezruchem brzegu, miękkich mgieł z twardymi skałami, nagich, surowych urwisk z bujną roślinnością. Podobne kontrasty Eisenstein wykorzystał w budowaniu klimatu sceny w odeskim porcie: „Od ażurowych mgieł, przez ledwo uchwytny zarys przedmiotów, przez ołowiano-szarą powierzchnię wody i szare żagle do aksamitno-czarnych kadłubów statków i twardziny nadbrzeża portowego przebiega ogólny montaż motywów. Dynamiczny montaż poszczególnych motywów tych żywiołów zastyga w ostatnim statycznym akordzie. Przechodzą w nieruchomy kadr, gdzie szary żagiel stał się namiotem, czarne

---

<sup>100</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 241.

<sup>102</sup> Ibidem.

kadłuby statków — krepą żałobnej wstęgi, woda — łzami na twarzach zgromadzonych kobiet, mgła — miękkimi zarysami przedmiotów (nieostre zdjęcia), a twardością staje się trup rozpostarty na bruku nadbrzeża<sup>103</sup>. Tak więc, dla Eisensteina „pejzaż to skomplikowany nosiciel przeróżnych wariantów plastycznej interpretacji emocji”<sup>104</sup>.

Różnorodność obrazów zestawionych ze sobą na zasadzie kontrastu, konfliktu czy nawet szoku ma na celu wywołanie emocji i zaangażowanie widza, pobudzenie jego psychicznego współuczestnictwa w przedstawionym świecie. W tym zakresie Eisenstein jest prekursorem współczesnej myśli teoretycznej z zakresu filmoznawstwa i kultury mediów. Maria Gołębowska zauważa, iż według koncepcji Eisensteina: „Tekst jest konstruowany w taki sposób, że wpisany w niego jest nie autor z wyrazistą osobowością, której ekspresją miałby być tekst, lecz odbiorca. To on jest obecny w danym tekście kultury: klient–odbiorca danego produktu kultury, dla którego produkt jest przeznaczony. Tezy Eisensteina okazują się zaskakująco aktualne i użyteczne przy charakteryzowaniu współczesnej kultury, a jego opis można traktować jako rodzaj zapowiedzi przemian dokonujących się w kulturze filmu i mediów”<sup>105</sup>. Co prawda, tezy o emocjonalnych możliwościach oddziaływania na widzów obrazów filmowych odnosił Eisenstein do zaangażowania sztuki filmowej w głoszenie ideologii marksistowskiej, ale z punktu widzenia współczesnej teorii filmu mają one charakter daleko bardziej uniwersalny.

## 8.2. Teorie psychoanalityczne i poststrukturalne

Problematyka emocji, aczkolwiek niejako przy okazji, a nie w głównym nurcie rozważań, pojawia się w filmoznawczych koncepcjach inspirowanych psychoanalizą. Podejście psychoanalityczne, inspirowane głównie teorią Jacques’a Lacana, łączącą freudyzm z lingwistyką strukturalną, upowszechniło się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wraz z zainteresowaniem filmoznawców problematyką widza. Widz opisywany był w kategoriach umiejscawiania jako podmiot tekstualny: wobec fikcyjnej przestrzeni, w ramach opowiadania, w sali kinowej. Fabuła i techniki przedstawienia, za pomocą procesu wypowiedzania, służyły wytwarzaniu pozycji przedmiotowych, zaś zaangażowanie emocjonalne widza, jego uczestnictwo uczuciowe (używając terminologii Morina) opisywano jako uzyskiwane, dzięki kompleksowi projekcji — identyfi-

---

<sup>103</sup> Ibidem, s. 254-255.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 395.

<sup>105</sup> M. Gołębowska, *Montaż i przestrzeń atrakcji*, op. cit., s. 11.

kacji. Charakteryzowany w ten sposób widz determinowany był przez czynniki podświadome, zaś interpretacje dzieł filmowych eksploatowały freudowskie wątki kompleksu Edypa, symboliki fallicznej czy regresji narcystycznej.

Głównymi przedstawicielami orientacji psychoanalitycznej są: Jean-Louis Baudry, Raymond Bellour, Christian Metz, Thomas Kuntzel, Marsha Kinder<sup>106</sup>. W ich rozważaniach wykrystalizowało się pojęcie podstawowego aparatu kina (zbiór narzędzi potrzebny do produkcji) oraz dyspozytywu (projektor powiązany z widzem — adresatem projekcji). Aparat kinematograficzny działa w sposób analogiczny do aparatu psychicznego we śnie, a jego celem jest wywołanie u widza sztucznej regresji do faz, które są nieosiągalne w życiu świadomym. Christian Metz<sup>107</sup> stwierdził, że wszelkie obrazowanie filmowe przypomina strukturę snu, zaś kino jest machiną mentalną produkującą marzenia i tęsknoty widzów po to, aby je następnie zaspokajać.

Kluczowe w wyjaśnianiu sposobu uczestnictwa widza w spektaklu filmowym i przeżywaniu przez niego emocji stało się pojęcie kompleksu projekcji — identyfikacji. Identyfikacja jest według niektórych teoretyków warunkiem wręcz koniecznym do odczytania fabuły — Christian Metz<sup>108</sup> stwierdził, że widz musi przyjąć postawę identyfikacji, gdyż w przeciwnym razie po prostu nie zrozumie on filmu. Także dla Edgara Morina kompleks projekcji — identyfikacji jest prymarny dla zrozumienia sposobu uczestnictwa widza w filmie. Koncepcja Morina została omówiona przeze mnie w części prezentowanego rozdziału poświęconej psychoanalitycznym koncepcjom emocjonalistycznym, w tym miejscu pragnę jedynie odwołać się do stanowiska Morina w sprawie kompleksu projekcji — identyfikacji. W procesie projekcji odbiorca rzutuje swoje uczucia, emocje i myśli w widmowy świat przedstawiony na ekranie, natomiast w fazie identyfikacji podmiot wchłania świat w siebie, utożsamiając postać bohatera z samym sobą: „Potrzeba uczestnictwa, nie mogąca wyrazić się czynem, przybiera charakter wewnętrzny, przeżywany. Kinestezja spektaklu roztapia się w cenestezji widza, to znaczy: w jego subiektywności, pociąga też za sobą projekcje — identyfikacje. Zanik uczestnictwa praktycznego determinuje więc intensywne uczestnictwo uczuciowe: prawdziwe przeniesienia dokonują się między duszą widza a ekranowym spektaklem”<sup>109</sup>.

W psychoanalitycznej opcji korzenie mają także prace inspirowane krytyką ideologii patriarchalnej i feminizmem. Nurt ten tworzą między innymi prace

---

<sup>106</sup> Obszerne omówienie teorii psychoanalitycznych znaleźć można w książce W. Godzica *Film i psychoanaliza: Problem widza*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1991.

<sup>107</sup> Ch. Metz, *Le signifiant imaginaire: Psychoanalyse et cinema*, UGE, Paris 1977.

<sup>108</sup> Ibidem.

<sup>109</sup> E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975, s. 129.

badaczek, jak Laura Mulvey, Julia Kristeva, Ann E. Kaplan, Teresa de Laurentis, Tania Modjesky, Margaret Haskell. Ich rozważania koncentrują się głównie nad zagadnieniem widza filmowego, wyodrębnieniem i opisem zjawisk związanych z procesami odbioru, takimi jak skopofilia, voyeuryzm czy fetysyzm.

Laura Mulvey w klasycznym dziś, zapoczątkowującym nurt rozważań feministycznych artykule *PRZYJEMNOŚĆ WZROKOWA A KINO NARRACYJNE*<sup>110</sup>, zajęła się zagadnieniem mechanizmów psychicznych odbiorców, które ugruntowują status kina patriarchalnego. Według autorki, kino głównego nurtu nie daje widzowi płci żeńskiej szansy na identyfikację z ekranowymi bohaterkami, gdyż kobieta w filmie jest milczącym obrazem i pasywnym nośnikiem znaczenia, natomiast widz płci męskiej jest twórcą znaczenia i nośnikiem spojrzenia. Analizując postawę widza wobec świata przedstawionego na ekranie, Mulvey wyodrębnia kategorie identyfikacji, patrzenia i spektaklu. Równocześnie podkreśla, że widz konstruowany przez film ma rodzaj męski. To on ma szansę na identyfikację z bohaterami męskimi, natomiast postaci kobiece przekształcane są w przedmiot percepcji w mechanizmach skopofilii, voyeuryzmu i fetysyzmu. Kino rozwija narcystyczny obszar skopofilii, dzięki zawartym w nim mechanizmom projekcji — identyfikacji. Mulvey zauważa, że film zmusza widza do skupienia uwagi na postaci ludzkiej: „Skala, przestrzeń, opowieść — wszystko jest antropomorficzne. Ciekawość i chęć patrzenia mieszają się tu z fascynacją podobieństwem i rozpoznawaniem: ludzkiej twarzy, ciała, związku między człowiekiem a otoczeniem, widzialnej obecności ludzi w świecie”<sup>111</sup>. Jednak przyjemność czerpana z patrzenia odczuwana jest jedynie przez widza męskiego, gdyż kobieta w filmie jest wizerunkiem ukształtowanym zgodnie z męskimi fantazjami i wyobrażeniami o podłożu erotycznym. Podobne stanowisko zajmuje Ann Kaplan<sup>112</sup> stwierdzając, że ciało kobiece w filmie ulega uprzedmiotowieniu i staje się częścią spektaklu, a także Steven Neale<sup>113</sup>, który zauważa, że w dominującym nurcie kina hollywoodzkiego heteroseksualną męskość przyjęto za konstrukcyjną normę.

Zagadnienie emocji pojawia się w teoriach feministycznych również w kontekście rozważań nad gatunkami filmowymi, szczególnie tymi tradycyjnie uznawanymi za „kobiece”. Wśród nich na pierwsze miejsce wysuwa się

<sup>110</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.

<sup>111</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>112</sup> A.E. Kaplan, *Psychoanalysis and Cinema*, Routledge, New York 1990.

<sup>113</sup> S. Neale, *Męskość jako spektakl*, tłum. M. Radkiewicz, [w:] E. Ostrowska (red.), *Gender w kinie europejskim i mediach*, Rabid, Kraków 2001.

melodramat. Mary Ann Doane<sup>114</sup>, badając problem relacji widza ze światem przedstawionym melodramatu, zauważyła że kobieta jako odbiorca ma małe szanse na identyfikację z ekranowymi bohaterkami, gdyż te występują z reguły w charakterze ofiar. Emocje towarzyszące procesom odbioru są więc w przypadku widza kobiecego negatywne, co nie stanowi podstawy do budowania poczucia tożsamości. Linda Williams<sup>115</sup> stwierdziła, że melodramat jest gatunkiem specyficznie amerykańskim, w którym do głosu dochodzą moralne, emocjonalnie przeżywane prawdy o społeczeństwie współczesnym. Zdaniem Grażyny Stachówny, niektóre spośród badaczek, jak na przykład Linda Williams, uważają, iż silne emocje wywołujące łączy nie są domeną kobiet, lecz „melodramatycznej filmizacji”, która jest stałą cechą amerykańskiej popkultury: „Tam więc, gdzie w grę wchodzi przeżycia emocjonalne i moralne, gdzie skłania się widzów do sympatii dla ofiar, gdzie opowiadanie angażuje się w odsłanianie psychologicznych przyczyn postępów i działań bohaterów, zawsze pojawia się melodramatyczność”<sup>116</sup>.

Krytycy teorii psychoanalitycznych podejmowali niejednokrotnie zarzut, że opisywane przez badaczy strategie identyfikacyjne ograniczają swobodę widza, opisując go jako bezwolny konstrukt podatny na manipulacje filmowych twórców, a także jako osobowość rządzoną ciemnymi, nieświadomymi siłami popędów. W odniesieniu zaś do samych dzieł filmowych, jak zauważa Jacek Ostaszewski, teoretycy „uprawiają «hermeneutykę podejrzeń», interesując się «ukrytym» wymiarem tekstów, tym, co wyjątkowe i co ogranicza racjonalność”<sup>117</sup>. Dlatego, poczynając od lat osiemdziesiątych, filmoznawcy coraz częściej porzucają spojrzenie psychoanalityczne na rzecz innych opcji badawczych. Spośród nich na plan pierwszy wysuwają się badania z kręgu kognitywizmu.

### 8.3. Kognitywne teorie filmowe a problematyka emocji

Psychoanalityczne koncepcje filmowe zostały zakwestionowane na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przez twórców teorii kognitywnych. Filmoznawcy — kognitywiści zajmują się problematyką percepcji, rozumianej jako mentalne operacje odbiorców, uwarunkowane przez schematy

---

<sup>114</sup> M. A. Doane, *The Desire To Desire*, Routledge, New York, 1987.

<sup>115</sup> L. Williams, *Melodrama Revised*, [in:] N. Browne (ed.), *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, University Publications, Berkeley, Los Angeles, London, 1998.

<sup>116</sup> G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001, s. 23.

<sup>117</sup> J. Ostaszewski, *Rozumienie opowiadania filmowego*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.

poznawcze. Również w kategoriach schematów poznawczych badacze rozpatrują problematykę emocji. Zgodnie z założeniami psychologii kognitywnej, filmoznawcy przyjmują tezę o racjonalnym charakterze emocji, uznając je za wynik poznawczego przetwarzania informacji.

Emocjonalny aspekt odbioru filmu, odsuwany początkowo przez kognitywistów na plan dalszy, doszedł do głosu za sprawą takich badaczy, jak Noël Carroll, Murray Smith oraz Ed S. Tan. Odrzucili oni teorię identyfikacji, w myśl której widz wytwarza repliki emocji fikcyjnych bohaterów, utożsamiając się z ich punktem widzenia. Przyjęli natomiast założenie, że widz odpowiada własnymi emocjami na propozycje zawarte w filmie, nie zawsze identycznymi ani nawet podobnymi. W myśl założeń teorii kognitywnych proponuje się zastąpienie terminu „identyfikacja” pojęciem „asymilacji” czy też szeroko rozumianej wyobraźni.

Noël Carroll<sup>118</sup> poddaje analizie mechanizm komunikowania emocji za pomocą montażu opartego na punkcie widzenia. Za Edwardem Braniganem<sup>119</sup> przez montaż POV (*Point-of-View Editing*) Carroll rozumie połączenie dwóch ujęć, w którym pierwsze pokazuje bohatera filmowego patrzącego na jakiś obiekt, natomiast drugie eksponuje to, na co patrzył bohater. Pierwsze ujęcie Branigan nazywa: „punkt/spojrzenie”, ponieważ określa ono miejsce, z którego patrzy postać i ukazuje kierunek jej spojrzenia. Drugie ujęcie nazywane jest: „punkt/obiekt”, gdyż ukazuje ono obiekt spojrzenia z miejsca określonego przez ujęcie pierwsze. Według Branigana montaż POV stanowi podstawę koncepcji subiektywizacji obrazów filmowych. Tezę tę podejmuje Carroll, stwierdzając, że montaż POV jest doskonałym chwytem, za pomocą którego reżyser przekazuje odbiorcy informację o emocjonalnych stanach filmowych bohaterów.

Carroll podkreśla, że montaż POV nie nastęrcza widzowi szczególnych trudności w zrozumieniu i odbiorze. Dzieje się tak z trzech podstawowych powodów. Po pierwsze, montaż tego typu odwołuje się do wrodzonych procesów poznawczych człowieka, wykorzystując naturalny nawyk podążania wzrokiem w kierunku, w którym z zaciekawieniem patrzy inna osoba. W zgodzie z założeniami współczesnej psychologii (między innymi badania Gordona, Butterwortha czy Grover, na które powołuje się Carroll), przyjmuje się, że podążanie za wzrokiem innych jest dziedziczną, wykształconą na drodze ewolucji strategią poznawczą, dzięki której można uniknąć zagrożenia bądź uzyskać

---

<sup>118</sup> N. Carroll, *Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies*, [in:] *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

<sup>119</sup> E. Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subiectivity in Classical Film*, Mouton, New York, Berlin, 1984.

wiedzę o sytuacji innych osób. Według Carrola, zwracanie uwagi na to, co interesuje inną osobę, stanowi pierwotną, przedjęzykową formę komunikacji.

Drugi powód automatycznego niemalże rozumienia informacji niesionej przez montaż POV związany jest z przyjęciem ponadkulturowych podstaw rozumienia stanów emocjonalnych. Wyrażania ani rozumienia emocji, przynajmniej tych podstawowych, człowiek nie musi się uczyć, gdyż są to mechanizmy wrodzone. Dlatego rozpoznanie emocji fikcyjnego bohatera filmowego odbywa się na zasadzie identycznej jak w rzeczywistości. Widząc emocje wyrażane przez drugiego człowieka, rozpoznajemy je bez trudu. Natomiast, aby wytłumaczyć proces komunikowania emocji o charakterze złożonym, Carroll odwołuje się do poznawczej teorii stanów emocjonalnych, która zakłada intencjonalność emocji. Są one skierowane zawsze na kogoś lub na coś, a relacje między podmiotem a obiektem (bądź drugim podmiotem) ustanawiają treść emocji. W przypadku montażu POV pierwsze ujęcie („punkt/spojrzenie”) ukazuje bohatera, z którego zachowania można wywnioskować charakter jego emocji. Ujęcie drugie („punkt/obiekt”) pokazuje obiekt, którego dotyczą emocje bohatera. Z zestawienia tych ujęć widz może wysnuć wnioski o szczegółowym emocjonalnym stanie postaci filmowej. Wypływają one z rozpoznawania ponadkulturalnych symboli i wykorzystania biologicznie zakorzenionych mechanizmów percepcji oraz procesów poznawczych.

Trzecia hipoteza tłumacząca sprawność zrozumienia mechanizmów montażu POV związana jest z łatwością przyswajania efektów wizualnych rozumianych jako bodźce sensoryczne, które automatycznie pobudzają reakcję widzów. Montaż POV jest powszechnie używany przez twórców filmowych, gdyż, jak zauważa Carroll, tego typu konstrukcja ułatwia natychmiastowy odbiór przez publiczność na całym świecie i nie wymaga żadnego przeszkolenia w zakresie znajomości języka filmowego. Jednak nie wszystkie przypadki wykorzystania montażu POV opierają się na mechanizmach łatwo przyswajalnych przez widzów. Carroll zauważa, że rozpoznanie niektórych złożonych emocji, szczególnie wyrażanych przez bohaterów pochodzących z innego kręgu kulturowego niż odbiorca, może nastęrczać trudności i wymaga od widza pewnego zasobu wiedzy o kulturze, z której wywodzi się postać, a także dobrego zrozumienia fabuły. W takim przypadku montaż POV może mieć znaczenie jedynie pomocnicze.

Reakcja emocjonalna widza jest dla Carrola następstwem zrozumienia sytuacji postaci filmowej i wyrażanych przez nią afektów. Carroll odrzuca pogląd, że widz może wierzyć w realność świata przedstawionego w filmie. Według niego, odbiorca jest zawsze świadomy fikcyjności oglądanych wydarzeń. Postulując odrzucenie „teorii iluzji”, Carroll równocześnie uznaje, że emocje

widzów mają charakter autentyczny. Poprzez zrozumienie emocji fikcyjnych bohaterów oraz skonfrontowanie ich z własnym doświadczeniem, widz „bawiąc się” jakąś myślą lub wspomnieniem, może doświadczyć rzeczywistych emocji. Koncepcję swoją Carroll nazywa „teorią myśli”, odróżniając ją od „teorii iluzji” i „teorii udawania”. Według założeń „teorii iluzji” widz bierze scenę filmową za rzeczywistość, co jest po prostu niemożliwe. Według też „teorii udawania” widz nie może przeżyć autentycznych emocji, gdyż nie wierzy w rzeczywistość fikcji. Rozwiązaniem problemu jest „teoria myśli”, zgodnie z którą nie tylko rzeczywistość fizyczna zdolna jest do wywoływania autentycznych uczuć, ale także idee, myśli, reprezentacje umysłowe podsuwane widzowi przez film.

Carroll neguje także przydatność terminu „identyfikacja” dla zrozumienia postawy widza. Identyfikacja rozumiana jako zdolność widza do przeżywania tego samego, co bohaterowie filmu, sugeruje istnienie jakiejś wspólnoty lub „unii duchowej” między widzem a postacią. Natomiast przeocza ona fakt, że emocje widzów i fikcyjnych postaci wcale nie muszą być identyczne. Kiedy odbiorca widzi potwora zagrażającego bohaterowi, nie boi się monstrum, ale obawia o los ulubionej postaci. Dlatego należy zastąpić termin „identyfikacja” pojęciem: „asymilacja”. Przyjęcie postawy asymilacji wymaga od widza zrozumienia tego, jak bohater filmowy pojmuje sytuację, w której się znalazł, a nie wytwarzania repliki jego stanu emocjonalnego. Natomiast zakłada się równocześnie, że widz nigdy nie zapomina, że stoi z boku fikcyjnego świata filmowego.

Acentralne usytuowanie widza wobec świata przedstawionego opisuje Murray Smith<sup>120</sup>. Przedstawiona przez Smitha struktura zaangażowania (sympatii — antypatii) widza w postaci funkcjonuje na zasadzie wyobrażeń acentralnych. Powołując się na tezy Richarda Wollheima, Smith rozróżnia dwa typy wyobrażeń: centralnych (odbiorca sytuuje się wewnątrz scenariusza i uczestniczy od środka w wydarzeniach) i acentralnych (odbiorcę interesuje sam pomysł, ale nie czuje się wciągnięty do wewnątrz wydarzeń, lecz obserwuje je z boku). Widz kinowy przyjmuje postawę świadka stojącego z boku, gdyż zdaje sobie sprawę z fikcyjności przedstawień. Jednocześnie jednak doświadcza emocji związanych z procesami odbioru filmu. Murray Smith stwierdził, że emocjonalne zaangażowanie widza odbywa się za pośrednictwem fikcyjnych bohaterów. Postacie filmowe to złożone konstrukcje tworzone przez widza w oparciu o składniki mimetyczne. Mogą one mieć poziom podstawowy i uniwersalny (cechy osobowe bohatera filmowego jako człowieka) oraz nadbudowany nad

---

<sup>120</sup> M. Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1995.



nim poziom kulturowy (cechy charakterystyczne bohatera uwarunkowane kulturowo).

W ten sposób skonstruowana postać filmowa nie prowokuje widza do identyfikacji emocjonalnej ani do utożsamiania się z fikcyjnym bohaterem. Zaangażowanie widza w postać odbywa się poprzez fakt, że narracja aktywizuje wyobraźnię odbiorcy i wywołuje jego zainteresowanie. Owo zainteresowanie realizowane jest na trzech poziomach: rozpoznania, współodczuwania (solidarność) oraz nastawienia. Rozpoznanie (*alignment*) uczuć żywionych przez bohaterów zachodzi niejako automatycznie, chyba że niepełne lub celowo zagmatwane ukazanie postaci powoduje dezorientację widza. Postawa współodczuwania (*allegiance*) sympatii bądź antypatii wobec bohatera ogarniętego jakimś uczuciem lub podejmującego jakieś działanie rodzi się w następstwie zrozumienia przez widza sytuacji, jej oceny i stosownej reakcji emocjonalnej. Natomiast na poziomie nastawienia mamy do czynienia z postawami, jakie wobec filmowych postaci przyjmują widzowie w zgodzie z własnym systemem wartości. Nastawienie wiąże się więc przede wszystkim z moralną oceną postaci przez odbiorcę, która ma wymiar poznawczy i afektywny zarazem.

Emocje widza i jego zaangażowanie w postać ma charakter złożony i polega na doświadczaniu całej skali odczuć. Jacek Ostaszewski zauważa: „Przedstawiony przez Murraya Smitha model zaangażowania widza w postać fikcyjną zawiera (...) nie tylko acentralną strukturę sympatii, lecz także mechanizmy empatyczne, polegające na wczuwaniu się w stany psychiczne drugiej osoby oraz przejmowanie jej emocji, które funkcjonują na zasadzie wyobrażeń centralnych. Jako mechanizmy empatyczne Smith wylicza: *symulację emocjonalną*, *mimikrę* (afektywną i motoryczną), które są dobrowolne, oraz „reakcje autonomiczne”, takie jak strach bądź śmiech, które są mimowolne. Zjawiska te funkcjonują na zasadzie *mechanizmów pojmowania* (poprzez wyobrażenia centralne), współdziałających z innymi procesami poznawczymi i emocjonalnymi przy konstruowaniu postaci i sytuacji fabularnych. Mogą one zarówno uzupełniać strukturę sympatii, jak i funkcjonować na zasadzie mechanizmu oporu wobec acentralnej struktury sympatii”<sup>121</sup>.

Ed Tan w książce *EMOTION AND THE STRUCTURE OF NARRATIVE FILM*<sup>122</sup> zastanawia się nad zagadnieniem, czy fikcyjny film zdolny jest wzbudzić w odbiorcach autentyczne emocje. Odpowiadając na to pytania twierdząco, Tan

<sup>121</sup> J. Ostaszewski, *Rozumienie opowiadania filmowego*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 58. Podkreślenia w tekście pochodzą od autora.

<sup>122</sup> Przekład polski fragmentów pt.: *Film fabularny jako maszyna emocji*, w tłumaczeniu J. Mach znajduje się w książce pod redakcją J. Ostaszewskiego, *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1999.

analizuje emocje widza w kontekście funkcjonalnych teorii emocji. Dokonuje połączenia teorii narracji filmowej stworzonej przez Davida Bordwella<sup>123</sup> z funkcjonalną perspektywą rozumienia emocji w wydaniu Nico Frijdy<sup>124</sup>. Podobnie jak Bordwell, Tan zakłada, że narracja filmowa jest celowo zaprogramowana i prowadzona w taki sposób, by wzbudzać emocje widzów. Natomiast za Frijdą Tan przypomina główne cechy funkcjonalne emocji. Są nimi: nadrzędność, zależność od zainteresowań, specyficzność bodźca, reakcja na rzeczywistość, reakcja na zmianę, zamknięcie (na świadomą kontrolę). Stany psychologiczne, które spełniają te kryteria, są rzeczywistymi emocjami. Stany te pojawiają się także w przypadku reakcji widza na fikcyjny świat filmu, szczególnie w przypadku, gdy przyjmie się „teorię myśli”. Podobnie jak Carroll, Tan odrzuca „teorię iluzji” oraz „teorię udawania”, akceptując „teorię myśli”, gdyż jest ona zgodna z perspektywą funkcjonalną: „(...) myśli mogą posiadać pewien rodzaj pozornej rzeczywistości i jakoś odnosić się do zainteresowań podmiotu”. Nico Frijda „(...) podkreśla fakt, że prosta percepcja możliwości stanowi formę rzeczywistości pozornej. Jak wiemy, ludzie lubią pewne przedstawienia możliwości, jak choćby romantyczne obrazy życia, przyjmując, że jest w nich prawda, której na co dzień nie widać. Film pozwala nam zobaczyć, jak takie przedstawienia stają się prawdziwe”<sup>125</sup>.

Film fabularny, stwierdza Tan, „można uznać za przewodnika fantazji, co — zgodnie z teorią myśli — stwarza emocje”<sup>126</sup>. Odbywa się to dzięki czynnemu zaangażowaniu widza w fabułę, któremu towarzyszą różnorodne iluzje, zmuszające odbiorcę do przyjmowania pewnych postaw, przekonań i związanych z nimi przeżyć natury emocjonalnej. Tan wylicza „iluzję ruchu”, „iluzję efektu diegetycznego”, „iluzję świadka kontrolowanego” oraz „iluzję postawy obserwacyjnej”. Pierwsza iluzja zachodzi automatycznie: widz dostrzega pozorny ruch w szeregu nieruchomych kadrów. Kolejna iluzja (efektu diegetycznego) związana jest z wrażeniem widza, iż przebywa on swoją wyobraźnią w fikcyjnym świecie, który przyjmowany jest jako świat rzeczywisty. Niekiedy widz przechodzi od efektu diegetycznego do świadomości filmowego medium (szczególnie na początku i pod koniec filmu), innym razem zwycięża iluzja projekcyjna. Wtedy widzom wydawać się może, że są obecni w fikcyjnym świecie jako niewidzialni obserwatorzy — jest to iluzja świadka kontrolowanego. Jej nieodłącznym elementem jest niemożność działania (widz zajmuje pozycję stojącego z boku obserwatora i nie ma wpływu na wydarzenia, ani te o charakterze miłym, ani

<sup>123</sup> D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985.

<sup>124</sup> N. Frijda, *The Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

<sup>125</sup> E. S. Tan, *Film fabularny jako maszyna emocji*, op. cit., s. 257.

<sup>126</sup> *Ibidem*, s. 258.

niemiłym czy wręcz przerażającym). Z drugiej jednak strony, „aktywna obserwacja i antycypacja żądają od niego współpracy — inwestowania. Zaproszenie do aktywnego uczestnictwa trudno odrzucić. Można to wyjaśnić, opisując zasady wzbudzania ciekawości”<sup>127</sup>. Według Tana, iluzja świadka kontrolowanego jest najbardziej bezpośrednią przyczyną emocji doświadczanych przez widza. Iluzja z pozycji widza jako obserwatora wywołuje kolejną iluzję: postawy obserwacyjnej. Za jej sprawą widz jest zmuszony do patrzenia w sposób szczególny, z perspektywy narzuconej przez film. Film wymusza na widzu zarówno postawy empatyczne, jak obojętne, a nawet wrogie. Narzucanie postawy obserwacyjnej widzowi stanowi ważną metodę, przy pomocy której film fabularny realizuje opisane przez Frijdę prawo zainteresowania, a także prawo znaczenia sytuacyjnego.

Wyszczególnione przez Tana iluzje są ze sobą logicznie powiązane; jedna przywołuje kolejną, a widzowie poddają się ich działaniu nie tylko bez oporu, ale i z przyjemnością. Film dostarcza widzom różnorodnych przyjemności, wpływających z poczucia solidarności z bohaterami, zaspokojenia ciekawości poznawczej, podniecenia czy poczucia kompetencji. Skłonność do ulegania tym i podobnym postawom sama, jako zainteresowanie, też jest emocją. Tan stwierdza: „Odrobina dobrej woli, wykazana przez widza, zwiększa iluzję efektu diegetycznego, dzięki czemu struktura znaczenia sytuacyjnego nabiera mocy, a reakcji jeszcze trudniej się oprzeć. Reakcja emocjonalna, a przede wszystkim zainteresowanie wzmacniają się więc same. W ten sposób intensywność przeżycia emocjonalnego łatwo osiąga punkt, od którego nie ma odwrotu. Rozum nie może już burzyć iluzji. Aktywnością widza rządzi prawie niepodzielnie racjonalność emocji”<sup>128</sup>.

#### 8.4. Emocje filmu, emocje widza, emocje przewrotne

Andrzej Zalewski w książce *FILM I NIE TYLKO. KOGNITYWIZM, EMOCJE, REALITY SHOW*<sup>129</sup> doceniając zasługi kognitywistów w wyjaśnianiu natury emocji widza filmowego, zwraca równocześnie uwagę na jednostronność tego typu teorii. Jego krytyka oscyluje wokół trzech podstawowych zagadnień. Po pierwsze, Zalewski stawia zarzut fragmentacji, czyli uznania jedynie wycinka problematyki za jej całość. Kognitywiści przyjmują spojrzenie wewnątrzdiegetyczne, uznając, że emocje odbiorcy związane są ze zrozumieniem postaw

<sup>127</sup> Ibidem, s. 262.

<sup>128</sup> Ibidem, s. 270-271.

<sup>129</sup> A. Zalewski, *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Universitas, Kraków 2003.

i afektów fikcyjnych postaci. Zawieszenie emocji tylko na bohaterach filmowych przywołuje cząstkowe opisy różnych stanów emocjonalnych, natomiast upada w ten sposób emocjonalna prawda „fikcji jako całości”. Kolejną wątpliwość Zalewski określa jako przesunięcie problemowe, w wyniku którego teorie dotyczące emocji mówią więcej o mechanizmach ich powstawania i wywołania, niż o nich samych; a wszakże „(...) procesy narracyjne, przez które film daje nam wgląd w emocje bohaterów i próbuje określone emocje wyzwać w widzu, same nie są jeszcze emocjami”<sup>130</sup>. Wreszcie trzecia obiekcja wyeksplikowana przez Zalewskiego dotyczy wątpliwości związanych z odrzuceniem przez kognitywistów tradycyjnej teorii identyfikacji. Owo odrzucenie Zalewski traktuje jako osłabienie wrażliwości widza na uczucia wyrażane przez fikcyjnych bohaterów, tymczasem należałoby tu raczej mówić, w zgodzie z formułą Maxa Schelera, o „intencjonalnym czuciu uczuć”, czyli możliwości wplecenia emocji postaci filmowej we własne przeżycia odbiorcy. Podsumowując swoje rozważania, Zalewski stwierdza: „kognitywiści, skoncentrowani niemal wyłącznie na problematyce **emocji widza**, pominęli, zepchnęli w cień lub zwyczajnie zdeformowali w swych opisach niemniej ważną, kto wie nawet, czy nie bardziej podstawową problematykę **emocji samego filmu**”<sup>131</sup>.

Konstruując swoją koncepcję emocji w filmie, Zalewski proponuje nazwać własności emocjonalne przysługujące filmom jako całości „emotywnymi jakościami świata przedstawionego” lub, w skrócie, „emotywnymi”. Są one obiektywne i ucieleśnione w świecie przedstawionym, natomiast nie odnoszą się do emocjonalnej reakcji widza na film. Odbiorca może chłodnym okiem rozpoznać emotywną jakość dzieła i określić ją na podstawie czysto intelektualnego oglądu, nie angażując się uczuciowo; jako przykład Zalewski przytacza postawę: „wiem, że to oburzające, ale mnie to jakoś nie oburza”.

Emotywna jakość świata przedstawionego związana jest z całością filmu, a nie z jego pojedynczymi elementami, dlatego nie należy jej mylić z emocjami wyrażanymi przez bohaterów ani z jakościami emotywnymi ich postępowania. Obecność nadrzędnego emotywu w filmie nie jest równoznaczna z jego jednolitością ani z równomiernym narastaniem w trakcie rozwoju fabuły. Może on mieć charakter niezdecydowany, oscylując między różnymi jakościami, może również ulegać zmianie z jednej jakości na drugą. Emotywna jakość świata przedstawionego związana jest ściśle z dedukowalnym zamiarem jego konstruktora: „Jakość należy do świata, a nie do którejkolwiek z jego składowych — to znaczy, zobaczona być musi od strony celowej aranżacji i konstrukcji powsta-

---

<sup>130</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>131</sup> Ibidem, s. 151. Podkreślenia w tekście pochodzą od autora.

łej za sprawą kogoś, kto ów świat organizuje i sama jest wynikiem aktywności tak rozumianego podmiotu”<sup>132</sup>.

Ze względu na to, że emotywy należy do świata przedmiotowego, nie jest żywą emocją, lecz jej zobiektywizowaną jakością. Emocją może stać się dopiero w przeżyciu odbiorcy: „Koincydentalna emocja staje się możliwa dzięki aktualizacji emotywu w doświadczeniu emocjonalnym widza, objęciu go niejako tym doświadczeniem. (...) Dojście do skutku takiej emocji jest wynikiem «otwarcia się» na pewien typ treści emocjonalnej i dopuszczenia, by rezonowały one w psychice widza”<sup>133</sup>.

Emotywy mogą generować emocje o różnym charakterze. Zalewski wyróżnia dwa podstawowe typy emotywu wywołujące określone afekty u odbiorców: pierwszy z nich generuje emocje o charakterze „degustacji” — jest to emocja „obiektowa”, natomiast drugi typ generuje emocje o charakterze „konsumpcji” — jest to emocja „wypełniająca”. Pierwsza emocja sytuuje się bliżej świata przedstawionego, gdyż z punktu widzenia odbiorcy tkwi bezpośrednio w fikcyjnym świecie (wesołość bądź posępność tegoż świata), natomiast druga bliższa jest samego widza, gdyż związana jest z przetworzeniem emotywu w treść uczuciowej reakcji widza na film (jak przerażenie, obrzydzenie czy rozweselenie). Istnieją filmy nastawione na wzbudzanie emocji obiektowych, jak i takie, które nastawione są na wzbudzanie emocji wypełniających. Są także takie, w których oba typy mieszają się ze sobą. W dodatku Zalewski zauważa, że emocja wypełniająca jest równocześnie obiektową, gdyż za jej pomocą widz rejestruje jakość przedstawionego świata. W zasadzie niemożliwa jest czysta obiektowa reakcja bez towarzyszącej jej emocji wypełniającej bądź odwrotnie.

Emocje wypełniające nie wiążą się jedynie ze światem odbiorców. Zalewski stwierdza: „(...) na każdym z nacechowanych emocjonalnie światów przedstawionych budują się jakości emocji zarówno obiektowych, jak wypełniających: te pierwsze są emotywnymi pierwszym stopnia, te następne zaś — emotywnymi stopnia drugiego. Te pierwsze funkcjonują na poziomie narracji (lub narratora), natomiast drugie wchodzą już na poziom kreacji autora implikowanego. Obydwa poziomy mogą być zbieżne czy wręcz trudno odróżnialne, ale bynajmniej nie muszą”<sup>134</sup>. W kinie tradycyjnym głównego nurtu zazwyczaj na poziomie narracji wymazuje się wszelkie ślady autorskiej ingerencji, natomiast w kinie autorskim twórca często wkracza na poziom opowiadania, ów pierwszy poziom kreacji świata, ukazując w nim swoje fascynacje, obsesje, niepokoje czy

---

<sup>132</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>133</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>134</sup> Ibidem, s. 109.

fobie. Następuje w tym przypadku, jak mówi Zalewski, spłaszczenie poziomów narracyjnego i autorskiego, lecz to nie narracja dominuje nad autorem, usuwając ślady świadczące o jego obecności, a przeciwnie, autor komponujący świat od podstaw steruje także poziomem narracji. Tego typu działanie, można wtrącić w tym momencie rozważań, ma często miejsce w filmowej twórczości Pedra Almodóvara.

Zalewskiego interesuje również odrzucane przez kognitywistów zagadnienie identyfikacji, jednak zaproponowana przez niego definicja tego terminu odbiega od tradycyjnej. Identyfikacja uważana jest przez niego za emocjonalną styczność widza ze światem przedstawionym filmu, rozumianą w dwojakim aspekcie: widz doznaje emotywu poziomu narracyjnego, odnosząc się do nich z poziomu emocji obiektowej, doświadcza więc identyfikacji w sensie słabym — bądź widz doznaje emotywu poziomu autorskiego, na sposób właściwy emocji wypełniającej, co związane jest z identyfikacją w sensie mocnym. Zawartość emotywu filmowego świata i materia emocji widza są w tym przypadku tożsame (na przykład wesoły świat komedii przenosi się na wesołość oglądającego ją widza).

Emocje widza nie zawsze muszą być wywoływane przez jakości wyrażone w świecie przedstawionym filmu. Widz, stwierdza Zalewski, nie jest tylko „pudłem rezonansowym” dla zewnętrznych wobec niego emocji. Może reagować w sposób nieprzewidywalny i niezgodny z intencjami narratora bądź autora. Takich widzów autor nazywa, za Janet Staiger<sup>135</sup>, widzami przewrotnymi i charakteryzuje ich następująco: nie robią oni tego, czego się od nich oczekuje i odstępują w ocenie od przyjętych oczekiwań.

Przewrotni widzowie doznają w trakcie odbioru filmu przewrotnych emocji. Sytuacja taka zachodzi wtedy, gdy „(...) widz z premedytacją dokonuje przemieszczenia punktów uwagi dostarczających akcentów uczuciowych, gdy mniej lub bardziej świadomie odmawia zgody na związek wykreowanego świata z określonym przypisywanym mu emotywe lub gdy na przykład, w pełni uznając autorskie racje w wygenerowaniu takiej, a nie innej postaci emotywu, przeciwstawia im racje własne, płynące z osobistego doświadczenia”<sup>136</sup>. Zalewski wyodrębnia sześć typów emocji przewrotnych. Są to: emocje skorelowane z jakościami negatywnymi (związanymi z charakteryzowaniem przez widza samego utworu, a nie konstruowanego w nim świata przedstawionego, na przykład określenia typu: „nudny”, „pretensjonalny” czy „głupi”

<sup>135</sup> J. Staiger, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, University Press, New York 1991.

<sup>136</sup> A. Zalewski, *Film i nie tylko...*, op. cit., s. 158.

film), emocje dystansu neutralnego (zjawisko swoistej impotencji emocjonalnej, związane z wyłączeniem emocji wypełniających), emocje dystansu walorowego (czasowego i antropologicznego, wywołujące reakcje widza typu: film jest „przestarzały”, „anachroniczny” bądź „egzotyczny”, „obcy kulturowo”), emocje dysonansu (aksjologicznego, związanego z systemem moralnym widza, który reaguje na film „oburzeniem” lub „pogardą”), emocje przesunięcia (zmiana akcentów aksjologicznych w obrębie świata, przekształcająca to, co dodatnie w ujemne lub na odwrót, na przykład czerpanie przyjemności z tytułu perwersji) oraz emocje skonfliktowane z wartościowaniem estetycznym (rozminięcie się emocji o określonym znaku wartości z wartością i oceną estetyczną, jak chociażby stwierdzenie typu: „to mi się podoba, chociaż nie jest dobre ani piękne”).

Rozważania Zalewskiego prowadzą do wniosku, że emocje widza w odniesieniu do emotikonów i emocji wyrażanych przez fikcyjnych bohaterów oraz wpisanych w świat przedstawiony filmu mogą być zbieżne albo rozbieżne, a sieć ich relacji ma charakter indywidualny i skomplikowany. Najważniejsze jednak w jego propozycji jest uchwycenie emocji w szerokim aspekcie: poziomu twórcy, świata przedstawionego dzieła, fikcyjnych bohaterów i odbiorców, reagujących w sposób przewidywalny, zgodnie z intencjami autora, i nieprzewidywalny, w oparciu o własne widzenie i odczuwanie świata.

## 9. Problemy z badaniem emocji w dziełach sztuki

Skomplikowany jest również, co wynika z przywołanych powyżej i omówionych pokrótce teorii zajmujących się emocjami, sam problem relacji pomiędzy afektami twórców, jakościami emocjonalnymi wpisanymi w utwór, uczuciami wyrażanymi przez fikcyjnych bohaterów a emocjami towarzyszącymi procesowi odbioru dzieła przez widzów. Badania teoretyczne, zarówno psychologów, antropologów, socjologów czy filozofów, jak i filmoznawców, skupiają się na wybranych wycinkach problematyki, natomiast uciekają od sformułowań o charakterze uogólniającym. Zapewne uniwersalistyczne potraktowanie natury emocji, zarówno jako samego procesu ich występowania i doświadczania, jak i zagadnienia ich komunikowania oraz odczytywania i współodczuwania przez innych, jest niemożliwe i z góry skazane na porażkę. Stany emocjonalne są bowiem procesami skomplikowanymi i wykazują się wysokim stopniem zindywidualizowania jednostkowego.

W precyzyjnym naukowym opisie afektów przeszkadza wiele czynników. Wśród nich najważniejsze wydają się następujące:

- nieufność i podejrzliwość w stosunku do emocji, wyrażana już przez starożytnych filozofów, a ugruntowana w dyskursie oświeceniowym, jako czynników zaburzających trafne, precyzyjne i obiektywne spojrzenie na świat,
- brak precyzyjnych kryteriów opisu stanów emocjonalnych, a nawet niemożność takiego opisu ze względu na ich, posługując się sformułowaniem Dziemidoka, „dyskursywną niewyraźność”,
- przelotność i nietrwałość doświadczanych przez człowieka stanów emocjonalnych oraz łatwość przechodzenia jednych afektów w inne, czasami o krańcowym zabarwieniu,
- indywidualny, jednostkowy charakter przeżycia; te same czynniki mogą wywoływać u różnych odbiorców inne emocje, na co wpływ mają różnorodne zjawiska o charakterze społecznym, kulturowym, religijnym, światopoglądowym, a także bardziej indywidualne determinanty związane z osobowością, cechami charakteru i temperamentu, wiekiem, wykształceniem, zajmowaną pozycją społeczną etc.,
- podświadome bądź nieuświadomione podłoże niektórych stanów emocjonalnych, przeżywanych przez człowieka,
- odgrywanie i udawanie emocji: mogą one być nie tylko przeżywane, ale także teatralnie przedstawiane innym pod wpływem różnorodnych czynników i interakcji społecznych (z powodu pewnych rzeczy „trzeba zareagować oburzeniem”, z innych „śmiać się nie wypada”),
- wreszcie brak precyzyjnych metod badawczych i trudność doboru odpowiedniej metodologii: ilościowe badania przeprowadzane przez psychologów i socjologów, aczkolwiek interesujące, wydają się raczej komplikować problematykę odczuwania emocji przez badanych na konkretne bodźce, niż zmierzać do jednolitych wniosków; z kolei badania jakościowe, próbujące uchwycić fenomenologiczną istotę problemu przeżywania i wyrażania emocji, choć bliższe zainteresowaniom kulturoznawców, w tym także filmologów — nie są weryfikowane empirycznie.

Również na gruncie teorii filmu trudno jest dopatrzeć się konsensusu badawczego, gdy chodzi o określenie istoty i natury emocji towarzyszących procesowi produkcji i odbioru filmu, a także samego dzieła filmowego jako fenomenu nacechowanego emocjonalnie. Podobnie jak w badaniach psychologicznych, filozoficznych czy socjologicznych dominują tu próby naświetlenia wycinka problematyki, nie całościowego ujęcia. Jedni badacze, jak Sergiusz Eisenstein, Zofia Lissa<sup>137</sup> czy Noël Carroll, badają środki wyrazu służące budo-

<sup>137</sup> Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, WAIiF, Warszawa 1956.



waniu emocji u widza: u Eisensteina jest to montaż atrakcji i układy kompozycyjne, u Lissy muzyka filmowa, u Carrolla montaż POV oraz narracja, którą omawia za innymi kognitywistami, między innymi za Braniganem. Inni filmoznawcy, z kręgu psychoanalizy, zajmują się emocjami widza, wypływającymi z procesów identyfikacji i utożsamiania się z emocjami fikcyjnych bohaterów. Problem emocji widza zajmuje również kognitywistów, jednak w oparciu o skonstruowaną przez Carrolla zasadę teorii myśli: odbiorca musi najpierw zrozumieć postępowanie bohaterów, aby doświadczyć emocji i uczuć, niekoniecznie tożsamy z emocjami ekranowych herosów. Emocje, zapisane w utworze filmowym jako jego jakości, interesują z kolei Zalewskiego, są one określone mianem emotywów, a ich cechą jest świadome konstruowanie przez twórców. W tym momencie refleksji Zalewskiego pojawia się problem w zasadzie prawie nie poruszany przez myśl filmoznawczą: emocje reżysera, zarówno te przeżywane przez niego w procesie twórczym, jak i świadomie zapisywane w świecie przedstawionym oraz w postaciach bohaterów.

Tymczasem wydaje się, że mówiąc o emocjach w kontekście twórczości filmowej, należałoby koncentrować się równocześnie na trzech sferach zagadnień, poruszanych przez filmoznawców jedynie częściowo. Można określić je mianem trzech poziomów badawczych. Byłyby zatem nimi kolejno:

- emocje twórców i towarzyszące procesowi twórczemu — zarówno uczucia artystów generujące powstawanie filmu, jak i afekty własne wpisywane przez nich na poziomie świata przedstawionego oraz w fikcyjne postaci bohaterów,
- emocje występujące na poziomie dzieła filmowego — emotywy<sup>138</sup> wypływające z utworu oraz częściowe emocje bohaterów filmowych, budowane poprzez określone chwytły konstrukcyjne, narracyjne i środki wyrazowe (muzyka, kolor, kompozycja, realistyczny bądź symboliczny charakter obrazowania etc.),
- emocje odbiorców, towarzyszące lekturze filmu — wypływające zarówno z procesów projekcji–identyfikacji, jak i asymilacji, wyobraźni oraz zrozumienia fabuły i motywacji postępowania bohaterów; mogą być one zgodne z intencjami twórcy bądź mieć charakter emocji przewrotnych<sup>139</sup>.

Oczywiście rozróżnienie tych trzech poziomów ma charakter konstrukcji teoretycznej; w praktyce zazębiają się one i współwysokają oraz współtworzą.

---

<sup>138</sup> Używam pojęcia „emotyw” przejmując go od Andrzeja Zalewskiego, w rozumieniu przez niego zaproponowanym. Zobacz: A. Zalewski, *Film i nie tylko...*, op. cit.

<sup>139</sup> Używam określenia „emocje przewrotne” za J. Staiger, w rozumieniu wyłożonym przez Zalewskiego. Zobacz: *ibidem*.

Emocje, które twórcy filmowi świadomie wpisują w świat przedstawiony i w sylwetki bohaterów, stają się równocześnie emotywnymi tegoż świata oraz funkcjonują na poziomie narracyjnym jako uczucia tłumaczące motywacje i postępowanie bohaterów. Z kolei emocje występujące na poziomie dzieła filmowego konstytuują i przenoszą się na emocje odbiorców. Jednakże dopiero mówienie o emocjach towarzyszących filmowi na etapie jego tworzenia (w tym także niejednokrotnie w procesie produkcji), istnienia jako artefaktu oraz na poziomie odbioru, daje szansę na uchwycenie istoty zagadnienia w możliwie najszerszym zakresie.

Próba opisu emocji występujących na wyodrębnionych powyżej trzech poziomach narażać może badaczy na szereg trudności. Najpełniejszą szansę obiektywnego opisu osiągnąć można na poziomie dzieła filmowego, posługując się w jego opisie wybranymi metodami analizy i interpretacji o charakterze fenomenologicznym bądź (oraz) hermeneutycznym, obejmującymi zarówno sferę treści, jak i formy, w aspekcie emotywności utworu, stworzonego w nim świata przedstawionego oraz sylwetek bohaterów.

Natomiast poziomy emocji twórców i odbiorców zdają się wymykać obiektywnym analizom i wkraczać na obszar spekulacji nie popartej dowodami empirycznymi. W przypadku analizy emocji odbiorców można co prawda przeprowadzić badania statystyczne w oparciu o opracowaną uprzednio ankietę, ale problematyczna pozostanie reprezentatywność i trafność doboru grupy badanej, konstrukcja pytań i zaproponowana do analizy lista emocji, a także szczerść wypowiedzi respondentów, którą fałszować mogą rozmaite determinanty kulturowe, społeczne czy światopoglądowe. Szczególnie w przypadku oceny filmów Almodóvara wydaje się, że mogłyby nastąpić przekłamania i przemilczenia, związane z doświadczaniem emocji o charakterze wstydlivym i perwersyjnym. Tak czy inaczej, rezultatem tego typu badań byłby tylko cząstkowy obraz emocji wąskiej grupy odbiorców. W związku z powyższym, zastosowanie metody fenomenologicznego opisu, popartego jednostkowymi wypowiedziami widzów oraz recenzjami krytyków i analizami teoretyków filmowych, jest, moim zdaniem, znacznie bardziej zasadne i celowe niż statystyczne badania ilościowe.

Z kolei w przypadku analizy poziomu emocji twórców jedynym wyjściem wydaje się wykorzystanie wypowiedzi reżyserów, dotyczących procesu tworzenia. Pomocniczym materiałem analitycznym, który jednak nie zawsze trafnie wskazuje tropy interpretacyjne, mogą być także życiorysy artystów.

Metoda ta jest szczególnie przydatna w przypadku badania dorobku tych twórców, którzy chętnie udzielają wywiadów na temat swojej pracy i motywacji wyborów artystycznych. Do tego typu reżyserów należy niewątpliwie

Pedro Almodóvar. Hiszpański reżyser często wypowiada się na temat swoich dzieł, a każda premiera jego kolejnego filmu poprzedzona jest autowwywiadem, zamieszczanym na łamach poczytnych czasopism i na autorskiej stronie internetowej<sup>140</sup>. Wielu teoretyków i krytyków piszących o twórczości Almodóvara powołuje się na jego opinie na temat aktu kreacji, inspiracji i emocji towarzyszących temu procesowi, a także na temat wpływu jego osobistego życia na obraną drogę artystycznej ekspresji. Saša Markuš w swojej książce *POETIKA PEDRA ALMODÓVARA*<sup>141</sup> trafnie zauważa, że „(...) Almodóvar bynajmniej nie wydaje się należeć do tego typu autorów, którzy ukrywają się za kamerą i swoją pracą, pozwalając, aby aktorzy i agenci prasowi ustanawiali relacje pomiędzy filmem i publicznością. Jego interesująca i prowokująca osobowość od początku pociągała i zwracała uwagę zarówno krytyków, jak i teoretyków kina. Równoległe z dziełami analizowane są wystąpienia ich autora, jego fotografie i wypowiedzi, a także zainteresowanie wokół niego i sposób traktowania przez media jego biografii. W świecie współczesnych teorii kina autorskiego daje się zauważyć wykreowany na użytek publiczności wizerunek «ja», który autor stworzył, aby przeobrazić się w reżysera–gwiazdora, biorąc w ten sposób w swoje ręce misję promocji swojej twórczości. Prawdę powiedziawszy, rzadko w historii siódmej sztuki tego typu «pozafilmowe» elementy były tak bogate w znaczenie, jak w przypadku Almodóvara. Niewątpliwie służyć one mogą nie tylko jako wdzięczny materiał do analizy, ale także sam autor często odważa się czynić obserwacje natury teoretycznej na temat swojej pracy, choć czyni to pod przykrywką prowokacyjnych i rozbawiających deklaracji»<sup>142</sup>.

W wielu wypowiedziach Almodóvara dotyczących jego twórczości, a przede wszystkim w jego filmach, dostrzec można, jak istotną rolę spełniają emocje, napiętność i pasja w kreowaniu świata przedstawionego i występujących w nim bohaterów. Wszystkie tematy, podejmowane przez reżysera, przepuszczone są przez filtr jego osobistych afektów; podobnej pracy emocjonalnej wymaga też od zaangażowanych przez siebie aktorów, co podkreśla w jednej ze swoich wypowiedzi: „Kiedy usiłuję wydrzeć aktorom te głęboko osobiste odczucia, to najpierw traktuję tak samego siebie. Chcę, aby aktorzy podejmowali ryzyko emocjonalne, ale zawsze robię to przed nimi. W naszych relacjach

---

<sup>140</sup> <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp>

<sup>141</sup> S. Markuš, *Poetika Pedra Almodovara, Stubovi Kulture*, Belgrad 1998. Korzystam z przekładu hiszpańskiego: *La poética de Pedro Almodóvar*, trad. M. Andrijević, Littera Books, S.L., Barcelona 2001.

<sup>142</sup> *Ibidem*, s. 13. Tłum. K. Citko.

zajmując pozycję reżysera, co jest symbolem władzy, ale także osoby zaangażowanej osobiście<sup>143</sup>.

Owo osobiste zaangażowanie odciska się widocznym piętnem na wszystkich utworach reżysera. Każdy temat, podjęty w jego dziełach, przepuszczony zostaje przez filtr osobistych przeżyć, związanych z okresem dzieciństwa i dorastania, podjęcia pracy w Madrycie i zaangażowania się w undergroundowe ruchy okresu *la movida*, przyjęcia opcji homoseksualnej w osobistym życiu i postmodernistycznej filozofii w obszarze kulturowym i społecznym. Reżyser namawia widzów swoich filmów do emocjonalnego zaangażowania, zależy mu bowiem na tym, aby odbiorcy przeżywali losy jego fikcyjnych bohaterów jako osób bliskich, których obdarza się empatycznym współczuciem, życzliwością i sympatią.

Z powyższych względów, prześledzenie twórczości Almodóvara w kontekście emocji występujących na trzech poziomach: kreacji artystycznej, świata przedstawionego oraz odbioru przez widzów, wydaje mi się zasadne i celowe. Tym bardziej, że dzięki umiejętności opowiadania o afektach i wzbudzania ich wśród publiczności, Almodóvar pozostaje niedoścignionym mistrzem: „Filmy Almodóvara nie są łatwe w odbiorze ze względu na swoją eklektyczność i wielowątkowość. Przemawiają jednak do widzów na całym świecie międzynarodowym, powszechnie zrozumiałym językiem: językiem emocji. Ukazują bohaterów jako osoby targane namiętnościami i budzą żywe emocje wśród odbiorców. Niewątpliwie nie pozostawiają widzów obojętnych. Można być gorącym miłośnikiem kina Almodóvara, albo jego zagorzałym przeciwnikiem. Wydaje się, że autor LABIRYNTU NAMIĘTNOŚCI nie pozostawia odbiorcom szans na wybór trzeciej, pośredniej drogi<sup>144</sup>.

■

---

<sup>143</sup> Almodóvar. *Rozmowy, przeprowadził: F. Strauss*, przeł. O. Hedemann, Świat Literacki, Izabelin 2003, s. 113-115.

<sup>144</sup> K. Citko, *Filmowy bricolage Pedro Almodóvara*, [w:] K. Citko, A. Kienig, B. Mirucka, M. Niesiobędzka (red.), *Wyzwania i zagrożenia człowieka we współczesnym mu świecie*, Trans Humana, Białyłstok 2005, s. 190.

## Rozdział 2

# Początki twórczości Pedra Almodóvara. Seks jako używka: przyjemność, lekkość, akceptacja

Patty Diphusa, bohaterka opowiadań Almodóvara, wybiera się na przyjęcie organizowane z okazji wystawy algierskiego malarstwa awangardowego. Dwaj mężczyźni proponują jej, że ją podwiożą. Patty zgadza się lekkomyślnie i zostaje przez nich zgwałcona w parku na przedmieściach Madrytu, dokąd mężczyźni wywożą ją podstępnie. Okazuje się, że jeden z nich właśnie wyszedł z więzienia, w którym odsiadywał karę za zabójstwo, drugi natomiast jest zakochanym w nim homoseksualistą. Kiedy ten pierwszy odzyskał wolność, drugi postanowił dać mu prezent w postaci Patty i dlatego zorganizował jej porwanie. Prezent jest wyjątkowy, gdyż zabójca od dawna pożądał Patty, utożsamiając ją z własną matką, do której żywił uczucia nienawiści i miłości zarazem. Po pobiciu Patty i odbyciu z nią brutalnego aktu seksualnego, zabójca proponuje swojemu przyjacielowi, aby obaj zgwałcili ją równocześnie, zaś kiedy dokonują tego czynu, Patty oddaje się ćwiczeniom relaksacyjnym, wyobrażając sobie, że opala się nago na bezludnej wyspie.

Wydaje się, że wydarzenie powinno być odebrane przez poszkodowaną jako traumatyczne, ale Patty komentuje je w słowach następujących: „To, że zostałam zgwałcona przez dwóch psychopatów, jest rzeczą normalną, ale że o świecie porzucili mnie w Casa de Campo, w strasznym stanie, wyglądającą jak bohaterki meksykańskich filmów o wampirach, tego już nie mogę znieść”<sup>1</sup>.

Na tym jednak nie kończą się nocne przygody Patty. Dziewczyna oddaje się przypadkowo zatrzymanemu kierowcy, którego prosi o podwiezienie do domu, następnie trafia do dyskoteki, w której uprawia francuską miłość z pięknym tancerzem i z jego kochankiem, ten zaś okazuje się być uprzednio poznanym

---

<sup>1</sup> P. Almodovar, *Patty Diphusa*, przeł. H. Torrent-Piasecka, wyd. II, Świat Literacki, Izabelin 1996, s. 21.

kierowcą. Wychodząc z dyskoteki, Patty komentuje wszystkie te wydarzenia następująco: „Zanim złapałam taksówkę, zrobiłam krótkie podsumowanie wieczoru. Sześć numerów, czterech facetów, wszyscy zbzikowani na moim punkcie. I wracam do domu sama. Ale to nie ma znaczenia. Wolę być niezależną kobietą niż wiązać się z mordercą po odsiadce, jego dziwnym kumplem albo parą biseksualistów bez zdolności do improwizacji. «Gdy już będę w domu, zrobię sobie zupę ogonową Campbella, to pomoże mi odprężyć się» — pomyślałam. Samotne życie może mieć pewne plusy, jeśli umiesz się zorganizować”<sup>2</sup>.

Przywołane powyżej sceny pochodzą z 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 wydanej również w Polsce<sup>3</sup>. Eseje, opowiadania i scenariusze do komiksów rozpoczynają pierwszy etap artystycznej aktywności Almodóvara.

Pedro Almodóvar urodził się 25 września 1949 roku w małej mieścinie Calzada de Calatrava położonej w prowincji La Mancha. Reżyser określił ów region jako dramatyczny i zimny, a jego mieszkańców jako praktycznych, poświęcających się pracy i hołdujących tradycyjnym wartościom: „(...) był to świat zupełnie jak z Garcii Lorki. Ludzie nie przywiązywali wielkiego znaczenia do swoich własnych przyjemności, do swojej zmysłowości. Kobiety nie chodziły z rozpuszczonymi włosami, bo byłaby to oznaka wielkiego wyzwolenia”<sup>4</sup>.

Nie powinno więc budzić zdziwienia, że po maturze zdanej w Caceres w kolegium Księży Salezjanów Almodóvar postanowił przenieść się w 1967 roku do Madrytu i zameldować się w małym mieszkanku, kupionym przez jego rodziców. Planował rozpoczęcie nauki na uczelni i studiowanie filmoznawstwa, ale nie miał dość pieniędzy, aby opłacić studia uniwersyteckie, a generał Franco właśnie zamknął szkołę filmową. Dzięki protekcji wujka zatrudnił się w biurze Narodowego Towarzystwa Telefonicznego, gdzie pracował jako urzędnik aż do 1987 roku, kiedy już mógł utrzymać się z realizacji filmów w założonej przez siebie i brata Agustína wytwórni El Deseo.

W czasie gdy Almodóvar przeprowadził się do Madrytu, miasto przeżywało rozkwit; władze przeprowadziły zakrojoną na szeroką skalę operację oświetlania i modernizacji ulic, wytyczania nowych arterii komunikacyjnych, zakładania i renowacji ogrodów. W roku 1967 powstawać zaczęły niezależne salony „sztuki i prób teatralnych”, w których można było obejrzeć w oryginal-

---

<sup>2</sup> Ibidem, s. 30-31.

<sup>3</sup> P. Almodóvar, *Patty Diphusa*, op. cit.

<sup>4</sup> P. Almodóvar w rozmowie z E. Królikowską-Avis, „Film” 1996, nr 2, s. 21.

nej (także w warstwie językowej) wersji zakazane przez reżim generała Franco filmy. W tym samym roku przestała istnieć Generalna Dyrekcja Kinematografii, zaś na 138 filmów wyprodukowanych w Hiszpanii jedynie 48 było rodzimych, resztę stanowiły koprodukcje, głównie spaghetti-westernów oraz sequeli przygód Jamesa Bonda, realizowane wspólnie z włoskimi producentami. Wśród nastolatków panowała wszechobecna moda na brytyjski pop, właśnie został wydany album Beatlesów *SERGEANT PEPPERS* i młodzi ludzie zaczęli sięgać coraz śmielej po narkotyki. Omawiając atmosferę towarzyszącą pierwszym krokom Almodóvara w Madrycie, Boquerini stwierdza: „Rafaelowi, który jest idolem ich matek, młodzi ludzie przeciwstawiają swoją własną muzykę: Los Bravos, Los Brincos, od których odłączają się Juan i Junior, Karina, Manolo Díaz, a zaczynają śpiewać Luis Eduardo Aute i Joan Manuel Serrat. Jest to amalgamat różnego rodzaju muzyki i stylów, które zrywają stopniowo ze starym stylem, inspirowanym jakimiś nieaktualnymi programami telewizyjnymi oraz radiowymi, w których twarze publiczności wydawały się odległe; ich miejsce zajmują kluby fanów wszystkich idoli. Rok 1967 jest okresem festiwalu w Monterrey i pojawiają się ruchy hippiesowskie, które odbijają się echem w Madrycie. Pewnego dnia Pedro przechodzi przez plac Santa Ana i odkrywa hippiesów, którzy się na nim zainstalowali, sprzedając wyroby skórzane i biżuterię. Hippiesi byli najbardziej nowoczesnym trendem spośród wszystkich przybyłych z zewnątrz i Pedro zwleka z tym, aby stać się jednym z nich tylko do momentu, kiedy wyhoduje długie włosy. Zajmuje miejsce na placu Santa Ana i on również sprzedaje rzeczy wyprodukowane przez siebie”<sup>5</sup>.

Wzorem innych hippiesów, Almodóvar odbył w owym czasie kilka krótkich eskapad na Ibizę, do Barcelony, Londynu, Paryża. Jego edukację artystyczną wspierały nie tylko te wyjazdy; w latach siedemdziesiątych Almodóvar zaczytywał się literaturą, zarówno klasyczną, ambitną, jak i melodramatami, komiksami, a także czasopismami brukowymi i kobiecymi, pełnymi porad i sensacyjnych ploteczek. Oglądał mnóstwo filmów, udało mu się również parokrotnie podjąć nieodpłatną pracę przy realizacji programów telewizyjnych Valerio Lazarova. Poznał grupę ludzi związanych z niezależnymi teatrami i zaczął z nimi współpracować. Félix Rotaeta wprowadził go do trupy teatralnej „Los Goliardos”, zaś Ignacio Gómez de Liaño oraz Herminio Molero zaprosili go do realizacji happeningów, prezentowanych publiczności w madryckich galeriach sztuki.

Wczesny okres twórczości Almodóvara jest bardzo różnorodny pod względem uprawianych dyscyplin. Almodóvar występował na scenie jako

---

<sup>5</sup> F. Blanco („Boquerini”), *Pedro Almodóvar*; Ediciones JC., Madrid, pag. 16, tłum. K. Citko.

aktor, przede wszystkim w przedstawieniach trupy „Los Goliardos”, był autorem krótkich opowiadań i historyjek pisanych do komiksów, a publikowanych przez undergroundowe czasopisma, jak „Star” czy „Víbora” (najbardziej znana spośród nich, zatytułowana FUEGO EN LAS ENTRANAS, zilustrowana została przez popularnego grafika, Juana Mariscal), twórcą fotonoweli (jak chociażby pornograficzna historia zatytułowana TODA TUYA z występującym w niej Fabiem McNamara jako Patty). Pisywał krótkie opowiadania, eseje i reportaże, publikowane na łamach czasopisma „La Luna”, między innymi wyznania międzynarodowej gwiazdy porno Patty Diphusa. Występował także na estradzie jako śpiewak pop, debiutując z Fabiem McNamara i tworząc z nim zespół; ich występy zostały zarejestrowane dla TVE i pokazane w artystycznym programie Palomy Chamorro LA EDAD DE ORO (ZŁOTY WIEK). Jednak największą pasją Almodóvara okazało się kino; w 1972 roku kupił kamerę super 8 mm i przy jej pomocy zaczął realizować swoje artystyczne fantazje.

Bogactwo aktywności twórczej, której oddawał się Almodóvar w latach siedemdziesiątych, wpisuje się w klimat i idee undergroundowego życia, które rozwijało się coraz bardziej żywiołowo w środowiskach artystycznych Madrytu, pomimo dyktatury generała Franco.

W 1978 roku Hiszpanie przyjęli w powszechnym referendum nową konstytucję, która zakończyła oficjalnie 40 lat dyktatury generała Franco i rozpoczęła szereg demokratycznych zmian o charakterze politycznym, gospodarczym, kulturowym i obyczajowym. W tym samym roku w Madrycie otwarto pierwszy sex-shop, a na ekranach kin pojawiły się filmy pornograficzne.

W czasach dyktatury kino hiszpańskie unikało pokazywania na ekranie seksu. Był to temat tabu, niekiedy jedynie sugerowany w przedstawieniach o charakterze metaforycznym, jak w filmach Carlosa Saury MROŻONY PEPPERMINT (PEPPERMINT FRAPPÉ, 1967) czy ANNA I WILKI (ANA Y LOS LOBOS, 1972). Po śmierci *caudillo* nastąpiła radykalna zmiana. José Enrique Monterde<sup>6</sup> wymienia różnorodną tematykę podnoszoną przez powstające w owym okresie filmy o charakterze erotycznym: homoseksualizm (Jaime Chávarri A UN DIOS DESCONOSIDO, 1977 oraz tegoż reżysera LAS COSAS DEL QUERER, 1989), transwestytyzm (Pedro Olea UN HOMBRE LLAMADO FLOR DE OTOÑO, 1978), lesbijstwo (Carlos Serrano CALÉ, 1986, Abel Martín SAUNA, 1990), kazirodztwo ojcowskie (Jaime Chávarri DEDICATORIA, 1980) bądź braterskie (Fernando Trueba EL SUEÑO DEL MONO LOCO, 1989, Paco Periñan CONTRA EL VIENTO, 1990), sadyzm (Jesús Franco SADOMANIA, 1980, Agustí Villaronga TRAS EL

---

<sup>6</sup> J. E. Monterde, *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Ed. Paidós Iberica S.A., Barcelona, Buenos Aires, Mexico, 1993, págs. 20 y siguientes.



CRISTAL, 1986), pornografia „soft” (Ignacio Iquino LOS VIOLADORES DEL AMANECER, 1978), pornografia „hardcore” (Jesús Franco ABERRACIONES SEXUALES DE UNA MUJER CASADA, 1980 oraz tegoż ORGÍA DE NINFÓMANAS, 1980).

Kino epoki postfrankowskiej charakteryzuje znamienna dychotomia pomiędzy formą dramatyczną a komediową. Monterde<sup>7</sup> zauważa, że filmy końca lat siedemdziesiątych i początku lat osiemdziesiątych cechuje trudność identyfikacji bohaterów z własną tożsamością, korzeniami, tradycją, często wyrażana w formie dyferencji pomiędzy obszarami: jak być homoseksualistą wśród heteroseksualnego społeczeństwa, cudzoziemcem na obczyźnie, młodym wśród starych i na odwrót; jak odnajdować się w relacjach: kobieta — mężczyzna, miłość — nienawiść, wolność — konsumpcjonizm; jak żyć w świecie przynoszącym brak satysfakcji z norm społecznych, rozczarowanie niespełnieniem marzeń, samotność i wyobcowanie w posturbanistycznym społeczeństwie. Wcześniejsze filmy okresu przemian przynoszą perspektywę dramatyczną (Cecilia Bartolomé VÁMONOS, BARBARA, 1977, Paulino Viota CON UÑAS Y DIENTES, 1978, Pilar Miró GARY COOPER QUE ESTÁS EN LOS CIELOS, 1980), natomiast wraz z rozwojem struktur demokratycznych i nadzieją na lepsze czasy coraz częściej pojawiają się akcenty humorystyczne i parodystyczne (Basilio Martín Patino LOS PARADÍOS PERDIDOS, 1985, José Luis Borau TATA MÍA, 1986, Manuel Gutiérrez Aragón MALAVENTURA, 1988, Juanma Bajo Ulloa ALAS DE MARIPOSA, 1991) oraz perspektywa komiczna (Fernando Colomo LA MANO NEGRA, 1980, Paulino Viota CUERPO A CUERPO, 1982). Hiszpańska komedia filmowa epoki lat osiemdziesiątych znajduje swój najpełniejszy wyraz w egzaltowanych, absurdalnych filmach Pedra Almodóvara, wpisujących się w estetykę i ideologię *la movida*.

### 1. *La movida* i jej wpływ na twórczość Pedra Almodóvara

Terminem *la movida* określa się w Hiszpanii prężny ruch odnowy w kulturze i sztuce, rozwijający się po upadku reżimu generała Franco. Do głosu doszło wtedy pokolenie młodych, buntowniczych, skandalizujących twórców, którzy bez skrupowania zaczęli wprowadzać nowoczesne, podpatrywane głównie w Londynie i Nowym Jorku trendy w muzyce, modzie, literaturze, malarstwie i filmie. Nadawano im niekiedy nazwę „subkultury narkotyków”, jako że wraz z upowszechnianiem się nowej sztuki zwiększył się zakres używania substancji odurzających, zarówno przez jej twórców, jak i odbiorców. *La movida*

---

<sup>7</sup> Ibidem.

powstała z inspiracji londyńskiego neo-punk oraz z wymieszania wpływów kultury pop, punk, heavy metal, z rodzimymi elementami zarzuela i sevilanas, po które sięgali młodzi twórcy, w celu ich trawestacji i parodii<sup>8</sup>. 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, Enrique 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 artystów. W prasie zaczęły pojawiać się artykuły, poruszające zagadnienia związane z *la movida*, postmodernizmem i kulturą masową<sup>9</sup>.

Borja Casani<sup>10</sup>, twórca i dyrektor kultowego czasopisma „La Luna de Madrid”, charakteryzuje trzy główne etapy rozwoju *la movidy*, obrazujące jej genezę i początek, rozkwit oraz upadek.

Pierwsza faza, najbardziej spontaniczna, związana była z realizacją hasła: „każdy robi, co chce”. W myśl tego sloganu należało dobrze się bawić, być sympatycznym, ale także robić niewybredne żarty i opowiadać sprośne dowcipy; „być w ruchu”<sup>11</sup>, być na topie, wiedzieć, gdzie tworzy się rzeczy ważne, ciekawe, ekscytujące. Jorge L. Gallero<sup>12</sup>, wnikliwy kronikarz *la movidy*, zauważa, że z dnia na dzień Madryt, mało ważne, prowincjonalne miasto, przeobraził się w największy symbol nowoczesności. Młodzi mieszkańcy stolicy zaczęli bez skrupowania okazywać swoje gusty, modę, europejskość, wyrażającą się w przyswajaniu haseł popkultury, w zażywaniu narkotyków, w liberalizmie seksualnym, w rozwoju ruchów feministycznych. Subkultura młodzieżowa odrzucała akademickie trendy w sztuce i kulturę wysoką, preferując muzykę

<sup>8</sup> Ruch *la movida* został przeze mnie omówiony w artykule: „*La movida*” a wczesny okres twórczości Pedro Almodóvara, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 49-50 (109-110).

<sup>9</sup> Na przykład w „El País” — numery z 26. 08. 1988 i 17. 04. 1989, [w:] „Tribuna” — numer z 11. 06. 1988, w: „Blanco y Negro” z dnia 08. 05. 1988 r.

<sup>10</sup> Omawiam za: M.A. García de Leon, T. Maldonado, *Pedro Almodóvar, la otra españa cañí (sociología y crítica cinematográficas)*, Area de Cultura, Toledo 1989, II edición.

<sup>11</sup> Termin *la movida* oznacza w tłumaczeniu na język polski szybkość, szybkie poruszanie się. Nuria Triana Toribio (*Almodovar's Melodramatic Mise-en-scene: Madrid as a setting for Melodrama*, „Bulletin of Hispanic Studies”, LXXIII, 1996) uważa, że termin ten jest wyzywającą, postmodernistyczną grą słów z określeniem *el movimiento* (w języku polskim: ruch), którym określano epokę frankistowską.

<sup>12</sup> J. L. Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardor, Madrid 1991.

punk i pop, kino, komiks, przyjmując za swój wyznacznik specyficzny ubiór i styl życia. Przeobrażenia demokratyczne, jak uchwalenie nowej konstytucji, powstawanie nowych partii politycznych, zniesienie cenzury, przyczyniły się do zmiany systemów nauczania, modernizacji bibliotek i badań naukowych, do popierania i lansowania młodych we wszystkich sferach życia społecznego i kulturowego. Enrique Gil Calvo<sup>13</sup> twierdzi wręcz, że *la movida* wyłoniła nową klasę społeczną, którą stała się młodzież.

Drugi etap rozwoju *la movidy* związany jest z jej komercjalizacją. Casani stwierdza: „Zderzenie z rynkiem stanowi nową fazę. *La movida* znika, kiedy musi stanąć naprzeciwko praw rynku. Najwięksi oszuści wycofują się. Pedro jest ostatnim reprezentantem kina, który ostatecznie ocaleje”<sup>14</sup>. Komercjalizacja twórczości młodych artystów wypływa nie tylko z chęci wystawienia swoich dzieł na sprzedaż i poszukiwania widza masowego, czego wynikiem jest stopień spontanicznej, drapieżnej, awangardowej stylistyki. Urynkowanie *la movidy* związane jest także z zainteresowaniem mediów i wykreowaniem przez nie z ruchu wszechobowiązującego, popularnego stylu w kulturze Hiszpanii lat osiemdziesiątych. Pedro Almodóvar, charakteryzując madrycką „nową falę”, zauważył: „Najważniejsze w tym, co nazywało się *la movida* było uświadomienie sobie, żeby po prostu przeżywać ją. W momencie, gdy zaczęto o niej mówić, gdy hurma dziennikarzy z całego świata przybyła, aby zobaczyć, co wydarzyło się w Hiszpanii, już był koniec. Miejsca, gdzie chodziliśmy, zamknięto, niektóre osoby zmarły, inne poświęciły się robieniu nowych rzeczy. *La movida* rozwijała się w okresie pomiędzy 1977 a 1983, a najbardziej delirycznym periodem był czas do 1982 roku”<sup>15</sup>.

Trzeci okres *la movidy*, to jej schyłek, wyrażający się między innymi w industrializacji procesu twórczego, zaakceptowaniu komercjalizacji (w myśl postmodernistycznego hasła: „wszystko ma swoją cenę i jest na sprzedaż”) oraz w ucieczce młodych twórców, którzy zyskali rozgłos, z Hiszpanii w świat. Natomiast twórczość tych, którzy pozostali (José María Sicilia, Jesús Ferrero, Sybilla, Pérez Villalta, Mecano, Alaska) zaczęła otwierać się na międzynarodowe wpływy, tracąc lokalny, madrycki koloryt. Również Almodóvar, jak mówi Borja Casani, „jest gotów uczynić międzynarodowy skok, co jest ostatnią fazą

---

<sup>13</sup> E. Gil Calvo, *Los depredadores audiovisuales. Juventud urbana y cultura de masas*, Ed. Tecnos, Madrid 1985.

<sup>14</sup> Wypowiedź B. Casani cytuję za: M. A. García de Leon, T. Maldonado, op. cit., pág. 131, tłum. K. Citko.

<sup>15</sup> Wypowiedź Pedra Almodóvara cytuję za: C. Polimeni, *Pedro Almodóvar y el kitsch español*, Campo de Ideas, S.L., Madrid 2004, pág. 66, tłum. K. Citko.

tego procesu<sup>16</sup>. Gallero<sup>17</sup> wymienia następujące okoliczności, które złożyły się na upadek *la movidy*: sceptycyzm starej gwardii intelektualistów; propagandowe wykorzystanie ruchu przez instytucje polityczne, szczególnie przez partię socjalistyczną; zachłanność i chciwość prasy, mediów oraz organizatorów imprez, nastawionych głównie na rynkowy zysk; wreszcie własna ikonoklazja *la movidy*, przeobrażająca ruch w kulturę popularną i skomercjalizowaną. Ostatecznie tym, co pozostało po gorączce *la movidy*, jest jedynie twórczość Pedra Almodóvara<sup>18</sup>.

Charakteryzując ruch *la movida*, Pedro Almodóvar stwierdził: „Nie wiem zbyt dobrze, co to jest. W każdym razie, na poziomie terminologii, «movida» jest słowem, którego już się nie używa. Podobnie jak język, zmieniają się też etykiety. *La movida* była tym, co nastąpiło w roku 78 i co rozpadło się na początku lat 80. Ja zacząłem wtedy pracę i zetknąłem się z osobami reprezentującymi rozmaite odłamy, które dziś wyznaczają tendencję: na przykład Ceesepe robił plakaty do moich filmów, pracowałem z Pérezem Villaltą, Alaską, Pérezem Minguezem itd. Zaczęło się to wszystko jako imitacja londyńskiej nowej fali i zakończyło adaptacją do Madrytu, jako najważniejsze wydarzenie, które zaowocowało przede wszystkim w warstwie pokolenia młodych. Myślę, że tego wszystkiego nie da się nazwać w żaden sposób<sup>19</sup>”.

Artystyczna działalność Almodóvara w okresie *la movida* obejmowała twórczość literacką i filmową, reżyser występował także jako aktor i piosenkarz popowo-rockowy oraz pisał scenariusze do komiksów i fotonoweli, zbierając we wszystkich tych formach działalności doświadczenia artystyczne, wykorzystywane później w kinie. Według Saśy Markuś<sup>20</sup> *la movida* to hiszpański postmodernizm, w którym wpływy rodzime wymieszały się z inspiracjami stylu pop, punk i heavy metal oraz z kulturą zażywania narkotyków. Stylistyka pop była podobna do tej nowojorskiej z lat sześćdziesiątych, zaś Pedro Almodóvar zyskał miano „hiszpańskiego Andy’ego Warhola”. Jednak, jak zauważa Markuś, pop w wykonaniu Almodóvara zapożyczony jest od Warhola na tej zasadzie, że

<sup>16</sup> Cytuję za: M. A. García de Leon, T. Maldonado, op. cit., pág. 131, tłum. K. Citko.

<sup>17</sup> J. L. Gallero, *Sólo se vive una vez...*, op. cit.

<sup>18</sup> Inne, najbardziej znane filmy wyrosłe z ducha *la movida*, to *Pasadoble* (1988) Garcii Sáncheza (obsceniczny, sprośny film-feeria, ale z ambicjami intelektualnymi), *Malaventura* (1988) Manuela Gutiérreza Aragóna (sentymentalny thriller z elementami realizmu magicznego), *Bajarse al mono* (1988) Fernando Colomo, *Baton Rouge* (1988) Rafaela Monleón oraz *Esquilache* (1988) Josefiny Moliny.

<sup>19</sup> Cytuję za: F. Blanco („Boquerini”), *Pedro Almodóvar*, Ediciones JC. Monteleón, Madrid 1989, pág. 135, tłum. K. Citko.

<sup>20</sup> S. Markuś, *La poética de Pedro Almodóvar*, trad. M. Andrijević, Littera Books, S. L., Barcelona 2001.

przeobraża się w pastisz; w tym stylu Patty Diphusa je zupę Campbella (która, co znamienne, jest zupą ogonową, typową dla Hiszpanii, a nie tradycyjną amerykańską pomidorówką).

Świat ukazywany w filmach Andy'ego Warhola, Johna Wattersa czy Paula Morriseya oraz w dziełach Pedra Almodóvara ma wiele wspólnych cech; jest to undergroundowa wizja ludzi, którzy żyją w manierze pop: muzyków, narkomanów, homoseksualistów, drag queens i superstars. W opowiadaniach i filmach Almodóvara undergroundowy jest Madryt, ale bohaterowie go zamieszkujący, choćby najdziwniejsi, pokazywani są jako zwykła część społeczeństwa. Cechą wyróżniającą dzieła hiszpańskiego reżysera jest fakt, że w twórczości Almodóvara fikcja i opowiadanie historii wysuwają się na plan pierwszy, podczas gdy w filmach Warhola czy Morriseya ważniejsza jest bierna obserwacja kamery ustawionej naprzeciwko filmowanego obiektu. Almodóvar, zgodnie z tendencjami madryckiej *la movidy*, wprowadza również elementy rodzimej kultury: hiszpańskiej literatury, zarzueli, pieśni i tańców narodowych, procesji religijnych. Estetyka pop zderza się w jego dziełach z surrealizmem; obu stylów Almodóvar używa w celu prowokowania i szokowania publiczności.

## 2. Początki twórczości filmowej Pedra Almodóvara: kino w formacie super 8 mm

Jak zauważa Boquerini, kręcenie filmów przy pomocy kamery super 8 mm umożliwiło Almodóvarowi osiągnięcie swobody artystycznej dzięki trzem fundamentalnym powodom: totalna wolność w godzinie kręcenia: „opowiada to, co chce, bez konieczności przepuszczenia scenariusza przez cenzurę; bardzo tanie koszty produkcji, które umożliwiają mu rozwój i zdobywanie doświadczenia; i praktyka reżyserska, która będzie stałym, a także postępującym wciąż naprzód elementem w każdym następnym filmie”<sup>21</sup>.

Filmografia utworów zrealizowanych przez Almodóvara na taśmie super 8 mm obejmuje następujące pozycje: DOS PUTAS O HISTORIA DE AMOR QUE TERMINA EN BODA, 1974 (DWIE DZIWKI ALBO HISTORIA MIŁOŚCI, KTÓRA KOŃCZY SIĘ ŚLUBEM), FILM POLÍTICO, 1974 (FILM POLITYCZNY), LA CAÍDA DE SODOMA, 1975 (UPADEK SODOMY), HOMENAJE, 1975 (HÓŁD), EL SUEÑO O LA ESTRELLA, 1975 (SEN LUB GWIAZDKA), BLANCOR, 1975 (BIAŁAS), TRAILER DE ¿WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?, 1976 (TRAILER DO KTO SIĘ BOI VIRGINII WOOLF?), SEA CARITATIVO, 1976 (BĄDŹ DOBROCZYNNY), LAS TRES VEN-

---

<sup>21</sup> E. Blanco („Boquerini”), *Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 20, tłum. K. Citko.

TAJAS DE PONTE, 1977 (TRZY ZALETY PONTE), SEXO VA, SEXO VIENE, 1977 (SEKS PRZYCHODZI, SEKS ODCHODZI), COMPLEMENTOS, 1977 (KOMPLEMENTY), FOLLE, FOLLE, FÓLLEME, TIM, 1978 (RŹNIJ, RŹNIJ, RŹNIJ MNIE, TIM), SALOMÉ, 1978 (SALOME).

Tematyka tych filmów jest w zasadzie jednorodna, Almodóvar ukazuje w nich rosnącą wśród młodego pokolenia swobodę seksualną, nastawienie na czerpanie rozkoszy z życia i nieskrępowaną realizację własnych pragnień. Jadwiga Cofała charakteryzuje je następująco: „można je określić jako szalone parodie melodramatu, love stories, dramatu biblijnego, komiksów, musicali itp., zniekształcone poprzez zjadliwy, świadomie grubiański humor oraz formę, rozkoszującą się tym, co średnie, przeciętne; wypaczającą stereotypowe i konwencjonalne historie, produkowane taśmowo przez mass-media. We wszystkich widoczne jest programowe parodiowanie kina komercyjnego. Są one pełne konceptualnych żartów, ostentacyjnie szorstkie, ordynarne i nieokrzesane”<sup>22</sup>.

Pedro Almodóvar wspomina pierwszy okres swojej twórczości filmowej jako świetną zabawę z przyjaciółmi, która jednakże dała mu możliwość poznania tajników warsztatu reżyserskiego i realizatorskiego: „W moich filmach odwoływałem się do wszelkich gatunków, ale inspiracją dla wielu z nich były biblijne freski Cecila B. De Mille’a. Kręciliśmy nasze filmy bez jakiegokolwiek wyposażenia technicznego, zawsze przy naturalnym świetle, a sama realizacja stawała się świętem dla przyjaciół. Każdy przeczesywał szafę swojej matki lub siostry w poszukiwaniu odpowiedniego kostiumu. Stopniowo z moich filmów starałem się utworzyć «program» naśladujący projekcję w prawdziwej sali kinowej. Realizowałem zmyślane kroniki filmowe, fikcyjne reklamy — no i oczywiście same filmy. Sukces, jaki odniosły te tradycyjne, a zarazem przetworzone przeze mnie seanse kinowe wynikał z tego, że projekcja przeobrażała się w autentyczny happening: ponieważ wszystkie te filmy były nieme — gdyż bardzo trudno zarejestrować dźwięk na taśmie 8 mm, a rezultat nigdy nie jest zadowalający — stawałem obok projektora i podkładałem głos za wszystkie postaci, komentowałem, a czasami także krytykowałem to, co mi się nie podobało w grze aktorów, śpiewałem; miałem także przy sobie mały magnetofon, co pozwalało wprowadzać do filmów piosenki. Powstawał bardzo żywy spektakl, a publiczność to uwielbiała”<sup>23</sup>.

Filmy powstałe w latach siedemdziesiątych są krótkie, trwają nie dłużej niż 15 minut, z wyjątkiem RŹNIJ, RŹNIJ, RŹNIJ MNIE, TIM, który był półtoragodzinnym filmem długometrażowym. Cechuje je całkowita swoboda w pokazywaniu

<sup>22</sup> J. Cofała, *Pedro Almodóvar — cały jestem kiczem*, „Studia Filmoznawcze” 1977, z. 18, s. 86.

<sup>23</sup> *Almodóvar. Rozmowy...*, op. cit., s. 9.

tematyki seksu oraz żartobliwy stosunek do tak zwanej normalności i poprawności obyczajowej. Opowiadane historie są proste, ale reinterpretują tradycyjny obraz społeczeństwa, rozprawiając się z mitami i kulturowymi stereotypami. Można to zilustrować, streszczając fabułę przykładowo wybranych filmów. Fabuły filmowe są mi znane między innymi z dostępu do dzieł w archiwach oraz z wypowiedzi na ich temat Pedra Almodóvara<sup>24</sup>. Nie były one dystrybuowane w Polsce, a dostępność ich jest obecnie bardzo ograniczona.

W filmie *DWIE DZIWKI ALBO HISTORIA MIŁOŚCI*, która kończy się ślubem, prostytutka przechadza się po okolicy, wyrzekając i histeryzując, że z powodu hippiesów i oferowanej przez nich wolnej miłości straciła klientów. Objawia się jej wróżka i proponuje swoją pomoc. Dzięki czarodziejskiej różdżce zatrzymuje na autostradzie samochody prowadzone przez mężczyzn, którzy ustawiają się w kolejce do prostytutki, ona zaś ochoczo zabiera się do pracy. Jednak po chwili zauważa, że ogonek oczekujących na jej usługi topnieje z powodu konkurencji innej dziewczyny tej samej profesji. Zaczyna ponownie histeryzować, lecz gdy przygląda się bliżej rywalce, zauważa jej urodę i zakochuje się w niej. prostytutka, połączone miłością i ogarniającym je pożądaniem, obejmują się i odchodzą w pole, aby się kochać. Nie podoba się to klientom porzuconym przez obie, więc gdy mężczyznom ponownie ukazuje się wróżka, chcą ją zlinczować. Ona jednak radzi im, aby rozejrzeli się wokół siebie, gdyż także w ich gronie może pomiędzy niektórymi z nich narodzić się gorące uczucie. Rzeczywiście, dzieje się tak, jak przepowiedziała wróżka. W finale filmu, szczęśliwe pary zakochanych asystują przy ślubie dwóch prostytutek, które pobierają się ubrane w białe suknie.

Film *UPADEK SODOMY* jest trawestacją opowieści biblijnej. Lot ze swoją żoną i córkami ucieka z Sodomy. Pomimo przestróg aniołów, żona Lota odwraca się i zostaje zamieniona w posąg z soli. Lot, który nie wziął serio opowieści aniołów, wraca, aby ją odszukać i również staje się słupem soli. Córki po pewnym czasie zdają sobie sprawę z tego, że ich rodzice już nie wrócą i postanawiają ich odszukać, ale aby nie obrazić aniołów, idą odwrócone tyłem do przeklętego miasta. Krocząc rakiem, natykają się na posągi rodziców i przerażone uciekają, aby schronić się w jaskini. Tu, bezpieczne, zaczynają odczuwać żądzę i mówią, że gdyby ich ojciec powrócił, mogłyby położyć się z nim, aby począć synów, którzy staliby się założycielami rodu. Tak rzeczywiście zdarzyło się w historii biblijnej, lecz w sytuacji, gdy Lot, podobnie jak jego żona, przemienił się w sta-

---

<sup>24</sup> Zobacz na ten temat: F. Blanco („Boquerini”), *Pedro Almodóvar*, op. cit. Niektóre spośród krótkometrażowych filmów Almodóvara można obejrzeć w hiszpańskiej Filmotece Narodowej, fragmenty innych — w archiwalnych audycjach telewizyjnych TVE, udostępnionych w zbiorach biblioteki Centro de Arte Reina Sofía w Madrycie.

tuę, w finale nie ma przyszłego rodu ani jego protoplastów, ani, jak powiada sam Almodóvar, niczego innego.

Bohaterem filmu SEKS PRZYCHODZI, SEKS ODCHODZI jest młodzieniec, który spacerując po ulicy wpada na kobietę i wytrąca jej z rąk torebkę oraz różne niesione przez nią pakunki. Wściekła, zaczyna go wyzywać i bić. On jednak nie zwraca na to uwagi, gdyż natychmiast się w niej zakochuje. Błaga dziewczynę o numer jej telefonu i w końcu go otrzymuje. Zaczynają się spotykać od czasu do czasu i za każdym razem kończy się to straszliwym laniem sprawianym młodzieńcowi przez jego wybrankę. Kobieta dziwi się, dlaczego mężczyzna nieustannie przez nią bity wciąż chce się z nią spotykać, ale on wyjaśnia jej, że ich związek jest dla niego największą rozkoszą, gdyż całe życie poszukiwał tak agresywnej i sadystycznej partnerki. Dziewczyna, która ma dość ich dziwnego związku, wyjawia mu, że chce się z nim rozstać, ponieważ ona gustuje w kobietach, a nie w mężczyznach. Jednakże dodaje, że właściwie gdyby nie płęć partnera, wszystko inne by jej w tym związku pasowało. Porzucony młodzieniec szuka pomocy u ulicznej „wróżki” i otrzymuje poradę aby, skoro jego dziewczyna jest lesbijką, stał się kobietą. Zgodnie ze wskazówką, młodzieniec zaczyna kupować damskie fatalaszki i kosmetyki, przeobraża się w kobietę i rozkochuje w sobie swoją wybrankę. Jednakże po paru miesiącach namiętnego związku dziewczyna odkrywa, że jej ukochany zaczyna okazywać coraz większy chłód. Zdesperowana wypytuje go, co się stało, on zaś odpowiada jej, że odkąd przemienił się w kobietę, coraz bardziej podobają mu się mężczyźni...

W filmie SALOMÉ Abraham przechadza się po polu ze swoim synem Isaakiem. Spotykają Salome, odzianą jedynie w welony i upinające je grzebienie. Abraham, chociaż jest niezwykle sprawiedliwy i bogobożny, prosi Salome, aby zatańczyła dla niego. Ona zaczyna tańczyć *El gato Montés*, pozbywając się przy tym okrywających ją zasłon. Gdy Abraham jest kompletnie oczarowany, Salome prosi go, aby podarował jej głowę swego syna. Abraham ulega, ale Isaac nie zamierza się zgodzić i ucieka. Jednakże Salome okazuje swą wielką moc, hipnotyzując Isaaka, i ubezwłasnowolnionego oddaje ojcu. Abraham rozpala ognisko i gdy już szykuje się do zabicia syna, słyszy głos z nieba mówiący mu, że został wystawiony na próbę przez Boga, który przybrał postać Salome, aby sprawdzić, czy Abraham jest człowiekiem i czy jako człowiek potrafi zgrzeszyć. Albowiem Bóg okazuje się być zagniewany tym, że do tej pory Abraham w ogóle nie grzeszył, gdyż jest to postawa nieludzka. I na pamiątkę tego dnia, aby ludzie go obchodzili i czcili, Bóg zbiera welony rozrzucone przez Salome, przykazując, aby od tej pory kobiety z wszystkich kolejnych pokoleń przychodziły do kościoła z zakrytymi włosami jako oznaką szacunku dla niego.



SALOMÉ był filmem nakręconym na taśmie 16 mm i powstał jako rezultat współpracy Almodóvara z Fotocentro, prywatną szkołą filmową, oraz z Mino Films, fundacją powołaną do finansowego wspierania realizacji filmów krótkometrażowych. Dzięki temu w filmie mogli wystąpić aktorzy zawodowi: Fernando Hilbeck jako Abraham i Isabel Mestre w roli Salome. Almodóvar poznał też producenta Luisa Mamerta Lópeza Tapię, który wspomina ich spotkanie: „W owych krótkometrażówkach realizowanych na taśmie super 8 mm przez Pedra Almodóvara dawało się zauważyć niewątpliwą mizoginię, niewątpliwą awersję do seksu z kobietami, i były one również w jakimś stopniu eschatologiczne. Pedro pracował w Telefonice i w jego filmach zawsze można było zobaczyć, jak jest niszczony aparat telefoniczny. On sam, jako że podkładał głos na żywo, opowiadał o tym. To przekonało nas, mnie i Manuelę Garcíę de la Vega, do sfinansowania produkcji jego pomysłu, który był prostą i taną ideą i który chciał zrealizować z Isabelą Mestre i Fernandem Hilbeckiem: SALOME”<sup>25</sup>. Wspominając o realizacji projektu w Patones pod Madrytem, López Tapia stwierdził, że scena tańca Isabel Mestre z siedmioma welonami oraz scena przy ognisku z Fernandem Hilbeckiem oraz Agustínem Almodóvarem, grającym rolę Isaaka, nie wyszły zbyt dobrze. Pedro chciał nakręcić je ponownie, ale z powodu ograniczonych funduszy na realizację projektu, zabrakło pieniędzy. Wtedy Almodóvar stwierdził, że spróbuje przemienić defekt w efekt — i w ten sposób powstał film<sup>26</sup>. Później przy realizacji PEPI, LUCI, BOM I INNYCH LASEK Z NASZEJ PACZKI Almodóvar również nie ustrzegł się błędów, ale je także potrafił przemienić w swoistą manierę stylistyczną.

Film RZNIJ, RZNIJ, RZNIJ MNIE, TIM jest jedynym filmem długometrażowym spośród niekomercyjnych produkcji zrealizowanych przez Almodóvara. Sam reżyser opowiada o nim następująco: „Było to moje pierwsze doświadczenie na polu narracji w konstrukcji półtoragodzinnej historii i planowałem ją zgodnie z jej rozwojem. Podoba mi się, gdy każda rzecz, jaką robię stanowi dla mnie rodzaj wyzwania, gdy zaczynam pracować z rzeczami, których nie znam i co do których nie mam pewności, czy w ogóle mam jakiegokolwiek kompetencje do ich tworzenia. (Film) opowiada o typowym rżnięciu; (występuje w nim) biedna dziewczyna, która pracuje w hipermarkecie; ze ślepym narzeczonym, który gra na gitarze. On staje się sławnym, ona natomiast również ślepie..., w końcu, melodramat jak w fotonoweli”<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Cytuję za: F. Blanco („Boquerini”), op. cit., pág. 26, tłum. K. Citko.

<sup>26</sup> Ibidem, pág. 27.

<sup>27</sup> Ibidem, pág. 24, tłum. K. Citko. Dopowiedź w nawiasach – K. Citko.

W innych swoich krótkometrażówkach Almodóvar tworzył parodie spotów reklamowych. Na przykład w filmie BIAŁAS, przywołane są różnorodne znaczenia koloru białego, a czystość i niewinność narzeczonej zestawiona jest z ołśniewającą czystością ubrań. W filmie TRZY ZALETY PONTE, wykorzystanym później przez Almodóvara w filmie PEPI, LUCI, BOM I INNE ŁASKI Z NASZEJ PACZKI, odnajdziemy ironiczną trawestację reklamy majtek. W trzech odsłonach dowiadujemy się o ich trzech cudownych właściwościach: tuszowanie wstydlivych odgłosów cielesnych, absorbowanie moczu, wreszcie możliwość użycia zwiniętych w rulonik majtek jako fantastycznego narzędzia do masturbacji.

Z kolei film HOŁD przynosi trawestację mitu Marylin Monroe, w której słynna gwiazda kina staje się przedmiotem nabożeństwa niemalże religijnego. Almodóvar wspomina: „Agustín pomagał mi przy realizacji bardzo konceptualnego krótkiego metrażu, przy czym pomysł ten wykorzystałem następnie w PRAWIE POŻĄDANIA (LA LEY DEL DESEO, 1986): przedstawienie ołtarza dedykowanego Marylin. Jej wizerunek umieszczony był nad ołtarzem, a wszystkie stopnie prowadzące do chóru były wykonane z książek, przykrytych innymi jej zdjęciami. Wszystkie obrazy świętych, mężczyzn i kobiet, na ołtarzu były fotosami Marylin, oświetlonymi małymi świeczkami. W Hiszpanii stawia się wiele ołtarzy, zwłaszcza w małych wioskach. Na nich umieszcza się zawsze te obrazy, które mają pomóc, które wywierają dobry wpływ, które pozwalają wierzyć w następny dzień i które sprawiają, że czujemy się mniej samotni. Dla mojej matki to obraz Matki Boskiej z Karmelu, a dla mnie to obraz Marylin, funkcja jednak jest dokładnie taka sama”<sup>28</sup>.

Filmy realizowane przez Almodóvara w latach siedemdziesiątych były dla reżysera pierwszym warształem realizatorskim, ale także odskocznią od monotonnego życia urzędnika państwowego. Tworzone i prezentowane poza instytucjonalnym obiegiem nie podlegały ograniczeniom oficjalnej cenzury. Dlatego są one spontaniczne, pełne nieskrępowanego humoru, zjadliwie ironiczne wobec tradycyjnego społeczeństwa i obowiązujących w nim norm obyczajowych. Przyświeca im idea dobrej zabawy, która była udziałem zarówno reżysera i jego przyjaciół realizujących kolejne zwariowane scenariusze, jak i publiczności, żywo reagującej na undergroundowe pokazy; ale która także jest uobecniona w świecie przedstawionym filmów; w postawach bohaterów, ich zachowaniu i prezentowanych przez nich systemach wartości, z wyraźnie zarysowanym nastawieniem hedonistycznym.

Filmy te są dziś praktycznie niemożliwe do obejrzenia; ich dystrybucja znajduje się w gestii samego Almodóvara, który nie pozwala na ich rozpo-

---

<sup>28</sup> Almodóvar. *Rozmowy...*, op. cit., s. 16-17.

wszecznicanie, między innymi ze względu na fatalny stan kopii oraz zaginięcie niektórych scen. Mówi się o planach wydania ich w formie kaset wideo lub DVD przez wytwórnię „El Deseo” i producenta Agustína Almodóvara, ale choć temat ten powraca co jakiś czas na łamach gazet, do tej pory projekt nie doczekał się realizacji.

### 3. Muzyczna twórczość Pedra Almodóvara w okresie *la movidy*

Muzyka pop, podobnie jak w Anglii i w USA w latach siedemdziesiątych, wyznaczała nowe trendy *la movidy*, które upowszechniały się następnie we wszystkich sferach przemian kulturowych, obyczajowych i społecznych. Na koncertach w Rock-Ola występowali między innymi Alaska y los Pegamoides, Zombies, Bernardo Bonezzi, Derribos Arias — muzycy, którzy tworzyli klimat i styl „madryckiego złotego wieku”. Wśród wykonawców pojawił się także Pedro Almodóvar, zamierzający wydać płytę ze swoimi piosenkami. W tym celu utworzył grupę „The black kiss dolls”, w skład której, oprócz niego, wchodzili Carlos García Berlanga, Bernardo Bonezzi i Fanny (Fabio) McNamara<sup>29</sup>. Grupa szybko przekształciła się w duet Almodóvar — McNamara, którego występy zarejestrowane przez hiszpańską telewizję pokazywano w audycjach z cyklu LA EDAD DE ORO<sup>30</sup>. Były one pełne improwizowanych gagów, bulwersujące i śmieszne równocześnie. Antonio Holguín charakteryzuje biorącego w nich udział Almodóvara następująco: „Pedro miał zwyczaj pojawiać się na scenie wystrojony w szlafrok i pantofle z pomponami, z wałkami na głowie i w pończochach opadających do kolan, jako pani domu przeżywająca ataki nerwowe, z pozostawionym na ogniu kipiącym garnkiem”<sup>31</sup>. Natomiast McNamara występował przeważnie jako *drag queen* lub jako egzotyczne zwierzę, przybrane w pręgowane bądź cętkowane futro.

Styl piosenek zilustrować mogą słowa utworu LA GRAN GANGA (WIELKA GRATKA):

---

<sup>29</sup> Na ten temat pisze m. in. A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid 1999, II edición.

<sup>30</sup> *La edad de Oro (Złoty wiek)*, to cykl programów telewizyjnych o charakterze kulturowym, powstałych w latach 1983-1985, prowadzonych przez charyzmatyczną prezenterkę Palomę Chamorro, promujących twórczość młodych artystów z kręgu *la movidy*: malarzy, piosenkarzy, twórców komiksów, fotografików, rysowników, architektów, projektantów mody etc. Dzisiaj można je obejrzeć w archiwum biblioteki Centro de Arte Reina Sofía w Madrycie.

<sup>31</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 306, tłum. K. Citko.

Vivo en continua  
temporada de rebajas  
sexo, lujo y paranoia.  
Ése ha sido mi destino.

Żyję w ciągłym  
czasie przecen  
seksu, luksusu i paranoi.  
To jest moim przeznaczeniem.

¿Quién soy yo?  
y ¿a dónde voy?  
¿Quién es él?  
y ¿a dónde va?  
¿De dónde vengo?  
y ¿Qué planes tengo?  
¿De dónde viene?  
y ¿Qué planes tiene?

Kim jestem?  
I dokąd idę?  
Kim jest on?  
I dokąd idzie?  
Skąd pochodzę?  
I jakie mam plany?  
Skąd on przychodzi?  
I jakie ma plany?

Gran Ganga, Gran Ganga  
soy de Teherán.  
Gran Ganga, Gran Ganga  
él es de Teherán.  
Calamares por aquí  
boquerones por allá.

Wielka Gratka, Wielka Gratka,  
jestem z Teheranu.  
Wielka Gratka, Wielka Gratka,  
on jest z Teheranu.  
Kalmary tu,  
sardele tam

Mi vida es puro vicio  
y eso me saca de quicio.  
Y así voy y vengo  
y por el camino  
me entretengo.  
¡Muéstrate ya!  
Él está aquí.  
Te estoy buscando  
búscame a mí.  
Te está buscando,  
búscale a él.

Moje życie jest czystą rozwiązłością  
i to mnie wyprowadza z równowagi.  
I tak idę, i przychodzę,  
i po drodze  
zabawiam się.  
Pokaż się wreszcie!  
On jest tutaj.  
Szukam cię,  
szukaj mnie.  
Szuka cię,  
poszukaj go<sup>32</sup>.

Inne utwory wykonywane przez duet, to: SUCK IT TO ME, SATANASA, VOY A SER MAMÁ, SUSAN GET DOWN, SAFARI, MURCIANA MARRANA, ME VOY A USERA, MOQUITO A MOCO, ROCK DE LA FARMACIA, MÁQUINAS DE NUEVA YORK, PUNK, CALIENTE, ANARQUÍA EN G.B., MONJA JAMÓN, UN AÑO DE AMOR, HEROÍNA. Teksty tych piosenek utrzymane są w konwencji skandalizującej, co obrazują dobitnie wybrane, cytowane poniżej fragmenty. Jednak skandal nie jest naczelnym, przyświecającym Almodóvarowi celem. Bohaterowie piosenek nie są prowokatorami ani obrazoburcami, lecz młodymi ludźmi, spontanicznymi i niezależnymi, okazującymi bez skrępowania swoje uczucia, poszukującymi swego miejsca w komercjalizującym się świecie, pełnym przyjemności i pokus:

<sup>32</sup> Cytuje za: ibidem, págs. 306-307, tłum. K. Citko.

## SATANASA

SatanaSA, SatanaSA  
Yo te invoco, yo te invoco  
desde casa, desde casa  
con un moco, con un moco

Un mundo de placer y sensaciones  
donde reina el rencor y la discordia  
Todos juntos en un bus  
hacia Ibiza, al Nepal o hacia Galicia

## (SZATANSA)

SzatanieSA, SzatanieSA,  
Wzywam cię, wzywam cię  
z domu, z domu  
strużką wosku, strużką wosku<sup>33</sup>

Świat przyjemności i sensacji,  
gdzie króluje uraza i niezgoda  
Wszyscy razem w autobusie  
w kierunku Ibizy, do Nepalu,  
albo w kierunku Galicji (...)<sup>34</sup>.

Świat przyjemności przesłania młodym ludziom inne wartości, nawet te respektowane i cenione od zawsze, jak rodzina czy szczęście własnego potomka. Dziecko może być potraktowane instrumentalnie, jako narzędzie do osiągnięcia własnych, niekoniecznie zbożnych celów:

## VOY A SER MAMÁ

Sí. Voy a ser mamá.  
Voy a tener bebé,  
Para jugar con él,  
Para explotarlo bien. (...)

Le llamaré Lucifer,  
Le enseñaré a criticar,  
Le enseñaré a vivir de la prostitución,  
Le enseñaré a matar.  
Sí. Voy a ser mamá (...)

## (ZAMIERZAM BYĆ MAMĄ)

Tak. Zamierzam być mamą.  
Zamierzam mieć dzieciaczka,  
aby bawić się z nim,  
aby go dobrze wykorzystać. (...)

Nazwę go Lucyfer,  
nauczę go krytykować,  
nauczę go żyć z prostytucji,  
Nauczę go zabijać.  
Tak. Chcę być mamą. (...) <sup>35</sup>.

Przyjemność odnajdywana jest również w zażywaniu narkotyków, a świat niebezpiecznych używek ukazywany jest jako bez troski, wolny od konsekwencji związanych z przemocą czy uzależnieniem:

## ROCK DE LA FARMACIA

Ahora que estoy preparada,  
sólo tengo en el bolso  
una pistola y una navaja,  
para atacar una farmacia.

## (ROCK APTEKARSKI)

Teraz gdy jestem przygotowana,  
mam w torebce tylko  
pistolet i nóż sprężynowy,  
Aby napaść na aptekę.

<sup>33</sup> Wyraz: *moco* oznacza także ślinę, smarki lub śluz.

<sup>34</sup> Cytuję za: A. Holguín, *Pedro Almodóvar*; op. cit, pág. 307, tłum. K. Citko.

<sup>35</sup> Ibidem, pág. 308, tłum. K. Citko.

Ahora que tengo la farmacia,  
necesito, necesito pagar  
a cuatro chulos 5000 pesetas  
para que la roben por mí,  
porque soy tan maricona  
que no puedo robarla. (...)

Teraz gdy mam aptekę,  
potrzebuję, potrzebuję zapłacić  
czterem cwaniakom 5000 peset,  
aby ją dla mnie okradli,  
ponieważ jestem tak pedalska,  
że nie mogę jej okraść. (...)

Rock, rock, rock,  
rock de la farmacia,  
rock de las anfetetas,  
rock de las recetas,  
rock de Transilvania. (...)

Rock, rock, rock,  
rock aptekarski,  
rock amfetaminy,  
rock recept,  
Rock z Transsylvanii. (...)<sup>36</sup>

#### HEROÍNA

(...) La heroína es mi muerte.  
La heroína es mi esposa y es mi vida.  
Porque una dosis en mi vena  
Va hasta un centro de mi cabeza  
Y entonces me siento mejor  
que muerto. (...)

(...) Heroina jest moją śmiercią.  
Heroina jest moją żoną i moim życiem.  
Ponieważ jedna dawka w mojej żyłce  
Wędruje aż do środka mojej głowy,  
A wtedy czuję się lepiej niż trup. (...)<sup>37</sup>

Zażywanie narkotyków traktowane być może jako środek do wyzwolenia aktywności twórczej, jako natchnienie dla artystów. W piosence MONJA JAMÓN słowa *monja* i *jamón* zlewają się w ciąg powtarzany niczym w narkotycznym transie:

#### MONJA JAMÓN

Esto es una monja,  
y esto es un jamón.  
L.S.D.,  
causa la metamorfosis.  
Monja, jamón.  
Monja, jamón.  
Monja, monja, monja.  
Jamón, jamón, jamón.  
Monja, monja, monja.  
Jamón, jamón, jamón.  
Monja, monja, monja.  
Jamón, jamón, jamón.

#### (MNISZKA SZYNKA)

To jest mniszka  
i to jest szynka.  
L.S.D.,  
przyczyna metamorfozy.  
Mniszka, szynka.  
Mniszka, szynka.  
Mniszka, mniszka, mniszka.  
Szynka, szynka, szynka.  
Mniszka, mniszka, mniszka.  
Szynka, szynka, szynka.  
Mniszka, mniszka, mniszka.  
Szynka, szynka, szynka.

Esto es una monja,  
travesti.  
Esto es un jamón,

To jest mniszka,  
transwestyta.  
To jest szynka,

<sup>36</sup> Ibidem, pág. 312, tłum. K. Citko.

<sup>37</sup> Ibidem, pág. 317, tłum. K. Citko.

traveston.	transwestytol.
L.S.D.,	L.S.D.,
Maricón.	pedał.
Causa la metamorfos. (...)	Przyczyna metamorfozy. (...) <sup>38</sup>

Teksty piosenek podejmują również ważny dla młodych problem spełnienia seksualnego, ale też zagubienia w labiryncie pożądania:

## SAFARI

(..) Give it to me, give it to me. Move your sexy body. Move it to me, give it to me. Sexy, you are sexy.	(...) Daj mi to, daj mi to. Ruszał swoim seksownym ciałem. Ruszał go dla mnie, daj go dla mnie. Sexy, jesteś sexy.
Quieres que te follen porque están en coca quieres que te follen que te vuelves loca.	Chcesz, żeby cię rżnęli, gdyż są na kokainie, chcesz, żeby cię rżnęli, żebyś się poczuła szalona.
Soy una rata de callejón. En el estiércol estoy mejor. Soy una perra de Roncanrol.	Jestem szczurem z zaułka. W gnoju jestem najlepsza. Jestem suką z Roncanrol <sup>39</sup> .

Temat ten podejmuje również następną piosenką:

## UN AÑO DE AMOR

## (ROK MIŁOŚCI)

Lo nuestro se acabó y te arrepentirás de haberle puesto fin a un año de amor. Si ahora tú te vas pronto descubrirás que los días son eternos y vacios sin mi.	Wszystko co nasze się skończyło i żałujesz, że musiałeś położyć kres jednemu latu miłości. Jeżeli teraz odejdiesz, wkrótce odkryjesz jak nieskończone i puste są dni beze mnie.
Y de noche, por la noche, por no sentirte solo, recordarás nuestros días felices. Recordarás, el sabor de mis besos, y entenderás	A nocą, nocą, aby nie poczuć się samotnym, wspomnisz nasze szczęśliwe dni. Wspomnisz smak moich ust i zrozumiesz

<sup>38</sup> Ibidem, pág. 313, tłum. K. Citko.

<sup>39</sup> S. Naitza, V. Patané (ed.), *Folle, folle, folle Pedro! Il cinema di Pedro Almodóvar*, Tredicilune, Caligari 1992, tłum. K. Citko, pág. 56.

en un solo momento,  
qué significa,  
un año de amor.

w tym samym momencie,  
co oznacza  
rok miłości.

¿Te has parado a pensar  
lo que sucederá,  
todo lo que perdemos  
y lo que sufrirás?  
Si ahora tu te vas, no recuperarás  
los momentos felices que te hice vivir.

Zastanowiłeś się  
nad tym, co się stanie,  
nad tym, co stracimy  
i co będziesz musiał wycierpieć?  
Jeżeli teraz odejdziesz, nie odzyskasz  
szczęśliwych momentów, które  
dawały ci życie.

Y de noche, por la noche (...)

A nocą, nocą (...) <sup>40</sup>

Piosenka ta, wzorowana na temacie *Es irreperable* (*Nienaprawialne*) Nino Ferry, ze słowami przetłumaczonymi przez Almodóvara z jej włoskiej wersji w wykonaniu Miny, została przez niego wykorzystana w filmie WYSOKIE OBCASY, natomiast utwór MURCIANA MARRANA (ŚWIŃSKA MURCJANKA) pojawił się w filmie PEPI, LUCI, BOM I INNE ŁASKI Z NASZEJ PACZKI. Piosenka wykonywana przez Alaskę brzmiała:

Te quiero porque eres sucia,  
guarra, puta y horterá  
la más obscura de Murcia  
y a mi disposición entera.  
Solo pienso en tí,  
¡Murciana!  
porque eres  
una marrana.

Kocham cię bo jesteś brudna,  
świnia i dziwka sprzedajna  
najbardziej ciemna w całej Murcji  
i otwarta na moje upodobania.  
Myślę tylko o tobie,  
Murcjanko!  
bo jesteś  
maciorą. (...) <sup>41</sup>

Z kolei w filmie LABIRYNT NAMIĘTNOŚCI Almodóvar wraz z Fabiem McNamarą wykonał piosenkę SUCK IT TO ME z płyty LA GRAN GANGA.

Piosenki te mają swoje korzenie w muzyce rockowej, w stylach takich jak heavy metal, pop czy punk i tworzone były pod wyraźnym wpływem Niny Hagen, Sex Pistols, Rolling Stonesów oraz Velvet Underground. Almodóvar charakteryzuje je następująco: „Derribos Arias jest grupą, która najbardziej mi się podoba. Słowa ułożone przez Poch mógłby firmować Tristan Tzara. Jeżeli musisz w jakiś sposób zakwalifikować muzykę, którą tworzymy, możesz nazwać ją neodadaizm lub neosurrealizm, albo najlepiej po prostu: morro-rock” <sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Cytuję za stroną internetową *Películas de Almodóvar, letras de canciones*, <http://www.prof.-despagnol.com>, tłum. K. Citko.

<sup>41</sup> Cytuję za: N. Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, ICAA, Ministerio de Cultura, Madrid 1988, tłum. K. Citko, pág. 31.

<sup>42</sup> *Morro-rock* przetłumaczyć można jako świński rock (*morro* oznacza: pysk, ryj). Cytuję za: E. Blanco („Boquerini”), *Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 137. Tłum. K. Citko.





*VOLVER — tytułowa piosenka, śpiewana w restauracji przez Raimunde, charakteryzuje bohaterkę i jej losy*

Teksty piosenek opowiadają o emocjach i poruszają emocje odbiorców, choć nie są to uczucia zbyt wysublimowane. Na plan pierwszy wysuwa się niewątpliwie pożądanie i przyjemność płynąca z realizacji pragnień seksualnych, nawet tych o charakterze perwersyjnym. Ponieważ twórczość zespołów rockowych, popowych i punkowych przeznaczona jest przede wszystkim dla odbiorców młodych, spotyka się na ogół z ich akceptacją, a nawet utożsamieniem z hasłami i emocjami głoszonymi przez wykonawców. Teksty piosenek, choć prowokujące, z pewnością nie szokują młodocianych odbiorców, raczej wpisują się w rzeczywistość dobrze im znaną z własnego doświadczenia.

Dyskografia piosenek wykonywanych przez Almodóvara obejmuje dwie płyty: LA GRAN GANGA oraz SATANASA, a także mały krążek CÓMO ESTÁ EL SERVICIO DE SEÑORAS (JAKA JEST ŻEŃSKA TOALETA). Doświadczenie na polu muzycznym pozwoli później Almodóvarowi starannie dobierać i opracowywać ścieżkę dźwiękową do jego filmów, czyniąc z niej ważny składnik własnego stylu.

#### 4. Inspiracje plastyczne w filmowej twórczości Pedra Almodóvara

Ruch *la movidy* tworzyli także malarze i rysownicy. Teresa Maldonado<sup>43</sup> zauważa, że tradycyjnie zadawane młodym ludziom pytanie: „Studiujesz czy pracujesz?”, przeobraziło się w owym czasie w: „Rysujesz czy pracujesz?”. Estetykę wczesnych filmów Almodóvara współtworzy wiele elementów plastycznych, których autorami byli Ouka Lele, Guillermo Pérez Villalta, Ceesepe, Ivan Zulueta. Stroje do filmu LABIRYNT NAMIĘTNOŚCI projektowała Ouka Lele, słynna kreatorka mody okresu *la movidy*. Natomiast Guillermo Pérez Villalta i los Costus użyczyli swoje obrazy i freski na potrzeby scenografii. W późniejszym okresie twórczości Almodóvara stroje dla aktorów odgrywających pierwszoplanowe role projektowali słynni kreatory mody; na przykład Giorgio Armani ubrał Marisę Paredes w WYSOKICH OBCASACH, zaś Gianni Versace współpracował przy tworzeniu żurnali do filmu KIKA.

Malarze i inni artyści tworzący ruch *la movidy* występowali również na planie filmowym. W filmie PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI Z NASZEJ PACZKI reżyser dał okazję do wystąpienia Ceesepe, Los Pegamoides i Alasce. W filmie LABIRYNT NAMIĘTNOŚCI na ekranie pojawili się zaprzyjaźnieni z Almodóvarem: Ouka Lele, Guillermo Pérez Villalta, los Costus, Pablo Pérez Mínguez, występując obok Javiera Péreza Grueso, Carlosa Berlangi, Fabia McNamary i Pocha. Niekiedy występował także sam Pedro Almodóvar, wykonując piosenki wspólnie z Fabiem McNamarą (LABIRYNT NAMIĘTNOŚCI) bądź odgrywając role artystów (jako dyrektor sceny konkursu „Erecciones generales” w PEPI, LUCI, BOM I INNYCH LASKACH Z NASZEJ PACZKI, dyrektor fotonoweli w LABIRYNCIE NAMIĘTNOŚCI, kreator mody w MATADORZE oraz jako śpiewak występujący w telewizji w CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?).

Wielu malarzy związanych z *la movidą* współpracowało z Almodóvarem przy realizacji jego filmów. Ceesepe stworzył czołówki do filmów PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI Z NASZEJ PACZKI i do powstałego w 1987 roku PRAWA POŻĄDANIA. Pierwsza z nich utrzymana była w stylu popowo-komiksowym, pełna ostrych, kontrastowych kolorów, z wyeksponowaną ekspresyjną linią rysunku. Antonio Holguín<sup>44</sup> uważa, że Ceesepe nawiązał w projektowanej przez siebie czołówce do KOBIETY KOŁYSZĄCEJ SIĘ Maxa Ernsta oraz do PANIEN Z AVIGNON Pabla Picassa, składając im obydwu swoisty hołd. Natomiast czołówka

<sup>43</sup> M. A. García de Leon, T. Maldonado, *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*, op. cit.

<sup>44</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, op. cit.

drugiego filmu zrealizowana została w manierze ekspresjonistycznej, w barwach żywych, ale harmonijnych. Podobnie jak w przypadku pierwszego dzieła, Ceesepe nawiązał swoimi rysunkami do scen z ekranu; pojawiają się bowiem wizerunki mężczyzny piszącego na maszynie, innego mężczyzny z papierosem w ustach czytającego list, kobiety ze słuchawką telefoniczną przy uchu, muskułarnego młodego człowieka w slipkach, leżącego na łóżku<sup>45</sup>. Z kolei czołówki do filmów LABIRYNT NAMIĘTNOŚCI, POŚRÓD CIEMNOŚCI oraz CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? projektował Ivan Zulueta. Są one kolażami, wykorzystującymi fotografie aktorek odtwarzających w filmach czołowe role, połączone z ekspresyjnymi napisami w ostrych kolorach. Czołówkę do KOBIEC NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO, ZWIĄŻ MNIE!, WYSOKICH OBCASÓW i KIKI stworzył Juan Gatti, zaś do ZAKAZANEGO OWOCU MIŁOŚCI oraz do MATADORA — Carlos Berlanga.

Świat przedstawiony filmów Almodóvara przyjmuje charakterystyczną reprezentację plastyczną również dzięki współpracy reżysera z zaprzyjaźnionymi malarzami. Styl osiągnięty w PEPI, LUCI, BOM I INNYCH ŁASKACH Z NASZEJ PACZKI oraz w LABIRYNCIE NAMIĘTNOŚCI, w których wpływy amerykańskiego popu mieszały się z religijnym, hiszpańskim kiczem, był wynikiem inspiracji dziełami takich artystów, jak los Costus, Ceesepe, Ouka Lele, Villalta, Mínguez czy Grueso. Charakterystyczny dla filmów Almodóvara wielkomięski pejzaż jest, według reżysera, czystą reprezentacją stylu pop i kiczu — i jako taki przeciwstawia się smakowi, stylowi i gustom burżuazji, staje się natomiast manifestem młodości i żywiołowości *la movidy*.

W wielu filmach Almodóvara pojawiają się obrazy lub ich reprodukcje jako plastyczne reprezentacje wystroju wnętrza. Zazwyczaj pochodzą one z kolekcji reżysera, który w ten sposób wprowadza własny świat na ekran kina. W PRAWIE POŻĄDANIA Almodóvar zamieścił morski pejzaż Juana Antonia Puertasy oraz prace Manolo Quejido, Miguela Campano i reprodukcję TRASNOCHADORES Edwarda Hoppera. W ZWIĄŻ MNIE! obejrzyć możemy rysunki nagich mężczyzn autorstwa Jeana Cocteau, jako aluzję do homoseksualizmu. W WYSOKICH OBCASACH nawiązanie do treści filmu stanowi obraz niemoralnej pary, wykonany przez Dis Berlin, zainspirowanego malarstwem Roya Lichtensteina. W ZWIĄŻ MNIE! i w WYSOKICH OBCASACH Almodóvar wykorzystał serigrafie wzorowane na dziełach Andy'ego Warhola. W pierwszym przypadku reżyser wykorzystał motywy religijne Najświętszego Serca Jezusa oraz Maryi Panny,

---

<sup>45</sup> Reprodukcje czołówek i afiszy filmowych zamieszcza S. Naitza w książce *Folle, folle, folle Pedro! Il cinema di Pedro Almodovar*, op. cit.

natomiast w drugim pojawiają się odbitki twarzy bohaterki filmu, niczym reprodukcje Marylin Monroe u Warhola.

W LABIRYNCIE NAMIĘTNOŚCI Guillermo Pérez Villalta zaprojektował fresk do pokoju Sexilli, który następnie pokolorował sam Almodóvar. Holguín<sup>46</sup>, powołując się na wypowiedź Péreza Villalty, wskazuje na inspirację tego fresku dziełem Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej. Fresk LA CAPILLA SIXTINA DE LA MODERNIDAD jest wyobrażeniem idei nimfomanii; wyobrażeniem, w którym świat klasycystyczny (formy przedstawienia) został zestawiony ze światem awangardy (treści przedstawienia).

Kontakty artystyczne i zetknięcie z twórczością malarzy, projektantów, architektów, rysowników komiksów, pozwoliły Almodóvarowi na tworzenie własnych przemyśleń, idei i rozwiązań warsztatowo-stylistycznych, inspirowanych wpływami ich dzieł. Starannie przemyślana oprawa plastyczna, scenografia i kostiumy stanowią we wszystkich filmach Almodóvara istotny składnik i wyróżnik jego stylu, rozpoznawalnego od razu jako autorski i nacechowany osobistymi emocjami. Holguín podkreśla: „Almodóvar pisze scenariusze, reżyseruje, wybiera kostiumy i ich projektantów, a nawet rysuje je sam, maluje, komponuje słowa do swoich piosenek i kontroluje dosłownie wszystko, aż do premiery swoich filmów, okazując się przez to człowiekiem (neo)renesansowym. Konglomeratem jego twórczości jest więc wyrażenie wszystkich swoich niepokojów, połączone z doświadczeniem i dociekliwością badawczą”<sup>47</sup>.

Zarówno czołówki filmów Almodóvara, jak kostiumy bohaterów, wystrój wnętrza oraz zdobiące je obrazy bądź reprodukcje przynoszą wizerunki świata pop, punk, dadaizmu, surrealizmu i manieri kiczu, wpisując się w postmodernistyczny świat bohaterów: młodych ludzi, oddających się przyjemnościom i namiętnościom ofiarowanym im przez wielkomięjski przepych Madrytu; miasta o wielu obliczach, szalonego i barwnego, które nigdy nie zasypia.

## 5. Twórczość literacka Pedra Almodóvara

Almodóvara zawsze pociągało pisarstwo; niejednokrotnie podkreślał ten fakt w wywiadach, choć ostatecznie nie został wyłącznie literatem. Największy rozgłos uzyskały jego opowiadania o Patty Diphusa, publikowane na łamach „La Luna”, a następnie wydane w formie książkowej, przetłumaczonej na wiele

---

<sup>46</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, op. cit.

<sup>47</sup> Ibidem, pág. 151, tłum. K. Citko.

języków. W Polsce ukazała się ona w przekładzie Haliny Torrent-Piaseckiej<sup>48</sup>. Jej tytułową bohaterką jest słynna gwiazda międzynarodowych filmów pornograficznych, poszukująca nocą na ulicach Madrytu silnych przeżyć. I, jak zauważa Antonio Holguín, 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 płęć; ma przyjaciółki takie, jak szalona grubaska «Ady Possa» i nieznośna «Mary Von Etica» i zakochuje się szaleńczo w taksówkarzu ludzaco podobnym do Roberta Mitchuma z «*Out of the Past*», wśród wielu innych, niepoliczalnych przygód, jako że nigdy nie śpi”<sup>49</sup>.

We wstępie do książki, Almodóvar pisze: „Pośród wielu postaci kobiecych, jakie stworzyłem, Patty jest jedną z moich ulubionych. Dziewczyna, w której jest tyle życia, że nigdy nie śpi, naiwna, czuła i groteskowa, zazdrosna i narcystryczna, otwarta na każdego i wszystkie przyjemności, zawsze gotowa patrzeć na wszystko z najkorzystniejszej strony. (...) Oprócz wykolejonych dziewcząt Warhola-Morrissey’a i wczesnego Divine (*PINK FLAMINGOS* i *FEMALE TROUBLE*), Patty należy do tego samego rodu, co Lorelei Anity Loos, Holly Golightly (*ŚNIADANIE U TIFFANY’EGO*) i chciałbym wierzyć, że ma amoralny, szczerzy rys Fran Lebowitz (*METROPOLITAN LIFE*) czy nawet Dorothy Parker”<sup>50</sup>.

W 1981 roku Almodóvar napisał dla wydawanego w Barcelonie czasopisma „*El Víbora*” krótką nowelę zatytułowaną *FUEGO EN LAS ENTRANAS* (*Ogień we wnętrzościach*). Ukazała się ona wraz z ilustracjami słynnego rysownika katalońskiego, Javiera Mariscalá. W opowiadaniu Almodóvar ponownie porusza tematykę związaną z seksem, ale zawiera ono także elementy thrillera, a mieszanka ta będzie później powracać w wielu jego filmach. W *OGNIU WE WNĘTRZNOŚCIACH* autor opisuje wybuch epidemii szalu wewnątrzmacicznego, wywoływanego u kobiet przez odpowiednio spreparowane pieluchomajtki. Odpowiedzialnym okazuje się potentat branży, Chu Ming Ho, który w ten sposób pragnie zemścić się na kilku ze swoich żon. Holguín charakteryzuje opowiadanie Almodovara następująco: „Wiele kobiet na skraju załamania nerwowego, sceny ostrego seksu, kanibalizm, międzyludzkie relacje, melodramat przebiegający miarę... i rysunki Mariscalá, równie «dzikie»”<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> P. Almodóvar, *Patty Diphusa*, przeł. H. Torrent-Piasecka, op. cit.

<sup>49</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 318, tłum. K. Citko.

<sup>50</sup> P. Almodóvar, *Patty Diphusa*, op. cit., s. 8.

<sup>51</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 318, tłum. K. Citko.

Almodóvar tworzył także scenariusze do fotonoweli, spośród których najbardziej znana jest pornograficzna opowieść *TODA TUYA* (CAŁA TWOJA), zamieszczona w „El Víbora” w 1982 roku. Zdjęcia do fotonoweli stworzył Pablo Pérez Minguez, realizacją zajął się Txomin Salazar, a w roli głównej bohaterki Patty wystąpił Fabio de Miguel (McNamara).

Na pierwszej fotografii Patty rozmawia z kimś przez telefon, mówiąc, że jest bardzo zmęczona i że waha się pomiędzy obdarciem się żywcem ze skóry a uduszeniem się. Pyta swoją rozmówczynię, co by jej poleciła, ta jednak oświadcza, że nie wie, gdyż nigdy nie robiła jednego ani drugiego. Patty odpowiada jej: „Jasne, kochanie. Jesteś taka młoda. Ja już próbowałam wszystkiego. Jako dziecko byłam ye–yé. Potem beatnikiem i natychmiast przeobraziłam się w hippiesa. (...) Później byłam agentem CIA i napisałam moje pierwsze wspomnienia. Ożeniłam się. Złe prowadzenie się mojego męża w łóżku pchnęło mnie w kierunku feminizmu. Byłam rockmanką, heroinomanką, punkiem, popowcem i neoromantyczką. Chyba więc rozumiesz teraz, że nie wiem, co zrobić ze swoim życiem”<sup>52</sup>.

Tymczasem w radio podają informację, że z więzienia zbiegł niebezpieczny przestępca, skazany na karę śmierci za gwałcenie dzieci, mordowanie i przerabianie ich ciał na kiełbaski sprzedawane następnie na ulicy. Jego specjalnością jest, jak podaje spiker, zabijanie ciosem noża wbijanego w plecy, podczas równoczesnego czarnego pocałunku wyciskanego na ustach ofiary.

Patty przerywa rozmowę telefoniczną, gdyż ktoś dzwoni do drzwi. Przebiera się, otwiera i widzi mordercę z wycelowanym w nią pistoletem. Bandyta wpada do środka i uderza Patty rewolwerem w twarz, następnie zaciąga ją do salonu i zaczyna dusić. Kolejny dzwonek do drzwi płoszy go; Patty każe mu się schować, przebiera się ponownie i wpuszcza do domu czterech policjantów, którzy szukają zbiegłego przestępcy. Widząc zakrwawione usta Patty pytają, kto ją uderzył. Ona odpowiada, że mąż — i aby przełamać lody, opowiada stróżom prawa, że jej małżonek wyżywa się na niej za to, iż w dzieciństwie był wykorzystywany seksualnie przez ojca. Podczas tej opowieści, policjanci dobierają się do Patty i gwałcą ją, a później biją, aby pozbyć się wyrzutów sumienia. Następnie informują ją, że przestępca na pewno przebywa w tej dzielnicy, więc gdyby się u niej pojawił, powinna ich o tym powiadomić. Patty odpowiada: „Nie martwcie się. Możecie tu wrócić, kiedy tylko zechcecie, i dzięki za wszystko”<sup>53</sup>.

Policjanci wychodzą, niebezpieczeństwo minęło, Patty przygotowuje się na to, co najlepsze. Poprawia zmięte ubranie i woła do ukrytego w sąsiednim

---

<sup>52</sup> Korzystam z przedruku fotonoweli zamieszczonym w: S. Naitza, V. Patané (eds.), *Folle, folle, folle Pedro! Il cinema di Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 15, tłum. K. Citko.

<sup>53</sup> Ibidem, pág. 16. Tłum. K. Citko.

pokoju mordercy: „Już sobie poszli, kochanie. Rób ze mną wszystko, co tylko zechcesz... Cała jestem twoja!”<sup>54</sup>.

Sylwetka Patty z fotonoweli przypomina postać Patty Diphusa z opowiadań Almodóvara; być może jest to nawet jedna i ta sama bohaterka. Jako dziewczyna spontaniczna i szczerą, nie przejmuje się opinią publiczną ani konwenansami społecznymi. Jej naczelną dewizą w życiu jest dobra zabawa; w pewnym momencie mówi: „Ja już od dziecka wiedziałam, że mało jest ważniejszych rzeczy w życiu niż PRZYJEMNOŚCI”<sup>55</sup>. Parę stron dalej dodaje: „Wszystko jest imprezą, wszystko jest seksem, wszystko jest radością i nieświadomością”<sup>56</sup>. Taka postawa może oczywiście gorszyć czytelników wyznających tradycyjny system wartości. Jednak Almodóvar nie pragnie wywoływać skandalu osobą Patty; jego zdaniem jest ona typową dziewczyną naszych czasów, których znakiem jest zawrotne tempo i szalona aktywność. 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 nazywa się «alter ego». — PEDRO. — Nie. Ty jesteś wytworem fantazji czytelników. Jesteś tym, czym czytelnicy chcieliby być”<sup>57</sup>. Rzeczywiście, nawet jeśli Patty gorszy niektórych odbiorców, to dla większości pozostaje idealnym obiektem pożądania: kobietą nienasyconą, otwartą na wszystkie propozycje, wrażliwą i ciekawą życia, piękną i inteligentną na dodatek. Jako osobowość silna i nietuzinkowa, Patty jest pierwowzorem ekranowych bohaterek, pojawiających się w kolejnych filmach Almodóvara.

W okresie, kiedy na łamach „El Víbora” opublikowano scenariusz do fotonoweli autorstwa Almodóvara, zatytułowany: ERECCIONES GENERALES (POWSZECHNE EREKCJE), jego autor występował z zespołem teatralnym Los Goliardos, odgrywając niewielką rolę komunisty który ma popełnić zbrodnię, w sztuce LAS MANOS SUCIAS (BRUDNE RĘCE), będącej adaptacją tekstu Jean-Paula Sartre’a. Jedną z głównych ról w spektaklu kreowała Carmen Maura, której Almodóvar opowiedział kiedyś fabułę ERECCIONES GENERALES. Historia zachwyciła aktorkę do tego stopnia, że namówiła Almodóvara do zrealizowania na jej podstawie filmu. W ten sposób zrodził się scenariusz do filmu PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI Z NASZEJ PACZKI. Dzięki współpracy wielu zaprzyjaźnionych i życzliwych osób zebrano fundusze na realizację filmu, który okazał się dużym sukcesem, także komercyjnym. Od tej pory Almodóvar poświęcił się twórczości reżyserskiej, aktywność literacką ograniczając do pisania scenariuszy do swoich

<sup>54</sup> Ibidem, pág. 17. Tłum. K. Citko.

<sup>55</sup> P. Almodóvar, *Patty Diphusa*, op. cit., s. 71.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 82.

filmów oraz autowwywiadów, zamieszczanych na łamach poczytnych pism i na swojej oficjalnej stronie internetowej<sup>58</sup>.

## 6. Początki fabularnej twórczości filmowej Pedra Almodóvara — etap pop: PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI Z NASZEJ PACZKI oraz LABIRYNT NAMIĘTNOŚCI

W roku 1980 na ekrany kin w Hiszpanii wszedł pierwszy film Almodóvara: PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN (PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI Z NASZEJ PACZKI)<sup>59</sup>. Tytułowe dziewczyny są głównymi bohaterkami filmu. Pepi, której ojciec przestał łożyć na jej utrzymanie i która traci okazję korzystnego sprzedania swojego dziewictwa po gwałcie dokonany na niej przez policjanta, zakłada agencję reklamową. Projektuje w niej kampanie reklamowe wielofunkcyjnych majtek oraz lalek, które pocą się i mają menstruację. Luci jest żoną policjanta-brutala, który zgwałcił Pepi; ta ostatnia, szukając zemsty, zapoznaje Luci z Bom, młodą, agresywną śpiewaczką pop o skłonnościach sadystycznych, mając nadzieję, że Bom uwiedzie Luci, co rzeczywiście ma miejsce. Trzy dziewczyny stają się przyjaciółkami, zaś Luci i Bom dodatkowo kochankami, gdyż obu odpowiada łączący je sadomasochistyczny układ. Ostatecznie jednak, Luci wraca do swego męża — po otrzymaniu solidnego lania, które wymierza jej zazdrosny małżonek. Dopiero teraz czuje się usatysfakcjonowana związkiem; dotychczas bowiem była co prawda lekceważona i pomiatana przez męża, ale brakowało jej molestowania fizycznego. Porzucona Bom rozpacza, że muzyka pop wychodzi z mody i nikt nie chce słuchać jej występów, Pepi jednak doradza jej, aby zamieszkała z nią jako jej ochroniarz i żeby przestawiła się na śpiewanie bolero, które jako piosenki o uczuciach, zawsze znajdują swoich wiernych odbiorców.

Analizując swój film, Almodóvar pisze o nim następująco: „PEPI, LUCI, BOM... jest filmem policyjnym, ponieważ męski bohater jest policjantem spragnionym zemsty. Jest komedią kobiecą, ponieważ występuje w niej dużo dziewczyn powabnych i wyzwolonych. Jest filmem popowym, dzięki swemu rytmowi, swej powierzchowności, zuchwałości, nieważności. I ponieważ biorą w nim udział Alaska i Los Pegamoides, i są w nim reklamy oraz piosenki. Jest to również film Bergmanowski. I w stylu Cukora (przez dziecięcą pyszałkowość). Również jest to komiks brutalny i komiks delikatny. Kiedy mówię: bru-

<sup>58</sup> <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp>

<sup>59</sup> Tytuł filmu w języku polskim podają za: B. Kosecka, A. Piotrowska, W. Kocłowski, *Panorama kina najnowsze 1980-1995. Leksykon*. Film nie był rozpowszechniany w Polsce.



talny, odnoszę się do typowej historyjki miejskiej, ze wszystkimi jej prototypowymi elementami (krańcowo zły policjant, pomyłenci którzy przychodzą i odchodzą, supernowoczesne dziewczyny, brak procesów psychologicznych, grupy rockowe, przemoc, mroczność nocy, miłość skandalizująca i nienawiści — które — same — przez — się — usprawiedliwiają egzystencję, seks, coca cola, twarde narkotyki etc.). Odnosnie delikatnego, odwołuję się do przedstawień w typie Juliety Jones, Rip Kirby, Flority, Super Lyly... gdzie dziewczęta są sekretarkami, pokojówkami, modelkami, studentkami, które uczestniczą w konkursach piękności lub są prostymi i czarującymi pracownicami o mentalności typu: «zawsze jest niedziela». Również jest to film bardziej niż inne tego rodzaju, które mówią o współżyciu, o parach<sup>60</sup>.

Wypowiedź Almodóvara podkreśla istotny wyróżnik świata przedstawionego filmu: jego specyficzne nacechowanie emocjonalne. Podstawową jakością emotywną świata przedstawionego<sup>61</sup> wydaje się być jego frywolność (a nawet wulgarność), ucieczność i lekkość, z domieszką przyjemności płynącej z zabawy i liberalnego seksu, niestroniącego od perwersji. Natomiast Almodóvar podkreśla znaczenie także innych emotikonów parcjalnych, cechujących świat przedstawiony, nierzadko wobec siebie przeciwstawnych, jak na przykład „brutalność” (wzmocniona „miłością skandalizującą”, „mrocznością” i „nienawiścią”) i „delikatność” (a wśród jej komponentów określenia: „prosta” i „czarująca”). Jest to zamierzona strategia autorska, której celem nie jest dezorientacja, lecz ukazanie wielowymiarowości życia młodych ludzi we współczesnym, zróżnicowanym świecie.

Almodóvarowska wizja filmowego świata ma charakter schematyczny, gdyż wpisuje się w strukturę punkowego komiksu; wszakże tego typu agresywny, wulgarny komiks POWSZECHNE EREKCJE był pierwowzorem filmu. Dlatego świat przedstawiony filmu i zaludniające go postacie bohaterów są ikonami o charakterze alegorii, natychmiast i z łatwością rozpoznawalnymi: gorączka wielkiego miasta, artyści prowadzący życie cyganerii, nowoczesne dziewczyny, niedobry gliniarz. Charakter komiksu podkreślają także kartony z napisami, przedzielające poszczególne sekwencje filmowe.

Komiks i fotonowela, które dały impuls do stworzenia określonej stylistyki filmu, przyjmują na ekranie postać techniki *bricolage'u*. Pierwszy pomysł scena-

<sup>60</sup> P. Almodóvar, wypowiedź zamieszczona w przeddzień premiery filmu w Madrycie. Cytuję za: F. Blanco („Boquerini”), *Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 32-33, tłum. K. Citko.

<sup>61</sup> Terminu „emotywna jakość świata przedstawionego” używam za A. Zalewskim: *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Universitas, Kraków 2003. Przypominam, że Zalewski określa je jako jakości zobiektywizowane, ucieleśnione w świecie i (...) „unoszące się” nad nim, nie zaś po prostu jakości emocjonalnej reakcji widza na film (op. cit., s. 91).

riuszowy powstał w roku 1978, a więc w okresie rozkwitu punk; ale na ekranie inspiracje punkowe przeobraziły się w manierę stylu bardziej witalnego, którym jest pop. Estetyka pop lepiej oddaje obecną w filmie radość życia, które toczy się w nieustannej zabawie oraz nieskrępowanej swobodzie seksualnej, i w którym narkotyki są zabawne, a nie niebezpieczne. Dla podkreślenia efektu witalności, Almodóvar kręci zdjęcia w pełnym słońcu, na ulicach Madrytu, zestawiając jasność, świetlistość tych scen z innymi, realizowanymi w nocy, ukazującymi gorączkowe życie undergroundowego miasta, które nigdy nie zasypia.

Struktura komiksu została także wykorzystana przez Almodóvara jako forma narracyjna: opowiadana historia nie ma charakteru linearnego, lecz składa się z wielu wątków równoległych, przeplatających się z głównym i dopowiadających go raczej klimatem emocjonalnym i stylistycznym, niż związkami przyczynowymi z pierwszoplanową historią. Tego typu narracja pozwala reżyserowi wprowadzić całą plejadę osobliwych bohaterów drugoplanowych, pozostających w różnorodnych relacjach z głównymi bohaterami. Są nimi muzycy, w tym koledzy Bom z zespołu, aktorka przebrana za Margaritę Gautier, śpiewaczka flamenco w rockowej wersji, żonaty homoseksualista i jego połowica, transwestyta, malarze („los Costus”), młodzieńcy Moncho i Toni, którzy uprawiają miłość za pieniądze z mężczyznami, brat bliźniak policjanta, jego sąsiadka, listonosz, a nawet dziecko. Wszyscy stanowią doskonałe tło dla sylwetek głównych bohaterów, a równocześnie są kronikalnym wręcz zapisem czasów *la movidy* i Madrytu, jawiącego się jako „«locus amoenus», miejsca o nieograniczonych możliwościach”<sup>62</sup>.

Relacje socjalne, w które wchodzi główni bohaterowie filmu, stają się czytelne przez wyrażane przez nich emocje. Luci, typowa czterdziestoletnia kura domowa (Hiszpanie używają eufemizmu łagodniejszego: *ama de casa* oznacza w dosłownym tłumaczeniu „miłośniczkę domu”), pragnie życiowej stabilizacji u boku swojego męża, policjanta. Luci jest jednak masochistką; wyznaje Pepi, że wyszła za mąż za policjanta tylko dlatego, że oczekiwała od niego brutalności: „Wierzyłam, że gdy wyjdę za niego, będzie mnie traktował jak sukę”<sup>63</sup>. Dlatego jest sfrustrowana i odczuwa wyraźny brak satysfakcji z dotychczasowego życia. Z tego też powodu usiłuje odnaleźć się w nowym związku z Bom. Jednak również w tym układzie nie potrafi osiągnąć spełnienia. Potulnie wraca więc do męża, gdy tylko nadarzy się ku temu okazja. Kiedy urażony w swej męskiej dumie policjant odnajduje Luci, sprawia jej lanie tak silne, że trafia ona

<sup>62</sup> K. M. Vernon, B. Morris (eds.), *Post-Franco, Postmodern. The Films of Pedro Almodóvar*, Greenwood Press, Westport 1995, p. 8, tłum. K. Citko.

<sup>63</sup> Cytat z filmu *Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z naszej paczki*, tłum. K. Citko.

do szpitala. Wreszcie jednak jest usatysfakcjonowana w swoich skłonnościach masochistycznych. Mówi swojej lesbijskiej partnerce, że postanowiła powrócić do domu, gdyż Bom nie traktowała jej dostatecznie źle. Natomiast brutalność jej mężczyzny na nowo rozbudziła w niej namiętność i płomienne uczucie do niego.

Mąż Luci uosabia z kolei typowego macho, lecz jego postęпки i cechy charakteru wyolbrzymiają tę relację do karykaturalnej postaci. Represjonuje swoją żonę, nie pozwalając jej na decydowanie o sobie; mówi do niej: „Już wiesz, że nie lubię żadnych historii o niezależnych kobietach, i tym podobnych”<sup>64</sup>. Równocześnie czerpie satysfakcję z oglądania czasopism pornograficznych i podrywania najlepszej przyjaciółki swojej żony, Charito. Wielką frajdę stanowi dla niego możliwość bezkarnego zgwałcenia Pepi; dostrzega ze swojego balkonu nielegalną plantację marihuany na oknie w mieszkaniu Pepi i jako policjant składa jej wizytę. Pepi, która strzeże swego dziewictwa, aby w przyszłości sprzedać je za 60 000 peset, proponuje mu w zamian za milczenie miłość francuską, ale on nie przystaje na propozycję i wiedząc, że jest bezkarny, niewoli ją siłą. W kolejnych scenach, bije swoją żonę, aby zmusić ją do powrotu do domu. Jego postępowaniem kierują w zasadzie tylko dwa, jednakże bardzo silne uczucia: odczuwa satysfakcję, gdy może kogoś poniżyć oraz wściekłość i nienawiść w stosunku do osób, które mu się podporządkowują.

W osobie Luci, jej męża i ich wzajemnego stosunku Mark Allinson<sup>65</sup> dostrzega karykaturę porządku patriarchalnego w społeczeństwie, ale także subtelną satyrę związków sadomasochistycznych. Podczas gdy klasyczne melodramaty przynoszą sublimację masochizmu kobiecego poprzez przymus i gwałt emocjonalny, Almodóvar parodiuje w swoim filmie relacje dominacji i podporządkowania, idąc w kierunku groteskowego wyolbrzymienia postaw ciemniźcyela i ofiary.

Bom, którą Luci porzuca dla ponownego związku z mężem, jest młodziutką, 16-letnią piosenkarką pop. Równocześnie jest ona perwersyjną, agresywną lesbijką, a rozpusta i wyuzdanie sprawiają jej przyjemność. W jednej ze scen filmowych, sika na swoją partnerkę — i obydwie czerpią z tego satysfakcję. Węzłem, który łączy ją z Luci, jest bowiem relacja sadomasochistyczna. Bom „(...) zawsze znajduje znacznie więcej perwersyjnej rozkoszy w swoim domowym zaciszu aniżeli w świecie nocy i bohemy”<sup>66</sup>. Po odejściu Luci, Bom pozostaje wolna, ale samotna i ta samotność zaczyna jej doskwierać: doświadcza

<sup>64</sup> Ibidem, tłum. K. Citko.

<sup>65</sup> M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, I.B. Tauris & Co. Ltd., London 2001, p. 72-78.

<sup>66</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 25.

początków załamania nerwowego, choć równocześnie swoją postawą wyraża dyspozycyjne otwarcie na nowe możliwości i oczekiwanie zmian. Almodóvar charakteryzuje swoją bohaterkę następująco: „Kobieta ta błędzi nie dlatego, że nie wie, co zrobić ze swoim życiem, lecz dlatego, iż na pewnym etapie swojego życia (...) poszukuje czegoś, co jedynie niejasno przeczuwa. (...) Jest to również w jakimś sensie triumf uczucia nad nowoczesnością: Bom, będąca ucieleśnieniem typu nowoczesnej madryckiej piosenkarki, zaczyna cierpieć i to otwiera jej drogę do innego gatunku muzycznego, do bolera, które jest par cexcellence pieśnią o uczuciach, ale nie jest w modzie, a z pewnością nie jest czymś nowoczesnym”<sup>67</sup>. Pepi, ostatnia z tytułowych bohaterek filmu Almodóvara, jest dziewczyną na wskroś nowoczesną, amoralną, spontaniczną i pełną pomysłów. Przyjaźń z Luci i Bom jest dla niej ważniejsza od relacji seksualnych, co obrazuje scena, w której przygotowuje specjalnie dla Bom jej ulubione danie — dorsza (*bacalao al pil-pil*). Podczas gdy Bom i Luci uciekają w swoim lesbijskim związku od mężczyzn, Pepi, nie chcąc być ofiarą, pragnie zemścić się na policjancie, który ją zgwałcił. Chce także zrealizować się w życiu zawodowym; zakłada własną agencję reklamową, planuje strategię kampanii reklamowych i spisuje historię swoich przyjaciółek, pragnąc na jej podstawie nakręcić film „w duchu kina Warhola”. Jej żywiołowość, pewność siebie i nieskrępowana swoboda wnoszą do filmu wiele ciepła; zarazem jest to najmniej kontrowersyjna postać spośród wszystkich, które pojawiają się na ekranie.

Kontrowersje wzbudzać mogą przede wszystkim sceny seksu wprowadzone przez Almodóvara do filmu. Reżyser pokazuje na ekranie miłość lesbijską, gwałt, seks, z którego można czerpać korzyści finansowe, wplata w fabułę wątek konkursu, którego uczestnicy wybierają spośród siebie zwycięzcę o najbardziej imponującej erekcji. Co prawda, sceny nie charakteryzują się realizmem ani drobiazgowością; Almodóvar sugeruje raczej seks niż pokazuje, jak chociażby w scenie nagrody za wygraną konkursu na największego penisa. Zwycięzca życzy sobie, aby Luci dogodziła mu oralnie i bohaterka posłusznie wykonuje rozkaz, ale kamera ukazuje jedynie w zbliżeniu tył jej głowy, zasłaniający krocze mężczyzny. Równie skandaliczny wydźwięk mają kampanie reklamowe projektowane przez Pepi. Pepi zamierza wprowadzić na rynek produkty zapewniające niszę jeszcze nie zagospodarowaną: w tym celu projektuje lalki, które mają menstruację.

Pepi tworzy również reklamę majtek. Scena ukazująca ten produkt jest jednym z najbardziej znanych *spotów*, wykreowanych przez Almodóvara, głównie ze względu na jej skandalizujący wydźwięk. Dzięki temu jednak reklama

---

<sup>67</sup> Ibidem, s. 26.

staje się ostrą satyrą społeczną, podejmującą kwestię emancypacji kobiet w postmodernistycznym świecie. Jest to równocześnie pierwsza wstawka reklamowa w filmach Almodóvara; od tej pory widzowie, oglądając kolejne filmy, czekać będą na pojawienie się kolejnych reklam, traktując je jako znak rozpoznawczy stylu reżysera.

Reklama majtek Ponte przestrzega normy stylistyczne telewizyjnego *spotu*. Słyszymy głos narratora z *offu* (co daje wrażenie onnipotencji i autorytetu), a także tworzącą ciepły klimat muzykę. Dowiadujemy się o trzech zaletach majtek Ponte, wyróżniających je spośród innych produktów tego typu. Pierwszą z nich jest możliwość zabicia przykrych zapachów, związanych z funkcjami trawiennymi. Dowiadując się o tej zaletce, słyszymy wystrzał korka od szampa, który tuszuje wstydlive odgłosy cielesne. Chwilę później mężczyzna pyta kobietę, jakich perfum używa, gdyż jest oczarowany delikatną wonią, którą od niej czuje. Drugą cudowną właściwością majtek jest możliwość absorpcji moczu, obrazowana dodatkowo przez pseudonaukowy wykres. Trzecia zaleta produktu zostaje unaoczniona przez kobietę wydającą okrzyki rozkoszy, gdyż właśnie odkryła, że zwinięte w rulonik majtki są doskonałym narzędziem do masturbacji. Konstrukcja *spotu* zgodna jest z ideą parodii rozumianej jako przesada i wyolbrzymienie w celu uzyskania efektów komicznych. Każda z odsłon, mówiąca o kolejnych zaletach produktu, jest coraz bardziej przesadzona i obrażająca dobry smak. Doskonałym zwieńczeniem jest slogan końcowy, który brzmi: „Cokolwiek robisz, majtki Ponte”<sup>68</sup>.

*Spoty* reklamowe tworzone przez Almodóvara pełnią funkcje parodystyczne, satyryczne i ośmieszające tradycyjne wzorce społeczne, a także są elementem narracji i opowiadanej historii, podkreślając ją i pointując. Almodóvar dodaje: „Ponadto reklama jest przestrzenią twórczą najbardziej otwartą na zwariowaną komedię, humor i surrealizm, i dlatego zawsze wprowadzam ją do moich filmów. A także dlatego, że moje filmy są bardzo ściśle związane z miastem: reklamę można porównać z meblem w mieszkaniach mieszczan, stanowi część dekoracji i wystroju wnętrza”<sup>69</sup>.

Oglądając film Almodóvara, widz odczuwać może emocje krańcowo różne. Z jednej strony, jako błyskotliwa komedia, film wzbudza śmiech, wzmocniony absurdalnym, surrealistycznym wydźwiękiem zabawnych scen. Z drugiej strony, emocje towarzyszące lekturze dzieła, mogą ewokować odczucie nie-

<sup>68</sup> Tłumaczenie na język polski nie oddaje dokładnie finexji sentencji hiszpańskiej. Brzmi ona: *Hagas lo que hasgas, Ponte bragas*. Słowo: „ponte” można także przetłumaczyć; nie jest to pozbawiona znaczenia nazwa własna. W języku polskim odpowiednikiem byłoby: „załóż sobie”; uwzględniając to tłumaczenie, slogan brzmiałby: „Cokolwiek robisz, załóż sobie majtki”.

<sup>69</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 63.

smaku. Wynika on zarówno z kiczowatego, popowego charakteru scenografii, co może generować niesmak estetyczny i podejrzenie o upodobanie w złym guście, jak i ze skandalizującego wydźwięku wielu scen, co z kolei zaowocować może odczuciem oburzenia wobec braku szacunku na ekranie dla tradycyjnych wartości moralnych.

Jednak wydaje się, że w przypadku odbioru filmu częściej niż moralne oburzenie czy zgorzelenie pojawiają się emocje typu przewrotnego<sup>70</sup>. Można je określić następująco: „wiem, że to skandaliczne, ale mnie to wcale nie oburza”. Z drugiej strony, bardziej poprawne w kontekście emocji przewrotnych, byłyby zapewne odczucia emocjonalne typu: „Wiem, że reżyser nie pokazuje w zamysle żadnego skandalu, ale mnie to gorszy”. Ten drugi rodzaj emocji określam mianem bardziej poprawnego (oczywiście w odniesieniu do kategorii „przewrotności”) z tego powodu, że zamiarem Almodóvara nie było rzeczywiście pokazywanie świata przedstawionego jako egzemplifikacji zepsucia moralnego. Żadne wartości nie zostają przez reżysera naruszone ani obalone, dlatego że po prostu nie istnieją. Świat perwersji seksualnej i swobody obyczajowej, zażywanie narkotyków, wolność partnerskich związków — wszystko to ukazane jest jako normalny element życia dzisiejszego społeczeństwa, niewzbudzający w żadnym z jego członków nie tylko zgorzelenia, ale nawet zdziwienia. Z drugiej jednak strony, oczywiste jest, że to, co nie wzbudza emocji negatywnych w jednych odbiorcach, gdyż traktowane jest jedynie jako gra konwencjami i stereotypami społecznymi, u drugich wywoła oburzenie, gdyż będzie dla nich naruszeniem najświętszych wartości, albo po prostu przekroczeniem granic przyzwoitości. Dlatego emocje wzbudzane przez dysonans aksjologiczny mogą być u różnych widzów odmienne.

Alejandro Yarza<sup>71</sup> zauważa, że sceny prowokujące ich emocjonalne odrzucenie przez widzów utrzymane są w manierze punkowej, zgodnie z ideologią tego prądu. Jest to widoczne na przykład w scenie występów Bomitoni, zespołu muzycznego Bom. Zespół wygląda jak typowa grupa popowa, ale słowa piosenki przez nich wykonywanej, MURCIANA MARRANA<sup>72</sup>, wyrażają światopogląd punków, dążących do prowokowania i atakowania tego, co tradycyjnie uznane jest za poprawne. Film Almodóvara, jak można wywnioskować z analizy doko-

<sup>70</sup> Termin „emocje przewrotne” przyjmuję za A. Zalewskim, który powołuje się na koncepcję J. Staiger. Zob: A. Zalewski, *Film i nie tylko...*, op. cit. Zob. także pierwszy rozdział niniejszej pracy.

<sup>71</sup> A. Yarza, *Un canibal en Madrid. La sensibilidad „camp” y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Ediciones Libertarias, Madrid 1999, pág. 38-44.

<sup>72</sup> Vide ustęp 3. niniejszego rozdziału, w którym zamieszczony został fragment tekstu piosenki.

nanej przez Yarzę, wiedzie jednak odbiorcę od emocji negatywnych do pozytywnych, gdyż ewoluuje od manieri pop w kierunku bolero.

Ścieżka dźwiękowa filmu, podobnie jak obraz, utrzymana jest zresztą przez Almodóvara w konwencji collage'u, mieszającego różnorodne style. Nuria Vidal charakteryzuje muzykę z filmu PEPI, LUCI, BOM I INNE ŁASKI Z NASZEJ PACZKI następująco: „Piosenka z czołówki nosi tytuł LITTLE NAILS, śpiewa ją jedna dziewczyna, Angielka, która występowała w ROCKY HORROR PICTURE SHOW... Jest również pasadoble, MI LOCA JUVENTUD (MOJA SZALONA MŁODOŚĆ), śpiewana przez wykonawczynię muzyki flamenco, fragmenty zarzueli, muzyka disco ni stąd i ni zowąd i dwie piosenki Alaski”<sup>73</sup>. Muzyka towarzyszy wielu scenom, nawet pobicie rzekomego policjanta (jak się później okazuje, jego brata bliźniaka) odbywa się przy dźwiękach zarzueli.

Konwencja collage'u, zastosowana przez Almodóvara, wyraża również jego stosunek emocjonalny do tworzonego niczym układanka z puzzli, świata przedstawionego. Realizację filmu Almodóvar wspomina jako dobrą zabawę z przyjaciółmi, ale również jako stres związany z brakiem finansów i wynikającymi z tego trudnościami technicznymi. Z tego powodu film jest niedopracowany i pełen błędów, z których Almodóvar uczynił, jak sam wspomina<sup>74</sup>, manierę stylistyczną. W filmie odnaleźć możemy również fascynacje Almodóvara sztuką i inspiracje dziełami innych artystów. Antonio Holguín<sup>75</sup> wymienia wśród nich opowiadanie Tamy Jamowitz NIEWOLNICY NOWEGO JORKU, filmy Richarda Lestera z Beatlesami: A HARD DAY'S NIGHT (polski tytuł: THE BEATLES, 1964) oraz HELP! (NA POMOC!, 1965), twórczość amerykańskich artystów undergroundowych (Warhol, Pekas, Morrissey) i ich katalońskiego odpowiednika, którym jest Antoni Padrós, a także wpływ rodzimych reżyserów, takich jak Luis García Berlanga, Javier Bardem, Luis Buñuel czy Francisco Fernán Gómez. Od pierwszego filmu, twórczość Almodóvara oscylować będzie już zawsze pomiędzy osobistym, emocjonalnym oglądem świata a równie emocjonalnymi zapożyczeniami z otaczającej reżysera sztuki i tradycji kulturowej, w wielowymiarowym aspekcie.

Kolejny film Almodóvara, LABERINTO DE PASIONES (LABIRYNT NAMIĘTNOŚCI), powstał w roku 1982. Reżyser charakteryzuje swoje dzieło następująco: „W LABIRYNCIE NAMIĘTNOŚCI wciąż byłem pogrążony w typowo miejskiej estetyce pop, tym razem w zdecydowanie różowej tonacji. W PEPI... można znaleźć odniesienia do ciężkiego nowojorskiego popu lat siedemdziesiątych,

---

<sup>73</sup> N. Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 36, tłum. K. Citko.

<sup>74</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit.

<sup>75</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 214.

a w LABIRYNCIE raczej do frywolnego londyńskiego popu połowy lat sześćdziesiątych. W obydwu pojawia się już mój ukryty niepokój wywołany kruchością związków, wprowadzając do fabuł postacie niezależnych, energicznych i samotnych dziewczyn<sup>76</sup>.

LABIRYNT NAMIĘTNOŚCI jest z punktu widzenia narracji i konstrukcji dramaturgicznej bardziej rozbudowany niż poprzednie dzieło Almodóvara, również scenariusz opracowany został staranniej. Film wpisuje się w gatunek tak zwanej „komedii absurdałnej” (*comedia disparatada*), która ma w hiszpańskim kinie bogatą tradycję. Reprezentują ją między innymi powstające w latach sześćdziesiątych dzieła Luisa Garcíi Berlangi: CENA DE NOCHEBUENA, 1961 (UCZTA WIGILIJNA) — porównywana do VIRIDIANY Luisa Buñuela satyra na prowincjonalną filantropię; VERDUGO, 1964 (KAT) — absurdałna historia młodzieńca, który został katem wierząc, że nigdy nie będzie musiał wykonać wyroku śmierci, lecz wkrótce po objęciu stanowiska trafia mu się skazaniec; a także chronologicznie wcześniejszy film LOS JUEVES, MILAGRO, 1957 (CZWARTKOWY CUD) — historia podupadłego uzdrowiska, które ponownie zyskuje kuracjuszy dzięki fabrykowaniu „cudu świętego Dyzmy”. W klimat „komedii absurdałnej” wpisuje się również Marco Ferreri swoim dziełem WÓZEK (1960), a także Manuel Summers, którego NARZECZONĄ W ŻAŁOBIE (1964) Jerzy Płażewski opisuje następująco: „Bohater, mieszkający w pensjonacie „Jezus” przy ulicy Dusz Zbawionych 8, marzy o małżeństwie z przystojną narzeczoną, które uległo odroczeniu w związku z żałobą po ciotecznej babci. Po zakończeniu żałoby, na chrzcinach siostrzeńca, stanowiących odprężenie po czarnym okresie postów i umartwień, żwawy dziadzio tak się obżera i opija, że natychmiast oddaje ducha. Perspektywa nowego odroczenia jest dla bohatera nie do zniesienia, skłania więc narzeczoną do wspólnej ucieczki. Zamiast bogdanki napotyka jednak nowy katafalk i gromnice: to umarł ojciec narzeczonej, zaziębiwszy się na pogrzebie dziadzia”<sup>77</sup>. Najbardziej znanym dziełem z tego kręgu pozostaje jednak VIRIDIANA Luisa Buñuela — film przynoszący parodię OSTATNIEJ WIECZERZY Leonardo da Vinci; we wzorowanej na niej scenie filmowej zaproszeni przez filantropijną bohaterkę żebracy wyprawiają orgię, podczas której omal nie gwałcą i nie zabijają swojej dobrodziejki.

Natomiast sam Almodóvar powołuje się na inny przykład „komedii absurdałnej”: film Mitchela Leisena EASY LIVING, powstały pod koniec lat trzydziestych, na podstawie scenariusza Prestona Sturgesa.

<sup>76</sup> P. Almodóvar, *Patty Diphusa*, op. cit., s. 129.

<sup>77</sup> J. Płażewski, *Historia filmu*, wyd. IV uzupełnione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław — Warszawa — Kraków 1995, s. 268.



*Comedia disparatada* charakteryzuje się wartką akcją i szybkim rytmem narracji, rozbitej na wiele wątków. W filmie Almodóvara wątki poboczne wydają się nawet ważniejsze od głównego, a ekran zaludnia cała gama osobliwych postaci. Iwona Kolasińska stwierdza: „Siłą napędową akcji (...) są kobiety, a właściwie młode dziewczyny, doskonale amoralne — Sexilia i Queti. Pierwsza, córka cieszącego się renomą ginekologa, jest nimfomanką cierpiącą na światłowstręt i w ramach terapii uczęszczającą do psychoanalityka — także kobiety o równie jak ona niezaspokojonym popędzie i głodzie seksualnym. Druga, córka właściciela miejskiej pralni, jest ofiarą seksualnych ekscesów kazirodczych ojca, ale miast położyć kres perwersji, tylko ucieka się do aplikowania mu antidotum na afrodyzjaki, które jedynie wzmaga jego popęd. Obie pozostają wobec swych ojców w relacji naznaczonej perwersją, aż w końcu zamieniają się rolami, a Queti udając Sexilię przed jej ojcem, staje się ponownie córką — kochanką”<sup>78</sup>.

Oprócz Sexi i Queti, na ekranie pojawia się również Riza Niro, syn imperatora arabskiego królestwa Tirán, zdeklarowany homoseksualista, który pod wpływem Sexi i jej pięknego ciała odkrywa w sobie heteroseksualny pociąg do kobiety. Obok niego ekran zaludnia masa osobliwych postaci, wpisujących się w szalone czasy *la movidy*, charakterystycznych dla Madrytu tamtego okresu: zespoły muzyczne i śpiewacy popowi oraz punkowi (wśród nich występuje Almodóvar z nieodłącznym Fabiem McNamarą u boku), malarze (na ekranie pojawiają się przyjaciele Almodóvara, jak los Costus, Ouka Lele, Villalta czy Carlos Berlanga), transwestyci, szyccy terroryści, zwariowani lekarze (jak cierpiący na oziębłość płciową ginekolog czy lekarka — psycholog lacanowski, która w ogóle nie rozwiązuje problemów swoich pacjentów), taksówkarze, pokojówki, kelnerzy, fotografowie (a wśród nich Pablo Pérez Mínguez, który występuje na ekranie obok Almodóvara, w scenie robienia zdjęć do fotonoweli i którego studio pojawia się w filmie jako apartament Sexilii). Wszystkie te postacie realizują się w czerpaniu maksymalnej rozkoszy i satysfakcji z życia, pozostając absolutnie wolne od wszelkich uwarunkowań społecznych, ideologii czy systemów wartości.

Wielka ilość ekscentrycznych bohaterów pojawiających się na ekranie jest przyczyną, dla której badacze określają niekiedy film Almodóvara jako „komedię chóralną”. Inni, jak Nuria Vidal<sup>79</sup> używają terminu *comedieta rosa para adolescentes* („różowa komedyjka dla dorosłych”), porównując LABIRYNT NAMIĘTNOŚCI do filmów Richarda Lestera. Z kolei Antonio Holguín<sup>80</sup> wskazuje na

<sup>78</sup> I. Kolasińska, *Portrety kobiet we współczesnym kinie hiszpańskim*, [w:] M. Radkiewicz (red.), *Gender w humanistyce*, Rabid, Kraków 2001, s. 106.

<sup>79</sup> N. Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 34, tłum. K. Citko.

<sup>80</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 216-218.

podobieństwa narracji filmowej do komiksu: sceny konstruowane są na podobieństwo winiety, które są przerywane przez inne winiety, wtrącone w główny wątek na zasadzie równoprawnej, tworząc frenetyczny, żywy rytm, równie ważny jak opowiadana historia. Taka forma łączenia scen bez respektowania głównej osnowy jest spuścizną sztuki undergroundowej i kultury marginalnej, natomiast pozostaje w sprzeczności z tradycyjnymi kanonami akademickimi.

Estetyka filmu Almodóvara wpisuje się także w świat kobiecej prasy, pełnej porad dla zagubionych bądź sfrustrowanych czytelniczek. Almodóvar stwierdza: „W owym czasie bardzo lubiłem czytać pisma kobiece, gdyż znajdowałem tam rzeczy według mnie zupełnie komiczne, w szczególności w listach od czytelniczek, które obgryzają paznokcie albo się im odbija, i pytają, co robić, żeby temu zaradzić. Te właśnie kobiety odnajdujemy w filmie”<sup>81</sup>. Najlepszym przykładem jest Queti, która namiętnie czyta prasę kobiecą i jest skarbnicą wiedzy czerpanej z kiczowatych porad zamieszczanych na jej łamach. W każdej chwili może udzielić porady dotyczącej pielęgnacji paznokci czy wyglądu ud; wie również (a raczej wydaje jej się, że wie), jak uśmierzyć potencję swego ojca. Zresztą inni bohaterowie filmu również zaczytują się tego typu czasopismami, czerpiąc z nich informacje o wydarzeniach istotnych dla rozwoju akcji filmowej: matka Rیزی dowiaduje się o jego obecności w Madrycie z prasy, zaś Sexilia odkrywa dzięki przeczytanemu artykułowi, że Riza jest synem cesarza.

Podobnie jak pierwsze dzieło Almodóvara, film jest utrzymany w klimacie i ideologii popowej, czego wynikiem jest zamierzona przez reżysera banalność historii, ukazującej losy młodych ludzi, uwieńczone szczęśliwym zakończeniem. Jednak w stylistykę popu wplata się spojrzenie parodystyczne oraz włączone są elementy kiczu, widoczne w sztuczności, dramatyczności i oczywistości przedstawień, ale elementy owe utrzymane są również w charakterze parodii.

LABIRYNT NAMIĘTNOŚCI jest filmem, w którym Almodóvar łączy kody stylistyczne kilku gatunków: komedii w jej różnych odmianach, filmu akcji, filmu muzycznego, filmu romantycznego czy wreszcie realistycznej kroniki. Jest to cecha charakterystyczna dla całej twórczości Almodóvara: eklektyzm stylistyczny, który Alejandro Varderis<sup>82</sup> określa jako barokowy (a ściślej: neobarokowy). Zarazem jednak Almodóvar dokonuje trawestacji kodów stylistycznych wymienionych powyżej gatunków; stylem, którego używa, jest ironia i zamierzona sztuczność oraz przesada.

---

<sup>81</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 33.

<sup>82</sup> A. Varderis, *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*, Editorial Pliegos, Madrid 1996.

Film jest satyrą na komedię różową czy romantyczną, gdyż ukazuje w przesadzonym wymiarze perypetie miłosne bohaterów. Sexi wyznaje swojej terapeutce, że miewa w łóżku ośmiu bądź dziesięciu mężczyzn naraz; jest więc nimfomanką, podobnie jak Riza, który w dodatku jest homoseksualistą. Queti jest gwałcona przez ojca. Wpleciona w tok filmowej opowieści scena realizowania fotonoweli pornograficznej (której reżysera odgrywa Almodóvar, zaś bohatera kreuje Fabio McNamara) jest okazją do ukazania dewiacji przesadzonej do granic czarnego absurdu: masochista jest gwałcony przez sadystę przy pomocy wiertarki elektrycznej.

Dzieło Almodóvara jest również satyrą na film muzyczny, czego przykładem jest występ Almodóvara z Fabiem McNamarą wykonujących piosenkę SUCK IT TO ME, będący, jak mówi Yarza „deliryczną parodią nowojorskiej sceny amfetaminowej w wersji Andy’ego Warhola i, ogólnie rzecz ujmując, całego «glam rocka»”<sup>83</sup>.

Parodia filmu akcji widoczna jest w absurdalnym mnożeniu wątków pobocznych i szybkim rytmie ich przemieszania, natomiast satyra filmu realistycznego uobecnia się w wizerunku Madrytu jako miasta najważniejszego i najzabawniejszego na świecie. Jest to widoczne w scenach rozgrywających się na „el Rastro”. Rastro to słynny madrycki rynek, na którym można kupić starocia i wszelkie przedmioty niepotrzebne, odrzucone, które wyszły już z obiegu, ale dają się jeszcze wykorzystać do stworzenia czegoś nowego, użytecznego, interesującego. W tym sensie Rastro jest metaforą *la movidy* z charakterystyczną dla niej postawą campowego recydingu. Jednak, co znamienne dla akcentu satyrycznego, Sexi i Riza przechadzają się po rynku nie po to, aby kupić jakieś stare gadżety czy ubrania, lecz po to, aby upolować zdobycze seksualne; stąd spojrzenie Sexi skierowane jest na męskie spodnie w okolicach krocza.

Wśród składników komicznych filmu wymienić można także przekroczenie i ośmieszenie stereotypowych wyobrażeń dotyczących profesjonalizmu bohaterów. Przykładem jest asystentka pracująca na lotnisku, niedouczone i niemająca zielonego pojęcia o obowiązkach, które powinna wykonywać, a także lekarka psycholog, niezdolna do udzielenia żadnej sensownej porady. Komiczną postacią jest również ginekolog impotent, specjalista od sztucznych zapłodnień.

Poprzez zastosowanie spojrzenia z przymrużeniem oka na świat przedstawiony, zaludniające go postacie i przeżywane przez nich wydarzenia, Almodóvar uzyskuje efekt lekkości i frywolności. Podstawowym emotikonem nadbudowującym się nad światem przedstawionym filmu jest, podobnie jak w przy-

---

<sup>83</sup> A. Yarza, *Un caníbal en Madrid...*, op. cit., pág. 48, tłum. K. Citko.

padku PEPI, LUCI, BOM I INNYCH LASEK Z NASZEJ PACZKI, frywolny i beztroski hedonizm, wyrażający się w gorączce wielkomiejskiego życia, jednak w odcieniu zdecydowanie jaśniejszym, niż w pierwszym dziele Almodóvara. Owa emocjonalna jakość filmu w przypadku LABIRYNTU NAMIĘTNOŚCI pozostaje stała i jest stosunkowo łatwa do uchwycenia.

Natomiast emocje wyrażane przez bohaterów nie są tak uchwytne i łatwe do rozpoznania, jak w przypadku pierwszego filmu Almodóvara. Niewątpliwie decyduje o tym ich komediowy rys. Sexilia i Riza nie są seksualnymi ofiarami traumatycznych przeżyć z okresu dzieciństwa, lecz przerysowaną parodią nimfomanii i homoseksualizmu; podobnie satyryczny wizerunek konstytuuje inne postacie. Trudno orzec, czy Queti odczuwa jakieś negatywne emocje związane z faktem, że jej ojciec wykorzystuje ją seksualnie, gdyż po prostu tego nie okazuje. Zgodnie z kognitywnymi teoriami emocji, aby empatycznie współodczuwać z bohaterem, widz musi najpierw zrozumieć motywacje i sytuację, w której postać z ekranu się znalazła. Tymczasem postępowanie Queti jest absurdalne; miast bronić się przed napastowaniem, podaje ojcu środki, które tylko wzmagają jego popęd. Zamiast zrozumienia, mamy więc dezorientację, spowodowaną przez surrealistyczny humor płynący z ekranu.

Jednak bardziej wnikliwy ogląd bohaterów daje widzom szansę na dotarcie do ich prawdziwych emocji, skrywanych pod maską powierzchownych zachowań. Kiedy Sexi i Riza przechadzają się po Rastro, poszukują partnerów tylko na jedną noc. Gdy jednak zakochują się w sobie, odkrywają, że oboje poszukiwali w tych chwilowych związkach zagłuszenia bólu, wywołanego nieobecnością innego — tego, który mógłby stać się prawdziwym obiektem pożądania. Yarza pisze o tym w następujący sposób: „Sexilia i Riza szukają siebie wzajemnie, szukają swojej «prawdziwej miłości» wśród starych straganów na Rastro. Na przekór swojego aktualnego życia, pełnego hedonizmu i natychmiastowej konsumpcji seksualnej, oboje w głębi duszy szukają perfekcyjnego «old fashioned romance», prawdziwego i wiecznego jak w filmach hollywoodzkich, jak w prasie kobiecej, ze ślubem i szczęśliwym zakończeniem. To jest dokładnie to, co osiągają w finale filmu, gdy udają się dosłownie z Madrytu do nieba, jako że film kończy się ujęciem samolotu, w pełnym planie, zmierzającego ku wyspie Contadora”<sup>84</sup>.

Emocje widzów towarzyszące odbiorowi filmu mają zdecydowanie lżejszy charakter, niż w przypadku pierwszego dzieła Almodóvara. Ponieważ reżyser ukazuje świat przedstawiony z perspektywy satyrycznej, również widzowie traktują go z przymrużeniem oka. Efekt komiczny uzyskuje Almodóvar

---

<sup>84</sup> Ibidem, pág. 50. Tłum. K. Citko.

poprzez przesadę i wyolbrzymienie, więc nawet ekscesy i dewiacje seksualne nie wywołują oburzenia odbiorców, a jedynie śmiech.

Natomiast zarówno w przypadku pierwszego, jak i kolejnego dzieła Almodóvara autorskie, osobiste spojrzenie nakłada się na poziomy narracyjny obu filmów, włączając w owe warstwy kreacji świata własne emocje, wizje, skłonności i fobie. Takie emocjonalne podejście do procesu twórczego stanowi istotny wyróżnik stylu hiszpańskiego reżysera. Wyraża się ono między innymi poprzez inspiracje i zapożyczenia oraz osobiste strategie autorskie, po które sięga Almodóvar, wprowadzając je w tkankę filmu jako własny, emocjonalnie nacechowany punkt spojrzenia.

## 7. Strategie autorskie w kinie Almodóvara: inspiracja kulturą pop, dekonstrukcja *camp*: recycling, pastisz, kicz

Antonio Holguín<sup>85</sup> wskazuje dwie ścieżki wiodące przez świat artystycznych wizji pierwszych filmów Almodóvara: inspiracja popem i kiczem oraz awangarda, będąca wynikiem wpływów *la movidy*.

Pierwszą z inspiracji wyznaczają wpływy twórczości Andy Warhola. W wielu swoich filmach Almodóvar składa hołd amerykańskiemu mistrzowi. W PEPI, LUCI, BOM I INNYCH LASKACH Z NASZEJ PACZKI pojawia się „Interview” — czasopismo wydawane przez Warhola w Nowym Jorku. W LABIRYNCIE NAMIĘTNOŚCI w świecie prasy dla kobiet zamieszczane są obrazy hiszpańskich malarzy pop wzorowane na twórczości Warhola. W MATADORZE na ścianie domu wisi plakat z serigraficznymi odbitkami colta; serigrafie występują również, jak już wspominałam wcześniej, w filmach ZWIĄŻ MNIE! i PRAWO POŻĄDANIA. Almodóvara i Warhola łączy wspólna tematyka, oscylująca wokół zagadnień związanych ze sztuką, modą, literaturą, ze światem aktorów, yonkies, homoseksualistów, transwestytów, muzyków pop i narkomanów. Saša Markuš<sup>86</sup> zauważa, że w twórczości Almodóvara widoczne są również wpływy autorów tworzących po Warholu, jak Jim Sharman czy John Watters. Watters jest artystą post-warholowskim, zaś Almodóvar jest post-wattersowski. Watters używa ekspresji Warhola, ale wprowadza język kina zrozumiały dla szerokiej publiczności. Rozszerza tematykę, wprowadza wątki ideologiczne, przybliża widzom hermetyczny świat Warhola poprzez użycie stylistyki pop. To z kolei wykorzystuje i przekształca dalej Almodóvar, ustanawiając interakcję

<sup>85</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 192-198.

<sup>86</sup> S. Markuš, *La poética de Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 3-50.

między ekspresją i estetyką pop a standardowymi gatunkami współczesnej produkcji kinowej: komedią, melodramatem, horrorem. Inspiracją tego typu działań jest między innymi film Wattersa MONDO TRASHO (1970). Twórczość Wattersa, zwanego „królem złego smaku” szokuje i obraża dobry gust oraz wartości moralne burżuazji, co widoczne jest w postaci Divine, super drag queen, będącej bohaterką filmów reżysera. Almodóvar wplata elementy stylu Wattersa i Warhola w strukturę „komedii młodzieńczej”<sup>87</sup>, wprowadzając dodatkowe inspiracje twórczością Richarda Lestera, od którego zapożycza konwencję mieszania elementów parodii, pastiszu, groteski, melodramatu i obrazków obyczajowych. Cechy komedii młodzieńczej pojawiają się ze szczególną wyrazistością w dwóch pierwszych filmach Almodóvara; bohaterami PEPI, LUCI, BOM I INNYCH LASEK Z NASZEJ PACZKI oraz LABIRYNTU NAMIĘTNOŚCI są młodzi ludzie, uwikłani w rozmaite perypetie, szczególnie natury miłosnej i seksualnej. Zgodnie z konwencją gatunkową komedii wszystko dobrze się kończy, podobnie jak w filmie Wattersa PINK FLAMINGOS (1972), którego bohaterowie wybierają spośród siebie osobę najbardziej sprośną na świecie, czy też w filmie Randal Kleisera GREASE (1978), którego bohaterowie w finale jadą samochodem aż do nieba. Taki sam schemat Almodóvar stosuje w swoich filmach; perypetie jego bohaterów również kończą się szczęśliwie, a grubiański humor przeplata się z wnikliwą obserwacją realiów społecznych.

Widoczna w filmach Almodóvara inspiracja kiczem również związana jest z wpływami popkultury, tym razem w wersji hiszpańskiej. Za czasów dyktatury generała Franco popularyzowano w świadomości społecznej obraz homogenicznej kultury andaluzyjskiej, będący połączeniem romantyzmu europejskiego z misterium Islamu oraz żywiołowej, ale ucywilizowanej duszy Cygana. Podobny wzorzec *el sabor español* (hiszpańskiego smaku) eksportowano do innych krajów jako jedynie poprawny obraz hiszpańskiej kultury. Alejandro Yarza<sup>88</sup> podkreśla, że w latach czterdziestych wiele elementów kultury popularnej wykorzystywanych było przez reżim w celu indoktrynacji mas; na przykład wizerunek toreadora jako uosobienie męstwa, indywidualizmu i romantycznego hiszpańskiego serca pojawiał się w piosenkach, tekstach literackich i filmach, także tych nazywanych *la españolada* (realizowanych przez reżyserów, jak Florian Rey, Imperio Argentin czy Estrellita Castro w niemieckich studiach UFY). Po upadku dyktatury Franco identyfikacja narodowa Hiszpanów uległa głębokiemu przewartościowaniu. Do głosu doszły mniejszości

<sup>87</sup> To określenie Saśy Markuš, choć niezgodne z filmową terminologią genealogiczną, wydaje mi się interesujące i oddające ducha dwóch pierwszych filmów Pedra Almodóvara, dlatego przywołuję je w tekście.

<sup>88</sup> A. Yarza, *Un canibal en Madrid...*, op. cit., pág. 16.

narodowościowe, seksualne, religijne, dla których w Hiszpanii frankistowskiej nie było miejsca: protestanci, mahometanie, Żydzi, Baskijczycy, Katalończycy, Galijczycy, pravicowcy, masoni, homoseksualiści etc. Nie oznaczało to braku zainteresowania dla *el sabor español*; przeciwnie, artyści związani z *la movida*, jak Ocaña, Costus, Ceesepe, El Hortelano, Pérez Villalta, Ouka Lele, zaczęli się zastanawiać, w jaki sposób uwolnić obraz kultury hiszpańskiej z ideologicznego dyskursu frankistowskiego.

Przydatna w tej operacji okazała się strategia *camp*. Według Andrew'a Rossa<sup>89</sup>, *camp* to strategia uwalniania obiektów i dyskursów z przeszłości od zapomnienia i lekceważenia. Efekt *camp* pojawia się, gdy produkty wytwarzane na modłę dawnych wzorców (które utraciły swoją możliwość dominowania i nadawania znaczeń kulturowych) powracają w teraźniejszości, aby zredefiniować współczesne kody estetyczne. Pedro Almodóvar realizuje w swoich filmach operację *camp* jako odzyskiwanie odpadków historycznych, rekonstrukcję i parodię elementów centralnych dla tradycyjnej hiszpańskiej ikonografii, w celu wyposażenia ich w nowe, postmodernistyczne znaczenie. Jest to zadanie trudne, gdyż popkultura narodowa i jej wzorce są w Hiszpanii wszechobecne. Tylko najwięksi, co podkreśla Yarza<sup>90</sup>, potrafią się im przeciwstawić i wyzwolić. Nie są to obiekty typu reklam neonowych czy puszek zupy Campbell, które w kulturze anglosaskiej dekonstruuje Warhol; Almodóvar musi zmierzyć się z bogatą ikonografią tradycji religijnej (reprezentowanej przez dziewice, świętych, procesje, ołtarze, portrety, zrytualizowaną i teatralną liturgię katolicką), z walkami byków, pieśniami i tańcami narodowymi (jak *flamenco*, *bolero* czy *ranchero*), z utrwalonymi wzorcami i stereotypami społecznymi (tradycja patriarchalna, postawa *macho*). Dodatkowo Almodóvar dokonuje konfrontacji z kinem narodowym, pozostającym w cieniu europejskiego, ale pełnym interesujących rozwiązań międzygatunkowych oraz zaludnionym przez ambitnych aktorów, także drugoplanowych. Jest to operacja tym bardziej niełatwa, że popkultura narodowa wykorzystywana była przez reżim frankistowski w celach propagandowych. Dlatego według Yarzy, jedyną szansą powrotu do źródeł kultury tradycyjnej jest jej transformacja ironiczna oraz parodia używająca estetyki kiczu. Almodóvar manifestuje kicz w swoim dyskursie estetycznym, dokonując recydingu jego wzorców z obiektów takich, jak prasa dla kobiet, piosenki sentymtalne (głównie *bolero* i *ranchero*), tradycyjne gatunki filmowe

---

<sup>89</sup> A. Ross, *Uses of Camp*, [in:] idem, *No Respect: intellectuals and Popular Culture*, Routledge and Kegan, London 1989, p. 139.

<sup>90</sup> A. Yarza, *Un canibal en Madrid...*, op. cit.

(jak melodramat czy komedia obyczajowa) i wreszcie ogólnie ze wszystkiego, co nieprzyzwoite i sztuczne, w odróżnieniu od tego, co autentyczne i oryginalne.

Według Susan Sontag<sup>91</sup>, *camp* jest manierą bycia dandysem w epoce kultury masowej. Jako najbardziej charakterystyczny element *campu* Sontag wymienia nadmiar. Nadmiar emocji, reprezentacji, formy łączy się ze sztucnością jako kolejną ważną cechą, z upodobaniem do tego, co wynaturzone, z percepcją świata jako fenomenu estetycznego, a nie naturalnego. Styl *camp* lubuje się w tym, co dekoracyjne, powierzchniowe, ostentacyjnie przesadne, teatralne i sztuczne. Zostaje tu wzmocniona tradycyjna metafora Shakespeare'a i Calderóna: świat jako teatr, gdzie podmiot przekształca się w maskę, w bycie dokładnie tym, co reprezentuje rola. Natomiast na poziomie etycznym *camp* kwestionuje to, co serio, wybiera frywolność, neutralizuje zgorszenie moralne, przestaje odróżniać dobro od zła, propaguje to, co ludyczne. Dlatego, według Sontag, *camp* jest apolityczny i ahistoryczny, gdyż koncentruje swoją uwagę na strukturze, kunszcie i stylu dzieła. Najogólniej rzecz ujmując, *camp* według Sontag określić można jako „dobry smak złego smaku” — stąd widoczne w nim zainteresowanie elementami kiczu, autoparodią, ekstrawagancją i przesadą.

Charakteryzując styl Almodóvara jako *campowy*, Piotr Zawojski<sup>92</sup> podkreśla jego manieryzm i barokowość. Wskazuje także, za Susan Sontag, na fakt, że *camp* jest tkliwym uczuciem, gdyż jest rodzajem miłości i wrażliwości wobec danego obiektu, a nie jego parodią czy wyśmianiem.

Inni teoretycy określają *camp* przede wszystkim ze względu na jego uwarunkowania społeczne. Mark Booth<sup>93</sup> udowadnia na przykład, że jest on manierą autoprezentacji pewnych grup społecznych. Ma on swoje źródło w przedstawicielach klasy średniej, którzy nie identyfikując się z wartościami charakterystycznymi dla swojej klasy, aspirują do statusu dandy. Chuck Kleinhans<sup>94</sup> traktuje dyskurs *campowy* jako rodzaj parodii gender, osiąganą przy pomocy efektów nadmiaru i perwersji oraz dekoracyjności. Natomiast Esther Newton<sup>95</sup> uważa, że *camp* jest ekspresją wrażliwości homoseksualnej. Według Newton istnieją trzy charakterystyczne rysy każdego zjawiska *camp*: humor (jako strategia), niestosowność (w sensie zestawienia elementów niekonwenujących ze sobą) oraz teatralizacja (wyrażająca się w stylu). *Camp* jest również relacją,

<sup>91</sup> S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Strauss & Giroux, New York 1966; idem, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, [w:] „Literatura na Świecie” 1979, nr 9 (101).

<sup>92</sup> P. Zawojski, *Smak campu*, [w:] „Opcje” 1999, nr 6.

<sup>93</sup> M. Booth, *Camp*, Quartet Books, London 1983.

<sup>94</sup> Ch. Kleinhans, *Taking Out the Trash: Camp and the Politics of Parody*, [in:] M. Meyer (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*, Routledge, London 1994.

<sup>95</sup> E. Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago UP, Chicago 1972.



która ustanawia się pomiędzy podmiotem i obiektem; jest więc transformacją, kondycją kameleona. Nie istnieje *a priori*, ale wynika jako efekt specyficznej sytuacji wiążącej obiekt z tym, kto się do niego odnosi — dlatego wymaga też aktywnej partycypacji widza. *Camp* jest przede wszystkim stanem świadomości; ten sam obiekt może być „campowy” dla jednego widza i „kiczowaty” dla innego. Yarza stwierdza: „Odbiorca «camp» uwewnętrznia obiekt, przyswaja, pożera niczym kanibal, przeobrażając go zgodnie ze swoimi libidalnymi potrzebami. W pewnym sensie obiekt przechodzi w byt re-wymyślony przez swojego odkrywcę”<sup>96</sup>.

*Camp*, za pomocą odzyskiwania tego, co estetycznie i społecznie marginalne oraz poprzez wyróżnienie stylu, dokonuje podwójnej dekonstrukcji klasycznej teorii reprezentacji. Co prawda, zachowane zostaje tradycyjne rozróżnienie na opozycję binarną: znaczące — znaczone, jednak dla estetyki *camp* retoryka i styl nie są prostymi suplementami treści, ale stają się istotną częścią dzieła same w sobie. Styl, forma i treść stają się, co stwierdza Yarza, pochodnymi arcystylu, rodzajem arcyretoryki, która ma miejsce w całym artystycznym przedstawieniu. Owa arcyretoryka staje się przestrzenią, w której tradycyjne dychotomie przestają egzystować. Estetyka *camp* kwestionuje ważność tradycyjnych, zamkniętych narracji w stylu kina hollywoodzkiego, które są produktami klasycznej koncepcji reprezentacji. Na tej właśnie zasadzie Almodóvar, za pomocą osobistego wyboru wrażliwości *camp*, realizuje dekonstrukcję klasycznych binarnych opozycji: męskie — żeńskie, naturalne — sztuczne, kultura wysoka — kultura popularna, rzeczywistość — reprezentacja, poprzez wysuwanie na pierwszy plan ważności retoryki w systemach reprezentacji.

Jedną z istotnych strategii estetycznych w kinie Almodóvara staje się użycie pastiszu, w rozumieniu Frederika Jamesona<sup>97</sup>. Almodóvar dokonuje w swoich filmach sentymentalnego odzysku wielu tematów i obsesji kina hiszpańskiego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a także zapożyczeń stylistyczno-formalnych (użycie planów filmowych, kątów widzenia kamery, ścieżki dźwiękowej etc.). Na podobnej zasadzie, sięga do kina europejskiego i amerykańskiego, zawłaszczając i przetwarzając elementy, które są dla niego inspirujące. Alejandro Yarza<sup>98</sup> nazywa taką strategię postawą kanibalistyczną, gdyż dochodzi w niej do połączenia, wspólnoty poprzez wchłonięcie jednego elementu przez drugi.

<sup>96</sup> A. Yarza, *Un canibal en Madrid...*, op. cit., pág. 20, tłum. K. Citko.

<sup>97</sup> E. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Universitas, Kraków 1997.

<sup>98</sup> A. Yarza, *Un canibal en Madrid...*, op. cit.

Analizując konsekwencje ideologiczne aparatu kinematograficznego, Jean Louis Baudry<sup>99</sup> zastanawia się, czy baza techniczna kina produkuje specyficzne efekty ideologiczne i czy są one zdeterminowane przez wiodącą ideologię. Jeśli tak jest, zauważa Baudry, to niewidoczność bazy materiałowo — instrumentalnej kina produkuje w nieunikniony sposób efekt ideologiczny. Kino Almodóvara jest niewątpliwie refleksją nad możliwością stosowania aparatu kinematograficznego. Przy użyciu mechanizmów dystansowania się, takich jak cytaty autoreferencyjne, włączenie obszaru kina do wątków swoich filmów, nacisk na styl, strukturę i powierzchowność — Almodóvar ucieka od koncepcji mime-tycznych, przetwarzając rzeczywistość, a nie reprodukuje ją. Tworzy koncepcję kina jako specyficznej, rozmyślnie skonstruowanej symulacji, w której reżyser używa operacji *suture*: poprzez serię mechanizmów i operacji kinematograficznych umożliwia identyfikację podmiotu z punktem widzenia kamery. Podczas gdy w kinie głównego nurtu kombinacje elementów, które konstituują aparat kinematograficzny (kamera, światło, dźwięk i montaż) powodują „wszystkie” odbiorcy w dyskurs, w kinie Almodóvara te elementy łączą się, aby podkreślić ciśnienie i szczeliny w tekście, zaś odbiorcę umiejscawiają w środku tekstu filmowego. Dzięki temu kino Almodóvara otwiera wielość możliwości dla różnych odczytań i interpretacji odbiorczych.

Dyskurs *camp*, którym posługuje się Almodóvar jako własną strategią, wprowadza do jego dzieł emocjonalne zaangażowanie reżysera, jego osobisty stosunek do zagadnienia homoseksualizmu i do problematyki gender, ale także jego zaangażowanie uczuciowe w proces odzyskiwania i dekonstruowania znaczeń elementów historii, tradycji i kultury narodowej. Strategii *camp* Almodóvar używa zarówno na poziomie formalnym, poprzez wprowadzenie efektu teatralizacji, humoru, mieszania gatunków, elementów kiczu i kultury popularnej, jak i na poziomie treści, poprzez nadanie nowych znaczeń tradycji, starym mitom, rzeczom, obiektom, pieśniom, kolorom czy osobom. Nowe, wpisujące się w przemiany postmodernistycznego społeczeństwa znaczenia, zawsze naznaczone osobistym spojrzeniem i emocjami reżysera, budują strategię kina autorskiego, swoistego i rozpoznawalnego już na pierwszy rzut oka. Strategia ta widoczna jest poczynając od pierwszych produkcji reżysera, a wraz z rozwojem jego twórczości nabiera coraz bardziej wyrazistych kształtów.

■

---

<sup>99</sup> J. L. Baudry, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, przeł. A. Helman, [w:] „Powiększenie” 1985, nr 1.

## Rozdział 3

# Grzech oraz przekraczanie tabu — POŚRÓD CIEMNOŚCI i ZŁE WYCHOWANIE: emocje związane z wiarą i jej odrzuceniem, namiętności perwersyjne

W mrocznym wnętrzu kościoła kapłan odprawia mszę, w której uczestniczą siostry zakonne. Ksiądz zaciąga się papierosem, odkłada go na popielniczkę i sięga po hostię. Unosi opłatek w górę ze słowami: „Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata”. Zakonnice ustawiają się w procesji do przyjęcia komunii, idą w kierunku ołtarza śpiewając pieśń: „Dueño de mi vida, vida de mi amor, ábreme la herida de tu corazón. Corazón divino, dulce cual la miel, puede ser camino para el alma fiel”<sup>1</sup>. Siostry zbliżają się do kapłana (przechodząc w obrazie filmowym od planu ogólnego do popiersi), a światło padające od ołtarza rozjaśnia ich twarze. Kamera ukazuje siostry idące wzdłuż nawy w kierunku stołu ofiarnego, za ich plecami eksponując ciemne wnętrza i drzwi wyjściowe. Nagle drzwi otwierają się i staje w nich młoda kobieta. Wraz z jej pojawieniem się nawę zalewa jasny blask. Kobieta w świetlistych promieniach, niczym święta, patrzy na odwracającą się do niej od ołtarza i zbliżającą się Matkę Przełożoną, witając ją słowami: „Cześć, pamięta mnie siostra?”, na co przeorysza odpowiada: „Jakże mogłabym zapomnieć? Witaj, Yolando”<sup>2</sup>.

Przywołana powyżej scena pochodzi z filmu *POŚRÓD CIEMNOŚCI* (ENTRE TINIEBLAS), nakręconego przez Almodóvara w 1983 roku. Poczynając od tego dzieła, motywy religijne stają się obecne w wielu filmach Almodóvara; przykładem może być postać matki należącej do Opus Dei w *MATADORZE*, domowy ołtarzyk oraz scena z księdzem grającym na organach w *PRAWIE POŻĄDANIA*, obraz z Chrystusem i Matką Boską rozpoczynający film *ZWIĄŻ MNIE!*, procesja religijna w *KICE* czy też sylwetka siostry Rosy z *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE*.

---

<sup>1</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Pośród ciemności*. W tłumaczeniu słowa pieśni brzmią: „Panie mojego życia, życie mojej miłości, otwórz mi ranę Twojego serca. Serce Boskie, słodsze niż miod, może być drogą dla wiernej duszy” — tłum. K. Citko.

<sup>2</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Pośród ciemności*. Wersja polska: MK Productions.

Tematyka religijna jest także ważnym motywem i tłem rozwoju akcji w ZŁYM WYCHOWANIU.

Kino hiszpańskie niejednokrotnie podnosiło tematykę związaną z religią i wiarą. Często spotkania te miały charakter dramatyczny. Pierwszy był Luis Buñuel, który nigdy nie ukrywał swoich intencji zanegowania i odrzucenia sfery sacrum w ludzkim życiu; zwykł nawet mawiać: „jestem ateistą, dzięki Bogu”<sup>3</sup>. Postawa ta doskonale widoczna jest w jego filmach, jak chociażby ZŁOTY WIEK (LA EDAD DE ORO, 1930) czy VIRIDIANA (1961). W końcu lat siedemdziesiątych kino hiszpańskie dostarczyło parę złośliwych przykładów skutków edukacji religijnej: KUZYNKA ANGELIKA (LA PRIMA ANGÉLICA, 1974) Carlosa Saury, F.E.N. (1976) Antonia Hernándezza, OVEJAS NEGRAS (CZARNE OWCE, 1976) José Marii Carreñy czy LA CAZA DE BRUJAS (POLOWANIE CZAROWNIC, 1979) Antonia Droy. Również w twórczości Pedra Almodóvara Kościół katolicki i wiara chrześcijańska znajduje, jako ważny element kultury i tradycji hiszpańskiej, szerokie odzwierciedlenie, zarówno w formie komediowej, jak i bardziej dramatycznej. Ukazując barwne, niepowtarzalne sylwetki ludzi związanych z wiarą i religią — osobliwe siostrzyczki zakonne w POŚRÓD CIEMNOŚCI, księży pederastrów w ZŁYM WYCHOWANIU i w PRAWIE POŻĄDANIA, matki należące do Opus Dei lub będące dewotkami w MATADORZE i we WSZYSTKO O MOJEJ MATCE, a nawet terrorystów szyickich będących fanatykami religijnymi w KOBIECACH NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO — Almodóvar nie dąży do odrzucenia wiary czy ośmieszenia systemów religijnych, ani ludzi bądź instytucji je tworzących. Wykorzystuje natomiast motywy, obrzędy i oprawę ikonograficzną towarzyszącą religii do swoich osobistych, autorskich celów, czerpiąc z bogatej ornamentyki, ceremonialności i symbolicznej wymowy sfery sacrum.

### **1. Autorskie strategie dekonstrukcji tradycyjnych rytuałów wiary i obrzędów religijnych w twórczości Pedra Almodóvara**

Religia katolicka, wszechobecna w historii i kulturze hiszpańskiej, stanowi dla Almodóvara ważny motyw poddany dekonstrukcji, przewartościowaniu i restrukturyzacji, między innymi poprzez strategię *camp*. Reżyser wielokrotnie w różnych wywiadach podkreślał swój ateizm, ale i fascynację oprawą ceremonialną związaną z praktykami religijnymi. W rozmowie z Frédéricikiem Straussem, Almodóvar stwierdził: „To, co mnie pociąga, fascynuje i wzrusza

---

<sup>3</sup> L. Buñuel, *Moje ostatnie tchnienie*, tłum. M. Braunstein, „Świat Literacki”, Warszawa 2006, s. 6.

w praktyce religijnej, to jej zdolność tworzenia komunikacji pomiędzy ludźmi, a zwłaszcza między dwiema istotami, które się kochają. W religii najbardziej interesuje mnie teatralność”<sup>4</sup>.

Przewartościowanie, któremu Almodóvar poddaje religię i wiarę, ma swoje źródło w przemianach dokonanych w Hiszpanii po upadku dyktatury Franco. Mark Allinson<sup>5</sup>, powołując się na badania Alexa Longhursta<sup>6</sup>, podaje, że w 1970 roku 64% społeczeństwa hiszpańskiego deklarowało praktykowanie religii katolickiej, natomiast w końcu lat osiemdziesiątych liczba ta spadła do 27%. Odejście od praktyk religijnych jest szczególnie widoczne wśród młodego pokolenia Hiszpanów. Według socjologa – jezuitę José Gómeza Tafarena, w końcu lat osiemdziesiątych wierni uczestniczący we mszy niedzielnej w przeważającej mierze mieli ukończone 50 lub więcej lat, odsetek praktykujących katolików w wieku 21-24 lat wynosił 10,7%, natomiast w wieku 17-20 lat 12,2%<sup>7</sup>. Almodóvar komentuje tę sytuację słowami bohaterki swojego filmu *POŚRÓD CIEMNOŚCI*. Kiedy Matka przełożona przekonuje odmawiającą klasztorowi dalszego wsparcia finansowego Markizę o potrzebie pomocy mówiąc jej: „Młodzież nas potrzebuje”, ta odpowiada: „Jaka młodzież? Młodzież chce tylko, żebyśmy zostawili ją w spokoju”<sup>8</sup>.

Filmy Almodóvara ukazują pogłębiającą się przepaść pomiędzy społeczną rangą religii za czasów dyktatury generała Franco a liberalnymi hasłami „todo vale” („wszystko jest dobre”) okresu demokratycznych przemian. W czasach reżimu rolę Kościoła było podtrzymywanie tradycyjnych struktur społecznych: patriarchalnej rodziny, hierarchii warstw społecznych i instytucji politycznych oraz norm moralności chrześcijańskiej, co znajdowało odzwierciedlenie między innymi w obyczajowym cenzurowaniu filmów, literatury, prasy i mediów. Demokryzacja życia po upadku dyktatury, wyrażająca się w kulturowym ruchu *la movida*, doprowadziła w sferze religijnej do przekształcenia wiary ze zinstytucjonalizowanej struktury w prywatny wybór każdego człowieka.

Osobiste, autorskie wykorzystanie religii i wiary jest strategią stosowaną przez Almodóvara dla osiągnięcia własnych celów, związanych głównie z eks-

<sup>4</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, przeprowadził: F. Strauss, przeł. O. Hedemann, „Świat Literacki”, Izabelin 2003, s. 49.

<sup>5</sup> M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, I.B. Tauris & Co Ltd., London 2001, p. 45.

<sup>6</sup> A. Longhurst, *Culture and Development: the Impact of 1960s Desarrollismo*, [in:] B. Jordan, R. Morgan-Tamosunas (eds.), *Contemporary Spanish Cultural Studies*, editor Edward Arnold, London 2000, p. 21.

<sup>7</sup> J. A. Esteban, *Católicos, pero menos*, [en:] P. Sawicki (ed.), *La España del cambio. Selección de textos periodísticos sobre la España actual*, PWN, Warszawa 1993, pág. 409.

<sup>8</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Pośród ciemności*.

ponowaniem emocji oraz ukazaniem motywacji postępowania bohaterów, u podłoża których leżą również silne uczucia i namiętności. Reżyser stwierdza: „Nie walczę z religią, ale czerpię z niej to, co mnie interesuje, aby potem to sobie przywłaszczyć. Jest to moje własne podejście, ale odpowiada ono także bardzo hiszpańskiemu sposobowi postrzegania religii. Wielki Tydzień w Sewilii na przykład jest czymś całkowicie pogańskim, bałwochwalczym. Jest to coś niezwykle ludzkiego i zmysłowego zarazem. Wśród ludzi, którzy przyglądają się idącej procesji, często słyszy się, jak młode dziewczyny wypowiadają zdanie, które stało się już elementem święta, jakby zwrotem skodyfikowanym przez ceremonię: *Ojej, ktoś mnie pomacał po pupie!*. Zwrot ten stał się czymś bardzo banalnym, ludzie są ściśnięci jedni przy drugich, ze wszystkimi tego konsekwencjami, a dziewczyny nie są ani zaszokowane, ani szokujące, zmysłowość przenika do ceremonii w sposób naturalny”<sup>9</sup>. Ideą przyświecającą Almodóvarowi również nie jest skandalizowanie ani szokowanie publiczności; reżyser wykorzystuje bogatą oprawę ceremoniałów religijnych w celu wyjaśnienia i emocjonalnego skomentowania postępów i uczuć swoich bohaterów jako całkowicie naturalnych i głęboko ludzkich.

Bogata oprawa ikonograficzna, towarzysząca praktykom religijnym, fascynuje i inspiruje Almodóvara, a teatralizacja i rytualizacja ceremoniałów znajduje odzwierciedlenie w kompozycji i stylu filmowych scen. Reżyser przywołuje bogatą tradycję kulturową, związaną z obrzędami i obchodami świąt w katolickiej Hiszpanii. Do najbardziej reprezentatywnych jej przejawów należą obchody *Semana Santa* (Wielkiego Tygodnia) oraz budowanie i przystrajanie domowych ołtarzyków przez wiernych.

Obchody Wielkiego Tygodnia mają w Hiszpanii charakter bardzo uroczysty i odmienny niż w pozostałych krajach europejskich. W wielu miastach i miasteczkach nie ograniczają się tylko do mszy odprawianych w kościołach, lecz wraz z procesjami przenoszą się na ulice, przybierając charakter publicznych manifestacji, w których uczestniczą wierni wraz z turystami, zjeżdżającymi licznie w tym okresie z całego świata. Charakterystyczne jest, że każdy region, a często nawet każda miejscowość ma własną, odrębną tradycję. W starych stolicach kastylijskich, jak Zamora, Valladolid czy Cuenca, przemarsz krętymi, średniowiecznymi uliczkami odbywa się w bezwzględnej ciszy i religijnym skupieniu. Natomiast w Andaluzji emocje ulegają uzewnętrznieniu; publiczność śpiewa, krzyczy i oklaskuje przemarsz świętych figur. Bractwa religijne, często o wielowiekowej tradycji i rodowodzie, organizują procesje jako ściśle określone rytuały. Wkładają uświęcone zwyczajem stroje o symbolicz-

---

<sup>9</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 50.

nych kolorach i emblematach, których częstymi atrybutami są peleryny, szale i kapuzy z otworami na oczy. W pochodzie niosą figury świętych, krucyfiksy i sztandary oraz składają różnorodne obietnice lub podejmują wyrzeczenia, jak na przykład przejście procesji na bosaka.

Wśród najbardziej spektakularnych procesji odbywających się w czasie Wielkiego Tygodnia wymienić należy widowiska organizowane w Sewilli. Carlos Miraz opisuje je następująco: „Każdy dzień tygodnia jest dobry dla przemarszu procesji w Sewilli, całego tego spektaklu artystycznego i socjologicznego, w którym można kontemplować obrazy powstałe na przestrzeni czterech wieków. Najbardziej wiekowa spośród nich jest procesja «Cristo de Burgos», powstała w 1573 roku, a najbardziej współczesna pochodzi z roku 1974. Podczas Wielkiego Tygodnia w Sewilli pół dnia wykorzystuje się na odpoczynek i pozostałe pół na asystowanie przemarszom procesyjnym; jakakolwiek inna działalność jest przez nie sparaliżowana i przyćmiona. Spośród wszystkich procesji cztery wyznaczają szczyt obchodów nocą z Wielkiego Czwartku na Wielki Piątek. O pierwszej w nocy wychodzi figura «El Gran Poder» z kościoła pod tym samym wezwaniem, na plac San Lorenzo; rzeźba powstała w 1620 roku jest dziełem Juana de Mesa. Z kaplicy Capilla de los Marineros en Triana, o drugiej, wychodzi tej samej nocy «La Esperanza», bractwo założone w 1418 roku przez miejscowych ceramików. Wyjście z kościoła jest rzeczywiście spektakularne i przemarsz przez rdzennie sewillańskie dzielnice oraz przejście przez most są momentami trudnymi do zapomnienia. Wielką konkurencją dla «La Esperanza» nocą z Wielkiego Czwartku na Wielki Piątek jest niewątpliwie «La Macarena», nabożeństwo najbardziej powszechne w Sewilli, którego wyjście na ulice jest kolejną apoteozą nocy i którego konfraternia skupia najwięcej współuczestników. Ale tym bractwem, któremu towarzyszy i które współtworzy cała gama artystów, piłkarzy, śpiewaków flamenco, toreadorów, wieśniaków i Cyganów, jest «La Virgen de las Angustias», którego procesja wychodzi z San Román o godzinie w pół do trzeciej. Nie trzeba dodawać, że jest to ta procesja, w której śpiewa się najlepsze «saetas»<sup>10</sup>.

Dni od Wielkiego Czwartku do Niedzieli Wielkanocnej są w Hiszpanii świętem wolnym od pracy. Jak zauważają socjologowie (na przykład Carlos Miraz czy Carlos Ortega), współcześnie zmienia się wzorzec spędzania wolnego czasu w tym okresie. Wielu Hiszpanów, szczególnie mieszkańcy wielkich miast, zamieniają tradycyjne uczestnictwo w przemarszach religijnych na weekend nad morzem lub w górach. Przemianom ulega również stosunek do uczestni-

<sup>10</sup> C. Miraz, *Sevilla Santa*, [en:] P. Sawicki (ed.), *La España del cambio*, op. cit., pág. 412. Tłum. K. Citko. Przy okazji pragnę wspomnieć, że „Saeta”, to pieśń śpiewana tradycyjnie z okazji obchodów uroczystości Wielkiego Tygodnia.

ctwa w procesjach tych, którzy pozostali w miastach. Miejsce przeżycia religijnego zajmują inne odczucia, związane z nastawieniem na dobrą zabawę i rozrywkę; jak w wypowiedzi cytowanego powyżej Pedra Almodóvara, podkreślającej ludyczny aspekt przeżywania obchodów Wielkiego Tygodnia. Wiara i żarliwość religijna nie muszą towarzyszyć widzom i uczestnikom procesji; ich miejsce zajmują bardziej pogańskie i prozaiczne odczucia związane z radością przeżywania pierwszych ciepłych wiosennych dni, ze wspólnotą uczestniczenia w barwnym korowodzie, z bliskością innych, życzliwie nastawionych do siebie ludzi. Tak więc, ważniejsza od doznań religijnych staje się indywidualna ekspresja własnych uczuć i pragnień każdego z uczestników przemarszu. W podobnym duchu Almodóvar przekształca ikonografię praktyk religijnych w sceny filmowe związane z osobistymi przeżyciami swoich bohaterów.

Indywidualny wyraz duchowych przeżyć wiernych znajduje także odzwierciedlenie w popularnych w Hiszpanii domowych ołtarzykach, na których umieszcza się figurki ulubionych świętych i starannie dobrane elementy wotywnie. Almodóvar komentuje ten obyczaj następująco: „W Hiszpanii stawia się wiele ołtarzy, zwłaszcza w małych wioskach. Na nich umieszcza się zawsze te obrazy, które mają pomóc, które wywierają dobry wpływ, które pozwalają wierzyć w następną dzień i które sprawiają, że czujemy się mniej samotni”<sup>11</sup>.

Indywidualną ekspresję wiernych zawartą we wznoszonych przez nich domowych ołtarzach omawia Celeste Olalquiaga<sup>12</sup>. Zauważa on, że tego typu budowle, jako przestrzeń dedykowana boskości, konstruowana z posągów dziewic i świętych, świec i innych obiektów wotywnych, jest dla wiernych obszarem, w którym doświadczenie transcendentalne staje się dotykalne za pośrednictwem reprezentacji. Poprzez materializację tego, co transcendentalne, ołtarze służą ekspresji indywidualnych relacji wierzącego z boskością. Dlatego, oprócz wyobrażeń religijnych, w ołtarzach umieszcza się inne obiekty, które odpowiadają indywidualnym pragnieniom wierzącego. W tym sensie ołtarz jest osobistą ekspresją doświadczenia transcendentalnego. Odnosi się zarówno do Boga, jak i do wyznawcy osobiście. Dlatego obiekty umieszczane na ołtarzu są odzwierciedleniem własnej świadomości budowniczego. Równocześnie jednak eksponują aspekt boskości; są więc aktem rozmowy, swoistym językiem. Ołtarz, według Olalquiagi, reprezentuje sytuację komunikacyjną, w której wierzący, zamiast rozprawiać o Bogu, mówi przede wszystkim o sobie samym: „(...) ołtarze charakteryzują się rozpasanym, nieuporządkowanym zestawieniem

<sup>11</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 17.

<sup>12</sup> C. Olalquiaga, *Megalopolis*, Ed. University of Minnesota, Minneapolis 1989. Omawiam za: A. Yarza, *Un canibal en Madrid. La sensibilidad „camp” y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Ed. Libertarias, Madrid 1999, pág. 50-55.



parafernaliai różnego rodzaju; są osobistym pastiszem. Ołtarze konstruuje się przez długi okres, ilustrując w nich historię pragnień, lamentów i modłów, gdzie każdy epizod pozostawia swój ślad. Ołtarze gromadzą historie rodzinne lub indywidualne w taki sam sposób, jak albumy ze zdjęciami<sup>13</sup>.

Ostateczną instancją prywatnych ołtarzy jest więc, jak zauważa Yarza<sup>14</sup>, narracja. Za pomocą ołtarza wierny eksponuje swoją historię i aby to uczynić, przywłaszcza sobie obiekty z jego wystroju, aby służyły jego prywatnej opowieści. Są one odzyskiwane w procesie recydingu; rzadziej są konstruowane na nowo. Dlatego dynamika ołtarzy jest doskonałą metaforą ekonomii *camp*. Odzyskany obiekt oczyszcza się ze swojej zwyczajowej zawartości, aby na nowo wypełnić swą zawartość duchową i symboliczną na modłę wierzącego. Różnica między działaniem osoby wierzącej a strategią *camp* polega na tym, że wierny nie ma dystansu do swojego dzieła. Natomiast artysta „campowy” jest wręcz definiowany przez spojrzenie ironiczne, zakładające dystans i utratę naiwności wiary. Dlatego chętnie sięga po kicz religijny, dostrzegając w nim możliwość dostępu do utraconej niewinności, która go porusza. Taką właśnie strategię wykorzystuje, co podkreśla Yarza, w swoich filmach Pedro Almodóvar.

Strategia zastępowania oficjalnej egzegezy prawd wiary i praktyk religijnych przez osobistą narrację wierzącego jest także, moim zdaniem, obecna w praktykach uczestnictwa wiernych w procesjach Wielkiego Tygodnia. Tutaj także do głosu dochodzą osobiste motywacje, życzenia i pragnienia, a spotkanie z sacrum (bądź jego odrzucenie) zakotwiczone jest w indywidualnym przeżyciu każdego uczestnika.

W filmach Almodóvara występuje przywołanie i wykorzystanie wzorców ikonografii chrześcijańskiej właśnie w ów indywidualny sposób. Reżyser konstruuje swoje procesje i ołtarze — w sensie dosłownym, znajdującym odzwierciedlenie w warstwie obrazu i w sensie metaforycznym — używając w tym celu różnych elementów zaczerpniętych z tradycji religijnej, przekształconych w osobistą narrację, przepuszczonych przez filtr własnych emocji, dążeń i pragnień.

Bezpośrednie odwołanie do procesji religijnej odnaleźć możemy w filmie Almodóvara KIKA. Występujący w nim bohaterowie oglądają telewizyjny program o znamienym tytule NAJGORSZE WIADOMOŚCI, którego autorka prezentuje w cyklu KRWAWE OBRZĘDY ceremonię „Picaos” („Sieczcie się”), odbywającą się w miejscowości Villaverde de los Ojos. Uczestnicy procesji wynoszą z kościoła figurkę Matki Boskiej, za którą podążają ubrani w płaszcze z kapuzami biczownicy. Uczestnicy procesji obnażają plecy i zaczynają się samobiczować,

<sup>13</sup> Ibidem. Cytuję za: ibidem, pág. 55. Tłum. K. Citko.

<sup>14</sup> A. Yarza, op. cit., pág. 57 y siguientes.

poddają się także procedurze nakłuwania pleców za pomocą ostrych kolców, czemu przygląda się tłum gapiów. Pomędzy wiernymi znajduje się również, o czym informuje nas prezenterka programu, Paul Bazzo, gwiazdor filmów pornograficznych, będący na przepustce z więzienia, w którym odbywa karę za publiczne sianie zgorszenia. Jak się okazuje, Paul nie uczestniczy w procesji z pobudek religijnych, lecz wykorzystuje zamieszanie związane ze świętem po to, aby uciec. Inni widzowie, w tym siedząca przed ekranem telewizora Kika i jej narzeczony, oglądają ceremonię z mieszaniną odrazy i fascynacji równocześnie. Almodóvar zestawia tę scenę z bezpośrednio następującym po niej aktem miłosnym pomiędzy Kiką i Ramónem. Pierwsze ujęcie w tej scenie prezentuje obrazy religijne wiszące na ścianie sypialni Kiki: Anioła Stróża i wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa. W ten sposób Almodóvar zrównuje ekstazę religijną z uniesieniem miłosnym, ukazując namiętności i perwersje bohaterów jako ich własną ofiarę składaną na ołtarzu pożądania.

Konkretne wizerunki osobistych ołtarzy konstruowanych przez bohaterów filmowych, pojawiają się w trzech filmach Almodóvara: w krótkim metrażu zatytułowanym *HOLD*, w filmie *PRAWO POŻĄDANIA* oraz w filmie *PORÓZMAWIAJ Z NIĄ*. *HOLD* przynosi wizerunek ołtarza dedykowanego Marilyn Monroe. Jej zdjęcie reżyser umieścił nad budowlą, zaś stopnie prowadzące do chóru wykonał z książek, również przykrytych fotosami gwiazdy, które oświetlały małe zapalone świece. W *PRAWIE POŻĄDANIA* Tina i dziewczynka, którą się opiekuje, Ada, mają w domu Cruz de Mayo i Matkę Boską czyniącą cuda. Ada zanoszą przed nią modły i składa śluby milczenia, ale jej prośby nie mają nic wspólnego z Bożymi przykazaniami. Dziewczynka jest zakochana w Pablo i jej modlitwy wyrażają miłość i pożądanie, nie zaś żarliwość wiary. Jej wiara jest jedynie instrumentem do osiągnięcia osobistych korzyści. Na ołtarzu, nad którym góruje figura Matki Boskiej, umieszczone są żywe kwiaty, świece, figurki świętych i wizerunki Chrystusa, ale także fotosy gwiazd filmowych i kiczowate gadżety, jak posążki zwierzątek czy muszle. Ołtarz, poprzez przesadność dekoracji i ich nagromadzenie oraz krzykliwość kolorów, jest kwintesencją kiczu, podobnie jak styl dekoracji na balkonie w mieszkaniu Pabla, przypominający wizję dżungli z obrazów Celnika Rousseau. W obydwu konstrukcjach Almodóvar używa i przekształca kody estetyczne właściwe dla ikonografii chrześcijańskiej, wyrażające się w figuratywności, dramatyzacji, eklektyzmie i wizualnym przesyleniu.

Osobisty charakter ołtarza wzniesionego przez bohaterów *PRAWA POŻĄDANIA* podkreślają końcowe sceny filmu, szczególnie zaś ujęcia ukazujące śmierć Antonia oraz reakcję Pabla. W momencie, kiedy zastrzelony Antonio pada martwy, zrozpaczony Pablo wyrzuca przez okno maszynę do pisania,

zaś ołtarz staje w ogniu, wznieconym przez palące się na nim świece. Gorące, obejmujące ołtarz ogniste jęzory stają się czytelną metaforą palącego pożądania, które zespoliło bohaterów filmu w węzeł miłości, zazdrości i nienawiści. W tym momencie osobiste uczucie bohaterów uzyskuje czytelny wizualnie, metaforyczny walor żarliwości niemalże sakralnej.

W filmie *POROZMAWIAJ Z NIĄ* osobisty ołtarzyk posiada siostra Lydii. Pali przed nim świece i zanoszą modły do Najświętszej Maryi Panny, gdy Lydia ma wystąpić na arenie jako toreador i później, gdy dziewczyna poturbowana przez byka leży w szpitalu pogrążona w śpiączce. Koło jej łóżka szpitalnego jest także ołtarzyk, zmontowany z fotosów (wśród nich centralne miejsce zajmuje zdjęcie ojca Lydii), świętych obrazków i innych ozdób. Lydia nosi także na szyi medaliki z wizerunkami Matki Boskiej i innych świętych; przed walką całuje je i w zasadzie nie zdejmuje ich z szyi. Dlatego Marco pyta lekarza, kiedy będzie można ponownie założyć je pogrążonej w śpiączce dziewczynie, gdyż Lydia nigdy się z nimi nie rozstawała.

Bardziej zawołowany, mniej bezpośredni sposób budowania własnego ołtarza odnajdziemy w filmie *POŚRÓD CIEMNOŚCI*. Na ścianie pokoju Matki przełożonej wiszą portrety aktorek, uosabiających „wielkie grzesznice dwudziestego wieku”; występują na nich Amanda Lear, Raquel Welch, Ava Gardner, Brigitte Bardot. Stanowią one własny ołtarz Matki przełożonej, łączący chrześcijańską misję odkupienia win grzeszników z osobistą fascynacją pięknymi, amoralnymi kobietami. Zakonnica tłumaczy to Yolandzie następująco: „Jezus umarł na krzyżu nie żeby ocalić świętych, ale żeby odkupić grzeszników”<sup>15</sup>. W ten sposób Matka przełożona, posługując się wiarą chrześcijańską, usprawiedliwia swoje lesbijskie skłonności.

Almodóvar komentuje wykorzystanie portretów słynnych aktorek jako wystroju wnętrza celi Matki przełożonej następująco: „Pociągała mnie idea, by pokazać grupę mniszek żyjących w klasztorze, w którym Bóg nie byłby obecny, natomiast one same byłyby inspirowane przez sentymenty prawdziwie pobożne. To jest najbardziej niemoralna część, o ile w ogóle takowa istnieje, w całej tej historii. Bóg jest nieobecny, ale istnieje odpowiednia oprawa ikonograficzna. Ikonografia prostodusznie wyrażająca zło, przykładowo w sylwetkach bohaterek bolero, które odważyły się żyć w zgodzie z własnymi pasjami i pożądaniem, jak Ava Gardner czy Marilyn Monroe. Dla Juliety obrazy Avy Gardner, Brigitte Bardot czy Amandy Lear, tworzą firnament grzechu. Kiedy ja byłem małym chłopcem, pamiętam doskonale, że grzech był symbolizowany przez artystów

---

<sup>15</sup> Cytat z filmu *Pośród ciemności*. Wersja polska: MK Productions.

kina i przez rozwody<sup>16</sup> Almodóvar dodaje, że za największe grzesznice uważane były Ava Gardner i Lana Turner, gdyż rozwodziły się wiele razy, zaś mężczyźni śpiewali dla nich i masturbowali się przed ich podobiznami.

Alejandro Yarza<sup>17</sup> twierdzi, że cały film POŚRÓD CIEMNOŚCI można określić jako metaforę osobistego ołtarza Almodóvara, wykreowanego przezeń z różnych elementów, przepuszczonych przez filtr własnych emocji, dążeń i pragnień. Na tej samej zasadzie odczytać można mieszkanie Marii z filmu MATADOR jako prywatną kaplicę, której właścicielka za pomocą eksponatów związanych z tauromachią wyraża własne marzenia i pożądanania.

Z ikonografią i praktyką chrześcijańską związany jest, co podkreśla także Almodóvar, kicz. Wyobrażenia religijna i kicz mogą spotkać się chociażby we wspólnym dla obu sfer poszukiwaniu uczuciowości oraz zafascynowaniu emocjami. Według Yarzy, kicz można definiować jako obiekt artystyczny, który utracił aspekt bycia artystycznym poprzez swoją powierzchowność, oczywistość, dramatyczność i przesadę. Kicz jest złą sztuką, która nie ma tego świadomości.

Syntetyczny charakter kiczu zbliża go do wrażliwości postmodernistycznej, gdyż poprzez tę właściwość zostają zakwestionowane tradycyjne wartości artystyczne, jak autentyczność, głębia czy oryginalność. Relacje pomiędzy kiczem a sferą religijną Yarza (powołując się na Olalquiagę<sup>18</sup>) określa w trzech podstawowych grupach.

W pierwszej z nich, kicz bazuje na relacji odniesienia. Nie ma wartości sam w sobie, w reprezentowanym przezeń obiekcie, natomiast uzyskuje ją jako substytut referencji transcendentalnej. Przykładem mogą być posągi, obrazy i szkaplerze dekorujące świątynie katolickie, należące do sacrum przestrzeni kościoła.

Drugą grupę stanowi neokicz, w którym jedynym, co ma jakąkolwiek wartość, jest jego walor ikoniczny. Neokicz jest intencjonalny i wypływa ze świadomości społeczeństwa postindustrialnego, które czyni rentowną modę na zły gust. Zakłada więc popularyzację wrażliwości *camp*, która poprzez ironiczną ocenę tego, co brzydkie, nobilituje zarazem tę brzydotę, natomiast widzowi daje możliwość odczucia pewnej aureoli wyższości, przewagi, a zarazem wyrafinowanej dekadencji i nostalgicznej akceptacji starej, „klasycznej” szmiry.

W trzeciej grupie kicz pociąga za sobą proces recyklingu religijnej ikonografii chrześcijańskiej, za pomocą której budowane są nowe znaczenia, odmienne od oryginalnych. Tworzy się w ten sposób produkt hybrydalny. Choć

<sup>16</sup> N. Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, ICAA, Ministerio de Cultura, Madrid 1988, págs. 56-57. Tłum. K. Citko.

<sup>17</sup> A. Yarza, op. cit., pág. 51.

<sup>18</sup> C. Olalquiaga, op. cit., págs. 51-52.

nie wyłącznie, fenomen ten jest niekiedy rezultatem mieszania się kultur latynoskiej i północnoamerykańskiej, czego przykładem może być twórczość Amalii Mesy-Bain, kreującej osobiste ołtarzyki, Dany Salvo, fotografującej ołtarze meksykańskie, oraz działalność artystyczna Pedra Almodóvara, włączającego repertorium katolickiej ikonografii i jej kody estetyczne (jak figuratywność, dramatyzacja czy eklektyzm oraz nadmiar) do swoich filmów.

Z punktu widzenia tej klasyfikacji, film *POŚRÓD CIEMNOŚCI* należy do kiczu pierwszego i trzeciego typu. Natomiast niektóre obrazy z filmu *ZŁE WYCHOWANIE* (choćby dekoracje i kostiumy ze sceny występów estradowych Paco i Zahary) należą do kiczu typu drugiego. W obydwu przypadkach jednak chodzi o zabieg podobny: włączenie w obszar ikonografii kiczu osobistych emocji, związanych głównie z miłością i pożądaniem, które w tym nowym kontekście uzyskują wymiar sakralny. Użycie elementów tradycji i obrzędowej ceremonialności katolickiej jako obiektów kiczowatych związane jest z ironicznym dystansem i przyjętą przez Almodóvara postawą *camp*, co związane jest z utratą niewinności i świeżości wiary. Artysta czuje się nęcony przez kicz, gdyż poprzez niego uzyskuje dostęp do naiwności, która go głęboko porusza. Kicz stanowi dla Almodóvara rodzaj osłony dla skrępowania towarzyszącego opowiadaniu o prawdziwie głębokich, osobistych emocjach. Dzięki zabiegowi teatralizacji i stylizowanej kiczowatości reżyser może także mówić o melodramatycznych przeżyciach swoich bohaterów bez popadnięcia w pretensjonalność.

Przyjęta przez Almodóvara w jego filmach strategia przekształcania i dekonstruowania elementów zaczerpniętych z tradycji chrześcijańskiej nie jest elementem antyreligijnym i nie ma na celu ośmieszenia czy potępienia wiary. Służy natomiast ukazaniu osobistych emocji jako siły tak wielkiej, że porównywalnej do mistycznego przeżycia religijnego, ekstatycznego i transcendentalnego, dążącego do zespolenia śmiertelnej istoty ludzkiej z wiecznym, uniwersalnym sacrum.

## **2. Kategoria grzechu i przekroczenie tabu: emocje związane z wiarą**

Porównując akt wiary i miłości człowieka do Boga z indywidualną historią pożądania i namiętnościami targającymi bohaterami jego filmów, Almodóvar dopuszcza się w potocznym rozumieniu bluźnierstwa. Jest to jednak raczej świadome, podjęte w osobistych celach naruszenie religijnego tabu, niż bulwersujące obrazoburstwo czy prowokacyjne przeciwstawienie się ustalonemu wzorcowi wiary. Almodóvar komentuje ten fakt następująco: „Ogólnie rzecz

ujmując, nie przejmuję się tym, że moje filmy mogą szokować, i każde odczytanie treści wydaje mi się «a priori» interesujące i możliwe do przyjęcia. Różnice w odbiorze filmu nie biorą się z czegokolwiek innego, jak z samego filmu, i dlatego każdy odbiór jest autentyczny i uzasadniony, w tym także i te sposoby odczytania, które najmniej mi odpowiadają. Tak więc fakt, że nie pragnę prowokować, nie powinien być tutaj brany pod uwagę: jeżeli ktoś jest zszokowany, to z pewnością wywołane jest to samym filmem. Widzom tak katolickim jak hiszpańscy trudno jest już na wstępie nie dostrzegać w filmie POŚRÓD CIEMNOŚCI skandalu, jako że zakonnice robią tam rzeczy zakazane. Jest to najbardziej przewidywalny efekt i starałem się nie brać go pod uwagę, pisząc scenariusz i realizując film, gdyż chciałem rozwinąć bardzo osobistą myśl. Nie jestem aż tak naiwny, by sądzić, że nie wywołam złości lub odrzucenia, filmując zakonnice, które zażywają heroinę. Przede wszystkim jednak bardzo nie chcę, żeby tego rodzaju mechanizm uniemożliwił mi opowiedzenie mojej historii, i dlatego wyjątkowo dużo pracowałem nad scenariuszem filmu, robiłem to starannie, opisałem każdą z postaci bardzo dokładnie i z dużym uczuciem<sup>19</sup>. Wypowiedź ta dotyczy filmu POŚRÓD CIEMNOŚCI (ENTRE TINIEBLAS), zrealizowanego przez Almodóvara w 1983 roku.

W podobnym duchu Almodóvar wypowiada się na temat swojego przedostatniego dotychczas filmu, ZŁE WYCHOWANIE (LA MALA EDUCACIÓN, 2004). Charakteryzując ekranową sylwetkę ojca Manola, reżyser zauważa: „Bohater filmowy nie jest bronią wycelowaną w Kościół katolicki (który istotnie ma wiele problemów do rozwiązania, między innymi seksualność księży. Gdyby nie istniał celibat, nie byłoby okazji do tyłu nadużyć). W osobie ojca Manola 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<sup>20</sup>”.

Tak więc, wszelkie negatywne afekty tych widzów, dla których religia jest sacrum, związane z odczytaniem dzieł Almodóvara jako szargających sferę świętości, mają charakter emocji przewrotnych, niezwiązanych bezpośrednio z filmowym światem przedstawionym i niezgodnych z intencjami reżysera. Są to, zgodnie z typologią Andrzeja Zalewskiego<sup>21</sup>, emocje dysonansu aksjologicznego, wypływające z systemu moralnego głęboko wierzącego widza, reagującego zgorzaniem bądź oburzeniem na brak nabożnego szacunku dla wiary, prezentowany w postawie reżysera. Jednakże brak szacunku nie jest jeszcze

<sup>19</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 46.

<sup>20</sup> P. Almodóvar, *Autoentrevista*, <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp> — tłum. K. Citko.

<sup>21</sup> A. Zalewski, *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Universitas, Kraków 2003.

wykroczeniem; zapewne dlatego wobec filmów Almodóvara Kościół katolicki zachowuje dyskretne milczenie.

Kategoria grzechu, o ile w ogóle można takową wyodrębnić jako element charakteryzujący filmową twórczość Almodóvara, poszukiwana być powinna zatem nie w sferze wymowy moralnej dzieł (a raczej jej braku). Jest ona natomiast widoczna w sylwetkach ekranowych bohaterów, których postęпки można określić jako grzeszne. Należałoby przy tym uściślić pojęcie grzeszności, używane przez Almodóvara, gdyż nie ma ono charakteru *stricte* religijnego. Najogólniej rzecz ujmując, grzechem jest w mniemaniu reżysera wszelkie wykroczenie bądź zbłądzenie, którego dopuszczają się bohaterowie jego filmów, wobec jakiegoś systemu wartości, prezentowanego przez nich lub przez ich otoczenie, lecz niekoniecznie dotyczącego wiary. W tym sensie, wszyscy bohaterowie i bohaterki filmów *ZŁE WYCHOWANIE* oraz *POŚRÓD CIEMNOŚCI*, są istotami grzesznymi.

Z tych powodów, film *POŚRÓD CIEMNOŚCI* nie ma charakteru antyklerykalnego czy antyreligijnego, nie jest też komiczną parodią życia w konwencie. Znacznie bardziej obrazoburczy i antyreligijny charakter miała twórczość Luisa Buñuela. Jak zauważa Yarza<sup>22</sup>, paradoksalnie można ten film uznać wręcz za religijny; ale z religijnością, w której transcendencja ulega dekonstrukcji, gdyż Bóg — znacząco transcendentalny — został wyeliminowany. Zastąpiła go melodramatyczna miłość i sentymenty, co podkreśla Almodóvar: „Paradoksalne jest w tym filmie, że te mniszki mają swoją religię, ale nie jest to religia inspirowana przez Boga. Faktycznie, one od jakiegoś czasu oddaliły się od Boga, ich misja apostołska już nie funkcjonuje i w owym czasie oczekiwania i życia w oczekiwaniu, każda z nich poświęciła się swoim sprawom osobistym i odeszły od Boga, zbliżając się coraz bardziej do swojej własnej natury”<sup>23</sup>. Każda z nich dokonuje więc wykroczenia przeciwko ślubom zakonnym i postulatam wiary, równocześnie zaś każda z nich grzeszy przeciwko współtowarzyszkom ze zgromadzenia, oddając się jedynie własnym namiętnościom, nie oglądając się na dobro wspólne. Między innymi dlatego konwent chyli się ku upadkowi, którą przypieczętowanie ostatecznie decyzyja nowo wybranej przeoryszy o zamknięciu klasztoru.

Siostry żyjące w zgromadzeniu reprezentują zaiste osobliwy przekrój osobowości. Ich ekscentryczność uwidacznia się między innymi poprzez przybrane przez nie imiona: siostra Perdida, czyli Zagubiona, siostra Rata de Callejón, czyli Szczur (z Zaułka), siostra Estiércol, czyli Mierzwa i siostra Vibora, czyli Żmija.

---

<sup>22</sup> A. Yarza, op. cit, pág. 54.

<sup>23</sup> N. Vidal, op. cit., pág. 68. Tłum. K. Citko.

Poniżenie sióstr, uwidaczniające się w przyjęciu przez nie obraźliwych nazw, Matka przełożona tłumaczy następująco: „Człowiek nie dostąpi zbawienia, dopóki nie zrozumie, że jest istotą najbardziej godną pogardy spośród wszelkiego stworzenia”<sup>24</sup>.

Równie ekscentryczne, jak ich imiona, są same siostrzyczki. Siostra Mierzwa jest narkomanką i była morderczynią. Przeżywa wizje, ale nie są one wywołane przez jej mistycyzm, tylko przez zażywanie LSD; z tego też powodu, zachwalając wyroby sprzedawane przez zakonnice na targu Rastro, wykrzykuje: „Ciasta zrobione z ciała i krwi Chrystusa!”<sup>25</sup> Jej życie upływa pod znakiem obsesyjnej nienawiści do siebie samej i uwielbienia dla Matki przełożonej, której skwapliwie donosi o wszystkim, co dzieje się w zgromadzeniu.

Matka przełożona to również nietypowa postać. Zażywa narkotyki i jest lesbijką. Kierując zgromadzeniem, posuwa się do grózb i szantażu; w celu zdobycia pieniędzy gotowa jest nawet dokonać przemytu narkotyków. Wszystkie jej poczynania związane są z jej obsesyjną miłością do Yolandy, a za nieodwzajemnione uczucie obwinia Boga, czyniąc Mu wyrzuty, że ją opuścił.

Siostra Szczur pisze i wydaje pod pseudonimem Concha Torres brukowe romansidła o znamienych tytułach: WYNOŚ SIĘ, KANALIO, ZE W CIALA, SEKRETARKI TEŻ PŁACZĄ, ZAGUBIONA W MIEŚCIE czy NIE JESTEM SNEM. Naczelną wartością przyświecającą jej w życiu jest przyjemność, przejawiająca się między innymi w jej żarłoczności oraz żądza sławy; dlatego tak bardzo bulwersuje ją odkrycie, że jej rodzona siostra podszywa się pod nią, czerpiąc majątek i splendor z rzekomego bycia autorką poczytnych bestsellerów.

Siostra Zagubiona opiekuje się zwierzętami mieszkającymi w konwencie: ptactwem oraz tygrysem, którego nazywa El Niño (Dzieciątko) i którego wychowuje od małego kociaka, to znaczy od momentu gdy przybył do zgromadzenia zakonnego wraz z jedną z upadłych dziewcząt. Po odkupieniu win dziewczyna odeszła, zaś tygrys urósł, stając się dzikim zwierzęciem. Almodóvar podkreśla, że figura tygrysa symbolizuje w jego filmie różnorodne zjawiska, jak na przykład obecność w żeńskim klasztorze samca. Wyraża także nieporadność, gdyż jest dużym dzieckiem, którym trzeba się opiekować. Dlatego postać siostry Zagubionej może być odczytana jako ikona strażniczki domowego ogniska, a fakt ten podkreślony jest jeszcze przez wykonywane przez nią w konwencie czynności, jak sprzątanie i pranie.

Siostra Zmija projektuje i szyje stroje dla figurek Najświętszej Maryi Panny, podkochując się zarazem w księdzu kapelanie. W końcowych scenach

---

<sup>24</sup> Cytat z filmu *Pośród ciemności*. Wersja polska: MK Productions.

<sup>25</sup> Ibidem.



filmu odchodzi z zakonu, decydując się na założenie rodziny z kapłanem; w dodatku dokonują adopcji tygrysa siostry Zagubionej, obiecując jej traktować go jako własne dziecko. Ksiądz rozwiewa wątpliwości siostry Żmii wobec założenia z nim rodziny słowami: „To nie jest grzech. Bóg to miłość. Stworzył nas, żebyśmy się kochali”<sup>26</sup>. Natomiast siostra Żmija mówi do zwierzęcia: „Nasza miłość jest jak ty. Jak tygrys, który niepostrzeżenie wyrósł w tych murach”<sup>27</sup>. Pedro Almodóvar stwierdza: „Zwierzę, które staje się olbrzymie i nic nie jest w stanie zatrzymać jego rozwoju, to metafora osobowości siostr, które rozwijają się w sposób niepoahamowany, wymykając się wszelkiej kontroli”<sup>28</sup>.

W tym właśnie sensie można mówić o grzeszności siostr. Nie wynika ona jedynie z przekroczenia religijnych norm i systemu moralnego, gdyż w pewnym sensie siostry owe normy respektują. Podkreśla to sam Almodóvar: „Nie jestem praktykującym katolikiem, ale wiem, że misja siostr w moim filmie jest głęboko chrześcijańska: wyciągają one jedynie wnioski ze słów Chrystusa na temat apostołstwa. Tak jak Chrystus stał się człowiekiem i poznał ludzkie słabości, aby zbawić ludzi, tak samo zakonnice, aby uratować zagubione dziewczyny, muszą być blisko nich, do tego stopnia, że jedna z siostr staje się przestępczynią, biorąc na siebie ciężar porozumiewania się ze zbłąkaną owieczką na zasadach całkowitej równości. Matka przełożona uosabia jeszcze coś więcej: jest to fascynacja złem znana z twórczości wielu francuskich pisarzy, takich jak Sartre i jego ŚWIĘTY GENET. Ta forma fascynacji, związana ze swoistą ideą litości, jest postawą zasadniczo religijną”<sup>29</sup>.

Grzeszność zakonnice nie jest więc związana bezpośrednio z przekroczeniem przez nie tabu w sferze religijnej, lecz z niekontrolowanym uleganiem własnym zachciankom i popędom. Przekraczają one sferę racjonalności, popadając w absurd wiodący je ku całkowitej anarchii. Najbardziej ewidentnym tego dowodem jest szalona miłość Matki przełożonej do Yolandy.

Mark Allinson<sup>30</sup> stwierdza, że Almodóvar używa religii w celu uwznioślenia emocji i zakazanego pożądanania wszystkich zakonnice: pobożność siostry Żmii jest tylko przykrywką dla jej romansu z księdzem kapłanem; siostra Zagubiona zaspokaja swoje instynkty macierzyńskie poprzez opiekę nad kurami i tygrysem; siostra Rata szuka rozrywki i dobrego jedzenia; Matka przełożona pod płaszczykiem opieki nad zagubionymi dziewczętami folguje swoim skłon-

---

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 55.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>30</sup> M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, I.B. Tauris & Co. Ltd., London 2001, p. 63.

nościom lesbijskim. Nawet cela Virginii, córki Markizy, urządzona wystawnie, będąca repliką jej pokoju z rodzinnego domu, odzwierciedla rozpad porządku religijnego pod wpływem kaprysu ojca Virginii, łączącego na utrzymanie klasztoru. W tym znaczeniu w filmie Almodóvara dokonuje się przekroczenie tradycyjnych norm: miłość do Boga znikła, a jej miejsce zajęła miłość indywidualna, co więcej, o charakterze perwersyjnym, naruszającym powszechnie uznane wzorce. Miłość, na którą nie ma przyzwolenia społecznego, jak uczucie łączące siostrę zakonną i księdza, postawa macierzyńska w stosunku do zwierzęcia czy relacje lesbijskie.

Siostry zakonne powtarzają codzienne rytuały związane z ich służbą Bogu, ale stały się one puste i mechaniczne, jak msza, w trakcie której celebrować ją ksiądz pali papierosa, zaś Matka przełożona więcej uwagi niż obrzędowi poświęca właśnie przybyłej do konwentu Yolandzie. Również inne sekwencje filmowe odzwierciedlają upadek duchowości, w miejsce której pojawia się jedynie pusta reprezentacja ikoniczna, bardziej o charakterze estetycznym niż transcendentalnym. Przykładem może być scena, w której Matka przełożona ociera twarz umalowanej Yolandy chustą, a makijaż pozostawia na niej wyraźny odcisk oblicza piosenkarki. Zakonnica mówi z emfazą: „Bóg mi przebaczy, że czuję się jak nowa Weronika”<sup>31</sup>. Znaczenie tej sceny leży w przesunięciu akcentu: miejsce ekstazy religijnej i kontemplacji oblicza Chrystusa zajmuje indywidualne pożądanie. Podobną funkcję pełni też scena z filmu PRAWO POŻĄDANIA, w której Pablo trzyma na kolanach nieżyjącego Antonia niczym Pietą podtrzymująca ciało Chrystusa. Równocześnie, sceny te są atrakcyjne estetycznie; także w tym celu (nadania obrazom filmowym odpowiedniej oprawy plastycznej) Almodóvar używa w swoich filmach bogatej ikonografii chrześcijańskiej. Film POŚRÓD CIEMNOŚCI ma swoje wyraźne zapożyczenia w malarstwie Zurbarána, co jest widoczne chociażby w przejściu przez reżysera i wykorzystaniu w obrazie filmowym dramatycznych efektów barokowego światłocienia.

Almodóvar używa w swoich filmach religii w sposób bardzo osobisty. Czerpie z jej tradycji i wzorców, także ikonograficznych, to, co go w danym momencie interesuje, aby zawłaszczyć ów wzorzec i poddać go dekonstrukcji, wyposażyć w nowe znaczenie, związane z własnym spojrzeniem. Dlatego Yarza twierdzi, że POŚRÓD CIEMNOŚCI jest osobistym ołtarzem reżysera, na którym kładzie on różne elementy, przetworzone przez pryzmat własnych emocji, pragnień i dążeń. Przy tym emocje reżysera nie wypływają z doświadczenia wiary, gdyż Almodóvar jako ateista takowe odrzuca. Afekty reżysera związane są raczej ze sferą pasji twórczej oraz szeroko rozumianego pożądanego. Ta emocja zdaje się

---

<sup>31</sup> Cytat z filmu *Pośród ciemności*. Wersja polska: MK Productions.

być przez niego najbardziej ceniona. W zasadzie wszystkie filmy Almodóvara mówią w większym bądź mniejszym stopniu o prawie i sile pożądania, o jego rozmaitych aspektach, o jego pozytywnych i negatywnych, czasami wręcz destrukcyjnych przejawach i formach. Interpretując swoje dzieło PRAWO POŻĄDANIA, reżyser stwierdził: „(...) jest to kluczowy film w moim życiu i karierze. Mówi o czymś bardzo trudnym i jednocześnie bardzo ludzkim, to jest o mojej wizji pożądania. Absolutna konieczność czucia się pożądanym oraz to, że w owym tańcu pożądania dwa pragnienia bardzo rzadko się spotykają i pasują do siebie, jest wielką tragedią istoty ludzkiej”<sup>32</sup>. Tę wypowiedź można odnieść również do innych dzieł reżysera, w tym także do POŚRÓD CIEMNOŚCI.

Natomiast emocje widzów, powiązane z owym osobistym, bardzo swobodnym podejściem reżysera do kwestii wiary, niejednokrotnie różnią się od tych, które towarzyszyły twórcy w trakcie realizacji filmu. Dzieło Almodóvara, zgodnie z respektowanym przezeń postmodernistycznym eklektyzmem, może prowokować odbiorców do wielu odczytań na różnych poziomach emocjonalnych. Możliwe jest, jak już zostało wspomniane, odrzucenie bądź przyjęcie postawy oburzenia czy nawet zgorszenia. Równie prawdopodobne jest jednak towarzyszące odbiorowi filmu rozbawienie, jako że może on być odebrany jako komedia sytuacyjna czy komedia kostiumowa. Ale za tą komedią ukrywa się także przejmujący melodramat: nieszczęśliwa historia miłości Matki przełożonej z tragicznym zakończeniem. Tego rodzaju odczytanie filmu wywołać może emocję wpływającego z empatii współczucia. Z drugiej strony, postać Matki przełożonej nie musi budzić sympatii, gdyż Almodóvar ukazał ją jako kobietę drapieżną, bezwzględnie dążącą do celu. Dlatego jej sylwetka może wywoływać także afekty negatywne. Dzięki tej mieszance kodów gatunkowych i stylów narracji możliwe jest przechodzenie w trakcie odbioru filmu od jednych emocji do drugich, czasami skrajnych: miejsce rozbawienia może zająć w finale uczucie głębokiego współczucia i smutku.

Towarzysząca odbiorowi filmu huśtawka emocjonalna wynika także z faktu, że trudno jest jednoznacznie określić emotikon wiodący utworu. Absurdalna śmieszność zabarwiona domieszką czarnego humoru i komedii grubiańskiej ustępuje w trakcie rozwoju wydarzeń miejsca tragedii namiętności, przynoszącej odczucie przejmującego smutku, a nawet rozpacz. Smutek pojawia się nie tylko w ostatniej scenie filmu, gdy opuszczona przez Yolandę Matka przełożona wydaje z siebie przenikliwy krzyk; w zasadzie zaczyna on towarzyszyć wydarzeniom i narastać już od sekwencji imienin Matki przełożonej, kiedy staje się coraz bardziej oczywiste, że zgromadzenie zakonnice zaczyna

---

<sup>32</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 88.

się rozpadać. Opowiadana historia powoli kończy się na oczach widza, Yolanda szykuje się do odejścia, Markiza ostatecznie wycofuje się z donacji na rzecz zgromadzenia, nowa przeorysza chce zamknąć konwent i przenieść mniszki do innego klasztoru. Wszystko to sprawia, że humor zaczyna coraz wyraźniej ścierać się z dramatem, a piosenka śpiewana przez Yolandę na cześć Matki przełożonej, choć komiczna dzięki elementom scenografii, kostiumowi piosenkarki, który nie pasuje do klasztornych murów i chórkowi zakonnicy, przygrywających na bębenkach i zagłuszających ryki głodnego tygrysa, w warstwie tekstu przynosi tragiczną dla Matki przełożonej informację, że jej płomienne uczucie nie zostało odwzajemnione. Yolanda tak naprawdę schroniła się w klasztorze przed policją, ale śpiewa patrząc w oczy Matki przełożonej, że nie traktuje jej miłości poważnie i że w każdej chwili, jeśli przybyła z powodu żywionej do niej miłości, równie dobrze może odejść, z twarzą szczęśliwą, wolna od jakichkolwiek ograniczeń. Słowa te ostatecznie powinny pozbawić złudzeń Matkę przełożoną, a jednak prawda o odejściu Yolandy dociera do niej dopiero w ostatniej scenie filmu.

Scena ta wprowadza do filmu niepokój i takie jest jej zadanie, co podkreśla Almodóvar<sup>33</sup>. Reżyser zastanawiał się także nad innym, bardziej komicznym zakończeniem, w którym Matka przełożona za przemyt narkotyków trafia do więzienia, zaś Yolanda uwodzi wnuka Markizy, którego ta sprowadza z Afryki; jednak zrezygnował z niego, gdyż wersja dramatyczna, jak zauważył, bliższa jest jego postrzeganiu życia, które jest zaskakująco zmienne i nieprzewidywalne.

Finałowa scena rozegrana jest przy pomocy prostych, a jednocześnie uderzająco trafnych efektów o niezwyklej sile emocjonalnego oddziaływania. Matka przełożona wchodzi do pokoju Yolandy i odkrywa, że piosenkarka oraz jej rzeczy znikły. Ugodzona prawdą o odejściu ukochanej, zaczyna przeraźliwie krzyczeć i kryje twarz w dłoniach. Na jej krzyk przybiega siostra Mierzwa, obejmuje ją i przyciska do siebie w niemym pocieszeniu. Matka przełożona, nie przestając rozdzierająco łkać, wtula się w jej objęcia. Kamera eksponuje je w planie amerykańskim, następnie odjeżdża i przez okno, za którym panuje niebieski mrok, pokazuje wewnątrz pokoju ze stojącymi w objęciach kobietami. Matka przełożona zostaje sama, pośród otaczających ją ciemności. Dramatyczny smutek tej sceny zdecydowanie zaciera lekką, komediową nutę poprzednich sekwencji.

Stopniowe przeobrażanie wiodącej emotywniej jakości świata przedstawionego z lekkiej, utrzymanej w konwencji komicznej w mroczną formę czarnego thrilleru odnajdziemy także w filmie *ZŁE WYCHOWANIE*. Film w podob-

---

<sup>33</sup> Ibidem.

nym stopniu jak POŚRÓD CIEMNOŚCI obraca się w kręgu inspiracji i odwołań do religii katolickiej i kwestii wiary (czy raczej jej utraty bądź braku) w życiu człowieka.

Obraz oczekiwany był przez widzów na całym świecie z zainteresowaniem i niecierpliwością, gdyż spodziewano się, że wywoła on duży skandal i potępienie Kościoła z powodu podjętego w nim tematu wykorzystywania seksualnego wychowanków gimnazjów katolickich przez księży w epoce frankistowskiej. Atmosferę podgrzewał fakt, że Almodóvar uczęszczał w latach młodości do kolegium prowadzonego przez Księżę Salezjanów i w wielu wywiadach wypowiadał się na temat traumatycznych doświadczeń z owego okresu. Jak wspomina, śpiewał nawet w chórze kościelnym oraz występował jako solista, a pieśni religijne w jego wykonaniu, nagrane przez zakonników na kasetę, puszczone były przy wejściu do kościoła, aby zachęcić wiernych do przekroczenia progu świątyni<sup>34</sup>. Jednak Almodóvar wzbrania się przed uznaniem jego filmu za autobiograficzny, choć podkreśla równocześnie, że jest to obraz bardzo osobisty i wypływający z jego wspomnień z czasów gimnazjalnych. Na przykład sylwetka ekranowego ojca Manola jest fikcyjna, ale reżyser przyznaje, że dwóch księży, znanych mu z opowiadań szkolnych kolegów, stanowiło inspirację do stworzenia tej postaci. Antonio G. Montano, pisząc o genezie filmu, zauważa: „ZŁE WYCHOWANIE, musiał je nakręcić. Jest to jego film najbardziej osobisty i taki, na który najwcześniej chodził mu pomysł po głowie; nawet jeszcze zanim powstał jego pierwszy obraz pełnometrażowy, PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI Z NASZEJ PACZKI (1980). Pierwotne jądro ZŁEGO WYCHOWANIA stanowi jedno z pierwszych opowiadań, które Pedro Almodóvar napisał po przybyciu do Madrytu, ponad 30 lat temu. Nosiło tytuł WIZYTA i zagubiło się w skrzyni pamięci reżysera, dopóki czas i praca go nie oszlifowały. Część WIZYTY zrodziła się pod wpływem sugestii starszego brata (Agustína Almodóvara — przyp. moje) — drugie opowiadanie koncentryczne, te o reżyserze poszukującym dobrego tematu do filmu. I w ten sposób, na skrzyżowaniu obydwu, narodził się ostateczny scenariusz ZŁEGO WYCHOWANIA. Tytuł jest tak dosadny, że nie wymaga tłumaczenia”<sup>35</sup>.

Być może sugestywny tytuł rzeczywiście nie domaga się eksplikacji, ale faktycznie nie dotyczy prawdziwego tematu filmu. Joanna Bardzińska stwierdza: „Centralnym motywem filmu nie jest wychowanie chłopców w katolickich gimnazjach w czasach Hiszpanii frankistowskiej ani pederastia w kręgach

---

<sup>34</sup> P. Almodóvar, *Autoentrevista*, w: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp>

<sup>35</sup> A. G. Montano, *La mala educación*, „Fotogramas”, 3 (1925), 2004, pág. 118. Tłum. K. Citko.

kościelnych. Jak słusznie zauważyli krytycy w Hiszpanii, *ZŁE WYCHOWANIE* namawia raczej do dyskusji na inne tematy, zadaje pytania odrębnej natury. Nie chodzi tu o wyrównanie rachunków z Kościołem ani o zastanowienie się nad konsekwencjami katolickiej edukacji, a raczej o to, jak nasze własne pragnienia mogą nas zniszczyć. W rzeczywistości Almodóvar kolejny raz opowiada o zakazanej miłości i jej konsekwencjach, pokazuje, jak niepoohamowane pożądanie i odrzucenie zasad moralnych prowadzi do destrukcji, unicestwienia pożądającego i obiektu pożądania<sup>36</sup>.

Również Almodóvar zdecydowanie wzbrania się przed uznaniem jego dzieła za antykościelne. W wywiadzie udzielonym dla czasopisma „Fotogramas” mówi: „Dawno temu wyzwoliłem się z Kościoła katolickiego: nie wierzę w Boga ani w niebo, ani w piekło. Wierzę w inne rzeczy: w bezsenność, w otyłość, w pokój i wolność. Gdybym zechciał zadzierać z religią, nie czekałbym na to tak długo. Już zapomniałem, jak kładli na nas rękę, kiedy byliśmy mali”<sup>37</sup>. W innej wypowiedzi stwierdza: Gdybym chciał zemsty, nie czekałbym z nią aż 40 lat. Kościół mnie po prostu nie interesuje, nawet jako przeciwnik<sup>38</sup>.

W zasadzie, Kościół jest w filmie wielkim nieobecny. Nie dowiadujemy się z ekranu 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 sfery moralności i zachowań seksualnych Ignacio i Enrique, wynika z zachowań ojca Manola. Jednak postać ojca Manola (i jego kontynuacja w osobie pana Berenguera) nie została stworzona przez Almodovara po to, aby oskarżać Kościół jako instytucję. Po obejrzeniu filmu, widzowie mogą dojść do wniosku, że winnym deprawacji nieletnich jest nadużywający władzy i autorytetu demoniczny dyrektor kolegium (czyli ojciec Manolo), zaś pozostali zakonnicy winni są grzechu zaniechania. Kościół jako instytucja w filmie Almodóvara milczy. Wykorzystuje to ojciec Manolo, usurpując sobie prawo do przemawiania w jego imieniu. Dokonuje sprzeniewierzenia religii na rzecz osobistych, perwersyjnych uczuć i bez skrpułów nadużywa władzy, wpływając na traumatyczne kształtowanie sfery moralności i seksualności swoich wychowanków.

<sup>36</sup> J. Bardzińska, E. R. Merchan, „Złe wychowanie” Pedro Almodóvara. *Zagubiony we własnym labiryncie*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2004 nr 46 (106), s. 43.

<sup>37</sup> Almodóvar *vuelve al cole*, „Fotogramas”, 3 (1925), 2004, pág. 114. Tłum. K. Citko.

<sup>38</sup> Cytuję za: F. Blanco („Boquerini”), *La mala educación. Las vidas marcadas*, „Imágenes”, 234, 2004, pág. 80. Tłum. K. Citko.



*ZŁE WYCHOWANIE — księża i ich wychowankowie podczas wspólnej gry w piłkę*

Z drugiej strony, instytucja Kościoła tworzona jest przez księży, a ich postęпки rzutują na jej funkcjonowanie. Dlatego możliwa jest także interpretacja filmu Almodóvara jako oskarżenia rzuconego przez reżysera pod adresem Kościoła. Wybieram jednak interpretację, wydającą mi się bliższą zamysłowi samego reżysera, który w wypowiedziach na temat swojego dzieła niejednokrotnie podkreślał, że jego celem nie jest atakowanie księży i religii, lecz ukazanie skomplikowanej natury ludzkiego pożądania i chęci sprawowania władzy niemalże boskiej natury. Film podnosi problem wykorzystywania seksualnego dzieci przez księży, ale na ekranie problem ten dotyczy nie Kościoła czy szkół przykościelnych jako instytucji, ale konkretnego przypadku demonicznego ojca Manola.

Poza tym Almodóvar traktuje temat bardzo delikatnie, bez epatowania widza szokującymi scenami nadużyć seksualnych księży. Bardzińska słusznie zauważa: „Ukazane wydarzenia są pełne dramatyzmu, ale kamera podchodzi do nich nieśmiało i ze wstydem, raczej sugerując, niż pokazując, wykorzystując aluzje i elipsę. W ten sposób ryzykowne momenty filmu zyskują na subtelności, wyrafinowaniu, wyrażają niewypowiedziane i skutecznie budują napięcie. Reżyser przyznaje, iż kręcąc te konkretne epizody, przede wszystkim miał na względzie, by w pamięci grających na planie dzieci nie została żadna scena, która mogłaby okazać się dla nich traumatyczna czy krepująca. Dlatego też

kamera nie rejestruje scen molestowania, chowa się za sutanną księdza bądź dyskretnie ginie w zaroślach”<sup>39</sup>.

Problem grzechu i grzeszności bohaterów filmowych znowu więc, podobnie jak w przypadku filmu *POŚRÓD CIEMNOŚCI*, ulega znaczącemu przesunięciu: ze sfery religijnej w szerszy obszar destrukcyjnej siły ludzkich namiętności. Ojciec Manolo grzeszy nie tylko dlatego, że z powodu swojej przeszłości zrzuca sutannę i zostaje panem Berenguerem, ale jego wykroczenie polega przede wszystkim na poddaniu się sile pożądania bez oglądania się na konsekwencje tego uczucia. Dla zrealizowania swoich żądz gotów jest dopuścić się szantażu, prześladowania, a nawet zabójstwa. Enrique i Ignacio (Ángel) nie są grzesznikami z powodu skłonności homoseksualnych, ale dlatego, że swoje pragnienia i żądze zaspokajają kosztem innych i dla osiągnięcia osobistych korzyści. Kategoria grzechu nie wypływa tylko z przekroczenia przykazań Boskich czy kościelnych, lecz z wzajemnego uwikłania bohaterów w sieć miłości, nienawiści, pożądania i niemożności osiągnięcia jego spełnienia, co prowadzi ich do podjęcia działań destrukcyjnych.

Chociaż *ZŁE WYCHOWANIE* nie jest filmem autobiograficznym, a przynajmniej przed takim jego zaklasyfikowaniem broni się reżyser, z pewnością jest to dzieło głęboko osobiste i bliskie przemyśleniom Almodóvara. Reżysera zawsze fascynowała mroczna, destrukcyjna siła ludzkiej natury. Emocje, które są udziałem jego bohaterów — i które swoimi filmami wywołuje u odbiorców — nie są proste i jednoznaczne; przeciwnie, splatają się w przedziwny węzeł, w którym nic nie jest do końca pozytywne czy negatywne. Skomplikowana konstrukcja opowiadanych historii służy Almodóvarowi do egzemplifikacji jego własnej życiowej prawdy. Forma jego dzieł w miarę rozwoju procesu twórczego ewoluje w kierunku konstrukcji coraz bardziej misternych. Jak pisze Bardzińska, „(...) reżyser zawsze stronił od jednoznacznych obrazów i prostych, jednoliniowych historii, a w miarę rozwoju swojej kariery wybiera rozwiązania coraz bardziej skomplikowane. Wydaje się, że na etapie dojrzałego filmowca jedynie zamotane kłębki zdarzeń i misterne struktury utkanych z nich obrazów są w stanie oddać zamierzenia artysty i wyrazić jego emocje”<sup>40</sup>.

Emocje reżysera, oscylujące wokół problemów miłości, nienawiści i pożądania, wokół perwersji i tożsamości seksualnej, wokół skomplikowanej, ambiwalentnej ludzkiej natury, znajdują odzwierciedlenie w emotywnych jakościach świata przedstawionego filmu. Trudno jest określić jeden emotywny wiodący, gdyż — podobnie jak w przypadku *POŚRÓD CIEMNOŚCI* — atmosfera, którą ema-

<sup>39</sup> J. Bardzińska, op. cit., s. 45.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 47.



nuje świat przedstawiony, zmienia się wraz z rozwojem akcji. Film rozpoczyna się w konwencji komedii charakterów o lekko grubiańskim zabarwieniu, ale w miarę rozwoju akcji opowiadana historia zaczyna przybierać coraz mroczniejsze oblicze, aby w finale przekształcić się w czarny thriller. Ową stopniową zmianę jakości emotywnych od barw pogodnych do ciemnych dobrze odzwierciedlają ukazane w filmie sceny erotyczne.

Almodóvar wplata w opowiadaną historię trzy wątki homoseksualnego zbliżenia erotycznego. Pierwszy z nich jest fragmentem opowiadania pod tytułem WIZYTA, ale pojawia się w momencie, kiedy widz jeszcze nie zdaje sobie sprawy, że ogląda film Enrique Godeda, powstały na motywach opowiadania Ignacio – i dlatego przyjmuje ekranizację opowiadania za integralną część głównego wątku dzieła Almodóvara. Ta pierwsza scena ma charakter grubiański i komiczny zarazem, co podkreślają towarzyszące jej odgłosy: jeden z partnerów młaska, starając się zadowolić drugiego oralnie, podczas gdy ten, upity alkoholem, zasypia i chrapie. Komiczny jest także efekt zdejmowania przez Zaharę z języka zabłąkanego włosa łonowego partnera. Jednak już w tej scenie mamy zarysowany problem wykorzystania kogoś w celu osiągnięcia własnych korzyści; transseksualista podrywa upitego mężczyznę, bo po prostu chce go okraść.

Druga scena stosunku homoseksualnego ma wydźwięk dramatyczny i silnie oddziałuje na emocje widza. Szokujący realizm tego obrazu został osiągnięty między innymi dzięki doskonałej kreacji aktorów. Seks ukazany na ekranie jest dziki, niemalże brutalny; rozkosz, którą czerpie jeden z kochanków, okupiona jest cierpieniem drugiego. Wiemy jednakże zarazem, że poniżony w tej scenie Ignacio także wykorzystuje Enrique do osiągnięcia swoich celów, więc zgadza się na udrczenie i ból, aby nie zerwać łączącego ich układu.

Trzecia scena erotyczna jest żałosna. Stary, oszalały z żądy lowelas pragnie „dobrać się” do młodego chłopca, który cynicznie z nim igrza, dopuszczając do zbliżenia i wymykając się zarazem. W tym obrazie zespolenie dręczyciela i osoby dręczonej ukazane jest najsilniej. Berenguer, dawny ojciec Manolo, uwodziciel bez skrupułów, sam staje się ofiarą własnych żądz, godną już nie tyle potępienia, co współczucia. Równocześnie scena ta pozwala widzom zrozumieć motywacje zbrodni dokonanej przez kochanków i zapowiada posepność następujących po niej wydarzeń.

Sceny seksu, dość mocne i kontrowersyjne w swej wymowie, zapewne silnie oddziałują na emocje widzów. Możliwości emocjonalnego odbioru tych obrazów jest wiele: od fascynacji czy nawet erotycznego podniecenia, poprzez rozbawienie, niepokój i dyskomfort związany z niemożnością jednoznacznego orzeczenia wartościującego, aż do odrzucenia, zniesmaczenia i zgorszenia. Niektórzy widzowie zapewne określiliby te sceny wręcz jako plugawe i bezbożne.

Odrzucenie nie musi wypływać jedynie z pobudek związanych z religijnością odbiorcy; równie dobrze niesmak związany być może z homoseksualnym charakterem ukazywanych stosunków. Co ciekawe, żadne z tych odczytań emocjonalnych nie wydaje się być najczęstsze czy najbardziej dominujące. Równocześnie możliwe jest odczuwanie w tym samym momencie różnorodnych, czasami nawet krańcowo odmiennych, emocji. Wydaje się, że na przykład kombinacja erotycznego podniecenia z elementami niesmaku i dyskomfortu aksjologicznego jest całkiem możliwa do zaistnienia.

Równie różnorodne i skomplikowane odczucia emocjonalne towarzyszą widzom przy lekturze całego filmu. Trudne jest nawet osiągnięcie empatycznej bliskości z bohaterami filmu, którzy są rozczulający i antypatyczni równocześnie, albo, jak pan Berenguer, demoniczni i źli, ale ostatecznie budzący litość.

Właśnie w owym koktajlu emocjonalnym odnajduję największą siłę i wartość dzieł Almodóvara. Widzowie niejednokrotnie wychodzą z kina po projekcji jego filmów „poobjani” emocjonalnie, wstrząśnięci i rozbawieni zarazem. Owa mieszanka mocnych, krańcowych afektów posiada silne właściwości katartyczne. Dzięki niej prawda, którą autor chce przekazać widzom, może do nich dotrzeć z większą siłą, zaś ekranowi bohaterowie są bardziej ludzcy i bardziej nam bliscy, choć wcale nie musimy podzielać ich światopoglądu czy akceptować sposobów zachowania.

### **3. Namiętności perwersyjne: emocje bohaterów POŚRÓD CIEMNOŚCI I ZŁEGO WYCHOWANIA oraz towarzyszące im emocje odbiorców**

W dziełach Almodóvara zawsze pojawiają się barwne sylwetki „kochających inaczej”; jest to nieomylna cecha rozpoznawcza jego twórczości. W filmie PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI z NASZEJ PACZKI żona policjanta ucieka od niego, aby odnaleźć spełnienie w lesbijskim, sadomasochistycznym związku; Sexilia z LABIRYNTU NAMIĘTNOŚCI leczy się z nabytych w dzieciństwie erotycznych kompleksów uprawianiem seksu z plejadą przypadkowych kochanków; dzięki niej i jej wspianiałemu ciału homoseksualny książę Tiranu, Riza Niro, zostaje heteroseksualistą; w filmie MATADOR María i Diego czerpią rozkosz seksualną z zadawania śmierci swoim kochankom. Bohaterami PRAWA POŻĄDANIA są trzej mężczyźni, homoseksualiści, połączeni tragicznymi więzami pożądania i zazdrości. W DRŻĄCYM CIELE Clara i Sancho są przykładem rozpadającego się małżeństwa, ale dawną miłość zastępują nienawiścią tak silną, że niemalże erotyczną: czerpią satysfakcję z wzajemnego ranienia się i dręczenia. WSZYSTKO

O MOJEJ MATCE podejmuje problem tożsamości płciowej i ról kulturowych przypisanych tradycyjnie płci. Grażyna Stachówna pisze: „Bohaterkami filmu jest sześć kobiet: Manuela — która utraciła syna; Rosa, świecka siostra miłosierdzia — która ma zostać nieślubną matką; Huma, lesbijka — która zastąpiła macierzyństwo zawodem aktorki; Nina, lesbijka i narkomanka, która jednak wychodzi za mąż i rodzi dziecko; Agrado, transseksualista — która matką być nie może; oraz Lola, transwestyta — która zostaje ojcem”<sup>41</sup>. Kwintesencję postawy reżysera w ukazywaniu względności poczucia płci nie tylko biologicznej, ale i genderowej, stanowi postać Agrado, transseksualisty, który dorobił sobie piersi z silikonu, ale zostawił męski organ płciowy. Agrado czuje się kobietą, ale jednocześnie jest dumny ze swojego penisa. Bohaterem filmu POROZMAWIĄJ Z NIĄ jest gwałciciel. W ZŁYM WYCHOWANIU Almodóvar podejmuje wątek miłości homoseksualnej i problem tożsamości płciowej, związany z jej zmianą oraz problem wykorzystywania seksualnego dzieci przez księży.

Ten pobieżny przegląd nie wyczerpuje wszystkich problemów życia erotycznego pokazywanych przez Almodóvara na ekranie. Romantyczna miłość, wielkie melodramaty, rozgrywające się niezależnie od orientacji płciowej bohaterów, są stałymi tematami twórczości reżysera. Almodóvar w wyjątkowo delikatny, wyważony sposób pokazuje homoseksualne związki miłosne, nie epatując widza sensacją ani pornografią, sugerując mu, że wybory i preferencje, także w dziedzinie płci, są osobistą sprawą każdego człowieka. Miłość natomiast zdaje się uświęcać i usprawiedliwiać wszystko. Stachówna zauważa: „W świecie przedstawionym nic nie wywołuje zgorszenia bohaterów, a kinowi widzowie przekonywani są, że w sprawach płci nie ma podziału na to, co normalne i nienormalne, przyzwoite i nieprzyzwoite. Po prostu w kobietach jest pierwiastek męski, a w mężczyznach kobiecy i ten melanz na ogół całkiem dobrze się uzupełnia”<sup>42</sup>.

Nietypowe z tradycyjnego punktu widzenia związki ukazane są także w filmach POŚRÓD CIEMNOŚCI oraz ZŁE WYCHOWANIE. Związki te nacechowane są silnymi namiętnościami, które okazują się destrukcyjne. Bohaterowie, którzy się im oddają, ponoszą klęskę. Dzieje się tak zarówno w przypadku Matki przełożonej z POŚRÓD CIEMNOŚCI, jak i pana Berenguera (ojca Manolo) ze ZŁEGO WYCHOWANIA.

Silne namiętności targające bohaterami zawsze Almodóvara interesowały. Jednakże w przypadku obydwu omawianych w tym rozdziale filmów mamy do

---

<sup>41</sup> G. Stachówna, *Pedro Almodóvar. Ciało, pleć, pożądanie i inne wartości naszego życia*, [w:] G. Stachówna, J. Wojnicka (red.), *Autorzy kina europejskiego*, Rabid, Kraków 2003, s. 19.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 21.

czynienia jeszcze z czymś więcej; są to namiętności charakteryzujące się wspólnym elementem, który można określić jako perwersyjność. Ta cecha seksualnych zachowań bohaterów pojawia się także w filmie *MATADOR* oraz *ZWIĄZ MNIE!*, można ją również przypisać bohaterom innych filmów Almodóvara; jednakże w *ZŁYM WYCHOWANIU* i w *POŚRÓD CIEMNOŚCI* rzuca się ona w oczy ze szczególną wyrazistością.

Perwersja w słownikowym rozumieniu oznacza zboczenie płciowe oraz różne odchylenia reakcji psychicznych w zakresie życia popędowego, w sferze myślowej, uczuciowej i w sferze działań seksualnych. Definicja jednak nie tłumaczy zakresu i rodzaju tego, co określane jest jako „zboczenie” czy „odchylenie”. Jeżeli istnieją odstępstwa, powinna także występować jakaś norma, do której można by się odnosić. Norma wyznaczona jest przez powszechnie przyjęte reguły, mieści się w jakichś respektowanych przez wszystkich (albo przynajmniej przez większość) granicach. Przekroczenie tych barier byłoby zatem zachowaniem perwersyjnym.

Jak jednak dokonać można przekroczenia granic w świecie, w którym wydają się one nie istnieć? A z taką wszak sytuacją mamy do czynienia w filmach Almodóvara. W świecie przedstawionym nic nie budzi zdziwienia ani zgorznięcia bohaterów, a ich postęпки odbierane są przez nich samych i przez innych jako normalne. Reżyser w wielu swoich wywiadach podkreśla, że jego celem nie jest szokowanie ani wywoływanie skandalu, ale z drugiej strony nie ma zamiaru respektować tradycyjnych wzorców zachowań społecznie akceptowanych. W jednej z wypowiedzi stwierdza: „Wierzę, że autor jest kimś odmiennym od pozostałych ludzi, ponieważ posiada swoją własną moralność. Kiedy mówię: moralność, nie mówię: etyka. Jest to tylko prywatny punkt widzenia... Bardzo niebezpieczne jest spostrzeganie moich filmów z pozycji konwencjonalnej moralności. Ja mam swoją własną moralność, i podobnie moje kino”<sup>43</sup>.

Na czym w takim razie polegałaby perwersyjność zachowań bohaterów, skoro według reżysera każde, nawet najbardziej ekstrawaganckie zachowanie da się usprawiedliwić; jeśli nie tradycyjnymi normami, to regułami podyktowanymi prawami serca? Namiętności perwersyjne bohaterów nie są takowe jedynie ze względu na naruszenie norm moralnych, gdyż tradycyjne normy w ekranowym świecie zdają się bohaterów nie obowiązywać. Chodzi tu o przekroczenie innego rodzaju; dokonuje się ono pomiędzy wymiennością ról, wyznaczoną binarną opozycyjnością pasji, której ulegają ekranowi protagoniści. W nieustannym tańcu namiętności kat staje się ofiarą, a łowca sam wpada

---

<sup>43</sup> Cytuję za: M.A. García de Leon, T. Maldonado, *Pedro Almodóvar, la otra españa cañi (sociología y crítica cinematográficas)*, Toledo 1989 (II ed.), pág. 173, tłum. K. Citko.

we własne sieci. Namiętności perwersyjne można więc określić jako takie, które wiodą tych, którzy im ulegają – poprzez transgresję – ku zatraceniu. Na tym właśnie polega ich perwersyjność; wszakże emocje „normalne”, „pozytywne”, „zdrowe” czy jakkolwiek inaczej je określimy, prowadzą ku spełnieniu i szczęściu, a przynajmniej ku konstruktywnemu rozwojowi osobowości. W tym sensie nawet nieszczęśliwa miłość może być budująca czy umacniająca człowieka. Natomiast w przypadku tragicznych bohaterów Almodóvara nieszczęśliwe zakochanie, funkcjonujące jako namiętność silna i destrukcyjna, skazuje ich na klęskę. Perwersja bohaterów, takich jak Matka przełożona czy pan Berenguer, wyraża się w ich niepohamowanym dążeniu do osiągnięcia spełnienia poprzez odrzucanie wszelkich barier i skrupułów, ale także, a może przede wszystkim, w akceptacji samozagłady, której poddają się za cenę ulegania własnym namiętnościom. Jeżeli normalne dla większości ludzi będzie chronienie własnego życia czy zdrowia psychicznego nawet za cenę rezygnacji z silnych pasji, to z pewnością uleganie namiętności bez oglądania się na jej destrukcyjną siłę jest działaniem perwersyjnym. W tym sensie perwersyjność charakteryzuje postępowanie Diego i Marii z *MATADORA*, którzy łączą miłosne zespolenie z aktem śmierci, ale także tłumaczy zachowanie bohaterów *ZŁEGO WYCHOWANIA* i *POŚRÓD CIEMNOŚCI*, któremu przyjrzymy się bardziej szczegółowo w dalszej części rozważań.

Bohaterkami filmu *POŚRÓD CIEMNOŚCI* są kobiety: zakonnice z klasztoru Ponizonych Odkupicielek, popowa piosenkarka Yolanda, ekstrawagancka Markiza, siostra zakonnicy pisującej romanse... Mężczyźni pojawiają się jedynie w rolach epizodycznych: chłopak Yolandy, który umiera po zażyciu zatrutego strychniną narkotyku, policjanci, ksiądz kapelan; z tego powodu krytycy podkreślają, zresztą za reżyserem, że głównym atrybutem męskości w filmie jest tygrys. Wszystkie te postaci stanowią tło — co prawda bardzo wyraziste — dla historii szalonej miłości Matki przełożonej do Yolandy.

Wyeksponowanie tego wątku pozwala reżyserowi wykorzystać w filmie konwencje gatunkowe melodramatu. Widoczne są wpływy, które zresztą podkreśla Almodóvar, estetyką filmów Douglasa Sirka, nacechowaną dbałością o szczegóły i poczuciem piękna (*WRITTEN IN THE WIND*, 1957, *MAGNIFICENT OBSESSION*, 1954, *ALL I DESIRE*, 1953). Almodóvar stwierdza: „Dla mnie *POŚRÓD CIEMNOŚCI* wkracza w sam środek gatunku melodramatu, z odniesieniami bardzo oczywistymi i konkretnymi do Douglasa Sirka, szczególnie jeśli chodzi o oświetlenie”<sup>44</sup>. Analizując powinowactwa twórczości Almodóvara z arty-

---

<sup>44</sup> Cytuje za: N. Vidal, op. cit., pág. 58. Tłum. K. Citko.

styczną działalnością Sirka, Saša Markuš<sup>45</sup> stwierdza, że to, co było u reżysera amerykańskiego zaledwie ukryte i sugerowane, u hiszpańskiego artysty pokazywane jest wprost, bez żadnych aluzji. W filmach Sirka, zauważa Markuš, nie tyle mamy do czynienia ze wzmiankami o utajonej homoseksualności niektórych bohaterów, co raczej z ukazaniem pewnego rodzaju zaćmienia psychicznego ukrytego we wszystkich łączących ich relacjach. Natomiast Almodóvar opowiada o miłości homoseksualnej bez metaforycznej przesłony, wykorzystując obecne w twórczości Sirka wątki: miłości niezaspokojonej i nieszczęśliwej; niemożności porozumienia; tragicznej impotencji człowieka w przewyciężaniu ograniczeń własnego charakteru.

Oprócz wyraźnych powinowactw z twórczością Sirka, mówiąc o inspiracjach wpływających na artystyczny kształt twórczości Almodovara, Yarza wymienia także nawiązanie do stylistyki filmu *noir* (analizując przy tym szczególnie początek filmu POŚRÓD CIEMNOŚCI z efektami światłocienia i melancholijną muzyką) oraz znajduje pokrewieństwo z „(...) BALARRASA (1950), MARCELINO PAN Y VINO (1955) i wszystkimi tymi filmami o mniszkach granych przez Rocío Dúrcal lub Gracitę Morales, będących prawdziwymi klejnotami kiczu hiszpańskiego”<sup>46</sup>. Natomiast reżyser powołuje się na inspiracje Genetem i filozofią Świętego Jana Bosco<sup>47</sup>. W warstwie muzycznej zaś wskazuje na wykorzystanie bolero — muzyki, za pomocą której wyrazić można, jego zdaniem, najbardziej prymarne afekty: „W filmie POŚRÓD CIEMNOŚCI obnażam swoje serce i z mniejszą wstydlivością ruszam w podróż po bolesnych ścieżkach namiętności. Uciekam się do bolera jako do napełnionego i natychmiastowego sposobu wyrażania tego, co chcę powiedzieć i zaczynam poruszać się z kamerą, aby móc uchwycić atmosferę, w jakiej żyją bohaterki filmu. Zbliżam się do melodramatu, jednego z moich ulubionych gatunków, do muzycznego kiczu (...)”<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> S. Markuš, *La poética de Pedro Almodóvar*, trad. de M. Andrijević, Littera Books, Barcelona 2001, págs. 36-40.

<sup>46</sup> A. Yarza, op. cit., pág. 53. Tłum. K. Citko.

<sup>47</sup> Almodóvar stwierdza: „Genet i Święty Jan Bosco są wymienni, ich motywacje są takie same, obydwu interesuje to samo, zbłądzeni chłopcy, młodzi z problemami. Poruszają ich te same sentymenty, te same pragnienia. Następnie każdy z nich rozwiązuje je w zgodzie z własną osobowością. Święty Jan Bosco zaczyna tworzyć przytułki i domy, w których gromadzi ich i utrzymuje, wychowuje ich i uczy wykonywania zawodów, zaś Genet przeobraża się w jednego z nich. Aby ich strzec, łączy się z nimi, pomaga im kraść, kocha ich w więzieniu i towarzyszy im w ich drodze na dno piekła, podobnie jak Julieta (Serrano, kreująca rolę Matki przełożonej — przyp. K.C.) i Poniżone Odkupicielki. Cała twórczość literacka i życie Geneta posiadają ten typ mistycyzmu” — cytuję za: N. Vidal, op. cit., pág. 72, tłum. K. Citko.

<sup>48</sup> P. Almodóvar, *Patty Diphusa*, przeł. H. Torrent-Piasecka, wyd. II, „Świat Literacki”, Izabelin 1996, s. 129-130.

W warstwie muzycznej filmu pojawiają się dwa utwory bolero, DIME i ENCADENADOS, interpretowane przez Lucho Gaticę. Obydwa służą wyrażeniu uczuć głównych bohaterek, które rozmawiają o tym między sobą. Kiedy Yolanda pojawia się w pokoju Matki przełożonej, ta właśnie słucha wykonania ENCADENADOS; a zauważywszy swoją ukochaną, zaczyna śpiewać słowa piosenki wprost do niej, patrząc jej w oczy. Później zauważa: „Uwielbiam muzykę mówiącą o uczuciach: bolera, tanga, merengi, salse, ranchery” – na co Yolanda odpowiada: „Bo ta muzyka mówi o prawdzie życia. Ponieważ każdy kiedyś przeżył jakąś miłość lub jakieś rozczarowanie”<sup>49</sup>.

Słowa piosenki, którymi zakonnica zwraca się do swojej ukochanej, wyrażają bezpośrednio jej uczucia. Yolanda nie odpowiada jednak miłością na namiętność Matki przełożonej, o czym ta ostatnia na razie nie wie; piosenkarka przychodzi do celi zakonnicy z powodów bardziej egoistycznych i praktycznych – aby zażyć kolejną dawkę heroiny, której dostarcza jej Matka przełożona. Mimo to, obie kobiety, patrząc na siebie, śpiewają słowa piosenki, tocząc dzięki nim swoisty dialog między sobą.

Scena rozgrywa się na zasadzie klasycznego ujęcia – kontrujęcia; możemy tu także odnaleźć zasady montażu POV, gdyż obie bohaterki, patrząc na siebie, komunikują równocześnie o swoich uczuciach. Na twarzy Matki przełożonej maluje się czułość i uwielbienie, wyrażane nieśmiałym uśmiechem, Yolanda zaś bawi się sytuacją, teatralnie odgrywając emocje, nie doświadczając ich naprawdę. Almodóvar uważa tę scenę za niezwykle istotną dla zrozumienia sytuacji bohaterek i komentuje ją następująco: „(...) filmując Julię Serrano w roli matki przełożonej, zrozumiałem, jaką moc posiada ujęcie w zbliżeniu (...). Zbliżenie jest czymś w rodzaju zdjęcia rentgenowskiego postaci i nie zostawia miejsca na kłamstwo (...) nic bardziej nie frustruje i nie rozczarowuje od zbliżenia, w którym nie ma żadnej treści. (...) W filmie *POŚRÓD CIEMNOŚCI* okazało się to dla mnie szalenie istotnym doświadczeniem. Musiałem przezwyciężyć pewnego rodzaju skrupowanie: w zbliżeniu obnażamy bohatera, aktora, ale też i obnażamy się sami. Przemawiamy głosem serca. Nie chodzi więc tutaj wyłącznie o opanowanie techniki, ale o zrozumienie przesłania. W omawianym przypadku zbliżenia Julii Serrano miały w moim zamierzeniu zrekompenzować to, iż postać interpretowana przez Cristinę S. Pascual nie funkcjonowała najlepiej i nie potrafiła osiągnąć właściwego wymiaru. Filmując Julię Serrano w takim ujęciu, filmowałem także przedmiot jej wizji i jej miłości: bohaterka Cristiny istnieje głównie w spojrzeniu Julii i w nim odnajduje swą istotę”<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Cytat z filmu *Pośród ciemności*. Wersja polska: MK Productions.

<sup>50</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 47.

Emocje, wyrażane za pomocą obrazu filmowego, wzmocnione są słowami piosenki. Yolanda wchodzi do pokoju Matki przełożonej i słyszy, jak ta śpiewa do wtóru nagrania płytowego:

Tal vez seria mejor que no volvieras Quizás seria mejor que me olvidaras	Być może byłoby lepiej, gdybyś nie wróciła, Chyba byłoby lepiej, gdybyś mnie zapomniała.
Volver es empezar a atormentarnos A querernos para odiarnos sin principio / ni final.	Powrót jest początkiem naszej udręki, Aby kochać, by nienawidzić bez końca / ni początku.

Yolanda zbliża się powoli do biurka, za którym siedzi Matka przełożona i przylącza się do jej śpiewu:

Nos hemos hecho tanto, tanto daño Que amar entre nosotros es un martirio	Popelniliśmy tak wiele, tak wiele krzywd, Że nasze kochanie jest męczeństwem,
zaś zakonnica odpowiada jej:	
Jamás quizo llegar el desengaño Ni el olvido ni el delirio, / seguiremos siempre igual.	Nigdy chyba nie pojawia się rozczarowanie Ani zapomnienie, ani delirium, / zawsze postępujemy tak samo.

Yolanda śpiewa dalej:

Cariño como el nuestro es un castigo Que se lleva en el alma hasta la muerte	Miłość taka jak nasza jest karą Która wiedzie duszę aż do śmierci;
---	---

odповідź Matki przełożonej brzmi:

Mi suerte necesita de tu suerte	Moje przeznaczenie potrzebuje twego / przeznaczenia,
Y tu me necesitas mucho mas.	A ty mnie potrzebujesz jeszcze bardziej.

Yolanda wskazuje palcem na Matkę przełożoną, śpiewając:

Por eso no habrá nunca despedida Ni paz alguna habrá de consolarnos	Dlatego nie zdarzy się nigdy, pożegnanie Ani żaden rozejm nas nie pocieszy
--	---

zaś ta jej odpowiada:

El paso del dolor ha de encontrarnos De rodillas en la vida frente a frente / y nada mas	Ślad bólu musiał nas spotkać, Na kolanach twarzą w twarz przed życiem / i więcej nic <sup>51</sup> .
--	--

<sup>51</sup> Cytaty ze ścieżki dźwiękowej filmu. Tłum.: K. Citko.



Także w scenie uroczystości z okazji imienin Matki przełożonej Yolanda śpiewa dla niej piosenkę, której słowa znów odnoszą się bezpośrednio do relacji pomiędzy nimi. Tą piosenką Yolanda żegna się z Matką przełożoną, dając jej do zrozumienia, że ich przelotny związek był dla niej tylko kaprysem losu, a nie poważnym uczuciem:

Otra vez, sin decir nada de mi  
 Otra vez voy pasando por ahí  
 Donde voy procurando sin hallar  
 Puede ser que te vuelva yo a encontrar.  
 Otra vez por aquello que soñar,  
 Echaré ilusiones a volar,  
 Amaré todo cuanto pueda amar  
 Y dejar en el olvido  
 Cuanto yo deba olvidar.  
 Para tí ni siquiera yo tendré  
 Ni quizás la limosna de un mirar,  
 Fué mejor sepultar en el ayer  
 Tu lejano amor prohibido  
 Que jamas debió de ser.  
 Otra vez voy pasando por ahí,  
 Otra vez con mi cara tan feliz  
 Si a tu amor yo llegué porque llegué

de tu amor yo salí porque salí.  
 A tí llegué porque llegué,  
 y salí porque salí,  
 amo cuando pueda amar  
 sigo andando por ahí.  
 Por ahí, por ahí voy yo caminando,  
 Camino por donde quiera,  
 A mí no me digas nada, madre,  
 En esta te quedaste afuera.  
 Ahora todo es diferente,  
 La cosa no es como era,  
 Voy solita, voy contenta,  
 Ahora me la gozo entera.  
 Pero la vida es una comedia,  
 Esto es la universidad,  
 No va para ningun lado quien,  
 No sabe donde está.

Jeszcze raz, w milczeniu,  
 jeszcze raz przechadzam się tutaj,  
 tam iść usiłuję, pomimo naszego spotkania,  
 może być, że ponownie cię napotkam.  
 Jeszcze raz, z powodu odległego marzenia,  
 uwolnię iluzję na wiatr,  
 będę kochać wszystkich, tak jak będę mogła  
 i pozostawiać w zapomnieniu  
 tyle, ile będę mogła zapomnieć.  
 Dla ciebie nie będę miała nawet  
 być może ani jałmużny spojrzenia,  
 lepiej było pogrzebać w dniu wczorajszym  
 twoją daleką zakazaną miłość,  
 która nigdy nie powinna zaistnieć.  
 Jeszcze raz przechadzam się tutaj,  
 jeszcze raz, z twarzą tak szczęśliwą,  
 jeśli do twojej miłości przyszedłem,

/ bo przyszedłem,  
 to z twojej miłości odeszłem bo odeszłem.  
 Do ciebie przybyłem, bo przybyłem  
 i wyszedłem, ponieważ wyszedłem,  
 kocham, tak jak mogę kochać,  
 przechadzając się tutaj.  
 Tędy, tędy się przechadzam,  
 idę, gdzie mi się zechce,  
 nic mi więc nie mów, matko,  
 pozostawiam cię z tym wszystkim samą.  
 Teraz wszystko jest całkiem inne,  
 nic nie jest już tak, jak było,  
 idę sama, idę zadowolona,  
 teraz rozkoszuję się wszystkim.  
 Bo życie jest komedią,  
 jest uniwersytetem,  
 nie podąża w żadną stronę,  
 nie wie zupełnie, gdzie jest<sup>52</sup>.

Również pieśń religijna, którą słyszymy wraz z pojawieniem się w klasztorze Yolandy, podkreśla wymowę sceny, której towarzyszy. Przypomnijmy sobie jej słowa (przywołane w pierwszym przypisie do niniejszego rozdziału): „Panie

<sup>52</sup> Ibidem. Tłum. K. Citko.

mojego życia, życie mojej miłości, otwórz mi ranę Twojego serca. Serce Boskie, słodsze niczym miód, może być drogą dla wiernej duszy”. Tekst ten śpiewają zakonnice podczas przyjmowania komunii, ale w trakcie ceremonii spożywania Eucharystii otwierają się drzwi kościoła i staje w nich Yolanda. Dla Matki przełożonej, jak zauważa Almodóvar, sytuacja ta staje się możliwością wyrażenia swej miłości do piosenkarki: „Dyskretnie przeobrażam tradycyjny cel tej ceremonii, zastępując Matkę Boską i Chrystusa innym przedmiotem miłości: w momencie przyjmowania komunii otwierają się wrota kościoła i wdzierają się jasne, świetliste promienie, nadając sakralnego charakteru wchodzącej postaci Yolandy. Matka przełożona zbliża się w tym samym wolnym rytmie co Yolanda, z którą chce dostąpić komunii, z którą chce się komunikować i połączyć. Przekształcam język religii w głęboko ludzki język miłości”<sup>53</sup>. Dla Matki przełożonej panią jej duszy i życiem jej miłości jest nie Chrystus, lecz Yolanda.

Scena komunii i przybycia do klasztoru Yolandy filmowana jest za pomocą szerokiego ujęcia kamery umieszczonej u góry. Takie spojrzenie przytłacza zakonnice do ziemi, czyni z nich istoty małe i poniżone. Almodóvar wskazuje na emocje, jakie może budzić u widzów taki typ obrazowania: „Zwykło się mawiać, że tego typu ujęcie przedstawia spojrzenie Boga, i w tym przypadku dobrze się to nawet złożyło: filmowanie z góry przytłacza zakonnice do ziemi i zaczynają one sprawiać wrażenie małych, umykających i pełzających zwierzątek. Stają się owadami, a ich czarne habity znakomicie pozwalają oddać tę ideę; są one bliższe świata podziemnego aniżeli boskiego i niebiańskiego. Jest to dla nich cokolwiek poniżające, ale jest to spojrzenie Boga”<sup>54</sup>. Spojrzenie z góry, umniejszające mniszki, wzbudza u odbiorców podejrzenie, że są one godne jeśli nie potępienia, to przynajmniej litości, zaś późniejszy rozwój wydarzeń umacnia tę supozycję.

Szczególnie Matka przełożona jest postacią budzącą współczucie, choć nie od pierwszych scen filmu. Początkowe wydarzenia, takie jak rozmowa z Markizą na temat przyszłości konwentu, zabieganie o względy Yolandy czy rywalizacja o jej przyjaźń z siostrą Szczur, ukazują Matkę przełożoną jako osobę bezwzględną, niecofającą się przed przekupstwem (narkotyki, które ofiarowuje Yolandzie, mają przymusić ją do ich związku), szantażem (list, który chowa przed Markizą, ma na celu wyłudzenie finansowania zakonu), szpiegowaniem (wykorzystuje do tego celu siostrę Mierzwę) czy wykorzystaniem stanowiska (niczym święta inkwizycja rekwiruje romanse siostry Szczur). Matka przeło-

---

<sup>53</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 49.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 48.

żona planuje nawet przemyt narkotyków, aby zapewnić sobie ich dostawę oraz środki na dalsze funkcjonowanie zakonu pod jej zarządem.

Jednak stopniowy rozwój wydarzeń ukazuje także inne jej oblicze. Widzimy, jak cierpi z powodu pożerającej ją namiętności do Yolandy i ta wielka pasja staje się afektem głęboko ludzkim, budzącym współczucie. Stopniowo zdaje sobie sprawę z tego, że nie zatrzyma Yolandy w klasztorze; utwierdzają ją w tym przekonaniu rozmowy z piosenkarką, z których dowiaduje się, że jest dla niej tylko narzędziem do realizacji osobistych celów. Kiedy Yolanda podejmuje zamiar rzucenia narkotyków (a tym samym uniezależnienia się od Matki przełożonej), rozmawia o tym z zakonnicą, siedząc w oknie swojego pokoju, naprzeciwko okna, w którym siedzi Matka przełożona. Dialog pomiędzy kobietami ma następujący przebieg:

**Yolanda** (przekonując swoją protagonistkę o konieczności porzucenia nałogu): Będzie to pokuta za nasze grzechy.

**Matka przełożona:** Moim jedynym grzechem jest to, że za bardzo cię kocham.

**Yolanda:** Niech Matka tak nie mówi...

**Matka przełożona:** Bóg jest z tymi, którzy kochają.

**Yolanda:** I z tymi, którzy cierpią<sup>55</sup>.

Wszelkie działania, które podejmuje Matka przełożona, związane jest z realizacją jej ukrytych pasji: skłonności lesbijskich, nałogu zażywania heroiny i pożądania Yolandy. Gdy do klasztoru zgłasza się jedna z dawnych wychowanek, aby tu schronić się przed policją, Matka przełożona początkowo nie chce jej wpuścić. Dziewczyna nie jest Yolandą, a tylko jej w chwili obecnej zakonnica pożąda i potrzebuje. Jednak ostatecznie zgadza się na nocleg uciekinierki w klasztorze — i spędza z nią noc w jednym łóżku. Natomiast rano bez większych skrupułów wydaje ją w ręce policji, gdyż jej dalsze ukrywanie spowodowałoby przeszukanie klasztoru i odnalezienie ukrywającej się w nim Yolandy. Również bez większych oporów zgadza się na przemyt narkotyków, aby zapewnić sobie i tym, których od siebie chce uzależnić, dostęp do towaru. Nawet modlitwę wykorzystuje w celach osobistych. Kiedy zakonnice modlą się w kaplicy, kamera ukazuje nam twarz Matki przełożonej i widzimy, że słowa pacierza odnosi bezpośrednio do swojej niezaspokojonej namiętności: „Panie, wzywam Cię, nadejść spieszenie, wysłuchaj mojego wołania. Wypalałem się w modlitwach niczym kadzidło. Podnoszę ręce, niby w wieczornej ofercie (...). Nie pozwól, by moje serce skłoniło się ku zbrodni, ani by ze złoczyńcami uczestniczyło w uczcie...”<sup>56</sup>. Słowa modlitwy mają w sobie załączek groźby czy

<sup>55</sup> Cytat z filmu *Pośród ciemności*. Wersja polska: MK Productions.

<sup>56</sup> Ibidem.

szantażu wobec Boga: jeśli On nie przychyli się do żądań zakonnicy, ta nie cofnie się przed niczym, aby spełnić swą perwersyjną namiętność.

W jednej z kolejnych scen filmu widzimy, jak załamana Matka przełożona czyni wyrzuty Bogu, że jej nie wysłuchał. Kamera ukazuje zakonnicę z góry, klęczącą na podłodze kaplicy. Światło reflektora pada na nią, ale wewnątrz wokół tonie w mroku, co upodobnia scenerię do obrazów Zurbarána. Matka przełożona mówi do siostry Mierzwy, która przyniosła jej coś do zjedzenia: „Bóg? Gdzie on jest? Bóg mnie opuścił. Proszę Go o przebaczenie i opiekę, ale On się ukrywa”<sup>57</sup>. Matka przełożona czuje się opuszczona przez Stwórcę, gdyż opuściła ją Yolanda, nie odwzajemniając jej uczucia; tłumaczy to siostrze Mierzwie w następujących słowach: „Jestem grzesznicą, siostrzo Mierzwo. Grzech ma smak gorzki i ciemny. Nie wiesz, dokąd cię skieruje. Jesteś sama w ciemnościach, bez planów, bez nadziei, bo wiesz, że Bóg się oddala. I nie jesteś w stanie Go szukać, ponieważ On posiada światło, które może pokazać drogę, a wzbrania się przed wskazaniem jej tobie”<sup>58</sup>. Poprzez nieobecność Yolandy i odrzucenie przez nią uczucia, którym obdarzyła ją Matka przełożona, zakonnica czuje się pogrążona w ciemnościach. Jej ostateczny upadek i zagubienie w rozpacz widzimy w ostatnich scenach filmu, gdy staje się dla niej jasne, że Yolanda uciekła. Emocje namiętności i pożądania zostają zastąpione przez głęboki smutek, a nawet rozpacz. Kamera odjeżdża do tyłu i pozostawia bohaterkę w rozpacz, w ciemnościach zapadającej nocy. Końcowe napisy pojawiają się przy wtórze ENCADENADOS, bolero interpretowanego przez Lucho Gaticę, którego słowa wcześniej posłużyły Yolandzie i Matce przełożonej do śpiewanego dialogu.

Emocje towarzyszące Matce przełożonej w trakcie rozwoju wydarzeń filmowych są czytelne i klarowne. Niepohamowana żądza i perwersyjna namiętność do Yolandy zabarwia się coraz bardziej goryczą i smutkiem, aby w końcówce filmu wybuchnąć rozpaczą. Ekranowa postać zakonnicy wyraża te emocje jasno, zarówno poprzez działanie i wydarzenia, w których uczestniczy, dialogi, słowa piosenek i modlitw, jak i poprzez subtelną mimikę i spojrzenia, wzmocnione efektem montażu POV. Natomiast emocje Yolandy są mniej czytelne. Być może jest to między innymi wina nie najlepszej kreacji aktorskiej Cristiny Pascual<sup>59</sup>, jednak również sama postać tej bohaterki nie jest zbyt wyrazista. Jej motywacje schronienia w klasztorze są klarowne — piosenkarka chce uciec przed policją prowadzącą dochodzenie w sprawie śmierci jej chłopaka — ale już uzasadnienie opuszczenia przez nią konwentu i zdrady Matki przełożonej na rzecz Markizy

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> O obsadzie Cristiny S. Pascual w roli Yolandy zdecydował producent, Hervé Hachuel, którego spółka „El Tesoro” finansowała realizację filmu Almodóvara.

nie jest takie oczywiste. Nawet jeśli Yolanda czuje ból po utracie ukochanego i strach przed więzieniem (wszak to ona podała swemu narzeczonemu zatruty narkotyk), nie okazuje tego w żaden sposób. Nie demonstruje także żadnych afektów w stosunku do Matki przełożonej ani innych zakonnicy; nie odwzajemnia uczuć żywionych do niej przez przełożoną – i ma do tego prawo – ale również nie okazuje wdzięczności za gościnność, której doświadcza za murami zgromadzenia. Dlatego jej postępowanie pozbawione jest czytelnych motywacji, jakby działała pod wpływem impulsu czy chwilowego kaprysu. Obrazuje to doskonale scena jej występu na cześć Matki przełożonej. Yolanda pojawia się przed zgromadzonymi na widowni zakonnicami i księdzem ubrana w zwiewną suknię, ledwie przysłaniającą przezroczystym tiulem jej ponętny biust. Przypomina barwnego i efemerycznego motyla, który przyfrunął tylko na chwilę i przysiadł przypadkiem wśród zgromadzonych mniszek, aby zaraz odlecieć w dal. Również słowa piosenki, którą śpiewa, są lekkie i błahe; nie eksponują żadnych głębokich emocji, jedynie podkreślają kapryśność i zmienność losu, któremu ona poddaje się z uśmiechem.

Z drugiej jednak strony, Yolanda zaczyna odczuwać przyjemność związaną z decydowaniem o sobie i swoim losie. Do tej pory ulegała wpływowi innych, decydujących o jej życiu osób. Jej chłopak wyraźnie kierował nią, a nawet pomiatał. Yolanda wprawdzie po awanturze urządzonej za niedostarczone na czas narkotyki mówi do siebie: „Skończ z nim, dziewczyno!”<sup>60</sup> — ale jest to jedynie pusta deklaracja. Natomiast w klasztorze pod wpływem kontaktu z siostrzyczkami Yolanda nabiera śmiałości. Działanie i możliwość podporządkowania sobie innych osób, szczególnie zakochanej i gotowej na zrobienie dla niej wszystkiego Matki przełożonej, zaczyna sprawiać jej przyjemność. Ofiara stopniowo przeistacza się w dręczyciela, czerpiącego ze swojego działania perwersyjną satysfakcję.

Pozostałe zakonnice z konwentu Ponizonych Odkupicielek przeżywają różnorodne emocje, związane ze swoimi pasjami. Paul Julian Smith<sup>61</sup> zauważa, że mniszki z filmu Almodóvara, pomimo swego odosobnienia i zamknięcia za murami klasztoru, symbolizują seksualne obsesje współczesnego społeczeństwa hiszpańskiego. Dlatego konwent funkcjonuje w filmie jako metafora zakazanego pożądania. Ilustruje to scena, w której jedna z zakonnicy czyta fragment lektury o powinnościach chrześcijańskich panienek, w którym autor przestrzega młode dziewczęta przed niebezpieczeństwami rozmaitych pocałunków

---

<sup>60</sup> Cytat z filmu *Pośród ciemności*. Wersja polska: MK Productions.

<sup>61</sup> P. J. Smith, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, Verso, London, New York 1994.

(pocałunek w czoło — ojcowski, w oczy — pełen spokoju, w nos — zabawny, w policzek — przyjacielski, w ucho — przymilny; wreszcie pocałunek w usta, niosący ze sobą największe niebezpieczeństwo amoralności). Zakonnice słuchają tekstu siedząc w ławkach, a kamera przy pomocy powolnego travellingu ukazuje ich twarze i malujące się na nich emocje. Siostra Mierzwa wydaje się być zniesmaczona i znudzona, Matka przełożona myśli o Yolandzie, natomiast siostra Żmija jest zarazem zmieszana i lekko podniecona, gdyż czytany tekst odnosi do swojej relacji z księdzem kapelanem.

Matka przełożona nie jest bowiem jedyną mniszką w zgromadzeniu, która skrywa swoje sekretne namiętności. Siostra Żmija przeżywa romantyczne zadurzenie w księdzu kapelanie, które ukrywa pod płaszczkiem religijnego uniesienia, wstydząc się, ale zarazem pożądamc tej relacji. Dlatego bez większych skrupułów przystaje na propozycję księdza dotyczącą założenia rodziny. Emocje, które towarzyszą jej spotkaniom z księdzem, dobrze oddają sceny, w których pomaga mu ubrać się w ornat do mszy i z troską doradza mu, aby rzucił palenie, on natomiast opowiada jej o wznowionym w kinach pokazie *MY FAIR LADY* i o zjawiskowym kapeluszu, w który ubrana była Audrey Hepburn. Namiętność, którą przeżywa, ma charakter perwersyjny, gdyż powoduje całkowite przekreślenie jej zakonnego życia. Siostra Żmija zdaje sobie z tego sprawę, gdyż słysząc w trakcie spowiedzi miłosne wyznanie księdza, mówi mu, że ich związek jest niemożliwy. Dopiero gdy oboje zdecydują się na całkowite zerwanie z dotychczasową służbą Bogu, będą mogli rozpocząć nowe życie jako świecka rodzina. Jednak i ta założona przez nich rodzina wnosi rys perwersyjnego przekroczenia tradycyjnego wzorca, gdyż oboje, jak wspominałam wcześniej, decydują się na adopcję tygrysa siostry Zagubionej. Tygrys, który według Marka Allinsona<sup>62</sup> reprezentuje to, co mroczne i wynaturzone w klasztorze, staje się teraz czytelnym emblematem związku pomiędzy zakonnica a księdzem.

Siostra Szczur dokonuje sublimacji swoich miłosnych żądz, pisząc brukowe romansidła. Przeżywa emocje zastępczo, wyposażając w nie bohaterki swoich książek. Afekty, które przeżywa, związane są z procesem twórczym i chęcią zaistnienia na rynku literackim, mimo że ze względu na przebywanie w klasztorze pisze pod pseudonimem. Dlatego jest tak urażona w swej dumie, kiedy Matka przełożona konfiskuje jej powieści i nazywa je śmieciami. Oburzeniem reaguje też, gdy odkrywa, że jej siostra podszywa się pod nią, udając pisarkę i czerpiąc splendor oraz majątek z wydawania jej dzieł jako swoich. Mimo wszystko, siostra Szczur kreuje postać bardzo pozytywną; odmawia nowej przeoryszy napisania donosu z misji w Afryce, dokąd się wybiera, zaś Yolande

---

<sup>62</sup> M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, op. cit.

obdarza bezinteresowną przyjaźnią, czym zresztą naraża się na gniew Matki przełożonej. W niektórych scenach jej postać przybiera rys komiczny, na przykład gdy wyprasza u siostry Zagubionej ochłap mięsa, którym ta karmi tygrysa, aby upiec go sobie w kuchni, a następnie udaje przed siostrą Mierzwą, że spożywa szpinak. Almodóvar wysoko ocenia aktorską kreację Chus Lampreave, która wcieliła się w postać siostry Szczur: „Chus wpisuje się w tradycję wielkich komików kina, którzy potrafią wyrazić maksimum przeżyć przy zastosowaniu minimum środków. Jej talent porównywany jest z talentem Totó. Ponadto Chus zachowuje się niezwykle naturalnie w skrajnie zwariowanych i drażliwych sytuacjach i nadaje jej to nieomal surrealistyczny weryzm: zawsze potrafi zrobić coś wiarygodnego i prawdopodobnego z najbardziej szalonej roli”<sup>63</sup>. Komiczność siostry Szczur przejawia się między innymi poprzez brak czytelnego wyrażania emocji; jej twarz w scenach żartobliwych jest nieprzenikniona i poważna, co kontrastuje z komizmem sytuacyjnym.

Siostra Zagubiona przelewa swoje uczucia w postawę rodzicielską, ale ona również ma charakter perwersyjny, gdyż skierowana jest do tygrysa, który nosi imię El Niño, czyli Dzieciątko. Zakonnica zdaje sobie sprawę z absurdalności tego związku; wie również, że na dłuższą metę jest on nie do utrzymania. Już teraz tygrys urósł i potrzebuje do swojej egzystencji więcej miejsca i więcej jedzenia, niż mogą zapewnić mu zakonnice. Kochając tygrysa jak dziecko potrzebujące opieki, siostra Zagubiona przygrywa mu na bębenku podczas karmienia, aby w ten sposób umilić mu pobyt w niewoli poprzez przywołanie afrykańskich klimatów. Emocje, które zakonnica okazuje innym, mają charakter przyjazny; troszczy się o tygrysa i inne zwierzęta żyjące w klasztorze, pragnie również otoczyć opieką wszystkich, którzy znajdują się blisko niej: zakonnice, upadłe dziewczyny, Yolande.

Siostra Mierzwa, mimo że jest narkomanką zażywającą LSD i przeżywającą pod jego wpływem pseudomistyczne wizje, a także pomimo faktu, że donosi Matce przełożonej co dzieje się w konwencji, zarazem troszczy się o klasztor i jego mieszkanki. Piecze wspaniałe ciasta, które mniszki sprzedają na Rastro, a w celu zdobycia pieniędzy na dalsze istnienie zgromadzenia jest nawet gotowa dać się ukrzyżować na rynku dla rozrywki gawiedzi i jej datków. W momencie, gdy pada ta informacja, widzowie mogą jednak zastanawiać się, czy jej poświęcenie nie wypływa ze skłonności sadomasochistycznych. Sugerowałby to wyraz jej twarzy, kiedy oznajmia o tym Matce przełożonej. W innej scenie widzimy, jak rozbija butelkę i depta nieobutymi stopami po ostrym szkłe, mówiąc siostrze Szczur, że należy się umartwiać. Pragnie w ten sposób odpokutować za

---

<sup>63</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 53.

grzech zabójstwa, którego się kiedyś dopuściła, jednak jej umartwienie przypomina raczej zaspokajanie masochistycznych żądz. W swojej celi ma łożko z gwoździami, na których sypia. Również przeżywane przez nią wizje mają niepokojący charakter. Podczas pierwszej kolacji Yolandy w klasztorze, siostra Mierzwa podaje na jej cześć upieczony przez siebie tort, zaś kosztując jego kawałek mówi: „Dla mnie jedzenie tego tortu jest jak spożywanie komunii. Kiedy go robiłam, objawił mi się Chrystus i powiedział mi, żebym piła z jego ran jak jaskółka”<sup>64</sup>. Siostra Mierzwa przeżywa, podobnie jak inne zakonnice, własne skryte namiętności i żądze, a ich perwersyjność polega na wydzwięku masochistycznym, a także na doprowadzeniu ich do ekstremum, poza którym istnieje jedynie samozagłada, zgodnie zresztą z wyznawaną przez siebie wiarą, że prawdziwą pokutą i zadośćuczynieniem za grzech morderstwa może być tylko własna śmierć.

Alejandro Yarza<sup>65</sup>, omawiając ukryte namiętności mniszek, stwierdza nieco przewrotnie, że w klasztorze panuje stan anarchii, ale i niewinności. Pomimo niektórych zachowań zakonnic, jak zażywanie narkotyków czy pisanie różowych powieści, które można zakwestionować z punktu widzenia ortodoksyjnej religijności – w duchu gościnności, szczodrości i dobroci, zgromadzenie sióstr jest naprawdę przykładne.

Wydawać by się mogło pozornie, że w filmie Almodóvara dochodzi do zanegowania społecznie utrwalonego i akceptowanego wzorca osób duchownych jako strażników moralności, prawości i cnót chrześcijańskich. Z tego powodu emocje odbiorców filmowych mogłyby mieć charakter negatywny, prowadzący do odrzucenia dzieła jako skandalicznego i deprawującego. Ekranowy ksiądz i zakonnice na pierwszy rzut oka uosabiają zło w różnorodnych przejawach i formach. Jednak wnikliwsza analiza ich postaw oraz motywacji działania prowadzi do wniosków zgoła odmiennych. Okazuje się, że siostry zakonne z filmu *POŚRÓD CIEMNOŚCI* są pełne miłosierdzia i zrozumienia, przejmują się losem swojego konwentu i jego wychowanek, a wzorce ich postępowania wpisują się w tradycyjnie rozumiany kodeks cnót chrześcijańskich. Ich portrety są przy tym ukazane przez reżysera w komicznych barwach, a ich sylwetki wnoszą do filmu wiele humoru i naprawdę śmieszą, wywołując na widowni wesołość. Dlatego między innymi widzowie postrzegają je na ogół jako bohaterki ciepłe i pozytywne, pomimo dewiacji i namiętności, którym się skrycie oddają. Wyjątkiem mogą być postacie siostry Mierzwy ora Matki przełożonej, jednak i one w ostatecznym efekcie wzbudzają jeśli nie litość, to przynajmniej współczucie.

---

<sup>64</sup> Cytat z filmu *Pośród ciemności*. Wersja polska: MK Productions.

<sup>65</sup> A. Yarza, op. cit.





*ZŁE WYCHOWANIE — Enrique i Ignacio jako szkolni przyjaciele*

Innego rodzaju emocje widzów, zdecydowanie o bardziej mrocznym charakterze, towarzyszą natomiast odbiorowi sylwetek bohaterów *ZŁEGO WYCHOWANIA*. Również w tym filmie, na plan pierwszy wysuwają się problemy związane z namiętnościami targającymi bohaterami, nad którymi nie potrafią oni zapanować. Także w odniesieniu do tego filmu określić je można jako namiętności perwersyjne, prowadzące tych, którzy im ulegają, do samozatraty; jest to nawet jeszcze bardziej widoczne, niż w przypadku *POŚRÓD CIEMNOŚCI*.

Bohaterami filmu *ZŁE WYCHOWANIE* są mężczyźni, połączeni splątanymi więzami miłości, nienawiści i wzajemnej zależności. W przypadku tego dzieła, narracja jest bardziej skomplikowana niż linearny przebieg wydarzeń w *POŚRÓD CIEMNOŚCI*. Almodóvar określa swoje dzieło następująco: „W rzeczywistości, film opowiada trzy historie, trzech koncentrycznych trójkątów, które w finale okazują się być jedną i tą samą historią...”<sup>66</sup>

Akcja filmu rozgrywa się w trzech płaszczyznach czasowych, obfituje w retrospekcje i buduje narrację na wielu równoległych poziomach. Almodóvar umieszcza swoją historię na początku lat sześćdziesiątych, pod koniec lat siedemdziesiątych i w roku 1980. Najwcześniejszy chronologicznie okres ukazuje szkolne lata przyjaciół, Ignacia i Enrique. W latach siedemdziesiątych na ekra-

<sup>66</sup> P. Almodóvar, *Autoentrevista*, <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp> — tłum. K. Citko.

nie oglądamy ich przypadkowe spotkanie, a także wizytę Ignacia u ojca Manola w kolegium, natomiast w roku 1980 toczą się główne wątki współczesnej historii. Od ekspozycji tych wątków rozpoczyna się film.

Czołówka dzieła Almodóvara, starannie opracowana plastycznie (co jest elementem charakterystycznym jego stylu), eksponuje wśród nazwisk twórców na ostatniej pozycji (jak to zazwyczaj w czołówkach bywa) nazwisko reżysera: Enrique Goded. Następnie kamera wykonuje jazdę w tył i widzimy, że jest ono umieszczone na plakacie filmowym, ten zaś wisi na ścianie w studio. W ten żartobliwy, ale zarazem symboliczny sposób Almodóvar wprowadza nas w świat swojego filmu, którego jednym z głównych bohaterów jest młody, choć już uznany reżyser filmowy, właśnie o nazwisku Goded.

Wizyta w studio kogoś, kto podaje się za Ignacia, przyjaciela Enrique z lat wspólnej nauki w kolegium prowadzonym przez księży, zawiązuje dalsze wątki filmowej historii, która w miarę rozwoju gmatwa się coraz bardziej. Rzekomy przyjaciel z lat młodości okazuje się być jego młodszym bratem Juanem, a w końcowych scenach filmu dowiadujemy się, że jest on także współwinny śmierci Ignacia. Juan nie tylko podszywa się pod zmarłego brata, ale również przywłaszcza sobie napisane przez niego opowiadanie pod tytułem WIZYTA. Przynosi tekst, aby pokazać go Enrique i namówić rzekomego przyjaciela do nakręcenia na jego podstawie filmu, w którym — jako aktor o pseudonimie Ángel — pragnie zagrać główną rolę. Enrique, zafascynowany opowiadaniem przerabia je na scenariusz, ale nie chce się zgodzić, aby Ángel kreował postać Zahary. Nie poznaje w nim przyjaciela z lat dzieciństwa. Aby rozwiązać swoje wątpliwości, jedzie na wieś, gdzie od matki Ignacia i Juana dowiaduje się prawdy. Mimo wszystko, a może właśnie z powodu odkrycia, że Juan podszywa się pod nieżyjącego brata, udaje, że niczego nie podejrzewa i zatrudnia go w swoim filmie, czyniąc go równocześnie swoim kochankiem.

Na drugim poziomie narracji rozgrywa się wizualizacja opowiadania Ignacia. WIZYTA jest historią pary przyjaciół — transwestytów, którzy występują w nocnych klubach, śpiewając piosenki. Paco i Ignacio, który przybrał sceniczny pseudonim Zahara, trudnią się także drobnymi oszustwami i kradzieżami, ale Ignacio szykuje się do większego „numeru”: chce zaszantażować księdza Manola, który w czasach, kiedy uczęszczał do kolegium katolickiego, napastował go seksualnie. Za cenę milczenia o aktach molestowania, Ignacio — Zahara żąda od księdza pokażnej sumy pieniędzy, której ten nie ma zamiaru mu dać. Aby nie dopuścić do skandalu, ksiądz wybiera rozwiązanie drastyczne; z pomocą drugiego zakonnika zabija intruza i pozbywa się ciała.

Trzeci poziom opowiadania filmowego prezentuje Ignacia i Enrique w czasach lat szkolnych, kiedy przyjaciele mieszkali w internacie i uczęszczałi



*ZŁE WYCHOWANIE — występ Paco w nocnym klubie*

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<sup>67</sup>, a Ignacio przeobraża się w transwestytę, imitującego na scenie występy słynnych gwiazd.

Ostatnie sceny filmu przenoszą nas ponownie w lata osiemdziesiąte. Enrique kończy kręcić film z Ángelem w roli Zahary; w momencie robienia ostatnich zdjęć na planie pojawia się Berenguer, który obecnie jest wydawcą literackim, natomiast kiedyś był ojcem Manolo, księdzem i nauczycielem literatury w kolegium, do którego uczęszczali Enrique i Ignacio. Prosi Enrique o chwilę rozmowy, w trakcie której wyjawia mu prawdziwe okoliczności śmierci Igna-

<sup>67</sup> W wywiadzie dla „Fotogramas”, zatytułowanym *Almodóvar vuelve al cole*, Almodóvar stwierdza: „Kolegium prowadzone przez księży jest wielkim uniwersytem homoseksualizmu, ponieważ wymagają od ciebie czystości, ale żyjesz otoczony przez mężczyzn i seksualność kończy się wykorzystaniem” – „Fotogramas”, 3 (1925), 2004 nr 1925, pág. 114, tłum. K. Citko.

cia. Uwiedziony przez niego w czasach szkolnych Ignacio w dorosłym życiu stał się Zaharą, transwestytą i narkomanem, zaś poszukując pieniędzy na kurację odwykową oraz operację plastyczną, postanowił zaszantażować Berenguera ujawnieniem tego, co wydarzyło się między nimi w kolegium. Dzięki kontaktom z Zaharą, Berenguer poznał jego młodszego brata, Juana i zapalał do niego płomienną żądzą, którą ten zaspokajał dla osiągnięcia własnych korzyści. Kochankowie wspólnie postanowili pozbyć się niebezpiecznego dla nich obojga Zahary i uśmiercili go, podając mu zabójczą dawkę narkotyku. Ich drogi po dokonaniu zbrodni rozeszły się; teraz, dzięki rozgłosowi towarzyszącemu kręceniu filmu, Berenguer ponownie odnalazł swojego kochanka. Ich spotkanie kładzie równocześnie kres relacji pomiędzy Juanem a Enrique.

Joanna Bardzińska, omawiając strukturę opowiadania filmowego Almodóvara, stwierdza: „Mimo tak zwielokrotnionych wątków zauważymy, iż złożoność całej narracji filmowej znajduje oparcie na trzech różnych płaszczyznach czasu i rzeczywistości — tworzą ją aktualne realne wydarzenia, wspomnienia i fikcja scen opowiadania. Z tym że zestawienie tych różnych płaszczyzn jest tak nieprzewidywalne, a granica między fikcją a rzeczywistością na tyle niejasna (nie zawsze wiadomo, kiedy mamy do czynienia z rzeczywistym flashbackiem, a kiedy z wizualizacją fikcji literackiej), że nie sposób jednoznacznie zamknąć historię ZŁEGO WYCHOWANIA w takim schemacie. Konstrukcja filmu to również sposób powiązania wszystkich historii i sposób ich następowania, tak samo jak elementy poza fabułą, wprowadzone przez reżysera na zasadzie cytatów i punktów odniesienia przedstawianej historii<sup>68</sup>.”

W filmie ZŁE WYCHOWANIE znajdziemy charakterystyczne dla stylu reżysera cytaty i odwołania do innych autorów, do tekstów literackich, utworów muzycznych, do kina. Bezpośredni cytat z obrazu ekranowego pojawia się w fragmentach filmu opowiadających o latach młodości bohaterów, spędzonych w kolegium. Podczas jednej z potajemnych wypraw do kina, Ignacio i Enrique oglądają aktorską kreację Sary Montiel w filmie ESA MUJER (TAMTA KOBIETA, 1969) wyreżyserowanym przez Mario Camusa. Piękna aktorka, odtwarzająca rolę kobiety upadłej, oczarowuje i podnieca chłopców, którzy zaczynają onanizować się w trakcie seansu. Później, już jako dorosły, Ignacio przeobrazi się w transwestytę — Zaharę, imitującego na scenie kabaretowej występy Sary<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> J. Bardzińska, E. R. Merchan, „Złe wychowanie” Pedro Almodóvara. *Zagubiony we własnym labiryncie*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2004 nr 46 (106), s. 50.

<sup>69</sup> Wymowa imion „Zahara” i „Sara” jest w języku hiszpańskim niemal identyczna. W dodatku pseudonim „Zahara” pochodzi od nazwy pustyni (w języku polskim: Sahara), co kojarzy się nieodparcie z nieugaszonym pragnieniem (a więc, metaforycznie, z pożądaniem).

Inne, wplecione przez Almodóvara w strukturę swego dzieła nawiązanie do kina, jest mniej czytelne, ale reżyser zwraca na nie uwagę. W *AUTO-WYWIADZIE*, zamieszczonym na swojej stronie internetowej oraz w dossier z okazji premiery filmu w Hiszpanii, wydanym przez sieć kin „Renoir”, Almodóvar stwierdza: „*ZATRACENIE* (czyli *DOUBLE INDEMNITY* genialnego Billy’ego Wildera) jest filmem — najczarniejszym wśród czarnych — któremu składam hołd. Juan i pan Berenguer udają się do Muzeum Gigantów i Głów w Walencji, aby zaplanować zabójstwo. Juan mówi swojemu kochankowi, że po zrealizowaniu planu nie powinni spotykać się przez jakiś czas. Z naiwnością typową dla manipulowanego zakochanego, Berenguer myślał, że zabójstwo połączy ich na zawsze, lecz wręcz przeciwnie, oddała ich od siebie i choć zaczyna zdawać sobie z tego sprawę, jest już za późno, aby tego uniknąć. Ta scena ma odniesienie (i jest zarazem ukłonem) do sceny w supermarkecie z *DOUBLE INDEMNITY*”<sup>70</sup>. Almodóvar przywołuje tu oczywiście scenę z *PODWÓJNEGO UBEZPIECZENIA* (*DOUBLE INDEMNITY*, 1944), w której Phyllis (Barbara Stanwyck) i Walter (Fred McMurray) planują z zimną krwią zabójstwo męża bohaterki.

Reżyser nawiązuje również w *ZŁYM WYCHOWANIU* do swojego wcześniejszego filmu, *LA LEY DEL DESEO* (*PRAWO POŻĄDANIA*, 1987) i podobnie jak w przypadku inspiracji *PODWÓJNYM UBEZPIECZENIEM*, wskazuje ten trop w autowiadzie:

- W *PRAWIE POŻĄDANIA* transseksualista, w którego wciela się Carmen Maura, wchodzi do kościoła przy kolegium, gdzie jako chłopiec pobierał naukę. Spotyka księdza grającego na organach, na chórze. Ksiądz pyta go, kim jest, Carmen wyznaje mu, że był uczniem kolegium, w którym on (ksiądz) był zakochany. Czy takie jest pochodzenie *ZŁEGO WYCHOWANIA*?
- Mniej więcej. Dużo wcześniej napisałem opowiadanie, w którym transwestyta wraca do kolegium, w którym się uczył, aby szantażować księży, molestujących go, gdy był dzieckiem. Kręcąc *PRAWO...* przypomniałem sobie to opowiadanie i zainspirowało ono scenę, w której Carmen wchodzi do kościoła przy swoim kolegium i spotyka się z księdzem, który kochał ją, gdy była małym chłopcem. Już wtedy zaczęła wokół mnie krążyć idea, aby rozwinąć opowiadanie głębiej. Carmen jest zjawą zapowiadającą pojawienie się Zahary.
- W *PRAWIE...* również występuje reżyser filmowy...
- Tak, i podobnie jak bohater grany przez Fele Martíneza miesza swoje osobiste pożądanie z pracą i w końcu płaci za to cenę bardzo wysoką. Zawsze mnie interesowała historia artysty, który pracuje z własnymi obsesjami [dosłownie: wewnętrżnościami — przyp. K.C.], jest to fascynująca przygoda, mimo że nigdy nie kończy się dobrze<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> P. Almodóvar, *Autoentrevista*, <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp> — tłum. K. Citko.

<sup>71</sup> Ibidem, tłum. K. Citko.

Bohaterami ZŁEGO WYCHOWANIA są mężczyźni. Krytycy piszący o twórczości Almodóvara niejednokrotnie podkreślali, że reżyser hiszpański jest doskonałym znawcą psychiki kobiecej. Natomiast w tym filmie Almodóvara kobiety praktycznie nie występują. Na plan pierwszy wysuwa się para bohaterów: Enrique — Ignacio, tym bardziej, że biorą oni udział we wszystkich historiach, o których opowiada film, oddzielonych od siebie strukturą czasową i przestrzenną. Enrique jest początkującym, ale uznanym już reżyserem filmowym, który przeżywa kryzys twórczy. Poznajemy go w momencie, w którym szuka inspiracji do przyszłego filmu w wycinkach z gazet. Dlatego z ulgą i entuzjazmem przyjmuje jako propozycję scenariusza opowiadanie WIZYTA, przyniesione mu przez Juana, podszywającego się pod Ignacia.

Enrique szybko orientuje się, że jego rzekomy przyjaciel z lat dzieciństwa jest dziwnie odmieniony. Nie pamięta ich wspólnych ukochanych melodii; nie rozpoznaje ulubionego utworu CUORE MATTO, nie zachowuje się jak dawny Ignacio. Mimo wszystko, zagadkowy Ángel intryguje go i pociąga, także fizycznie. Widać to doskonale w scenie, w której przyjaciele biorą kąpiel. Enrique Goded pierwszy wskakuje do basenu i z poziomu wody obserwuje rozbiegającego się Ángela. Ten zaś chce ściągnąć slipki, ale widząc spojrzenie Enrique utkwione w jego genitaliach, waha się przez chwilę i ostatecznie naciąga je z powrotem. Kamera, utożsamiając się z punktem spojrzenia Enrique, pokazuje męskość Ángela w zbliżeniu. Natomiast we wcześniejszym ujęciu: punkt–spojrzenie, widzimy twarz Godeda, wyrażającą pożądanie. Kiedy Ángel wychodzi z basenu, Enrique siedzi na leżaku, owinięty w ręcznik. Ponownie dzięki montażowi POV widzowie mogą bez trudu odczytać jego odczucia. Widzimy twarz Godeda, wyrażającą zainteresowanie i narastające podniecenie (ujęcie: punkt-spojrzenie), a potem w zbliżeniu mokre majtki opinające przyrodzenie Ángela (ujęcie: punkt–obiekt), następnie znów kamera eksponuje postać Enrique (punkt–spojrzenie) i zbliżenie gołych pośladków Ángela (punkt–obiekt). Kolejne ujęcie kamery, zapośredniczone w spojrzeniu Enrique, ukazuje niedopięty rozporek dżinsów jego przyjaciela. Tego typu obrazowanie jest bardzo czytelne i nie pozostawia widzowi żadnych wątpliwości co do intencji Godeda. Należałoby w tym miejscu dodać, że Almodóvar zapożycza męski sposób patrzenia na obiekt pożądania z klasycznego kina hollywoodzkiego, tyle że w przypadku filmu popularnego obiektem tym jest kobieta. To jej ciało, rozfragmentyzowane, pokazywane jest jak fetysz, natomiast męskie spojrzenie przybiera cechy voyeurystycznej skopofilii. W przypadku ZŁEGO WYCHOWANIA bohater męski reprezentuje charakterystyczną dla kina popularnego władzę spojrzenia, ale obiektem jego pożądania nie jest ciało kobiece, tylko męskie.



*ZŁE WYCHOWANIE — bohaterowie filmu po kąpieli w basenie — voyeuryzm w odniesieniu do ciała męskiego*

Bezpośrednio po scenie kąpieli nie dochodzi jednak do zbliżenia fizycznego pomiędzy Ángelem a Enrique. Dwaj rzekomi przyjaciele nie mogą dojść do porozumienia w sprawie obsady roli Zahary w filmie, który ma zamiar realizować Goded na podstawie opowiadania Ignacio. W scenie kłótni, Enrique zarzuca przyjacielowi wprost, że nie jest Ignaciem, gdyż ludzie nie mogą zmieniać się aż tak bardzo — i wyrzuca Ángela ze swojej willi. Następnie, dzięki wizycie na wsi u matki braci, odkrywa prawdę. Kiedy więc Ángel wraca do niego ponownie, Goded już wie, że jest on młodszym bratem Ignacia, Juanem. Niezależnie jednak od tego, co przeżył, poznając prawdziwą historię, postanawia ukryć emocje i udaje przed Ángelem, że nic nie wie.

Motywacje jego postępowania nie są do końca oczywiste. Nawet kiedy tłumaczy je Ángelowi w ostatniej scenie filmu, stwierdza tylko: „Z ciekawości, jak daleko możesz się posunąć. I ile ja sam mogę znieść”<sup>72</sup>. Widząc, jak Ángel kłamie, sam także posuwa się do kłamstwa. Bierze jednak odwet na rzekomym przyjacielu; co prawda, obsadza go w roli Zahary, ale w zamian wykorzystuje go seksualnie. Enrique wie doskonale, jak manipulować Ángelem, aby osiągnąć własne korzyści, nie oglądając się na uczucia drugiej osoby. Wprost przeciwnie, zdaje się posuwać do zachowań ekstremalnych, jakby próbował, ile może znieść wykorzystywany. Sieć wzajemnych zależności pomiędzy nimi doskonale

<sup>72</sup> Cytat z filmu *Złe wychowanie*. Tłum. A. Karwas, MK Productions.

ilustruje omawiana już przeze mnie scena stosunku homoseksualnego. Seks ukazany na ekranie jest drapieżny, ostry, brutalny; możemy oglądać rozkosz czerpaną przez Enrique oraz ból i poniżenie Ángela. Równocześnie jednak zdajemy sobie sprawę z tego, że także Ángel wykorzystuje Enrique dla osiągnięcia swoich celów, więc chociaż Goded jest w tej scenie postacią dominującą, wiemy, że wymiennosc ról wyzyskiwanego i wyzyskującego jest płynna.

Oprócz ciekawości, jak daleko może się posunąć Ángel i ile może znieść, aby tylko zaistnieć jako aktor robiący karierę, Enrique jest niewątpliwie motywowany przez jeszcze jedną rzecz: chce zrobić kolejny dobry film, a taką okazję daje mu scenariusz napisany na podstawie WIZYTY. Dlatego, choć niewątpliwie zdaje sobie sprawę z ryzyka, które ponosi, nie cofa się przed niczym, aby zrealizować film. Almodóvar podkreśla, że w tym aspekcie Enrique jest podobny do niego; łączy ich ciekawość i zaangażowanie w poszukiwaniu dobrej historii, którą można opowiedzieć na ekranie, nawet za cenę bardzo wysoką: „Reżyser z mojego filmu wie, że może skończyć źle, ale nie chce (niczego — przyp. K.C.) stracić, a mnie interesują takie osoby, które poszukują ryzykownych rozwiązań”<sup>73</sup>.

Enrique jest więc motywowany przez dwie potężne siły: pożądaną męskiego ciała i pasji tworzenia filmów. Obydwu oddaje się z zaangażowaniem; niestety, krzyżują się one ze sobą, co nie może skończyć się pomyślnie. Pomimo to Enrique jest jedyną postacią w filmie, której los zapowiada szczęśliwą przyszłość; ze splątanej sieci kłamstwa, zdrady, obsesji, zbrodni i wygórowanych ambicji tylko on wychodzi jako wygrany.

Natomiast Juan — Ángel ponosi klęskę, zresztą kolejny raz w swoim życiu. Juan jest człowiekiem, który dla osiągnięcia swoich celów i zrealizowania ambicji nie cofnie się przed niczym. Najpierw uwodzi pana Berenguera, aby ten zapłacił chesne za jego studia aktorskie i utrzymywał go (obrazuje to mistrzowska w swej lakoniczności scena z szalikiem), następnie namawia swego kochanka, aby zamordował Ignacia, który jest zakałą rodziny i przynosi wstyd jemu oraz jego matce i ciotce, mieszkającym w małej mieścinie na prowincji. Następnie bez skrupułów porzuca pana Berenguera i ucieka od niego, starannie zacierając wszelkie ślady. Wreszcie zjawia się u Enrique i udaje przed nim, że jest Ignaciem. Nie zaprzestaje swojej gry nawet wtedy, gdy dowiaduje się, że Enrique odwiedził jego matkę na wsi i prawdopodobnie rozszyfrował jego manipulacje. Oddaje się Enrique seksualnie, aby tylko zdobyć wymarzoną rolę Zahary, która ma być jego furtką do sławy. W finale filmu z napisów informujących o dalszych losach

---

<sup>73</sup> Almodóvar *vuelve al cole*, „Fotogramas”, 3 (1925), 2004, pág. 116. Tłum. K. Citko.



bohaterów dowiadujemy się, że ostatecznie pozbywa się zakochanego w nim pana Berenguera, przejechawszy go samochodem.

Konstruując tę postać, Almodóvar posłużył się typowym wzorcem *femme fatale*, tyle że w męskim wydaniu. Wszystkich, których los z nim zetknie, Juan wiedzie ku zatraceniu, sam zaś niewinnie mruga oczami i wydaje się być nieświadomy tragicznej destrukcyjności swojego charakteru. Trudno przy tym osądzić, czy odczuwa jakieś emocje, gdyż nieustannie gra przed innymi postaciami, którą tak naprawdę nie jest. Niezwykle rzadko zdarzają mu się momenty szczerości, ale wskazują one dobitnie, jak głęboko tragiczną jest postacią.

Pierwszy raz widzimy go, gdy nie kłamie ani niczego nie udaje w scenie kąpeli z Enrique. Kiedy Juan wraca przepłynąwszy cały basen, Goded już siedzi na leżaku. Juan, zanim wyjdzie z basenu, staje na moment pod wodą, przytulając się plecami do ściany. Jest w tej chwili niewidoczny dla Enrique i nagle odkrywamy, że niczego nie odgrywa; stoi znieruchomiał, jakby w tym momencie zdał sobie sprawę, że jeszcze może się wycofać, przerwać pasmo kłamstw, nie wodząc losu na pokuszenie. Jednak już po chwili wyskakuje na brzeg, aby dalej udawać Ignacia.

Kolejny raz możemy zaobserwować jego prawdziwe uczucia w scenie uprawiania seksu z Enrique. Jest to raczej scena, w której Enrique niewoli Juana, co prawda za jego zgodą. Ángel leży twarzą do poduszki, więc Goded jej nie widzi, podobnie jak widzowie; jednak w pewnej chwili odwraca głowę w bok i kamera ukazuje grymas bólu na jego obliczu. Ángel nie ujawnia jednak swoich prawdziwych uczuć Enrique, grając przed nim rolę zaspokojonego i zadowolonego kochanka.

Jednak z największą siłą jego emocje uwidaczniają się po odegraniu ostatniej sceny w filmie kręconym przez Godeda. W scenie tej zakonnik pomagający ojcu Manolo, skręca Zaharze kark, pozbywając się w ten sposób intruza zagrażającego reputacji księży. Kiedy gasną reflektory i kamery przerywają swą pracę, Ángel zdruzgotany wymową ujęć filmowych, przypominających mu o śmierci Ignacia, zaczyna rozpaczliwie płakać.

Owe momenty szczerości nie pozwalają widzom uznać Juana za postać z gruntu złą, a raczej właśnie za głęboko tragiczną, na której postępowaniu bardziej ciąży mroczne fatum, niż paskudny charakter. Juana można także określić jako osobowość perwersyjną, gdyż namiętność i żądza sławy wiodą go, a przy okazji innych, którzy staną mu na drodze, do zatracenia.

Niewątpliwie postacią tragiczną jest również pan Berenguer, dawniejszy ojciec Manolo. Postać ta w najpełniejszy sposób obrazuje interesujący Almodóvara dramat ludzkich namiętności, które, niekontrolowane, zagrażają osobom im ulegającym. Jako demoniczny ojciec Manolo, uwodzący niewinnego dziesięcioletniego chłopca, bohater ten budzi w odbiorcach wstręt i grozę. Jednak gdy



*ZŁE WYCHOWANIE — ojciec Manolo zastraszający Ignasio*

z księdza przeobraża się w pana Berenguera, wydawcę literackiego, męża i ojca, równocześnie z kata staje się ofiarą, zasługującą na litość, choć niekoniecznie wzbudzającą ją w widzach, jako że nadal pozostaje postacią odrażającą.

Ojciec Manolo oddaje się swoim namiętnościom bezkarnie, gdyż jest dyrektorem kolegium. Poza tym, podobnie jak Matka przełożona z *POŚRÓD CIEMNOŚCI*, dokonuje on sprzeniewierzenia zasad religii na rzecz osobistych namiętności o charakterze głęboko perwersyjnym. W jego przypadku zostają przekroczone wszystkie możliwe normy i tabu: w sferze religijnej, społecznej, humanitarnej; ulegają dewiacji relacje pomiędzy wychowawcą i nauczycielem a uczniem, pomiędzy osobą dorosłą i dzieckiem... Oczywiście, perwersyjność rozumiana jako przekroczenie granicy dzielącej namiętność od siły prowadzącej do samozagłady, jest w przypadku sylwetki ojca Manola — pana Berenguera również widoczna, i to ze szczególną wyrazistością.

Wykorzystanie praktyk religijnych dla osobistych celów widoczne jest w sekwencji filmowej, w której ojciec Manolo przyłapuje Enrique'a i Ignacia zamkniętych w toalecie, a następnie każe Ignaciowi służyć sobie do mszy. Almodóvar tłumaczy znaczenie tego obrazu, odwołując się do swoich doświadczeń z dzieciństwa, kiedy uczęszczał w Cáceres do kolegium prowadzonego przez Księża Salezjanów: „Każdy z księży potrzebował podczas odprawianej mszy akolity. Pamiętam to dobrze, gdyż często byłem tym «wybranym». Księża

wyznaczali rzecz jasna chłopca, który najbardziej im się podobał. Tak oto msza przeobrażała się dla księdza w dokonywany nocą akt tajemny i intymny. Dziecko nie mogło tego postrzegać w ten sposób, lecz wszystko odbywało się tak, jakby ksiądz mówił do niego: «Odprawiam tę mszę dla ciebie». Jest to przykład, w jaki sprzeniewierza się religię na rzecz osobistych uczuć, nie przyznając się do tego świadomie, i uważam to za coś obrzydliwego<sup>74</sup>.

Natomiast symboliczne odwrócenie znaczenia sceny odprawiania mszy z Ignaciem jako ministrantem znajdziemy w scenie innego nabożeństwa, także celebrowanego przez ojca Manola, ale kilkanaście lat później. Do kościoła przy kolegium wchodzi Zahara, dawny Ignacio, który przybył do swojej szkoły, aby zemścić się na prześladowającym go niegdyś ojcu dyrektorze. Ksiądz odprawiający ceremonię mówi: „Moja wina, moja wina, moja bardzo wielka wina” — na co Zahara, ukryty za filarem, odpowiada mu po cichu: „Twoja wina, twoja wina, twoja bardzo wielka wina...”<sup>75</sup>. W tym przypadku, nie dochodzi do sprzeniewierzenia religii na rzecz indywidualnych żądz, lecz chodzi o wykorzystanie słów liturgii do podkreślenia osobistego dramatu, w którym znaczące role odegrali koncelebrujący mszę ksiądz i uczestniczący w niej transwestyta.

Dokonując przekształcenia religii w spektakl perwersyjnych namiętności, nadużywając bez skrupułów władzy, ojciec Manolo nie tylko daje upust swoim żądom. Jego działanie ma daleko idące konsekwencje: wpływa na traumatyczne kształtowanie się sfery seksualności jego wychowanków.

Zdaniem wielu psychologów, między innymi Jeffrey'a Turnera i Donalda Helmsa, na traumatyczne kształtowanie się seksualności człowieka wpływa kilka zbieżnych procesów. Wśród nich wyróżnić można stosowanie nagród za wymuszone na dzieciach zachowania seksualne. Z powodu tych nagród ofiary uczą się korzystać z zachowań seksualnych jako strategii do manipulowania innymi ludźmi w celu zaspokajania swoich potrzeb. W dodatku „(...) dzieci gubią się, otrzymując nieprawidłowe informacje o zachowaniach seksualnych i o moralności związanej z seksem w wyniku tego, co mówią lub jak się zachowują sprawy”<sup>76</sup>. Następstwem traumy w wyniku molestowania seksualnego w życiu dorosłym jest psychiczna retrospekcja w toku podejmowania aktów seksualnych.

Bohaterowie filmu Almodóvara wpisują się w ten wzorzec bezbłędnie. Ojciec Manolo nagradza wykorzystywanego Ignacia swoją opieką i troską. Wmawia mu, że wszystkie jego działania mają jedynie na celu dobro chłopca

<sup>74</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 51.

<sup>75</sup> Cytat z filmu *Złe wychowanie*. Tłum. A. Karwas, MK Productions.

<sup>76</sup> J.S. Turner, D. B. Helms, *Rozwój człowieka*, tłum. S. Lis (i inni), WSiP, Warszawa 1999, s. 256.



*ZŁE WYCHOWANIE — Zahara uwodzi podbitego Enrique'a, aby go wykorzystać i okraść*

i ochronę przed zgubnym wpływem Enrique'a. Obiecuje także swojemu faworytowi, że w zamian za zaspokojenie żądz nie ukarze Enrique i nie wydali go ze szkoły (tej obietnicy ostatecznie nie dotrzymuje).

Zarówno Ignacio, jak i Enrique w dorosłym życiu powielają wzorzec seksualnego wykorzystywania innych. Enrique sypia ze swoim szefem produkcji, a następnie czyni swoim kochankiem Juana – Ángela, choć nie łączą go z nimi trwalsze uczucia miłości ani nawet przywiązania. Również Ignacio wpisuje się we wzór wykorzystywania innych w celu osiągnięcia własnych korzyści. Nie waha się uwodzić podpitých mężczyzn, aby spędzić z nimi noc, a następnie, śpiących, okraść (ten wątek związany jest z opowiadaniem WIZYTA). Nie ma też żadnych wyrzutów sumienia, kiedy szantażuje ojca Manola. Okrada nawet własną rodzinę, aby zdobyć pieniądze na narkotyki. Traumatyczne przeżycia z dzieciństwa doprowadziły do tego, że przez tak zwanych przyzwoitych obywateli postrzegany jest jako wyrzutek społeczeństwa: zostaje transwestytą i narkomanem, nieczułym na potrzeby innych, nawet bliskich mu ludzi.

Ignacio, którego poznajemy jako dziecko w czasach szkolnych, jest chłopcem czułym i wrażliwym. Wie, czym jest przyjaźń i potrafi poświęcić się dla innych, czego przykładem jest scena, w której z rozmysłem nie strzela gola, aby nie sprawić przykrości stojącemu na bramce Enrique. W czasie nabożeństwa, gdy śpiewa, dedykuje wykonywane przez siebie *Kyrie* przyjacielowi. Obraz



*ZŁE WYCHOWANIE — Enrique stojący na bramce ogląda się za piłką opuszczającą boisko*

ten jest reminiscencją z czasów dzieciństwa Almodóvara, który także śpiewał w chórze kościelnym i wspomina te czasy następująco: „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 brudnym”<sup>77</sup>.

Piosenki włączone przez Almodóvara w strukturę narracyjną filmu, pełnią, jak zawsze w jego twórczości, ważną rolę. Charakteryzują wykonujące je postaci, dopowiadają ich emocje. Gdy Ignacio w trakcie szkolnej wycieczki śpiewa MOON RIVER, tekst doskonale odzwierciedla stan jego duszy: „(...)Proszę, oświeć mnie, / mój Boże, co jest dobre, co złe. / Tak, bym pojąć mógł / to, co skrywa cień, tajemniczy mrok. / Ty mi rozjaśnisz go...”<sup>78</sup> Niestety, Bóg milczy, a przynajmniej nie jest przez Ignacia słyszany. Zastępuje go perwersyjny ojciec Manolo, uzurpując sobie prawo do przemawiania w jego imieniu.

<sup>77</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 51.

<sup>78</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Złe wychowanie*. Tłum. piosenki – K. Jerzykowska.

Perwersyjność jego postępów wyraża się między innymi przez uleganie własnym żądom pod płaszczykiem religijnej żarliwości. Ilustruje to doskonale kolejna piosenka wykonywana przez Ignacia przed księżmi zgromadzonymi na obiedzie z okazji imienin ojca dyrektora. Słowa do ulubionej przez ojca Manola melodii TORNA A SURRIENTO ułożył on sam; wszak jest nauczycielem literatury. Tekst jest czytelną, nieomal wyświechtaną alegorią, porównującą nauczyciela — wychowawcę do ogrodnika, dbającego z miłością o rośliny, rozkwitające dzięki jego opiece. Jednak w przypadku ojca Manola słowa piosenki nabierają złowrogięgo wydźwięku; kwiaty, które wyrastają pod jego ręką, są czarnymi, zatrutymi kwiatami zła i deprawacji:

Jardinero, jardinero,  
noche y día entre tus flores,  
encendiendo sus colores  
con la llama de tu amor.

Ogrodniku, ogrodniku,  
noc i dzień wśród kwiatów spędzasz.  
Rozkwitają niczym tęcza,  
bo twa miłość słońcem jest!

Mas poniendo en cada calix  
la sonrisa de tu anhelo  
con los ojos en el cielo  
donde tienen tu ilusión. (...)

Każdy kwiat ma w swym kielichu  
twojej radosnej wiary kroplę,  
a gdy cię zwątpienie dotknie,  
niebo ci pociechę śle. (...)

Sigue tú la moda  
cultivando las flores  
que a tus amores  
confió el Señor

Spełniaj boski plan  
i dbaj o każdą z roślin,  
bo twojej miłości  
powierzył je Pan!<sup>79</sup>

W filmie pojawiają się także inni wykonawcy piosenek. Są nimi Paco i Zahara, transwestyci występujący w nocnym lokalu (na poziomie narracyjnym opowiadania WIZYTA). Zahara śpiewa QUIZÁS, QUIZÁS, QUIZÁS, piosenkę Oswalda Farresa w interpretacji Sary Montiel. W tym przypadku słowa nie są najważniejsze; na plan pierwszy wysuwa się osoba Sary Montiel, dawny obiekt dziecięcej fascynacji z seansu kinowego, którą teraz naśladuje Ignacio — Zahara.

Piosenki wprowadzają do filmu element dramaturgiczny, podobnie jak muzyka towarzysząca z offu rozwijającym się wydarzeniom. W początkowych sekwencjach filmu tło muzyczne jest delikatne, jednak wraz z rozwojem dramaturgii wydarzeń dynamika muzyki narasta. W sekwencji flashbacku, w której wraz z opowiadaniem pana Berenguera o śmierci Ignacia zanurzamy się w mroczny świat zbrodni, muzyka jest typowa dla filmu *noir*. Posępność świata przedstawionego uzyskuje Almodóvar przy pomocy różnych zabiegów. Kochankowie planujący zabójstwo spotykają się w Muzeum Olbrzymów; kiedy

<sup>79</sup> Ibidem. Tłum. K. Jerzykowska.

omawiają strategię działania, wielkie plastikowe głowy zdają im się przyglądać z ironicznymi uśmiechami, czyniąc scenerię groteskową i surrealistyczną. Po uśmierceniu Ignacia, Juan i pan Berenguer spotykają się w kinie, aby w ten sposób zapewnić sobie alibi. W repertuarze kina są akurat thrillery, gdyż właśnie trwa tydzień czarnego filmu: dowiadujemy się z plakatów wiszących w westybulu, że grane są *BESTIA LUDZKA* (*LA BÊTE HUMAINE*, 1938) Jeana Renoira, *TERESA RAQUIN* (1953) Marcela Carné — obydwa utwory będące adaptacjami tekstów Emila Zoli — oraz oczywiście *PODWÓJNE UBEZPIECZENIE* (*DOUBLE INDEMNITY*, 1944) Billy'ego Wildera. Filmy te są wymownym komentarzem do sytuacji, w której znaleźli się bohaterowie *ZŁEGO WYCHOWANIA*; Berenguer mówi po seansie do swojego współnika: „Te filmy opowiadają o nas...”<sup>80</sup> Natomiast scenie rozstania kochanków towarzyszy ulewny deszcz, rozmywający łzy na twarzy pana Berenguera, oraz pośepny mrok nocy.

Płaczący, roztrzęsiony pan Berenguer w niczym nie przypomina pewnego siebie, władczego ojca Manola. Ta przemiana dokonuje się, gdy szaleńczo zakochuje się w Juanie, nad którym nie ma żadnej władzy. Przeciwnie, to on jest w tym związku osobą uległą. Ukazuje to ewidentnie scena seksu, podczas której Juan, siedząc na Berenguerze, przejmuje pozycję dominanta. Scena ta ma, jak już uprzednio wspomniałam, wydźwięk żaloszny; oszalały z żądzy wydawca z rozwianym siwym włosom pragnie dobrać się do młodego chłopca, który cynicznie z nim igrza, nagrywając wszystko kamerą. W tym momencie zespole nie dręczyciela i osoby dręczonej ukazane jest wyraźnie: Berenguer, uwodziciel bez skrupułów, sam staje się żalosną ofiarą własnych żądz.

Wymiennosc ról, rozmaite aspekty pożądania, będącego siłą zarówno pozytywną i destrukcyjną, kaprysy toczącej się kołem Fortuny, to stałe elementy filmowej opowieści. Być może dlatego widzom trudno jest rozpoznać i jednoznacznie określić emocje związane z bohaterami i światem przedstawionym filmu. Są one zmienne, a może bardziej niż zmienne, niełatwe do określenia i jednoznacznego przyporządkowania. Bohaterowie, którzy wydawali się sympatyczni, w trakcie rozwoju wydarzeń ujawniają swoje mroczne sekrety, zaś ci, którzy zasługiwali na miano potworów, choć nimi pozostają, wzbudzają równocześnie litość.

Joanna Bardzińska tłumaczy owo rozchwianie emocjonalne towarzyszące widzom jeszcze inaczej. Zauważa ona: „Niewątpliwie Almodóvar potrafi dotrzeć do widza, opowiadając kamerą tę pierwszą historię, pomimo ostrożności i nieśmiałości, z jaką to robi, widzimy strach i przygnębienie na twarzy napastowanego chłopca, dostrzegamy pożądanie i perwersyjne spojrzenia księdza, możemy nawet przeczuć rodzące się między chłopcami uczucie. Ale kiedy te same posta-

---

<sup>80</sup> Cytat z filmu *Złe wychowanie*. Tłum. A. Karwas, MK Productions.

cie dorastają i ukazują się nam jako dorośli, zaczyna się niekontrolowany «płaż» Almodóvara, kapryśna i mniej udana mozaika scen często zbyt dosłownych i krzykliwych. Głębokie emocje i prawdziwe uczucia w historii chłopców przechodzą w gwałtowne egzaltacje i niezrozumiałe wybuchy pasji, kiedy mamy do czynienia z dorosłymi już bohaterami. W rezultacie relacje między postaciami historii nie są przekonujące (...). Jedynie w tych pierwszych sekwencjach filmu między Danielem Giménez Cacho, grającym ojca Manolo, i chłopcami powstaje jakaś tajemnicza i perwersyjna nić zależności, czujemy drżenie lęku i fascynacji<sup>81</sup>.

Nie zgadzam się do końca z interpretacją Bardzińskiej, nie uważam bowiem, aby relacje pomiędzy bohaterami filmu nie były czytelne czy też przekonujące, nie wydaje mi się również, że niektóre sceny filmowe scharakteryzować można jako krzykliwe bądź zbyt dosłowne. Przeciwnie, sądzę, że Almodóvar ukazuje emocje i motywacje postępowania filmowych postaci w czytelny, acz nie nachalny, i poruszający zarazem odbiorców sposób. Niemniej jednak przytaczam tę opinię jako jedno z możliwych odczytań dzieła, gdyż nie jest ona również wolna od emocjonalnego zabarwienia jej autorki.

Podobnie jak w przypadku POŚRÓD CIEMNOŚCI, pozornie wydawać się może, iż lektura filmu zdominowana zostanie przez afekty negatywne, związane z jego krytycznym odbiorem jako antyklerykalnego i antyreligijnego. Niewątpliwie jednak, tego typu doznania nie są dominujące, gdyż Almodóvar, jak już podkreślałam uprzednio, nie daje żadnych argumentów, aby w ten sposób traktować jego dzieło. Zgorszenie mogą również budzić stosunkowo śmiałe, bo z dużym wryzmem potraktowane sceny erotyczne<sup>82</sup>. W tym jednak przypadku możemy mieć do czynienia z całą gamą emocji, także tych o charakterze przewrotnym. Niektórzy widzowie mogą odczuwać niesmak, inni natomiast podniecający dreszczyk<sup>83</sup>.

Wydaje mi się jednak, że w odbiorze filmu, w przypadku większości widzów, dominują doznania, które zgodnie z koncepcją Arystotelesa wywołują

<sup>81</sup> J. Bardzińska, op. cit., s. 45-46.

<sup>82</sup> Przytoczę tu opinię jednego z internautów, wypowiadających się o twórczości Almodóvara: „Byłem na «Złym wychowaniu» i powiem wam, że wyszedłem w ciężkim szoku. Chyba trochę przesadza — nie miałem ochoty oglądać stosunków homoseksualnych (...) troszkę niesmaczne”. — Wypowiedź internauty o „nicku” Kuba, zamieszczona w: <http://www.stopklatka.pl/filmowcy/osoba.asp?oi=440>

<sup>83</sup> Sugestię takiego odczytania filmu Almodóvara odnaleźć można w książce Michała Witkowskiego *Lubiewo*, w której jeden z bohaterów, homoseksualista, wypowiada się następująco: „I ja w tym wszystkim taka cała prosto z tego Paryża, gdzie między innymi poszłam na premierę filmu Almodóvara «Mauvaise education». Mówię ci, «mon ami», maleńkie kino, paryska premiera, na sali same cioty, zachowujące się po prostu skandalicznie! One tam mdlały, piszczwały, kazały sobie podawać sole trzeźwiące, mówiły, że to jest o ich życiu, że nie mogą już tego oglądać, przeginały się po francusku, kopulowały i śpiewały!” — M. Witkowski, *Lubiewo*, Wyd. Korporacja ha!art., Kraków 2005, s. 212.





*ZŁE WYCHOWANIE — fascynacja i pierwsza miłość bohaterów filmowych oraz strach przed demonicznym ojcem Manolo kształtują ich przyszłość*

efekt katharsis, a więc, głęboko przez odbiorców doświadczane i przynoszące oczyszczenie, odczucia litości i trwogi. To właśnie one decydują o sile oddziaływania emocjonalnego tego dzieła na widzów.

Świat ciemnych, perwersyjnych namiętności, prowadzących bohaterów do zatracenia, jest istotnym toposem twórczości Almodóvara. Pojawia się w różnych formach i konfiguracjach, obejmuje obszar relacji heteroseksualnych i homoseksualnych, sadystycznych i masochistycznych, łączy abstrakcyjne pragnienia z ich zmysłową, namacalną realizacją, ale zawsze znacząco wpływa na losy ekranowych postaci. Oddając się swoim pasjom, bohaterowie niekiedy wygrywają, częściej jednak ponoszą klęskę. Almodóvar ukazuje, jak wiele trzeba zapłacić za uleganie własnym namiętnościom. Z drugiej jednak strony, przekonuje nas, że siły rządzące ludzkimi pragnieniami są przemożne i że nie sposób się im oprzeć. Człowiek jest determinowany przez swoje pasje, nawet jeżeli prowadzą go one do zatraty ostatecznej: do śmierci. Zespolecie rozkoszy seksualnej ze śmiercią jest tematem kolejnych filmów Almodóvara: MATADOR i PRAWO POŻĄDANIA. Ich analizie i interpretacji poświęcę kolejny rozdział niniejszej książki.

## Rozdział 4

# Żądza seksualna zespolona ze śmiercią: MATADOR, PRAWO POŻĄDANIA. Rozkosz, namiętność, pasja twórcza jako emocje najsilniejsze

Hiszpania jest krajem słonecznym i mrocznym zarazem, o kulturze zakorzenionej w tradycji katolickiej zmieszanej z wpływami islamu, w którym surowa reguła zakonów pokutniczych egzystuje obok bujnej, zmysłowej, południowej radości życia. Na każdym kroku widać oswojenie, a nawet spoufalenie ze śmiercią, wokół pełno jest jej symboli: w kościołach, w dziełach malarskich i literackich, w wielkopostnych procesjach, w krwawych obrzędach *corridy de toros*. Wszędzie też spotkać można objawy pasji i witalności ludzkiej egzystencji; zmysłowa radość przejawia się w tańcach *flamenco*, w przepychu i barokowości *zarzueli*, w festynach i fiestach, a współcześnie także w zachowaniach kibiców piłki nożnej, która jest ulubionym sportem Hiszpanów.

Fascynacja śmiercią i mroczną stroną ludzkiej egzystencji wypływa z hiszpańskich dziejów. Historia Hiszpanii ma swoje mroczne karty, jak kontrreformacja i inkwizycja, krwawe podboje Trzeciego Świata (zwane *leyenda negra* — *czarna legenda*), a w czasach współczesnych bratobójcza wojna domowa i długi okres dyktatury frankistowskiej.

Kontrasty, a nawet paradoksy widoczne są także w sferze obyczajów i zachowań seksualnych. Powszechnie panująca religia katolicka zaleca czystość i wstrzemięźliwość seksualną. Natomiast wpływy bardziej zmysłowej kultury islamu i temperament południowców czynią z Hiszpanów namiętnych kochanków. Surowość tradycyjnych, wpływających z religii reguł ściera się z rozbuchaną żywiołowością emocji i gorącym temperamentem. Uleganie żądzom, traktowane przez chrześcijański kodeks moralny jako występki, prowadzi może do poczucia winy i strachu przed karą za grzechy, a co za tym idzie — z utożsamieniem uniesienia i spełnienia miłosnego z aktem destrukcji, prowadzącym do zagłady. Dlatego w kulturze hiszpańskiej tak wyraźne jest zespolenie miłości ze śmiercią, jako dwóch sił nie tylko przeciwstawnych czy

walczących ze sobą, ale także możliwych do współegzystencji w jednym paroksyzmie, gwałtownym, namiętym i dającym największą rozkosz, choć wiodącym do zatury.

## 1. Zespolenie miłości i śmierci w sztuce hiszpańskiej

Namiętna i gorąca, a zarazem posępna i dramatyczna jest także sztuka, tworzona na Półwyspie Iberyjskim na przestrzeni wieków. W literaturze zespolenie surowej powagi i namiętności, poezji i realizmu, tragizmu i komiczności, religijnych treści i elementów świeckich oraz ludowych — takich jak żywiołowa satyra czy wulgarna błazenada — pojawiało się już w okresie średniowiecza i odrodzenia w przedstawieniach typu *pasos*, *intermedias* i *autos sacramentales*. *Auto* jest jednoaktową sztuką czerpiącą tematy z NOWEGO TESTAMENTU, składającą się z prologu, intermedium o charakterze sprośnym i ludycznym oraz z głównej części liturgicznej, podejmującej wątki eucharystyczne, jak męczeństwo Chrystusa, zmartwychwstanie czy ustanowienie Najświętszego Sakramentu. Najwybitniejsi pisarze tworzący *autos*, to Lope de Rueda, Lope Félix de Vega oraz Pedro Calderón de la Barca, znany najbardziej jako autor metaforycznej sztuki ŻYCIE JEST SNEM (*LA VIDA ES SUEÑO*).

Zespolenie ponurej groteski i karykatury z brutalnym realizmem oraz z wypływającym z wiary i miłości idealizmem wytworzyło w efekcie dzieła wyjątkowe, jak na przykład romans łośrzykowski ŁAZIK Z TORMESU (*LAZARILLO DE TORMES*) czy utrzymany w formie dialogu utwór Fernanda de Rojas CELESTYNA (*CELESTINA*), którego główna bohaterka jest stręczycielką, a także późniejszy chronologicznie utwór DON KICHOT Z LA MANCZY (*EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIXOTE DE LA MANCHA*, 1605), najbardziej znane dzieło Miguela de Cervantesa. Mroczny stoicyzm, pesymizm i ponurą groteskę, wyrażane za pomocą wyrafinowanej, barokowej formy, odnajdziemy w twórczości Francisca Gómeza de Quevedo i Luisa de Góngory, którego misterne aluzje, z trudem dające się rozszyfrować, odwoływały się niekiedy do obrazu miłości zespoleonej ze śmiercią bądź życia złączonego z rozpadem i gniciem. Literatura dwudziestowieczna, reprezentowana przez poetów takich jak Antonio Machado, Miguel de Unamuno czy Federico García Lorca, kontynuuje tradycje twórczości wcześniejszej, łącząc elementy metafizycznego niepokoju, symbolizmu i wyrafinowania estetycznego, a także mieszając elementy awangardowe z wpływami ludowymi. Szczególnie w twórczości Lorci odnajdziemy wątki silnego zespoleenia życia, miłości i śmierci, wyrażane często przy pomocy jednego symbolu o dwojakim, ambiwalentnym znaczeniu.

Również hiszpańscy twórcy sztuk plastycznych, realizujący swoje dzieła na przestrzeni wieków, ulegali fascynacji zmysłowością i zarazem surowością życia. Skrajny mistycyzm i ekstatyczne wizjonerstwo, połączone z tendencjami realistycznymi odnajdziemy w malarstwie El Greca. Artysta tworzył obrazy religijne i portrety o charakterze wizjonerskim, łącząc bizantyjskie tradycje malarskie z kolorystyką o wpływach weneckich i z hiszpańskim uniesieniem religijnym. Zmysłowość nagich ciał męczenników połączoną z cierpieniem i śmiercią odnajdziemy w pracach Josepe de Ribery. Ribera, a obok niego Francisco de Zurbarán, są najwybitniejszymi przedstawicielami maniera tenebroso (stylu mrocznego), charakterystycznego dla sztuki barokowej, cechującego się ciemną gamą barwną i silnymi efektami światłocienia.

Jednak najsilniejsze zespolenie wpływów Erosa i Tanatosa znajdziemy w twórczości Francisco Goyi. Oprócz oficjalnych, powstających na zamówienie, malowideł tworzonych na dworze królewskim, artysta realizował w ukryciu tajnej pracowni swoje niesamowite wizje: makabryczne przedstawienia szaleńców, egzekucji, egzorcyzmów, sabatów czarownic. W obrazie z 1779-1798 roku zatytułowanym *EL CONJURO* (lub: *LAS BRUJAS*)<sup>1</sup> widzimy stare wiedźmy, przyzywające szatana. Jedna z nich lubieżnie wyciąga ręce do odzianego tylko w białą koszulę mężczyzny, inna trzyma koszyk z niemowlętami przeznaczonymi na ofiarę. Inny obraz z tego samego okresu, *SABAT CZAROWNIC* (*EL AQUELLARRE*), przedstawia diabła w postaci kozła i siedzące wokół niego czarownice. Pożądliwie wpatrzone w jurne zwierzę, ofiarowują mu małe dzieci w zamian za zaspokojenie swoich pragnień.

Równie mroczny, a zarazem fascynujący charakter ma cykl obrazów Goyi *CZARNE MALOWIDŁA* (*PINTURAS NEGRAS*), powstałych w latach 1819-1920 i w roku 1823, namalowanych farbą olejną bezpośrednio na ścianach domu artysty na przedmieściach Madrytu. Na obrazie *JUDYTA I HOLOFERNES* (*JUDITH Y HOLOFERNES*) widzimy młodą kobietę ucinającą głowę śpiącemu mężczyźnie. Goya podkreśla cechy fizyczne Judyty: obnażone ramiona i wyłaniający się spod przesłony biust; w rogu obrazu umieszcza starą służącą — rajfurkę, natomiast Holofernesa usuwa poza ramy, eksponując zaledwie rąbek jego głowy. Gwałtowność śmiertelnego ciosu, do którego szykuje się kobieta, zostaje zderzona z pożądliwością, którą wzbudza jej ciało. Inne, najbardziej chyba znane dzieło z tego cyklu, *SATURN* (*SATURNO*), przedstawia mityczne bóstwo, pana czasu i śmierci, starości i melancholii, głodu i katastrof, w momencie, gdy ze strachu przed detronizacją pożera własne dziecko. Scena ma charakter gwałtowny i wy-

---

<sup>1</sup> Polskie tłumaczenie tytułu brzmi: *Zaklinanie* (lub: *Wiedźmy*). Obraz znajduje się w zbiorach muzeum Lázaro Galdiano w Madrycie.

wołuje emocje poprzez mistrzowskie oddanie budzącego grozę wyrazu twarzy Saturna oraz wizerunku okaleczonego, ociekającego krwią ciała, bynajmniej nie niemowlęcego, lecz dorosłego, bardziej przypominającego kobietę niż mężczyznę. Valeriano Bozal opisuje to dzieło następująco: „Goya abstrahuje od atrybutów mitologicznych, ale nie z powodu braku okrucieństwa, które przynosi atak: rozwiązłe oczy starego Saturna, rozwarłe usta i gardziel, uścisk rąk, które chwytają ciało, pozycja figury, wszystko to ustanawia inne cechy straszliwego człowieczeństwa zaprezentowanego w tej scenie. Ciemność nocy, światło, które pada na postać (kobietą?) i na twarz boga, czerwień krwi, bezwład ofiary skonstrastowany z podnieceniem starucha, akcentują negatywny wydźwięk sceny. Nie melancholia, ani nawet nie śmierć, lecz najbardziej ekstremalne okrucieństwo, którego dopuszcza się starzec wobec młodej kobiety”<sup>2</sup>. Obraz ten, zdaniem Bozala, jest prekursorski w stosunku do znacznie późniejszej twórczości Francisa Bacona.

Surrealistyczne wizje scen erotycznych, seksualne fantazje skonstrastowane i zestawione z atrybutami kruchości, rozpadu i śmierci odnaleźć także można w hiszpańskiej sztuce XX wieku, na przykład w twórczości Salvadora Dalí.

Nie tylko w sztuce odnajdziemy fascynację spektaklem okrucieństwa i cierpienia. Silne namiętności i śmierć towarzyszą również występom toreadorów na arenach. *Corrida de toros*, czyli walki byków, cieszą się w Hiszpanii niesłabnącą popularnością. Główne *plaza de toros* (areny), na których odbywają się walki, znajdują się w Madrycie, Walencji, Sewilli i Barcelonie, a najsłynniejsi toreadorzy zyskują sławę równą gwiazdom futbolu i showbusinessu. Również poza granicami Hiszpanii państwo to postrzegane jest jako kraina byków i koczujące powszechnie z dzielnymi zwierzętami walczącymi na arenach, z toreadorami powiewającymi kapami, w ołśniewających strojach, ze świętem San Fermín w Pamplonie i z gromkimi okrzykami: *¡ole!*

*Corrida*, wywodząca się ze starożytnych polowań Celtyberów na dziczczę było domowe, posiada uświęconą tradycją formę. Po uroczystym otwarciu i aplauzie publiczności, rozpoczyna się spektakl, w którym wyodrębnić można trzy fazy. W pierwszej występują zapaśnicy walczący pieszo. Drażnią oni byka przy pomocy płacht i naprowadzają go na konnych pikadorów, którzy kłują zwierzę lancami. W drugim etapie banderillero wbija bykowi w kark trzy pary banderilli z kolorowymi wstążkami. W ostatniej części widowiska matador (zwany także *espada*, czyli „szpada”) drażni byka mulecą, efektownie unikając ataku, a następnie w odpowiedniej chwili wbija zwierzęciu szpadę między łopatki. Jeżeli byk umiera od tego ciosu, matador nagradzany jest żywiolową

---

<sup>2</sup> V. Bozal, „*Pinturas negras*” de Goya, Tf. Editores, Madrid 1998, pág. 19. Tłum. K. Citko.

owacją; wolno mu także zabrać jako trofeum odcięte bykowi uszy. Jeśli zwierzę trzeba dobić, aplauz publiczności może przerodzić się w dezaprobatę, zaś nieszczęsnego buhaja uśmierca puntillero ciosem sztyletu zadany w kręgi szyjne.

Michel Leiris<sup>3</sup> twierdzi, że spektakl corridy nacechowany jest silnie symboliką seksualną. Barwny strój matadora przypomina godowe upierzenie ptaków, a jego pełne gracji ruchy są niczym zalotne tańce wykonywane przed samiczkami. W pase, czyli spektaklu uników i zwrotów matador, który jest według Leirisa uosobieniem Don Juana, uwodzi byka przy pomocy mulety. Leiris porównuje ów swoisty balet wykonywany przez espadę i zwierzę do aktu miłosnego zbliżenia kochanków, zaś końcową estokadę, gdy torero wbija szpadę w kark byka — do penetracji, wraz z momentem szczytowania, którym są oklaski publiczności, pełniące rolę wytrysku nasienia. Śmierć byka jest więc równocześnie paroksyzmem miłosnego spełnienia.

Zespolenie miłości ze śmiercią jest w Hiszpanii obecne w wielu przejawach i formach. Widać to chociażby na przytoczonych powyżej przykładach. Almodóvar, który podejmuje ten temat w swoich filmach, nie tworzy więc wizerunku abstrakcyjnego. Historie opowiadane w jego dziełach są zakorzenione w kulturze hiszpańskiej, artysta czerpie inspiracje z wybitnych dzieł epok minionych i współczesności, odwołuje się do tradycji w jej najbardziej spektakularnych i romantycznych przejawach. Przenosząc na grunt swojej twórczości elementy znaczące dla hiszpańskiej ikonografii, Almodóvar dokonuje zarazem ponownego ich re-odczytania, odzyskując ich znaczenie w procesie recydingu (zgodnie z terminologią i jej rozumieniem według Yarzy) i w operacjach *camp*. Dzięki temu działaniu Almodóvar nadaje nowe konteksty tradycyjnym obiektom i tekstom, przewartościowuje wzorce kulturowe i społeczne, dekonstruuje zwyczajowe normy. Jego celem nie jest przy tym odrzucenie czy ośmieszenie kulturowej spuścizny, która, co podkreśla niejednokrotnie, jest dla niego inspirowająca i bliska. Identyfikując się z uświęconym obyczajem, narodowym obrazem *el sabor español*, reżyser dokonuje równocześnie jego zawłaszczenia i przekształcenia w osobisty, emocjonalny dyskurs, nacechowany własnymi lękami, niepokojami i nadzieją.

---

<sup>3</sup> M. Leiris, *Lustro tauromachii*, przeł. M. Ochab, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1999.

## 2. Emotikony świata przedstawionego w *MATADORZE* i sposoby ich konstruowania a emocje twórcy: śmierć i miłość zespolone w namiętym paroksyzmie

W wannie siedzą, ukazane przez kamerę w półzbliżeniu, zwrócone do siebie profilami, dwie postacie: kobiety i mężczyzny. Ona, patrząc namiętnie i zachłannie w jego oczy, mówi: „Noszę w sobie tę bliznę od lat. A dopiero teraz ją całuję” — po czym ich twarze zbliżają się do siebie, jak do pocałunku.

W kolejnym ujęciu widzimy kobietę i mężczyznę, ukazanych kamerą skierowaną w dół. Są w mrocznym pokoju, w głębi płonie ogień na kominku. Dominujące kolory, to czerń, czerwień, złoto i fiolet. Mężczyzna, ubrany w strój toreadora, wykonuje pase muletą, okręcając ją nad wpiętną partnerką. Kobieta rozsypuje na rozesłaną na ziemi kapę krwistoczerwone płatki róży. On podaje jej kieliszek wina, piją i całują się. Następne ujęcie, wykonane powoli przemieszczając się kamerą, ukazuje w półzbliżeniu przechodzącym do zbliżenia kobietę leżącą na podłodze i pochylonego nad nią mężczyznę, który trzymany w zębach kwiatem róży pieści jej seks i piersi. W tle płonie na kominku ogień, kochankowie wymieniają namiętne pocałunki. Ona mówi: „Nikt mnie dotąd tak nie całował. Zawsze kochałam się sama. Kocham cię bardziej niż własną śmierć. Chcesz mnie ujrzeć martwą? — na co on odpowiada jej: Tak, a ty mnie?”<sup>4</sup> Scenie towarzyszy sugestywna piosenka, której melodia podkreśla romantyczność i zarazem dramatyzm wydarzeń, zaś słowa odnoszą się bezpośrednio do sytuacji kochanków, którymi są Diego i María, bohaterowie filmu Almodóvara *MATADOR*. On jest byłym matadorem, którego kariera została przerwana przez wypadek na arenie, ona uznaną panią adwokat. Oboje łączy fascynacja aktem zabijania i niemożność przeżycia rozkoszy erotycznej bez uśmiercenia swojego seksualnego partnera.

*MATADORA* nakręcił Almodóvar w 1986 roku. Nazywa go najdziwniejszym ze swoich dzieł, a zarazem bardzo osobistym: „(...) jest to najbardziej abstrakcyjny z moich filmów, chociaż mówi o czymś konkretnym, o rozkoszy seksualnej i o śmierci. Jest to także film najbardziej oddalony od realizmu i obiektywnej rzeczywistości”<sup>5</sup>. I dodaje następnie: „Kiedy zaczynałem pracę nad *MATADOREM*, chciałem zrealizować film o śmierci, której nie mogę zrozumieć i zaakceptować. Pragnąłem w procesie pisania odkryć własną postawę wobec tego faktu. Do niczego głębokiego nie doszedłem, gdyż nie mogę zrozumieć tej

<sup>4</sup> Ten i poprzedni cytat pochodzą z dialogów z filmu *Matador*. Udźwiękowanie wersji polskiej: Studio Vobis Land.

<sup>5</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, przeprowadził: F. Strauss, tłum. O. Hedemann, „Świat Liteacki”, Izabelin 2003, s. 72.

kwestii inaczej, jak tylko odnosząc się do fragmentów mojego własnego życia. Inaczej mówiąc, śmierć powinna stać się elementem seksualnego podniecenia po to, abym mógł ją w jakiś sposób ująć<sup>6</sup>.

Zespolenie aktu miłosnego ze śmiercią daje w efekcie piorunującą, pełną emocji mieszankę, prowokującą i przesadną zarazem. Emotikon generowany przez film Almodóvara ma charakter niejednorodny; można go określić jako fascynującą, perwersyjną, erotyczną mroczność i tragiczność świata przedstawionego, o surrealistycznym zabarwieniu i nieco ironicznym posmaku. Pojawia się tu również kategoria cudowności i romantycznej nostalgii za miłością idealną. Efekt takiej złożonej jakości emocjonalnej uzyskuje Almodóvar posługując się wieloma starannie dobranymi środkami wyrazu: kolorem, światłem, muzyką, montażem, sposobem prowadzenia narracji. Nuria Vidal<sup>7</sup> zauważa, że w filmie istotne jest to, co zostało przez reżysera dobitnie pokazane, ale również i to, co rozgrywa się na drugim czy trzecim planie. Słowa, gesty, dekoracje, stroje, nawet oświetlenie, należy odczytywać metaforycznie. Vidal podkreśla jednakże równocześnie, iż Almodóvar chciał opowiedzieć historię, w której śmierć pokazana zostanie bardzo konkretnie, niemalże naocznie, jak w ZBRODNI CZY W SIÓDMEJ PIECZĘCI (DET SJUNDE INSEKLET, 1956) Luisa Buñuela czy w SIÓDMEJ PIECZĘCI (DET SJUNDE INSEKLET, 1956) Ingmara Bergmana.

Śmierć unaoczniona, konkretnie ukazana w obrazach filmowych, związana jest ze spektaklem *corridy*, wszechobecnym w filmie Almodóvara. Na ekranie dominują kolory związane tradycyjnie z *tauromachią*: czerwień, żółć, złoto, skontrastowane z czarną bryłą byczego ciała. Kontrasty barwne symbolizują, co podkreśla John Hopewell<sup>8</sup>, paradoksalne zjednoczenie życia i śmierci, seksu i śmierci. Fragmenty walki na arenie wplecione zostały w narrację filmową: widzimy je, gdy Diego ogląda spektakl zarejestrowany na kasecie wideo. Przygotowania do występów młodych adeptów sztuki *corridy* oglądamy dwukrotnie; po raz pierwszy na początku filmu, w sekwencji, w której Diego tłumaczy uczniom zasady zabijania, a także w sekwencji obrazującej spotkanie komisarza policji z mistrzem i jego uczniami w posiadłości Diego. Finałowe sceny MATADORA są trawestacją spektaklu *corridy*, wraz z kulminacyjnym momentem zadania ciosu ostrym narzędziem i uśmierceniem przeciwnika.

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. 73-74.

<sup>7</sup> N. Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, ICAA, Ministerio de Cultura, Madrid 1988, pág. 46.

<sup>8</sup> J. Hopewell, *El cine español despues del Franco: 1973-1988*, Arquerro, Madrid 1989, págs. 68-71.



Omawiając film *MATADOR*, Antonio Holguín<sup>9</sup> przywołuje jako inspirację powieść Blasco Ibañeza *SANGRE Y ARENA*, monumentalne dzieło José Maríi de Cossío *LOS TOROS* oraz twórczość Jesúsa Ferrero, który współpracował z Almodówarem przy realizacji scenariusza. Ze wszystkich tych dzieł, reżyser czerpał wątki, sytuacje, dialogi i inspiracje estetyczne do swojego filmu.

Wprowadzając odwołania do walki byków, będącej jednym z bardziej specyficznych, reprezentatywnych elementów hiszpańskiej kultury, Almodóvar dokonuje jednak (jak zwykle w swoich dziełach) znaczącego przesunięcia stereotypów związanych z funkcjonowaniem wzorców kulturowych w społeczeństwie. Świat corridy tradycyjnie uosabia postawę *macho*, odzwierciedlając dzielność, odwagę i waleczność mężczyzny. Tymczasem Almodóvar wprowadza w obszar tauromachii element kobiecy, tłumacząc swój wybór następująco: „Chociaż dzisiaj świat corridy jest bardzo «macho», to jednak torreador może zastępować w niej pierwiastek kobiecy. Błyszczący i twardy niczym zbroja kostium upodabnia go do gladiatora. Ale ten strój jest jednocześnie bardzo obcisły i zmusza torreadora do wykonywania gestów, które nie są typowo męskie — musi on podskakiwać jak tancerka. W pierwszych krokach corridy torreador uosabia pokusę, to on prowokuje byka, wyzywa go, aby go uwieść. Jest to rola typowo kobieca”<sup>10</sup>.

Największa zmiana znaczenia dokonuje się jednak we wprowadzeniu przez Almodóvara elementów erotycznego spojrzenia na spektakl corridy. Reżyser podkreśla zmysłowość i rozkosz walki na arenie, co dla Hiszpanów jest świętokradztwem. Dlatego zresztą *MATADOR* został najgorzej przyjęty przez rodaków Almodóvara i wywołał największe oburzenie oraz konsternację wśród hiszpańskiej publiczności. Dokonując połączenia miłości i śmierci oraz obrazując owe połączenie przez spektakl corridy, Almodóvar jest bliski frazie Georges’a Bataille’a: „Erotyzm jest, jak myślę, potwierdzeniem życia aż do śmierci”<sup>11</sup>. Reżyser podkreśla, że w trakcie pisania scenariusza inspirował się twórczością Bataille’a, według którego istotą każdego pożądania jest fascynacja śmiercią: „Cóż innego znaczy erotyzm ciała, jeśli nie pogwałcenie istoty partnerów? Pogwałcenie, które graniczy ze śmiercią, które graniczy ze zbrodnią. Przejście od stanu normalnego do stanu erotycznego pożądania zakłada roztopienie się w nas, w rozprzężenie bytu ustanowionego w porządku nieciąglym (...). Zasadą każdego aktu erotycznego jest zniszczenie struktury zamkniętej, jaką jest partner gry w stanie normalnym”<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, Ed. Cátedra S.A., Madrid 1999, pág. 226.

<sup>10</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op.cit., s. 73.

<sup>11</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1999, s. 11.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 20.

Zespalać pożądanie i jego spełnienie z aktem śmierci w spektaklu *corridy*, Almodóvar buduje emocjonalny ton świata przedstawionego o zabarwieniu fascynującego, mrocznego erotyzmu z akcentem cudowności. Cudowność przejawia się w kategorii realizmu magicznego, przywołującego codzienność udziwnioną, łączącą elementy groteski, fantastyki i realności. Na inspirację twórczości Almodóvara literaturą iberoamerykańską i wszechobecnym w niej realizmem magicznym zwraca uwagę Vicente Fuentes<sup>13</sup>. Twierdzi on, że w filmach hiszpańskiego reżysera szerokim echem odbija się wielka literatura hiszpańska i południowoamerykańska, w której to, co realne miesza się z fantastycznym, od Cervantesa poczynając, poprzez Márqueza i Cortázara, aż do takich pisarzy, jak Infante, Sarduy czy Puig. Z zauroczenia tą twórczością biorą się istotne w filmach Almodóvara strategie dionizyjskie oraz karnawalizacja, fascynacja spektaklem i festiwalem, z wszechobecnym komizmem, grubiaństwem, groteskowym realizmem, ludycznością i światem „na opak”, a także z wyraźnymi akcentami profanacji i desakralizacji.

Emotikon mroczności i cudowności erotycznego uniesienia uwidacznia się najsilniej w sekwencjach filmowych odwołujących się do spektaklu *corridy* bezpośrednio. W sekwencji obrazującej lekcję Diego na temat zabijania byków na arenie, z równoczesną ekspozycją miłosnego spektaklu Marii z kochankiem, zakończonego jego uśmierceniem przez panią adwokat, Almodóvar zastosował klasyczny montaż równoległy. Diego tłumaczy swoim uczniom sposoby uśmiercania zwierzęcia przez matadora, stwierdzając, że najważniejsza z tez postuluje zabijanie z przyjemnością. W tym momencie kamera pokazuje Marię całującą się namiętnie z kochankiem. Opowiadana historia znów wraca do szkoły tauromachii; widzimy Diega, który wyjaśnia adeptom, że ręka ze szpadą powinna być trzymana na wysokości serca. Następuje cięcie i obraz filmowy eksponuje zbliżenie nagiej piersi mężczyzny, pieszczonej przez ręce Marii w okolicach serca. Ponownie przenosimy się do auli, w której Diego mówi: „Aby dobrze zabić byka, trzeba zabić go także sercem”<sup>14</sup>. Następuje szereg przeplatających się ujęć, w których widzimy uczniów ćwiczących zadawanie bykowi śmiertelnego ciosu na specjalnym przyrządzie imitującym zwierzę oraz Marię z kochankiem, w coraz bardziej namiętnych scenach. Uczeń okręca wokół siebie mulecę — Maria kręci zdjętym amarantowym płaszczem nad nagim mężczyzną. Uczeń zadaje cios szpadą — kochanek gwałtownie wprowadza penis do wagi Marii. Uczeń uderza szpadą w miejsce imitujące kark byka — Maria uśmierca kochanka,

<sup>13</sup> V. Fuentes, *Almodovar's Postmodern Cinema: A Work in Progress...*, [in:] K. M. Vernon, B. Morris (eds.), *Post-Franco, Postmodern. The Films of Pedro Almodovar*, Greenwood, Westport 1995.

<sup>14</sup> Cytat z filmu *Matador*. Udźwiękowanie wersji polskiej: Studio Vobis Land.

zadając mu cios wyjętą z włosów szpilą w podstawę szyi, w miejsce zaznaczone wcześniej odcisniętym na nim krwistoczerwonym wizerunkiem umalowanych szminką warg. Ostatnie ujęcia ukazują Diego wśród uczniów i Marię szczytującą na martwym już mężczyźnie.

W kolejnej sekwencji prezentującej ćwiczenia adeptów tauromachii widzimy w zbliżeniu ujęcia męskich genitaliów w barwnych, opiętych spodniach, charakterystycznych dla stroju toreadora. Montaż męskich kroczy i napiętych pośladków, zestawionych z ujęciami ruchów muletą i ciosów szpadą wykonywanych przez ćwiczących uczniów, nieodparcie kojarzy się z rozkoszą seksualną, tu sprowadzoną do przyjemności voyeurystycznego patrzenia. W sytuacji podglądacza zostaje postawiony widz, ale jest nim także postać ekranowa: sekwencję kończy bowiem ujęcie komisarza policji przyglądającego się zza drzew lekcji udzielanej przez Diega. Klasyczny montaż POV został tu, co prawda, odwrócony; najpierw mamy ujęcia typu: punkt — obiekt, a dopiero na końcu: punkt — spojrzenie, ale i tak sytuacja jest na tyle czytelna, że widz utożsamia punkt widzenia kamery ze spojrzeniem policjanta<sup>15</sup>. Scena ta zarazem sugeruje w czytelny sposób homoseksualizm komisarza.

Seks i corrida łączą się także w scenie zabójstwa uczennicy przez Diego. Sceny tej nie widzimy bezpośrednio; jest ona zapośredniczona w wizji Ángela, w której objawia mu się retrospekcja zbrodni. Kamera, utożsamiając się ze spojrzeniem Ángela, pokazuje Diego oraz jedną z jego uczennic; ona udaje byka, on zaś matadora. W następnym ujęciu widzimy z góry dziewczynę leżącą nago w kręgu wyobrażającym arenę oraz pochylającego się nad nią Diego. Matador zaciska dłonie na szyi dziewczyny i dusi ją podczas miłosnego stosunku, dochodząc do orgazmu już z ciałem trupa.

W scenie, w której Diego ogląda nagranie swojej ostatniej walki, matador dostrzega w tłumie postać Marii siedzącej na widowni. Zatrzymuje taśmę i całuje obraz kobiety, widziany na szklanym ekranie. Ponownie sceny corridy i namietność oraz pożądanie zostały splecione w jeden węzeł.

Jednak najbardziej spektakularne zestawienie spektaklu corridy i aktu miłosnego uniesienia stworzył Almodóvar w ostatniej sekwencji filmowej, przywołanej i opisanej przeze mnie na początku niniejszego podrozdziału.

---

<sup>15</sup> Marta Michalik proponuje odczytanie filmu Almodóvara pod kątem voyeuryzmu i męskiej władzy spojrzenia, opisywanej przez Laurę Mulvey w artykule *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*. Zauważa, że Almodóvar w pressbooku do Matadora sam wskazuje, iż opisana przez Mulvey relacja stanowi dla niego istotną inspirację. Voyeurystami są Diego oraz komisarz policji, natomiast Ángel może być utożsamiany z biernym przedmiotem spojrzenia widzów. Zobacz: M. Michalik, *Mężczyzna w filmach Pedro Almodóvara*, „Kwartalnik Filmowy” 2004 nr 47-48 (107-108).

Alejandro Yarza<sup>16</sup> zwraca uwagę, że owa ostatnia sekwencja filmowa została wizualnie skonstruowana na wzór klasycznych pocztówek o tematyce tauro-machii, powstających w latach sześćdziesiątych, pod rządami generała Franco. Corrida była wtedy wszechobecnym, przyjętym dla celów propagandowych symbolem jednolitej, narodowej i katolickiej Hiszpanii. Podobieństwo wyraża się w ubiorach postaci, ich pozach i gestach, w użytych przez Almodóvara kolorach. Yarza podkreśla jednak, że fałszywy sentymentalizm i kiczowatość tego typu pocztówek przeobraża się w *MATADORZE* w sugestywny wizerunek mrocznego pożądania. Po raz kolejny w twórczości Almodóvara, reżyser przekształca kody kulturowe związane z ideologicznym ich odczytaniem narzuconym przez reżim generała Franco w osobisty, emocjonalny dyskurs. W finale sekwencji widzimy nieruchome, piękne ciała splecionych ze sobą kochanków i wyłaniający się jakby spod nich napis: *Fin*. Czerwony kolor liter najeżdża na cały ekran, stając się czytelną metaforą krwi i pasji kochanków.

W finałowej scenie aktu miłosnego zespalającego Diego i Marię słyszymy jako podkład muzykę i słowa piosenki bolero. Jest to utwór *ESPÉROME EN EL CIELO, CORAZÓN*, interpretowany przez Minę. Jak zwykle u Almodóvara, bolero nie jest tylko akompaniamentem muzycznym, lecz substancjalną częścią filmu, współkreującą efekt dramatyczny na równi z grą aktorów, dialogami, fotografią, montażem czy pracą kamery. Słowa piosenki wplatają się w akcję, będąc podkreśleniem wydarzeń i dramatyzując emocje występujących bohaterów:

Espérame en el cielo, corazón,  
si es que te vas primero.  
Espérame, que pronto yo me iré  
allí donde tu estás. (...)  
Nuestro amor es tan grande y tan grande  
que nunca termina,  
y la vida es tan poca que no basta  
para nuestro idilio.  
Por eso yo te pido, por favor  
me esperes en el cielo,  
que allí, entre nubes de algodón,  
haremos nuestro nido.

Czekaj na mnie w niebie, serce moje,  
jako że idziesz pierwszy.  
Czekaj na mnie, gdyż wkrótce przyjdę  
tam, gdzie jesteś ty. (...)  
Nasza miłość jest tak wielka i tak wielka,  
że nigdy się nie kończy,  
a życie jest tak małe, że nie starcza  
na naszą idyllę.  
Dlatego proszę cię, bądź łaskaw,  
poczekaj na mnie w niebie  
w którym, pośród chmur z bawełny  
stworzymy własne gniazdo<sup>17</sup>.

Słowa piosenki ewidentnie odnoszą się do sytuacji bohaterów i nie wymagają specjalnego komentarza. Wplatając tradycyjne hiszpańskie bolero w tkanke swojego filmu, Almodóvar zbliża się do narodowej tradycji liryki i dramatu

<sup>16</sup> A. Yarza, *Un canibal en Madrid. La sensibilidad „camp” y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Ediciones Libertarias, Madrid 1999, págs. 68-72.

<sup>17</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Matador*. Tłum. K. Citko.

hiszpańskiego, reprezentowanej przez Lope de Vegę i Federico Garcíę Lorcę, którzy często wprowadzali do swoich utworów motyw ludowej piosenki jako chwyt konstrukcji dramaturgicznej.

Wpływy twórczości Lorki widoczne są w *MATADORZE* bezpośrednio w sekwencji pokazu mody. Almodóvar sam wskazuje motyw tej inspiracji: dramat Lorki w trzech aktach, *KRWAWY GODY (BODAS DE SANGRE)*<sup>18</sup>. Poemat ten, powstały w 1932 roku, opowiada historię zakazanej miłości pomiędzy mężczyzną o imieniu Leonardo i kobietą. Oboje kochają się, ale nie mogą się pobrać, gdyż pochodzą z różnych klas społecznych. Leonardo żeni się z inną kobietą, ma z nią dzieci, ale w dniu ślubu swej dawnej ukochanej pojawia się na weselu i porywa ją sprzed ołtarza, uwożąc na koniu i śpiewając jej pieśń miłości. Narzeczoną wraz z gośćmi weselnymi podejmuje pościg przez ciemny las, w którym pojawia się zbudzona żebraczka, będąca personifikacją śmierci oraz tańczący i śpiewający księżyc pod postacią drwala. Wszyscy razem gonią zbiegów, odnajdują ich i zabijają Leonarda, ale przy okazji ginie też narzeczoną. W finale zrozpaczona dziewczyna przybywa do pogrążonej w żałobie matki narzeczonego i prosi, aby ta ją zabiła, ale matka odmawia.

W dramacie pojawiają się charakterystyczne dla Lorki symbole, jak ciemny las, woda, krew, nóż, koń, a także wyraziste postacie, również o charakterze symbolicznym: Narzeczoną, Szwagierka, Narzeczoną, jego Matka, Śmierć jako żebraczka czy Księżyc jako młody drwal o białym obliczu, wszystkie (oprócz Leonarda) noszące nazwy własne. Ważną częścią składową dzieła są liryczne poematy, śpiewane przez postacie drugoplanowe, jak Dziewczyny, Szwagierka czy Księżyc.

Almodóvara zainspirowała niewątpliwie wymowa ideowa *KRWAWYCH GODÓW*, bliska jego własnej, eksponowanej konsekwentnie w całej twórczości. Lorca wskazuje na potęgę instynktów generujących miłość, ukazując zarazem ich zależność od kodeksu społecznego i norm moralnych, zawsze o charakterze represyjnym, co nieuchronnie prowadzi do tragicznego finału. Społeczeństwo uniemożliwia jednostkom spontaniczne przeżycie namiętności, krępuje miłosne instynkty normami i regułami, co zazwyczaj kończy się u Lorki śmiercią jego bohaterów. Konwencje społeczne, zdaniem poety, burzą ludzką szczęśliwość, zaś represja i dominacja umożliwiają wyklucie się wszelkiego rodzaju załączków zła i destrukcji.

W podobnej sytuacji znajdują się również bohaterowie *MATADORA*. Społeczeństwo i jego normy uniemożliwiają im nieskrępowaną realizację pasji zespalającej rozkosz seksualną z zadawaniem śmierci, dlatego Diego i María

---

<sup>18</sup> F. Garcíę Lorca, *Wiersze i dramaty*, przeł. Z. Szleyen, Książka i Wiedza, Warszawa 1951.

ukrywają się, oddając swoim namiętnościom w odosobnionych, stojących na uboczu domostwach, chroniących ich od ciekawskich oczu gęstą roślinnością. Dlatego też María, tłumacząc Evie irracjonalność jej chęci stworzenia z Diegiem związku, mówi do niej: „Wszystko, co masz do zaoferowania, jest dla niego bezwartościowe. Diego należy do innego gatunku. Do tego, co ja”<sup>19</sup>. Ten inny gatunek to morderca, stojący na marginesie społeczeństwa, a nawet wyrzucony poza jego nawias, funkcjonujący poza jego obrębem, którego motywacje postępowania, emocje i pasje są dla innych ludzi niezrozumiałe i odrzucane jako szkodliwe. Dlatego, podobnie jak u Lorki, przekroczenie granic i naruszenie tabu przez almodóvarowych bohaterów, musi się dla nich skończyć śmiercią. W przypadku Diego i Marii jest to jednak śmierć pożądana, zespolona z najwyższą rozkoszą.

Podobieństwa twórczości Almodóvara i Lorki są również widoczne w formie. Poematy i utwory liryczne Lorki cechuje paradoksalność, celowo założona sprzeczność, umiłowanie kontrastów. Charakterystyczne dla jego utworów opozycyjne pary przeciwieństw, jak księżyc i słońce, ciało i nóż, Cyganie i żandarmi, noc i dzień, stanowią metaforę ludzkiego życia, która zawsze według Lorki wymaga symetrycznej figury, dającej szansę na opowiedzenie się za którąś ze stron; poeta wybiera księżyc, ciało, Cyganów i noc głęboką, noc serdeczną, oniryczną, wewnętrzną. Filmy Almodóvara również charakteryzuje umiłowanie kontrastów i paradoksów, a także opowiedzenie się po stronie bohaterów pozostających w mniejszości, wyrzuconych na margines, odmiennych ze względu na upodobania seksualne, oddających się swoim namiętnościom i emocjom z pasją, która przewyższa tradycyjne wzorce społeczne. Ulubioną figurą stylistyczną, wykorzystywaną przez Almodóvara w jego twórczości, jest także opozycyjna symetryczność.

Formę dzieł Lorki charakteryzuje specyficzne wymieszanie elementów popularnych, folklorystycznych, zaczerpniętych z tradycji ludowej z intelektualnym, osobistym światem autora, pełnym wyrazistej symboliki, bliskim poszukiwaniom awangardy europejskiej początku XX wieku. Twórczość Lorki wykorzystuje to, co tradycyjne, ale z pewnością nie jest popularna ani masowa, raczej elitarna. W jego utworach wyrafinowanie stylistyczne współgra z prostym, spontanicznym językiem, ludowość zderza się z magicznością i mistериem, tradycja z awangardą. Podobne zabiegi stosuje w swoich filmach Pedro Almodóvar. Formę jego utworów krytycy określają mianem kolażu, postmodernistycznego wymieszania elementów kultury wysokiej i popularnej, parodii i pastiszu narodowej tradycji, kultury i sztuki hiszpańskiej. Alejandro Yarza

---

<sup>19</sup> Cytat z filmu *Matador*. Udźwiękowanie wersji polskiej: Studio Vobis Land.

mówi natomiast o stosowanym przez reżysera zabiegu recydingu, odzyskującego i uwspółcześniającego kody historycznej przeszłości. Lorca w swoich poematach i wierszach o miłości, wniósł bardzo ważny wkład do poezji erotycznej XX wieku, odzyskując liryczną tradycję, która wydawała się definitywnie usunięta: miłość jest u niego nie tylko emocjonalną częścią ludzkiego bytu, ale także, a nawet przede wszystkim, seksem, pożądaniem, instynktem, lubieżnością, ciałem i mięsem. Tego typu ujęcie problemu pojawia się w jego SONETACH CIEMNEJ MIŁOŚCI (SONETOS DEL AMOR OSCURO) i w ROMANCERO CYGAŃSKIM (ROMANCERO GITANO)<sup>20</sup>. W ROMANCERO emocjonalne napięcie jest tak potężne, że nieomal fizycznie asystujemy w próbie gwałtu, kazirodztwie, cudzołóstwie i w lubieżnych fantazjach mniszki. Wiersz NOCHE INTIMA jest niczym nieskrępowany, wręcz wściekły w wyrażaniu pasji: to już nie „miłość ciemna”, tylko „seks zakazany”; kraina, w której uczucia są istotne, ale ważniejsza od nich jest rozpusta i lubieżność, rozpasanie i wyuzdanie. Można pokusić się o stwierdzenie, że Lorca był prekursorem strategii *camp* w odzyskiwaniu tego, co zakazane, określane jako dewiacja, odchylenie, przekroczenie norm, w czynieniu normalnym tego, co dotychczas spychane było na margines społeczny, kulturowy, moralny. Z pewnością proces ten ma swoje korzenie także w orientacji homoseksualnej Lorki. Pedro Almodóvar również stosuje w swoich filmach operacje *camp*, używając ich w podobnych jak Lorka celach: wyposażenia w nowe, osobiste znaczenia elementów zaczerpniętych z hiszpańskiej ikonografii kultury, historii, dzieł sztuki oraz z norm moralnych, zakorzenionych w tradycyjnym społeczeństwie.

Tym, co łączy obydwu twórców najsilniej, jest jednak zespolenie w jedno seksualnego pożądania i śmierci. Życie i śmierć, miłość i śmierć są jak awers i rewers jednej monety; dla Lorki umierać, to znaczy siać ziarno, z którego wyrośnie nowe życie. Pasja i zespolenie w erotycznym spełnieniu przywołują zarówno życie, jak i śmierć, dlatego mogą być wyrażone za pomocą tego samego symbolu, jak nóż w wersach finalnych BODAS DE SANGRE.

Paul Julien Smith<sup>21</sup> omawiając wątki wspólne w twórczości Almodóvara i Lorki wymienia ich zainteresowanie ciemną, zakazaną miłością, przywiązanie do tradycji narodowej, a zarazem wykorzystywanie jej do osobistych celów i autorskich strategii oraz przekraczanie granic powszechnie respektowanych w kulturze i społecznym obyczaju.

---

<sup>20</sup> F. García Lorca, *Romancero cygańskie*, przeł. I. Kuran-Bogucka, Mitel, Gdynia 1992; F. García Lorca, *Sonet ciemnej miłości*, przeł. I. Kuran-Bogucka, Świadectwo, Bydgoszcz 1994.

<sup>21</sup> P. J. Smith, *García Lorca/Almodóvar: Gender, Nationality and the Limits of the Visible*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

Wróćmy jednak do sekwencji z filmu *MATADOR*, w której rozgrywają się sceny pokazu mody. Występuje w nim sam Pedro Almodóvar jako kreator mody Francis Montesinos<sup>22</sup>. Alejandro Yarza<sup>23</sup>, przywołując inspirację dramatem Lorki stwierdza, że dzięki temu Almodóvar uzyskuje zespolenie aspektów mitycznych, uniwersalnych z esencją tradycji kulturowej Andaluzji, która utożsamiana jest potocznie z całą Hiszpanią, poprzez prowadzoną przez Franco politykę homogenizacji kultur Półwyspu Iberyjskiego w jednolity wzorzec *el sabor español*. Inspiracja *KRWAWYMI GODAMI* jest widoczna w czerwonej sukni ślubnej panny młodej, w makijażu imitującym krwawe rany na jej twarzy oraz we wskazówkach dawanych przez kreatora mody, dotyczących sposobu zachowania się modelki na wybiegu. Równocześnie jednak Yarza zwraca uwagę na autorską strategię Almodóvara, dotyczącą zaprezentowania w pokazie mody podziału, jaki charakteryzuje społeczeństwo hiszpańskie od czasów wojny domowej. W projektach i kolorach ubrań Yarza dostrzega strategię recyklingu, odzyskania i ustanowienia w nowym kontekście tradycji narodowej: dominujące kolory czerwony i żółty przywołują barwy flagi narodowej, a typowe dla tradycyjnego stroju mantyla czy kapa toreadora odnoszą się bezpośrednio do wzorców kulturowych, zakorzenionych powszechnie w świadomości odbiorców.

Pokaz mody zatytułowany jest *ESPAÑA DIVIDIDA* (HISZPANIA PODZIELONA), co stanowi niewątpliwe nawiązanie do tradycyjnego podziału społeczeństwa na „czerwonych” (republikanów), przegranych w wojnie domowej i na „niebieskich” (nacionalistów), będących tryumfatorami. Reporterka pyta reżysera pokazu mody (rolę tę, przypomnijmy, kreuje Almodóvar) o znaczenie tytułu, on zaś odpowiada jej, że Hiszpania była od zawsze podzielona na zazdrośników i nietolerancyjnych, przy czym dodaje niezwłocznie, że on należy do obu grup, sugerując według Yarzy tym samym możliwość przewyciężenia tradycyjnych podziałów politycznych.

Podział Hiszpanii na dwie tradycje, ultrakatolicką i bardziej postępową, ukazuje również Almodóvar w postaciach dwóch matek pojawiających się na ekranie. Reżyser charakteryzuje je następująco: „Hiszpanię nowoczesną i liberalną uosabia Chus Lampreave w roli matki modelki, kobiety spontanicznej i bez przesądów. Kiedy córka zwierza się jej, że została zgwałcona, ona koncentruje się na stanie jej ubrania, które pierze i sama zakłada. Matka grana przez Julietę Serrano uosabia dla mnie to wszystko, co najgorsze w religijnym hiszpańskim wychowaniu: to kastratorka, wywołująca u swojego syna — kreowanego przez

---

<sup>22</sup> Prawdziwy Francis Montesinos projektował stroje i scenografię do pokazu mody w filmie Almodóvara.

<sup>23</sup> A. Yarza, op. cit., págs. 175-181.



Antonio Banderasa — psychozę i przerażające poczucie winy, bezustannie osądająca i pełna potępienia”<sup>24</sup>. Matka Ángela jest pompatyczna i wciąż pała świętoszkowatym oburzeniem, podczas gdy matka Ewy wywołuje efekt komicznego rozbawienia, wnosząc akcenty lekkości w przytłaczającą, mroczną historię namiętności, opowiedzianą na ekranie przez Almodóvara.

MATADOR jest bowiem filmem opowiadającym przede wszystkim o ciemnej namiętności, najsilniejszej z możliwych, bo zespolonej ze śmiercią. Jest to emocja tak wielka, że jej spełnienie w namiętnym paroksyzmie, musi być związane z unicestwieniem. Zdaniem przywoływanego uprzednio Bataille’a<sup>25</sup>. cała seksualność człowieka, we wszystkich jej przejawach, ma charakter irracjonalny, przesadny, wręcz zabójczy, a czynniki te są niezależne od kontekstów narodowych czy geograficznych — kulturowych, lecz wyznaczają ponadczasowy wzorzec przekraczania, transgresji tabu. Bataille twierdzi, że tabu związane z zabójstwem czy gwałtem jest podtrzymywane jedynie dzięki okazjonalnemu go przekroczeniu. Dlatego finałową scenę śmierci w MATADORZE Yarza<sup>26</sup> określa jako rytualną transgresję, która uświęca złączenie seksualne kochanków ze śmiercią.

Namiętność seksualna i rozkosz związana z jej realizacją są, według Almodóvara, najsilniejszymi uczuciami, do których zdolna jest ludzka istota. Miłość, jak stwierdza reżyser, zawłaszcza człowiekiem, dominuje, rządzi, napełnia po brzegi, przesłaniając wszystkie inne emocje i działania. W miłości przejawia się absolutna chęć posiadania drugiej osoby, zawładnięcia nią. „Tego typu uczucie, opisywane w dziewiętnastowiecznych powieściach, prowadzić może do szaleństwa lub do destrukcji”<sup>27</sup>. Natomiast śmierć jest, zdaniem reżysera, nieodłącznym elementem podniecenia seksualnego, ze wszystkimi konsekwencjami, które z tego wynikają: „Śmierć to najwyższy akt życia, czysty, bolesny, amoralny i ściśle związany z miłością, pięknem i pożądaniem”<sup>28</sup>. Ilustrację tego typu miłości i śmierci, zespolonych w nierozłączny węzeł, stara się stworzyć Almodóvar w swoim filmie. Obrazy tej koniunkcji, przewijające się przez cały czas trwania akcji, silnie nacechowane emocjonalnie, streszcza sentencja wypowiedziana przez Diega przed miłosnym aktem z Marią, połączonym z wzajemnym unicestwieniem przez kochanków: „Śmierć gwałtowna jest szczytowym osiągnięciem piękna, zawsze, gdy się ją zadaje i gdy samemu się ją sobie ofiarowuje”<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 72-73.

<sup>25</sup> G. Bataille, op. cit.

<sup>26</sup> A. Yarza, op. cit.

<sup>27</sup> Powyższe stwierdzenie pochodzi z wypowiedzi Almodóvara na temat miłości, cytowanej przez F. Blanco (Boquerini) w jego książce: *Pedro Almodóvar*, Ediciones JC, Madrid 1989, pág. 122.

<sup>28</sup> Ibidem, pág. 136.

<sup>29</sup> Cytat z filmu *Matador*. Udźwiękowanie wersji polskiej: Studio Vobis Land.

Połączenie Diega i Marii dokonuje się w momencie zaćmienia słońca. Mrok ogarniający ziemię zlewa się z mrokiem śmierci, zadanej sobie wzajemnie przez kochanków. W scenie obrazującej kupowanie szpil u jubilera przez Marię widzimy, jak ona i Diego zbliżają się ku sobie, przedzieleni szklaną taflą okna wystawowego sklepu. Obrazowi towarzyszy podana z offu, czytana przez Julię, psycholog opiekującą się Ángelem, definicja zaćmienia: „Kiedy dwa ciała niebieskie przesłaniają się, ich światło pozornie gaśnie. Jednak wkrótce, na skutek konwergencji, nabierają nowego blasku, czarnego i gorejącego”<sup>30</sup>. Definicja ta jest metaforą miłosnego aktu Marii i Diega, w którym zwycięża nowy blask miłości, gorejącej i czarnej, jako najpotężniejszej siły Erosa zespolonego z Tanatosem.

Michel Leiris zauważa: „Do całkowitego połączenia się dwóch istot mogłoby dojść tylko w śmierci, gdyby unicestwiły się one dokładnie w momencie paroksyzmu, zanim zdążyłyby się rozłączyć”<sup>31</sup>. Dokonując połączenia obrazu zaćmienia z aktem miłosnym, Almodóvar przywołuje alchemiczną koniunkcję Słońca i Księżyca, będącą znakiem zespolenia mężczyzny z kobietą w jedność o charakterze androgynicznym. W tym kierunku biegnie też analiza Marty Michalak, która opisuje scenę z filmu Almodóvara następująco: „Diego i Maria porównani zostają tym samym do Słońca i Księżyca, utożsamianych z męskością i kobiecością, jednak role zostają znacząco odwrócone: w przyrodzie to Księżyc przesłania światło Słońca, u Almodóvara zaś to Diego zasłania Marię przed wzrokiem widza. Także podana definicja zaćmienia, określająca je jako interferencję dwóch gwiazd, zaciera całą symbolikę Słońca i Księżyca. Płeć bohaterów, na pozór tak jasno określona, okazuje się trudna do ustalenia”<sup>32</sup>.

Bohaterowie MATADORA stanowią egzemplifikację wymieszania stereotypowych wzorców płci, przekroczenia tradycyjnych wyobrażeń związanych ze słabością kobiet i siłą mężczyzn. Dokonują więc transgresji także w wymiarze płci. Obszar męski i żeński nie jest w filmie wyraźnie rozgraniczony. Kobiectwo i męskie role bohaterów przenikają się nawzajem przez cały film, aby w scenie finałowej osiągnąć zespolenie niemalże androgyniczne. Przyjrzyjmy się zatem bliżej ekranowym postaciom: działaniom, które podejmują i emocjom, które im towarzyszą.

---

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> M. Leiris, *Lustro tauromachii*, op. cit., s. 40.

<sup>32</sup> M. Michalak, *Mężczyzna w filmach Pedro Almodóvara*, op. cit., s. 177.

### 3. Bohaterowie MATADORA jako postacie słabe i silne: dekonstrukcja tradycyjnych ról płciowych, emocje związane z realizacją namiętności

Mark Allinson<sup>33</sup>, charakteryzując MATADORA, stwierdza, że Almodóvar w filmie uwydatnia czytelne odniesienia do relacji rodzajowej (rodzaj męski i żeński) i do związanej z nią relacji władzy. Związek, który łączy dwoje morderców, Diega i Marię, ma charakter metaforyczny; jest on unaoczniiony w spektaklu *corridy*. Allinson przywołuje wypowiedź Almodóvara, dla którego prawdziwa *corrida* rozgrywa się między parą głównych bohaterów; przy okazji przypomina, że słowo *corrida* wywodzi się od: *correr*, czyli biec; stąd też wypływa idea czegoś nie do końca kontrolowanego, jak ucieczka przed bykami na ulicach Pamplony. Taki właśnie niekontrolowany charakter ma pożądanie Diega i Marii.

Spotkania kochanków przypominają tauromachie, w której matador nieustannie pragnie zdominować byka, osaczyć go, aby zadać mu ostateczny cios. Podczas pierwszego spotkania, Maria zamierza uwieść i następnie zabić Diega przy pomocy szpilki do włosów (która jest, co podkreśla Allinson, narzędziem ewidentnie fallicznym). Moment wahania przesądza o jej klęsce; Diego wytrąca jej szpilę z ręki i przypomina „złotą” regułę matadorów: „W chwili kiedy zabijamy, nie wolno się wahać”<sup>34</sup>. Pierwsze starcie wygrywa więc Diego. Jednak już przy następnych spotkaniach, inicjatywę przejmuje Maria.

Kolejna potyczka, tym razem słowna, ma miejsce na wiadukcie, pod którym biegnie droga w kierunku Segovii. Jest to ulubione miejsce madryckich samobójców. Maria, ubrana w strój przypominający *traje de luces* toreadora, stojąc przy barierce patrzy z góry na Diega. Pomiedzy nimi toczy się dialog:

**Maria:** Zaraz po przyjeździe do Madrytu widziałam samobójcę na tym moście. Poczułam się bardzo dziwnie. Jakbym opuściła swoje ciało. Później wracałam tu wiele razy.

**Diego:** Jesteśmy podobni do siebie. Śmierć jest naszą obsesją.

**Maria:** Jest obsesją wszystkich.

**Diego:** Z tobą jest inaczej. Co by było, gdybym wczoraj nie złapał cię za rękę?

**Maria:** A gdybym ja się nie bronila?<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, I.B. Tauris & Co Ltd, London 2001, p. 83.

<sup>34</sup> Cytat z filmu *Matador*. Udźwiękowanie wersji polskiej: Studio Vobis Land.

<sup>35</sup> Ibidem.

W rozmowie tej protagoniści rozpoznają się wzajemnie, szacują swoje siły. Dalszy ciąg rozmowy ma miejsce w domowym azylu Marii, do którego prawniczka zaprasza Diega, gdy potwierdzają się jej przypuszczenia odnośnie morderstw popełnionych przez byłego toreadora na dwóch uczennicach z jego szkoły tauromachii:

**Maria:** Szukałam cię we wszystkich mężczyznach, których kochałam. I usiłowałam naśladować cię, kiedy ich zabijałam.

**Diego:** Dlaczego nie odnalazłaś mnie wcześniej?

**Maria:** Do dziś nie wiedziałam, że nadal jesteś matadorem.

**Diego:** Początkowo starałem się tego unikać. Ale nie zdołałem. Przestać zabijać, to przestać żyć.

**Maria:** Mężczyźni myślą, że zabijanie to zbrodnia. My, kobiety tak nie uważamy. Dla tego każdy morderca ma coś z kobiety.

**Diego:** A każda morderczyni coś z mężczyzny<sup>36</sup>.

W dialogu tym unaocznia się wzajemne przenikanie tradycyjnych ról męskich i żeńskich. Maria jest postacią silną, władczą, męską; to ona przejmuje aktywność w kontaktach z mężczyznami, wybierając ich, a następnie zabijając, niczym matador byka. Nieustannie dąży do sprawowania kontroli i władzy: nad kochankami, których selekcjonuje, nad swoimi klientami jako pani adwokat, nad Ángelem, którego ma bronić przed sądem. Próbuje także podporządkować sobie matkę Ángela, nie potrafi jednak przełamać jej fanatyzmu. Natomiast Diego po spotkaniu z Marią wciela się w dotychczas sobie obcą rolę byka. Jest to podkreślone również poprzez ustawienia kamery względem obojga bohaterów, na co zwraca uwagę Marta Michalak, pisząc: „Maria filmowana jest często z dołu, w pozycji władczej, Diego zaś z góry, dzięki czemu kamera go sobie podporządkowuje. W licznych sekwencjach matador pozostaje nieruchomy — to jazda kamery pozwala mu znaleźć się w kadrze; z kolei Maria często wkracza gwałtownie w obszar jej widzenia. To Diego pozostaje bierny, Maria zaś aktywna w stosunku do kamery”<sup>37</sup>. Taki sposób filmowania odwraca klasyczny hollywoodzki porządek ukazywania postaci męskich i żeńskich na ekranie. Należałoby dodać, że Maria filmowana jest często w otwartych przestrzeniach, a tego typu obrazowanie związane jest również w kinie popularnym z ekspozycją męskich bohaterów. Charakterystyczny jest również fakt, że Maria wnikliwie patrzy na swoich protagonistów, taksując ich wzrokiem i przejmując w ten

---

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> M. Michalak, *Mężczyzna w filmach Pedro Almodóvara*, op. cit., s. 178.

sposób władzę spojrzenia, zarezerwowaną w kinie głównego nurtu wyłącznie dla mężczyzn.

María jako osoba władcza i silna nie przejawia zbyt wielu emocji. Jest opanowana i chłodna; tego zresztą wymaga od niej wykonywany zawód prawnika. Dopiero gdy oddaje się swojej perwersyjnej namiętności, widzimy, z jaką pasją to czyni i jaką czerpie z tego rozkosz. Francisco Blanco charakteryzuje ją następująco: „Zimna i nieodgadniona, nawet wtedy, gdy coś mówi; wtenczas jej usta są jak glina wypalona w piecu. Oto mamy jej włosy ufarbowane na czarno i zaakcentowane ostre kąty jej twarzy. Wydaje się być mieszanką Anouk Aimée i Fanny Ardant. Zawsze daje się w niej wyczuć wielkie pragnienie zanurkowania w głąb tego, co zabronione, w ten sposób demonstruje, że może wyrazić sobą bezgraniczną namiętność”<sup>38</sup>.

W życiu codziennym María nie uśmiecha się do nikogo. Jej oblicze jest surowe, a postawa władcza. Dopiero gdy widzimy ją w scenach intymnych, a szczególnie gdy zaczyna spotykać się z Diegiem, jej twarz ożywa, promienieje radością czerpaną z perwersyjnej rozkoszy. Pozostaje osobą dominującą, lecz równocześnie przejawia uczucia. Natomiast poza sypialnią, María prowadzi chłodną, wyrafinowaną grę. Wymyka się Diegowi niczym matador unikający w tanecznym pase rogów nacierającego byka. Podczas pierwszego spotkania z Diegiem, pojawia się przed jego oczami spowita kłębamii pary i znika, gdy dym się rozwiewa. Zaintrygowany Diego podąża za nią, ona zaś kryje się w kinie. Almodóvar wykorzystuje tę scenę, aby w charakterystyczny dla siebie sposób włączyć cytaty filmowe w narrację własnego dzieła. Wraz z Marią i Diego oglądamy końcowe fragmenty filmu Kinga Vidora *POJEDYNEK W SŁOŃCU* (*DUEL IN THE SUN*, 1946), którego bohaterowie zabijają się nawzajem z nienawiści, ale umierając w swoich ramionach, wyznają sobie miłość.

María ucieka przed Diego, chowając się do męskiej ubikacji. Kiedy jednak ten wchodzi do szaletu i zwraca jej uwagę: „To męska toaleta, nie zauważyłaś?”, ona odpowiada mu w sposób znaczący: „Nie daj się zwieść pozorom”<sup>39</sup>. María nie czuje się kobietą, gdyż jej cechy charakteru są typowo samcze. Nie identyfikuje się jednak do końca również z mężczyzną; jej ubiór, makijaż, sposób chodzenia podkreślają kobiecy wdzięk i seksapil. María uosabia odrębny gatunek, o czym sama mówi w przywoływanej przeze mnie uprzednio sentencji. Pomostem pomiędzy oboma płciami, owym odrębnym gatunkiem jest osobowość zabójcy; Diego i María stwierdzają to wręcz w rozmowie, którą toczą w kryjówce Marii: każdy morderca ma w sobie coś z kobiety, a każda morder-

<sup>38</sup> F. Blanco (Boquerini), op. cit., pág. 83. Tłum. K. Citko.

<sup>39</sup> Cytat z filmu *Matador*. Udźwiękowanie wersji polskiej: Studio Vobis Land.

czyni coś z mężczyzny. W ten sposób heteroseksualny z pozoru związek Marii i Diego okazuje się być unią dwóch identycznych istot, których płci do końca nie da się jednoznacznie określić.

Diego, podobnie jak Maria, początkowo uosabia osobowość silną i władczą, posiada również typowo męskie cechy charakteru. Widzimy go w sekwencji otwierającej film, jako widza spektaklu, podporządkowującego swojemu władczemu, voyeurystycznemu spojrzeniu uprzedmiotowione postaci kobiet. W pierwszym ujęciu pojawia się przerażona twarz kobiety z szeroko otwartymi ze strachu oczami, będąca tłem dla napisu w kolorze czerwonym, który zajmuje cały ekran i eksponuje tytuł filmu. Kobieta szamocze się, wrywa mężczyźnie, on zaś zanurza jej głowę pod wodę i topi ją w wannie. Widzimy w zbliżeniu męskie dłonie w rękawiczkach, otwierające brzytwę. Kolejne ujęcie eksponuje w wielkim planie podnieconą twarz Diega. Następny obraz, to nadgarstek kobiety przecięty ostrzem. Krew intensywnie barwną plamą rozlewa się w wannie, w której leży utopiona kobieta. Następne ujęcie ukazuje Diega siedzącego w fotelu i oglądającego krwawy spektakl na ekranie telewizora; jego buty obejmują monitor. W zbliżeniu widzimy twarz krzyczącej kobiety, a następnie piłę elektryczną, którą ktoś odcina jej głowę. Ujęcia stają się coraz krótsze, eksponując kolejno kobietę bitą przez mężczyznę po twarzy, uciętą głowę na poduszce, uciekającą z wrzaskiem dziewczynę, napotykaną na swojej drodze kolejne ofiary: trup kobiety owiniętej w celofan wypada z za kotary, inne zwłoki kołyszą się powieszono pod sufitem. Krótkim, dynamicznym ujęciom towarzyszą krzyki, podniecony oddech i sugestywna muzyka, rodem z klasycznego horroru. W ostatnim ujęciu widzimy Diega, który siedząc w fotelu i oglądając mrozące krew w żyłach sceny, onanizuje się.

Patrząc na sceny przemocy i śmierci, Diego odczuwa podniecenie. Już w pierwszej sekwencji filmowej mamy więc wyraźną wskazówkę dotyczącą jego upodobań seksualnych. Fascynuje go śmierć, zadawanie bólu, okaleczanie. W spektaklu erotycznej gry to on jest osobą wszechwładnie panującą, podporządkowującą sobie uprzedmiotowioną, pozbawioną jakiejkolwiek aktywności partnerkę. Potwierdza to scena, w której Diego kocha się ze swoją narzeczoną, Evą. Podczas stosunku prosi ją, aby udawała trupa i dopiero, gdy dziewczyna nieruchomieje i zamyka oczy, penetruje ją z namiętnością i siłą. Również kiedy udziela porady Ángelowi, jak ma postępować z kobietami, mówi mu, że musi do nich podchodzić tak, jak matador do byka: zaatakować i ujarzmić. Jako zadufany w swoją moc zabójca, Diego nie ujawnia na zewnątrz żadnych uczuć, kryje się z nimi, aby jego tajemnica nie została zdemaskowana. W kontaktach z uczniami, narzeczoną i jej matką przejawia władczy, autorytarny spokój.

Natomiast gdy poznaje Marię, zaczyna wobec niej ujawniać swoje prawdziwe emocje. Przed nią, jako reprezentantką tego samego „gatunku”, nie musi

się kryć, a do tego jest nią zauroczony. Szuka z nią kontaktu wzrokowego, a w jego oczach widać fascynację i pożądanie. Podczas spotkania w biurze prawniczym mówi Marii, że oboje są na siebie skazani. Natomiast w trakcie schadzki w domu pani adwokat stwierdza, że odkąd ją spotkał, ma wrażenie, iż dopóki ona żyje, on pozostanie martwy. W kolejnych scenach zaczyna coraz bardziej ujawniać swoją słabość i podporządkowanie. Jest gotów zapłacić najwyższą cenę, swojego życia, w zamian za rozkosz spędzenia nocy z Marią. Podczas pierwszego pocałunku w jego domu, gdy wyrywa Marii z dłoni szpilę, jest jeszcze silny i władczy. Nie chce oddać szpilki Marii; uważa, że na nią zasłużył, nie chce też podarować jej swojej mulety mimo jej prośby. Natomiast później sam przynosi kapę do biura Marii jako prezent dla niej. Gdy prawniczka każe mu opuścić biuro, podporządkowuje się jej nakazowi bez sprzeciwu. Kobieta znowu wygrywa starcie, udowadniając tym samym swoją dominację i władzę.

Według Paula Juliana Smitha<sup>40</sup> w filmie *MATADOR* Almodóvar porusza niezwykle rzadkie zagadnienie kobiecego fetyszyzmu. María kolekcjonując w swojej tajemnej skrytce pamiątki związane z tauromachią i z osobą Diega, czyni z nich fetysze, z obcowania z nimi czerpiąc satysfakcję i spełnienie. W podobnym duchu Alejandro Yarza<sup>41</sup> stwierdza, że María tworzy z kolekcjonowanych obiektów osobisty ołtarz, o czym wspominałam w uprzednim rozdziale. Jedynie tutaj, w zaciszu domowego schronienia, María pozwolić sobie może na uczucia; na zewnątrz pozostaje osobą twardą, władczą i nieprzeniknioną.

Alejandro Yarza zwraca uwagę, że zgodnie z tezami Laury Mulvey, María uosabia obraz charakterystyczny dla filmowej reprezentacji kobiety w sposób podwójny: jako kobieta i jako monstrum. Jako kobieta, María ubiera się spektakularnie, tworząc ze swego ciała estetyczną kreację: irrealny, eteryczny cień, istniejący jedynie po to, by żywić męską fantazję. Potwierdza to scena, w której María przesłonięta chmurą spalin rozwiewa się jak cień pod baczny spojrzeniem Diega w trakcie ich pierwszego spotkania. Jako monstrum, María również wciela spektakularny obraz: ubiera się w płaszcz imitujące kapę toreadora i nosi wysoko upięty kok podtrzymywany szpilą, którą uśmierca swoich kochanków. Niczym księżę ciemności Drakula, przechadza się majestatycznie, powiewając przy każdym kroku płaszczem. María skupia na sobie wnikliwe spojrzenie widza męskiego, uosabiając postać kobiety – monstrum.

Wcielając się we wspomniane wizerunki kobiety i monstrum, María podlega władzy voyeurystycznego spektaklu, ale nie jest jego bezwolną ofiarą. Prze-

---

<sup>40</sup> P.J. Smith, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, Verso, London, New York 1994, p. 87.

<sup>41</sup> A. Yarza, op. cit., págs. 175-182.

ciwnie, w kontaktach z mężczyznami przejmuje inicjatywę, przełamując bierny wizerunek kobiecego fetysza: to ona czyni z Diega obiekt swojej fascynacji, fetyszyzując go i uprzedmiotowiając<sup>42</sup>.

Jednak również María po spotkaniu z Diegiem zaczyna przejawiać coraz tkliwsze emocje. Kiedy otwiera paczkę zostawioną w jej biurze przez Diega i wyciąga z niej mulekę, dostrzec możemy drgnięcie jej powiek, a następnie oglądamy czuły gest głaskania i tulenia się do kapy, jak do kochanka. W kontaktach z innymi ludźmi oboje, María i Diego przejawiają męską władczość i dominację; w relacji ze sobą zaczynają okazywać emocje coraz bardziej miękkie: fascynację, czułość i wzajemne zauroczenie. Całkowite wymieszanie ról męskich i żeńskich poprzez zespolenie ich w androgyniczną jedność zostaje osiągnięte przez kochanków w akcie miłosnym, zakończonym wbiciem przez Marię szpili w kark Diega z równoczesnym pociągnięciem przez niego za spust rewolweru wycelowanego w jej usta. W scenie miłosnych igraszek, kochankowie na przemian przejmuje inicjatywę i przyjmują postawę uległości.

Marii, idealnej kochance Diega, reżyser przeciwstawia jego narzeczoną, Evę. Jest ona modelką, zakochaną w byłym matadorze tak bardzo, że gotową zrobić dla niego wszystko. W scenie miłosnej posłusznie udaje trupa, dając się ubezwłasnowolnić, byle tylko zadowolić partnera. Gdy odkrywa tajemnicę Diega i Marii, naręczony ostrzega ją, że może spotkać ją to samo, co inne jego kochanki i pyta ją, czy się nie boi. Eva odpowiada mu jednak, że boi się tylko tego, że może go utracić.

W postaciach dwóch kobiet, rywalizujących o względy Diega, Almodóvar dokonuje znaczącego przeobrażenia symbolicznej wymowy imion, które noszą. Zwraca na to uwagę Iwona Kolasińska, pisząc: „Naręczona nosi imię «pierwszej grzeszniczki», której w Raju przypadła rola deprawacji mężczyzny; tymczasem to ona staje się obiektem perwersyjnych żądz Diega (wcielając fantazmat «martwej kochanki»). «Kochanka idealna» i zabójczynie mężczyzn w jednej osobie nosi zaś imię matki Zbawiciela, imię konotujące czystość, podczas gdy to właśnie ona znajduje spełnienie jedynie w perwersyjnych żądzach, wyłącznie wcielając w czyn fantazmat miłosnego obcowania ze śmiercią”<sup>43</sup>. María, zamiast odkupić winy Diega (co byłoby zgodne z chrześcijańską wymową jej imienia),

---

<sup>42</sup> W scenach, w których María patrzy na Diega, przejmuje ona władzę spojrzenia, zarezerwowaną w kinie głównego nurtu dla mężczyzn. W podobny sposób patrzyła na mężczyzn inną bohaterka Almodóvara, Sexilia z *Labiryntu namiętności*. W scenie otwierającej film przechadza się po Rastro i taksuje wzrokiem mężczyzn, wybierając sobie kochanków. Kamera eksponuje jej twarz w zbliżeniu, a następnie ukazuje, również w zbliżeniu, krocza i pośladki mijanych przez nią kandydatów do łóżka.

<sup>43</sup> I. Kolasińska, *Portrety kobiet we współczesnym kinie hiszpańskim*, [w:] M. Radkiewicz (red.), *Gender w humanistyce*, Rabid, Kraków 2001, s. 110.



wiedzie go do zatracenia i śmierci w grzesznym spełnieniu żądz, natomiast Eva, biblijna kusicielka i sprawczyni upadku Adama, usiłuje zapobiec zbliżającej się katastrofie.

Eva jest bohaterką, której postawa zmienia się wraz z rozwojem filmowych wydarzeń. Na początku jest osobą pasywną, poddającą się biernie, sterowaną przez innych. Podporządkowuje się bez sprzeciwu nie tylko swojemu narzeczonemu, ale także kreatorowi mody na wybiegu oraz swojej matce, osobie energicznej i przebojowej. Jest bierna, nieomal apatyczna; nie broni się nawet zbyt zażarcie przed Ángelem, który usiłuje ją zgwałcić. Jednak po rozmowie telefonicznej z Diegiem, który każe jej zabrać z jego domu należące do niej rzeczy, postanawia działać. Maluje twarz na białło i ubiera się w krwistoczerwoną suknię, czym upodabnia się do trupa, wcielając się w obraz pożądany przez Diega i udaje się na spotkanie z nim, postanawiając walczyć o swojego ukochanego. Jednak w starciu z Marią jest bezsilna, co rywalka tłumaczy jej dobitnie w przywoływanej już uprzednio rozmowie o odrębnym gatunku, jaki stanowi morderca. Mimo wszystko jednak, Eva podejmując próbę odzyskania miłości Diega, przełamuje pasywny wzorzec martwej kochanki i wciela się w rolę kobiety aktywnej.

Almodóvar w *MATADORZE* po raz kolejny przekształca z upodobaniem tradycyjne postrzeganie ról pełnionych przez kobiety i mężczyzn w społeczeństwie. Męska aktywność przejęta zostaje jako wzorzec przez kobiety, zarówno na polu zawodowym (María jako adwokat, matka Evy jako jej menadżer), religijnym (władca matka Ángela, w przeciwieństwie do potulnego, zahukanego księdza powiernika) jak i erotycznym (María jako kochanka), natomiast mężczyźni wykazują cechy kobiece i regresywne, wyrażające się w impotencji zarówno zawodowej (komisarz Dalvani, ale także kontuzjowany, niemogący występować na arenie Diego), jak i seksualnej (Ángel).

Męskość Ángela budzi poważne wątpliwości, chyba nawet w nim samym, dlatego rozpaczliwie stara się dowieść, że jest typem prawdziwego *macho*. Podgląda mieszkającą naprzeciwko Evę przez lornetkę i podejmuje próbę zgwałcenia jej, aby udowodnić Diegowi, że nie jest homoseksualistą. Próba jednakże jest tak żalosna, że Eva nie chce nawet wnieść przeciwko niemu oskarżenia. Ángel sam zgłasza się na komisariat informując o dokonanym gwałcie, ale policjant, widząc jego chłopcę, niewinną twarz, myśli, że był ofiarą, a nie napastnikiem. Jako osoba wrażliwa i delikatna, Ángel mdleje na widok krwi. Jednak to on, dzięki wizjom, które go prześladują, naprowadza nieudolnego komisarza policji na trop rozwikłania zagadki.

Marta Michalak charakteryzuje Ángela następująco: „Uczeń Diega jest postacią określaną nie przez swoje czyny, lecz przez brak aktywności: oka-

zuje się niezdolny ani do aktu seksualnego, ani do morderstwa. To właśnie on, nie zaś postaci kobiece filmu, może być utożsamiany z biernym przedmiotem spojrzenia widza kinowego. Jednak jest to możliwe jedynie dzięki ukazaniu tej postaci jako swoistej mediacji między męskością a kobiecością<sup>44</sup>. Przy okazji nadmienić należy, że imię Ángel oznacza: Anioł, który jest istotą bezpłciową.

Ángel kieruje się w swoim postępowaniu współczuciem. Pragnie pomóc swojemu mistrzowi, biorąc na siebie jego zbrodnie. Chce ocalić go oraz Marię przed śmiercią, dlatego zdradza komisarzowi kryjówkę kochanków. Służącego Diega powstrzymuje przed spożyciem trującego muchomora. Emocje związane z solidaryzowaniem się i współczuciem określają jego istotę, chociaż wydawać by się mogło, że restrykcyjne wychowanie jego fanatycznej matki może wzbudzić w nim uczucie nienawiści. Tymczasem w stosunku do niej Ángel odczuwa jedynie kompleks winy i nawet jej okazuje, jak wszystkim innym, wyrozumiałe posłuszeństwo.

Ángel jako bohater „słaby” wpisuje się w przyjęty przez Almodóvara proces dekonstrukcji tradycyjnych wyobrażeń związanych z kategoriami płci. Natomiast niezależnie od tego, czy postacie filmowe uosabiają osobowości silne czy wrażliwe i kruche, są determinowani przez przeżywane przez siebie namiętności. Są wśród nich stany emocjonalne bardzo różnorodne: uczucia miłości, przywiązania i oddania, zazdrości, religijnej dewocji, ale najsilniejsze jest pożądanie — pasja, wobec której nieistotne stają się normy i nakazy społeczne, osądy ludzi, a nawet konsekwencje dotyczące tych, którzy im ulegają, z ostatecznym rozwiązaniem włącznie: zespoleniem rozkoszy seksualnej ze śmiercią.

Bohaterowie filmu *MATADOR* w trakcie rozwoju akcji nie są zbyt wylewni w okazywaniu swoich emocji. Jednakże wybuchają one w najwyższym paroksyzmie w scenach finałowych. Bowiem pragnienie osiągnięcia rozkoszy seksualnej jest wartością największą i emocją najsilniejszą — tak bardzo, że do jej wyrażenia Almodóvar przywołał śmierć jako wybór ostateczny. Tylko bowiem to, co nieodwołalne i końcowe, świadczy o osiągnięciu szczytu najwyższego z możliwych. Eros i Tanatos, złączone w jedną mroczną siłę, umożliwiają przeżycie rozkoszy najwyższej, bo zdwojonej przez swoje wzajemne oddziaływanie, ostatecznej i prowadzącej kochanków na drugą stronę, w wieczność, ku nieustannemu trwaniu, w „niebiańskim gnieździe z bawełnianych chmur”, zgodnie ze słowami bolero przywołanymi przez Almodóvara.

---

<sup>44</sup> M. Michalak, op. cit., s. 179.

#### 4. Pożądanie jako prawo życia i śmierci, pasja twórcza jako siła wampiryczna — emotikony PRAWA POŻĄDANIA a emocje ich twórcy

PRAWO POŻĄDANIA (*LA LEY DEL DESEO*, 1986) był pierwszym filmem Almodóvara zrealizowanym przez założoną przez niego wspólnie z bratem Agustínem spółkę *El Deseo* (*Pożądanie*). Stało się to możliwe między innymi dzięki nowej ustawie o kinematografii<sup>45</sup>, która w 1983 roku dała szansę hiszpańskim reżyserom, poprzez system subwencji, zajęcia się produkcją własnych filmów. Od tej pory, wszystkie następne filmy Almodóvar realizował we własnej wytwórni, co dało mu większą swobodę ekonomiczną oraz, przede wszystkim, artystyczną.

PRAWO POŻĄDANIA jest, podobnie jak *MATADOR*, filmem osobistym i bardzo Almodóvarowi bliskim. W utworze tym reżyser po raz kolejny opowiada o potędze erotycznych namiętności, o ich determinującej, mrocznej i destrukcyjnej sile. Odwołuje się przy tym do własnych emocji, gdyż, jak zauważa: „O pożądaniu można mówić jedynie wychodząc od samego siebie i opowiadając o samym sobie”<sup>46</sup>. Ale jest to także film o pasji tworzenia i o wpływie tego aktu na życie, o nierozdzielnym związku i przenikaniu się sfer kreacji artystycznej i egzystencji, również o charakterze destrukcyjnym.

Dlatego w przypadku tego filmu można mówić o dwóch równoległych emotikonach wiodących. Pierwszy określić należałoby jako ból wynikający z potrzeby bycia pożądanym i niemożności osiągnięcia spełnienia, natomiast drugi generuje smutek i uczucie niemocy, związane z brakiem możliwości tworzenia własnego życia na kształt kreowania literackiej (filmowej) fabuły. Obydwa emotikony są równie ważne, obydwie przeplatają się ze sobą, wprowadzając odcień mrocznej determinacji, fatalizmu wiodącego bohaterów ku klęsce. Przy tym, emotikony wyłaniające się ze świata przedstawionego, są tożsame z emocjami bohaterów, inaczej niż w przypadku *POŚRÓD CIEMNOŚCI* czy *MATADORA*, gdzie na przykład perwersyjność zachowań seksualnych nie przekłada się na świadomość bycia taką w odczuciu bohaterów.

Przedstawiony przez Almodóvara obraz namiętności ma charakter dramatyczny. Reżyser charakteryzuje go następująco: „Chciałbym przypomnieć sobie znacznie dokładniej PRAWO POŻĄDANIA, gdyż jest to kluczowy film w moim życiu i karierze. Mówi o czymś bardzo trudnym i jednocześnie bardzo ludzkim,

<sup>45</sup> W październiku 1982 r. nowym szefem Dyrekcji Generalnej Kinematografii w Hiszpanii (*Dirección General de Cinematografía*) została Pilar Miró, co wiązało się z szeregiem pozytywnych zmian, związanych między innymi z promocją kina narodowego, współpracą z hiszpańską telewizją TVE, zwiększeniem dotacji na produkcje oraz wprowadzeniem nowego modelu subwencji.

<sup>46</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 87.

to jest o mojej wizji pożądania. Absolutna konieczność czucia się pożądanym oraz to, iż w owym tańcu pożądania dwa pragnienia bardzo rzadko spotykają się i pasują do siebie, jest wielką tragedią istoty ludzkiej<sup>47</sup>.

Już pierwsze ujęcia filmu przenoszą nas w obszar zagadnień nakreślających siłę i zakres oddziaływania erotycznej namiętności. Kamera ukazuje wnętrze pokoju, a w nim młodego mężczyznę. Bohater podchodzi do dużego łóżka. Męski głos z offu każe mu usiąść i zacząć się rozbierać. Chłopak bez pośpiechu wykonuje polecenia. Głos mówi: „Nie patrz na mnie!” i chłopiec posłusznie odwraca głowę. Widzimy jego młodą twarz w zbliżeniu; jest uważna, ale nie wyraża żadnych emocji. Następnie, zgodnie z dalszymi nakazami, młody mężczyzna podchodzi do lustra, ogląda się z zadowoleniem i całuje swoje oblicze w usta. Prowadzony przez głos, wraca do łóżka, kładzie się, zaczyna się pieścić i dotykać między pośladkami. Kamera ukazuje go z góry, najpierw odwróconego twarzą do sufitu, potem leżącego na wznak, z głową wtuloną w poduszki, coraz bardziej podnieconego. Głos z offu wciąż daje mu wskazówki, wreszcie mówi: „Teraz poproś, żebym cię zerżnął”. Wyraźnie zdezorientowany chłopiec protestuje: „Ale nie umawialiśmy się!”, na co głos odpowiada mu: „Tylko poproś. Ale nie bój się. To tylko parę słów<sup>48</sup>”. W tym momencie kamera ukazuje nam, do kogo należy głos wypowiadający słowa: postacią tą jest reżyser, siedzący ze swoim asystentem za pulpitem przy warsztacie realizatorskim. Chłopak wykonuje polecenie i onanizuje się, aż do osiągnięcia spełnienia. Wtedy słyszy pochwałę, że spisał się bardzo dobrze i widzi rękę, kładącą na nocnym stoliku przy jego głowie plik banknotów.

Scenę tę Almodóvar komentuje następująco: „W pierwszych scenach *PRAWA POŻĄDANIA* reżyser jest osobą–głosem, który rozkazuje, co należy zrobić. Dla mnie głos w tym filmie jest głosem reżysera, czasami przekazywanym przez aktorów. Od samego początku definiuję i zakreślam obszar, w którym będę interweniować: obszar pożądania. Onanizuje się chłopiec z ulicy, żigolak, ale istotne jest to, aby ktoś zapłacił, żeby znaleźć kogoś innego, żeby móc się kochać. Usługi, które mężczyzna sobie funduje, nie sprowadzają się tylko do aktu płciowego, właściwie chodzi o coś innego: on chciałby, aby chłopiec powiedział, że go pragnie. Natychmiast staje się jasne, że główną postacią filmu jest reżyser, którego problemem jest to, żeby czuć się pożądanym. Płaci temu chłopcu za to, żeby ten powiedział do niego: «Włóż mi!». W scenie tej filmowiec jest reżyserem własnego życia, co oznaczać może również, że przetwarza jakoś

---

<sup>47</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>48</sup> Cytaty dialogów z filmu *Prawo pożądania*. Tekst: B. Kozikowska, na podstawie tłumaczenia M. Deburskiej.

swoje frustracje (...)<sup>49</sup>. W opisie tym, tak jak w analizowanej scenie filmowej, dwie wiodące emocje: pasja twórcza i pasja związana z zaspokojeniem żądy splatają się ze sobą nierozdzielnie.

Pożądanie jako emocja główna emanuje z całego filmu, przenika jego atmosferę. Wydarzenia rozgrywają się w trakcie upalnego lata, wszystkie postaci występujące w filmie są spocone i skąpo ubrane, rozmawiają też ze sobą o panującej wśród miejskich murów spiekocie. W porze letniej ukazywany był Madryt również w PEPI, LUCI, BOM I INNYCH LASKACH Z NASZEJ PACZKI, ale w tamtym filmie większość wydarzeń rozgrywała się za dnia, natomiast akcja PRAWA POŻĄDANIA dzieje się głównie nocą. Mimo to, kolory są gorące, a muzyka namiętna. W finałowej scenie, ołtarz stający w płomieniach jest czytelną metaforą płomiennej namiętności łączącej Antonia i Pabla. Bohaterowie nieustannie poszukują możliwości spełnienia swoich żądz; Pablo, Juan, Antonio, Tina i Ada splątani są skomplikowaną siecią wzajemnych fascynacji i pragnień, a każde z nich pozostaje w swoim pożądaniu osamotnione. MATADOR również opowiada o sile pożądania, ale w manierze bardziej abstrakcyjnej, natomiast w PRAWIE POŻĄDANIA reżyser eksponuje namiętność w sposób realny, fizyczny i zmysłowy. Fizyczność świata przedstawionego i fizyczność cielesna bohaterów narzucają się odbiorcom z dużą sugestywnością.

W PRAWIE POŻĄDANIA, podobnie jak w MATADORZE, Almodóvar dokonuje zespolenia miłosnego pożądania ze śmiercią. Jednak ma ono naturę odmienną niż w opowieści o mrocznym związku Diega i Marii; wynika bowiem z zazdrości na tyle silnej, że zdolnej do zbrodni. Metafora związku Erosa i Tanatosa ustępuje tu miejsca figurze Otella.

Tytułowe „prawo pożądania” reguluje wszystkie sfery zachowań człowieka jako największa moc; z niego wypływa też przyzwolenie na usunięcie rywala ze swojej drogi. Śmierć nie zespała się w tym przypadku z namiętnością w jeden paroksyzm, lecz jest prostą konsekwencją pasji tak przemożnej, że nieliczącej się z żadnymi ograniczeniami moralnymi. Jediną moralnością obowiązującą w świecie przedstawionym jest bowiem ta, która wypływa z zaspokojenia żądy.

Poprzez wprowadzenie wątku zazdrości i rywalizacji o uczucia, Almodóvar realizuje w swoim filmie formułę gatunkową melodramatu. Nie jest to melodramat klasyczny, gdyż relacje pomiędzy kochankami mają charakter homoseksualny. Jednak przekształcając w strategii *camp* klasyczne melodramatyczne wzorce, Almodóvar uzyskuje nowy wymiar tradycyjnego opowiadania o nieszczęśliwej miłości. Relacje homoseksualne, stały temat wcześniejszych

<sup>49</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 93-94.

dzieł reżysera ukazywany niejako przy okazji opowiadanych historii, wysuwa się teraz na plan pierwszy.

Wśród inspiracji literackich istotnych dla Almodóvara, Holguín<sup>50</sup> wymienia UCZTĘ Platona, SATYRICON Petroniusza, a z ery nowożytnej OPOWIEŚCI KANTARBERYJSKIE (THE CANTERBURY TALES, 1380) oraz powieść MAURYCZ (MAURICE) de Forstera, powstałą w 1914 roku (wydaną w 1971 roku). Wszystkie te dzieła w jakiejś formie zajmują się problemem homoseksualizmu: „Jedne gloryfikując go, inne potępiając, jeszcze inne zaś prezentując go jako opcję odmienną od heteroseksualizmu i biseksualizmu, albo nazywając go «trzecim seksem»”<sup>51</sup>. Natomiast w przypadku powinowactw i zapożyczeń filmowych, Holguín przywołuje twórczość Piera Paola Pasoliniego, Rainera Wenera Fassbindera, Eloya Germána de la Igleśii, Jaime Chávarri’ego, Jamesa Ivory’ego, Stephena Frearsa i Dereka Jarmana. Jednak dopiero w filmie Almodóvara temat potraktowany został szczerze i odważnie, jako rzecz normalna, bez uciekania się do sublimacji czy metafory. Almodóvar odwołuje się do inspiracji epickością BULWARU ZACHODZĄCEGO SŁOŃCA (SUNSET BOULEVARD, 1950) Billy’ego Wildera i komicznością GARSONIERY (APARTMENT, 1960) tegoż reżysera; wspomina też o Douglasie Sirku, który jest dla niego mistrzem narracji i kreowania nastroju za pomocą koloru, dekoracji i światła<sup>52</sup>.

Pytany o inspiracje do filmu wypływające z własnego życia i orientacji seksualnej, Almodóvar stwierdził, że jest to kwestia bardzo delikatna. Eksperymentowanie z własnym „ja” może być niebezpieczne i bolesne, nie tyle ze względu na próżność czy odkrycie rzeczy, o których nie miało się pojęcia, lecz ze względu na psychologiczne niebezpieczeństwo tkwiące w samej podróży w głąb siebie, rozwijającej się w scenariuszu. W trakcie tej podróży, zauważa reżyser, narrator przestaje być tożsamy z autorem lub może pojawić się jego osobowość zdublowana, ale żyjąca własnym życiem<sup>53</sup>. Bohater PRAWA POŻĄDANIA, mimo że jest reżyserem i homoseksualistą jak Almodóvar, nie stanowi jego „alter ego”, chociaż oczywiście niektóre elementy ich biografii są zbieżne. Wśród nich Almodóvar wymienia styl pracy nad stworzonymi tekstami, w trakcie której dla niego, podobnie jak dla Pabla, maszyna do pisania zmienia się w obiekt diaboliczny, w nieprzyjaciela, którego trzeba pokonać<sup>54</sup>.

Almodóvara interesuje, obok problemu niespełnionego pożądania, również akt tworzenia, przenikający do osobistego życia artysty. Wskazuje ten aspekt

---

<sup>50</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*; op. cit., pág. 230.

<sup>51</sup> Ibidem, pág. 230. Tłum. K. Citko.

<sup>52</sup> N. Vidal, op. cit., pág. 67.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Ibidem.

dobitnie, mówiąc: „Kiedy zacząłem pisać, chciałem mówić o procesie tworzenia, o tym, jak życie reżysera całkowicie przenika do jego twórczości. W jaki sposób staje się on wampirem swoich własnych losów, a jego egzystencja wydaje się być podporządkowana wyłącznie pisaniu, jak związek między jego życiem a maszyną do pisania staje się czymś nieomal monstrualnym, niebezpiecznym zarówno dla niego samego, jak i dla innych”<sup>55</sup>.

Pablo Quintero, główny bohater filmu, jest uznanym reżyserem. Poznajemy go w trakcie kolejnego sukcesu, odniesionego przez jego najnowszy film *EL PARADIGMA DEL MEJILLÓN* (*PARADYGMAT MAŁŻY*). Pablo pracuje także nad scenariuszem o perypetiach Laury P., czerpiąc inspiracje z życia swojej siostry Tiny oraz wystawia w teatrze sztukę Jeana Cocteau *VOX HUMAINE* (*GŁOS LUDZKI*). Jednak Pablo przede wszystkim chce być reżyserem własnego życia. Obrazuje to scena, w której Quintero dostaje list od Juana. List jest miły, ale zdawkowy, a Pablo oczekuje czegoś więcej od swego kochanka. Dlatego siada do maszyny do pisania i osobiście wystukuje tekst, który chciałby otrzymać. W usta Juana wkłada następujące słowa: „Nie opuściłem Madrytu, żeby cię zapomnieć, bo jeśli zapomnę o tobie tak, jak mi radzisz, to poczuję pustkę w środku. (...) Chcę z tobą wszystko dzielić. Nie mów tylko, czy poznałeś kogoś, kto ci się podoba. To jedyne, czego nie mógłbym dzielić z tobą”<sup>56</sup>. Prosi także, aby Juan podpisał ten list i odesłał mu go z powrotem. W tym momencie Pablo staje się kreatorem swojego życia i pisze jego scenariusz pragnąc, aby ten urzeczywistnił się według jego woli. Nie bierze pod uwagę, że życie niekoniecznie musi być zgodne z jego planami.

Pragnąc zapanować nad własnym losem, Pablo staje się wampirem uzależnionym od czynności pisania, niczym Drakula od spijania krwi; jak gdyby jego życie nie mogło istnieć bez wcześniejszego wymyślenia go na papierze. Jego obsesyjny związek z maszyną do pisania ma także zgubny wpływ na otaczających go ludzi. Pablo staje się wampirem także dla Antonia i dla Tiny, zawłaszczając ich życie i przyporządkowując swojemu według własnego scenariusza. Bowiem, jak zauważa Jerzy Prokopiuk, wampir w „mrocznej ekstazie zdobywa nie tylko ludzką siłę życiową i nie tylko wysysa duszę ludzką, lecz także pragnie pożreć ludzkie «ja», istotę człowieczeństwa”<sup>57</sup>. Obrazuje to doskonale scena kłótni pomiędzy Tiną i Pablo, podczas której siostra zarzuca reżyserowi, że bohaterka jego scenariusza filmowego, Laura P., jest jej lustrzanym odzwierciedleniem, na co on odpowiada, że w trakcie pisania bohaterka staje się częś-

---

<sup>55</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 87.

<sup>56</sup> Cytat z filmu *Prawo pożądania*. Tekst: B. Kozikowska, na podstawie tłum. M. Deburskiej.

<sup>57</sup> J. Prokopiuk, *Tajemnica wampira*, „Kino” 1993 nr 2/3, s. 19.

cią niego samego. Mówi do Tiny: „Ty stajesz się mną”, wskazując bezpośrednio na mechanizm zawłaszczenia jej osobowości. Siła procesu tworzenia jest tak potężna, że Pablo podporządkowuje się jej całkowicie, stając się niejako istotą bezwolną, okaleczoną przez swoją twórczość.

Wyreżyserowanie życia zgodnie ze swoją pasją i pożądaniem okazuje się niemożliwe. Role przydzielone Antoniowi, Juanowi i Tinie nie spełniają się w rzeczywistości. Juan kocha zbyt słabo, a Antonio zbyt namiętnie. Tina nie chce użyczyć swojego prywatnego życia na materiał do filmu. Starannie rozpisany scenariusz wymyka się spod kontroli, zaś Pablo, nie mogąc zapanować nad dramatycznymi wydarzeniami, powoduje wypadek drogowy i zapada w śpiączkę, a gdy się z niej wybudza, ma amnezję. Pasji tworzenia przeciwstawia więc Almodóvar całkowitą niemoc twórczą, związaną z niemożnością określenia, kim się jest.

Pablo odzyskuje wreszcie pamięć, ale jego spotkanie z Antoniem staje się ostateczną klęską. Dopiero wówczas odkrywa bowiem, że poszukiwany przez niego nieustannie podmiot pożądania jest tuż obok. Pomiędzy kochanków jednakże wkraść się cień śmierci Juana. Osaczony przez policję, odtrącony przez ukochanego, Antonio umiera od strzału z rewolweru. Na moment przed śmiercią kochanka, do Pabla dociera prawda. Jest już jednak za późno. Zrozpaczony Pablo tuli do siebie martwe ciało ukochanego, a potem, w ataku furii przeklina stojącą obok maszynę do pisania i wyrzuca ją przez okno. Maszyna spada z wysokości i roztrzaskując się w śmietniku wybucha, jakby była bombą. Ponieważ Almodóvar w wywiadzie z Nurią Vidal<sup>58</sup> określa maszynę jako obiekt diaboliczny, jej upadek w dół przywodzi na myśl wtrącenie do piekielnej otchłani, trawiącej wszystko w morzu płomieni.

Ukazując w osobie i życiu Pabla rangę procesu twórczego, Almodóvar podkreśla, jak dalece jest on istotny dla niego. Pasja tworzenia jest dla reżysera najsilniejszą emocją, determinującą jego życie. W swoich wypowiedziach na temat tworzenia filmów, Almodóvar niejednokrotnie podkreślał siłę i irracjonalność procesów stojących za koniecznością kreowania osobistych wizji artystycznych. Stwierdził na przykład: „Kino (robienie filmów) jest jak heroina, kładzie kres wszystkim twoim problemom, rozwiązuje je, ponieważ sprawdza je do jednego. W przypadku heroiny osiągnięcie uzyskuje się przy pomocy jednej dziennej dawki, w przypadku kina — przy ukończeniu filmu, który został napisany — wyśniony<sup>59</sup>. W innym wywiadzie reżyser zauważył: „Dla mnie, kino jest pasją, a wierzę że temperament i pasja są czymś irracjonalnym. Nikt nie

---

<sup>58</sup> N. Vidal, op. cit., págs. 65-68.

<sup>59</sup> Cyt za: F. Blanco (Boquerini), op. cit., pág. 125. Tłum. K. Citko.



wie, dlaczego oddaje się pasjom, jedynie jest świadomy, że musi to robić. Gdyby udało się zrationalizować proces tworzenia filmów, niewielu ludzi poświęciłoby się ich realizacji. Jest to pewien rodzaj kataklizmu, w którym się żyje od początku do końca. Wszystkie doznania są bardzo intensywne. Od momentu gdy piszesz scenariusz, aż do chwili gdy film jest grany. Powinno być to tak proste, jak śnienie i oczekiwanie, że zobaczy się ten sen w formacie 35 mm<sup>60</sup>.

Realizując PRAWO POŻĄDANIA, Almodóvar przywołuje własną wizję twórczości jako siły w największym stopniu determinującej życie; i własną wizję artysty, który oddaje się kreacji całym sobą, bez oglądania się na konsekwencje i skutki dla osobistej egzystencji. Dla niego, podobnie jak dla jego fikcyjnego bohatera Pabla, tworzenie jest esencją życia. Almodóvar przyznaje, że proces twórczy może być czasami związany z błędzeniem i z wyborami irracjonalnymi, nieświadomymi, opartymi na emocjach, ale, jak twierdzi: „potrafię robić to wyłącznie w ten właśnie sposób, być może najgorszy, gdyż zżera on moje życie i jest pasją, w której nie potrafię nad sobą zapanować. Mogę pracować tylko wtedy, gdy staję się ofiarą mojej pasji do pracy”<sup>61</sup>.

## 5. Emocje bohaterów PRAWA POŻĄDANIA: miłość, niespełnienie, nienawiść

Bohaterowie filmu Almodóvara wyrażają całą gamę różnorodnych emocji, które wzajemnie sobie okazują, jednak nie zawsze są one odwzajemniane. Łączy ich natomiast jedno: są homoseksualistami (a przynajmniej próbują nimi zostać). Temat homoseksualizmu za czasów generała Franco był absolutnym tabu, a jeśli się już go poruszało, to w kontekście dewiacji, zboczenia i grzechu. Natomiast w czasach *la movidy* stał się czymś zupełnie normalnym, zaś homoseksualiści przyjęci zostali w poczet zwykłych członków społeczeństwa. Filmy Almodóvara przynoszą całkowitą akceptację homoseksualistów i lesbijek, których portrety kreślone są z sympatią i humorem. Mark Allinson<sup>62</sup> podkreśla wielokrotnie, że bohaterowie filmów Almodóvara nigdy nie mieli problemów z „wychodzeniem z szafy” (tak w Hiszpanii określa się ujawnienie swojej opcji homoseksualnej) w kontekście społecznym; jedyną trudnością mogło być dla nich samookreślenie wobec własnego wyboru. Poza orientacją seksualną, bohaterowie nie różnią się od reszty społeczeństwa emocjami czy motywacjami

---

<sup>60</sup> Ibidem, pág. 125. Tłum. K. Citko.

<sup>61</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, po. cit., s. 95.

<sup>62</sup> M. Allinson, op. cit.

postępowania; Almodóvar stwierdza: „W PRAWIE POŻĄDANIA pokazana jest relacja między mężczyznami, ale nie ma w niej niczego specyficznego: zazdrość jest ta sama, słabości są te same, ból jest ten sam i pasja, którą się odczuwa, jest jednakowa”<sup>63</sup>.

Wątpliwości ani trudności z określeniem swojej opcji seksualnej nie ma Pablo. Od pierwszych scen filmu wiemy, że jest homoseksualistą. Po premierze filmu, na dyskotecce czułym gestem obejmuje Juana, potem zaś kochankowie, zamknięci razem w toalecie, biorą kokainę. Rozmawiają o zamiarze wyjazdu Juana na południe do rodziny. Gdy Pablo wychodzi z dyskoteki, taksuje spojrzaniem mężczyzn stojących na ulicy i podrywa jednego z nich. Pragnie w ten sposób oddalić od siebie myśli o Juanie, ale gdy widzi zaparkowany motor należący do kochanka, mówi poderwanemu mężczyźnie, że chciałby ukraść go i zostawić sobie jako fetysz.

W wywiadzie udzielanym dla telewizji Pablo mówi dziennikarce, że miłość to coś, co absorbuje człowieka całą dobę i nie pozwala skupić się na innych sprawach. Pablo zamiast przeżywać afekty, zastanawia się nad nimi i poddaje analizie. Przede wszystkim chciałby je wyreżyserować. Dlatego gdy Antonio chce mu uświadomić, że woła o uczucie, odpowiada mu: „Być może. Ale nie za wszelką cenę”. Chce być przedmiotem pożądania Juana, nie Antonia. W liście do Juana pisze: „Dałbym wszystko, żebyś mnie pożądał. Nawet jeśli mnie nie kochasz. Ale tego nie da się zrobić na siłę. (...) Kocham cię bardziej niż kiedykolwiek, nic na to nie poradzę”. Natomiast pisząc do Antonia, ostrzega go: „Wbrew temu co myślisz, nie jestem w tobie zakochany. Wzrusza mnie twoja czułość, ale radzę ci nie zakochiwać się we mnie. Jestem zbyt dużym egoistą”<sup>64</sup>.

W kontaktach z Juanem i z Antoniem Pablo jest opanowany i władczy. Inicjatywa należy do niego. Obaj kochankowie proszą go, żeby nauczył ich sprawiać sobie przyjemność. Ale Pablowi nie chodzi przede wszystkim o przyjemność; pragnie być pożądany, a nie obsłużony. W dodatku czuje się osaczony przez Antonia, który chce przejąć kontrolę nad całym jego życiem: czyta jego listy, dokonuje napraw w jego mieszkaniu i zaleca mu, aby rzucił kokainę i zaczął żyć zdrowo. Poirytowanie Pabla, który nie kocha Antonia, narasta i wybucha kłótnią, gdy reżyser dowiaduje się, że jego nowy kochanek przeczytał list od Juana.

Jednak prawdziwe emocje eksplodują podczas rozmowy Antonia z Pablem na dachu domu matki Antonia. Widzimy obu bohaterów w półzbliżeniu, dzięki czemu obserwować możemy najdrobniejsze grymasy i drgnienia ich twarzy. Reżyser pyta swego kochanka, co robił w nocy, on zaś odpowiada mu: „Dobrze

<sup>63</sup> Cyt. za: F. Blanco (Boquerini), op. cit., pág. 132. Tłum. K. Citko.

<sup>64</sup> Cytaty z filmu *Prawo pożądania*. Tekst: B. Kozikowska, na podst. tłum. M. Deburskiej.

wiesz, gdzie byłem i co robiłem”. Dla Pabla, który już wie o zabójstwie Juana, jest to czytelna informacja o tym, kto jest mordercą. Zrozpaczony, odwraca się od Antonia i kryje twarz w zgiętym przedramieniu. Antonio dodaje, że zrobił to dla nich i oskarża Pabla, że to jego wina, gdyż okłamał go mówiąc, że nic go nie łączy z Juanem. Reżyser słucha go z narastającą zgrozą. Wreszcie Antonio chwyta Pabla w objęcia i mówiąc mu, że ta śmierć połączy ich na zawsze, całuje go w usta. Pablo jednak gryzie go w wargę, wyrывa mu się i ucieka.

W następnych ujęciach widzimy, jak Pablo wraca do Madrytu samochodem. Kamera eksponuje wymowny detal: fragment policzka Pabla przesłonięty szkłem ciemnych okularów, spod których wypływa łza. Pablo zdejmuje okulary i kamera ukazuje zbliżenie jego zaczerwienionych oczu, na które nakładają się zdjęcia pędzących po szosie kół.

Silne emocje stają się udziałem Pabla również w sekwencji finałowej filmu. Gdy Antonio, grożąc pistoletem Tinie zmusza Pabla, żeby z nim został, na jego twarzy maluje się niesmak. Kiedy napastnik ściąga z reżysera ubranie, mamy wrażenie, że za chwilę asystować będziemy przy scenie gwałtu. Role kochanek odwracają się w stosunku do ich pierwszego aktu miłosnego, w którym Pablo posiadał niezbyt zachwyconego tym Antonia. Teraz to Antonio jest stroną aktywną. Ale kiedy pyta reżysera, jak mu wychodzi, dodając, że to on go wszystkiego nauczył, w Quintero coś się przełamuje. Jakby zdał sobie sprawę, że wreszcie trafił na kogoś, kogo szukał całe życie; kogoś, kto go pożąda tak silnie, jak to jest tylko możliwe. Sytuację podkreślają towarzyszące scenie słowa piosenki z offu, zatytułowanej LO DUDO (WĄTPIĘ):

Lo dudo... lo dudo... lo dudo...  
que tú llegues a quererme,  
como yo te quiero a ti.

Wątpię... wątpię... wątpię...  
żebyś tak mnie pokochał,  
jak ja ciebie.

Lo dudo..., lo dudo... lo dudo...  
que halles un amor tan puro,  
como el que tienes en mi.

Wątpię... wątpię... wątpię...  
byś znalazł miłość tak czystą,  
jak ta, którą masz we mnie.

Hallarás mil aventuras  
sin amor,  
pero al final de todas,  
solo tendrás dolor.

Spotkasz jeszcze tysiąc przygód  
bez miłości,  
ale na końcu ich wszystkich  
odczujesz tylko ból.

Te darán de los placeres  
frenesi...  
más no ilusión sincera...  
como la que te dí.

Doprowadzą cię przyjemności  
do szaleństwa...  
jedynie iluzja szczerą...  
którą ci dałem.

Lo dudo... lo dudo... lo dudo...  
que halles un amor tan puro,  
como el que tienes en mi.

Wątpię... wątpię... wątpię...  
byś znalazł miłość tak czystą,  
Jak ta, którą masz we mnie<sup>65</sup>.

Pablo osiąga wreszcie to, czego pragnął najbardziej. Ale równocześnie zaraz wszystko traci, gdyż Antonio umiera od kuli rewolwerowej. Rozpacz, która ogarnia Pablo, wyrażona została przez Almodóvara w symboliczny, wyrazisty ale czytelny sposób. Reżyser wyrzuca przez okno swoją maszynę do pisania, bierze w objęcia martwego kochanka i tuli go do siebie niczym Pietą ciało Chrystusa. Porównanie to nasuwa się w sposób oczywisty, gdyż za plecami mężczyzn znajduje się ołtarz, wzniesiony przez Tinę i Adę. Gdy załamany Pablo ściska ciało Antonia, ołtarz za nim staje w płomieniach, wzniesionych przez palące się świece, stając się ognistym znakiem miłości i namiętności najsilniejszej z możliwych.

Płonący ołtarz wyraża namiętną i gorącą miłość Antonia, który w przeciwieństwie do Pabla nie zastanawia się nad swoimi uczuciami, lecz realizuje pożądanie natychmiast. Jest ono siłą napędową jego działania, wyprzedza zastanowienie i nie jest ograniczone żadnymi zakazami społecznymi ani moralnymi. W pierwszej scenie, w której się pojawia, widzimy go, gdy po wyjściu z kina masturbuje się w toalecie, powtarzając słowa usłyszane podczas projekcji: „fóllame” („zerznij mnie”), tak jak czynił to żigolak z filmu Pabla Quintero. Scena ta natychmiast określa jego relację w świecie przedstawionym: Pablo chce być pożądanym, co niekoniecznie oznacza zaspokojenie, natomiast Antonio pragnie natychmiastowego rozładowania namiętności i osiągnięcia rozkoszy.

W osobie Antonia z PRAWA POŻĄDANIA Mark Allinson<sup>66</sup> widzi kontynuację postaci Ángela z Matadora (w role obydwu bohaterów wciela się zresztą ten sam aktor, Antonio Banderas). Podobnie jak Ángel, Antonio jest osobą niepewną swojej orientacji seksualnej, czującą dyskomfort w relacjach intymnych. Czai się w miejscach, gdzie spotkać może Pabla, ale gdy dochodzi między nimi do pierwszej rozmowy, od razu informuje Quintero, że nie sypia z mężczyznami. Mimo wszystko jedzie z Pablem do jego domu, gdzie od razu rzuca się na reżysera i wpija się gwałtownie w jego wargi, zaś po uwadze zaskoczonego Quintero, że całowanie, to nie przepychanie zlewu prosi go, aby nauczył go tej sztuki. Gdy obaj mężczyźni leżą już w łóżku, Antonio przerywa trzy razy, wypytując swojego partnera o choroby weneryczne. Jest niespokojny i widać, że brakuje mu doświadczenia w intymnych sytuacjach. Allinson twierdzi: „Punkty widzenia kamery i jej położenie w tej scenie również podkreślają represyjność aktu seksualnego w odnie-

<sup>65</sup> Cytat z filmu, tłum. K. Citko.

<sup>66</sup> M. Allinson, op. cit., p. 136.

sieniu do Antonia: ujęcie z góry, z Pablo dokonującym penetracji Antonia, nogi tego ostatniego na pierwszym planie, wszystko to powoduje, że stosunek seksualny jawi się jako niezdarny i niewygodny<sup>67</sup>. Scena seksu została potraktowana przez Almodóvara w sposób niezwykle realistyczny; twarz Antonia wyraża ból i dyskomfort, co widząc Pablo sięga po wazelinę i gasi światło. Jak zauważa Almodóvar w rozmowie z Nurią Vidal<sup>68</sup>, sceny seksu w jego filmach nie są realizowane dla nich samych, lecz po to, aby dowiedzieć się z nich czegoś o występujących w nich bohaterach. W tej scenie mamy czytelny, wyrazisty obraz inicjacji gejojskiej, przeżywanej przez Antonio.

Cechy charakteru, które przejawia Antonio, nie są typowe dla tradycyjnych wyobrażeń o homoseksualistach. Nie jest on zniewieściałym, delikatnym typem osobowości; przeciwnie, wielokrotnie podkreśla swoją męskość. Zajmuje się naprawą usterek w domu Pabla, poucza swego przyjaciela, jak ma się zachowywać w czasie jego wyjazdu na wieś. Mówi do niego, że nie chciałby, aby podczas jego nieobecności spotykał się z innymi mężczyznami, demonstrując tym samym typową postawę *macho*, raczej rzadką w relacjach homoseksualnych. W stosunku do Juana jest agresywny i władczy. Wszystkie te cechy według Allinsona<sup>69</sup> pozwalają widzieć w nim personalizację autorepresji seksualnej. Za José Arroyo<sup>70</sup>, Allinson podkreśla, że te same atrybuty, które potwierdzają opresyjność bycia gejem przez Antonia, są równocześnie jego osobistymi cechami charakteru: poczucie władzy i kompetencji, dominacja, gwałtowność, potrzeba kontroli i konieczność posiadania.

Antonio jako osoba gwałtowna dąży do natychmiastowego i bezgranicznego zaspokojenia swoich żądz. Pragnie posiadać Pabla tylko dla siebie i jest o niego zazdrosny, choć równocześnie czule się nim opiekuje. Przeszukuje rzeczy i papiery swojego kochanka, czyta jego listy. Dzięki temu dowiaduje się o istnieniu rywala i postanawia się go pozbyć. Namiętność prowadzi go do zbrodni.

Początkowo, po przyjeździe do baru, w którym pracuje Juan, Antonio nie przejawia wobec niego jawnej agresji. Dopiero podczas nocnego spaceru brzegiem morza pod latarnią, rzuca się na Juana i mówi mu: „Chcę cię posiąść. Chcę posiąść wszystko, co należało do Pabla. Bo go kocham”<sup>71</sup>. Kiedy obaj szamoczą się nad urwiskiem, Antonio, nie mogąc ujarzmić i podporządkować swej woli Juana, z rozmysłem strąca go w dół.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 135. Tłum. K. Citko.

<sup>68</sup> N. Vidal, op. cit.

<sup>69</sup> M. Allinson, op. cit.

<sup>70</sup> J. Arroyo, „*La ley del deseo*”: *A Gay Seduction*, [in:] R. Dyer, G. Vincendeau (eds.), *Popular European Cinema*, Routledge, London 1992. Omawiam za: M. Allinson, op. cit., p. 136.

<sup>71</sup> Cytat z filmu *Prawo pożądania*. Tekst: B. Kozikowska, na podst. tłum. M. Deburskiej.

Namiętność i szalona miłość Antonia do Pabla jest tak wielka, że nie cofa się przed niczym. Śmierć Juana jest prostą konsekwencją jego miłości, zaś zabójstwo rywala potwierdza, a nawet sakralizuje to uczucie. Poprzez akt morderstwa Antonio dowodzi swemu kochankowi, że jest dla niego gotów na wszystko. Mówiąc, że śmierć Juana połączy ich na zawsze, Antonio gorąco w to wierzy. Zapłacił przecież wysoką cenę udowadniając głębię i prawdziwość swojej miłości: złożył na jej ołtarzu krwawą ofiarę.

Potwierdza to ostatnia scena miłosna, rozgrywająca się w mieszkaniu Tyny, w pobliżu rozświetlonego ołtarza. Antonio tuż przed swoją śmiercią mówi do Pabla: „Kochać cię w ten sposób to przestępstwo, ale jestem gotów za to zapłacić. Wiedziałem to już w chwili, kiedy cię poderwałem na dyskotecę. I dodaje: Wyobrażałem sobie, że cena będzie wysoka, ale nie żałuję”<sup>72</sup>. Jest to jego ostatnia kwestia, coś w rodzaju pożegnania z Pablem. Antonio zdaje sobie bowiem wreszcie sprawę z tego, że Pablo nie odplaci mu taką miłością, jakiej on od niego żąda. Podkreślają to słowa piosenki *LO DUDO*, cytowane przeze mnie nieco wcześniej. Jest to słynne bolero wykonywane przez *Los Panchos*, które Antonio dedykuje Pablowi w ich ostatnich chwilach bycia razem. Słowa bolera nabierają dramatycznego wydźwięku, podkreślając desperację uczucia Antonia do Pabla i grozę tragicznego finału.

Potęgą miłości staje się dla Antonia siłą zgubną. Umierając (popołniając samobójstwo?)<sup>73</sup>, zdaje się deklarować, że skoro nie może być z Pablem na swoich warunkach, woli śmierć od życia w marazmie i niespełnieniu. Miłość zespała się ze śmiercią, ale nie na zasadzie paroksyzmu najwyższej rozkoszy, jak miało to miejsce w *MATADORZE*, lecz jako konsekwencja niemożności osiągnięcia idealnego spełnienia i zatracenia się w pożądaniu.

Poczucie niespełnienia towarzyszy także Juanowi. Nie potrafi on dać Pablowi tego, czego reżyser od niego oczekuje, dlatego ucieka od niego i wyjeżdża na południe do pracy w barze. Ale zaniepokojony brakiem listów od przyjaciela, dzwoni do niego i prosi go o jeszcze jedną szansę. Chce ofiarować Pablowi siebie, bo jak później tłumaczy Antonio, kocha go „na swój sposób” i wie, czego mu trzeba. Z drugiej jednak strony, w rozmowie telefonicznej z Pablo, prosi, aby ten nauczył go, jak ma postępować w ich związku.

---

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> W filmie śmierć Antonia nie jest pokazana jednoznacznie. Słyszymy odgłos rewolwero-  
wego wystrzału z *offu* i dopiero w następnym ujęciu widzimy osuwającego się martwego bohatera na  
ziemię. Samobójstwo sugerowałby przedmiot podobny do pistoletu, leżący odok Antonia. Równie  
możliwe jest jednak przyjęcie założenia, że Antonio nieopatrznie zbliżył się za bardzo do otwartych  
drzwi i został zastrzelony przez policjanta.

Juan prawdopodobnie ma problemy z określeniem swojej orientacji seksualnej i nie jest do końca pewien, czy chce być gejem. Być może dlatego Pablo zarzuca mu, że nie pożąda go tak, jak reżyser tego by pragnął. Po rozmowie z Pabłem w dyskotecie widzimy go (i to samo widzi zazdrosny Quintero), jak ściska się z jakąś panienką. Również w trakcie spotkania z Antoniem, gdy ten zaczyna się do niego „dobierać”, reaguje z oburzeniem i wstrętem, jak heteroseksualny samiec. Trudno zinterpretować tę postać jednoznacznie, gdyż nie pozwala na to lakoniczność jego roli. Będąc nieobecny w toku wydarzeń, równocześnie pozostaje ważny jako osoba istotna w życiu Pabla. W zasadzie, Juan zdaje się być figurą nieobecności i zagrożenia równocześnie: nieobecności pożądania i braku relacji pragnienia w stosunku do Pabla oraz zagrożenia rywalizacją o uczucia w stosunku do Antonia. To, co nieobecne i zagrażające domaga się usunięcia, dlatego Juan musi zostać uśmiercony. Pablo stara się go uśmiercić symbolicznie, czyli usunąć ze swojego życia i zapomnieć o nim. Natomiast fizycznie zabija go Antonio, usuwając go z drogi jako przeszkodę na drodze swojej zaborczej miłości do Quintero.

Bohaterem filmu jest także Tina, siostra Pabla. Celowo w tym momencie (później zaś przechodzę już na formę żeńską), używam w odniesieniu do niej słowa „bohater”, a nie „bohaterka”, gdyż Tina jest transwestytą. W młodości była chłopcem, ale uwiedziona przez własnego ojca dokonała operacji zmiany płci i stała się kobietą. W osobie Tyny, jak zauważa Almodóvar, interesowała go postać „manifestująca kobiecość przesadzoną, spiętą i naznaczoną ekshibicjonizmem”<sup>74</sup>. Jest to osobowość wewnętrznie rozdarta, pełna negatywnych emocji, związanych zarówno z przeszłością, jak i obecną sytuacją: jej partnerka porzuciła ją, zostawiając pod jej opieką córkę Adę, w dodatku jako aktorka nie ma żadnych propozycji pracy, dopóki Pablo nie obsadzi jej w reżyserowanym przez siebie spektaklu teatralnym. W rolę Tyny wcieliła się Carmen Maura, tworząc świetną kreację aktorską, zmysłową i zarazem psychologicznie głęboką.

Naznaczoną fatalizmem przeszłość siostra Pabla wspomina w dwóch scenach filmowych. W pierwszej z nich odwiedza kaplicę przy kolegium, do którego uczęszczała jako młody chłopak. Spotyka tam grającego na organach księdza. Słyszając melodię, Tina zaczyna śpiewać:

<p>Oh, Virgen mas pura que el nardo y la rosa, Madre más hermosa que el lucido sol atende mis ruegos, escucha mi canto, enjuga mi llanto de amargo dolor.</p>	<p>Dziewico czystsza niż nard i róża, Matko piękniejsza niż mieniące się słońce wysłuchaj mych prośb, słuchaj mego śpiewu, otryj me łzy gorzkiego bólu<sup>75</sup>.</p>
---	--

<sup>74</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 91.

<sup>75</sup> Cytat z filmu *Prawo pożądania*. Tłum. K. Citko.

Tina zbliża się do księdza, staje przed nim i mówi mu, że jako dziecko śpiewała w chórze. Kapłan odpowiada, że przypomina mu jego dawnego ucznia, także śpiewającego w chórze, na co Tina wyznaje: „Ojcie Constantino, to ja”. Zaskoczony ksiądz stwierdza, że bardzo się zmieniła, ona jednak odpowiada mu: „To nie tak, w środku jestem taka sama”. Następnie dodaje: „W moim życiu było dwóch mężczyzn. Jeden z nich to ksiądz, mój przewodnik duchowy, a drugi to mój ojciec. Obaj mnie opuścili. Już żadnemu innemu nie mogę zaufać”. Kapłan radzi Tinie, aby uciekła od wspomnień, tak jak on to uczynił, i żeby zwróciła się do Boga. Ona jednak protestuje: „Nie chcę. Wspomnienia to jedyne, co mi zostało”<sup>76</sup>.

Scenę tę Almodóvar wspomina później jako inspirację do powstania filmu *ZŁE WYCHOWANIE*. Jednocześnie podkreśla, że ojciec Constantino ma swój realny pierwowzór: „to ksiądz, który dawał mi lekcje z literatury w kolegium salezjańskim i który robił z chłopcami to samo, co ten z Tiną. Był on jak Madame z burdelu, burdelu salezjańskiego”<sup>77</sup>.

Druga scena, w której Tina wspomina swoje dzieciństwo, ma miejsce w szpitalu, w którym leży Pablo, unieruchomiony w łóżku, po spowodowanym przez siebie wypadku samochodowym. Jest ranny i ma amnezję, więc Tina opowiada mu o sobie i ich rodzinie. Rodzice rozwiedli się, gdy byli dziećmi, on pozostał z matką, ona wyjechała z ojcem do Maroka. Tina twierdzi, że rodzice rozeszli się z jej powodu, bo sypiała z tatą. Po wyjeździe do Maroka, wykonała za namową rodzica operację zmiany płci i żyła ze sobą w związku szczęśliwie, dopóki ojciec nie porzucił jej dla innej kobiety, z którą uciekł do Nowego Jorku. Tina twierdzi, że niczego ze swego dzieciństwa nie żałuje i że mimo wszystko, chociaż nienawidzi ojca za to, że ją porzucił, oddałaby za niego życie.

Wspominając dzieciństwo, Tina bardzo to przeżywa. Zaczyna płakać i wyznaje Pablowi, że jest dla niej wszystkim, co ma. Brat w odpowiedzi prosi ją, żeby go przytuliła, bo on, unieruchomiony w szpitalnym łóżku, nie może tego zrobić — i oboje wzruszeni padają sobie w objęcia.

W osobie Tiny Almodóvar dokonuje znaczącego przesunięcia tradycyjnych wyobrażeń związanych z traumatycznym dzieciństwem, ośmieszając psychoanalityczne wątki kompleksu Edypa i Elektry. Tina nie ma dramatycznych przeżyć związanych z wykorzystywaniem seksualnym w dzieciństwie, bo nigdy nie czuła się wykorzystywana — ani przez księdza, ani przez ojca. Przeżywana przez nią trauma nie wpływa ze zmuszania jej do wykonywania seksu z dorosłymi, bo tym czynnościami poddawała się sama, z własnej woli — lecz

---

<sup>76</sup> Ibidem. Tekst: B. Kozikowska, na podst. tłum. M. Deburskiej.

<sup>77</sup> Cyt za: N. Vidal, op. cit., pág. 155. Tłum. K. Citko.



z porzucenia i zostawienia jej osamotnionej przez mężczyzn jej życia. Dlatego mówi księdzu, że nie potrafi już ufać innym, gdyż dwukrotnie została zdradzona, z tego też powodu tak bardzo ceni sobie wspomnienia, bo to jedyne, co jej pozostało. Potwierdza to w scenie kłótni z bratem, gdy dowiaduje się, że Pablo wykorzystał epizody z jej życia do scenariusza swojego nowego filmu. Zarzuca reżyserowi, że tak jak dziennikarze, chce ją eksploatować jako oryginalne, a zarazem żalosne zjawisko i mówi mu: „Moje porażki z mężczyznami to coś więcej niż wątek w scenariuszu. To jedyne, co mam”<sup>78</sup>.

Zraniona przez mężczyzn, Tina szuka uczucia u kobiet. Wiąże się z matką Ady, co prowokuje dziennikarza do zadania jej pytania, czy to prawda, że została lesbijką. Oburzony tym Pablo wygania pismaka, przygadując mu, że gdyby wszyscy mężczyźni byli tacy jak rzeczony dziennikarz, to nawet on zostałby lesbijką. Pyta też stojących obok dziewczyn, czy one postąpiłyby tak samo, one zaś odpowiadają mu, że już są lesbijkami...

Epizody podobne jak przytoczony powyżej, wnoszą do filmu Almodóvara akcenty komiczne, ale sylwetka Tiny jest raczej dramatycznie smutna. Tina szuka nieustannie uczucia i wciąż spotykają ją niepowodzenia. Opuszcza ją również matka Ady, w dodatku zostawiając jej pod opieką córkę. I pomimo że Tina szczerze kocha Adę, brakuje jej w życiu mężczyzny, który mógłby stać się dla niej opoką i wsparciem. Grając w monologu Jeana Cocteau *VOX HUMAINE* (*GŁOS LUDZKI*, 1930), Tina wyraża samą siebie i swoją sytuację odrzucenia, podobnie jak czyni to Ada, interpretując w sztuce reżyserowanej przez Pabla piosenkę Brela *NE ME QUITTE PAS*. Almodóvar tłumaczy to następująco: „Małą dziewczynkę porzuciła matka (Bibi Andersen), którą zastępuje jej narzeczona. Kiedy Bibi wraca do teatru, widzi dwie kobiety swego życia, które krzyczą do niej «nie opuszczaj mnie». Carmen Maura czyni to poprzez tekst Cocteau, dziewczynka — słowami Brela”<sup>79</sup>. W innym momencie rozmowy ze Straussem, Almodóvar dodaje, że obydwa teksty — piosenki i sztuki — uzupełniają się jego zdaniem w sposób perfekcyjny. Piosenka Brela charakteryzuje filmowych bohaterów, ukazując ich rozpaczliwe poszukiwanie miłości i zapowiada ich przyszłość, jak w scenie, gdy Pablo spotyka się w swoim domu z Juanem. Dzwoniąc do drzwi, Juan słyszy słowa „nie opuszczaj mnie”, które brzmią jak przepowiednia rozstania:

Ne me quitte pas  
Il faut oublier  
Tout peut s'oublier

Nie opuszczaj mnie,  
Trzeba zapomnieć  
To, co da się zapomnieć,

<sup>78</sup> Cytat z filmu *Prawo pożądania*. Tekst: B. Kozikowska, na podst. tłum. M. Deburskiej.

<sup>79</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 90.

Qui s'enfuit déjà  
Oublier le temps  
Des malentendus  
Et le temps perdu  
A savoir comment  
Oublier ces heures  
Qui tuaient parfois  
A coups de pourquoi  
Le coeur du bonheur  
Ne me quitte pas  
Ne me quitte pas  
Ne me quitte pas  
Ne me quitte pas

To, co już minęło,  
Zapomnieć czas  
Nieporozumień  
I czas stracony  
Na poznanie,  
Zapomnieć te godziny,  
Które czasem zabijały,  
Uderzając prosto  
W serce.  
Nie opuszczaj mnie,  
Nie opuszczaj mnie,  
Nie opuszczaj mnie,  
Nie opuszczaj mnie.

Moi je t'offrirai  
Des perles de pluie  
Venues de pays  
Où il ne pleut pas  
Je creuserai la terre  
Jusqu'après ma mort  
Pour couvrir ton corps  
D'or et de lumière  
Je ferai un domaine  
Où l'amour sera roi  
Où l'amour sera loi  
Où tu seras reine  
Ne me quitte pas  
Ne me quitte pas  
Ne me quitte pas  
Ne me quitte pas

Ja ci ofiaruję  
Perły deszczu  
Z kraju  
W którym się nie płacze.  
Poruszę ziemię  
Nawet po mojej śmierci,  
Aby okryć twe ciało  
Złotem i światłem.  
Stworzę miejsce,  
W którym miłość będzie królem,  
W którym miłość będzie prawem,  
A ty będziesz królową.  
Nie opuszczaj mnie,  
Nie opuszczaj mnie,  
Nie opuszczaj mnie,  
Nie opuszczaj mnie<sup>80</sup>.

W zasadzie, każdy z bohaterów filmu Almodóvara ma swoją piosenkę, charakteryzującą go i wyrażającą jego uczucia. Z Pablem związany jest utwór *NE ME QUITTE PAS*, ale także bolero towarzyszące napisom końcowym *QUIEN, DE TU VIDA*, do Antonia przypisane jest bolero *LO DUDO*. Uczucia Tiny wyraża nie tylko monolog Cocteau, ale także śpiewana przez nią pieśń religijna *OH, VIRGEN MÁS PURA...*, natomiast scenie śmierci Juana towarzyszą dramatyczne słowa *ME GUARDA QUE LUNA*. Ada śpiewa piosenkę Breła, kręcąc się na podnośniku w teatrze. Słowa „nie opuszczaj mnie” skierowane są nie tylko do jej matki, ale również do Pabla, w którym dziewczynka się podkochuje.

Sylwetka Ady wnosi do filmu akcenty komiczne i parodystyczne. Dziewczynka również przeżywa osobiste emocje negatywne, związane z porzuceniem przez matkę i lekceważeniem jej afektu przez Pabla, ale w jej osobie Almodóvar przedstawia przede wszystkim satyrę na zwyczaj zanoszenia modłów do

<sup>80</sup> Cytat z filmu *Prawo pożądania*. Tłum. I. Jurewicz-Citko.

Matki Bożej z byle powodu, ośmieszając go przez fakt, że życzenia spełniają się natychmiast. W kraju tak katolickim jak Hiszpania, modlenie się o pomyslną przyszłość dla rodziny i prośby o rozwiązanie codziennych problemów przez Bożą Opatrzność, są 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 siostrze rolę w reżyserowanej przez siebie sztuce. Wreszcie gdy dziewczynka myśli, że Pablo nie żyje, dramatycznie krzyczy, aby Matka Boska go wskrzesiła; 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.

Film PRAWO POŻĄDANIA prezentuje sylwetki bohaterów skomplikowanych, niebanalnych psychologicznie, wrażliwych i pełnych prawdziwie ludzkich emocji. Poczynając od tego filmu, następne dzieła Almodóvara przynosić będą portrety podobnych bohaterów o coraz bardziej skomplikowanej osobowości. Almodóvar twierdzi: „Myślę, że istota ludzka zawiera w sobie wszystkie postaci, męskie i żeńskie, dobre i złe, męczenników i szaleńców”<sup>81</sup>. Wizerunki takich właśnie postaci Almodóvar stara się ukazywać w swoich filmach. Pozwala to widzom na poczucie w stosunku do nich zaangażowania emocjonalnego i nici sympatii, nawet jeśli ich światopogląd czy postawy życiowe nie zgadzają się z wyborami odbiorców.

## **6. Emocje odbiorców MATADORA i PRAWA POŻĄDANIA: odrzućenie, akceptacja, fascynacja**

Zarówno MATADOR, jak i PRAWO POŻĄDANIA traktują o sile namiętności, o rozkoszy zmysłowej tak silnej, że zespolonej ze śmiercią. W obydwu filmach Almodóvar dokonuje dekonstrukcji tradycyjnych mitów, uznanych w Hiszpanii

---

<sup>81</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 81.

za święte. W *MATADORZE* rozprawia się z *corridą* i z tradycyjnymi wzorcami męskości, podobnie zresztą czyni w *PRAWIE POŻĄDANIA*, ukazując na ekranie sylwetki homoseksualistów oraz transwestytów i eksplorując ich zakazaną miłość. Wszystko to wiązać się może z odrzuceniem tych filmów przez purytańską bądź tylko przywiązaną do tradycyjnych wartości publiczność, tym bardziej, że filmy zawierają śmiałe sceny erotyczne.

Jednak zamiarem reżysera nie jest budzenie sensacji, podobnie jak w przypadku jego filmów poruszających się w kręgu tematyki religijnej, omówionych w poprzednim rozdziale. Po raz kolejny reżyser podkreśla, że nie można jego filmów rozpatrywać w kategoriach tradycyjnej moralności i że skandal, o ile w ogóle można o nim mówić, związany jest z postawą widzów, a nie wymową świata przedstawionego. Charakteryzując *PRAWO POŻĄDANIA*, Almodóvar stwierdza: „Nie wydaje mi się, żeby to był film skandalizujący. W każdym razie, nie jest skandaliczny powierzchownie, lecz przez swoją prawdziwość, a prawda ma zwyczaj być zawsze skandaliczna w swojej ekspresji. Rozmowa w taki sposób o tych rzeczach okazuje się skandaliczna. Nie dlatego, że takie są sytuacje, ludzie wiedzą, że istnieje homoseksualizm i że można dowiedzieć się codziennie, iż chłopcy kładą się ze sobą do łóżka. Wiedzą o tym aż za dobrze. Ale gorszy ich, że ta sytuacja ma miejsce w kinie po prostu, bez osądu moralnego, bez żadnego krygowania się. Skandal jest zawsze subiektywną sprawą tego, kto patrzy”<sup>82</sup>.

W związku z powyższą uwagą, założyć można, że negatywne emocje towarzyszące odbiorowi filmu związane będą z postawą dysonansu aksjologicznego tych spośród widzów, którzy uważają, że pewnych tematów nie powinno się pokazywać bez poddania ich surowemu osądowi moralnemu. Tymczasem Almodóvar nie tylko nie potępia swoich bohaterów, ale wręcz traktuje ich namiętności jako najwyższy wyraz człowieczeństwa. Prawo pożądania jest według niego prawem najświętszym, a rozkosz seksualna osiągnięta przez człowieka jest tak silna, że można porównać ją jedynie ze śmiercią. Wobec takiej postawy, widz może zająć dwa stanowiska: zaakceptować ją bądź odrzucić.

Odrzucenie wiązać się będzie z potępieniem reżysera jako skandalisty i przeżyciem emocji oburzenia, zgorszenia lub zniesmaczenia. Dotyczyć one mogą zarówno filmu jako całości, jak i poszczególnych bohaterów, ich postępowania, motywacji czy światopoglądu. W wyniku tych emocji dzieło zostanie uznane za bezwartościowe bądź wręcz szkodliwe w kategoriach etycznych.

Akceptacja postawy prezentowanej przez Almodóvara otwiera drogę emocjom pozytywnym, choć może się także wiązać z neutralnością emocjonalną. Świat przedstawiony i działający w nim bohaterowie nie oburzają, ale też nie

---

<sup>82</sup> Cyt. za: N. Vidal, op. cit, pág. 162. Tłum. K. Citko.

wywołują sympatii widzów, a więc nie są specjalnie pociągający czy intrygujący. W takim przypadku, odbiorca przyjmie postawę lekko zblazowanego kolekcjonera wrażeń, przekonanego w duchu postmodernistycznym, że wszystko już zostało w kinie pokazane i że nic nie jest w stanie go zadziwić ani zgorszyć, co najwyżej znudzić.

Emocje pozytywne towarzyszące odbiorowi *MATADORA* i *PRAWA POŻĄDANIA* związane być mogą z poruszeniem, a nawet zachwytem nad kreacjami aktorskimi. W obydwu filmach są one świetne, a ich intensywność i głębia wywołują przysłowiowe dreszcze. Doskonałe kreacje aktorskie budują ciekawe, wyraziste postacie ekranowych bohaterów, których losy mogą również budzić wśród odbiorców emocjonalny oddźwięk: niechęci czy antypatii, bądź współczucia, zrozumienia, solidarności czy sympatii.

Pozytywne emocje dotyczyć też mogą estetycznych walorów świata przedstawionego i wiązać się z odczuciem zachwyty w większej lub mniejszej skali, związanego z uznaniem dla środków wyrazowych zastosowanych przez Almodóvara, takich jak muzyka dopowiadająca historię i budująca nastrój, użyte kolory, światło, dekoracje, praca kamery czy montaż. Tym bardziej, że reżyser w umiejętny sposób wykorzystuje środki filmowego wyrazu dla budzenia określonych stanów emocjonalnych u widza. Widać to doskonale chociażby w finałowej sekwencji *MATADORA*, w scenach prezentujących śmierć głównych bohaterów. Almodóvar dla ich zobrazowania wykorzystuje elementy budujące patos w podobny sposób, jak opisywał je (i wykorzystywał w swojej twórczości) Sergiusz Eisenstein<sup>83</sup>. Nastrój budowany jest przez muzykę, światło, spokojny rytm pracy kamery i zbliżenia, eksponujące ekstatyczne twarze kochanków. Co ciekawe, Almodóvar nie stosuje w żadnym z ujęć zdjęć zwolnionych, które są charakterystycznym chwytem dla ukazania śmierci patetycznej w kinie<sup>84</sup>. Natomiast widzowie po wyjściu z kina skłonni są twierdzić, że chwile miłosegno uniesienia, poprzedzające wzajemne zabójstwo kochanków, rozgrywają się w zwolnionym tempie. Patos, wywołujący silne wzruszenie odbiorców, wzmacnia (paradoksalnie, wydawałoby się) zastosowanie paraboli: zamiast bezpośredniego ukazania aktu śmierci, Almodóvar eksponuje mrok ogarniający ziemię podczas zaćmienia słońca. Barwy przechodzą stopniowo od nasyconej pomarańczy, poprzez krwistą czerwień aż do fioletowego mroku, zacieśniając stopniowo kontury krajobrazu. Wraz z zapadającym zmrokiem, słyszymy z offu odgłos wystrzału z rewolweru. Dopiero w następnym ujęciu kamera kie-

<sup>83</sup> Na temat teorii Eisensteina dotyczącej patosu filmowego zob. pierwszy rozdział niniejszej pracy.

<sup>84</sup> Na temat motywów śmierci patetycznej w kinie popularnym zob.: P. Zwierchowski, *Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyobrażeniach śmierci heroicznej*, Rabid, Kraków 2006.

ruje obiektyw na martwe ciała kochanków, splecione ze sobą w ekstatycznym i pięknym wizualnie uścisku. Estetyzacja i patetyczność wizerunku śmierci wzbudza żywe afekty publiczności, zamykając utwór silnym wykrzyknikiem emocjonalnym. Podobnie patetyczny wydźwięk ma także scena śmierci (samobójstwa?) Antonia z filmu *PRAWO POŻĄDANIA*. Równocześnie Almodóvar, podobnie jak w przypadku *MATADORA*, estetyzuje scenę śmierci, pragnąc w ten sposób wyrzucić silne wrażenie na odbiorcach. Zestawienie śmierci bohatera z płonąącym ołtarzem przywodzi na myśl spalenie na stosie, akt ten zaś przywołuje symbolikę oczyszczenia i równocześnie złożenia hołdu dla zmarłego bohatera. Zadaniem tego typu obrazów jest silne oddziaływanie na odbiorców; zgodnie z tym, co zauważa Marek Hendrykowski: „Elementy współtworzące patos w utworze filmowym (temat, konflikt dramatyczny, patetyczne właściwości stylu itp.) mają wywoływać w widzu stan intensywnego przeżycia emocjonalnego: współczucia, wzburzenia, ekstazy”<sup>85</sup>. Wszystkie emocje, wymienione przez Hendrykowskiego, mogą stać się udziałem widzów obydwu filmów Almodóvara.

Emocjonalne zaangażowanie widza w świat filmów Almodóvara może się także wiązać z postawą fascynacji. Pojawi się ona wtedy, gdy obraz tego świata zostanie odebrany jako pociągający, intrygujący (na przykład poprzez wymykanie się spod władzy rozumienia), wstrząsający, tragiczny czy mroczny. Silne emocje budzić może kategoria tragiczności, w rozumieniu jej przez Maxa Schelera<sup>86</sup>. Jest ona szczególnie obecna w filmie *MATADOR*, w którego tkankę została świadomie wprowadzona przez reżysera, aczkolwiek jej ślady wytropić możemy także w *PRAWIE POŻĄDANIA*.

Według koncepcji Schelera, tragiczność wiąże się z koniecznością i nieuchronnością zniszczenia wartości, zaś siły ją niszczące same przedstawiają jakąś wartość pozytywną. Wszędzie tam, gdzie na pytanie: „kto ponosi winę?” dopuszcza się oczywistą odpowiedź, brak jest charakteru tragiczności. W stawianiu się tego, co tragiczne, nikt nie jest winny. Dlatego wszelka etyczna i prawna ocena musi zostać zawieszona, zaś to, co tragiczne wnosi zamęt, niepokój moralny, niemożność oceny zaistniałej sytuacji w kategorii dobra i zła. Z owego zamętu rodzą się emocje odbiorców: tragiczny smutek i tragiczne współczucie, wraz z właściwą im następującą później ciszą i spokojem ducha.

W takim właśnie sensie śmierć bohaterów *MATADORA* jest tragiczna. Żadne z nich nie ponosi winy za to, co się stało, a motywacje ich postępowania

---

<sup>85</sup> M. Hendrykowski, hasło: „patos”, w: *Słownik terminów filmowych*, Wyd. Ars Nova, Poznań 1993, s. 94.

<sup>86</sup> M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden, Wyd. Polskie Towarzystwo Filozoficzne im. K. Twardowskiego, Lwów 1938.

nia wnoszą zamęt moralny poprzez zawieszenie kategorii dobra i zła, z czego wypływa ostatecznie współczucie i smutek towarzyszący śledzeniu ich losów przez widzów.

Emocje towarzyszące odbiorowi filmów *MATADOR* i *PRAWO POŻĄDANIA* mogą być różnorodne. Wymienione powyżej z pewnością nie wyczerpują całej skali, niemniej jednak mogą dać wyobrażenie o ich szerokim spektrum. Jak zawsze, dzieła Almodóvara prowokują do wielości odczytań i interpretacji, wskazując, że nic z tego, co zostało ukazane w filmowym świecie nie jest proste ani oczywiste, zaś widzowie mają prawo do własnych, indywidualnych osądów, także tych o charakterze moralnym czy emocjonalnym.



## Rozdział 5

# Rodzina zdekonstruowana: CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?, ZWIĄŻ MNIE!, WYSOKIE OBCASY, WSZYSTKO O MOJEJ MATCE. Miłość jako emocja rozpaczliwie poszukiwana

Rodzina zawsze cieszyła się w Hiszpanii poważaniem społecznym jako instytucja tworząca trwałe podstawy tradycyjnej kultury, związanej silnie z religią katolicką oraz charakteryzującej 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. Alejandro Yarza stwierdza: „Najnowsza historia Hiszpanii, od końca wojny domowej do 1975 roku, była zarządzana przez omnipotentną figurę generała Franco. «El generalísimo» przeobraził się w wielkiego ojca wszystkich Hiszpanów, łaskawego i protektora dla jednych, tyrana i nieugiętego dla innych. Figura tego samozwańczego patriarchy ciążyła nad jego dziećmi, które, w większości, chciały uciec od jego zatruwającej wszechobecności. Historia Hiszpanii od czasów powojennych mogłaby zatem być zdefiniowana jako wielki dramat edypiczny. Śmierć ojca, owo klasyczne freudowskie rozwiązanie edypicznej narracji, wydarzyło się w Hiszpanii nieomalże dosłownie, niczym wysadzenie w powietrze samochodu kierowanego przez Czarnego Woźnicę. Ta śmierć, wypierająca figurę ojca, przyspieszyła procesy transformacji społecznej i politycznej, których kulminacją było dojście do władzy struktur demokratycznych”<sup>1</sup>.

Marsha Kinder<sup>2</sup> w swojej książce poświęconej kinu hiszpańskiemu zauważa, że znaczna część obrazów przynosi różnorodne reprezentacje wzorców edypicznych. Konflikty edypiczne, obecne w kinowych wizerunkach

---

<sup>1</sup> A. Yarza, *Un canibal en Madrid. La sensibilidad „camp” y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Ediciones Libertarias, Madrid 1999, pág. 111. Tłum. K. Citko.

<sup>2</sup> M. Kinder, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, University of California Press, Los Angeles 1993.



hiszpańskiej familii, stanowiły substytut fermentu społecznego i politycznego, którego ukazywanie podczas dyktatury frankistowskiej było absolutnie zabronione. Co ciekawe, jak zauważa Kinder, po śmierci caudillo i zniesieniu cenzury, tendencja ta dalej utrzymywała się w centrum zainteresowania filmowców. Wśród dzieł poruszających tę tematykę, Kinder wymienia: FURTIVOS (KŁUSOWNICY, 1975) Joségo Luisa Borau, EL DESENCANTO (ROZCZAROWANIE, 1976) Jaime Chávarri'ego, NAKARMIC KRUKI (CRÍA CUERVOS, 1975) i MAMA MA STO LAT (MAMÁ CUMPLE CIEN AÑOS, 1979) Carlosa Saury, BILBAO, 1978, Juana Bigas Luny, LA MUERTE DE MIKEL (ŚMIERĆ MIKELA, 1984) Imanola Uribe i EL SUEÑO DEL MONO LOCO ( MARZENIA POCZCIWEGO WARIATA, 1990) Fernando Trueby. Kinder zauważa w tych dziełach powtarzanie stałej konfiguracji: dzieci, pomimo przedwczesnej dojrzałości, są traumatyzowane emocjonalnie i z tego powodu nigdy nie porzucają do końca stanu infantylnizmu.

Wojna domowa miała widoczny wpływ i konsekwencje dla rodziny hiszpańskiej. Jednym z jej oczywistych efektów był brak ojca w wielu rodzinach, spowodowany śmiercią poniesioną w walce, uwięzieniem bądź zesłaniem na banicję. Niezależnie od tego, tradycja literacka również przynosi interesujące obrazy nieobecności ojca: dzieła takie jak DOM BERNARDY ALBA (LA CASA DE BERNARDA ALBA, 1936) i KRWAWE GODY (BODAS DE SANGRE, 1933) Garcii Lorki czy DOÑA PERFECTA (1876) Péreza Galdósa traktują ową nieobecność jako generalną strukturę. Tradycja ta, co podkreśla Kinder, przeniesiona zostaje na grunt kina. Wiele filmów hiszpańskich zaświadcza o owej ojcowskiej absencji; z tego powodu kobieta musi zastąpić mężczyznę, wcielając w życie *la Ley — del — Padre* (*Prawo Ojca*). Matka przeobraża się w oczach synów równocześnie w obiekt pożądania i narzędzie represji. Aby przeciwstawić się jej władzy, synowie mają dwa wyjścia: skierowanie swego pożądania na inną, młodszą kobietę albo matkobójstwo. Wynikiem tego, że impulsy patriarchalne są przemieszczane z ojca na matkę, z mężczyzny na kobietę, jest, jak zauważa Kinder znamieny fakt, iż w żadnym kinie narodowym nie ma tyłu aktów matkobójstwa, co w kinie hiszpańskim.

Kobieta staje się w filmach hiszpańskich reżyserów uświęconą ofiarą, gdyż jej dominacja i wynikająca z niej późniejsza eliminacja służą umocnieniu symbolicznego porządku władzy patriarchalnej. Restrykcyjność i reakcyjność tego porządku ukazuje w swoich filmach Carlos Saura, tworząc wizerunki rodziny wpisujące się w tradycyjny model, których członkowie poddani są opresywnym skutkom jego funkcjonowania. Tego typu układy rodzinne znajdziemy w filmach: NAKARMIC KRUKI (CRÍA CUERVOS, 1975), ANNA I WILKI (ANA Y LOS LOBOS, 1973) czy OGRÓD ROZKOSZY (EL JARDÍN DE LAS DELICIAS, 1970). Wezwanie do odrzucenia i przekroczenia ograniczeń na polu wszelkich struk-

tur społecznych i kulturowych, w tym również rodziny, znajdziemy w filmach Luisa Buñuela, w których, podobnie jak u Saury, tradycyjna rodzina ukazywana jest jako struktura represyjna, dławiąca wolność jej członków.

Natomiast w twórczości Pedra Almodóvara tradycyjna rodzina zastąpiona zostaje rodziną nowoczesną. Zwyczajna rodzina, złożona z ojca — patriarchy, wypełniającego obowiązki głowy domu, matki wychowującej dzieci i posłusznych rodzicom latorośli, praktycznie nie jest obecna w żadnym filmie. Wizerunek konwencjonalnej rodziny jest ukazywany przez reżysera jako usankcjonowanie restrykcyjnego porządku patriarchalnego, zagrażającego wszystkim jej członkom. Dlatego trudno byłoby wskazać portret tradycyjnej rodziny, nakreślony przez reżysera z sympatią. Mamy w zamian za to całą galerię osobliwych wizerunków związków zastępujących tradycyjne rodziny. W PEPI, LUCI, BOM I INNYCH LASKACH Z NASZEJ PACZKI Luci ucieka od swego męża i zakłada nową rodzinę z Bom, a ich związek ma charakter lesbijski i sadomasochistyczny zarazem. W filmie POŚRÓD CIEMNOŚCI siostra Víbora zakłada rodzinę z księdzem kapłanem, a ponadto dokonuje adopcji tygrysa siostry Perdidy, obiecując traktować go jak własne dziecko. W MATADORZE rodzina Ángela reprezentowana jest tylko przez matkę o wyraźnie męskich, patriarchalnych cechach. W PRAWIE POŻĄDANIA ojciec deprawuje swojego nieletniego syna, a następnie namawia go do zmiany płci. W DRŻĄCYM CIELE Klara, dokonując inicjacji seksualnej Victora, równocześnie zachowuje się wobec niego jak matka. W VOLVER Paulina broniąc się przed napaścią ojczyzna zabija go nożem; dopiero gdy wraz z matką pozbywają się ciała, zaczynają tworzyć wspierające się i rozumiejące wzajemnie stadło. Portrety nowoczesnych, można wręcz powiedzieć: postmodernistycznych rodzin znajdziemy jednak przede wszystkim w filmach: CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?, ZWIĄŻ MNIE!, WYSOKIE OBCASY I WSZYSTKO O MOJEJ MATCE.

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 Estebana (Lolę) i 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 biologicz-

nych. Muszą one być respektowane, jakiegokolwiek by były, gdyż najważniejsze jest, żeby członkowie rodziny się kochali”<sup>3</sup>.

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, ukazywanych 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. Miłość staje się emocją najsilniejszą i zarazem najbardziej poszukiwaną, gdyż nielatwo o nią w świecie ograniczeń, konwenansów i fałszywych ról społecznych.

### 1. Szkic do portretu rodzinnego: ZAKAZANY OWOC MIŁOŚCI

W 1985 roku Almodóvar zrealizował, na zamówienie telewizji hiszpańskiej 25-minutowy film w systemie wideo, zatytułowany: TRAILER PARA AMANTES DE LO PROHIBIDO (TRAILER DLA MIŁOŚNIKÓW TEGO, CO ZABRONIONE), w Polsce znany pod tytułem: ZAKAZANY OWOC MIŁOŚCI<sup>4</sup>. W Hiszpanii film ten był między innymi wyemitowany w programie Palomy Chamorro LA EDAD DE ORO na kanale TVE w dniu 23.02.1985 roku i poprzedzony wywiadem z reżyserem. Almodóvar powiedział w nim, że chociaż Hiszpania jest wolnym krajem, to jednak pewne rzeczy są nadal postrzegane przez społeczeństwo jako niedozwolone i budzące sensację. Dlatego swój film dedykuje wszystkim miłośnikom rzeczy pięknych i zakazanych, a także wszystkim admiratorom jego twórczości.

---

<sup>3</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, przeprowadził: F. Strauss, przekład: O. Hedemann, „Świat Literacki”, Izabelin 2003, s. 209.

<sup>4</sup> Taki tytuł wymienia w filmografii Almodóvara Grażyna Stachówna; zob.: G. Stachówna, *Pedro Almodóvar. Ciało, pleć, pożądanie i inne wartości naszego życia*, [w:] G. Stachówna, J. Wojnicka (red.), *Autorzy kina europejskiego*, Rabid, Kraków 2003. Stachówna posługuje się tytułem, pod którym wyemitowano film w TVP.

Stwierdził również, że trailer jest zwiastunem (co prawda bardzo swobodnym) ukończonego właśnie filmu CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? oraz rodzajem ćwiczeń warsztatowych, związanych z wprowadzeniem w tok opowiadania filmowego piosenek zastępujących dialogi, zgodnie z gatunkową konwencją komedii muzycznej, święcej triumfy w Ameryce, ale mającej również swoje tradycje w kinie hiszpańskim<sup>5</sup>.

Film stylizowany jest na hiszpańską operetkę, zarzuelę. W pierwszych ujęciach widzimy scenkę rodzinną: żona, ubrana w fartuszek gospodyni domowej i z papilotami na głowie rozpacza, gdyż jej mąż porzuca ją i odchodzi z inną. Przysłuchują się temu dzieci, ubrane w stroje operetkowe i bawiące się na podłodze zabawkami. Mąż pakuje walizkę, wkłada do niej warkocz czosnku i śpiewa patetycznie: „Idę, zostawiam cię, nie wrócę...”<sup>6</sup> Bierze walizkę i odprowadzony przez dzieci, wychodzi i wsiada do samochodu, w którym czeka na niego piękna cudzoziemka, grana przez Bibi Andersen. Kobieta daje dzieciom trochę pieniędzy i odjeżdża z ich ojcem, wyrzucając przez okno damską torebkę z umieszczonym w niej pistoletem.

Upływa jakiś czas, co na ekranie ukazane jest w manierze kina niemego, poprzez spadające kartki z kalendarza. Porzucona kobieta nie ma środków na utrzymanie siebie i dzieci. Aby przeżyć, okrada, w rytm towarzyszącej jej z offu melodii tanga, starszą panią wychodzącą z zakupami z supermarketu. Wciąga ją w bezludny zaułek, wrywa jej z rąk torby i żąda, aby ta oddała jej jeszcze narkotyki. Okradziona protestuje, ale przyciśnięta do muru wyznaje, że ma je schowane w majtkach, po czym, przymuszona, oddaje je wraz ze ściągniętą bielizną.

Żona ucieka z łupem i kryje się przed pościgiem w pracowni malarza, który tworzy plakat do filmu CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? W tym samym czasie cudzoziemka porzuca męża, kupując sobie w zamian dwóch młodych przystojniaków. Mąż protestuje, mówiąc, że dla niej opuścił żonę i dzieci, na co ona odpowiada mu: „Tak, jak ja teraz rzucam ciebie dla tych dwóch klejnocików”<sup>7</sup>.

Zdesperowana żona wychodzi na ulicę, aby sprzedać swoje ciało i zostaje poderwana przez malarza, którego poznała wcześniej w pracowni, teraz rozwieszającego plakaty do filmu CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? Mężczyzna zaprasza ją do kina na jutrzejszy seans, jako że posiada dwa zaproszenia. Ona zgadza się, śpiewając mu piosenkę SOY LO PROHIBIDO. Tą samą piosenkę

---

<sup>5</sup> Archiwalne materiały telewizyjne, między innymi zapis na taśmach wideo programów *La eded de oro*, obejrzyć dziś można w bibliotece Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie.

<sup>6</sup> Cytat z filmu *Zakazany owoc miłości*. Tłum. K. Citko.

<sup>7</sup> Ibidem, tłum. K. Citko.

śpiewała w poprzedniej scenie w barze cudzoziemka (Bibi Andersen): „Soy lo prohibido, soy esta noche de placer, soy tu castigo, soy el pecado, soy la aventura que llega”<sup>8</sup>, podrywając dwóch żigolaków i płacąc im, aby zastąpili jej porzuconego właśnie przez nią męża.

Kolejna scena ilustrowana jest ponownie przez piosenkę w stylu zarzueli, mówiącą o tym, że kiedy nikt cię nie kocha, wracasz na ulicę... Mąż porzucony przez kochankę idzie nocą przez miasto i spotyka żonę, która właśnie wychodzi z kina z malarzem. Mąż rzuca się na niego, zaś żona wyciąga pistolet i strzela do niewiernego małżonka, zabijając go. Na pytanie towarzyszącego jej mężczyzny, dlaczego to zrobiła i czy знаła ofiarę, odpowiada: „Tak, to był mój mąż” — po czym wyciera pistolet z odcisków palców, rzuca go na trupa, wieszka się na szyi mężczyzny i śpiewa (na melodię piosenki Edith Piaf *JE NE REGRETTE RIEN*):

La, la verdad,  
no, no me puedo quejar  
ya pagué, tengo sed  
y porque hoy empieza mi vida

To, to prawda,  
nie, nie mogę się skarżyć,  
zapłaciłam, mam pragnienie  
i dlatego dziś zaczyna się moje życie<sup>9</sup>.

Wspominając kręcenie tego telewizyjnego filmu, Almodóvar stwierdza: „Było dużo zabawy przy realizacji, gdyż zawsze marzyłem o czymś w rodzaju komedii muzycznej, w której postaci w pewnej chwili przestają mówić i zaczynają śpiewać. To, że film miał być krótki i zrealizowany na taśmie wideo, pozostawiło mi dużo swobody, po prostu poprosiłem aktorów, żeby zrobili «playback» do wybranych piosenek, nie przejmując się tym, że jakaś postać ma podkładany coraz to inny, charakterystyczny głos: bohaterka filmu śpiewa czasami głosem Erthy Kitt, a kiedy indziej znowu głosem Olgi Guillot”<sup>10</sup>.

Jako zwiastun filmu *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?*, trailer powinien być jego zapowiedzią. Jednak Almodóvar potraktował temat bardzo swobodnie. W zasadzie, jedynym, choć ważnym elementem łączącym oba filmy jest motyw rozbitej rodziny i kobieta, która zabija swojego męża. Natomiast parokrotnie pojawia się plakat do *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?*, co oczywiście stanowi rodzaj swoistej reklamy.

Pomysł scenariusza do trailera był rozwinięciem piosenki *SOY LO PROHIBIDO*, której słowa mówią o zakazanej miłości, zmysłowości, grzechu i przekraczaniu tabu. Almodóvar interpretuje swoje dzieło następująco: „Cały film

<sup>8</sup> „Jestem tym, co zakazane, jestem tej nocy przyjemnością, jestem twoją karą, jestem grzechem, jestem nadchodzącą przygodą” — cytata z filmu *Trailer dla miłośników tego, co zabronione*, tłum. K. Citko.

<sup>9</sup> Ibidem, tłum. K. Citko.

<sup>10</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 67.

jest swego rodzaju przedstawieniem idei zakazu. Piosenka jest najpierw interpretowana przez prostytutkę, potem wykonuje ją mała dziewczynka, także przedmiot zakazanego pragnienia, i wreszcie, na koniec, jest śpiewana przez Bibi Andersen, która gra rolę kobiety jakby zapożyczony z czarnego kryminału — istoty stworzonej dla rozkoszy i oddającej się wszystkim mężczyznom, na których ma ochotę. Poprzez swoją osobowość, tożsamość kobiety, która jest «poprawką» natury, Bibi wnosi do tej prezentacji zakazu jeszcze dodatkowy, podskórny wymiar<sup>11</sup>.

Bohaterowie filmu przejawiają całą gamę emocji, związanych z ideą zakazu i jego przekraczania. Szczególnie wyrazista jest postać żony, sfrustrowanej i rozżalanej z powodu odejścia męża, zdesperowanej i gotowej na wszystko, aby zdobyć choć trochę pieniędzy. Jej żal i złość ulegają natychmiastowemu rozładowaniu w scenie finałowej, gdy strzałem z pistoletu zabija męża. Natomiast mąż przechodzi od euforii związanej z romansem z piękną cudzoziemką do frustracji i złości, gdy zostanie przez nią porzucony. Emocje bohaterów są szczerze i patetyczne, ale widzowie nie przejmują się nimi za bardzo, gdyż świat ukazany na ekranie ma charakter groteskowy i komediowy zarazem. Składają się na to różnorodne elementy: kiczowaty, operetkowy wystrój wnętrza i kostiumy bohaterów, piosenki śpiewane przez postaci zamiast tradycyjnych wypowiedzi oraz absurdalne minidialogi. Przykładem może być rozmowa dzieci, odprowadzających porzucającego je ojca, z cudzoziemką, którą pytają: „¿Cómo te llamas? — Lili Put. — ¿Putá? — Puta, no. Put, put...”<sup>12</sup> Również rozmowa żony z napadniętą przez nią kobietą o narkotykach schowanych w majtkach ma charakter absurdalny i zabawny zarazem.

Rodzina ukazana w tym filmie nie jest instytucją wzorową. Rozpada się bardzo łatwo, a na jej gruzach równie łatwo zawiązują się nowe związki. Dzieci w ogóle nie przejmują się zniknięciem ojca, natomiast jeśli chodzi o żonę, to nie wiadomo dokładnie, czy rozpacza z powodu odejścia męża dlatego, że go kocha, czy dlatego, że zostaje bez środków do życia. Ten aspekt materialnego położenia kobiety również przybliży trailer do filmu CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? Mimo że był on stworzony jako odrębny pomysł scenariuszowy, luźno tylko nawiązujący do produkcji kinowej, można go potraktować jako przybliżenie i wstępne naszkicowanie problematyki rozwiniętej przez Almodóvara w opowieści o ofierze ogniska domowego, Glorii z CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?

<sup>11</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>12</sup> Dowcip polega tu na grze słów, podobnych do siebie brzmieniowo, czego nie oddaje tłumaczenie na język polski: „Jak się nazywasz? — Lili Put. — Kurwa? — Nie kurwa. Put, put...” — cytata z filmu, tłum. K. Citko.

## 2. Tragikomedial z zakończeniem w miarę szczęśliwym — brak miłości jako udręka w filmie CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?

Film CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? (¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERE-CER ÉSTO?, 1984) powstał bezpośrednio po POŚRÓD CIEMNOŚCI, lecz różni się od poprzedniego dzieła w sposób zasadniczy. Nie jest to komedia, choć odbiorcy na widowni niejednokrotnie śmieją się z zabawnych sytuacji. Film jest raczej kolejnym przykładem zmieszania różnych kodów gatunkowych: melodramatu, czarnej absurdałnej komedii, tragedii, filmu obyczajowego; znajdziemy tu również parodię horroru i spotów reklamowych, a także wyraźne nawiązanie do neorealizmu włoskiego, z jego odmianą w wersji hiszpańskiej. John Hopewell<sup>13</sup> przypomina, że w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych był w kinie hiszpańskim etap neorealizmu, w przeciwieństwie do włoskiego mniej sentymentalny, za to bardziej okrutny i zabawny równocześnie. Przykładem tego nurtu może być twórczość Fernanda Fernán-Gómeza: EL MENSAJE (WIADOMOŚĆ, 1953), SÓLO PARA HOMBRES (TYLKO DLA MĘŻCZYŹN, 1960), EL MUNDO SIGUE (ŚWIAT TRWA NADAL, 1963) czy EL EXTRAÑO VIAJE (DZIWNA PODRÓŻ, 1964). Do tego właśnie stylu nawiązał w swoim filmie Almodóvar.

Również reżyser określił swoje dzieło jako „(...) obraz pozwalający mi nawiązać do formy narracji, którą bardzo lubię, a mianowicie włoskiego neorealizmu. Dla mnie neorealizm należy po części do melodramatu i swój specyficzny charakter zawdzięcza przywiązywaniu wagi do świadomości społecznej, a nie tylko do uczuć. Jest to gatunek, który wyłącza z melodramatu wszystko to, co sztuczne, zachowując przy tym jego najważniejsze składniki”<sup>14</sup>.

Neorealizm, na który powołuje się Almodóvar, jest jednak inspiracją potraktowaną przez reżysera dość swobodnie. Twórcy neorealistyczni, jak Vittorio de Sica czy Roberto Rossellini (ten drugi jest bliższy Almodóvarowi, jak twierdzi hiszpański reżyser), wyszli z atelier na ulicę w poszukiwaniu prawdy. Zdjęcia w autentycznej scenerii, często z użyciem nieprofesjonalnych aktorów, miały zbliżyć filmową fikcję do rzeczywistości. Tymczasem Almodóvar uważa, że było to błędne założenie, gdyż kino z założenia jest kreacją, a nie odzwierciedleniem świata. W odróżnieniu od dzieł neorealistycznych, 80% zdjęć do CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? kręconych było w studio, w sztucznych dekoracjach<sup>15</sup>. Efektem tego jest uczucie klaustrofobii i zamknięcia w mieszczańskim

<sup>13</sup> J. Hopewell, *El cine español después de Franco: 1973-1988*, Arquero, Madrid 1989, págs. 93-97.

<sup>14</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 60.

<sup>15</sup> Wypowiedź Almodóvara przytaczam za: N. Vidal, op. cit.

świecie o charakterze represyjnym, ubezwłasnowolniającym jednostkę, podporządkowującym ją machinie tradycyjnych struktur społecznych.

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; dzień po dniu upływa jej w zawiązku z tym na szorowaniu, myciu i odkurzaniu, zarówno własnego mieszkania, jak i domostw 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, niedostatkiem pieniędzy, a przede wszystkim brakiem uczucia i niezrozumieniem ze strony najbliższych. Jej życie, okrutne i pełne niesprawiedliwości, stanowi dla Almodóvara punkt wyjścia do podjęcia krytyki i dekonstrukcji tradycyjnej rodziny, będącej produktem konsumpcyjnego społeczeństwa.

Rodzina Glorii składa się z jej męża Antonia, teściowej i dwóch synów. Wszyscy żyją pod jednym dachem, ale w zasadzie osobno. Mąż, zatopiony we wspomnieniach dawnej miłości, nie interesuje się rodziną, nawet nie łoży na jej utrzymanie, zdziwaczała teściowa marzy o powrocie na wieś i zamyka na klucz przed domownikami swoje ciasteczka, wodę mineralną i znalezione na spacerach kije, starszy syn handluje narkotykami, a młodszy sprzedaje się pedofilom. Charakteryzując film Almodóvara, Grażyna Stachówna zauważa: „Z podziwu godną intuicją Almodóvar pokazuje, na jakie stresy i napięcia narażona jest tzw. zwykła kobieta, porządna żona i matka. Gloria staje się coraz bardziej zmęczona i zaniedbana, zaczyna zażywać amfetaminę, ulega gwałtownemu impulsowi erotycznemu uprawiając seks z nieznanym mężczyzną, nieustannie kłóci się z mężem i teściową, ma problemy z synami, wreszcie w przypływie ślepej furii przypadkiem zabija Antonia trzymaną w ręce wielką kością przeznaczoną na zupę”<sup>16</sup>.

Desperacja, do której zostaje doprowadzona główna bohaterka, generuje główną tonację emocjonalną dzieła, związaną ze światem przedstawionym. Wiodący emotikon tego filmu można określić następująco: szarość i przytłaczający smutek codziennej egzystencji, wywołany brakiem zrozumienia i miłości ze strony najbliższych, z akcentami groteski i absurdałnego humoru. Owe akcenty mogą się niekiedy wysunąć na plan pierwszy przy odbiorze dzieła, co

---

<sup>16</sup> G. Stachówna, *Pedro Almodóvar. Ciało, pleć, pożądanie i inne wartości naszego życia*, [w:] G. Stachówna, J. Wojnicka (red.), *Autorzy kina europejskiego*, Rabid, Kraków 2003, s. 14.



podkreśla wypowiedź Almodóvara na temat przyjętej przez niego strategii autorskiej: „W CZYM SOBIE... zastąpiłem większość kodów melodramatu czarnym humorem. Nie ma więc nic zaskakującego w tym, że widzowie odbierają ten film najpierw jako komedię, ale w istocie chodzi o bardzo dramatyczną i patetyczną historię. Owo połączenie humoru i dramatu jest bardzo hiszpańskie, pokazałem to również w WYSOKICH OBCASACH. Poczucie humoru jest bronią Hiszpanów przeciwko temu, co wywołuje cierpienie, co niepokoi, przeciwko śmierci. Humor jest obecny w całym filmie, ale rozmyślnie utrzymałem postać Carmen na marginesie tej tonacji”<sup>17</sup>.

Odcień wiodącego emotikonu uzyskuje reżyser przy pomocy różnych zabiegów formalnych, stylistycznych i treściowych, używając w tym celu specyficznej dekoracji, koloru i oświetlenia, montażu i muzyki, a także dzięki podjęciu określonego dyskursu, decydującego o wymowie ideowej dzieła. Jak zauważa Alejandro Yarza: „Almodóvar umieszcza komórkę rodzinną w punkcie przecięcia sieci dyskursów ideologicznych, ekonomicznych i psychologicznych, które ją konstytuują. Owa reprezentacja rodziny wewnątrz formujących ją dyskursów społecznych, poddaje dekonstrukcji ideę podmiotowości jako autonomicznej i jednolitej, wyprodukowany przez ideologię burżuazyjną”<sup>18</sup>. Rozwijając myśl Yarzy można stwierdzić, że dyskursy ideologiczne związane są głównie z krytyką dominujących społecznie patriarchalnych wzorców, z rolą kobiet w kulturze hiszpańskiej i europejskiej, z dekonstrukcją powszechnie przyjętych zachowań i przyzwyczajzeń w sferze seksualnej. Dyskursy ekonomiczne połączone są z przynależnością do klasy społecznej proletariatu i z kwestiami finansów, a raczej ich brakiem. Natomiast dyskurs psychologiczny podejmuje wątek udręczenia bohaterów brakiem zrozumienia i bliskości, a przede wszystkim brakiem miłości. Proponuję zatem przyjrzeć się im bliżej, próbując określić ich rolę w filmowym sjużecie.

Film Almodóvara przynosi demaskację mitu dominującej postawy ojca jako głowy rodziny oraz samej struktury patriarchalnej rodziny jako jedynego wzorca uznanego i akceptowanego społecznie, wpisując się tym samym w rozrachunkowy nurt kina hiszpańskiego epoki postfrankowskiej. Jak zauważa Iwona Kolasińska: „Filarem społeczeństw iberyjskich pozostawała Rodzina. Reżimy Franco i Salazara tylko ją umocniły. Hiszpańska tradycja kultury patriarchalnej narzuciła więc kobiecie konieczność ucieczki od widma staropanieństwa, a zatem obowiązek wyjścia za mąż. Znajdując sobie małżonka kobieta hiszpańska — jak pisze Michel del Castillo — wiedziała, że «nie poślubia mężczyzny,

---

<sup>17</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 60.

<sup>18</sup> A. Yarza, op. cit., pág. 136, tłum. K. Citko.

lecz instytucję» i że jej losem jest pogodzenie się choćby z własną oziębłością. Rekompensatę miało stanowić macierzyństwo, złudny — jak dowodzi współczesne kino — moment, kiedy kobieta rozkwita pełnym blaskiem. Kino postfrankowskie podważa mityczny obraz rodziny od wieków ustanawianej jako kulturowa norma. Satyryczne wizje ojców rodzin jako ucieleśnień typów dyktatora stanowiły filmy *WOJNA TATUSIA* (*LA GUERRA DE PAPA*, 1978) czy *NASTĘPNA STACJA* (*LA PRÓXIMA ESTACIÓN*, 1982) Antonio Mercero<sup>19</sup>. Kontynuując swoje rozważania dotyczące roli kobiety i rodziny w społeczeństwie hiszpańskim, Kolasińska poddaje analizie film Antonio Giméneza Rico *RETRATO DE FAMILIA* (*PORTRET RODZINNY*, 1976), a także wczesne filmy Pedra Almodóvara: *PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI Z NASZEJ PACZKI*, *LABIRYNT NAMIĘTNOŚCI* oraz *MATADORA*.

W *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* wizerunek rodziny daleki jest od wzorowej struktury, którą powinni tworzyć kochający się i respektujący hierarchiczny układ członkowie. Na przykład tradycyjna figura ojca jako głowy rodu ma swoje źródło w pozycji gwarantowanej w kulturze patriarchalnej przez płęć. Antonio jako mąż i ojciec domaga się traktowania go z respektem i szacunkiem, natomiast sam w odniesieniu do rodziny nie poczuwa się do żadnych obowiązków. Doskonale obrazuje to scena kolacji. Antonio przychodzi do domu po pracy i od progu pyta żonę, czy jedzenie jest już gotowe. Następnie każe sobie wyprasować koszulę i rozsiada się przed telewizorem. Gloria przynosi mu upieczonego kurczaka, a on robi awanturę o przypalone udko i żąda przyniesienia szynki. Nie pomagają protesty Glorii, że nie będzie jutro miała z czym zrobić kanapek do szkoły dla młodszego syna. Kolejnym życzeniem Antonia jest, aby żona przyniosła mu piwo. Okazuje się, że piwa nie ma, zabrakło też wina, a nawet wody. Nie ma także deseru, bo Gloria musiała zapłacić za telewizor. Jest tylko koniak. Wściekły mąż krzyczy, że nie będzie pił koniaku do kolacji i dodaje: „Cały dzień haruję jak wół, a tu dostaję spalonego kurczaka i nie ma nawet kieliszka wina, psiakrew!”<sup>20</sup> Natomiast zagadnięty przez żonę o pieniądze na życie, Antonio radzi jej, aby poprosiła o nie teściową. Jest to porada absurdalna; wszakże to on, jako głowa rodziny, powinien łożyć na jej utrzymanie. Antonio doskonale zresztą wie, że matka nie da Glorii ani grosza, skoro nawet jemu, rodzonemu synowi, sprzedaje butelkę wody mineralnej za wygórowaną cenę.

<sup>19</sup> I. Kolasińska, *Portrety kobiet we współczesnym kinie hiszpańskim*, [w:] M. Radkiewicz (red.), *Gender w humanistyce*, Rabid, Kraków 2001, s. 108.

<sup>20</sup> Cytat z filmu *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* Wersja polska: MK Productions.

Film Almodóvara przynosi znamieny obraz kobiety, zniewolonej przez tradycyjną rodzinę i społeczeństwo. Grażyna Stachówna przypomina, że kobiety w katolickiej Hiszpanii pełniły na przestrzeni dziejów tradycyjne role dziewczycych panien, władczych matek i pomiatanych wdów<sup>21</sup>. Inny wizerunek kobiety, określanej jako „śródziemnomorska trójca”, przywołuje Michel del Castillo<sup>22</sup>. Jest to trójca: Dziewica — Małżonka — Matka, znajdująca idealne wcielenie w postaci Najświętszej Maryi Panny, która, pozostając Dziewicą, jest równocześnie Matką i Małżonką. Tak więc kobieta, jako idealny członek społeczeństwa, powinna w pokorze poświęcać się wychowaniu dzieci, słuchać i szanować męża oraz pozostać, skoro nie może być całe życie dziewicą, przynajmniej skromną i powściągliwą w zakresie aktywności seksualnej.

Gloria, bohaterka CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?, nie wpisuje się w ten wzorzec. Jej poświęcenie dla dzieci i rodziny nie jest dla niej radością, lecz udręką. Nie jest idealną matką, z czego sama zdaje sobie sprawę, gdyż mówi o tym Vanessie, córeczce sąsiadki. Nie potrafi zapewnić swoim dzieciom podstawowych środków do życia, a co gorsze, nie potrafi także z nimi rozmawiać. W dodatku, osaczona przez realia ekonomiczne, pozbywa się młodszego syna, oddając go dentyście-pedofilowi w zamian za uregulowanie rachunku za leczenie jego zębów. Nie jest też oddaną żoną ani synową. Męża nienawidzi za to, że ten ją lekceważy i że wciąż wspomina dawną miłość swojego życia, Ingrid Müller. Teściowej nie lubi, bo jest dla niej tylko zawadą i kolejną osobą do obsłużenia. Udręczona domowymi obowiązkami i brakiem pieniędzy, zaczyna brać coraz większe ilości leków. Gloria nie jest także skromną mężatką, myśląc o pożyciu tylko ze swoim prawowitym małżonkiem. W pierwszych scenach filmu widzimy, jak oddaje się policjantowi pod prysznicem, asystuje także swojej przyjaciółce, prostytutce Cristal, podczas wizyty jej klienta.

Z drugiej strony, Gloria nie jest kobietą tak wyzwoloną, jak jej ekranowe poprzedniczki, takie chociażby jak Pepi, Bom czy Luci z pierwszego komercyjnego filmu Almodóvara, Sexilia z LABIRYNTU NAMIĘTNOŚCI, María z MATADORA czy Tina z PRAWA POŻĄDANIA. Zapewne wołałaby żyć przy boku kochającego męża, niż szukać pocieszenia w ramionach innych mężczyzn. Ale Gloria nie ma możliwości zdradzenia Antonia, nawet gdyby bardzo tego chciała. John Hopewell<sup>23</sup> słusznie zauważa, że w świecie Glorii, która reprezentuje głównie figurę matki, a nie kobiety, męskie pożądanie charakteryzowane jest przez: impotencję (jej obrazem

---

<sup>21</sup> G. Stachówna, *Kobiety don Pedro Almodóvara*, [w:] G. Stachówna (red.), *I film stworzył kobietę*, Rabid, Kraków 1999.

<sup>22</sup> M. del Castillo, *Hiszpańskie czary*, tłum. D. Knysz-Rudzka, Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa 1989.

<sup>23</sup> J. Hopewell, op. cit., p. 99.

jest policjant, pragnący osiąść Glorię pod prysznicem), komercjalizację (mężczyźni odwiedzający sąsiadkę Cristal przychodzą do niej, bo jest prostytutką), nieobecność (druga sąsiadka została porzucona przez męża), zapatrzenie w samego siebie (reprezentowane przez klienta Cristal, narcyza — ekshibicjonistę), zahamowanie (jego figurę stanowi pijący psychiatra), wreszcie dewiację (jej przykładem jest mąż żyjący wspomnieniami i nadzieją na spotkanie z Ingrid Müller, a także dentysta, którego preferencje seksualne mają wyraźnie pedofilski charakter).

Dyskurs ekonomiczny, włączony przez Almodóvara w filmową fabułę, eksploruje przynależność klasową rodziny Glorii. Jej mąż jest taksówkarzem, ona sama sprzątaczką i gospodynią domową. Mieszkanie, w którym żyją, odzwierciedla nie tylko ich gusty, ale także pozycję społeczną. Jest ono zagracone tandetnymi meblami i takimiż ozdobami. Na ścianach wiszą brzydkie, krzykliwe tapety, a na nich reprodukcje kiczowatych obrazów, tapczan przykrywa różnobarwna dziergana narzuta, na stoliku stoi wazon w kształcie bucika ze sztucznymi różami, na komodzie obok telefonu stoi słonik z uniesioną trąbą i krasnoludki. W sypialni na małżeńskim łożu leży pikowana narzuta, na niej zaś siedzi laleczka. Nad toaletką wisi lustro w fikuśnie powyginanej ramie z zatkniętymi za nią świętymi obrazkami, na toalecie stoi figurka łabędzia i maskotka pieska, tapety na ścianie mają duże, geometryczne wzory w intensywnych barwach.

W podobnie kiczowatym stylu, ale z większym przepychem urządzone jest mieszkanie Cristal. Dominującymi kolorami, jak na wnętrze burdelu przystało, są różne odcienie czerwieni, bordo i różu. Różowe są kafelki w łazience i kapa przykrywająca łożko, czerwone zasłonki, sztuczne kwiaty i motylki przyklejone do okien, bordowe ściany w sypialni, a na jednej z nich, nad łóżkiem, umieszczony został niebieski świecący neon w kształcie serca. Całość dopełniają pierzaste paprotki, różnokolorowe poduszki i pluszowy piesek na kanapie, figurki zwierząt i popielniczki z barwnego szkła oraz lampa z abażurem, który przytrzymywany jest przez postać Maura w turbanie.

Wystrój wnętrz charakteryzuje mieszkających w nich lokatorów; rodzina Glorii jest biedna i obdarzona niezbyt wyszukany gustem, co przekłada się na gromadzenie sprzętów i dekoracyjnych gadżetów w nadmiarze, gdyż z jej ekonomicznego punktu widzenia szkoda byłoby cokolwiek wyrzucić. Natomiast mieszkanie Cristal, podobnie zresztą jak noszone przez nią stroje, ewidentnie ewokuje skojarzenia z popowym światem lalki Barbie, a zarazem z hiszpańskim kiczem o wydzźwięku erotycznym. Amerykańskie akcenty wprowadza neon w kształcie serca, barek w salonie z zawieszonymi nad nim kieliszkami i toaletka z głowami manekinów przybranych w peruki. Hiszpański sentymentalizm przywołują drapowane firanki, zwierzątka i sztuczne kwiaty, poduszki i kilimki zawieszane na ścianie oraz oszałamiająca lampa w kształcie Maura.

Hiszpański, sentymentalny kicz w wydaniu burżuazyjnym odnajdziemy też w scenie śpiewania z playbacku przez Almodóvara, do towarzyszącego mu Fabia McNamary, piosenki LA BIEN PAGÁ. Tandeta wnętrza, w którym rozgrywa się scena, jest bardzo wystawna; tworzą ją czerwone pluszowe draperie, palma i figurka Wenus na postumencie. W diegezie filmowej scena ta ukazana jest na ekranie telewizora, stając się metaforą wystawności świata mediów, nieosiągalnej dla przeciętnej proletariackiej rodziny.

W przeciwieństwie do Glorii i Cristal, występujący w filmie przedstawiciele klasy intelektualistów kreują całkowicie inny wystrój wnętrza, w których mieszkają. Pisarz i jego żona żyją w mieszkaniu pełnym książek, z kominkiem, wiklinowymi meblami i sztychami na ścianach. Natomiast apartament psychiatry, brata pisarza, ma charakter nowoczesny, utrzymany w stylu minimalizmu: na białych ścianach wiszą awangardowe obrazy, a nieliczne meble, jak prosty stół i modernistyczne lampy, uzupełniają jednolitą całość.

Wnętrza ukazanych na ekranie mieszkań zderzone zostały z obrazami koszmarnych blokowisk, w których dzieje się akcja filmu. Ich brzydota podkreślona jest jeszcze przez przygaszone barwy, padający deszcz i zimowy brak światła. Również ta sceneria została wykorzystana przez Almodóvara celowo, aby wyeksponować statut społeczny bohaterów filmu i wygenerować emocje przygnębienia. Reżyser podkreśla: „Dzielnica, w której robiliśmy zdjęcia, jest jedną z wielkich inwestycji budowlanych okresu rozkwitu frankizmu, uwidacznia poglądy władzy na temat komfortu dla proletariatu. Są to miejsca zupełnie nie nadające się do życia, nazywa się je ulami. Kiedy pracowałem w telekomunikacji, spędzałem całe dni na obwodnicy, która ciągnie się wzdłuż wielkich blokowisk, a oglądanie tej dzielnicy o monsturalnych proporcjach robiło na mnie przygnębiające wrażenie i przez cały dzień prowokowało do myślenia. Ucieszyłem się na myśl, że mogę z tego zrobić dekorację do filmu. Zdjęcia robiliśmy w tym właśnie miejscu, niczego nie zmieniając”<sup>24</sup>.

Kolejnym elementem podjętego przez Almodóvara dyskursu ekonomicznego jest problem finansów. W przypadku Glorii, jak zauważa Alejandro Yarza, „wszystko kręci się wokół pieniędzy, a ściślej wokół ich braku. CZYM JA SOBIE...” pojmuje rodzinę jako komórkę ekonomiczno-społeczną, w której relacje pomiędzy jej członkami powielają relacje wymiany ekonomicznej w obszarze zewnętrznym, co zostaje zasugerowane na przykład tym, że jedyną rzeczą, której Gloria pożąda od swego męża — który poprzez swój egoizm seksualny

---

<sup>24</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 69.

dawno już przestał ją zaspokajać — jest ściągnięcie od niego opłat, które otrzymał podczas swojego dnia pracy”<sup>25</sup>.

Relacje pomiędzy innymi członkami rodziny również mają charakter wymiany ekonomicznej, czego przykładem jest wspomniana już scena kolacji, podczas której Antonio negocjuje ze swoją matką wymianę skórek i kości przypalonego kurczaka na wodę mineralną, skrzętnie chowaną przez nią pod kluczem w szafie, a ponieważ nie osiąga z nią porozumienia, zmuszony jest odkupić od niej upragnioną butelkę Vichy. Natomiast Gloria poucza swojego młodszego syna, który oddaje się ojcu kolegi z klasy, że skoro jest, jak mówi, „panem swojego ciała”, powinien także zadbać o to, by jego kochanek go wyżywił.

Ekonomiczne relacje dotyczą zresztą wszystkich bohaterów filmu, nie tylko członków rodziny Glorii. Cristal jako prostytutka utrzymuje się ze sprzedaży swojego ciała, ale także prowadzi interesy ze starszym synem Glorii, kupując od niego narkotyki i podpisy podrabiane przez niego na czekach podkradanych klientom. Proponuje również Glorii łatwy zarobek; jeden z jej klientów życzy sobie, żeby ktoś trzeci oglądał, jak uprawia seks z prostytutką – i Gloria ma być tą osobą.

Z kolei pisarz proponuje Antoniowi dobry zarobek, namawiając go do spreparowania i wydania wespół z nim fałszywych dzienników Hitlera. Jednak największy obraz potęgi i władzy pieniądza przynosi scena, w której Gloria zgadza się, aby jej młodszy syn zamieszkał z dentystą — pedofilem, w zamian za utrzymanie i leczenie zębów. Sytuacja może wydawać się drastyczna, a zgoda matki na oddanie własnego syna pod opiekę pedofila jest szokująca, ale należy pamiętać, że również Miguel traktuje ją w kategoriach transakcji handlowej, wypytując dentystę o posiadany przez niego sprzęt audio i wideo oraz życząc sobie w zamian za zgodę na adopcję opłacenia lekcji rysunku w szkole sztuk pięknych.

Potęga pieniądza, sprawującego w oczach bohaterów filmu władzę nad światem, ukazywana jest przez Almodóvara również w bardziej komiczny, a zarazem patetyczny sposób. Gdy starszy syn Glorii wraz z babcią znajdują jaszczurkę i zastanawiają się, jak ją nazwać, Toni wybiera dla niej nazwę Dinero (Forsa), bo jest zielona jak dolary, a babcia prosi go, żeby nadał zwierzęciu imię od czegoś, co jej się najbardziej podoba, wymieniając przy tym ciasteczka, cmentarz i pieniądze.

Patos natomiast widoczny jest w scenie interpretowania przez samego Pedro Almodóvara wspomnianej już piosenki z playbacku. Składają się nań zarówno wystrój wnętrza, strój śpiewaka przypominający galowy mundur oraz jego tea-

---

<sup>25</sup> A. Yarza, op. cit., pág. 137, tłum. K. Citko.

tralne gesty. Piosenka LA BIEN PAGÁ, wykonywana przez Miguela de Molinę, stanowi podkład muzyczny do sceny aktu seksualnego pomiędzy Glorią i Antoniem, podkreślając wyzysk kobiety przez jej męża. W momencie, gdy Gloria wchodzi do sypialni z uprasowanymi koszulami męża, zastaje w niej Antonio, którego prosi o pieniądze potrzebne jej do zapłacenia rachunków. Zamiast dać jej to, o co prosi, Antonio zaczyna ją całować i kładzie na łóżko. Yarza opisuje tę scenę następująco: „Podczas gdy oboje są w łóżku, Gloria pasywnie spełniająca swoją powinność małżeńską, kamera ukazuje sceny zwiastuna w telewizji, oglądanej przez babcię w salonie, w których Pedro Almodóvar i Fabio McNamara interpretują LA BIEN PAGÁ. Słowa tej piosenki ewidentnie odnoszą się do mężczyzny, który kupił pocałunki swego kochanka za dobrą cenę. Owo nakładanie się piosenki na scenę łóżkową, które zostaje nagle przerwane przez przedwczesną ejakulację męża, wytwarza efekt ironiczny, podkreślający pełną desperacji sytuację Glorii oraz «impotencję» jej męża zarówno w dziedzinie seksualnego jej zaspokojenia, jak i ekonomicznej”<sup>26</sup>.

Słowa piosenki wykonywanej przez Almodóvara skierowane są do McNamary, kreującej rolę kobiety, mizdrzącej się przed lustrem. Ale wymowa tekstu rzeczywiście odnosi się do sytuacji Glorii; to ona mogłaby powiedzieć swemu mężowi, że zapłaciła wysoką cenę za wszystkie lata z nim spędzone:

Ná te debo, ná te pio.	Nie prosz więcej. Ja też nie proszę.
Me voy de tu vera, orvíame ya.	Zapomnij o tym i nie przeklinaj mnie.
Que he pagao con oro tus carnes morenas.	Zapłaciłem złotem za twe brunatne ciało...
No mardigas paya, que estamos en paz.	lecz nasze drogi dziś rozchodzą się.
No te quiero, no me quieras.	Ja cię nie kocham i ty mnie nie kochaj.
Si to me lo diste, yo ná te pedí.	O nic nie prosiłem, sama chciałaś mi to dać.
No me eches en cara que to lo perdiste.	Nie mów, że dla mnie wszystko poświęciłaś,
También a tu vera yo to lo perdí.	Bo straciłaś tyle, co straciłem ja!
Bien pagá, si tu eres la bien pagá,	Zapłaciłem! Za wszystko zapłaciłem!
porque tus besos compré.	Za twoje usta też.
Y a mi te supiste dar	Wszystko uczciwie kupiłem.
por un puñao de parné.	Więc czego jeszcze chcesz?
Bien pagá, Bien pagá	Zapłaciłem! Zapłaciłem!
Bien pagá, fuiste mujé.	Zapłaciłem, więc odejdz precz! <sup>27</sup>

Podjęty przez Almodóvara dyskurs ekonomiczny porusza jeszcze jeden ważny aspekt, dotyczący komercjalizacji życia i postaw konsumpcyjnych we współczesnych społeczeństwach kapitalistycznym. Reżyser zauważa: „Jeżeli istnieje jakaś postać uosabiająca społeczeństwo konsumpcyjne, to jest nią właś-

<sup>26</sup> Ibidem, pág. 138-139, tłum. K. Citko.

<sup>27</sup> Cytat z filmu *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* Wersja polska: MK Productions.

nie kobieta prowadząca dom. (...) Bohaterka CZYM SOBIE... jest jednym z celów reklamy. Jest tak bardzo osamotniona, opuszczona przez wszystkich, że jedynymi jej powiernikami są urządzenia gospodarstwa domowego. To jedyni świadkowie jej żalu, samotności, rozterek, a także jedyni świadkowie morderstwa, które popełnia. I trochę dlatego filmowałem ją od wewnątrz tych urządzeń, tak jak zwykle robi się w reklamie. Chciałem położyć nacisk na fakt, że widzą ją i przyglądają się jej wyłącznie te urządzenia i właśnie z ich spojrzeniem łączy się oko kamery”<sup>28</sup>.

Rzeczywiście, obraz filmowy przynosi spojrzenie kamery na Głorię z wnętrza piecyka kuchennego, lodówki oraz pralki, podczas gdy kobieta obsługuje te urządzenia. Wprowadza to efekt komiczny, ale zarazem niepokojący, jak gdyby obserwujące Głorię przedmioty posiadały ludzką osobowość, a nawet duszę czy uczucia, w odróżnieniu od otaczających bohaterkę ludzi.

Styl spotów reklamowych, stosowane w nich rozwiązania techniczne i narracyjne, zawsze Almodóvara fascynowały. W wywiadzie zamieszczonym w „La Luna de Madrid”, reżyser stwierdził: „Reklama jest najlepsza spośród tego, co posiada telewizja. Co więcej, najciekawsze kino hiszpańskie ma charakter reklamowy. Dzieje się tak dlatego, że osiąga najwyższy poziom oryginalności i nowości technologicznej”<sup>29</sup>. W innym z wywiadów Almodóvar zauważył: „Mój stosunek do reklamy jest bardzo ambiwalentny; reklama jest rozrywką i podoba mi się w takim samym stopniu, w jakim mnie terroryzuje, a więc bardzo. Świadomość, że codziennie oglądamy reklamy — gdyż w życiu nie ma bez niej dnia, obecna jest nieustannie jak Bóg i diabeł, jeśli nie w telewizji, to w gazetach — jest czymś przerażającym. Dlatego robię reklamy wyłącznie w moich filmach. Zawsze odmawiałem robienia prawdziwych reklam, interesują mnie jedynie jako gatunek filmowy. To, co mnie w nich bawi, to historia, którą się opowiada, sposób opowiadania, a nie cel, jakim jest sprzedaż produktu”<sup>30</sup>. I następnie dodał: „W moich filmach reklama pojawia się w formie konwencji, nawet jeżeli jest traktowana parodystycznie”<sup>31</sup>.

Konwencja filmu reklamowego pojawia się w określonym celu; jak zauważa Antonio Holguín: „Almodóvar przy pomocy swoich spotów realizuje podwójne spojrzenie na tak zwaną komercję telewizyjną. W pierwszym sensie, jest to mrugnięcie okiem w kierunku wykreowanego przez siebie wizerunku społeczeństwa konsumpcyjnego, zaś w drugim znaczeniu — gorzka krytyka roli

<sup>28</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 63-64.

<sup>29</sup> P. Almodóvar, wywiad zamieszczony w „La Luna de Madrid”, październik 1987 nr 43. Cytuję za: M. Allinson, op. cit., p. 71, tłum. K. Citko.

<sup>30</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 62-63.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 65.



«machizmu» we współczesnym społeczeństwie<sup>32</sup>. W tradycyjnej kulturze patriarchalnej, której Hiszpania pozostaje wciąż silnym bastionem, rola kobiety sprowadzona jest do pełnienia funkcji *ama de casa* (gospodyni domowej), zabiegającej o czystość, gotującej i krzątającej się w kuchni, piorącej ubrania i odkurzającej dywany. Dlatego kobieta prowadząca dom jest wręcz uosobieniem społeczeństwa konsumpcyjnego, badanym wnikliwie przez specjalistów od rynkowej promocji. Reklamy sprzętów AGD, proszków do prania i środków czystości, a także produktów spożywczych, skierowane są przede wszystkim do niej.

W CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? pojawia się spot parodiujący reklamę kawy. Jest on emitowany na ekranie telewizora i oglądany przez Antonia oraz jego matkę w przywołanej uprzednio przeze mnie scenie kolacji. Również w tym przypadku ostrze satyry dotyka społeczeństwa patriarchalnego, a użyte środki stylistyczne są przesadnym wyolbrzymieniem konwencji stosowanej w tradycyjnej reklamie: zmysłowy głos narratorki w pierwszej osobie, romantyczna muzyka, zwolnione zdjęcia granulek sypiącej się kawy... Słyszymy kobietę, opowiadającą o pierwszej rocznicy ślubu, o cudownej nocy, podczas której doszło do dwunastu zbliżeń, wreszcie o tym, że jej mężczyzna rano udał się do kuchni, aby przygotować kawę. Zamiana tradycyjnych ról społecznych (wszak to kobieta powinna przygotować poranną filiżankę napoju i podać ją ukochanemu mężczyźnie) mści się jednak na bohaterce. Mężczyzna niosący tacę z filiżankami potyka się na pantofelku swojej wybranki, pada i oblewa ukochaną wrzącą cieczą. W ostatnim ujęciu kobieta odwraca się do kamery, ukazując twarz, której połowa jest zniekształcona straszliwym oparzeniem i wygłasza slogan reklamowy: „Nigdy nie zapomnę tamtej filiżanki kawy”<sup>33</sup>.

W innych filmach Almodóvar również z upodobaniem sięga po wstawki reklamowe, w celu osiągnięcia rozmaitych efektów, niejednokrotnie o charakterze parodystycznym bądź komicznym. W filmie *KOBIETY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO* Pepa występuje w reklamie proszku do prania jako matka wielokrotnie zabójcy. Mówiąc, że ubranie syna po popełnieniu jednej z jego słynnych zbrodni wygląda fatalnie, prezentuje przed kamerą białą koszulę całą we krwi. Jednak po wypraniu w cudownym proszku Omo koszula jest znów śnieżnobiała, tak że policjanci przybywający do domu nie mogą znaleźć żadnych dowodów zbrodni. Zdumieni stróże prawa wykrzykują: „Nie ma śladu krwi! — Ani wnętrzości! — Nie do wiary!” — co Pepa komentuje sloganem

<sup>32</sup> A. Holguín, op. cit., pág. 118, tłum. K. Citko.

<sup>33</sup> Cytat z filmu. W języku hiszpańskim slogan jest rymowany: „Nunca olvidaré aquella taza de café”.

reklamowym: „Ecce omo! Nie do wiary!”<sup>34</sup> Spot zrealizowany przez Almodóvara w oczywisty sposób nawiązuje do reklam proszków do prania, które obiecują konsumentom nieskazitelną biel i czystość, osiągalną jedynie przy pomocy użycia prezentowanego na ekranie produktu.

Bohaterka *KOBIET NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO*, aktorka Pepa, podkłada również nagrywany w postsynchronach głos panny młodej do reklamy prezerwatyw. W studio telewizyjnym realizowany jest dźwięk do obrazu wideo, który oglądamy na ekranie. Widzimy, jak ksiądz w kaplicy udziela nowożeńcom ślubu, a potem wręcza pannie młodej prezerwatywę ze słowami: „Ostrożności nigdy za wiele...”

Również Pepi, bohaterka filmu *PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI Z NASZEJ PACZKI*, związana jest z pracą w reklamie; otwiera własną agencję i przygotowuje kampanię podbicia rynku przy pomocy cudownych produktów, zapewniających niszę jeszcze niezagospodarowaną: projektuje lalki, które mają menstruację. Holguín pisze: „Świat dziecięcych zabawek, pełen dziś niewyobrażalnych produktów, daje reżyserowi sposobność, aby ukazać Pepi, założycielkę agencji reklamowej, jako projektantkę lalek mających okres; to ostatni model jeszcze nie wprowadzony przez komercję, głównie dlatego, że społeczeństwo odrzuca wszystko, co w jakikolwiek sposób mąci pomyślność rodziny, zmierzającej w kierunku edukacji dzieci do pełnienia społecznej służby utrwalającej postawę «macho»”<sup>35</sup>.

Pepi projektuje również reklamę majtek; wspominałam o niej, omawiając film *PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI Z NASZEJ PACZKI*. Scena ukazująca ten produkt jest jednym z najbardziej znanych *spotów*, wykreowanych przez Almodóvara, głównie ze względu na jej skandalizujący wydzźwięk. Dzięki temu jednak, reklama staje się ostrą satyrą społeczną, podejmującą kwestię emancypacji kobiet w postmodernistycznym świecie.

Almodóvar tworzy również w swoich filmach reklamę społeczną, a raczej jej parodię, czego przykładem jest fragment programu telewizyjnego, włączony w fabułę filmu *ZWIĄŻ MNIE!* Z ekranu telewizora pada pytanie: „Dlaczego emeryci niemieccy spędzają lato na Benidorm, podczas gdy biedni emeryci hiszpańscy muszą prosić o jałmużnę przy wejściu do metra?” Ujęcia kamery ukazują obrazy zamożnych Niemców, skonstrastowane z wizerunkiem biednej kobiety hiszpańskiej, która prosi o datki pod areną walk z bykami. Odpowiedź

---

<sup>34</sup> Ibidem. Almodóvar używa tutaj gry słów: „ecce homo” – słynna łacińska biblijna sentencja „oto człowiek” – zestawiona zostaje z nazwą proszku do prania: „Omo”. Jest to zrozumiałe natychmiast dla Hiszpanów, gdyż w języku kastylijskim litera „h” jest niema (a więc nie wymawia się jej). Slogan reklamowy należałoby więc zapisać następująco: Oto (proszek do prania) Homo.

<sup>35</sup> A. Holguín, op. cit., pag. 119. Tłum. K. Citko.

jest prosta: „Dlatego, że emeryci niemieccy myślą o swojej przyszłości, gdy mają 18 lat” (w warstwie obrazu eksponowane są w tym momencie ujęcia aryjskiej pary młodych ludzi z opaskami ze swastykami na rękach, wypełniających pilnie formularze), „Hiszpanie... Hiszpanie myślą o swojej emeryturze dopiero, gdy jest za późno” (ten fragment wypowiedzi zestawiony jest z ujęciami młodych Hiszpanów tańczących tango, a następnie innych, już w starszym wieku, stojących w kolejkach do opieki społecznej)<sup>36</sup>.

Spoty reklamowe tworzone przez Almodóvara pełnią różnorodne funkcje, głównie parodystyczne, satyryczne i ośmieszające tradycyjne wzorce społeczne, a także są elementem narracji i opowiadanej historii, podkreślając ją i pointując. Almodóvar dodaje: „Ponadto reklama jest przestrzenią twórczą najbardziej otwartą na zwariowaną komedię, humor i surrealizm, i dlatego zawsze wprowadzam ją do moich filmów. A także dlatego, że moje filmy są bardzo ściśle związane z miastem: reklamę można porównać z meblem w mieszkaniach mieszczan, stanowi część dekoracji i wystroju wnętrza”<sup>37</sup>.

Reklamy w filmach Almodóvara pełnią jeszcze jedną ważną funkcję: pobudzają emocje odbiorców. W tym celu reżyser sięga do klasycznych wzorców, eksplorowanych przez twórców autentycznych spotów reklamowych<sup>38</sup>, za pomocą których wywoływane są zarówno emocje pozytywne (reklama proszku Omo, reklama majtek), jak i negatywne (reklama kawy czy chociażby ubezpieczeń społecznych).

Aspekt społeczne i ekonomiczne, wprowadzane przez Almodóvara w *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?*, służą nie tylko parodii tradycyjnych struktur i ról społecznych, ale również wzmacniają dyskurs psychologiczny, w którym reżyser umieszcza swoich bohaterów z ich emocjami, porażkami i nieszczęściami, wpływającymi z borykania się z codziennym gorzkim życiem. Bohaterowie filmu mają różne aspiracje i marzenia, często nie uwzględniające potrzeb innych członków rodziny. Łączy ich natomiast jedno: udręka samotności, niezrozumienie ze strony innych i brak miłości. Miłość właśnie, z powodu jej nieobecności, jest uczuciem najsilniej, wręcz rozpaczliwie, poszukiwanym i pożądanym. Z powodu jej braku bohaterowie dopuszczają się różnych uczynków, nie zawsze kończących się szczęśliwie dla otoczenia, ani nawet dla nich samych.

Przyjrzyjmy się zatem bliżej sylwetkom ekranowych bohaterów, ich emocjom i motywacjom postępowania, w ich dążeniu do osiągnięcia szczęścia i poczucia spełnienia.

---

<sup>36</sup> Cytaty z filmu *Zwiąż mnie!* Tłum. K. Citko.

<sup>37</sup> *Almodóvar, Rozmowy*, op. cit., s. 63.

<sup>38</sup> Na temat wykorzystywania efektów emocjonalnego oddziaływania na konsumentów przez twórców reklam zobacz pierwszy rozdział niniejszej pracy.

Główną bohaterką filmu jest Gloria. Jest ona ofiarną matką i gospodynią domową, poświęcającą wszystkie swoje przyjemności (także seksualne), dążenia i aspiracje dla dobra funkcjonowania rodziny, której członkowie nie doceniają tego, a nawet nie zauważają. Staje się to dla niej źródłem narastającej frustracji. Gloria przestaje o siebie dbać nie tylko z powodu braku pieniędzy na środki upiększające. Widzimy ją przeważnie rozczochraną, nie umalowaną<sup>39</sup>, ubraną w wysłużony fartuch kuchenny. Gloria nigdy nie robi tego, na co miałaby ochotę, jedynie to, co musi. Jej marzenia są proste: chciałaby na przykład mieć lokówkę do włosów, ale nie może sobie na nią pozwolić. Gloria z pewnością chętnie wpisałaby się we wzorzec społeczeństwa konsumpcyjnego, ale jej sytuacja pozwala jedynie na to, aby „konsumowała się sama”, zużywając się i wyczerpując. Tę sytuację potwierdza śledząca ją kamera w momencie, kiedy Gloria przechodzi ulicą obok witryn sklepowych; to one patrzą na nią, a nie odwrotnie, podobnie jak sprzęty gospodarstwa domowego, które obsługuje. Wzrok Glorii nie zatrzymuje się, nawet nie omiata leżących na wystawach towarów. Jest ona zapatrzona w siebie, skulona i wycofana, nieustannie przeżywająca frustrację i niespełnienie.

Zdesperowana bohaterka zaczyna brać środki lecznicze, aby jakoś przetrwać. Zżywa amfetaminę, wacha detergenty zawarte w proszkach do prania i płynach do mycia, łyka tabletki uspokajające. Mamy tu niewątpliwie do czynienia z akcentem komicznym; przeciętna gospodyni domowa nie kojarzy się raczej z wizerunkiem narkomana, a wachanie kleju czy innych substancji odurzających wydaje się być zarezerwowane tylko dla uzależnionych małałotów. Jednak wizerunek Glorii ma przede wszystkim wydźwięk tragiczny. Także sięgnięcie przez nią po narkotyki jest dramatyczne, gdyż tylko dzięki pobudzającym substancjom bohaterka ma siłę do podjęcia walki z codzienną egzystencją. Odtwarzająca rolę Glorii Carmen Maura zauważyła po premierze filmu, że kreowana przez nią postać jest podwójną ofiarą: „nie dość, że jej życie jest trudne, to jeszcze wywołuje śmiech”<sup>40</sup>.

Momentem kulminacyjnym w nieszczęsnym życiu Glorii jest scena w aptece, podczas której farmaceutka odmawia jej sprzedaży środków psychotropowych bez recepty i poniża ją, nazywając osobą uzależnioną. Frustracja kobiety sięga szczytu. Po powrocie do domu, zdenerwowana tym, że jej mąż udaje się na spotkanie z byłą kochanką, odmawia mu wyprasowania koszuli, w której chce udać się na randkę. Antonio uderza ją w twarz, co staje się dla Glorii przysło-

<sup>39</sup> Komiczne obalenie stereotypu związanego z obowiązkowym makijażem jako wyróżnikiem zadbanej kobiety odnajdziemy w innej scenie filmowej, w której na prośbę pisarza, aby się trochę umalowała, żona odpowiada mu, żeby sam umalował sobie fiuta.

<sup>40</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 59.

wiową kroplą przelewającą czarę goryczy. Kobieta kopie swego męża w krocze i z okrzykiem, że już nigdy nie pozwoli się dotknąć, wymierza mu cios w głowę kością od szynki, na której następnie gotuje zupę, pozbywając się narzędzia zbrodni. Antonio, padając, uderza potylicą o obudowę zlewu i natychmiast umiera.

Postępowanie Glorii niewątpliwie jest wynikiem długotrwałej frustracji i stresu. Kobieta chciałaby być kochana przez swego męża; widać to chociażby w scenie aktu seksualnego, zainicjowanego przez Antonio. Gloria poddaje mu się co prawda biernie, jak stereotypowa mężatka z patriarchalnego związku, której powinnością jest świadczenie usług mężowi także w dziedzinie seksualnej, jednakże gdy Antonio zaczyna ją całować, uśmiecha się do niego i jest wyraźnie zadowolona tym, że mąż ją pragnie. Dopiero sam akt seksualny, pośpieszny i natarczywy, w którym Antonio dąży jedynie do zaspokojenia swojej żądzy, bez oglądania się na partnerkę, staje się dla Glorii kolejnym doświadczeniem frustrującym. Również scena kłótni o Ingrid Müller wskazuje, że Gloria jest zazdrosna o swojego męża, a więc także o jego uczucia. To ona chciałaby być tak kochana jak rywalka i dlatego urządza Antoniowi awanturę, wysyłając go do Berlina, czyli, bardziej obrazowo i kolokwialnie zarazem mówiąc, do wszystkich diabłów.

Nie znajdując uczucia ani wsparcia u męża, Gloria zwraca się do swoich synów. Macierzyństwo mogłoby być dla niej rekompensatą za brak męzowskiej miłości. Jednakże również na tym polu Gloria ponosi klęskę. Synowie nie słuchają jej i kompletnie ignorują jej uwagi dotyczące ich zachowania. Starszy syn, czternastoletni Toni, pali przy niej papierosy i informuje ją, że nie pójdzie do szkoły, bo wszystko go swędzi. Młodszy, Miguel oznajmia jej, 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.

Gloria nie otrzymuje więc miłości także ze strony synów, chociaż sama obdarza ich matczynym uczuciem. Widzimy, jak w nocy poprawia im kołdry, jak troszczy się o to, by mieli szynkę na kanapki do szkoły i jak zależy jej na ich edukacji, choć poproszona przez Toniego o pomoc przy odrabianiu lekcji odsyła go do ojca, mówiąc, że ona nie ukończyła żadnej klasy. Brak wsparcia ze strony synów jest niewątpliwie dla Glorii doświadczeniem silnie stresującym.

Gloria nie ma też oparcia w teściowej, która nie dokłada żadnych pieniędzy do domowego budżetu, natomiast kupione przez siebie ciasteczka i wodę mineralną zamyka przed pozostałymi domownikami na klucz. Babcia nie tylko

nie obdarza uczuciem Glorii, ale jej wręcz nie szanuje, podobnie zresztą jak rodzzonego syna, całą czułość przelewając na starszego wnuczka i na znalezionej w parku jaszczurkę.

Nieszczęśliwe, pozbawione miłości i wsparcia życie Glorii przeciwstawione zostało przez Almodóvara sytuacji Cristal, sąsiadki Glorii, uprawiającej zawód prostytutki. Yarza komentuje to następująco: „Życie Glorii, ukazane jako eksploatacja, rzuca się w oczy jeszcze bardziej poprzez kontrastowe porównanie jej sylwetki z sąsiadką Cristal, prostytutką. Podczas gdy ta sprawuje kontrolę nad swoim własnym życiem i prowadzi beztroską egzystencję zależną od sprzedaży swojego ciała — w terminologii marksistowskiej można by powiedzieć, że jest panią «środków produkcji» — Gloria nie sprawuje żadnej kontroli nad swoim życiem ani nad swoim ciałem, jako że obie rzeczy należą do jej męża. Tak, jak Cristal jest, w niewątpliwym sensie «tą, której dobrze zapłacono» z piosenki, Gloria jest niewolnicą swojej rodziny, która eksploatuje ją okrutnie, bez ofiarowania czegokolwiek w zamian”<sup>41</sup>.

Kulminacyjny moment zabicia męża przez Głorię wydaje się być dla niej doświadczeniem katartycznym. Przy okazji należałoby przypomnieć pierwsze sceny z filmu, w których Gloria, po nieudanej akcji seksualnym z policjantem pod prysznicem, rozładowuje swoje emocje za pomocą kija od kendo, wymierzając nim ciosy w powietrze. Takim samym ciosem teraz pozbywa się męża, który był dla niej źródłem ucisku, frustracji i niespełnienia. W jej rękach kość od szynki staje się narzędziem walki w szkole kendo. Yarza zauważa: „Gloria przyśwaja sobie techniki osobistej obrony, które podpatrzyła na sali gimnastycznej jako środek obrony przeciwko nadużywającemu swej władzy mężowi. Owa asymilacja technik wywodzących się ze sztuk walki jest ważna, ponieważ pomaga jej zarysować ewolucję własnej osobowości. Fakt, że Gloria kończy ze swoim mężem za pomocą gwałtownego i zręcznego uderzenia sugeruje, iż osiągnęła stopień autokontroli i dyscypliny, który tradycyjnie łączony jest ze sztukami walki. Uwolnienie Glorii nie dokonuje się więc poprzez reakcję histeryczną i pozbawioną kontroli, która konwencjonalnie łączona jest z żeńską agresją, ale za pomocą zimnego i precyzyjnego uderzenia wojownika. Reakcja Glorii wskazuje pragnienie ponownego ujęcia własnego życia w cugle, powtórnego narodzenia się jako wolny podmiot, w pełni sprawujący kontrolę nad swoim działaniem”<sup>42</sup>.

Uwolnienie się Glorii spod jarzma posłusznej żony zbiega się z totalnym rozpadem jej rodziny. Miguel już wcześniej wybrał życie z dentystą, natomiast Toni wraz z babcią decydują się na wyjazd na wieś. Nawet jaszczurka została

---

<sup>41</sup> A. Yarza, op. cit., pág. 142, tłum. K. Citko.

<sup>42</sup> Ibidem, pág. 144, tłum. K. Citko.

zabita przez bezdusznego policjanta. Gloria pozostaje zupełnie sama. Wydawałoby się, że wreszcie ma szansę na odpoczynek i zajęcie się sobą. Ale, paradoksalnie, uzyskana wolność przynosi jej pustkę egzystencjalną, której nie potrafi niczym zapełnić, gdyż jej dotychczasowe życie pozbawione było jakichkolwiek pragnień czy marzeń związanych z nią samą. Zawsze dotąd żyła dla kogoś; teraz, gdy może zacząć żyć dla siebie, nie znajduje do tego żadnej motywacji. Jej egzystencja w rodzinie, choć pozbawiona miłości, dawała jej namiastkę uczucia bliskości w postaci fizycznej obecności męża czy synów. Pozbawiona tej obecności, Gloria przeżywa głęboki kryzys ontologiczny.

Doskonale ilustruje to scena powrotu Glorii do domu z dworca, na który odprowadziła syna i teściową. Kamera ukazuje w półzbliżeniu jej postać, eksponując twarz, widać więc wyraźnie, jak z trudem powstrzymuje łzy. Kobieta wchodzi do pustego domu i patrzy na opuszczone wnętrza. Kamera, utożsamiając się z jej spojrzeniem, przy pomocy trawellingu penetruje pokoje. Po raz pierwszy w filmie obiektów utożsamia się z punktem widzenia Glorii, co sugeruje w ewidentny sposób, iż bohaterka odzyskała własne spojrzenie, wyrывая się z pęt ubezwłasnowolnienia. Jednak samotność i brak kogokolwiek, kto mógłby obdarzyć ją uczuciem, albo którego ona mogłaby obdarzyć uczuciem, wywołuje u niej wielką depresję i myśli samobójcze. Gloria wychodzi na balkon. Widzimy udrękę i rozpacz malujące się na jej twarzy. Przechyliła się przez barierkę i patrzy w dół. Scenę tą Almodóvar przypomina następująco: „Carmen wraca do domu po rozstaniu z chłopcem, nie musi już niczym się zajmować, nie musi już niczego układać, sprzątać, nie ma już komu ugotować jedzenia, jej życie staje się całkowicie puste. Zupełnie przybita wychodzi na balkon. Po jednej z pierwszych publicznych projekcji widzowie podchodzili do mnie, aby powiedzieć, że nie znieśliby już, gdyby popełniła samobójstwo, i tak wszystko było nazbyt okrutne”<sup>43</sup>.

Na szczęście dla bohaterki, patrząc w dół z wysokiego piętra, Gloria dostrzega swego młodszego syna, Miguela. Okazuje się, że postanowił on wrócić do domu, gdy dowiedział się o śmierci ojca i wyjeździe brata z babcią na wieś. Miguel mówi do matki: „Zostanę z tobą. W domu musi być mężczyzna”<sup>44</sup>. Zapytany o dentystę odpowiada, że było nawet miło, ale uważa, że jest zbyt młody, aby się wiązać. W ustach małego chłopca deklaracje, które składa brzmią śmiesznie, ale Miguel traktuje swoje słowa zupełnie poważnie. Tak samo odczytuje je Gloria, która wyznając synowi, że bardzo za nim tęskniła, wpada w jego objęcia. Na jej twarzy maluje się wyraźna ulga. Sens jej życia

---

<sup>43</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 60.

<sup>44</sup> Cytat z filmu *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* Wersja polska: MK Productions.

znowu został przywrócony, a powrót Miguela daje realną możliwość stworzenia nowej rodziny, mniej represyjnej, z większą szansą na prawdziwe uczucia łączące jej członków.

Najbardziej kontrastową postacią w stosunku do ubezwłasnowolnionej, poddanej nieustannej presji i kontroli Glorii wydaje się być jej mąż, Antonio — tyran domowy i uosobienie rasowego *macho*. Poznajemy go w taksówce, w której jako kierowca wiezie pasażera, słuchając utworu Lotte Von Mosel NUR NICHT AUS LIEBE WEINEN (NIGDY NIE PŁACZ Z POWODU MIŁOŚCI) i przyśpiewując wraz z wykonawczynią piosenki, którą jest Zarah Leander. Piosenka ta wywołuje u Antonio nostalgiczne wspomnienia jego dawnej ukochanej, Ingrid Müller, dla której z miłości posunął się nawet do fałszerstwa. Pogrążony we wspomnieniach, Antonio nie przejmuje się sytuacją swojej rodziny. Do domu wpada jedynie po to, aby coś zjeść i się przespać. Gdy jego młodszy syn wyprowadza się, aby zamieszkać u dentysty, nawet tego nie zauważa. Starszego syna pyta zdawkowo, jak tam w szkole, potem zaś sprawdza, czy Toni umie podrobić jego podpis. Ponieważ on sam potrafił podrobić sygnaturę swego ojca i jest z tego dumny, takiej samej umiejętności wymaga od syna. Poza tym, życie jego dzieci w ogóle go nie interesuje.

Antonio nie przejmuje się także ekonomiczną sytuacją swojej rodziny. Nie obchodzi go, gdy dowiaduje się, że Gloria z powodu braku pieniędzy na autobus musiała wrócić do domu pieszo. Kiedy żona wypomina mu, że nie dostała od niego pieniędzy na czynsz, telewizor i ubrania dla dzieci, wściekły zarzuca jej, że myśli tylko o luksusach. W ogóle nie poczuwa się do obowiązku łożenia na utrzymanie domu, natomiast urządza awanturę o brak deseru i wina do kolacji.

Z drugiej strony, Antonio nie życzy sobie, żeby jego żona pracowała. Zachowuje się więc jak typowy patriarchalny przywódca rodziny, uznając, że miejsce żony jest przy dzieciach i w kuchni. Ale Antonio, zabraniając Glorii podjęcia pracy, przeżywa negatywne emocje jeszcze z innej przyczyny. Jest wściekły szczególnie z tego powodu, że praca polega na sprzątaniu w domach klientów Cristal. Jego duma i męskość doznają wszakże uszczerbku, gdy żona sprząta brudy u osób zarekomendowanych przez prostytutkę. Antonio zabrania także Glorii spotykania się z Cristal, pod pretekstem tego, co ludzie mogą sobie o niej pomyśleć. Krzyczy, że nie życzy sobie, żeby „ta dziwka” przychodziła do „jego” domu, podkreślając swoją pozycję dominanta i pana. Także swoją żonę traktuje z pozycji władcy. Gloria jest jego własnością, dlatego zmusza ją do świadczenia usług seksualnych, nie oglądając się na jej potrzeby w tym względzie. Rozmawiając z żoną, nieustannie wydaje jej rozkazy: „Przynies mi piwo!” albo: „Wyprasuj mi koszulę!” Podkreśla także, kto jest w tym domu najważniejszy:



„Zabraniam ci tak mówić o mamie! Ja tu rządzę!” lub: „Jeśli ci się nie podoba, wiesz, gdzie są drzwi!”<sup>45</sup>

W stosunku do swojej mamy, Antonio też nie jest zbyt uprzejmy. Co prawda, mówi jej, że jest u siebie (i przyniesiona przez nią z parku wbrew woli Glorii jaszczurka też jest u siebie), ale jest to raczej manifestacja jego pozycji władcy i pana w stosunku do żony, niż autentyczna deklaracja uznająca jakieś prawa babci, którą uważa za sklerotyczkę i dziwaczkę. Ignoruje jej prośby o odwiezienie jej na wieś i nie okazuje jej żadnych uczuć ani nawet szacunku.

Antonio jest więc figurą uosabiającą twarde *Prawo Ojca*. W filmie Almodóvara występuje jeszcze inna postać uosabiająca te prawo. Jest nią Juani, matka Vanessy, która z powodu odejścia od niej męża staje się dla córki matką — dręczycielką, tyranizując ją fizycznie i psychicznie.

Reprezentując cechy twardej, dominującej męskości, Antonio jest figurą całkowicie opozycyjną wobec swojej zahukanej, podporządkowanej i udręczonej żony. Jest jednak pewien aspekt, który ich łączy: oboje odczuwają rozpaczliwy brak miłości i spełnienia w związku z drugim człowiekiem. Antonio wciąż kocha się we frau Müller, dlatego rodzina denerwuje go i przyprawia o ataki wściekłości. Wściekłość, hamowana lub wybuchająca furia, jest jedyną emocją, którą okazuje swoim najbliższym. Jego twarz promienieje tylko w jednej scenie filmowej: gdy rozmawia przez telefon z Ingrid. Również słuchając piosenki NUR NICHT AUS LIEBE WEINEN, Antonio wspomina swoją dawną miłość i na jego twarzy pojawia się ledwo widoczny cień nostalgicznego uśmiechu.

Im czulej jednak Antonio wspomina dawną kochankę, tym mniej czułości ma dla swojej żony. Widząc, jak żona reaguje zazdrością i frustracją na nieustannie odtwarzaną przez niego piosenkę, wpada we wściekłość. Nie dostrzega także niczego niestosownego w tym, aby jego żona wyprasowała mu koszulę na spotkanie z kochanką i dziwi się, gdy Gloria mu odmawia. Przelewa to czarę goryczy Glorii; gdy jej mąż, zdenerwowany nieposłuszeństwem uderza ją w twarz, oddaje mu ciosy, które okazują się śmiertelne.

Alejandro Yarza zwraca uwagę na symboliczny wydźwięk momentu zabójstwa Antonia, zauważając: „Bez wątpienia, ruchy, którymi broni się Gloria przed swoim mężem, są obarczone istotnym znaczeniem, które wskazuje na tę scenę jako na kluczowy moment transformacji personalnej bohaterki. Najpierw Gloria zadaje cios kolanem w genitalia swego małżonka. Można więc powiedzieć, że pierwszy atak Glorii wymierzony jest w ewidentny sposób w atrybuty domnianej męskości jej męża, w te same genitalia, które wywoływały szczęście

---

<sup>45</sup> Cytaty z filmu *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* Wersja polska: MK Productions.

u jego niemieckiej kochanki, ale utrzymywały Glorię w stanie permanentnej frustracji seksualnej<sup>46</sup>.

Postać Glorii jako matki i żony zostaje przez Almodóvara zestawiona z postacią prostytutki. Jest to częsty zabieg w jego twórczości; pojawia się przykładowo w *PRAWIE POŻĄDANIA* (figurę matki uosabia tu co prawda transwestyta Tina, natomiast prawdziwa matka Ady oddaje się za pieniądze kolejnym kochankom) oraz we *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE*, gdzie reprezentują go postacie Manueli i Agrado. Zestawienie to wyraża odwiecznie istniejące w kulturze hiszpańskiej dychotomiczne wyobrażenie symboliki kobiecości: jako istoty czyste, godnej szacunku społecznego, będącej uosobieniem łaski Bożej, na którą spływa błogosławieństwo w postaci potomstwa — i jako występnej kusicielki, partnerki diabła, grzesznej potomkini Ewy, wiodącej mężczyzn ku zatraceniu. W twórczości Almodóvara symbolika ta ulega jednakże znaczącemu odwróceniu: postaci matek ukazywane są niejednokrotnie jako monstra, raniące i traumatyzujące swoje dzieci (matka Ángela z *MATADORA*, matka Ady z *PRAWA POŻĄDANIA*, matka Rosy z *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE* czy Juani z *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?*), natomiast kobiety żyjące w wolnych związkach albo wręcz zarabiające na życie uprawianiem prostytucji prezentowane są jako osoby spełnione, spontaniczne, życzliwe i bezinteresowne.

W filmie *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* postać prostytutki reprezentuje Cristal, sąsiadka i przyjaciółka Glorii. Jest ona osobą wyzwoloną, a przy tym radosną i pełną życia. Poznajemy ją, gdy przychodzi do Glorii ubrana tylko w czarną błyszczącą bieliznę, aby pożyczyć bicz, potrzebny jej do obsłużenia klienta. Na pełną zazdrości uwagę Glorii, że jest jej dobrze, bo nie musi sprzątać i obsługiwać rodzinie, odpowiada: „Ja też ciężko pracuję”<sup>47</sup>. Jako osoba o dobrym sercu, Cristal współczuje Glorii i w miarę swoich możliwości stara się jej pomóc. Załatwia jej pracę sprzątaczką u swoich klientów, opiekuje się także jej synami. Opiekę tę można rozumieć zarówno dosłownie — Cristal zaprasza na kolację głodnego Miguela i robi mu kanapki do szkoły, jak i bardziej symbolicznie — troszczy się o inicjację seksualną i wejście chłopców w świat dorosłych, mówiąc na przykład do Toniego: „Im wcześniej poznasz życie, tym lepiej” — albo: „Lepiej, żebyś zaczął z cicią Cristal niż z jakąś dziwką”<sup>48</sup>.

Cristal wybiera się do Las Vegas, chcąc zrobić karierę w Ameryce (bo „co innego można zrobić z takim ciałem?”<sup>49</sup>), dlatego uczy się angielskiego z kaset odtwarzanych nawet podczas obsługi klienta — policjanta, który przy jej

<sup>46</sup> A. Yarza, op. cit., pág. 142, tłum. K. Citko.

<sup>47</sup> Cytat z filmu *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* Wersja polska: MK Productions.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ibidem.

pomocy chce wyleczyć się z impotencji. W swoim fachu Cristal jest profesjonalistką, a wprawa pozwala jej na pewną rutynę. Gdy obsługuje klienta — ekshibicjonistę, udaje orgazm, po czym, mówiąc partnerowi, jak bardzo jej dogodził, równocześnie, znużona, ukradkiem ogląda swoje paznokcie u rąk. Z równą rutyną obsługuje pisarza, kradnąc mu równocześnie blankiet z książeczki czekowej, a także policjanta, któremu wmawia, że poczuła drgnięcie jego penisa, dając mu tym samym nadzieję na wyleczenie z impotencji.

Cristal jako osoba wrażliwa przejmując się losem innych, współczuje im i pomaga w miarę możliwości. Co prawda, matka Vanessy, Juani, zarzuca jej, że jest wrażliwa tylko między nogami, ale wynika to z jej zazdrości; jak mówi Cristal: „Wścieka się, bo żaden facet na nią nie patrzy”<sup>50</sup>. W tej wypowiedzi, podobnie jak w innych wygłaszanych przez Cristal kwestiach, przejawia się jej prostolinijność i brak manier, ale niewątpliwie posiada ona wielkie serce, i to jest jej największą zaletą. Dzięki temu, może stać się zastępczą figurą opiekuńczej i troskliwej matki, zarówno dla synów Glorii, jak i dla Vanessy.

Funkcje opiekuńcze wobec starszego syna Glorii przejmują także babcia. Ta postać, grana przez Chus Lampreave, tworzy kolejny przejmujący portret osoby niekochanej. Babcia snuje się po domu i wszystkim zawadza. Czując brak miłości i lekceważenie ze strony syna oraz protekcyjne traktowanie przez synową, całe swoje uczucia przelewa na starszego wnuczka, a później także na jaszczurkę Dinero. Toni jest jedyną osobą, która z nią naprawdę rozmawia, obiecuje jej także, że zabierze ją z powrotem na wieś. Babcia czuje się źle w Madrycie, mówi, że marznie w mieście i że nie spotka ją tu nic dobrego. Po śmierci Antonia mówi: „Nie chcę być pochowana z dala od domu, jak mój syn i jaszczurka”<sup>51</sup>. Pragnie być kochaną, ale także potrzebną, dlatego pomaga wnuczce w odrabianiu lekcji, choć nie ma zielonego pojęcia o przedstawicielach realizmu oraz romantyzmu w literaturze, i wszystko myli. Z tego też powodu czesze Toniego, jakby był malutkim chłopczykiem, wypominając mu przy tym, że wygląda jak jaskiniowiec. Z tych samych względów przygarnia do domu Dinero: chce mieć jakąś istotę, którą będzie mogła obdarzyć uczuciem i zaopiekować się nią. Gdy Gloria i Antonio kłócą się o jaszczurkę, babcia bierze ją na ręce i mówi do niej: „Nie kochają nas, maleńka...”<sup>52</sup>

Osoba babci inspirowana była, na co zwraca uwagę Francisco Blanco<sup>53</sup>, postaciami kreowanymi przez Warreną Beatty w filmie Elii Kazana *WIOSENNA BUJNOŚĆ TRAW* (*SPLENDOR IN THE GRASS*, 1961) oraz Starlinga Haydena

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> F. Blanco („Boquerini”), *Pedro Almodóvar*, op. cit.

z ASFALTOWEJ DŻUNGLI (THE ASFALT JUNGLE, 1950) Johna Hustona. Chodzi tu oczywiście nie o wygląd, gdyż obaj są pięknymi młodzieńcami, a o symbolikę ich działania: podobnie jak babcia z filmu Almodóvara, chcą wrócić na wieś. Sam Almodóvar wskazuje na jeszcze jedną inspirację, postacią jego własnej matki. Wpływ filmu Kazana uwidacznia scena z kina, do którego Toni zabrał babcię: w kinie grają WIOSENĄ BUJNOŚĆ TRAW, a w przywołanym przez Almodóvara fragmencie słyszymy wypowiedzianą przez bohatera kwestię: „Chciałem studiować rolnictwo. Byłbym szczęśliwy mogąc zajmować się twoim ranczem”<sup>54</sup>. Bud, bohater filmu Kazana, wbrew woli swego ojca chce wrócić na prowincję i zajmować się rolnictwem; woli klepać biedę na wsi niż robić karierę w mieście. Babcia z filmu Almodóvara, trzymana w mieście przez syna wbrew swojej woli, z pewnością może czuć do niego sympatię.

Kolejny portret osoby niekochanej 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 Vanesę i jej matkę. Juani wyjaśnia Glorii, że mała 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?”<sup>55</sup> W innej scenie Juani każe córce nastawić pranie, a kiedy Vanessa wykonuje jej polecenie i mówi, że teraz chciałaby obejrzeć program telewizyjny, 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: właściwości telekinetyczne. Po raz pierwszy prezentuje je w scenie jazdy 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 głową, intensywnie wpatrując się w windę, która nagle staje ze zgrzytem pomiędzy piętami. Vanessa odwraca się i odchodzi po schodach, nie reagując na krzyki matki, domagającej się, aby kogoś zawiadomiła o awarii.

Kolejna zemsta Vanessy na matce odbywa się podczas wizyty Cristal, która przysłała do Juani na przymiarkę szytej przez nią sukienki. Vanessa w tym

<sup>54</sup> Cytat z filmu *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* Wersja polska: MK Productions.

<sup>55</sup> Ibidem.

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!”<sup>56</sup> W tym momencie Vanessa zaczyna intensywnie wpatrywać się w ulubiony wazon matki, po czym siłą skoncentrowanego spojrzenia 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 właściwości<sup>57</sup>. Vanessa pomaga Glorii po śmierci jej męża w czynności symbolicznej: Gloria sprząta i odnawia mieszkanie, co staje się zewnętrznym znakiem jej duchowej odnowy. Vanessa natomiast stara się zapełnić pustkę Glorii, którą odczuwa po rozpadzie rodziny, zastępując jej nieobecnych synów.

Synowie Glorii, Toni i Miguel, nie dają jej wsparcia, gdy mieszkają z nią pod jednym dachem. Paradoksalnie, sytuacja zmienia się, kiedy się wyprowadzają. Dopiero wtedy Gloria odkrywa, że dzieciom na niej zależy. Toni przed wyjazdem na wieś namawia matkę, aby również pojechała z nim i z babcią, a gdy Gloria odmawia, daje jej zarobione na handlu narkotykami pieniądze (mówiąc, że to jego oszczędności) i prosi ją, aby o siebie dbała i nie zażywała więcej pigułek. Natomiast Miguel decyduje się na powrót do matki i przejęcie roli głowy rodziny stwierdzając, że w domu potrzebny jest mężczyzna.

Tak więc, znowu bohaterowie Almodóvara, wzorem swoich poprzedników z innych filmów, przeżywają gorące emocje, skupione wokół podstawowego uczucia: miłości. Tyle, że w *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* miłość opatrzona jest znakiem ujemnym; problemem jest bowiem brak tego uczucia. Jednak poszukiwanie miłości, rozpaczliwe dążenie do niej, staje się motorem napędowym działań bohaterów, uwikłanych w sieć wzajemnych, frustrujących i niszczących związków.

Emocje widzów towarzyszące odbiorowi filmu przybierają zatem na ogół formę współczucia dla losów bohaterów. Natomiast realia społeczne i ekonomiczne, a także presja kulturowa, którą społeczeństwo wywiera na bohaterach filmowych, sprzyjają odczuciu przygnębienia i smutku. Oczywiście, odbiorowi filmu towarzyszyć mogą emocje różnorodne, zmieniające się wraz z rozwojem akcji. Są w filmie Almodóvara momenty komiczne, które wzbudzają śmiech, ale przeplatają się one z akcentami patetycznymi, wywołującymi emocje zwią-

---

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Zob.: N. Vidal, op. cit., s. 121.

zane z kategoriami tragiczności i wzniosłości. Reżyser, zapytany o spostrzeżenia dotyczące odbioru jego filmu, stwierdził: „Historia jest rzeczywiście bardzo patetyczna, ale jest też w tym filmie dużo humoru, a jeśli o mnie chodzi, nie przeszkadza mi, że widzowie chichoczą. Zauważyłem, że na końcu, kiedy Carmen żegna się z synem, który wsiada do autobusu, żeby wrócić na wieś, nagle widzowie hiszpańscy okazują silne wzruszenie, tak jakby uświadomili sobie to wszystko, z czego śmiali się przedtem: przejmujący dramat kobiety i społeczną wymowę filmu”<sup>58</sup>.

Wydaje mi się, że właśnie emocje wzruszenia i empatycznego współczucia są dla Almodóvara najważniejsze. Wiążą się one z faktem, że reżyser realizując CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? sięgnął do inspiracji bardzo osobistych. W rozmowie z Frédériciem Straussem, Almodóvar stwierdził, że w filmie tak naprawdę opowiedział o swoich korzeniach, o warstwie społecznej, z której wyrósł i o konsekwencjach pochodzenia w życiu każdego człowieka: „Moje życie zmieniło się, zmienił się także mój status społeczny, ale nie zapominam o tym, że pochodzę z bardzo, bardzo biednego środowiska. (...) CZYM SOBIE... to film, w którym zawarłem najwięcej osobistych wspomnień związanych z moją rodziną”<sup>59</sup>. Reżyser wskazuje, że postać babci, grana przez Chus Lampreave, była inspirowana osobą jego matki: język i powiedzenia, których używa, są zaczerpnięte z potocznego języka matki reżysera. Z kolei ubrania Glorii należały kiedyś do siostr Almodóvara i ich przyjaciółek, gdyż reżyserowi zależało na osiągnięciu efektu zniszczenia, starości i brzydoty. Carlos Polimeni komentuje to następująco: „Podczas gdy na ogół jego bohaterowie są ukazywani widzowi w oderwaniu od ich pochodzenia, w dekoracjach sztucznych i pełnych barw, a jeśli nawet realnych, to pięknych, Gloria jest osadzona w narracji o środowisku rozpoznawalnym, należącym do klasy społecznej, z której pochodzi reżyser. Almodóvar nie miał wątpliwości, gdy dokonał zawłaszczenia repertorium powiedzonek swojej matki, a także gdy wykorzystał ubrania swoich siostr, proponując Carmen Maurze stworzenie kreacji swojej bohaterki. «Było to bardzo ważne, aby nosiła ubrania zużyte i krańcowo brzydkie», powiedział. To założenie nie miało natury wyłącznie estetycznej, ale także ideologicznej: historia ucisku klasowego powinna być opowiedziana bez wystawności i sztuczności”<sup>60</sup>. Rzeczywiście, efekt ten udało się reżyserowi uzyskać; CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? jest filmem opowiedzianym prosto, bez nadmiaru splendoru i efektów *glamour*, wykorzystywanych przez reżysera w innych jego dziełach,

<sup>58</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 59-60.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 68.

<sup>60</sup> C. Polimeni, *Pedro Almodovar y el „kitsch” español*, Campo de Ideas, SL, Madrid 2004, pág. 74, tłum. K. Citko.

ale równie silnie, jak pozostałe, działającym na emocje oraz zaangażowanie widza w procesy odbioru, przeżycia estetycznego i interpretacji.

### 3. Masochizm zdekonstruowany i poszukiwanie tradycyjnych wartości w filmie **ZWIĄŻ MNIE!**

**Reżyser:** Zawsze marzyłem, żeby zrobić taki film. Ale obawiam się, że zaczyna on się przekształcać w coś bardzo osobistego.

**Dziennikarka:** Osobisty film klasy B? Czy to jest możliwe?

**Reżyser:** Jeśli wkładasz w coś swoje serce i jaja, to zawsze będzie to osobiste<sup>61</sup>.

Dialog ten wypowiedają w filmie fikcji bohaterowie drugoplanowi. Jednakże bez większego trudu można domyślić się, że Almodóvar włożył w usta reżysera swoje własne słowa, odnoszące się do jego twórczości, a bezpośrednio — do filmu, z którego zaczerpnięta została rozmowa. Film nosi tytuł: ¡ATAME! (ZWIĄŻ MNIE!).

Jest to dzieło, które Almodóvar zrealizował w 1990 roku, tuż po międzynarodowym sukcesie *Kobiet na skraju załamania nerwowego*. Jednak *ZWIĄŻ MNIE!* przyjęte zostało daleko mniej entuzjastycznie, zyskując wśród krytyków opinię utworu najbardziej polemicznego w dotychczasowej twórczości reżysera. Film atakowany był szczególnie ostro przez środowiska feministyczne. Na przykład Cristina Peri Rossi pisała na łamach „El País”, że film Almodóvara jest reakcyjny, gdyż eksponowane są w nim postawy atawistyczne i ideologia *macho*. Owa reakcyjność związana jest, według Rossi, nie tyle z samym tematem, co ze sposobem potraktowania go przez reżysera: Almodóvar 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>62</sup>. Rossi stwierdza, że kobieta w filmie *ZWIĄŻ MNIE!* ukazana jest jako uprzedmiotowiony obiekt męskiego spojrzenia i jako osobowość masochistyczna: pomimo bólu, poniżenia i szyderstwa, kocha swojego oprawcę.

Analizie przeprowadzonej przez Cristinę Rossi zdaje się przyświecać teoria widza filmowego stworzona przez Raymonda Belloura<sup>63</sup>, według której przyjemność widza męskiego ma charakter sadystyczny, natomiast kobie-

<sup>61</sup> Cytat z filmu *ZWIĄŻ MNIE!* Tłum. moje (K. Citko). Film nie był dystrybuowany w Polsce, posługuję się więc wersją hiszpańską, stąd cytaty ze ścieżki dźwiękowej są w moim tłumaczeniu.

<sup>62</sup> C. Peri Rossi, *No me ates, por favor*, „El País”, 1 marzo 1990, pág. 32. Tłum. K. Citko.

<sup>63</sup> R. Bellour, *Psychosis, Neurosis, Perversion*, transl. Nancy Huston, „Camera Obscura” 3-4, 1979.

cego — masochistyczny. Bellour podkreśla, że klasyczne kino hollywoodzkie eksponuje zagadnienie „różnicy płci” jako lęk przed kobietą; tak więc pożądanie kobiecej bohaterki musi zostać ukarane bądź sprowadzone do pożądania męskiego bohatera.

Również Paul Julien Smith<sup>64</sup> podkreśla, że w krajach anglosaskich przyjęcie filmu było dużo gorsze od poprzednich dzieł Almodóvara. W Ameryce, ze względu na realistyczną scenę seksu pomiędzy Rickim a Mariną, film miał być nawet zakwalifikowany do kategorii „X”, co bardzo oburzyło reżysera. Ale dla Smitha, w przeciwieństwie do Rossi, film nie jest triumfem mizoginizmu, a wręcz odwrotnie, zwycięstwem tego, co żeńskie i postawy feministycznej. Smith proponuje odczytać film w kontekście strategii *camp*, ukazując, w jaki sposób tradycyjne wzorce rodziny są obalane i dekonstruowane, a na ich gruzach powstaje nowy związek, budowany przez miłość i zrozumienie. W finale filmu główny bohater Ricki zgadza się żyć w związku kobiecym i na warunkach kobiet. W ten sposób kobiety przesuwają się z marginesu do centrum, a ich wartości i punkt widzenia, oparte na związkach przyjaźni i miłości, procedowane są niezależnie od mężczyzn. Natomiast świat mężczyzn ukazany jest jako „monstrualne zboczenie”<sup>65</sup>, wkraczające gwałtownie w kobiece continuum. Marinie, mimo charakterystycznej dla kobiet wrażliwości, udaje się przeżyć voyeurystyczny fetyszizm reżysera, pod kierunkiem którego kręci film, a także wykorzystanie fizyczne przez Rickiego, reprezentując ostatecznie swoją postawą triumf kobiecości<sup>66</sup>.

Strategia *camp* u Almodóvara, jak zauważa Smith, stanowi rodzaj komentarza na temat przetrwania w świecie zdominowanym przez upodobania, interesy i tok myślenia innych ludzi, dominujących w społeczeństwie, poprzez zabieg zawłaszczenia kodów i narracji dominujących jako własne, dochodząc do wypaczenia i ośmieszenia ideologii patriarchalnej. Związek pomiędzy kobietą i mężczyzną zostaje w filmie zredukowany do minimum, bo tylko do reprodukcji fizycznej, pozbawionej całej otoczki uczuciowej i od uwarunkowań socjalnych. Gdy relacje damsko-męskie zostają sprowadzone tylko do seksualnego wymiaru, wtedy zostaje obnażony brak równowagi pomiędzy płciami oraz wyeksponowana dominacja patriarchalnego wzorca, opartego na brutalnej sile, władzy i podporządkowaniu sobie kobiety.

Jak zauważa Yarza<sup>67</sup>, reżyser eksploruje mechanizmy internalizacji ideologii patriarchalnej, które prowadzą do uformowania rodziny i produkują „efekt

<sup>64</sup> P. J. Smith, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, Verso, London 1994.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 210.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 210-211.

<sup>67</sup> A. Yarza, op. cit., págs. 123 y siguientes.



ideologiczny”, zacierający i bagatelizujący opresyjną, ciemżycielską istotę relacji rodzinnych. Mechanizmy te są poddawane dekonstrukcji tak, aby wydobyć na światło dzienne to, co dzięki nim jest w społeczeństwie ukrywane lub przynajmniej przemilczane. Poprzez te zabiegi Almodóvar uzyskuje efekt ośmieszenia i wykpienia tradycyjnej, patriarchalnej rodziny jako instytucji opartej o przymus i zniewolenie, niedającej jej członkom prawdziwego uczucia ani wsparcia.

Wśród różnych mechanizmów społecznych obnażanych przez Almodóvara ważną rolę spełniają relacje sadomasochistyczne, które stają się udziałem bohaterów filmowych. Jak zauważa Mark Allinson<sup>68</sup>, w filmie mamy bardzo zawiłą eksplorację tego problemu, gdyż dzieło Almodóvara podnosi zarówno samą problematykę sadomasochizmu, jak i jego reprezentację w kinie. Zniewolenie, któremu poddana jest kobieta, jest czytelną metaforą tyranii małżeństwa w społeczeństwie patriarchalnym. Obok krytyki patriarchalnej przemocy, film reprezentuje również karykaturę kina popularnego, bazującego na mechanizmach voyeuryzmu i sadystycznej ekscytacji męskich widzów. Widoczne jest to doskonale w scenach kręcenia pornograficznego filmu *EL FANTASMA DE LA MEDIANOCHE* (*UPIÓR PÓŁNOCY*), włączonego w fabułę *ZWIĄŻ MNIE!*

W filmach Pedro Almodóvara odnajdziemy bogatą skalę zachowań i pożądań seksualnych, uznawanych powszechnie za nieakceptowalne społecznie, w tym także związanych z postawami sadomasochistycznymi. W *PEPI, LUCI, BOM I INNYCH LASKACH Z NASZEJ PACZKI* seksualność bohatera – policjanta ma charakter voyeurystyczny (kolekcjonowanie czasopism pornograficznych) i sadystyczny (traktowanie Luci). W *DRŻĄCYM CIELE* relacja pomiędzy Sanchem a Klarą, ewidentnie sadomasochistyczna, jest wynikiem niepewności Sancho wobec własnej męskości, co bohater maskuje brutalnym zachowaniem. Pierwsze sceny *MATADORA* przynoszą obraz seksualnej satysfakcji Diega czerpanej z sadystycznych zachowań wobec kobiet, w *ZWIĄŻ MNIE!* mamy ukazane masochistyczne więzi łączące Marinę z Rickim, zaś w *KICE* Almodóvar eksplloatuje temat męskiego voyeuryzmu, reprezentowanego przez Ramóna, wprowadza też scenę gwałtu, ukazując seksualność męską jako opresyjną i zniewalającą kobietę.

W wywiadzie z reżyserem, Nuria Vidal<sup>69</sup> pyta go o rolę wątków sadomasochistycznych, które, jej zdaniem, pojawiają się niemalże we wszystkich jego dziełach. Almodóvar deklaruje jednak, że nie jest to temat, który interesuje go jakoś specjalnie. Stwierdza, że jest otwarty na wszystkie ludzkie postawy i emocje

---

<sup>68</sup> M. Allinson, op. cit.

<sup>69</sup> N. Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 34.

z nimi związane, a jego bohaterowie są spontaniczni i niezależni od konwencji społecznych; ich sadyzm czy masochizm nie jest na ogół cechą ich charakteru, lecz wynika z okoliczności. Na przykład, gdy pisarz z filmu CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? prosi Cristal, aby ta zbiła go pejcem, a ona się zgadza (choć ostatecznie nie może wykonać żądania klienta z powodu braku odpowiedniego narzędzia), żadnemu z nich nie chodzi o zaspokojenie perwersyjnych pragnień; pisarzowi potrzebna jest scena typowo sadystyczna do pisanej przez niego powieści, zaś Cristal zgadza się ją odegrać, gdyż jako prostytutka jest profesjonalistką. Natomiast postawa policjanta z PEPI, LUCI, BOM I INNYCH LASEK Z NASZEJ PACZKI jest według Almodóvara bardziej związana z przemocą, niż sadyzmem. Reżyser deklaruje, że interesuje go przemoc, ale raczej w wydaniu komicznym, jako parodia; z podobnych powodów – ośmieszenia stereotypów społecznych – używa wątków sadomasochistycznych<sup>70</sup>.

Pomimo deklaracji reżysera, wątki sadomasochistyczne pojawiające się w jego filmach, nie mają jedynie marginalnego czy parodystycznego charakteru. Mogą one być także istotnym rysem charakteru bohaterów, nie tylko wynikiem okoliczności popychających ich do działania. Egzemplifikacją tego typu bohaterów jest Bom z pierwszego filmu Almodóvara, a także Diego z MATADORA. Diego jest wręcz klasycznym przykładem sadysty, czerpiącego satysfakcję seksualną z zadawania cierpienia i śmierci, wcielając się w bohatera rodem z wizji markiza de Sade'a, którego twórczość stanowi niewątpliwą inspirację dla reżysera.

Pisma markiza de Sade'a<sup>71</sup> stanowią niepowtarzalny fenomen w historii kultury. U ich podłoża leży absolutny nihilizm i odrzucenie wszystkiego, na czym opiera się cywilizacja: religii, moralności, prawa, norm społecznych. De Sade doprowadza do ostatecznej granicy, której nie sposób już przekroczyć, niepoohamowane poczucie wolności, dociera do mrocznych zakamarków życia i wydobywa je na powierzchnię, eksploruje doświadczenia krańcowe, których większość ludzi nie byłaby w ogóle zdolna sobie wyobrazić. Jedyną respektowaną przez niego siłą jest prawo natury. Prawo to usprawiedliwia i popycha człowieka do zaspokajania żądz i uprawiania przemocy bez oglądania się na jakiegokolwiek konsekwencje, bowiem te dwa imperatywy wypływają bezpośrednio z sił rządzących naturą i jako takie pozostają poza granicami dobra i zła moralnego.

<sup>70</sup> Ibidem, págs. 34-35.

<sup>71</sup> D.A.F. de Sade, *Justyna, czyli Nieszczęścia cnoty*, tłum. M. Bratuń, Wyd. 4, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1994; idem, *Niedole cnoty, Zbrodnie miłości*, tłum. J. Trznadel, J. Łojek, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985; idem, *120 dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo „Spacja”: „Tom”, Wrocław 1992.

Wydaje się, że żadna literatura, powstała na przestrzeni epok, nie była tak skandaliczna, żaden autor nie dopuścił się tak olbrzymiego obrazoburstwa. Nawet dziś, w czasach permanentnego skandalu uprawianego przez artystów, wydaje się niemożliwe, aby ktoś stworzył dzieło rywalizujące z twórczością de Sade'a. Można pokusić się o przekształcenie jego słów w obrazy na gruncie kina; zrobił to zresztą Pier Paolo Pasolini filmem SALO, CZYLI 120 DNI SODOMY (SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA, 1975) – jednak nawet obraz filmowy nie spotęguje grozy piekielnej wizji stworzonej przez de Sade'a.

W dziełach de Sade'a wyodrębnić można dwa nakładające się na siebie poziomy: detaliczny opis orgii i usprawiedliwienie ideologii deprawacji. Na obu poziomach markiz jest skandalistą. Na pierwszym poziomie, który dziś określiłoby się jako pornografię, skandal przejawia się w zespoleniu rozkoszy seksualnej z zadawaniem bólu, z torturami i śmiercią oraz w wymyślnym i drobiazgowym katalogu perwersji, stworzonym przez autora. Na drugim poziomie ideologia de Sade'a nie tworzy jednolitego systemu, ale zawiera trzy wyraźne komponenty. Są nimi: stworzenie wizerunku Boga jako siły destrukcyjnej, legitymizująca swą postawą zło tkwiące w człowieku, uznanie praw natury za jedyny wzorzec postępowania, wreszcie brak solidarności z bliźnim i odrzucenie wszelkich odruchów humanitaryzmu.

Za Pierrem Klossowskim<sup>72</sup> powtórzyć można, że prezentowana przez de Sade'a świadomość libertyna zawiera podwójną relację negatywną: z jednej strony do Boga, z drugiej — do bliźniego. Wiek XVIII, to epoka radykalnego odrzucenia Boga; filozofowie ogłaszają wręcz Jego śmierć. Natomiast de Sade do końca Boga nie neguje; gdyby nie było Stwórcy, nie byłoby też przyjemności przeciwstawiania Mu się. Dlatego bohaterowie utworów markiza używają bluźnierstw i przekleństw, które podwyższają przyjemność aktów perwersji. De Sade przytacza również przykłady Bożego okrucieństwa wobec człowieka, aby usprawiedliwić perwersje i akty przemocy dokonywane przez ludzi.

Markiz de Sade wprowadza radykalny zwrot w koncepcjach zła, obowiązujących od średniowiecza w myśli chrześcijańskiej. Od Świętego Augustyna zło było grzesznym wyjątkiem od dobra najwyższego (*summum bonum*), reprezentowanego przez Boga i nakazanego ludziom. De Sade natomiast przyswaja inną maksymę: *homo homini lupus est*, w myśl której zło jest substancjalną częścią natury, przejawiając się w zaspokajaniu żądz i uprawianiu przemocy. Są to dwie naczelné siły, występujące w świecie przyrody, a człowiek jako jego cząstka również im ulega.

---

<sup>72</sup> P. Klossowski, *Sade, mój bliźni*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo „Spacja”: „Fundacja Aletheia”, Warszawa 1992.

Dążąc do zaspokojenia swoich żądz, człowiek przyjmuje postawę egoistyczną. Nie można jednak realizować zła bez ofiary. Dlatego filozofia de Sade'a, choć ekstremalnie egoistyczna, potrzebuje drugiego człowieka. Nie jest on jednak traktowany jako bliźni, lecz jako przedmiot zaspokojenia żądz, z którym w ogóle nie należy się liczyć. Inni ludzie traktowani są instrumentalnie, jedynie jako obiekty zapewniające rozkosz.

Zainteresowanie kontrowersyjnymi koncepcjami de Sade'a wzmogło się w XX wieku. Stał się on inspiratorem poszukiwań surrealistów, odrzucających, tak jak „boski markiz”, wszelkie normy społeczne, uważających za najwyższą wartość indywidualne uczucia i emocje, uznających nieskrępowaną niczym wyobraźnię za jedyny motor twórczości. Powoływali się na niego również egzystencjaliści w latach pięćdziesiątych, gloryfikując jednostkowy ludzki byt, wypływający z odrzucenia treści szanowanych przez społeczeństwo i polegający na przyjęciu postawy wewnętrznej niezależności.

Twórczość Pedra Almodóvara łączy z dziełami de Sade'a uznanie siły i prawa pożądania za najwyższy imperatyw ludzkich dążeń, marzeń i samorealizacji. Ideologia de Sade'a nie może być odłączona od pasji i namiętności, gdyż bazuje na interesie własnym, zaś w całkowitym egoizmie nie ma innego prawa, niż przyjemność. Dążenie do przyjemności jest również motorem napędowym działań bohaterów Almodóvara; w realizowaniu swoich pasji upatrują oni najwyższe szczęście i nie cofną się przed niczym, aby je osiągnąć. Bliskie Almodóvarowi jest także odrzucenie przez de Sade'a wszelkich norm społecznych jako krępujących swobodę człowieka; reżyser w swoich filmach niejednokrotnie podejmuje polemikę z uświęconymi tradycją systemami społecznymi, z obowiązującymi regułami i systemami wartości. W przeciwieństwie do filozofii markiza, twórczość Almodóvara nie jest jednak nihilistyczna; nie odrzuca on całkowicie wytworów kultury i cywilizacji, jedynie dokonuje ich dekonstrukcji i przewartościowania, przystosowując stare wzorce do nowego, postmodernistycznego dyskursu ideologicznego, zorientowanego na otwartość, upadek metanarracji, pluralizm, komercjalizm, powierzchowność relacji i znaczeń, a także przyjemność. Niewątpliwie bliski Almodóvarowi jest również czarny humor, obecny w dziełach de Sade'a.

De Sade ukazuje człowieka jako istotę podległą instynktom, uznanym później przez Zygmunta Freuda za naczelne: są nimi popędy libidalne i destrukcyjne. W filmach Almodóvara odnajdziemy również portrety bohaterów, którzy ulegają swoim instynktom zadawania bólu i śmierci, złączonym z popędem seksualnym; są nimi przede wszystkim postaci z filmu *MATADOR*, Diego i María. Natomiast w przypadku filmu *ZWIĄŻ MNIE!* trudno jest mówić o czystej relacji sadomasochistycznej pomiędzy Rickiem i Mariną, gdyż, jak słusznie

zauważa Saša Markuš<sup>73</sup>, choć bohaterowie filmu pozostają w związku dominacji i podległości, nie czerpią z niego perwersyjnej satysfakcji.

Strategia przywołania praktyk sadomasochistycznych nie służy bowiem Almodóvarowi do budowania klasycznej struktury filmu pornograficznego. Jak zauważa Alejandro Yarza<sup>74</sup>, przemoc, którą stosuje Ricki wobec Mariny i jej uległość, nie powinny być brane dosłownie, lecz jako parodystyczna reprezentacja relacji seksualnych, panujących wewnątrz społeczności patriarchalnych. Dlatego, stwierdza Yarza, Almodóvar w swoim filmie proponuje serię ekwiwalentów obrazowych i językowych, tłumaczących istotę i rolę sadomasochistycznych relacji, które ustanawiają się między członkami związku: „¡atame!” („zwiąż mnie!”) jest zamiennikiem „¡te quiero!” („kocham cię!”), zaś sznury i knebel są wizualną ekspresją więzów ustanawianych przez związek miłosny. W podobnym duchu wypowiada się Mark Allinson<sup>75</sup>, stwierdzając, że poddaństwo i zniewolenie ukazane w filmie są lapidarnym wyrazem tyranii małżeństwa jako struktury patriarchalnej. Allinson charakteryzuje Rickiego jako mężczyznę o instynkcie niemalże zwierzęcym, uosobienie Neandertalczyka, stwierdzając, że jest on kombinacją symptomów psychicznych i tego, co Freud nazywa normalnym męskim zachowaniem<sup>76</sup>.

Po raz kolejny więc w swojej twórczości Almodóvar podejmuje tematykę destrukcyjnego wpływu rodziny, jako struktury patriarchalnej, na jej członków. W rozmowie z Almodóvarem, przeprowadzonej przez Straussa, odnaleźć można następujący znamieny fragment:

**Strauss:** Tradycyjnie pojęta rodzina w pana filmach rozlatuje się z trzaskiem, ale zawsze po to, aby umożliwić stworzenie nowej rodziny, dziwniejszej, ale chyba bardziej zadowalającej.

**Almodóvar:** Normalna rodzina rzeczywiście mnie nie zadowala — tak jak zwierzę potrzebuje innych zwierząt, tak samo istota ludzka potrzebuje innych ludzi. W końcu tworzy własną rodzinę — z najbliższymi przyjaciółmi. Rodziny te są bardzo nietypowe, ale jednocześnie prawdziwe, wyrażające bardzo realną potrzebę czułości. Tak jak związek Bibi, jej córki i Carmen w *PRAWIE POŻĄDANIA. W KOBIECIACH...* postać Pepy uosabia nostalgię za spokojnym życiem rodzinnym na wsi i dlatego hoduje ona na balkonie zwierzęta. Czuję się w tym bardzo bliski Pepy, odczuwam taką samą nostalgię za rodziną<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> S. Markuš, *La poética de Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 77.

<sup>74</sup> A. Yarza, op. cit., pág. 124.

<sup>75</sup> M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, I.B. Tauris & Co Ltd, London 2001.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>77</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 116-117.

W innym z nieco wcześniejszych wywiadów Almodóvar stwierdził, że rodzina jako struktura patriarchalna: „Powinna być unicestwiona, absolutnie. Jest jednym z wynalazków najbardziej diabolicznych w społeczeństwie. Jeśli rzeczy mają się tak, jak mają, to rodzina jest fabryką neurotyków, całe swoje życie czujesz się zjednoczony z figurami ojca i matki, z widmem właściwym dla każdego z nich”<sup>78</sup>.

Obok krytyki kulturowo i społecznie usankcjonowanej przemocy patriarchalnej w instytucji rodziny, Almodóvar wprowadza w swoim filmie wątki satyryczne, ośmieszające tradycyjne, popularne gatunki filmowe, jak horror, komedię czy melodramat. W tym celu również posługuje się motywami sado-masochistycznymi, parodiując je jako wzorce wykorzystywane przez kino komercyjne. W klasycznym kinie hollywoodzkim, co podkreśla Laura Mulvey<sup>79</sup>, mężczyźni są podmiotami, czyli tymi, którzy ustanawiają spojrzenie, natomiast kobiety stają się obiektami: są biernie oglądane przez mężczyzn. Mark Allinson stwierdza: „Skopofilia (przyjemność seksualna czerpana z patrzenia), która jest ciemną przestrzenią kina, pozwala widzom oglądać wewnątrz świata jawnie prywatnego, który składa się z samoświadomego pożądanego i identyfikacji z bohaterami (męskimi) filmu. Wyobrażenie: kobieta — obiekt, stworzone przez i dla mężczyzn, tworzy połączenie męskiego spojrzenia kamery (i człowieka za kamerą) oraz męskich odbiorców”<sup>80</sup>. W filmie Almodóvara sytuację tę odzwierciedla zastosowana przez reżysera formuła „kina w kinie”, czyli sekwencja kręcenia filmu *EL FANTASMA DE LA MEDIANOCHE* (UPIÓR PÓŁNOCY), w którym Marina występuje jako główna aktorka. Rola, którą odgrywa Marina, odzwierciedla pożądanego reżysera Máximo Espejo; jest to odwieczne pragnienie wszystkich mężczyzn, aby przeobrazić kobietę w czysty obiekt swojego pożądanego. Imię i nazwisko reżysera można przetłumaczyć jako: Największe Lustro, co niewątpliwie jest znamienne. Lustro jest wszakże atrybutem kobiety, który ją definiuje. Kobieta potwierdza się w lustrze, poprawia w nim i koryguje swój wizerunek, bo chce odnaleźć jego potwierdzenie w innym lustrze: w oczach mężczyzny. Kobiecość stwarza się w obliczu zwierciadła; być kobietą znaczy kreować siebie dla innych. Reżyser Największe Lustro pragnie, aby Marina przejrzała się w nim i stworzyła idealny, wyśniony przez niego obraz.

Motywacje seksualne reżysera Máximo Espejo (Największe Lustro) zostają ukazane w sekwencji, w której widzimy go oglądającego film pornograficzny. Potwierdza je także on sam w wywiadzie z dziennikarką, mówiąc jej, że odkąd

<sup>78</sup> F. Blanco („Boquerini”), *Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 130. Tłum. K. Citko.

<sup>79</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum.: J. Mach, [w:] A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.

<sup>80</sup> M. Allinson, op. cit., p. 103. Tłum. K. Citko.

został przykuty do wózka inwalidzkiego, odczuwa nieustanne podniecenie seksualne. Wplecione w fabułę wątki kręcenia filmu *UPIÓR PÓŁNOCY* są bardzo realistyczne, kamera ukazuje zaplecze z całym sprzętem nagrywającym. Almodóvar wykorzystał fragmenty dekoracji z filmu *KOBIETY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO*, podejmując grę z umownym podziałem na kino i rzeczywistość, pokazując ekipę realizatorską, kamery i wysięgniki mikrofonowe. Utwór jest ewidentnie kiczowaty i parodiuje hollywoodzkie horrory klasy „B”. Dzięki wprowadzeniu go w strukturę *ZWIĄŻ MNIE!*, Almodóvar uzyskał paralelę do wątków głównych: w studio filmowym Marina gra rolę kobiety napastowanej przez monstrum, później zaś zostaje zaatakowana i prześladowana przez Rickiego.

Sekwencja realizująca formułę „kina w kinie” jest dla Almodóvara niezwykle istotna jako możliwość wyeksplikowania ważnych kwestii przy pomocy odwołania się do ulubionej przez niego estetyki kiczu i teatralności. Przytoczę tu wypowiedź samego reżysera. Jest ona nieco rozbudowana, ale wyraża credo jego reżyserskich poszukiwań, dlatego pozwolę sobie zacytować ją w całości: „Film, który powstaje wewnątrz *ZWIĄŻ MNIE!*, jest szalenie sztuczny i przesadnie barokowy, jest to coś w rodzaju *DUCHA W OPERZE* na wspak. Dla reżysera film ten jest jedynie pretekstem, aby nawiązać kontakt ze swoją aktorką. Chce ją uratować od widma śmierci, to znaczy od losu narkomana, a zamaskowane monstrum przedstawia owo śmiertelne zagrożenie. Poprzez ten film reżyser stwarza swojej aktorce sytuację, w której będzie ona mogła bezpiecznie rozmawiać z wizerunkiem śmierci. (...) Marina pyta: «Dokąd mnie prowadzisz?», a monstrum odpowiada: «W miejsce, gdzie panuje pokój, gdzie nikt nas nie zna i gdzie będziemy szczęśliwi», co jest bardzo prostym, by nie rzec prostackim sposobem ofiarowania szczęścia. Marina odpowiada: «Ale wpierw zdejmij tę maskę i pokaż mi swoją twarz», zdradzając nieposkromioną ciekawość wobec tego, co zakazane. Dialog toczy się dalej: «Nie mam twarzy». — «Ale masz coś, co chciałbyś zabrać ze sobą, i lepiej będzie, żebyś zaczęła się do tego przyzwyczajać». — «Czy jesteś pewna, że chcesz ją zobaczyć?» — «Tak». — «Nie mogę. Popatrz na moje ciało! Jest pełne życia, ale moja twarz jest twarzą zmarłego». — «Ofiarujesz mi jedynie śmierć, która rzadko kiedy przynosi szczęście». Ta ostatnia replika wypowiedziana przez Marinę bardzo prosto podsumowuje to, co psychiatra mógłby powiedzieć narkomanowi: ciało daje rozkosz, ale dalej jest już tylko śmierć. Dlatego właśnie ciało monstrum jest tak spektakularne, ale nie ma ani twarzy, ani duszy. Jest to coś w rodzaju psychodramy — bardzo teatralne i kiczowate”<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 55-56.

Filmowe monstrum to Oswald, korpulentny osobnik odziany w skórzany gorset i czerwoną pelerynę, a jego strój ewidentnie przywołuje stereotypowe sadomasochistyczne fantazje z pornograficznych filmów. Ucieczka, którą proponuje Marinie, jest oczywistą parodią tradycyjnej propozycji małżeństwa. Ale dla Mariny ta oferta jest propozycją żywej śmierci, co podkreśla Yarza, przywołując przy tym analogię filmu Almodóvara do klasycznego horroru *NOC ŻYWYCH TRUPÓW* (*NIGHT OF THE LIVING DEAD*, 1968) George'a Romero. Film ten zresztą ogląda później Marina, leżąc związana przez Rickiego w łóżku. Dlatego, aby bronić się przed zbrukaniem śmiercią, Marina dusi Oswalda przy pomocy kabla telefonicznego. Jednak Marina pozbywa się monstrum na krótko; wkrótce w jej życie wkroczy nowy potwór, Ricki — groźniejszy, bo realny.

Film, który Almodóvar umieszcza w fabule *ZWIĄŻ MNIE!*, parodiuje konwencje gatunkowe horroru (zamaskowane monstrum, apoteoza męskiej siły i brutalności, daje się udusić kablem od telefonu) i melodramatu (zakochany potwór składa Marinie propozycję miłosnego związku). Parodia dotyczy nie tylko treści, ale również stylu: sekwencja *UPIORA PÓLNOCY* utrzymana jest w estetyce ewidentnego kiczu. Kicz, jak podkreśla Almodóvar, pełni funkcje nie tylko parodystyczne; stanowi on rodzaj osłony dla skrępowania reżysera, który chce mówić o ważnych sprawach bez popadnięcia w emfaticzny patos: „Wydawać by się to w końcu mogło czymś pretensjonalnym, gdyby scena ta została ukazana prosto, w formie dialogu między dziewczyną a jej własną śmiercią, która ją przeraża i jednocześnie pociąga”<sup>82</sup>.

Kicz obecny jest w całym dziele Almodóvara, nie tylko w sekwencji kręcenia filmu. Reżyser wprowadza elementy kiczowatej scenografii, wystroju wnętrza i ubioru w celu uzyskania różnorodnych znaczeń. Wystrój burżuazyjnych wnętrza domu Mariny jest tym, czego pożąda Ricki, chcąc osiągnąć status przeciętnego obywatela konsumpcyjnego społeczeństwa. Kicz drobnomieszczański z nutą elegancji jest dla niego nobilitacją, której chce dostąpić. Ale kicz stanowi również dla Almodóvara możliwość podjęcia operacji intertekstualnych, związanych z ideologią strategii *camp*. Alejandro Yarza<sup>83</sup> podkreśla, że w konstrukcji ideowej *ZWIĄŻ MNIE!* szczególnie istotne jest wpisanie ideologii frankistowskiej i ikonografii chrześcijańskiej w środek narracji oraz podjęcie gry intertekstualnej ze znaczeniami wyłaniającymi się z tradycji, historii i kultury hiszpańskiej. Yarza zauważa: „Jak możemy dostrzec, Almodóvar realizuje w *ZWIĄŻ MNIE!*, podobnie jak w innych filmach, takich jak *PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI Z NASZEJ PACZKI* i *POŚRÓD CIEMNOŚCI*, złożoną manipula-

<sup>82</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>83</sup> A. Yarza, op. cit.



cję intertekstualną z repertorium ikonografii katolickiej. Ta złożona gra aluzji ikonograficznych, daleka od bycia pustym cytowaniem mnogości intertekstów, pastisz w rozumieniu Jamesona, służy do wytropienia wewnątrz struktury społecznej i rodzinnej operacji ukrycia, zamaskowania tyranii, którą realizował reżim frankistowski, aby wpisać ideologię faszystowską w środek metanarracji chrześcijańskiej. W ten sposób, kino Almodóvara, dalekie od definitywnego wyeliminowania przeszłości, dokonuje jej ponownego zapisania, re-przywłaszczając sobie dawny język, aby uwolnić go z funkcji ideologicznych, które miał za czasów frankistowskich. Jego kina nie można więc tak naprawdę zrozumieć na marginesie historii; nabiera ono pełnego znaczenia tylko wtedy, gdy odnosi się intertekstualnie do referencji historycznych i ikonograficznych z hiszpańskiej przeszłości frankistowskiej<sup>84</sup>.

Almodóvar używa szeregu motywów zaczerpniętych z ikonografii katolickiej w celu wyeksponowania różnorodnych procesów internalizacji ideologii patriarchalnej, utrwalonej jako jedyny, powszechnie obowiązujący wzorzec w społeczeństwie uciskanym przez reżim Franco. Wśród najważniejszych wzorców ikonograficznych Yarla wymienia: EL SAGRADO CORAZÓN (PRZENAJŚWIĘTSZE SERCE), FIGURA DEL BUEN PASTOR (POSTAĆ DOBREGO PASTERZA) oraz PIETÁ (PIETĘ). Film Almodovara rozpoczyna się od ujęcia, prezentującego serigrafie przedstawiającą sześć powtarzających się wizerunków: na górze trzy obrazy Przenajświętszego Serca Maryi, pod nimi trzy wyobrażenia Przenajświętszego Serca Jezusa<sup>85</sup>. Yarla odnosi te wizerunki do głównych bohaterów filmu i do procesu transformacji, którą przechodzą, przebywając ze sobą. Ricki z przerażającego ojca (co obrazuje Yarla porównaniem go do figury Jahwe ze STAREGO TESTAMENTU) staje się cierpiącym synem (czego wyrazem jest ikona Przenajświętszego Serca Chrystusa) i Dobrym Pasterzem. Marina z kolei staje się stopniowo dobrą żoną i przykładną matką (na co wskazuje ikona Przenajświętszego Serca Maryi oraz przedstawienie wizerunku Mariny jako Piety w scenie opatrywania przez nią ran Rickiemu).

Operacje intertekstualne, których dokonuje Almodóvar w celu przeprowadzenia krytyki rodziny patriarchalnej jako struktury skostniałej powodują, że sylwetki jego bohaterów nabierają atrybutów posągowych wzorców ikonograficznych, gubiąc niekiedy zwykłe, ludzkie cechy charakteru. Dlatego

---

<sup>84</sup> Ibidem, pág. 135. Tłum.: K. Citko.

<sup>85</sup> Krytycy (jak na przykład A. Holguín) dopatrują się w tym ujęciu inspiracji twórczością Andy'ego Warhola, ale oprócz samej techniki serigrafii, stosowanej przez nowojorskiego artystę, nie znajdziemy więcej elementów wspólnych. Nawet jeżeli jest to więc jakaś inspiracja, to bardzo odległa (desakralizacja osiągnięta poprzez mechaniczną powtarzalność: święte wizerunki stają się ikonami popkultury i wyrażają treści już nie transcendentalne, tylko melodramatyczne).

trudno czasami logicznie wytłumaczyć ich postępowanie albo określić wyrażane i przeżywane przez nich emocje. Niemniej jednak, bohaterowie filmu przechodzą proces ewolucji, także emocjonalnej. Dlatego można charakteryzować ich sylwetki również poprzez analizę uczuć, które im w tej przemianie towarzyszą.

Ricki jest bohaterem, który nie ukazuje bezpośrednio emocji; jego twarz nie wyraża uczuć, jego głos ich nie zdradza. Zapewne związane jest to z faktem, że Ricki pragnie grać „twardego mężczyznę”, także przed sobą samym. Poznajemy go, gdy wychodzi ze szpitala psychiatrycznego, w którym spędził większość swego życia. Przyświeca mu idea, wydawałoby się jak najbardziej przykładna: zamierza „pracować i stworzyć rodzinę, jak każdy normalny człowiek”<sup>86</sup>. Jednak przedsięwzięte przez niego środki, aby osiągnąć wymarzony cel, są co najmniej ekscentryczne. Ricki porywa i więzi Marinę, aktorkę filmów pornograficznych i narkomankę, z którą kiedyś spędził noc. Oddaje jej swoje, jak określa Yarza, „święte i zbolale serce”<sup>87</sup>. Owo oddanie znajduje odzwierciedlenie w warstwie wizualnej, co przedstawione jest za pomocą plastikowego walentynkowego serca z czekoladkami, które Ricki ukrywa w torebce Mariny. Ale postępowanie byłego penitencjariusza szpitala psychiatrycznego wcale nie jest normalne: forsuje drzwi, przemocą wdziera się do domu Mariny i bije krzyżącą dziewczynę tak, że ta traci przytomność, po czym knebluje ją i przywiązuje do łóżka.

Swoje postępowanie Ricki tłumaczy dziewczynie następująco: „Próbowałem porozmawiać z tobą, ale nie dałaś mi żadnej szansy. Więc musiałem cię porwać, abyś mogła lepiej mnie poznać. Jestem pewien, że mnie pokochasz, tak jak ja kocham ciebie. Mam dwadzieścia trzy lata i 50 000 peset, jestem sam na świecie. Zamierzam być dobrym mężem dla ciebie i dobrym ojcem dla twoich dzieci”<sup>88</sup>.

Ricki pragnie stworzyć rodzinę, która da mu identyfikację społeczną. Wybiera jako kandydatkę na żonę Marinę, gdyż kiedyś już poznał ją i spędził z nią noc. Ricki, osierocony od dziecka, mieszkający większą część życia w szpitalu dla obłąkanych, jest typową osobą z marginesu społecznego. Brak własnych korzeni, niemożność odwołania się do przeszłości (rodziców pamięta tylko w scenie, w której matka goli ojca na ganku — i jest to jego, jak mówi Marinie, jedyne wspomnienie z dzieciństwa) oraz niezmierna samotność, którą odczuwa, powodują, że stworzenie normalnej rodziny staje się jego obsesją. Stan emocjonalny, w którym się znajduje, zostaje metaforycznie oddany przez obraz ruin jego rodzinnej wsi Granadilli, do której wraca w końcówce filmu.

---

<sup>86</sup> Cytat z filmu *Zwiąż mnie!* Tłum. K. Citko.

<sup>87</sup> A. Yarza, op. cit., pág. 125.

<sup>88</sup> Cytat z filmu *Zwiąż mnie!* Tłum. K. Citko.

Dlatego rodzina, którą pragnie założyć, ma dla niego wymiar egzystencjalny; „mieć rodzinę” jest dla niego równoznaczne z: „żyć jak inni ludzie”. Almodóvar wyraża to następująco: „W ZWIĄZ MNIEM! najważniejsza jest bez wątpienia rozpaczliwa walka Rickiego, aby stać się osobą normalną, to znaczy mieć samochód, kartę kredytową, żonę, rodzinę, dom, wszystkie te drobnomieszczańskie wartości. Ukazują to oczywiście z dużą dozą ironii, ale wiem, że dla istot z marginesu, które nigdy niczego nie posiadały, osiągnięcie tego wszystkiego jest wielkim marzeniem”<sup>89</sup>. Utworzenie rodziny staje się dla Rickiego misją, gdyż dodatkowo chce on uchronić Marinę przed losem narkomanki i prostytutki. Dlatego, jak twierdzi Yarza<sup>90</sup>, Ricki czuje się niemalże jak Mesjasz, wybraniec, także w znaczeniu teologicznym, co usiłuje wytłumaczyć swojej wybrance, rysując diagram, który porównuje do planu metra, aby zapoznać ją z trajektorią swojego niewesołego życia.

Ricki z pewnością nie jest osobą dojrzałą emocjonalnie, jego zachowania są infantylne, gdyż, jak zauważa Almodóvar, dzieci zawsze grają w udawanie; po czym dodaje: „Antonio [Banderas, który wcielił się w postać Rickiego — przypomnienie K.C.] odtwarza zresztą tę postać tak, jakby był to dziesięcioletni chłopiec”<sup>91</sup>. Jednak, chociaż Ricki odgrywa wobec Mariny rolę męża i głowy rodziny, to jego uczucia nie są fingowane; udaje mu się uzyskać autentyczne emocje w imitowanej przez niego, sztucznej rzeczywistości. Jego uczucie wobec Mariny jest szczere, dlatego z determinacją walczy o odwzajemnienie miłości. Almodóvar stwierdza: „Bardzo dobrze rozumiem jego zasadniczy problem: trudność, jaką odczuwa kochanek, aby udowodnić drugiej osobie, że ją kocha, poczucie zagrożenia wobec istoty, co do której nigdy nie wiadomo, czy dobrze rozumie się jej uczucia, niepewność, która zawsze jest obecna w miłości”<sup>92</sup>.

Ricki wie, że jako tradycyjny zalotnik nie miałby u Mariny zbyt dużych szans. Dlatego wybiera opcję siłową. Na początku, w pierwszej fazie znajomości z Mariną, zachowuje się jak tyran i ciemiężca. Działa brutalnie, aby zdominować Marinę, podporządkować ją sobie. Ujarmia ją silnym uderzeniem pięści, knebluje i krępuje, a więc dominuje fizycznie i psychicznie. Jest potworem, a ujawniane przez niego emocje przybierają charakter opisywany przez Karola Darwina<sup>93</sup> – mają korzenie infantylne i zwierzęce. Według Darwina, zło występujące w społeczeństwach ludzkich jest efektem zwierzęcych namiętności, odziedziczonych przez człowieka po przodkach. Na przykład gniew przy-

---

<sup>89</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 116.

<sup>90</sup> A. Yarza, op.cit.

<sup>91</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 116.

<sup>92</sup> Ibidem, s. 116.

<sup>93</sup> Na temat emocji w koncepcji Karola Darwina zobacz pierwszy rozdział niniejszej pracy.

bierać może postać irracjonalną i destrukcyjną, zakłócając racjonalne procesy życiowe. Gniew, który odczuwa Ricki wobec społeczeństwa, które nie dało mu szansy na dobre dzieciństwo i normalne życie u boku żony, popycha go do zachowań nieracjonalnych i nieakceptowanych społecznie.

W kolejnych scenach filmu traktowanie Mariny przez Rickiego ulega jednak zmianie, stając się coraz łagodniejsze. Zaczyna kupować coraz cieńsze sznury do wiązania Mariny, robi jej prezenty w postaci proszków przeciwbólowych (Marinie dokuczają zęby), przynosi śniadanie do łóżka, reperuje ciekący kran. Stopniowo z agresora i oprawcy przeobraża się w troskliwego opiekuna. Jest to, jak ją określa Yarza<sup>94</sup>, przemiana ze srogiego Jahwe w troskliwego Dobrego Pasterza, dbającego o swoje owce. Podkreśla to wizerunek Dobrego Pasterza, wiszący nad wezgłowiem łóżka Mariny. Dla Rickiego, Marina jako aktorka pornograficznych filmów i narkomanka, jest zabłąkaną owieczką, którą należy przyprowadzić do stada — czyli przekształcić w przykłądną matkę i żonę. Jego postępowanie staje się wobec niej coraz bardziej przyjazne, a emocje tkiwe i czułe.

Przemiana jego zachowania wpływa także na Marinę. Początkowo, gdy zostaje zaatakowana przez Rickiego, jest przerażona; krzyczy i szamocze się rozpaczliwie. Później, gdy odzyskuje przytomność po brutalnym ciosie zadany przez agresora, jest przestraszona i zbołała. W dodatku odczuwa silny ból zębów; z tego powodu Ricki zdecyduje się później wyjść na ulicę, aby kupić jej narkotyki na uśmierzenie dolegliwości. Z czasem jednak emocje Mariny zmieniają się z negatywnych w pozytywne; zaczyna akceptować swego oprawcę i jego pozycję dominatora. Ów proces przemiany nastawienia do Rickiego nasila się równocześnie z zamianą mieszkania należącego do Mariny na inne, będące własnością sąsiada, który jest przyjacielem Loli, siostry Mariny. Zmiana przestrzeni wiąże się również ze zmianą stosunków pomiędzy bohaterami — ze stanu narzeczeństwa w stan małżeństwa i jego konsumpcji. Obrazuje to dobitnie scena przeniesienia przez Rickiego na rękach Mariny przez próg, tak, jak czyni to zazwyczaj pan młody.

Ten nowy etap ogniska domowego obrazuje scena typowa dla zwykłego, tradycyjnego małżeństwa: Ricki i Marina, siedząc wygodnie w fotelach, oglądają telewizję, spożywają wspólny posiłek i gawędzą o liczbie dzieci, którą będą posiadali w przyszłości. Ale Marina ostatecznie akceptuje Rickiego jako swego męża w momencie, gdy ten decyduje się wyjść na ulicę, aby kupić heroinę na uśmierzenie bólu zębów. Ricki zmuszony jest kupić narkotyki na ulicy od dilerów, a gdy dokonuje transakcji, zostaje rozpoznany przez dziewczynę, której uprzednio odebrał przeciwbólowe proszki, napadnięty przez jej kumpli i pobity. Kiedy

---

<sup>94</sup> A. Yarza, op. cit. Na ten temat wspominałam już wcześniej nieco więcej.

wraca do domu, Marina zabiera go do łazienki, aby opatrzeć mu rany. W trakcie tej czynności, gdy Ricki wyznaje jej, że czuje się, jakby już byli małżeństwem i wspomina jedyną zapamiętaną scenę z dzieciństwa, Marina całuje łagodnie swojego dręczyciela. W tym momencie dokonuje się w niej przełom i zdaje sobie sprawę, że kocha Rickiego. Scena pocałunku, zdaniem Yarzy, przypomina ikonograficznie wizerunek Piety: Marina tuli Rickiego tak, jak Matka Boska zdjętego z krzyża Jezusa.

Ostateczne pojednanie Rickiego i Mariny dokonuje się w następujących bezpośrednio później ujęciach prezentujących namiętą scenę seksu. Scena ta ukazana została przez Almodóvara niezwykle realistycznie, a zarazem plastycznie. Kamera przyjmuje różne punkty widzenia, obraz kochającej się pary odbija się w zwielokrotnieniu w lustrach podwieszonych pod sufitem. Scena pomimo zmysłowości nie jest wulgarna, kamera filmuje bohaterów w zbliżeniach i półzbliżeniach, koncentrując się przede wszystkim na ich twarzach. Almodóvar stwierdza: „Jestem bardzo dumny ze sceny miłości w ZWIĄŻ MNIE! — jest całkowicie fizyczna i bardzo naturalna, pełna radości, bohaterowie wypowiadają w niej mocne słowa, ale czynią to ze swobodą. W scenie tej ukazuję przyszłość związku, w którym Marina odegra aktywną, dominującą rolę (...)”<sup>95</sup>. Jednak ze względu na bujną zmysłowość, scena ta przesądziła o propozycji zakwalifikowania w USA filmu Almodóvara do kategorii „X”.

Scenę erotycznego zbliżenia pomiędzy Rickim a Mariną można porównać do aktu uświęconego stanem małżeńskim. Od tego momentu, Marina staje się żoną i matką zarazem, akceptując wyznaczoną jej przez Rickiego rolę. Następnym razem, gdy Ricki musi wyjść z domu, pomiędzy nim a Mariną dochodzi do znamiennej wymiany zdań. Ricki pyta dziewczynę: „Jeśli pozostawię cię wolną, uciekniesz?” — ona zaś odpowiada mu: „Nie wiem. Lepiej będzie, jeżeli mnie zwiążesz. Zwiąż mnie!” Ricki zgadza się, aczkolwiek niechętnie. Zastrzega się przy tym: „To jest ostatni raz, gdy cię wiąże”<sup>96</sup>. Więzy jednakże tak naprawdę nie znikają, zmienia się jedynie ich charakter: z realnych, fizycznie istniejących powrozów przeobrażają się w więź miłosną i relację małżeńską.

W efekcie, choć patriarchalna rodzina jako instytucja opresyjna jest przez Almodóvara wykpiana i ośmieszona, Ricki i Marina wpisują się w ten tradycyjny porządek. Jak zauważa Gonzalo Navajas, reżyser nie proponuje tym razem żadnego alternatywnego modelu dla tradycyjnej rodziny: „Zmiana formacji rodzinnej, która wyłania się w ZWIĄŻ MNIE! jest tym samym repliką konwencjonalnej formacji rodziny, w której — pomijając sporadyczne zdziwienie —

<sup>95</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 119.

<sup>96</sup> Cytaty z filmu *Zwiąż mnie!*. Tłum. K. Citko.

Ricki, Marina i Lola uczestniczą bez sprzeciwu<sup>97</sup>. Marzenie o szczęśliwej rodzinie jest motorem działania Rickiego, tym samym bohater ten wpisuje się w krąg innych postaci z filmów Almodóvara, rozpaczliwie poszukujących wokół siebie miłości i gotowych na wszystko dla jej osiągnięcia.

Ponownie reżyser sięga więc po tematykę, w którą sam jest głęboko zaangażowany emocjonalnie. W rozmowie ze Straussem stwierdza: „Każdego dnia pragnę, aby mówiono mi, że jestem kochany, i za każdym razem jest to coś nowego, nigdy nie osiągniętego raz na zawsze; miłość może odejść dziś lub jutro, jest niczym cud, a dla tego cudu trzeba znajdować potwierdzenie każdego dnia”<sup>98</sup>.

Trudno jest jednak mówić o osobistych emocjach bez skrepowania; fakt ten reżyser podkreślał w różnych wypowiedziach wiele razy. Dlatego w twórczości Almodóvara autentyczne afekty kryją się niejednokrotnie pod maską ironii, cytatów, przekształcenia tradycyjnych wzorców kulturowych i pastiszu. Podobnie jest w przypadku *ZWIĄŻ MNIE!* Dystans i stylizacja, z którą twórca traktuje temat, nie związane są z powierzchownym potraktowaniem tematu ani z brakiem głębi w charakteryzowaniu sylwetek bohaterów. Chodzi tu raczej o wywarcie specyficznego efektu na widzu. Almodóvarowi nie zależy na ustanowieniu relacji empatycznych ani na zachęceniu widzów do łatwego współudziału w emocjach bohaterów *ZWIĄŻ MNIE!* Przeciwnie, zmusza odbiorców do przeprojektowania wygodnej pozycji zaangażowanego emocjonalnie świadka, przewartościowania postawy identyfikacji wobec bohaterów i wyobrażeń, które są mu prezentowane.

Przyjęcie empatycznej postawy współodczuwania z bohaterami filmu rzeczywiście jest niełatwe, a nawet być może niemożliwe. Identyfikacja z postacią Rickiego jest utrudniona nie tyle ze względu na jego brutalne zachowanie (wszak przyjemność męskiego spojrzenia, związana z mechanizmami siły i władzy jest nawet łatwa do wyobrażenia), co raczej ze względu na infantylnizm, a nawet lekki debilizm bohatera. Również identyfikacja z Mariną nie wydaje się możliwa, gdyż nikt nie chce utożsamiać się z ofiarą. Z drugiej strony, trudno jest bohaterów całkowicie odrzucić, zareagować złością i oburzeniem wobec ich postępów, gdyż jako osoby rozpaczliwie poszukujące miłości i akceptacji są raczej godni współczucia, niż potępienia. Emocje towarzyszące lekturze filmu zmieniają się przy tym w trakcie rozwoju akcji i ewolucji bohaterów, podobnie jak w przypadku filmu *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?*, a to również nie ułatwia ich zaklasyfikowania.

---

<sup>97</sup> G. Navajas, *Lo antisublime posmoderno y el imperativo en ¡Atame! de Pedro Almodóvar*, „España Contemporánea” 4, 1991, pág. 79. Tłum. K. Citko.

<sup>98</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 116.

Film Almodóvara stanowi kolejny przykład wymieszania stylów i konwencji gatunkowych, co również wpływa na różnorodność emocji widzów w trakcie jego lektury: od melodramatu, poprzez komedię do czarnego thrilleru, który przewrotnie zaczyna się od mocnych akcentów, a kończy na szczęśliwym rozwiązaniu. Wspominając o inspiracjach, które wpłynęły na powstanie filmu, Antonio Holguín<sup>99</sup> wymienia czarną powieść w stylu Dashiella Hammetta, plastyczne fascynacje twórczością Andy'ego Warhola, Pieta Mondriana oraz Dis Berlin, a także filmowe odwołania do KOLEKCYNERA (THE COLLECTOR, 1965) Williama Wylera<sup>100</sup>. Natomiast nie ma tym razem w filmie Almodóvara piosenek dopowiadających obraz czy komentujących zachowania i emocje bohaterów. Jedynie w finale pojawia się utwór interpretowany przez Dúo Dinamico RESISTIRÉ, którego słowa można odczytać jako ostateczne zwycięstwo Mariny i triumf miłości nad przeciwnościami losu:

Cuando pierda todas las partidas  
cuando duerma con la soledad  
cuando se me cierren las salidas  
y la noche no me deje en paz

Jeśli gubię wszystkie punkty wyjścia,  
jeśli zasypiam samotnie,  
jeśli zamykają się przede mną drzwi  
i noc nie zostawia mnie w spokoju,

Cuando sienta miedo del silencio  
cuando cueste mentenerse en pie  
cuando se rebelen los recuerdos  
y me pongan contra la pared

Jeśli czuję strach milczenia,  
jeśli trudno jest utrzymać się na nogach,  
jeśli buntują się wspomnienia,  
i stawiają mnie naprzeciw ścian, y,

Resistiré, erguido frente a todos  
me volveré de hierro para endurecer la piel  
aunque los vientos de la vida soplen fuerte

Przeciwstawię się, wyprostuję naprzeciw  
/wszystkich,  
przemienię się w żelazo, aby zahartować  
/skórę,  
Jakkolwiek mocno wiałyby wiatry życia.

Soy como el junco que se dobla,  
pero siempre sigue en pie  
resistiré, para seguir viviendo  
soportaré los golpes y jamás me rendiré  
y aunque los sueños se me rompan en  
pedazos

Jestem jak trzcina, która się pochyla,  
ale zawsze trwa stojąc,  
przeciwstawię się, aby trwać w istnieniu,  
zniosę ciosy i nigdy się nie poddam,  
choćby moje marzenia roztrzaskały się  
/ w kawałki.

Resistiré, resistiré (...)

Przeciwstawię się, przeciwstawię się(...)<sup>101</sup>

<sup>99</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, op. cit., pág. 240.

<sup>100</sup> Odnośnie tej inspiracji wskazywanej przez krytyków, Almodóvar komentuje ironicznie, że reżyser się zgadza, ale dzieło nie — i wskazuje na inny utwór Wylera, będący dla niego punktem odniesienia: *The Desperate Hours* (*Godziny rozpacz*, 1955). Bohater tego filmu przetrzymuje w domu jako zakładników całą rodzinę. Na ten temat zobacz: N. Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, op. cit.

<sup>101</sup> Cytat z filmu *Zwiąż mnie!*. Tłum. K. Citko.

Pojawiająca się w innych fragmentach filmu muzyka buduje nastrój (skomponował ją na potrzeby filmu Ennio Morricone) albo stanowi rodzaj performance'u, wtrąconego w tkanę filmowej narracji. W ten sposób pojawia się muzyka w trakcie fiesty odbywającej się po nakręceniu filmu *UPIÓR PÓŁNOCY*. Lola, siostra Mariny śpiewa podczas niej piosenkę *CANCIÓN DEL ALMA* (PIEŚŃ DUSZY), zaś Fabio McNamara, Bernardo Bonezzi i Pedro Almodóvar wykonują utwór *SATANASA*. Przy okazji można też nadmienić, że wśród tańczących na parkiecie gości pojawia się matka Almodóvara, Francisca Caballero, która gra w filmie epizodyczną rolę matki Mariny i Loli.

Film *ZWIĄŻ MNIE!* jest dziełem niejednorodnym, także w kwestii ukazywania i budzenia emocji. Trudno go zaklasyfikować, trudno wskazać także emocje wiodące; odnosi się to zarówno do świata przedstawionego, sylwetek bohaterów, jak i do postawy widzów. Wydaje się, że jest to dzieło (spośród dotychczasowych filmów) budzące najwięcej niejednorodnych, mieszanych afektów, a ów koktajl zdaje się być spreparowany przez reżysera celowo, aby widzom wstrząsnąć, zaniepokoić go i zmusić do refleksji nad skomplikowaną naturą ludzkich stosunków i uczuć.

#### **4. Relacje pomiędzy matką a córką: miłość, nieczułość, kompleksy i poczucie winy — melodramat macierzyński: WYSOKIE OBCASY**

Film *WYSOKIE OBCASY* (*TACONES LEJANOS*) został zrealizowany w 1991 roku. Tuż po wejściu na ekrany *PRAWA POŻĄDANIA*, Almodóvar rozpoczął pracę nad scenariuszem zatytułowanym właśnie w ten sposób, ale początkowo był to zupełnie inny projekt niż ten, który ostatecznie oglądamy w filmie. Reżyser pragnął rozwinąć w swoim dziele wątki zainspirowane *DOMEM BERNARDY ALBY* Garcíi Lorki, wprowadzając postać srogiej, nietolerancyjnej matki i dwóch tyranizowanych przez nią córek. Wspomina także, że pomysł ten miał być czymś w rodzaju *PSYCHOZY* (*PSYCHO*, 1960) Alfreda Hitchcocka, ale na odwrót: w filmie Hitchcocka Perkins nie wie, że jest chory psychicznie i nieświadomie wciela się w fantazmat swojej matki, natomiast w projekcie Almodóvara matka udająca zjawę doskonale wie, co czyni, zaś jej córki biorą ją za autentycznego ducha<sup>102</sup>. Film, stwierdza Almodóvar, „był pomysły jako

---

<sup>102</sup> Na ten temat zobacz wypowiedź Almodóvara przytoczoną przez Antonio Holguína, w: A. Holgin, *Pedro Almodóvar*, op. cit., págs. 242-249. Ostatecznie, zarys fabularny tego pomysłu Almodóvar wykorzystał w swoim najnowszym filmie, *Volver*.



połączenie flamenco, ognia i horroru, trzech elementów, które bardzo lubię<sup>103</sup>. I dodaje: „Zawsze piszę nowy scenariusz podczas realizacji innego scenariusza. Zanim nakręciłem ZWIĄŻ MNIE!, zacząłem pisać WYSOKIE OBCASY. Pomysłem wyjściowym była scena spowiedzi w telewizji. Zawsze marzyłem o tym, aby ujrzeć coś takiego w dzienniku telewizyjnym, a ponieważ się nie doczekałem, postanowiłem sam to zaprezentować. (...) Zacząłem więc myśleć o stworzeniu i zrozumieniu postaci kobiecej, która byłaby zdolna dokonać takiej spowiedzi podczas dziennika telewizyjnego. Kiedy starałem się zrozumieć motywy działania bohaterki, nasunął mi się pomysł postaci matki<sup>104</sup>.

W ten sposób powstał film, w którym Almodóvar po raz kolejny porusza problem skomplikowanych relacji rodzinnych i związków uczuciowych pomiędzy członkami rodziny. Bohaterka WYSOKICH OBCASÓW, Becky del Páramo, uosabia złą matkę, egoistkę skupioną tylko na swoich hedonistycznych pragnieniach, nieustannie raniącą i odtrącającą swoją córkę, która ją uwielbia i naśladowuje. Almodóvar charakteryzuje tę postać następująco: „Istotnie, jest to bohaterka bardzo często pojawiająca się w moich filmach, a wzięła się z obserwacji hiszpańskiej matki, która często jest kobietą sfrustrowaną, zgorzkniałą, dlatego że jej mąż odszedł albo nie spełnia jej oczekiwań, i która przyjmuje wobec własnego dziecka postawę pełną okrucieństwa. Często na ulicy widzimy, jak dziecko upada, a jego matka, zamiast pomóc mu się podnieść, uderza je w twarz za to, że się przewróciło. Jest to obraz bardzo hiszpański, jakby wzięty z Goi, negatywny obraz macierzyństwa, pojawiający się w moich filmach w sposób okazjonalny, ale odpowiadający naturze tego świata<sup>105</sup>.

Wymieniając pokrewne filmowi utwory literackie, Antonio Holguín<sup>106</sup> wspomina o ELEKTRZE Sofoklesa, DOMU BERNARDY ALBY Federica Garcii Lorki oraz MATCE Simone de Beauvoir. Natomiast wśród inspiracji filmowych wskazuje na ZWIERCIADŁO ŻYCIA (IMITATION OF LIFE, 1959) Douglasa Sirka, JESIENNĄ SONATĘ (HÖSTSONATEN, 1978) Ingmara Bergmana, a także na WEST SIDE STORY (1961) Roberta Wise'a.

W WYSOKICH OBCASACH Almodóvar wykorzystał konwencje gatunkowe melodramatu w jego klasycznym, hollywoodzkim wydaniu. Reżyser tłumaczy swój wybór następująco: „Spośród różnych sposobów zrealizowania melodramatu wybrałem ten najbardziej wystawny. Mogłem zrobić melodramat oschły i surowy, tak jak Cassavetes, albo też taki, w którym wystawność i iluzja są równie wyraziste jak same postaci, jak u Douglasa Sirka. Tę właśnie estetykę

<sup>103</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 121.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 123-124.

<sup>105</sup> Ibidem, s. 38-39.

<sup>106</sup> A. Holguín, op. cit., pág. 249.

hollywoodzką zdecydowałem się wybrać. Tak czuję tę opowieść i odnoszę wrażenie, że dzięki temu staje się ona znacznie bliższa widzowi”<sup>107</sup>.

Opowieść, którą tworzy Almodóvar, wpisuje się w odmianę gatunkową, zwaną melodramatem macierzyńskim. W kinie tego typu poruszane są problemy trudnej miłości matki do swojego dziecka i konfliktów, które rodzą się w rodzinnych relacjach. Filmy tworzące tę odmianę były niezwykle popularne w latach trzydziestych, a zapoczątkowało je *THE MOTHERING HEART* (*MATCZYNE SERCE*, 1913) Davida Warka Griffitha.

Grażyna Stachówna charakteryzuje ową odmianę gatunkową następująco: „Melodramat macierzyński, tworząc niezwykle wzruszające fabuły o niedolach matek ze ślubną obrączką na palcu lub bez niej, przekazywał ważną społecznie ideologię na temat funkcjonowania rodziny, funkcji pełnionych przez jej członków, norm wyznaczających podział władzy, odpowiedzialności i uczuć, wreszcie kar wymierzanych za złamanie prawnych i zwyczajowych reguł postępowania”<sup>108</sup>.

Filmowy melodramat macierzyński, jak zauważa Stachówna, realizował dwa główne modele fabularne, ukazujące niedole matek zamężnych, które wskutek własnej lekkomyślności i wiarołomstwa traciły dziecko, albo niezamężnych panien, których dzieci były owocami grzechu, bękartami oddanymi przez nie na wychowanie do obcych ludzi. W obu schematach matki walczyły o odzyskanie dzieci, chyba że matki niezamężne decydowały się dla dobra dziecka odejść i nie ujawniać swojego macierzyństwa. Natomiast opowieści o matkach zamężnych kończyły się na ogół według jednego z dwóch schematów: kobieta poświęcała swoje życie w obronie dziecka lub dokonywała innego heroicznego czynu dla jego dobra, po czym zrehabilitowana umierała; bądź też robiła karierę poza domem, przeważnie jako aktorka lub piosenkarka i wracała sławna do domu, ale poświęcała swój sukces, stając się na powrót przykładną matką i żoną. W ten właśnie schemat wpisuje się Almodóvar swoim filmem *WYSOKIE OBCASY*.

Analizując film Almodóvara, Stachówna ukazuje jednak równocześnie, w jaki sposób reżyser łamie i przekracza konwencje gatunkowe. Becky del Páramo jako wyrodna matka, która porzuciła swoją córkę, nie ponosi kary za swój grzech, nie stacza się na dno; przeciwnie, robi wielką karierę w Meksyku i wraca do Madrytu opromieniona sławą. Nie ma także wyrzutów sumienia w stosunku do własnej córki, posuwa się nawet do romansu z mężem Rebeki,

---

<sup>107</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 140.

<sup>108</sup> G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001, s. 263.

będącym jej dawnym kochankiem. Poczucie winy przyjdzie dopiero później, gdy Rebeca opowie jej *JESIENNĄ SONATĘ* Bergmana jako odbicie swej własnej historii i uczuć. Stachówna zauważa też, że choć porządkiem dominującym w filmie Almodóvara jest struktura melodramatu, widoczne są także elementy thrillera, komedii, musicalu, filmu policyjnego i erotycznego, wymieszane ze sobą zgodnie z postmodernistycznymi wzorcami.

Struktura melodramatu widoczna jest nie tylko w konstrukcji schematu fabularnego, ale także w zastosowanej przez Almodóvara stylistyce. Montaż, który pełni w tym filmie istotną rolę, rozwija narrację w sposób zgodny z konwencjami gatunkowymi; każde ujęcie jest przemyślane, bo dopowiada jakąś nową informację do toczącej się historii, albo stawia ważne pytanie dla rozwoju akcji. Almodóvar, podkreślając rolę montażu w *WYSOKICH OBCASACH*, stwierdził: „Zwykle filmuję kilka wersji tej samej sekwencji, odmiennych przede wszystkim ze względu na ton, na zabarwienie emocjonalne — skala ujęć nie zmienia się lub też jedynie w niewielkim stopniu — i próbuję filmować każdą scenę z punktu widzenia każdej z biorących w niej udział postaci. Robię to zwłaszcza dlatego, żeby mieć więcej możliwości podczas montażu. (...) Tak właśnie postąpiłem podczas realizacji *WYSOKICH OBCASÓW*, a w chwili montażu i tak wybierałem systematycznie ujęcia najpoważniejsze, które odpowiadały najbardziej tradycyjnemu podejściu”<sup>109</sup>. Również narracja filmu jest typowa dla klasycznych melodramatów — wszechwiedzący tok narracji przerywany jest flashbackami, zaś suspens pojawia się jedynie w momentach, gdy bohaterowie odkrywają fakty znane już widzowi. Na przykład Rebeca nie wie początkowo, że jej matka jest chora, sędzia nie wie, czy Rebeca rzeczywiście popełniła morderstwo, a ona z kolei nie wie, że sędzia, Hugo i Letal to jedna i ta sama osoba.

Stylistyka filmu nawiązuje także do hollywoodzkich melodramatów lat pięćdziesiątych pod względem kolorystyki i efektów *glamour*. Holguín stwierdza: „Dzieło jest eksplozją kolorystyczną pod każdym względem. Almodóvar sięga zenitu swojej własnej koncepcji artystycznej, kolor zalewa wszystkie ściany, meble, przedmioty stanowiące dekorację i wszystkie sceny”<sup>110</sup>. W czołówce filmu, zrealizowanej przez Juana Gatti’ego, dominują kolory, które mogą być przypisane emocjom melodramatycznym: czerwień i czerń, symbolizujące miłość i śmierć. W całym dziele barwy są ostre i zestawione ze sobą kontrastowo, jak na przykład połączenie niebieskiego i czerwieni w wystroju wnętrza mieszkania Becky. Reżyser potwierdził w rozmowie ze Straussem, że w czasie realizacji *WYSOKICH OBCASÓW* zestawienie barw niebieskich i czerwonych

---

<sup>109</sup> Almodóvar, *Rozmowy*, op. cit., s. 130.

<sup>110</sup> A. Holguín, op. cit., pág. 251. Tłum.: K. Citko.

było jego obsesją<sup>111</sup>. Czerwień, ulubiony kolor Almodóvara, pojawia się wielokrotnie, szczególnie w ubraniach bohaterów: Manuel zostaje zastrzelony w czerwonej pizamie, Letal wkłada do występów czerwoną koszulę, rękawiczki, spódnicę i buty, Rebeca i Becky składają zeznania przed sędzią w strojach tego koloru; później w tym samym ubraniu Rebeca czyta wiadomości w dzienniku telewizyjnym i przyznaje się do zabójstwa męża. Inne barwy, występujące we wnętrzach i dekoracjach, są równie olśniewające. Reżyser tłumaczy swoją wizję artystyczną, bardzo spektakularną, następująco: „Wykorzystanie tej estetyki w wypadku WYSOKICH OBCASÓW wydawało mi się czymś spójnym, ponieważ jedna z bohaterek, matka, jest piosenkarką należącą do świata spektaklu, a jej historia jest bardzo zbliżona do biografii niektórych gwiazd amerykańskiego kina. Film odwołuje się do obrazów z udziałem Lany Turner lub Joan Crawford, ale są tam również odniesienia do ich prywatnych losów, do relacji Lany Turner z córką, która zabiła swojego kochanka, i do bardzo burzliwych dziejów Joan Crawford i jej córki Christine. W takiej sytuacji «glamour» jest naturalnie wpisany zarówno w język, jak i w świat, o którym jest mowa w filmie”<sup>112</sup>.

Efekt *glamour* uzyskuje także Almodóvar poprzez stroje swoich bohaterek, projektowane przez najsłynniejszych europejskich kreatorów mody. Wizerunek Victorii Abril, grającej rolę Rebeki, stworzył Chanel, natomiast Marisę Paredes, odtwarzającą rolę Becky del Páramo, ubrał Giorgio Armani. W obu przypadkach są to stroje klasyczne, charakterystyczne dla linii każdego z projektantów, które Almodóvar wykorzystuje w celu podkreślenia aspiracji klasy społecznej, zamożnej i wykształconej, z której pochodzą bohaterki. Rebeca ubiera się w żakiety, które respektują linię i kolorystykę Chanel, obszyte lamówkami, z guzikami w kolorze złota lub srebra i nosi czerwoną lub czarną torebkę z firmowym napisem „Chanel”. Jej strój jest charakterystyczny dla hiszpańskiej inteligencji początku lat dziewięćdziesiątych. Natomiast Becky del Páramo, „(...) ze strojami od Giorgia Armaniego, reprezentuje triumf elegancji, koloru i profesjonalnego sukcesu”<sup>113</sup>. Jej żakiety, w kolorach zgodnych z osobistym światem barw realizatora, odzwierciedlają także linię rysunku Armaniego, podkreślającego prostotę, a zarazem wyrafinowanie strojów, wykonanych z jedwabiu. Te stroje odzwierciedlają duszę artystyczną Becky, ale są również świadectwem jej wigoru i ekspresyjności.

Melodramat i wpisane w jego strukturę efekty *glamour*, prowokują aureę zmysłowości, zakładają emocjonalność filmowej opowieści i obrazu. Emocje

---

<sup>111</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 106.

<sup>112</sup> Ibidem, s. 140-141.

<sup>113</sup> A. Holguín, op. cit., pág. 181. Tłum. K. Citko.

ewokowane przez film wpisują się w schemat afektów melodramatycznych. Melodramat jako gatunek filmowy prowokuje konkretne emocje wypełniające<sup>114</sup>, związane ze specyficznym rodzajem wzruszenia. Ale emotikon wyłaniający się z filmowego świata można także określić jako zadziwiająca, nieco melancholijną absurdalność, rządzącą relacjami międzyludzkimi; emocje przezeń generowane miałyby w tym przypadku charakter obiektowy, plasując się bliżej świata przedstawionego niż samego widza i jego uczuć. Dzieje się tak między innymi poprzez wkroczenie przez Almodóvara na poziom kreacji świata przedstawionego i podjęcie przez niego szeregu gier intertekstualnych, które demistyfikują tradycyjną ideologię przekazywaną przez klasyczny gatunkowo melodramat.

Emocje widza związane są bardziej z empatyczną (i ekpatyczną) bliskością wobec bohaterów filmowych, niż z emotywną jakością świata przedstawionego, której odczytanie ma raczej charakter chłodnej degustacji. Natomiast losy bohaterek, szczególnie w końcówce filmu, odbierane być mogą przez odbiorców z autentycznym wzruszeniem. Przyjrzyjmy się zatem ekranowym postaciom, ich działaniu i afektom temu towarzyszącym, aby następnie prześledzić hipotetyczne modele emocjonalnego odbioru filmu przez widzów.

Film Almodóvara rozpoczyna się od prezentacji sylwetki Rebeki. Widzimy ją, jak na lotnisku w Barajas oczekuje przylotu swojej matki, wracającej do kraju po latach nieobecności. Almodóvar stosuje dwie retrospekcje, w których możemy poznać losy bohaterki jako małej dziewczynki. Rebeka siada na krześle w hali przylotów i w oczekiwaniu na samolot przypomina sobie czasy dzieciństwa. Przywołuje wspomnienie, gdy matka wraz z nią i towarzyszącym jej drugim mężem, Albertem, spędzają wakacje na karaibskiej wyspie. Becky kupuje sobie na straganie kolczyki w kształcie kół, Rebeca domaga się podobnych i dostaje drugą, mniejszą parę. Jednak na tym kończy się zainteresowanie, które Becky 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 zakładającą je sobie na uszy.

Kolejna retrospekcja ukazuje kłótnię pomiędzy Becky i Alberto. Wściekły mąż nie chce zgodzić się na wyjazd żony do Meksyku, gdzie jako aktorka i piosenkarka została zaproszona na występy. Zachowuje się jak typowy *macho*

---

<sup>114</sup> Przypominam, że terminów: „emocje wypełniające” i „emocje obiektowe” używam zgodnie z koncepcją A. Zalewskiego, omówioną w pierwszym rozdziale niniejszej pracy.

i 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 zabija się. Jednak Rebeca, która spodziewa się, że matka zabierze ją ze sobą do Meksyku, zostaje srodze zawiedziona; Becky znajduje sobie nowego kochanka, Manuela, po czym wyjeżdża realizować swoją karierę, pozostawiając córkę pod opieką jej ojca, z którym się niegdyś rozwiodła. Na nic zdają się protesty małej i jej płacz. Becky nie tylko opuszcza dom, ale przestaje interesować się losami Rebeki. Nie przyjeżdża nawet na jej ślub.

Omawiając postawę Becky wobec córki, Stachówna zauważa: „Grzech Becky jest więc dużo gorszy niż przestępstwa popełniane przez bohaterki w klasycznych melodramatach macierzyńskich, realizowanych pół wieku wcześniej. Becky nie tylko dopuszcza do rozbicia swego małżeństwa, ale swobodnie zmienia mężów i kochanków; nie tylko poświęca się realizowaniu kariery zawodowej, ale jest skłonna kontynuować ją kosztem rodziny; wreszcie nie tylko dobrowolnie opuszcza swoje dziecko, ale wcale nie ukrywa, że nie kocha córki i chętnie się jej pozbędzie”<sup>115</sup>.

Rebeca, przypominając sobie sceny z dzieciństwa, doskonale zdaje sobie sprawę z tego wszystkiego. Wie, że została porzucona przez matkę, pomimo że kochała ją niemal obsesyjnie i patologicznie poszukiwała jej akceptacji. Ma jednak nadzieję na ułożenie pomyślnych relacji pomiędzy nimi po powrocie Becky do Madrytu. Owa nadzieja pomieszana z obawami i smutnymi wspomnieniami z dzieciństwa powodują, że Rebeca zachowuje się bardzo nerwowo i niepewnie.

Jednak nadzieja Rebeki na pomyślne stosunki z matką zostaje rychło zawiedziona. Ujęcia obrazujące spotkania matki i córki po latach podkreślają to dobitnie. Egotyczna, zapatrzona w siebie i swoją karierę artystyczną Becky nie interesuje się córką, lecz tym, ilu dziennikarzy czeka na nią przy wyjściu z lotniska. Jest zawiedziona, że Rebeca nie powiadomiła prasy o jej przybyciu; mówi córce z wyrzutem: „Taki powrót nie zdarza się codziennie. Niecodziennie wkłada się taki kapelusz. Miałam nadzieję, że ktoś będzie czekał” — na co córka odpowiada jej: „Ja czekałam. Bardzo długo”<sup>116</sup>.

Kolejny zawód dla Rebeki przynosi fakt, że matka każe zawieźć się do hotelu i nie chce z nią zamieszkać. Okazuje się także, iż Becky kupiła sute-

---

<sup>115</sup> G. Stachówna, op. cit., s. 293-294.

<sup>116</sup> Cytat z filmu *Wysokie obcasy*. Tłum. T. Potocki.

renę domu, w którym mieszkała w dzieciństwie i remontuje ją, aby się do niej wprowadzić. Córka odkrywa w tym momencie, że oczekiwana przez nią z wyśknieniem matka jest piękną i sławną, ale obcą kobietą. Obrazuje to dobitnie dialog pomiędzy kobietami. Becky pyta: „Kochasz mnie jeszcze trochę?” — na co Rebeca odpowiada: „Bardzo, mamo. — Bałam się, że mnie znienawidzisz. — Czasami tak było. Ale nawet wtedy nie przestawałam cię kochać”<sup>117</sup>. Pytania, które Becky zadaje Rebecie, mają uspokoić jej sumienie. Matka nie interesuje się uczuciami córki, lecz własnym spokojem; wygodniej jest wszak być kochaną niż znienawidzoną.

Rebeca natomiast nadal rozpaczliwie poszukuje miłości i akceptacji u swojej matki. Całe jej życie rozpięte było pomiędzy adoracją i nienawiścią do nieobecnej matki. Rebeca wyrosła na osobę niedowartościowaną, zakompleksioną, naśladowującą Becky. Wszystko, co robi w swoim życiu, ma zwrócić na nią uwagę egoistycznej, zapatrzonej w siebie i swoją karierę matki: usuwa swego ojczyma z życia Becky i z drogi jej kariery, wkłada kolczyki Becky, których ta zresztą nie rozpoznaje, wychodzi za mąż za byłego kochanka matki, Manuela, zabija go, wreszcie przyznaje się do zabójstwa przed milionami widzów „na żywo” w dzienniku telewizyjnym, wiedząc, że matka ją ogląda.

Emocje przeżywane przez Rebecę są dramatyczne i traumatyczne. Bohalterka jest w permanentnym stresie, wywołanym brakiem miłości i zrozumienia wśród najbliższych. Emocje przez nią wyrażane są czytelne; kamera pokazuje często Rebecę w zbliżeniu, eksponując jej wyrazistą twarz. Ma to na przykład miejsce w scenie rozmowy, gdy matka pyta córkę, czy ta ją kocha. Również scena przyznania się do morderstwa przed kamerami w studio telewizyjnym filmowana jest w półzbliżeniu i w zbliżeniu. Rebeca poddaje się zabiegowi makijażu przed wyjściem na wizję (na jej prośbę wizażystka maluje ją „ostrzej niż zwykle”), po czym pojawia się przed kamerami, ubrana w czerwony żakiet. Kamera ukazuje ją i drugą prezenterkę, tłumaczącą tekst na język migowy, w półzbliżeniu. Rebeca wydaje się być profesjonalistką, doskonale przygotowaną do odczytania wiadomości, ale jej emocje zdradzają niespokojne ruchy rąk, błędzących bez celu po blacie biurka. Czytając informacje o zamordowaniu Manuela, Rebeca niespodziewanie zaczyna dodawać do nich swoje komentarze, a wreszcie wyznaje, że to ona zamordowała męża. Przerażona tłumaczka na język migowy, która dotąd z rosnącą konsternacją przekazywała słowa Rebeki, ucieka ze studia. Teraz twarz Rebeki zajmuje większą część ekranu, widzimy więc, jak do jej oczu napływają łzy. Widzowie z łatwością odczytują bezbrzeżny smutek, a nawet rozpacz Rebeki, gdy ta pokazuje do kamery zdjęcia przedmiotów, które

---

<sup>117</sup> Ibidem. Tłum. T. Potocki.

należały do Manuela, zrobione przez nią po jego śmierci, żeby jak mówi, „walczyć z niesamowitym bólem”. I dodaje ze łzami spływającymi po policzkach: „Właśnie wtedy zrozumiałam, że zostałam sama. I że zabijając Manuela, nie zabiłam miłości, którą go darzyłam”<sup>118</sup>. W tym momencie do studia wchodzi policjanci i dokonują aresztowania Rebeki, zaś reżyser programu nie przerywa go i pokazuje wszystko „na żywo” milionom widzów zgromadzonych przed telewizorami. Scena ta jest ewidentnie złośliwym komentarzem Almodóvara na temat pogoni dziennikarskiej za sensacją i newsami. Negatywny stosunek reżysera do programów typu reality show i dziennikarzy żerujących na cudzym nieszczęściu prezentowały niejednokrotnie sceny z jego różnych utworów; najbardziej ewidentny tego przykład odnajdziemy w filmie *KIKA*. Przy okazji omawiania tego dzieła, powrócę jeszcze do istotnej dla Almodóvara roli mediów we współczesnym społeczeństwie.

Rebeca ukazana jest w *WYSOKICH OBCASACH* jako prezenterka telewizyjna dwukrotnie. Pierwsza scena ze studio filmowego, w której Rebeca czyta wiadomości, ukazuje ją jako osobę zdenerwowaną występem przed kamerami. Rebeca wie, że program ogląda jej matka, pragnie więc wypaść jak najlepiej. Jednak nerwy jej puszczają i zaczyna chichotać, choć odczytuje poważny tekst o wybuchu bomby. Co prawda, ucierpiał w nim sprzedawca czosnku handlujący narkotykami, która to informacja może wywołać efekt komiczny, jednak profesjonalna prezenterka, odczytując wiadomości nawet absurdalne czy śmieszne, powinna zachować absolutną powagę. Sytuacja ta podkreśla dziecinne zachowanie Rebeki wobec Becky; choć jest osobą dorosłą i w pełni niezależną, zachowuje się jak mała dziewczynka, która chce przypodobać się swojej ukochanej mamusi.

Frustracja Rebeki spowodowana jest także postawą jej męża. Manuel nie kocha jej, traktuje ją ze złością i lekceważeniem, a przede wszystkim zdradza ją z prezenterką języka migowego oraz z Becky. Zdesperowana Rebeca, nie znajdując zrozumienia wśród najbliższych, szuka pocieszenia u swojego przyjaciela, Letala. Letal jest transwestytą imitującym popowy styl piosenkarski Becky del Páramo. Rebeca poznaje go jeszcze podczas pobytu matki w Meksyku; naśladowający Becky Letal staje się dla Rebeki zastępczą figurą rodzicielki. Natomiast w scenie przebierania się po występie w garderobie, Letal zajmuje miejsce męża Rebeki, skutecznie namawiając ją do namiętnego stosunku płciowego. Wskutek tego pożycia, Rebeca pocznie dziecko, o czym dowie się przebywając w więzieniu.

---

<sup>118</sup> Ibidem. Tłum. T. Potocki.



Negatywne emocje frustracji, złości, osamotnienia i rozczarowania, które czuje Rebeca, znajdują największe ujście w scenie rozmowy z matką, zaaranżowanej przez sędziego Domingueza. Scena ta przypomina mowę oskarżycielską, którą Rebeca wygłasza przed matką niczym przed trybunałem, kierując równocześnie swoje oskarżenie bezpośrednio do niej. Patos tego przedstawienia podkreśla zamierzona przez Almodóvara teatralizacja oraz słynne odwołanie się do filmu Bergmana. Grażyna Stachówna opisuje ten przełomowy fragment filmu następująco: „Początkowo matka nie czuje się winna porzucenia córki, nie chce uznać swej odpowiedzialności za jej psychiczne zaburzenia i popełnione morderstwa, nie uświadamia sobie, że nie kocha swojego dziecka. Może nawet boi się tej obcej, szalonej kobiety, opętanej miłością–nienawiścią, domagającej się od niej uwagi, wdzięczności i czułych uczuć. Zrozpaczona Rebeca, by wstrząsnąć egotyczną artystką, opowiada jej ze łzami *JESIENNĄ SONATĘ* (1978) Ingmara Bergmana, przedstawiając ten film jako odbicie ich własnej historii, konfliktu istniejącego między niezwykłą, utalentowaną i niekochającą matką a przeciętną, zakompleksioną i złaknioną jej miłości córką”<sup>119</sup>.

Matka z filmu Bergmana nie czuje żadnej winy z powodu wyboru drogi życiowej: robienia błyskotliwej kariery pianistki zamiast macierzyństwa. Do końca filmu nic się nie zmieni – choć przez moment, w scenie rozmowy, wydaje się, że dojdą do porozumienia – matka wyjedzie z ulgą, uciekając od swojej znerwicowanej córki. Natomiast w filmie Almodóvara, konfrontacja córki z matką doprowadzi do przełomu w ich relacjach; Becky uświadomi sobie, jak wyrodną matką była i jaki jest jej udział w neurotycznych zachowaniach córki, przyjmie też z pokorą myśl o tym, że powinna ponieść karę za swoje zachowanie. Ta świadomość przyjdzie w trakcie rozmowy z Rebecą, która rzuca jej w twarz wszystkie tłumione od lat uczucia:

**Rebeca:** Przez całe życie cię naśladowałam. Od kiedy zostałyśmy rozdzielone, konkurowałam z tobą bez najmniejszego sukcesu. Wygrałam tylko raz: z Manuelem!

**Becky:** Obie z nim przegrałyśmy.

**Rebeca:** Ale to ja za niego wyszłam. A ty musiałaś wrócić i pokazać, że możesz mi go odebrać! Musiałaś to udowodnić!

**Becky:** Wybacz mi. Bardzo źle się zachowałam. Ale co mogę teraz zrobić?

**Rebeca:** Po prostu słuchaj!<sup>120</sup>

Tym ostatnim wezwaniem Rebeca pragnie uświadomić matce, że tak naprawdę nigdy nie była przez nią wysłuchana. Poza tym opowiada jej, jak w dzieciństwie pozbyła się ojczyzna, mając nadzieję, że od tej pory będą zawsze

<sup>119</sup> G. Stachówna, op. cit., s. 294.

<sup>120</sup> Cytat z filmu *Wysokie obcasy*. Tłum. T. Potocki.

razem. Jednak jej nadzieja została zawiedziona; Rebeca wykrzykuje do matki, że nigdy jej tego nie zapomni i nie wybaczy, po czym ucieka, zostawiając Becky samą. Kamera ukazuje twarz Becky i po raz pierwszy widzimy, że aktorka jest wstrząśnięta i naprawdę płacze<sup>121</sup>. Płacze również Rebeca, wracając policyjnym samochodem do więzienia.

Ingmar Bergman, opisując okoliczności powstania scenariusza do SONATY JESIENNEJ, wspominał, że podczas pracy nad projektem przyświecała mu pewna idea, dająca się wyrazić w stwierdzeniu: „córka rodzi matkę”<sup>122</sup>. W scenie z filmu Almodóvara mamy do czynienia z tą właśnie sytuacją. Pod wpływem dramatycznych wyznań Rebeki w Becky rodzi się matka. Dopiero teraz Becky jest w stanie pojąć krzywdę wyrządzoną córce przez jej odtrącenie i brak macierzyńskiej miłości. Rodzina, która rozpadła się przed laty z winy Becky, ma teraz szansę na odbudowę. Co prawda Becky, chora na dusznicę bolesną, nie ma zbyt wiele czasu na to, aby stworzyć dla Rebeki ponownie dom, ale poprzez swoje poświęcenie — gdyż decyduje się wziąć na siebie zbrodnię morderstwa, popełnioną przez córkę — umożliwia jej utworzenie nowej rodziny z sędzią Dominguezem, będącym ojcem jej dziecka.

W ten sposób Becky, nieokazująca przez cały czas trwania filmowych wydarzeń żadnych emocji, uczy się wyrażania ich i obdarzania uczuciem. W końcówce filmu popada nawet w ckliwy sentymentalizm, co nie zawsze dostrzeżone zostaje przez wzruszonych jej przemianą widzów. Grażyna Stachówna pisze: „W finale WYSOKICH OBCASÓW Becky del Páramo leży na łożu śmierci, jak święta na ołtarzu, otoczona nimbem godności i szlachetności, rozgrzeszona przez spowiednika, oplakana przez kochającą i wdzięczną córkę, skrywa na zawsze tajemnicę swego poświęcenia. Oto kinowa ikona prawdziwego macierzyństwa, niezmienna od (...) lat (...) — pokazująca matkę-grzesznicę, matkę-pokutnicę i matkę-ofiarę. Tylko niewielka grupa kinowych koneserów dostrzega jej archaiczność i subtelną ironię Almodóvara. Większość widzów odbiera finał WYSOKICH OBCASÓW całkiem serio — w naszej kulturze przecież ciągle nie wolno śmiać się z matki i z macierzyństwa (...)”<sup>123</sup>.

Przyjrzenie się dokładne końcowym scenom filmu umożliwia dostrzeżenie ironicznej gry, podjętej przez Almodóvara z przyjętymi uprzednio konwencjami. Po pierwsze, Rebeca z osoby skrzywdzonej i neurotycznej staje się posta-

---

<sup>121</sup> Gdy Rebeca zostaje uwięziona po złożeniu publicznego przyznania się do morderstwa, Becky podczas wieczornego występu dedykuje jej piosenkę i z jej oczu pada na podłogę jedna łza. Jest to jednak łza raczej sceniczna, przeznaczona dla publiczności, a nie będąca wyrazem prawdziwego żalu, ani tym bardziej skruczy.

<sup>122</sup> I. Bergman, *Obrazy*, tłum. T. Szczepański, WaiF, Warszawa 1993, s. 328.

<sup>123</sup> G. Stachówna, op. cit., s. 296.

cią demoniczną. Zgadza się bez żadnych oporów, aby matka przyjęła na siebie jej winę. Almodóvar zauważa: „Kiedy sędzia mówi Rebecce, że nie może oskarżyć jej matki, gdyż nie ma na to żadnych dowodów, grająca ją Victoria błednie i odpowiada, że gdyby takich dowodów potrzebował, to ona mu je dostarczy, a czyni to z tak wielką determinacją, że postać ta wzbudza przerażenie”<sup>124</sup>. Rebecca manipuluje własnym cierpieniem i poczuciem winy, i wiedząc o tym, że matka zdecydowała się już ostatecznie poświęcić dla niej, okazuje obłudnie, że uszanuje każdą jej decyzję. Być może w ten sposób pragnie ukarać matkę za swoje cierpienie.

Po drugie, matka poświęca się dla dobra własnego dziecka, ale sama czerpie z tego poświęcenia satysfakcję i kojące poczucie braku wyrzutów sumienia, o czym wyraźnie informuje księdza podczas spowiedzi. Po trzecie wreszcie, finałowa scena, pełna patosu i bólu, jest, jak zauważa Almodóvar, sceną okrutną dla Rebeki, „(...) gdyż zabrakło czasu, by matka mogła wyznać, że ją kocha, wypełnić treścią tę relację — Rebeka wypowiada połowę swoich zwierzeń do martwej już kobiety. Oznacza to również, iż matka uciekła i pozostawia ją samą aż do końca”<sup>125</sup>.

Zwierzenia, które Rebecca kieruje do swojej matki, wywołane zostają widokiem za oknem wysokich obcasów na nogach przechodzącej kobiety. Wyznanie Rebeki tłumaczy jednocześnie tytuł filmu, który tak naprawdę oznacza „odległe”, a nie „wysokie” obcasy<sup>126</sup>. Na prośbę matki, Rebecca otwiera okno i mówi zwrócona do niego twarzą: „W dzieciństwie, kiedy mieszkaliśmy razem, nie mogłam zasnąć, dopóki nie umilkł stukot twoich obcasów na korytarzu, po tym jak zamykałaś drzwi do mojego pokoju”. — Odwraca się do matki i widzi, że Becky nie żyje, ostatnie zdanie wypowiada więc już na poły z płaczem do martwej kobiety: „Nie obchodziło mnie, kiedy wrócisz, ale zawsze czekałam na stukot twoich obcasów...”<sup>127</sup> Odległe obcasy, których stukot słyszany był z daleka, stały się dla Rebeki od dzieciństwa jedyną ikoną jej nieobecnej matki.

Elementy subtelnej ironii i momenty zaburzenia sentymentalnego, melodramatycznego zakończenia wprowadzone są przez Almodóvara w celu wykpienia patriarchalnego porządku, który z reguły w finałowych scenach klasycznego melodramatu zostaje ponownie zaprowadzony. Becky swoją ofiarą pragnie odbudować tradycyjne więzi rodzinne, ale ostatecznie wymyka się im, pozostawiając Rebecę ponownie osamotnioną. Co prawda umożliwia, dzięki swemu poświęceniu, stworzenie przez córkę nowej rodziny z sędzią, ale ta

<sup>124</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 126.

<sup>125</sup> Ibidem, s. 126-127.

<sup>126</sup> Hiszpański wyraz „lejano” oznacza: „odległy”, „daleki”.

<sup>127</sup> Cytat z filmu *Wysokie obcasy*. Tłum. T. Potocki.

rodzina daleka jest od tradycyjnego, patriarchalnego wzorca. Dominguez mówi wprawdzie Rebecce: „Może nie chcesz się do tego przyznać, ale stworzyliśmy rodzinę!” — jednakże jest to związek, przynajmniej na razie, bez ślubu, składający się z niepewnej swoich uczuć żony, nienarodzonego jeszcze dziecka i męża będącego (czy może raczej: bywającego) transwestytą.

Postać transwestyty Letala (czyli w tłumaczeniu na język polski: Trwogi), który jednocześnie jest sędzią śledczym, udającym policyjnego informatora, wpisuje się w poczet innych mężczyzn przebierających się za kobiety, obecnych w wielu filmach Almodóvara. Mark Allinson zauważa, że transwestyci i transseksualiści, zaludniający świat ekranowych wizji Almodóvara, służą reżyserowi do wprowadzenia parodii problematyki płci kulturowej, a zarazem do rozsadzania tradycyjnych struktur społecznych oraz konwencji gatunkowych, istniejących na gruncie kina: „«Drag queens», którzy zaludniają pierwsze filmy, nie są jedynie odzwierciedleniem wyuzdanej i karnawałowej «movidy», ale także elementu teatralnego, obecnego w komedii. «Drag» Roxy w PEPI, LUCI, BOM emanuje seksualnością skandaliczną i zabawną równocześnie. Fabio McNamara powtarza tę rolę w LABIRYNCIE NAMIĘTNOŚCI; tu Fabio jest dwuznaczny i zniewieściały: «jestem histeryczna», mówi. W WYSOKICH OBCASACH transwestyta, który wkracza do garderoby (jest to członek grupy «Diabéticas aceleradas») jest bardzo stereotypowy, to po prostu przebrany mężczyzna. Jedyny naprawdę rozwinięty transwestyta w filmach Almodóvara — Letal w WYSOKICH OBCASACH — jest heteroseksualistą, podkreślając tym samym, że transwestytyzm nie jest bezpośrednio złączony z homoseksualnością<sup>128</sup>. Transseksualiści natomiast, jak zauważa Allinson, pojawiają się w dwóch filmach: PRAWO POŻĄDANIA i WSZYSTKO O MOJEJ MATCE. W pierwszym, transseksualizm jest nośnikiem struktury melodramatycznej, w drugim natomiast — wprowadza elementy komiczne<sup>129</sup>.

Męskość i heteroseksualność Letala potwierdzają dwie sceny filmowe. W ewidentny sposób heteroseksualizm Letala zostaje potwierdzony w scenie seksu z Rebeką. Podczas tego aktu miłosnego poczęte zostanie dziecko, które później połączy Reбекę i sędziego jako rodzinę. Natomiast poprzedzająca scenę seksu rozmowa pomiędzy Letalem a Manuelem, potwierdza męskość transwestyty w bardziej symboliczny sposób. Manuel, który jest prawdziwym reakcjonistycznym samcem, pyta z odrazą: „Jak się naprawdę nazywasz?” — i patrzy na przyrodzenie odzianego w obcisłą spódniczkę Letala. Ten odpowiada: „Tak,

<sup>128</sup> M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, op. cit., p. 123. Tłum. K. Citko.

<sup>129</sup> Książka Allinsona wydana została w 2001 roku, więc autor nie uwzględnił w niej filmu Almodóvara *Złe wychowanie* z roku 2004, w którym występuje transseksualista Záhara.

jak w piosence Concha Pitera: nazywam się tak, jak mnie nazwiesz. Dla przyjaciół: Trwoga” — też patrzy na krocze Manuela, on zaś odchyła nieznacznie połą marynarki, aby ukazać tkwiący za paskiem spodni pistolet i pyta dalej: „To imię męskie czy żeńskie?” — Letal zaś odpowiada: „Zależy. Dla ciebie jestem mężczyzną”<sup>130</sup>.

Rozmowa pomiędzy mężczyznami, o charakterze wyraźnie konfrontacyjnym, wprowadza efekt komicznego odwrócenia ról: transwestyta jest bardziej męski od szowinistycznego męża Rebeki, który od miesiący nie zaspokaja swojej żony, a w dodatku musi symbolicznie wzmacniać swoją męskość przy pomocy pistoletu. Tak więc Letal, przypominający swoim wyglądem piękną kobietę, jako jedyny w filmie broni honoru mężczyzn. Alejandro Yarza<sup>131</sup> upatruje w transwestycyzmie metaforę radykalnej restrukturyzacji tradycyjnych rodzajowych opozycji binarnych, które charakteryzują całą twórczość Almodóvara. Zgodnie z tym, samczy wygląd Manuela nie świadczy o jego prawdziwej męskości, podobnie jak kobiecy strój Letala nie jest oznaką jego zniewieściałości.

Motywy, które przyświecają sędziemu Dominguezowi, aby przeobrazić się w transwestytę, nie mają charakteru związanego z tożsamością płciową. Przyjęcie wizerunku Letela czy Hugo wynika z charakteru jego pracy. Ale, jak słusznie zauważa Stachówna, przyjemność, którą czerpie sędzia ze stawania się kimś innym, związana jest z jego frustracją wypływającą z zależności od hipochondrycznej i zaborczej matki: „Nierozładowany kompleks Edypa — mówiąc językiem psychoanalizy — zaburzył poczucie tożsamości sędziego Domingueza, który uwielbia stawać się kimś innym, np. Hugonem — narkomanem infiltrującym dla policji młodzieżowe środowiska Madrytu, czy Letalem — piosenkarzem transwestytą naśladowującym na estradzie wygląd i styl Becky del Páramo”<sup>132</sup>.

Dwuznaczność postaci Domingueza nie tkwi jednak tylko w jego podwójnym życiu transwestyty i heteroseksualnego uwodziciela, zakochanego w Rebecce. Jest ona przede wszystkim zawarta w jego postawie jako sędziego. Almodóvar stwierdza: „W płciowości nie ma nic dwuznacznego, dwuznaczność jest w sprawiedliwości, właśnie dlatego nadałem ją postaci sędziego. Nie wiem, jakie jest oblicze sprawiedliwości — czasem męskie, czasem kobiece, to właśnie tutaj leży dwuznaczność: w problemach moralności”<sup>133</sup>. Jako przedstawiciel i stróż prawa, sędzia powinien udowodnić winę Rebecce. Tymczasem robi wszystko, aby ją uniewinnić. W osobie Domingueza Almodóvar ukazuje, że

<sup>130</sup> Cytaty z filmu *Wysokie obcasy*. Tłum. T. Potocki.

<sup>131</sup> A. Yarza, op. cit.

<sup>132</sup> G. Stachówna, op. cit., s. 294.

<sup>133</sup> E. Klekot, *Smak złota i plastiku*, „Kino” 1994 nr 1., s. 7.

postawa związana z miłością i współczuciem stoi wyżej od paragrafów prawnych. Sędzia Dominguez walczy o uniewinnienie Rebeki, gdyż jest ona matką jego dziecka. Dominguez kocha Rebeke i chce założyć z nią szczęśliwą rodzinę — i to rozgrzesza jego postępowanie, zarówno w oczach jego samego, Rebeki, jak i w oczach widzów. Kolejny raz, podobnie jak w innych filmach Almodóvara, miłość, jako siła najpotężniejsza, uświęca wszystko i wszystko usprawiedliwia.

Emocje wywoływane przez świat przedstawiony i okazywane przez bohaterów *WYSOKICH OBCASÓW* budowane są także w umiejętny sposób poprzez podkład muzyczny, dopasowany do zmieniającej się dramaturgii niezwykle starannie. Reżyser, który jak zwykle przykładą dużą wagę do strony dźwiękowej swoich dzieł, stwierdza: „W *WYSOKICH OBCASACH* jako podkład muzyczny do czołówki i do drugiego wyznania Rebeki wybrałem dwa utwory skomponowane w latach sześćdziesiątych przez Milesa Davisa. Muzyka ta oparta jest na motywach hiszpańskich inspirowanych flamenco i jest to zupełnie niezwykle. Miles Davis jako jedyny potrafi uczynić muzykę hiszpańską tak potężną i tak wymowną. Pierwszy z tematów, który pojawia się, gdy Rebeka jest sama i czeka na matkę, nosi tytuł *SOLEA*, po andaluzyjsku *SOLEDAD* [SAMOTNOŚĆ — przyp. K.C.]. Po drugim wyznaniu, tym razem w obecności sędziego Domingueza, Rebeka idzie na cmentarz i rzuca garść ziemi na trumnę swojego męża, a wtedy wprowadzam drugi z tematów Milesa Davisa, który nazywa się *SAÉTA*. Podczas Wielkiego Tygodnia pokutnicy uczestniczący w procesji śpiewają dla Matki Boskiej i to ich krzyk nazywany jest „saéta”, jest to krzyk cierpienia związany ze śmiercią Chrystusa; pieśń ta śpiewana jest „a capella”. Miles Davis odnalazł w swojej grze na trąbce to właśnie brzmienia ludzkiego głosu, co wydawało się szalenie trudne do osiągnięcia. Ten krzyk cierpienia oddany przez muzykę był wprost idealny dla postaci Rebeki”<sup>134</sup>.

Podobnie jak w innych filmach Almodóvara, dużą rolę w *WYSOKICH OBCASACH* spełniają piosenki. Reżyser wybrał dwa utwory, których słowa i melodia dopasowane są do akcji filmu perfekcyjnie. Są to: *PIENSA EN MÍ* (POMYŚL O MNIE) i *UN AÑO D'AMOR* (ROK MIŁOŚCI). Wykonanie piosenki *UN AÑO D'AMOR* imituje z playbacku Letal podczas swego występu w nocnym klubie. Piosenka ta, którą zacytowałam w drugim rozdziale tej pracy, odnosi się do relacji pomiędzy Letalem, Becky, Rebeką i jej mężem, którzy przysłuchują się wykonaniu. Becky ogląda parodię siebie, Rebeka odnajduje w Letalu figurę matki, zaś Miguel jest urażony w swej postawie macho i zdegustowany występem. Nie podoba mu się również fakt, że Becky i Rebeka odbierają występ transwestyty pozytywnie. Ciekawostką jest, że w rolę Letala wcielił się słynny gwiazdor popowy Miguel

---

<sup>134</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 137-138.

Bosè, zaś głosu użyczyła inna gwiazda pop, Luz Casal. Imitacja wykonywana przez Letala jest także imitowana; podczas występu jego ruchy naśladują *drag queens*, których rolę grają członkowie zespołu „Diabéticas Aceleradas”. Fakt ten, co podkreśla Mark Allinson<sup>135</sup>, rytualizuje performans Letala: zaangażowani admiratorzy podkreślają kultowość postaci Letala i jego niepowtarzalny (choć imitujący występy Becky) styl.

Piosenka PIENSA EN MÍ wykonywana jest w trakcie rozwoju akcji parokrotnie. Pierwszy raz śpiewa ją Becky podczas swojego występu w teatrze. Becky całuje scenę, odciskając na niej czerwony ślad swoich ust, i dedykuje wykonanie utworu Rebecce, która przebywa w więzieniu. Słowa piosenki odpowiadają emocjom Rebeki, która słucha jej przez radio; gdy Becky śpiewa: „kiedy płaczesz, też pomyśl o mnie”, jej córka rzeczywiście płacze i myśli o niej:

Si tienes un hondo penar, piensa en mí	Jeżeli cierpisz głęboko, pomyśl o mnie,
Si tienes ganas de llorar, piensa en mí	Jeżeli masz ochotę płakać, pomyśl o mnie.
Ya ves que venero tu imagen divina	Już widzisz że źródło twego boskiego obrazu,
Tu párvula boca que siendo tan niña	Twoje małe usta, które wydają się dziecinne,
Me enseño a pecar	Przyzwyczajają mnie do grzechu.
Piensa en mi cuando sufras	Pomyśl o mnie, kiedy cierpisz,
Cuando llores también piensa en mí	Kiedy płaczesz, także pomyśl o mnie.
Cuando quieras quitarme la vida	Kiedy chcesz uwolnić ode mnie swoje życie,
No la quiero para nada	Nie chcę tego za nic
Para nada me sirve sin ti	Gdyż bez ciebie do niczego mi nie służy <sup>136</sup> .

Kolejny raz utwór PIENSA EN MÍ wykonuje Letal podczas swojego drugiego występu w nocnym klubie. W trakcie performansu podchodzi do stolika, przy którym siedzi Rebeca i kieruje piosenkę bezpośrednio do niej. Tym razem słowa odnoszą się nie do relacji matki i córki, tylko do sytuacji jego i Rebeki. Po raz trzeci natomiast słyszymy fragment piosenki z ekranu telewizora, tuż przed podaniem przez prezentera wiadomości o zasłabnięciu Becky i odwiezieniu jej do szpitala. Słuchając śpiewającej matki, Rebeca wyznaje sędziemu, że ta piosenka zawsze wywołuje jej łzy.

Komentując wybór piosenek na potrzeby filmu, Almodóvar stwierdza: „Decyduje serce; zawsze są to utwory, które mi się podobają i które mówią o moich postaciach, w naturalny sposób przenikają do świata moich filmów”<sup>137</sup>.

<sup>135</sup> M. Allinson, op. cit.

<sup>136</sup> Cytat z filmu *Wysokie obcasy*. Tłum. K. Citko.

<sup>137</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 134.

Piosenki i muzyka wykorzystane w *WYSOKICH OBCASACH* pełnią funkcje dramaturgiczne (jak na przykład muzyka Davisa w scenie pogrzebu Manuela), budują klimat poszczególnych scen (początek filmu, znowu z muzyką Davisa, scena tańca na podwórzu więziennym) i wyrażają emocje bohaterów (flashback ukazujący romans Becky z Manuelem, powrót Rebeki do więzienia po rozmowie z matką).

Muzyka wpływa także na odbiorców, wywołując w nich określone stany emocjonalne, związane głównie z nasyceniem się emotywną jakością świata przedstawionego. Stwierdziłam uprzednio, że smakowanie emotikonu ewokowanego przez film ma charakter degustacyjny, natomiast emocje związane z postaciami bohaterów angażują widzów i prowokują do przyjęcia postawy empatycznej. Twierdzenie to wydaje mi się zasadne, ale należałoby je uściślić. Podobnie jak w przypadku odbioru innych filmów Almodóvara, postawy widzów nie są jednorodne. Widz masowy, niewyrobiony i nieobeznany z historią form gatunkowych i językiem filmu, skłonny będzie do większego emocjonalnego zaangażowania, ceniąc sobie elementy melodramatyczne, wyrazistych bohaterów, zmysłowość scen erotycznych oraz efekty dramaturgiczne i emocjonalne. Natomiast widz wykształcony, koneser sztuki filmowej, dostrzeże gry intertekstualne, parodię, pastisz, aluzje i cytaty, wplatanie w tkanę filmowej narracji, zdecydowany więc będzie raczej do przyjęcia postawy bardziej intelektualnej niż emocjonalnej. Niewątpliwie dzieło Almodóvara dostarcza odbiorcom emocji typu zarówno wypełniającego, jak i obiektowego. W obszarze tych pierwszych znajdują się emocje wywoływane przez konwencję melodramatyczną: wzruszenie i łzy żalu nad losem bohaterów oraz współczucie dla ich niedoli. Z kolei emocje śmiechu wywołają obecne w filmie akcenty humorystyczne, a także niestereotypowe wykorzystanie powszechnie obowiązujących konwencji, zarówno na poziomie treści (dekonstrukcja struktur społecznych, norm moralnych, wzorców kulturowych etc.), jak i formy (niekonwencjonalne wykorzystanie struktur gatunkowych czy narracyjnych). Natomiast wśród emocji obiektowych odnajdziemy zapewne przyjemność płynącą z trafnego rozpoznawania elementów gry intertekstualnej podjętej przez reżysera, a także obecną w niektórych postawach odbiorczych melancholijną zadumę nad losami ekranowych bohaterów.

*WYSOKIE OBCASY* nie są natomiast z pewnością filmem, który mógłby odbiorców zgorszyć. Losy ekranowych bohaterów wpisują się z grubsza w ramy zakreślone przez tradycyjne społeczeństwo, a naruszony w filmie porządek struktur rodziny, władzy i dominacji zostaje w końcu filmu, pozornie przynajmniej, przywrócony. Tradycyjna moralność i kodeks etyczny nie są, jak w innych filmach Almodóvara, zanegowane, zaś kulturowa i obyczajowa trwałość ikony matki jest nawet wzmocniona. Niesmak wywołać może u niektórych



purystycznych widzów śmiała scena seksu pomiędzy Letalem a Rebeką, ale równie dobrze można sobie wyobrazić przyjemność płynącą ze smakowania tej sceny, nie tylko natury erotycznej, ale także związanej z podziwem nad sprawnością warsztatową zastosowanych w niej rozwiązań, jak dynamiczne tempo ujęć i nietypowe, śmiałe punkty widzenia kamery.

Film *WYSOKIE OBCASY*, choć wpisuje się w podjęty przez Almodóvara proces dekonstrukcji tradycyjnej rodziny i więzi łączących jej członków, jest z pewnością obrazem najbardziej łagodnym. Rodzina Becky i Rebeki ulega co prawda rozbiciu, ale na jej gruzach powstaje nowy związek Rebeki z Letalem. Tym razem Rebeka, która przez całe życie rozpaczliwie poszukiwała miłości, akceptacji i bliskości, odnajduje szansę na zaspokojenie swoich namiętności i uczuć. Finał filmu przynosi rozwiązanie, znane już z obrazu *ZWIĄŻ MNIE!* – na gruzach patriarchalnego porządku konstytuuje się nowy związek, oparty o prawa serca, a nie o prawa tradycyjnych norm społecznych. Podobne zakończenie znajdziemy również w kolejnym „rodzinnym” filmie Pedra Almodóvara, *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE*.

## **5. Miłość macierzyńska, traumatyczna rozpacz i pocieszenie płynące z kobiecej przyjaźni: WSZYSTKO O MOJEJ MATCE**

W filmie *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE* Almodóvar zawarł, jak zauważył Strauss, wszystko, co jest mu bliskie: „literaturę, pisarstwo, spektakl i jego kulisy, kobiety, aktorki, matkę i syna, świat transwestytów...”<sup>138</sup> Film *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE* (*TODO SOBRE MI MADRE*) powstał w 1999 roku, jak zwykle na podstawie autorskiego scenariusza Almodóvara. Jest to opowieść o kobietach, które są silne i walczą z przeciwnościami losu, pomimo że równocześnie cierpią i są bardzo samotne. Oparcie i siły do zmagania się z życiem znajdują w sobie i w bezinteresownej przyjaźni, którą się obdarzają nawzajem.

Film zrealizowany został przy pomocy oszczędnych, ale bardzo poruszających widza środków wyrazowych. Obecna we wcześniejszych dziełach Almodóvara barokowość zastąpiona zostaje syntezą (reżyser często ucieka się do elipsy), surowością obrazu i stonowaną grą aktorską. Pomimo to, uzyskany efekt dramaturgiczny jest wstrząsający. Almodóvar w świadomy i umiejętny sposób manipuluje uczuciami odbiorców, wprowadzając ich w stan szoku w pierwszych scenach filmu i podtrzymując ten stan do końca utworu.

---

<sup>138</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 203.

Emotikon wyłaniający się z filmu określić można jako gorzki, a zarazem wzruszający smutek, zabarwiony empatycznym współczuciem dla cierpkiej i kruchej ludzkiej egzystencji. Tego typu emotikon ma charakter wypełniający, a nawet zalewający widza, przesywający go na wskroś. Ignacio Oliva pisze: „Stajemy naprzeciw dzieła skończonego i pięknego, pełnego misterium i sentymentów, dzieła, które przekazuje i prowadzi widza drogą emocji”<sup>139</sup>. Silne poruszenie emocjonalne, towarzyszące widzom podczas całej projekcji filmu, nie ma charakteru kliwej melodramatycznej sentymentalności, lecz sięga głębiej, wywołując efekt katartyczny.

Almodóvar zabarwia emocjonalnie cały świat przedstawiony, używając w tym celu środków wyrazowych i symboli zawartych w muzyce, w kompozycji obrazu i barwach, w montażu oraz w planach i punktach widzenia kamery.

Już pierwsze sceny filmu przynoszą obrazy świata silnie nacechowane emocjonalnie. Ujęcie rozpoczynające film ukazuje zbliżenie kroplówki, następnie kamera wędruje po urządzeniach służących podtrzymywaniu życia, w takt spokojnej, nostalgicznej muzyki Alberta Iglesiasa granej na pianinie. Kolejne ujęcie prezentuje twarz Manueli, patrzącej na medyczne instrumenty. Manuela jako pielęgniarka asystuje przy umierającym pacjentce, aby zadzwonić do oddziału transplantologii z informacją o możliwości pobrania narządów do przeszczepu. Scena ta staje się zapowiedzią losu czekającego Manuellę, o czym bohaterka jeszcze nie wie (także widzowie nie są tego na razie świadomi).

Podobną zapowiedź nieuchronnie zbliżającego się dramatu przynoszą ujęcia ukazujące spotkanie Manueli i jej syna przed teatrem. Esteban siedzi w knajpce naprzeciwko wejścia do teatru, robi notatki w zeszytcie i obserwuje ulicę. Pojawia się jego matka i staje przed wejściem. Esteban kończy pisać, zrywa się i wybiega z restauracji wprost pod hamujący gwałtownie samochód. Chłopiec odskakuje w tył, a następnie, już bezpieczny, przebiega przez jezdnię i dołącza do matki. Oboje wchodzi do środka, a kamera eksponuje wiszący na zewnątrz plakat z wizerunkiem aktorki Humy (granej przez Marię Paredes). Widzimy jej oczy w powiększeniu, wyrażające smutek i cierpienie.

Najbardziej dramatyczna jest jednak scena śmierci Estebana. Chłopiec, który obchodzi urodziny, pragnie w prezencie dostać autograf Humy, ulubionej i podziwianej przez niego aktorki. Oboje wraz z Manuellą stoją w deszczu przed wyjściem z teatru, oczekując pojawienia się Humy. Rozmawiają o ojcu Estebana — i Manuela, na wyraźną prośbę swojego syna, zgadza się opowiedzieć mu po raz pierwszy o jego ojcu, po powrocie do domu. Syn w podzięcie całuje i ściska

---

<sup>139</sup> I. Oliva, „*Todo sobre mi madre*”. *La riqueza de los sentimientos*, „Reseña”, 5 (304), 1999, pág. 21. Tłum. K. Citko.



*WSZYSTKO O MOJEJ MATCE — Esteban i Manuela  
patrzą za odjeżdżającą w taksówce Humą*

matkę. W tym momencie z bramy wychodzą Huma i Nina, zatrzymują nadjeżdżającą taksówkę i wsiadają do niej pośpiesznie. Ujęciu temu i następnym towarzyszy dynamiczna, narastająca muzyka, zapowiadająca zbliżającą się katastrofę.

Dalszy ciąg wydarzeń ukazany został przez Almodóvara w niekonwencjonalny, ale skutecznie wywołujący emocje sposób. Ujęcia są krótkie i dynamiczne, dominują w nich zbliżenia i półzbliżenia. Kamera pokazuje siedzącą w taksówce kobietę i pukającego do okna Estebana, przyciskającego notes do szyby jako znak, że prosi o autograf. Taksówka zaczyna odjeżdżać, kamera wykonuje małą panoramę, pokazując za szybą w tle zostającego z tyłu Estebana. Obok niego pod parasolem stoi jego matka. Manuela mówi synowi, żeby dał sobie spokój. Następuje cięcie i w kolejnym ujęciu widzimy przez szybę odjeżdżającego samochodu Humę, oglądającą się i patrzącą do tyłu, na Estebana. Kolejne króciutkie ujęcie eksponuje w półzbliżeniu Manuelę i jej syna pod parasolem, patrzących na odjeżdżający samochód. Po następnym cięciu kamera utożsamia się ze spojrzeniem Manueli na oddalającą się taksówkę i na Estebana, który zaczyna ją gonić. Manuela wykrzykuje dwukrotnie imię syna, a kamera odjeżdża od niej, zostawiając ją w miejscu, gdzie stała, zaniepokojoną i rozgniewaną. W następnym ujęciu widzimy nadjeżdżający z boku samochód i wybiegającego wprost na niego chłopca. Króciutka przebitka ukazuje prze-

rażoną twarz Manueli, zaraz potem widzimy z wnętrza samochodu, jak ciało chłopca uderza w przednią szybę i roztrzaskuje ją. Kolejne ujęcie utożsamia się ze spojrzeniem leżącego na jezdni Estebana. Kamera dokonuje panoramicznego obrotu, przyjmując punkt widzenia kogoś, kto pada na ziemię, a następnie, leżąc, przekręca się nieznacznie w górę. Obraz filmowy eksponuje pierzeje domów odwrócone do góry nogami, a zaraz potem mokrą od deszczu jezdnię, po której z oddali biegnie Manuela. Kobieta krzyczy rozdzierająco, powtarzając: „Mój synu!”, podbiega do leżącego na jezdni Estebana — widzimy zbliżenie jej butów — i kłeka na mokrej jezdni. Kamera znów dokonuje obrotu wokół osi, ukazując twarz Manueli i wyciągnięte w kierunku Estebana dłonie. Wygląda to tak, jakby matka objęła rękami głowę umierającego syna; w rzeczywistości ręce Cecیلیi Roth, grającej Manuele, obejmują kamerę, która utożsamiając się z Estebanem, ukazuje straszliwy ból i szok, przeżywany przez Manuele, wyrażony wstrząsającym szlochem i grymasem najwyższej rozpacz. Gdy kamera znowu przekręca się, tym razem nieznacznie w bok, eksponując znieruchomiałą czarną nawierzchnię jezdni, wiemy już, że Esteban stracił przytomność.

Mark Allinson<sup>140</sup> stwierdza, że scena śmierci Estebana stanowi niezwykle silne uderzenie emocjonalne w widza, a stan szoku przez nią wywołany nie opuszcza odbiorców aż do końca filmu. Równocześnie podkreśla, iż scena ta jest najbardziej dramatyczna w całej twórczości Almodóvara. Zauważa też, że silnie działający na odczucia widza początek filmu jest specjalnością Almodóvara; dzięki pracy kamery, montażowi, muzyce, reżyser manipuluje emocjami odbiorców, czego ewidentnym przykładem jest czołówka *DRZĄCEGO CIAŁA*, rozgrywająca się nocą na ulicach Madrytu. Podobnie mocne sceny rozpoczynające utwór odnajdziemy w przypadku filmu *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE*.

W otwierającej film scenie śmierci Estebana silne pobudzenie emocjonalne widza osiągnięte jest przez szybki, dynamiczny montaż, dramatycznie narastającą muzykę i przeplatanie się narracji obiektywnej z subiektywną. Dużą rolę odgrywają także nietypowe punkty spojrzenia kamery, ukazujące świat pod kątem, do góry nogami i w obrazie nieostrym. Efekt dopełniają żywe, ale utrzymane w ciemnej tonacji kolory (czerwień zestawiona z czernią i granatem), punktowe światła w mroku oraz padający deszcz.

Sposób sfilmowania śmierci Estebana, Strauss<sup>141</sup> porównuje do analogicznych scen z filmu Johna Cassavetes *OPENING NIGHT* (PREMIERA, 1977). Almodóvar wypowiada się na ten temat następująco: „Moim zdaniem sposób

<sup>140</sup> M. Allinson, op. cit., p. 207.

<sup>141</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit.

filmowania jest zupełnie inny. W PREMIERZE scena jest kręcona na wysokości oczu, co zbija z tropu, ponieważ nie widać prawie nic, wyłącznie czyjeś plecy, i słycać jakiś gwar. Wielbiciel, który prosi Genę Rowlands o autograf, klęka przed nią, a ona zachowuje się bardzo bezpośrednio, rozmawia z nim w drodze do samochodu. Oczywiście tak samo pada deszcz, jest noc, i jest też ktoś, kto umiera zaraz po tym, jak poprosił o autograf. (...) To prawda, że [scena — przyp. K.C.] zaczerpnięta została z PREMIERY, czego wcale nie ukrywam, jako że oddaję hołd Genie Rowlands w dedykacji umieszczonej na końcu filmu. Jednakże w filmie Cassavetes aktorka dostrzega, co się dzieje, i chce się dowiedzieć, jakie były tego konsekwencje. Wolałem, aby bohaterka, którą gra Marisa, zniknęła, nie dowiadując się, co się wydarzyło. (...) Scenę tę filmowałem z dużym przejęciem”<sup>142</sup>.

Osobiste emocje Almodóvar wypowiada między innymi przy pomocy ulubionych przez siebie zabiegów, odwołując się do konwencji melodramatu oraz do cytatów z innych dzieł. Tym razem inspirację stanowi sztuka Tennesy’ego Williamsa TRAMWAJ ZWANY POŻĄDANIEM (*A STREETCAR NAMED DESIRE*, 1947), książka Trumana Capote’a MUZYKA DLA KAMELEONÓW (*MUSIC FOR CAMELEONS*, 1980) oraz film Josepha L. Mankiewicza WSZYSTKO O EWIE (*ALL ABOUT EVE*, 1950). Odniesienia te stanowią integralną część opowiadania filmowego, wtapiając się bezpośrednio w życie bohaterów. Jak zauważa Almodóvar, nie są to już tylko symbole kulturowe, ale nieodłączne elementy składowe opowiedzianej przez niego historii.

Dramat Williamsa jest opowieścią o Blanche Dubois, kobiecie znerwicowanej i delikatnej, rozchwianej emocjonalnie, która poszukuje swego miejsca w świecie. Pewnego dnia Blanche przybywa do Nowego Orleanu, w odwiedziny do swojej siostry Stelli i wprowadza do domu spodziewającej się dziecka Stelli niepokój i erotyczne podminowanie, czego nie może znieść brutalny i prostacki pan domu, Stanley Kowalski. Ciągłe napięcie emocjonalne oraz całkowita niezgodność charakterów Stanleya i Blanche doprowadza do szeregu awantur i kłótni, które kończą się tragicznie.

Almodóvar przywołuje sztukę Williamsa, aby uczynić z niej symboliczne przedstawienie małżeńskich losów Manueli i Loli. Zachowanie męża Manueli porównać można do szowinistycznej postawy Stanleya Kowalskiego (rolę tę Lola grała zresztą niegdyś w przedstawieniu teatru amatorskiego, podczas gdy Manuela odtwarzała postać Stelli). Manuela, występując ponownie w sztuce, gdy zastępuje niedysponowaną Ninę, wypowiada znamienne słowa: Nigdy już

---

<sup>142</sup> Ibidem, s. 214-215.

nie powrócę do tego domu<sup>143</sup>. Almodóvar komentuje jej kwestię następująco: „Te słowa wypowiedziała jako nastolatka w Argentynie, powtarza je w Madrycie i jeszcze raz na teatralnej scenie w Barcelonie. Mówi do Marisy: «TRAMWAJ ZWANY POŻĄDANIEM naznaczył moje życie», a brzmi to, jakby mówiła: «Byk wziął mnie na rogi cztery razy w życiu. A sztuka, którą gracie, przejechała po mnie jak tramwaj»”<sup>144</sup>.

Książka z opowiadaniem Trumana Capote pojawia się w filmie jako prezent Manueli dla syna z okazji jego siedemnastych urodzin. Matka czyta mu fragment tekstu, dotyczący fenomenu twórczości: „Gdy Bóg daje ci jakiś talent, jednocześnie daje ci bicz — służący wyłącznie do samobiczowania”<sup>145</sup>. 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”<sup>146</sup>. Z wypowiedzi Almodóvara wynika, że scena czytania tekstu o istocie kreacji artystycznej jest mu bardzo bliska. Wypływa 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 inicjacje 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 tak 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”<sup>147</sup>.

W scenie, w której widzimy Estebana oglądającego film WSZYSTKO O EWIE, kamera przyjmuje subiektywny punkt widzenia chłopca. Najpierw widzi on na ekranie telewizora tytuł filmu Mankiewicza, przetłumaczony na język

<sup>143</sup> Cytat z filmu *Wszystko o mojej matce*. Tłum. A. Karwas.

<sup>144</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 213-214.

<sup>145</sup> Cytat z filmu *Wszystko o mojej matce*. Tłum. A. Karwas.

<sup>146</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 206.

<sup>147</sup> *Ibidem*, s. 213.

hiszpański jako EVA DESNUDA (EWA NAGA). Złe tłumaczenie denerwuje Estebana, ale równocześnie wypowiedziany przez niego na głos prawdziwy tytuł filmu podsuwa mu pomysł, jak zatytułować pisany przez siebie projekt scenariusza: WŚYTKO O MOJEJ MATCE. Tekst ten zapisuje w notatniku; widzimy jak kreśli pierwsze słowa, po czym następuje zmiana perspektywy: koniec wersu Esteban pisze bezpośrednio na obiektywie kamery, jakby był on kartką papieru z jego notesu. Równocześnie na ekranie pojawia się tytuł filmu Almodóvara, najeżdżając dużą, czerwoną czcionką pomiędzy siedzących obok siebie matkę i syna.

Podkreślając znaczenie tej sceny dla filmu, a także eksponując rangę innych momentów, w których kamera przyjmuje punkt widzenia Estebana, Marta Michalak<sup>148</sup> 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 śmierci. Kamera utożsamia się z punktem widzenia Estebana trzykrotnie; za każdym razem związane jest to z dotknięciem obiektywu: długopisem Estebana, rękoma Manuei, 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 Manueę 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”<sup>149</sup>.

W końcowych fragmentach filmu odnajdziemy jeszcze jedno odniesienie literackie, przywołane przez Almodóvara. Tym razem jest to sztuka Garcii Lorki *BODAS DE SANGRE* (KRWAWY GODY). Fragment spektaklu, który Huma odgrywa podczas próby przedstawienia, mówi o rozpaczliwej matce, towarzyszącej śmierci syna. Ten wątek dramatu Lorki w oczywisty sposób odnosi się do tematyki filmu Almodóvara, a Huma swoją dramatyczną interpretacją przydaje mu ekspresyjnej wymowy.

Film jest kolejną wersją *almodramy*, jak utwory reżysera nazywa Paul Julian Smith<sup>150</sup>. Jednakże Almodóvar jak zwykle wyłamuje się ze sztywnych ram melodramatu jako gatunku, wprowadzając osobiste rozwiązania. Reżyser stwierdza: „Bardzo lubię kino opowiadające o uczuciach, ale przeważnie nie podobają mi się filmy sentymentalne, w szczególności te zrealizowane w Ameryce. Lubię

<sup>148</sup> M. Michalak, *Mężczyzna w filmach Pedro Almodóvara*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47-48.

<sup>149</sup> Ibidem, s. 188.

<sup>150</sup> P.J. Smith, *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*, op. cit.

jednak PRZEŁAMUJĄC FAŁE, film sentymentalny, ale jednak prawdziwy, szczerzy, surowy i współczesny<sup>151</sup>. Od klasycznego melodramatu, dzieło Almodóvara odróżnia skondensowana narracja pełna elips, wyważona gra aktorów oraz gorzcy wymowy ideowej dzieła. Również muzyka towarzysząca poszczególnym scenom, skomponowana przez Alberta Iglesiasa, ma charakter bardziej dramatyczny niż romantyczny czy sentymentalny. Agustín Fernández określa ścieżkę muzyczną do *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE* jako: „pełną śródziemnomorskich rezonansów w swej delikatnej orkiestracji, z organkami, mandoliną, gitarą portugalską i innymi instrumentami strunowymi”<sup>152</sup>. Muzyka towarzysząca rozpoczęciu filmu, z głębokimi tonami pianina, zestawiona z przyrządami medycznymi do podtrzymywania życia, wprowadza element niepokoju. W scenie, w której Esteban wpada pod samochód, dynamicznie narastająca melodia zapowiada tragedię. Został tu wykorzystany motyw muzyczny *EL GORRIÓN* (WRÓBEL) Dino Saluzzi. Wyjazdowi Manueli z Madrytu towarzyszy rytmiczna muzyka, zastępująca stukot kół pociągu, która zmienia się w epicką melodię z intensywnie brzmiącą harmonijką w panoramie Barcelony, którą oglądamy z taksówki oczami Manueli. Najbardziej rozpoznawalna melodia z filmu towarzyszy jego końcówce, w której Almodóvar składa hołd aktorkom, kobietom i matkom. Na ekranie, przed napisami końcowymi, pojawiają się słowa: „A Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider... A todas las actrices que han hecho de actrices, a todas las mujeres que actúan, a los hombres que actúan y se convierten en mujeres, a todas las personas que quieren ser madres. A mi madre”<sup>153</sup>. Towarzyszy im uroczysta, a zarazem liryczna melodia.

Dzieło Almodóvara jest jego kolejną opowieścią o rodzinie, która się rozpadła. Manuela, będąc w ciąży, opuszcza swojego szowinistycznego męża (który przeobraził się w transwestytę Lolę) i wyjeżdża do Madrytu, nie informując go, że zostanie ojcem. Stwarza dla syna ciepły, pełen matczynego uczucia dom, ale dorastającemu Estebanowi to nie wystarcza: pragnie dowiedzieć się prawdy o swoim ojcu. Gdy syn ginie w wypadku samochodowym, Manuela postanawia wrócić do Barcelony, odszukać Lolę i opowiedzieć mu o ich dziecku. W Barcelonie Manuela wchodzi w relacje przypominające układy rodzinne z wieloma osobami: dla Humy i Agrado jest jak siostra, dla Rosy staje się zastępczą matką. Odnawia związek rodzinny z Lolą; w stadło małżeńskie łączy ich drugi Este-

<sup>151</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 219.

<sup>152</sup> A. Fernández, *Almodóvar y el patetismo musical Latino*. Cytuję za: M. Allinson, op. cit., p. 262. Tłum. K. Citko.

<sup>153</sup> Dla Betty Davies, Geny Rowlands, Romy Schneider. Film ten dedykowany jest: aktorkom grającym aktorki. Kobietom, które grają. Mężczyznom, którzy grają i stają się kobietami. Wszystkim, którzy chcą być matkami. Mojej matce. — Cytat z filmu *Wszystko o mojej matce*. Tłum. A. Karwas.



ban, synek zmarłej Rosy. Wreszcie staje się matką dla małego Estebana, aby na koniec filmu przyjąć do tego związku jeszcze babcię chłopczyka.

Te nietypowe związki rodzinne łączy uczucie miłości i przywiązania, podczas gdy tradycyjna rodzina, założona przez Manuelę i Lolę, będącego jeszcze wtedy Estebanem, okazuje się być bastionem patriarchalnej tyranii. Manuela opowiada Rosie historię małżeństwa jej rzekomej przyjaciółki, ale widzowie domyślają się od razu, że chodzi o nią samą: była młodą kobietą, której mąż wyjechał do Paryża na zarobek; gdy wrócił do Barcelony, otworzył bar. Ale gdy powrócił do swojej żony, miał „cycki większe niż ona”<sup>154</sup>. Kobieta przeżyła szok, ale ostatecznie zaakceptowała ten fakt, bo, jak stwierdziła Manuela: „Kobiety zgodzą się na wszystko, by uniknąć samotności”<sup>155</sup>. Mąż całymi dniami chodził po plaży w bikini i zdradzał swoją żonę z kim popadło, jej zaś robił dzikie awantury, gdy założyła minispódniczkę. Manuela kończy swoje opowiadanie sentencją: „Nawet z cyckami można być męskim szowinistą”<sup>156</sup>. Tak więc typowa rodzina jawi się jako źródło tyranii i ubezwłasnowolnienia. Prawdziwą relację rodzinną, pełną ciepła i miłości, Manuela nawiązuje ze swoim synem; ale z wzorcowego, społecznego punktu widzenia ich rodzina jest związkiem niepełnym, gdyż Manuela reprezentuje samotną matkę z wyboru.

Widzimy więc, że kolejny raz Almodóvar dokonuje odrzucenia tradycyjnego, patriarchalnego modelu rodziny na rzecz związków bardziej nietypowych. Role społeczne, odwiecznie przypisane kobiecie, mężczyźnie i dzieciom, okazują się nieważne. Istotne okazują się natomiast postawy osób tworzących więzi; od ich altruizmu (bądź egoizmu), miłości (bądź jej braku), zrozumienia (bądź nie), zależy trwałość i prawdziwość relacji. Tak naprawdę, jedynym elementem spajającym związek, jest miłość.

Miłość jest niewątpliwie uczuciem wypełniającym Manuelę. Jest ona główną bohaterką filmu, a traumatyczne wydarzenia, które stają się jej udziałem, tworzą z niej postać silnie nacechowaną emocjonalnie. Narracja filmowa koncentruje się na jej przeżyciach, wywołując u widzów głębokie współczucie i empatyczną bliskość. Od pierwszych scen filmowych do momentów ostatnich wzbudza sympatię dzięki swej życzliwości, dobroci i wyrozumiałości.

Manuelę poznajemy w pierwszej scenie filmu. Pracuje ona jako pielęgniarka w szpitalu na oddziale transplantacji organów. Widzimy ją, jak asystuje przy śmierci pacjenta, a potem informuje przez telefon współpracownicę o potencjalnej możliwości pobrania organów od zmarłego. Oczami Estebana

---

<sup>154</sup> Ibidem. Tłum. A. Karwas.

<sup>155</sup> Ibidem. Tłum. A. Karwas.

<sup>156</sup> Ibidem. Tłum. A. Karwas.

oglądamy ją także na ekranie telewizora, jako osobę odgrywającą rolę żony rzekomego pacjenta będącego w beznadziejnym stanie, rozmawiającą z lekarzami o przeszczepie jego narządów, w instruktażowym filmie nagrany dla potrzeb szkoleniowych. Obie sytuacje są zapowiedzią przyszłych dramatycznych wydarzeń, z czego Manuela nie zdaje sobie sprawy: wkrótce to ona, jako matka niezującego Estebana, będzie musiała podpisać formularz wyrażający zgodę na pobranie od niego organów w celu ratowania innego ludzkiego życia<sup>157</sup>. Manuela doskonale odegrała fikcyjną scenę z instruktażowego filmu, ale kiedy interpretowana przez nią rola przeobraziła się w rzeczywistość, nic już nie działo się zgodnie z wcześniejszym scenariuszem.

Emocje towarzyszące Manueli po śmierci syna zdominowane są przez głęboką rozpacz. Pierwszy raz ekspresyjnie wyrzuca ją z siebie, gdy przeraźliwie krzyczy, pochylając się nad leżącym na jezdni Estebanem i biorąc jego głowę w swoje ręce. Scena ta jest niezwykle poruszająca, gdyż, jak słusznie komentuje rzecz Almodóvar, jest to cierpienie matczyne, wstrząsające i głębokie, zrozumiałe dla wszystkich odbiorców. Reżyser stwierdza: „Nie chcę wprowadzać hierarchii w cierpieniu — która być może istnieje — ale to spowodowane utratą dziecka nie daje się z niczym porównać, może doprowadzić do szaleństwa. W moim filmie cierpienie to prowadzi Manuełę do pewnego rodzaju inicjacji w życie. Zostaje unicestwiona, tak jakby została rażona piorunem i całkowicie spalona. A ponieważ jest absolutnie zrozpaczona i, tak jak zjawa, pozbawiona duszy — zaczyna życie na nowo. Z głębin swojej udręki Manuela czerpie otwartość na innych, gdyż dla niej samej życie nie ma już sensu. Nie obawia się niczego, gdyż nie ma nic do stracenia. (...) Jej działania dyktowane są czystą rozpaczą. Powoli staje się z powrotem istotą ludzką, która odczuwa emocje. Z dramatycznego punktu widzenia taki stan emocjonalny jest wspaniały, by opowiedzieć historię, gdyż wszystko może się zdarzyć”<sup>158</sup>.

Kolejny wyraz bezgranicznej rozpacz Manueli widzimy w momencie, gdy dowiaduje się od lekarzy o śmierci swojego syna. Jej szloch jest przeszywający, zaś rozpacz prowadzi ją do obsesyjnego pragnienia dowiedzenia się, kto będzie nosił serce jej syna. Dlatego nielegalnie pozyskuje informacje o biorcy i w chwili, gdy pacjent z przeszczepionym organem wychodzi ze szpitala, czai się za rogiem, zachłannie go obserwując. Kamera, utożsamiając się z jej spojrze-

---

<sup>157</sup> Postać podobna do Manueli obecna była już we wcześniejszym filmie Almodóvara, w *Kwiecie mojego sekretu*. W jednym z epizodów tego filmu występowała psycholog, która przeprowadzała z lekarzami symulację na temat przeszczepiania narządów, podobnie jak ma to miejsce we *Wszystko o mojej matce*.

<sup>158</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 210.

niem, najeżdża na mężczyznę, zatrzymując się na zbliżeniu jego klatki piersiowej, w której bije serce Estebana.

Manuela płacze też za każdym razem, gdy mówi komuś o śmierci Estebana. Ostatni wybuch rozpaczy, wyrażony ekspresyjnym łkaniem, obserwujemy w scenie spotkania Manuely z Lolą na cmentarzu, w momencie pogrzebu Rosy. Manuela, roniąc łzy, oskarża Lolę o śmierć Rosy, mówi mu, że nie jest człowiekiem, tylko epidemią, po czym informuje byłego męża o ich wspólnym dziecku. Zaskoczony, ale też uradowany ojciec naciska na nią, aby zgodziła się na jego spotkanie z Estebanem. Wtedy Manuela zaczyna szlochać i z twarzą zmienioną cierpieniem, chwytając oddech pomiędzy łkaniem, wyznaje Loli, że Esteban zginął w wypadku samochodowym.

Dramatyzm tej sceny wyraża się w wyznaniach, które wobec siebie czynią dawni małżonkowie. Lola informuje Manuelę, że jest umierający. Ona z kolei powiadamia byłego męża o śmierci ich syna. Wspólna niedola łączy bohaterów; dawne urazy, wobec traumatycznych wydarzeń terazniejszych, odchodzą w niepamięć. Gdy Manuela odwraca się od Loli, aby odejść i mówi mu, że przyjechała do Barcelony specjalnie po to, aby powiadomić go o śmierci Estebana, jej twarz przyjmuje wyraz łagodnej rezygnacji. W tym momencie widzimy, że jest już gotowa, aby mężowi przebaczyć.

Manuela niewątpliwie jest kobietą silną i potrafi przezwyciężyć trudności, choć nieszczęście początkowo przygniata ją do ziemi. Pomoc czerpie z przyjacieli, jaką darzą ją otaczające kobiety: Agrado, Huma i Rosa. Manuela wchodzi z nimi w emocjonalne związki, będące dla niej substytutem utraconej rodziny. Wraz z Humą i jej współpracownikami z teatru, Manuela tworzy zespół ludzi, który może być postrzegany jako rodzina. Trupa teatralna (z której wyłamuje się zazdrosna o Humę, znarkotyzowana Nina) daje Manueli wsparcie, dzięki jej członkom czuje się mniej osamotniona, aż wreszcie zaczynają ją łączyć z nimi silne więzi emocjonalne.

Ścisłe relacje, tym razem o charakterze więzi matki z córką, łączą także Manuelę i Rosę. Przypadek sprawia, że obie kobiety spotykają się i poznają, okazuje się jednak wkrótce, że łączy je osoba Loli, który jest ojcem zarówno syna Manuely, jak i Rosy. Rosie opiekuńcza Manuela zastępuje jej rodzoną, egoistyczną, zapatrzoną w siebie matkę. Z kolei Manuela na prośbę umierającej Rosy adoptuje jej synka, nazwanego Esteban na cześć tego, który zginął w wypadku samochodowym. Mały Esteban przywraca sens jej życiu, dając szansę na utworzenie nowej, szczęśliwej rodziny.

Manuela reprezentuje pozytywny wizerunek matki, troszczącej się o rozwój swego dziecka. Opiekuje się Estebanem, rozwija jego ambicje literackie, dając mu na urodziny książkę Trumana Capote i kupując bilety do teatru.

Z równym poświęceniem oddaje się kurateli nad Rosą, przyjmując ją pod swój dach, chociaż wie, że dziewczyna jest chora na AIDS. Towarzyszy jej na badaniach w szpitalu, myje ją, gdy Rosa nie ma już sił zrobić tego sama, wreszcie zawozi do kliniki w chwili porodu. Asystuje przy jej łóżku i obiecuje, że w razie jej śmierci zaopiekuje się małym Estebanem. Obietnicy dotrzymuje, choć dziecko jest również zarażone wirusem HIV, a jego babcia odrzuca chłopca właśnie z tego powodu.

Figurę matki pozytywnej reprezentuje także świecka Rosa, siostra miłośrdzia, pracująca jako opiekunka socjalna. Pragnie ona nieść pomoc wszystkim potrzebującym, dlatego prowadzi Manuelę do domu swojej matki i prosi o zatrudnienie jej w charakterze kucharki, choć jest przekonana, że Manuela jest prostytutką. Z tych samych powodów zbliża się do Loli, pragnąc wyciągnąć go ze zdegenerowanego towarzystwa; niestety, równocześnie daje mu się uwieść i zarazić AIDS. Jej chęć altruistycznego opiekowania się potrzebującymi bliźnimi przekłada się także na decyzję wyjazdu na misję, której nie może zrealizować z powodu zajścia w ciążę. Wiadomość tę przyjmuje jednak zupełnie spokojnie, a na pytanie Manuely, co zamierza zrobić, odpowiada z naturalną prostotą, że urodzi to dziecko, choć domyśla się, że jest zakażona i że podobny los może spotkać jej synka.

Rosa nie przejawia ekspresyjnie nurtujących ją uczuć. Jedynie w scenie, w której wyznaje Manuely, że jest chora na AIDS, wybucha łkaniem i przytula się do przyjaciółki. W reakcjach okazywanych w innych momentach jest stonowana i powściągliwa. Jednak widzowie skłonni są odbierać jej postać w sposób pozytywny i pełen czułości, gdyż ekranowa Rosa emanuje słodyczą i wzruszającą bezbronnością. Bohaterka ta różni się zdecydowanie od wizerunków zakonnicek z wcześniejszego filmu Almodóvara *POŚRÓD CIEMNOŚCI*. W rozmowie ze Straussem reżyser stwierdza, że *POŚRÓD CIEMNOŚCI* było filmem, w którym czerpał inspirację z kiczu sakralnego i religijnych filmów pop, zaś kreując sylwetki zakonnicek wzorował się gwiazdami kina hollywoodzkiego (Sara Montiel) i hiszpańskiego (Marisol, Rocío Dúrcal), trawestując ich role poprzez zastosowanie humorystycznego dystansu. Postać Rosy jest natomiast bardziej realistyczna i zdecydowanie nie posiada charakteru komicznego czy parodystycznego. Almodóvar komentuje jej sylwetkę następująco: „Postać grana przez Penélope może wydawać się przerysowana, ale należy do rzeczywistości, która w pewien sposób stanowi przeciwieństwo kiczu. Pomysł na postać siostry Rosy powstał po przeczytaniu artykułu o zakonnicach niosących pomoc transwestytom, starających się umożliwić im zerwanie z prostytutką. (...) W przeciwieństwie do zakonnicek z filmu *POŚRÓD CIEMNOŚCI*, które usiłowały ocalić młode grzesznice, siostra Rosa nikogo nie stara się ratować. Nie jest pewna ani



*WSZYSTKO O MOJEJ MATCE — Manuela i Rosa czekają na wyniki badań*

Boga, ani czegokolwiek innego, jej życie, a więc i wiara, to rodzaj dryfowania. Penélope wniosła w tę postać coś bardzo oryginalnego i ważnego<sup>159</sup>.

Film przynosi również negatywny wizerunek matki, uosobiony w rodzicielce Rosy. Jest ona cyniczną pragmatyczką i obłudną fałszerką, podrabiającą obrazy Marca Chagalla. Nie może zaakceptować powołania swojej córki, ani zrozumieć jej zachowania, zaś chęć wyjazdu Rosy na misje traktuje jako akt młodzieńczego buntu. Mówi do Manuelei, że jej córka zawsze była dla niej kosmitką, używając podobnych słów, co Almodóvar w rozmowie ze Straussem, gdy tłumaczy mu, jak czuł się, będąc dzieckiem, w swojej tradycyjnej, mieszkającej na prowincji rodzinie<sup>160</sup>.

Matka Rosy jest przedstawicielką nowoburżuazyjnej klasy społecznej, pragnącej przede wszystkim dostatnio żyć i korzystać z ofert komercyjnego rynku. Nie ma żadnych oporów moralnych przed fałszowaniem dzieł Chagalla; przeciwnie, jest dumna, że robi to dobrze. Reprezentuje moralność typowo drobnomieszczańską: swoje oszustwa rozgrzesza, natomiast zaciekle potępia postępowanie innych ludzi, niemieszczące się w kanonie tradycyjnych norm i przyzwyczajzeń społecznych. Jest oburzona, gdy Rosa przyprowadza Manuełę do jej domu, wyrzucając córce, że zadaje się z prostytutkami i ściąga je do jej

<sup>159</sup> Ibidem, s. 204-205.

<sup>160</sup> Zwraca na to uwagę między innymi M. Allinson, op. cit.

przyzwoitego domu. Z oburzeniem i wstrętem reaguje także na wiadomość, że transwestyta Lola jest ojcem jej wnuczka, nazywając go potworem. Natomiast małemu Estebanowi nie potrafi okazać uczucia, nie umie się nawet do niego zbliżyć czy wziąć go na ręce i przytulić, gdyż panicznie boi się zarażenia wirusem HIV. Sytuacja ta zmienia się dopiero wówczas, gdy okazuje się, że mały Esteban zwalczył chorobę.

Kolejny raz mamy do czynienia z ukazaniem przez Almodóvara tradycyjnej rodziny w negatywnym świetle. Matka, ojciec i Rosa tworzą rodzinę jak najbardziej normalną ze zwyczajowo usankcjonowanego społecznego punktu widzenia. Są to jednak tylko pozory; ojciec, chory na Alzheimera czy też sklerozę, nie poznaje nawet córki i żyje we własnym świecie, odgradzony od innych niewidzialnym murem. Jedyłą jego aktywnością jest wychodzenie na spacer z psem, przy czym to raczej zwierzę wyprowadza swojego pana, gdyż tylko ono na pewno zna drogę powrotną do domu. Matka nie stara się zrozumieć swojej córki i nie podtrzymuje z nią żadnego kontaktu, a wszelkie działania podejmowane przez Rosę traktuje jako dopust Boży. Matki i ojca nie łączą żadne więzi emocjonalne, bo ojciec jest zbyt chory, a matka za bardzo skoncentrowana na sobie; podobny chłód uczuciowy bije z relacji matki i córki. Synek Rosy, mały Esteban, także nie znajduje w domu jego dziadków uczucia ani wsparcia. Dlatego Manuela ponownie decyduje się na wyjazd z Barcelony, zabierając ze sobą Estebana, którego Rosa przed śmiercią powierzyła jej opiece.

Inny interesujący portret kobiecy stwarza w filmie Almodóvara aktorka Huma Rojo, grana przez Marisę Paredes. Huma jest aktorką tragiczną, ale jej życiowa rola jest podobna do tej, którą odgrywa na deskach scenicznych, wcielając się w postać Blanche Dubois. Już pierwsze spotkanie z bohaterką podkreśla dramatyczność jej losów. Widzimy gigantyczny plakat ze zdjęciem jej twarzy, wiszący przed wejściem do teatru. Pod plakatem staje Manuela, czekając na Estebana. Kiedy matka z synem wchodzi do teatru, kamera eksponuje w zbliżeniu oczy Humy, patrzące na widzów z plakatu, wyrażające smutek i cierpienie. Kamera powoli odjeżdża w tył, a z offu słyszymy słowa wypowiedziane przez Humę na deskach teatru: „Dlaczego tak na mnie patrzysz?”<sup>161</sup> Spojrzenie kamery eksponujące oczy aktorki nakłada się w przenikaniu na ujęcie sceny teatralnej, na której występuje Huma w spektaklu TRAMWAJ ZWANY POŻĄDANIEM.

Kamera w trakcie filmu wiele razy pokazuje w zbliżeniu twarz Humy. Widzimy, jak aktorka patrzy na biegnącego za odjeżdżającą taksówką Estebana, wielki plan filmowy prezentujący oblicze Humy pojawia się również podczas jej rozmowy z Manułą w garderobie. Przyglądamy się jej rysom w powiększeniu,

---

<sup>161</sup> Cytat z filmu *Wszystko o mojej matce*. Tłum. A. Karwas.

gdy mówi Manueli o genezie swego pseudonimu artystycznego podczas nocnych poszukiwań Niny. We wszystkich tych przypadkach twarz Humy wyraża smutek i niepokój, wywołany jej relacjami z Niną. Natomiast w scenie rozmowy czterech kobiet w mieszkaniu Manueli na twarzy Humy pojawia się odprężenie i spokój, a nawet wesołość. Scena rozgrywa się w pokoju, na kanapach przy okolicznościowym stoliku siedzą cztery bohaterki: Manuela, Rosa, Huma i Agrado, rozmawiają ze sobą, śmieją się i piją szampana, przyniesionego przez Agrado. Almodóvar ukazuje w tej scenie kobietą przyjaźń i wsparcie, bohaterki świetnie się rozumieją, pomagają sobie i darzą wzajemną sympatią. Ten idealny układ koleżeński obywa się bez mężczyzn; w solidarnym świecie kobiet nie ma dla nich miejsca. Podkreślają to dobitnie losy bohaterek: Manuela porzuciła swego męża, bo choć „dorobił sobie cycki”, pozostał męskim szowinistą, Agrado zmienił płeć i stał się kobietą, Rosa przeżyła miłosny zawód z Lolą, zaś Huma pozostaje w partnerskim związku z lesbijką Niną. Wszystkie bohaterki są po traumatycznych przejściach, ale z bolesnych życiowych prób potrafią wyjść zwycięsko, także dzięki dobroci, którą wzajemnie sobie okazują. Almodóvar podkreśla, że w postawach jego bohaterek przejawia się najważniejsza myśl wyrażona w *TRAMWAJU ZWANYM POŻĄDANIEM*. Wypowiada ją Huma do poznanej przed chwilą Manueli, gdy udają się na poszukiwanie po Barcelonie Niny: „Nie znam cię, wierzyłam jednak zawsze w dobroć nieznajomych”<sup>162</sup>. Almodóvar stwierdza: „W moim filmie tymi nieznajomymi są wszystkie nieznajome, a naturalna dobroć okazuje się ratunkiem dla nich wszystkich. (...) Nie widziałem zbyt wielu mężczyzn, może z wyjątkiem zakonników, którzy próbowaliby sobie pomagać i staraliby się współdziałać”<sup>163</sup>. Podobną kobiecą solidarność ukazał Almodóvar wcześniej w filmie *KOBIETY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO*.

Scena rozmowy kobiet, które stają się przyjaciółkami, jest jedyną, w której widzimy pogodną, uśmiechającą się Humę. Uśmiech powróci jeszcze na jej twarz, gdy w końcówce filmu Manuela powróci ponownie do Barcelony i przyjdzie do teatralnej garderoby spotkać się z nią i Agrado. Ale już wychodząc z pokoju i udając się na scenę, Huma odwraca się do przyjaciółek i znów kamera eksponuje w zbliżeniu jej poważną, zamyśloną twarz. Jest to równocześnie ostatni obraz, zamykający film Almodóvara.

Huma jest, podobnie jak Manuela, kobietą samotną i pogrążoną w cierpieniu. Cierpienie to wywołane jest przez nieodwzajemnioną miłość do Niny, która ucieka od niej w narkotyczne uzależnienie. Huma stara się być dla Niny wszystkim: kochanką, partnerką, matką, opiekunką, ale wciąż spotyka się z agresją

---

<sup>162</sup> Ibidem. Tłum. A. Karwas.

<sup>163</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 218.

i odrzuceniem. Wreszcie Nina wychodzi za mąż, wyjeżdża na wieś i rodzi dziecko, a więc zakłada tradycyjną rodzinę. Narzuca się tu złośliwa interpretacja, że Almodóvar, wpychając Ninę w objęcia typowej rodziny, zemścił się na swojej bohaterce, której od początku nie przedstawił w zbyt korzystnym świetle. Nina jest antypatyczna, egoistyczna, złośliwa i zazdrosna, a więc zostaje ukarana przykładowym stadłem, które dla Almodóvara zawsze, prędzej czy później, przybiera formę piekła. Świadczyć o tym może odpowiedź Agrado na pytanie Manueli o jej losy, udzielona szyderczym głosem<sup>164</sup>. Dowiadujemy się z niej, że Nina wyszła za mąż i urodziła grubego dzieciaka, który jest okropnie brzydki. Huma jednak mimo wszystko przeżywa rozstanie z ukochaną, o czym świadczy zdjęcie Niny, zawieszona na lustrze w garderobie aktorki.

Świat filmu Almodóvara zaludniają także kobiety, które urodziły się jako mężczyźni: Agrado i Lola. Lola, były mąż Manueli, który kiedyś nazywał się Esteban (imię to otrzymali po nim jego synowie), postanowił stać się kobietą i wszczepił sobie implanty piersi. Lola jest więc transseksualistą, a raczej transgenderystą, bo takim mianem określa się mężczyznę pragnącego posiadać kobiecy biust, ale nie rezygnującego przy tym z męskich narządów płciowych<sup>165</sup>. Almodóvar tłumaczy genezę swego bohatera następująco: „Postać ta wzorowana była bezpośrednio na pewnym transwestycie, właścicielu małej knajpki na barce w La Barceloneta, gdzie żył ze swoją żoną. Zakazywał jej noszenia minispodniczek, podczas gdy sam chodził w bikini. Kiedy opowiedziano mi tę historię, byłem zszokowany, gdyż stanowiło to idealną ilustrację całkowicie irracjonalnego zjawiska «macho»”<sup>166</sup>.

Esteban zmienia płeć i staje się Lolą, kobietą, ale mimo wszystko pozostaje w nim pierwiastek męski; tak, jakby przemiana dotknęła tylko jego ciała, ubioru i makijażu, a duszę zostawiła nienaruszoną. Dlatego Lola staje się kochankiem Rosy i ojcem jej dziecka. Podczas rozmowy z Manuelą na cmentarzu mówi jej, że zawsze pragnął mieć syna. Gdy dowiaduje się, że Manuela urodziła i wychowała jego syna, czuje się zaskoczony, ale także wzruszony i dumny. Odzywa się w nim instynkt ojca i natychmiast żąda od Manueli swojego prawa do zobaczenia Estebana. Gdy dowiaduje się, że Esteban zginął w wypadku samochodowym, załamuje się. Kamera eksponuje Lolę w półzblizeniu i widzimy, jak po jego wykrzywionej bólem twarzy spływają łzy.

<sup>164</sup> Być może, to szyderstwo maskuje zazdrość Agrado, która jako transseksualista nigdy dziecka nie urodzi, jednak równocześnie podkreśla ironicznie zniewolenie Niny w tradycyjnym stadle małżeńskim.

<sup>165</sup> Na ten temat zob.: K. Imieliński, *Przekleństwo Androgyne: transseksualizm — mity i rzeczywistość*, PWN, Warszawa 1998.

<sup>166</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 205-206.



Zanim Lola fizycznie pojawi się na ekranie, istnieje w opowieściach o nim znających go kobiet. Nie są one zbyt pochlebne; przeciwnie, Lola jawi się w nich jako prawdziwy drań i egoista. Manuela musiała od niego uciec, chroniąc przed jego despotycznym szowinizmem siebie i poczęte dziecko. Agrado skarży się, że została przez niego okradziona. Rosę uwiódł i porzucił, zrobiwszy jej dziecko i zaraziwszy wirusem HIV. Pomimo więc, że zmienił płeć, pozostał silnym, nie liczącym się z nikim, agresywnym i pewnym siebie osobnikiem, wcielającym więcej cech męskich, niż kobiecych<sup>167</sup>.

Taką sylwetkę Loli widzimy, gdy ukazuje się po raz pierwszy na ekranie, pojawiając się na cmentarzu podczas pogrzebu Rosy. Lola stoi wysoko, nad cmentarzem, kamera ukazuje go z dołu, apoteozując jego postać. Gdy powoli zaczyna iść po schodach, widzimy jego postawną sylwetkę, bladą twarz i czarny ubiór: płaszcz, spodnie, apaszkę, okulary przeciwsłoneczne, torebkę i parasol, na którym wspiera się jak na lasce. Idzie powoli, jakby z trudem, a równocześnie majestatycznie. Niemalże płynie w powietrzu, jak śmierć. Towarzyszy mu smutna, nastrojowa muzyka. Almodóvar wskazuje na inspirację tego obrazu wizerunkiem śmierci z *SIÓDMEJ PIECZĘCI* (DET SJUNDE INSEGLET, 1956) Bergmana. Reżyser stwierdza: „Dla mnie jest to śmierć elegancka, potężna, przebrana. Nigdy wcześniej nie wyobrażałem sobie postaci, która przedstawiała by abstrakcyjną ideę w sposób tak dalece konkretny. Lola robi ogromne wrażenie, zstępuje po schodach jak modelka podczas pokazu mody”<sup>168</sup>.

Manuela, widząc nadchodzącego Lolę, podchodzi do niego, a on wita ją protekcyjnie, patrzy na nią z góry i każe jej zbliżyć się do siebie. Jednak w momencie, gdy siada na schodach i zaczyna rozmawiać z Manuelą, przeistacza się z władczyego egoisty w osobę cierpiącą i współczującą. Wspólne cierpienie zbliża byłych małżonków i uwalnia ich od wzajemnych pretensji, a strata syna wywołuje łyzy bólu u obojga rodziców. Nienawiść zastąpiona zostaje wspólnym porozumieniem ze względu na dziecko; dlatego Manuela, spotykając się z Lolą po raz wtóry w kawiarni, zabiera ze sobą nie tylko małego Estebana, ale też zdjęcie i notatnik Estebana pierwszego, który zginął w wypadku samo-

<sup>167</sup> Z tego też powodu używam w charakterystyce tej postaci rodzaju męskiego: Lola, pomimo wszczepienia sobie implantów piersi, pozostaje bardziej męczyzną niż kobietą. Natomiast w przypadku Agrado, który uosabia pierwiastek kobiecy bardziej niż męski, posługuję się rodzajem żeńskim. Zdaję sobie sprawę z pewnej niekonsekwencji, gdyż z punktu widzenia zmian, których bohaterowie dokonali ze swoim ciałem, są podobni. Różnią się natomiast tym, że Lola w relacjach seksualnych przyjmuje rolę męską: inicjuje związki, na przykład uwodzi Rosę, natomiast Agrado wciela się w bierną rolę kobiecą — technik z teatru proponuje, aby Agrado wykonała mu seks oralny. „Męskość” Loli doprowadza do tego, że staje się ojcem małego Estebana; „kobiecość” Agrado wyraża się w zadości Ninie dziecka, którego z powodów biologicznych sama mieć nie może.

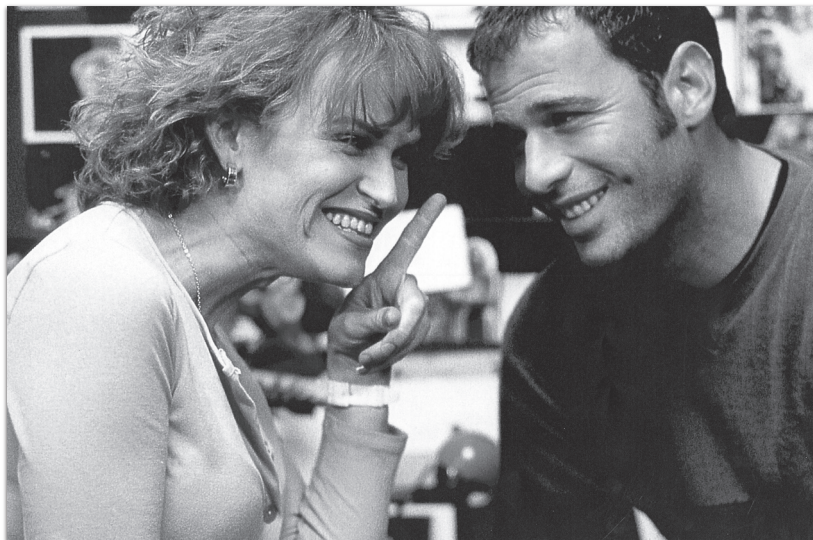
<sup>168</sup> *Ibidem*, s. 208.

chodowym. Manuela uznaje wreszcie, że ojciec ma prawo zobaczyć i poznać swoich synów. Daje byłemu mężowi na ręce małego Estebana i zgadza się, żeby ojciec go pocałował. Lola jest wyraźnie wzruszony i zachowuje się delikatnie i czule, jak kochający rodzic. Przeprasza małego, że w spadku zostawia mu tak przerażające dziedzictwo, wirusa nieuleczalnej choroby, i czyni to z prawdziwym przejęciem. Gdy Manuela daje mu zdjęcie starszego Estebana, wpatruje się w nie z ciekawością i wzruszeniem, a kiedy czyta fragmenty pamiętnika chłopca, mówiące o jego woli poznania ojca, zaczyna płakać. Przyglądają mu się ze zdjęcia oczy Estebana; kamera dokonuje najazdu na fotografię i eksponuje powiększone w detalu usta, zbliżające się do obiektywu (utożsamiającego się ze spojrzeniem Loli) jak do pocałunku.

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 skłania 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.

W ten oto sposób dokonuje się dekonstrukcja tradycyjnego wzorca rodziny, tak charakterystyczna dla twórczości Almodóvara. Gdy obecny Lola tworzył kiedyś stadło z Manuełą spodziewającą się ich dziecka, rodzina, choć powszechnie akceptowana w swym tradycyjnym wzorcu, miała 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 spotykają się w kawiarni, na moment tworzą rodzinę jakże nietypową, ale darzącą się uczuciem i wsparciem.

Ojcostwo Loli ma wiele cech wspólnych z postawą macierzyńską. Wszak to matka kocha swoje potomstwo bezgranicznie i bezinteresownie. Gdy Lola przyciska do piersi małego Estebana i uśmiecha się do niego, staje się prawdziwą kobietą. Tak też odbierają jej ekranowy wizerunek widzowie. Almodóvar po raz kolejny ukazuje, że kobiecość czy męskość niewiele mają wspólnego z biologią, z narządami płciowymi ani tym bardziej ze społecznym podziałem ról płciowych. Kobiecość staje się określona poprzez to, co zostało odrzucone i zaneigowane przez tak zwanych „stuprocentowych mężczyzn”. Dlatego Agrado jest prawdziwą kobietą, choć w spodniach nadal nosi penisa, natomiast Lola, dorastając do roli ojca, przyjmuje także cechy kobiece, które równocześnie uosabiają



*WSZYSTKO O MOJEJ MATCE — Agrado przekomarza się z Mariem, który prosi ją o „usługę” seksualną*

postawę macierzyńską. W ten sposób zdaje się także rozumieć postawę Loli Grażyna Stachówna, pisząc: „Odnaleziony przez Manuelę, bierze na ręce swoje nowe dziecko z czułością zarazem ojca i matki, symbolicznie łącząc w sobie obie te funkcje i miłości”<sup>169</sup>.

Agrado, to kolejny bohater filmu Almodóvara, który wybiera transgenderyzm i przeobraża się w kobietę z silikonowymi piersiami, ale równocześnie z peniśm ukrytym pod spódniczką<sup>170</sup>. Agrado, jak zauważa Allinson<sup>171</sup>, jest jedyną strażniczką optymizmu i komiczności w bardzo traumatycznym filmie. Jej wygląd wpasowuje się w stereotypowe hiszpańskie wyobrażenia o transseksualistach: ubiera się przesadnie krzykliwe, nosi wyrazisty makijaż, pokrywający niezbyt urodziwą twarz, mówi z akcentem andaluzyjskim, wygłaszając zjadliwe lub skandaliczne komentarze. Gdy Mario, pracownik teatralny, prosi Agrado, by ta zrobiła mu fellatio, ona odpowiada mu złośliwym pytaniem, czy jego też wszyscy proszą, by im „obciągnął” tylko dlatego, że ma penisa. Pod maską wulgarności i bezpośredniości Agrado ukrywa jednak szczerę i czułe serce. Mówi o sobie: „Jedyne, co mam prawdziwe, to uczucia i litry sili-

<sup>169</sup> G. Stachówna, *Pedro Almodóvar. Ciało, pleć, pożądanie i inne wartości naszego życia*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, op. cit., s. 20.

<sup>170</sup> Pisząc o Agrado używam rodzaju żeńskiego — na ten temat zob. przypis 167.

<sup>171</sup> M. Allinson, op. cit.

konu<sup>172</sup>. Dzięki temu wpisuje się w poczet kobiecych portretów stworzonych przez Almodóvara, gdyż kobiecość równoznaczna jest dla reżysera ze zdolnością uczuciowego reagowania na świat z empatią. Ale także, co podkreśla Bartosz Żurawiecki<sup>173</sup>, kobiecość pojmowana bywa przez Almodóvara jako gra z ciągłym kreowaniem samego siebie. Doskonale ilustruje to monolog Agrado na scenie teatru, w którym opowiada ona historię swojego ciała, dając równocześnie wykładnię swoistej filozofii. Zabawiając widzów teatralnych, mówi do nich: „Zwą mnie – Agrado<sup>174</sup>. Moje życie to uprzyjemnianie życia innym. Jestem nie tylko rozkoszna, ale i autentyczna. Widzicie to ciało? Zrobione... na miarę. Migdałowe oczy: 800 tysięcy. Nos: 200 tysięcy. Wyrzucona forsa. Dostałam lanie i się zdefasonowałam. Przydaje mi charakteru, ale gdybym wiedziała, nie tykałabym. Dalej... cycki. Dwa. Nie jestem jakimś monstrum. 70 tysięcy każdy, ale mi się zamortyzowały z naddatkiem. Silikon... usta, czoło, policzki, biodra 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. Jak powiedziałam, autentyczność dużo kosztuje. Ale na to nie należy skąpić. Jesteś tym bardziej autentyczna, im bardziej podobna do wymarzonego wizerunku<sup>175</sup>”.

Męskość natomiast w ogóle nie jest w filmie reprezentowana; została wyparta przez silne kobiety, które radzą sobie same. Mężczyźni występujący w filmie są zmarginalizowani, a ich wizerunki nie mogą być powodem do dumy maskulinistycznego świata. Ojciec Rosy ukazany został jako zniedołężniały i sklerotyczny starzec, niepoznaający własnej córki i wymagający stałej opieki. Mario, współpracownik Humy z jej trupy teatralnej, nagabuje bez żadnego skrupowania Agrado, żeby zrobiła mu oralną przyjemność; zaś jego zainteresowanie Agrado okazuje się niezdrową sensacją, tropieniem tego, co skandaliczne, gdyż to go wyraźnie podnieca. Inni mężczyźni, Agrado i Lola, stają się kobietami, odrzucając skorupę męskiej cielesności. Jedynym prawdziwym mężczyzną okazuje się niepełnoletni Esteban.

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. Przywo-

<sup>172</sup> Cytat z filmu *Wszystko o mojej matce*. Tłum. A. Karwas.

<sup>173</sup> B. Żurawiecki, *Być kobietą*, „Film” 1999 nr 10.

<sup>174</sup> Agrado po hiszpańsku oznacza: „przyjemność”, „życzliwość”, „upodobanie”.

<sup>175</sup> Cytat z filmu *Wszystko o mojej matce* Tłum. A. Karwas..

łana w filmie twórczość pisarzy — homoseksualistów: Tennessee Williamsa, Federica Garcíi Lorki i Trumana Capote'a, który jest ulubionym autorem Estebana, może delikatnie sugerować wątek interpretacyjny, że młody człowiek jest też homoseksualistą. Gdyby tak było, to Esteban wpisuje się w poczet innych chłopców ukazywanych przez Almodóvara w jego filmach, uzdolnionych artystycznie i wykazujących orientację seksualną preferowaną przez reżysera. Przypomnieć tu można sylwetkę Miguela z CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?, 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.

Wyraziste, z sympatią i z pasją stworzone sylwetki bohaterów film WSZYSTKO O MOJEJ MATCE wpływają na zaangażowanie widzów w ich postaci i emocjonalną asymilację z nimi. Jak zauważa Ángel Fernandez-Santos: „Odkryć można, że jest tu tyle wyobrażeń rozkręcających akcję, tyle sytuacji naszkicowanych (i co ważniejsze) zmuszających nas do uwewnętrznienia ich w nas samych, tyle ścieżek otwieranych przez to, co dzieje się w filmie i (co ważniejsze) w kontekstach przezeń przywoływanych, tyle nici, które splątują się w sieć łąpiącą nasze emocje, pobudzając nasz niepokój, tyle konstrukcji syntetycznych w filmowych obrazach, które są tworzone przez reżysera i (co ważniejsze) pobudzają widza do konstrukcji własnych syntez, tyle tajemnic, które rozwiązane są w sposób szokujący — i wreszcie, takie zagęszczenie wątków, które stopione w jednym tyglu tworzą kino najwyższych lotów artystycznych — że wystarczyłoby tego materiału na jeszcze parę długometrażowych filmów”<sup>176</sup>.

Emocje widzów towarzyszące odbiorowi filmu mogą być różnorodne, ale jedno nie ulega wątpliwości: dzieło to nie pozostawia widza obojętnym. Traumatyczne przeżycia kobiet będących bohaterkami filmu wstrząsają odbiorcami, wywołując w nich głębokie współczucie. Ta empatyczna postawa skierowana jest w zasadzie do wszystkich ekranowych postaci; nawet osoba tak kontrowersyjna jak Lola ostatecznie wzbudza litość. Emocje towarzyszące procesom zrozumienia i interpretacji filmu nie mają charakteru melodramatycznej ckliwości, gdyż film jest zdecydowanie bardziej gorzki niż klasyczny melodramat. Owa gorycz wypełnia także widzów, wywołując u nich poczucie tragiczności losu i ludzkiego życia. Arystotelesowskie emocje litości i trwogi, pojawiające się w procesie odbioru dzieła, wywołują efekt katartyczny, powodujący, że film Almodóvara na długo zapada w pamięć odbiorców.

---

<sup>176</sup> A. Fernandez-Santos, *Carne viva*, „El País”, 15 mayo 2000 r., pág. 13. Tłum.: K. Citko.

Jak wspomniałam uprzednio, emocje skorelowane ze światem przedstawionym, mają charakter wypełniający. Głębokie poruszenie, które staje się udziałem widzów, wypływa z tragiczności i fatalizmu losów bohaterów wzbudzających sympatię. Od początku filmu do jego zakończenia, widz poddawany jest szokowej terapii emocjonalnej, wywołanej kolejno: śmiercią Estebana, nocną przygodą Agrado, nieszczęśliwą miłością Humy, ciężką i chorobą Rosy, jej śmiercią, pojawieniem się umierającego Loli, który przed śmiercią zdąży zostać podwójnym ojcem, odrzuceniem wnuczka przez babcię; wreszcie na koniec Almodóvar ofiarowuje zdruzgotanemu emocjonalnie odbiorcy pocieszenie w postaci wyzdrowienia małego Estebana i stworzenia mu przez Manuełę rodziny, w której będzie mógł wzrastać pod troskliwą opieką.

Zapewne można wyobrazić sobie widzów doświadczających emocji dysobalansu etycznego, reagujących oburzeniem czy przynajmniej rozdrażnieniem na wątki transseksualne eksponowane w filmie. Zapewne też może zgorszyć niektórych fakt, że świecka siostra miłosierdzia zachodzi w ciążę z chorym na AIDS transgenderystą. Jednak podobnie jak w innych filmach, także w tym dziele Almodóvar nie epatuje widzów tanią sensacją, nie pragnie też nikogo obrażać czy gorszyć. Reżyser stwierdza: „Prowadząc moje poszukiwania i pracując nad postacią Loli, odkryłem rzeczy zupełnie niewyobrażalne. Spotkałem czterdziestopięcioletniego transwestytę, który wraz ze swoim dwudziestoletnim synem, również transwestytą, uprawiał prostytutkę na ulicy. Na urodziny syna jego ojciec i matka podarowali mu w prezencie operację wszczepienia piersi! Tak naprawdę wszystkie najbardziej szokujące sceny z filmu W SZYBKIM O MOJĄ MATCĘ inspirowane są rzeczywistością, ale i tak jej nie dorównują”<sup>177</sup>. Zresztą, dzisiejsi widzowie przyzwyczajeni zostali przez współczesne kino do obrazów znacznie bardziej drastycznych.

Wśród odbiorców filmu W SZYBKIM O MOJĄ MATCĘ zdecydowanie przeważają jednak oceny pozytywne, czego odzwierciedleniem są chociażby opinie internautów o dziele Almodóvara, zamieszczane na stronach internetowych poświęconych filmowi. Wiele spośród nich podkreśla emocjonalny aspekt odbioru filmu, wyrażany słowami: „wzruszający”, „przejmujący”, „zmysłowy”<sup>178</sup>.

<sup>177</sup> Almodóvar. Rozmowy, op. cit., s. 206.

<sup>178</sup> Przytoczę tu dwie interesujące wypowiedzi widzów oceniających na stronach internetowych film Almodóvara: „(...)doprowadza mnie do łez przez śmiech, zaraz potem przez wzruszenie!!! Uwielbiam ten film!! Jest tak bardzo smutny, a z drugiej strony pełen nadziei i optymizmu” (nick internauty: karina), wypowiedź zamieszczona na stronie <http://www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=516>. Druga ocena należy do mężczyzny, więc jest tym bardziej ciekawa, jako że oceniający bez skrępowania przyznaje się do swoich emocji: „Nie jestem mazgajem, a wzruszyłem się niemało,

W wielu spośród tych wypowiedzi trafnie uchwycona została istota twórczości Almodóvara. Reżyser z premedytacją roztacza przed oczami widzów świat barokowych wizji, oburza śmiałym podejściem do seksu i płci, poddaje dekonstrukcji tradycyjną rodzinę i inne struktury społeczne, odrzuca skostniałe wzorce moralne, bawi tandetą i kusi kiczem, ale uczucia pokazywane w jego filmach i wywoływane u odbiorców są autentyczne i szczerze. Tylko one bowiem tak naprawdę łączą się w relacjach pomiędzy ludźmi, o czym nieustannie przypominają nam bohaterowie kolejnych filmów hiszpańskiego reżysera.

We wszystkich filmach podnoszących problematykę rodziny Almodóvar dokonuje ośmieszenia i przewartościowania tradycyjnej patriarchalnej struktury rodzinnej, po to, aby przeprowadzić gorącą kampanię na rzecz rodziny nowej, konstytuowanej przez osoby, które kochają się i wspierają, bez względu na płeć, wiek, więzy krwi czy stopnie pokrewieństwa. Członkowie rodzin tradycyjnych często są opuszczani bądź tyranizowani przez swoich najbliższych i dlatego mogą liczyć tylko na, jak mówi bohaterka filmu *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE* słowami Tennessee Williamsa, „dobroć nieznajomych”. Natomiast związki nietypowe, scementowane prawdziwym uczuciem, mają szansę na spełnienie i uczynienie świata bardziej ludzkim, bardziej rozumiejącym i współczującym, a także pokorniejszym i łatwiejszym w codziennej egzystencji.

■

---

nietandetne to było jednakowoż wzruszenie” (nick: diabloo), wypowiedź zamieszczona na stronie: <http://www.filmweb.pl/Forum?id=1000758>.

## Rozdział 6

# Przerazający świat mediów: KIKA — *voyeurizm*, spektakularność, fascynacja przemocą i skandalem

„Pomysł KIKI powstał w zasadzie na podstawie pierwszego rozdziału LIFE FLESH (...). W filmie tym koegzystuje bardzo wiele gatunków, ale w sposób znacznie niebezpieczniejszy niż w wypadku innych moich obrazów. To jest jak zatruty cukierek. Trzy czwarte filmu to marmoladka z pieprzem, zaś ostatnia część jest czystą trucizną”<sup>1</sup>.

Ten cytat z wypowiedzi Pedra Almodóvara doskonale ilustruje atmosferę panującą w świecie przedstawionym filmu KIKA, zrealizowanym przez reżysera w 1993 roku. Inspiracją do stworzenia scenariusza była wspomniana przez reżysera powieść kryminalna Ruth Rendell LIFE FLESH (1986), a ściślej rzecz ujmując, jej pierwszy rozdział. Almodóvar napisał jednak ostatecznie swoją wersję, luźno tylko związaną z pierwowzorem. Do powieści LIFE FLESH reżyser powrócił później, realizując na jej podstawie film DRŻĄCE CIAŁO, który też nie jest wierną adaptacją, gdyż tekst literacki posłużył Almodóvarowi jedynie jako punkt wyjścia do opowiedzenia własnej historii.

Wśród inspiracji, zapożyczeń i odwołań istniejących w KICE, Antonio Holguín<sup>2</sup> wymienia jako najważniejsze dzieła filmowe: PODGLĄDACZ (PEEPING TOM, 1960) Michaela Powella, POWIĘKSZENIE (BLOW UP, 1966) Michelangela Antonioniego, BARTON FINK (1991) braci Coen, DZIKOŚĆ SERCA (WILD AT HEART, 1990) Davida Lyncha, a także filmy Eloya de la Iglesii: EL TECHO DE CRISTAL (KRYSTAŁOWY SUFIT, 1971) oraz LA SEMANA DEL ASESINO (TYDZIEŃ MORDERCY, 1972). Pseudonim Andrei: „Caracortada” („Blizna”) jest według Holguína nawiązaniem do filmu Briana de Palmy CZŁOWIEK Z BLIZNĄ (SCAR-

---

<sup>1</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, przeprowadził: F. Strauss, przełożył: O. Hedemann, Świat Literacki, Izabelin 2003, s. 147.

<sup>2</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid 1999, págs. 250-251.



FACE, 1983). Dziełem swoim Almodóvar składa hołd twórczości Josepha Loseya, a szczególnie filmowi WĘSZYCIEL (THE PROWLER, 1951) oraz Alfredowi Hitchcockowi i jego OKNU NA PODWÓRZE (REAR WINDOW, 1954). W scenie rozgrywającej się w pokoju redakcyjnym Andrei na ścianie wiszą plakaty horrorów klasy „B”, co także jest, zdaniem Holguína, swoistego rodzaju hołdem dla tego typu produkcji.

Pedro Almodóvar przywołuje także powinowactwa z wcześniejszymi swoimi filmami: MATADOREM i KOBIECIAMI NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO. MATADORA łączy z KIKĄ problematyka voyeuryzmu. Natomiast KIKĘ i KOBIECY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO spaja, co podkreśla reżyser<sup>3</sup>, wspólne podejście komediowe, historia kobieca oraz wielkomięjskość. Ale w KOBIECIACH NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO miasto było przestrzenią idylliczną, pełną życia i zamieszkałą przez życzliwe osoby (w tym ziemskim raju, jak mówi reżyser, aptekarze nie żądali recept, a taksówkarze stawali się pomocnymi we wszystkich sprawach aniołami), zaś presja i napięcie wynikały jedynie z tego, że mężczyźni porzucali kobiety, odchodząc z innymi. Natomiast w KICE miasto staje się agresywnym molochem i piekłem, pełnym podglądaczy, nieudolnych stróży prawa i maniaków seksualnych, zaś mężczyźni nie opuszczają kobiet, lecz zwodzą je, oszukują, szpiegują, a nawet zabijają. Almodóvar stwierdza: „KIKI opowiada o problemie życia w wielkim mieście, co chciałem przedstawić jako aurę wyczuwalną w powietrzu, i dlatego też prawie w ogóle w filmie nie jest pokazane samo miasto, tak jak nie zobaczymy Los Angeles w filmie BARTON FINK, który przecież opowiada o koszmarze, jakim jest życie głównego bohatera w tym właśnie mieście. W KICE nie ma ulic, a miasto pokazane jest jedynie jako wyobrażenie, tak jak dekoracje do «reality show», w którym występuje Andrea. Agresja jest jednak bardzo wyraźnie obecna i nie sposób jej nie zauważyć”<sup>4</sup>.

Film ma strukturę kolażu i rozbudowanej łamigłówki, zapraszającej odbiorcę do gry, polegającej na układaniu puzzli z fragmentów opowiadanej historii. Postacie bohaterów zostały potraktowane przez reżysera w sposób otwarty; każdej z nich może przydarzyć się wiele różnych sytuacji i każda z nich potrafiłaby opowiedzieć tok wydarzeń, w których uczestniczą, w trochę inny, osobisty sposób. Almodóvar określa ten sposób prowadzenia narracji przy pomocy metafory otwartych drzwi i okien, przez które w każdej chwili mogłoby coś wtargnąć do opowiadanej historii<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Wypowiedź Pedra Almodóvara w Press-booku do *Kiki*, przytoczona przez A. Holguína, op. cit., s. 252.

<sup>4</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., pág. 150.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Struktura kolażu przejawia się w wielopłaszczyznowości i przenikaniu się poszczególnych elementów budujących opowiadaną historię. Film w warstwie wizualnej także przypomina wielobarwną układankę, na którą składają się ekstrawaganckie stroje Andrei, jaskrawe ubrania Kiki z nieodłącznymi dużymi klipsami w kształcie kół, pełne agresywnych kolorów i kiczowatych gadżetów wnętrza, z porozwieszanymi na ścianach, stworzonymi przez Ramóna artystycznymi kolażami. Prace te eksponowane są w filmie parokrotnie. Kiedy Kika przybywa do willi Youkali, Nicholas prosi ją, aby zrobiła makijaż zmarłemu pasierbowi. Gdy wchodzi do pokoju Ramóna, kamera ukazuje wiszący przy futrynie drzwi obraz Matki Boskiej z węzłem nad głową, a zaraz potem dużych rozmiarów kolaż wiszący u wezłowania łóżka. Centralne miejsce zajmuje w nim dominujący wizerunek Madonny, wskazującej na swoje serce, przyozdobionej różami. Obok znajdują się fotosy przedstawiające nagie kobiety, kwiaty, gwiazdy ekranu i estrady (wśród nich rozpoznać można zdjęcie Josephine Baker), rewolwerowca z koltami, Anioła Stróża oraz kolejne, mniejsze wizerunki Matki Boskiej, wyposażonej w różnorodne atrybuty, jak dzban czy gruszki.

Prace Ramóna wiszą także w mieszkaniu, w którym żyje wraz z Kiką. Na ścianie sypialni wisi kolaż przedstawiający Anioła Stróża prowadzącego za rękę dziecko, zestawiony z postacią kobiety na pierwszym planie, przypominającą złą macochę z bajki o królowie Śnieżce w wersji Disneyowskiej animacji. Obok wiszą zdjęcia obrazujące krucyfiks obstawiony świecami oraz wizerunek Matki Boskiej, także wśród świec. Wystrój wnętrza dopełniają kiczowate figurki, mnożące się na wszystkich półkach i stolikach, a także obraz przedstawiający nagą kobietę, leżącą w rozkosznej pozie wśród owoców.

Dzieła Ramóna odzwierciedlają jego zainteresowania kobietami i wyobrażeniami religijnymi. Jak zauważa Marta Michalak<sup>6</sup>, postać Ramóna skonstruowana została zgodnie z freudowskim modelem kompleksu Edypa. Jest on silnie związany emocjonalnie ze swoją matką i rywalizuje o jej względy z ojczymem. Michalak zauważa: „Bohater przywodzi na myśl główną bohaterkę bajki o KRÓLEWIE ŚNIEŻCE, rywalizującą o względy ojca ze złą macochą. Podobnie jak ona, Ramón zapada dwukrotnie w podobny do śmierci sen. (...) Psychoanalityczna interpretacja KRÓLEWNY ŚNIEŻKI każe w niej widzieć opowieść o wyrastaniu z dzieciństwa, której sednem są edypalne konflikty między dzieckiem a rodzicem tej samej płci, z którym rywalizuje ono o miłość rodzica płci przeciwnej”<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> M. Michalak, *Mężczyzna w filmach Pedro Almodóvara*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2004 nr 47-48 (107-108), s. 184.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 184.

O relacjach Ramóna z matką świadczy kontekst, w jakim umieszcza on w swoich kolażach wizerunki Madonny, będącej wszak wzorcowym wyobrażeniem macierzyństwa. Obrazy Matki Boskiej zestawione zostały przez Ramóna z fotosami nagich kobiet, wnoszącymi do kompozycji wyraźnie erotyczne konotacje. Matka postrzegana jest przez Ramóna jako obiekt fascynacji seksualnej, frustrującej, bo nieodwzajemnionej. W scenie kłótni rodzinnej, wynikłej po zgwałceniu Kiki przez Paula Bazzo, Nicholas zarzuca swemu pasierbowi, że zawsze lubił szpiegować; przypomina mu, że jako dziecko bywał nieraz przyłapany pod drzwiami sypialni, w momentach, gdy zamierzał podpatrywać sceny seksu pomiędzy ojczymem i matką. Z kolei Ramón w innym fragmencie filmu zarzuca Nicholasowi, że nie tylko zabił jego matkę, ale zawłaszczył też całą jej miłość. Po przeczytaniu pamiętników matki, Ramón dowiedział się, że zależała jej tylko na mężu, mimo że Nicholas był jej udręką i katem. Natomiast synowi nie poświęciła we wspomnieniach zbyt wiele miejsca; napomknęła jedynie, że drażnił ją swoją natarczywą miłością.

Ramón rywalizuje z Nicholasem nie tylko o względy matki. Po jej śmierci swoje uczucia przerzuca na Kikę, którą poznaje, gdy jest ona kochanką jego ojczyma. Starsza od Ramóna Kika staje się dla niego substytutem matki. Kika wpisuje się w tę rolę, przygotowując mu poranny sok ze świeżo wyciśniętych pomarańczy i podając lekarstwa na serce oraz na męską potencję.

Zainteresowanie Ramóna tworzeniem kolaży wiąże się z jego profesją — jest on fotografem. W pierwszych scenach filmu oglądamy go podczas sesji zdjęciowej. Aparat zasłania jego twarz, widzimy jedynie sylwetkę pochyloną nad modelką. Ramón jest więc postacią, która patrzy. Motyw voyeurystycznego spojrzenia staje się jednym z centralnych problemów poruszonych przez Almodóvara w jego filmie.

## **1. Podglądanie: voyeurizm i skopofilia jako przyjemności widza**

Motyw podglądania jest stary i głęboko zakorzeniony w tradycji kulturowej. Ma on przeważnie erotyczne konotacje, zaś podglądaczowi złapanemu na gorącym uczynku grożą surowe konsekwencje. W mitologii greckiej odnajdziemy opowieści o karach, jakie spadają na mężczyzn podpatrujących kąpiące się boginie: Atena odebrała za to wzrok Tejrezjaszowi, zaś Artemida zamieniła myśliwego Akteona w jelenia, wskutek czego zginął rozszarpany przez własne psy. Ukarani zostali także według przypowieści biblijnej starcy, którzy podglądali piękną i niewinną Zuzannę w kąpielu. Natomiast średniowieczna legenda brytyjska opowiada o Peeping Tomie, który podpatrywał Lady Godivę, prze-

mierzającą nago na koniu ulice miasta, w którym przez współczucie zasłaniane były wszystkie okna. Winnym był ten, który spoglądał na jej ciało w sposób pożądlivy i lubieżny.

Według Zygmunta Freuda i innych psychoanalityków podglądanie jest naturalnym popędem każdego człowieka. Przyjemność czerpana z patrzenia o charakterze erotycznym nazywana jest w terminologii psychoanalitycznej skopofilią. Freud<sup>8</sup> twierdził, że polega on na traktowaniu innych ludzi jako obiekty, poddawane obserwacji i badaniu, a także na czerpaniu satysfakcji płynącej z owej obserwacji. Skopofilia, jako jeden z mechanizmów cząstkowych, charakterystycznych dla dziecięcej seksualności, ma swoje przeciwieństwo w biernym akcie ekshibicjonizmu. Obydwa popędy mogą występować w małym zakresie u wszystkich ludzi z normalnie ukształtowaną sferą emocjonalną, natomiast stają się perwersyjne wówczas, gdy ograniczają się wyłącznie do oglądania bądź pokazywania narządów płciowych i pojawiają się w zastępstwie normalnych aktów seksualnych. Patrzenie przybiera wówczas formę voyeuryzmu, nierzadko o charakterze sadystycznym, gdy przyjemność płynie z postrzegania osoby podglądanej jako winnej i z chęci podporządkowania jej sobie bądź ukarania.

Obydwa mechanizmy były eksploatowane w kinie od jego narodzin. Wiesław Godzic zauważa: „Na początku była dziurka od klucza, przez którą widz kinowy, wygodnie usadowiony w fotelu, podglądał obrazy dostarczone przez Demonstratora Obrazów (jak nazwał to Jacques Laffay) czy Wielkiego Człowieka w Kabinie Projekcyjnej (o czym pisał Stefan Themerson w swoim eseju O POTRZEBIE TWORZENIA WIDZEŃ z 1937 roku). Cechą podstawową tego układu było bezpieczeństwo widza, zbudowane przez konwencję przedstawiania: aktorki udają, że zachowują się naturalnie (czyli tak, jak gdyby nie byli podglądani), zaś widz wie, że ich «naturalność» (rzeczywistość świata przedstawionego) jest symulowana. Aktor więc nie powinien patrzeć w kamerę (czyli z powierzchni ekranu wprost w oczy widza) — zdarzało się to bardzo rzadko i było uznawane za znaczne odstępstwo od powszechnie panującego zwyczaju”<sup>9</sup>.

Procesy voyeuryzmu i skopofilii stały się na gruncie teorii kina metaforą postawy widza, a zainteresowanie tymi mechanizmami widoczne było głównie w myśli psychoanalitycznej. Voyeurystyczny aspekt kina podkreślał Edgar Morin, analizował go również Christian Metz<sup>10</sup>. W latach siedemdziesiątych

---

<sup>8</sup> S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, [w:] Idem, *Dzieła*, t. 5, przeł. Robert Reszke, Wyd. „KR”, Warszawa 1999.

<sup>9</sup> W. Godzic, *Podglądanie, ekshibicjonizm i inne przyjemności reality TV*, [w:] Idem, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004, s. 102.

<sup>10</sup> Na ten temat zob. pierwszy rozdział niniejszej książki.

i osiemdziesiątych teoretycy kina skoncentrowali się na analizie efektów ideologicznych, wytwarzanych przez aparat kinematograficzny, szczególnie zaś na konstrukcji spojrzenia i na różnych strategiach pozycji przedmiotu. W badaniach Judith Mayne<sup>11</sup> przywołane zostały główne koncepcje teoretyczne teorii filmu ostatniego trzydziestolecia: semiotyczno — psychoanalityczna Christiana Metz'a, eksploracja tematyki voyeurizmu męskiego Laury Mulvey, a także koncepcja „suture”, do której opracowania przysłużyli się tacy badacze, jak Pierre Oudart, Daniel Dayan czy Stephen Heath. Mayne rozwinęła swoją koncepcję kina jako fantazji, odrzucając żywotną w tradycji psychoanalitycznej analogię kina do snu. W fantazji dokonuje się przeniesienia na ekran osobistego pragnienia i pożądania, zaś procesy świadome i nieświadome płynnie przechodzą w siebie.

Według Alejandra Yarzy<sup>12</sup>, Almodóvar w *KICE* eksploruje teren fantazji, ukazując różne obszary pożądania poszczególnych bohaterów, ale zarazem odkrywa jego fałsz, jako że wątki filmowe redukują się do serii miłości nieodwzajemnionych: Ramón kocha swoją matkę, ale z pamiętników dowiaduje się, że ona darzyła uczuciem tylko Nicholasa. Ten z kolei nie kochał jej, więc ją zabił. Gdy Ramón stracił matkę, swoją miłość przelał na Kikę, która nie mogła zdecydować się na wybór pomiędzy nim a Nicholasem. Natomiast Ramón jest (był) kochany przez Andreę, sam nie dzieląc jej uczuć. W *Kice* zakochana jest także służąca — lesbijka Juana, choć nie może liczyć na wzajemność swojej heteroseksualnej pani.

Film rozpoczyna się ujęciem przez dziurkę od klucza, przez którą widzimy obraz rozbierającej się kobiety. Towarzyszy temu odgłos naciskanego spustu migawki w aparacie fotograficznym i wizerunek kobiety zastyga w fotograficznym kadrze. Poprzez to ujęcie widz już od początku filmu zostaje zaproszony do utożsamienia się ze spojrzeniem voyeurysty.

Czołówka filmowa utworzona została na wzór kolażu z fotografii i wycinaków z gazet. Ukazują one fotografa robiącego zdjęcia, kobiece nogi przykryte rąbkiem koszuli, aparat fotograficzny z obiektywem skierowanym na kobiecego biust w staniku, kłamek z widoczną kolejną dziurką od klucza, różę jako atrybut kobiecości. Marta Michalak<sup>13</sup> stwierdza, że odłączone od kobiecej sylwetki nogi w butach na obcasach przywołują słynne ujęcia nóg Marleny Dietrich w filmach

---

<sup>11</sup> J. Mayne, *Cinema and Spectatorship*, Routledge, London 1993.

<sup>12</sup> A. Yarza, *Un canibal en Madrid. La sensibilidad „camp” y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Ediciones Libertarias, Madrid 1999.

<sup>13</sup> M. Michalak, op. cit., s. 180.

Josefa von Sternberga. Jak zauważa Laura Mulvey<sup>14</sup>, ciało kobiece, rozczłonkowane przez zbliżenia, staje się elementem skupiającym na sobie wszystkie spojrzenia widza. Taki fragmentaryczny sposób przedstawiania kobiecego ciała związany jest według Mulvey z fetyszyzującą skopofilią. Przyjemność czerpana z takiego spojrzenia jest aktywnością męską.

W pierwszej sekwencji filmu Almodóvar wprowadza swojego bohatera jako tego, który patrzy i czerpie z obserwacji satysfakcję. Jest nim fotograf Ramón, grany przez Alexa Casanovasa. Oglądamy sesję zdjęciową, w której uczestniczy. Modelka leży na łóżku w samej bieliźnie, nad nią w rozkroku klęczy fotograf. Robi jej zdjęcia, prosi, żeby się odprężyła, a potem mówi: „Teraz pokaż rozkosz”<sup>15</sup>. Ujęcia stają się coraz krótsze, rytm narasta, dźwięk naciskanej migawki aparatu słyszymy coraz częściej. Odgłosom tym towarzyszy zdyszany, pełen podniecenia oddech Ramóna. Cała scena ma oczywisty podtekst seksualny, podobnie jak analogiczna sekwencja z *POWIĘKSZENIA* (*BLOW UP*, 1966) Antonioniego, w której główny bohater filmu, także fotograf, podczas sesji zdjęciowej upokarza modelkę, dominując nad nią i podporządkowując władzy erotycznego spojrzenia obiektywu aparatu fotograficznego, przybierającego zgodnie z symboliką freudowską wyraźnie falliczne konotacje. Rozpoczynająca film scena z *KIKI* przypomina również wcześniejsze filmy Almodóvara: *LABIRYNT NAMIĘTNOŚCI* i *PRAWO POŻĄDANIA*, poprzez analogię sylwetki fotografa / reżysera, wydającego polecenia modelkom / aktorom na planie zdjęciowym.

Analizując sceny sesji fotograficznej z pierwszej sekwencji *KIKI*, Yarza<sup>16</sup> zwraca uwagę, że odkrywa ona prawdziwy podtekst całego filmu: dwuznaczność spojrzenia, obnażając fałszywość fantazji voyeurystycznej. W momencie narastania podniecenia podczas sesji zdjęciowej Ramóna z modelką, kamera nagle przerywa ten plan filmowy, ukazując punkt widzenia całkiem odmienny, z większego dystansu. Okazuje się, że sprzęt imitujący łóżko w rzeczywistości stoi w pozycji wertykalnej, stoją także modelka i fotograf robiący im zdjęcia. W ten sposób, paradoksalnie, przy pomocy oszustwa wizualnego, skonstruowana została scena o najwyższym stopniu realności: „To, co widzimy za pomocą oka dziurki od klucza, jest, jak wszystkie scenariusze stworzone przez wyobraźnię voyeurysty, fantazją, urojeniem: lustrem wykrzywionym przez jego pożądanie”<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.

<sup>15</sup> Cytat z filmu *Kika*. Tłum. A. Karwas

<sup>16</sup> A. Yarza, op. cit.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 158. Tłum. K. Citko.

Pierwsze sceny filmowe wprowadzają nas w sferę pożądania Ramóna: źródłem rozkoszy seksualnej jest dla niego podglądanie i fotografowanie. Jedynie przy pomocy aparatu fotograficznego, skierowanego na kobietę, jest w stanie doznać podniecenia i rozkoszy. Uwidacznia to scena współżycia Ramóna z Kiką. Kiedy oboje leżą nadzy w łóżku, Ramón prosi Kikę, żeby zrobili to tak, jak on lubi. Kika nie jest zachwycona propozycją, mówi, że jest tolerancyjna i zdążyła już przywyknąć do jego upodobań, ale choć raz wolałaby, żeby było tradycyjnie. Mimo wszystko zgadza się i scena miłosna przeobraża się w sesję zdjęciową, wykonywaną polaroidem. Ramón zainteresowany jest jedynie tym, czy zdjęcia wyszły dobrze. Jest podniecony, ale równocześnie stale kontroluje sytuację, wydając Kice polecenia: „Patrz na mnie!” albo: „Teraz ty mi zrób. Kiedy szczytuję. (...) Powtórz, mogło być poruszone”<sup>18</sup>. Ostatecznie, za zgodą obu stron, stosunek zostaje przerwany bez osiągnięcia orgazmu, bo, jak stwierdza Kika, jest już chyba wystarczająca ilość zrobionych zdjęć.

Ramón osiąga satysfakcję seksualną także poprzez podglądanie. Scena, w której Ramón podpatruje Kikę z atelier naprzeciwko ich mieszkania przy pomocy teleobiektywu, wprowadza widza w sam środek zagadnienia voyeurizmu i władzy męskiego spojrzenia. Według Laury Mulvey, mężczyzna jest uniwersalnym, aktywnym podmiotem kina, kobieta zaś stanowi jedynie bierny element widowiska, stając się ikoną kontemplacji erotycznej dla męskiego widza. Ramón, podpatrując Kikę przez obiektyw, stwarza jej wizerunek w zgodzie z własnymi fantazjami i upodobaniami, zawłaszcza ją i uprzedmiotawia. Podobną satysfakcję płynącą z podglądania czerpał bohater w dzieciństwie, czając się pod drzwiami sypialni rodziców, co tłumaczy występujące u niego już w młodości mechanizmy skopofilii zgodnie z modelem psychoanalitycznym.

Seksualne fantazje Ramóna znajdują także upostaciowienie w fetyszyzmie. Ramón przechowuje w szafce zamkniętej na klucz pamiętki po mamie, szczególnie zaś jej pamiętniki, a także taśmy, na których rejestrował Kikę z okna swojej pracowni naprzeciwko ich mieszkania. Pilnie strzeżony sekretarzyk, zamknięty na klucz, jest metaforą sekretnych marzeń i pożądań Ramóna, zaś nieprzeczytane dzienniki matki są dla niego źródłem fantazji na temat matczynej miłości. Skrywane w szafce przedmioty są dla Ramóna obiektami jego voyeurystycznej fantazji, co potwierdza filmowe ujęcie eksponujące w wielkim planie drzwiczki z dziurką na klucz.

Finałowe sceny filmu przynoszą Ramónowi gorzką świadomość, że jego wyobrażenia na temat miłości matki były czystą fantazją. W dziennikach, które wreszcie odważył się przeczytać, nie znalazł ani jednego ciepłego słowa

---

<sup>18</sup> Cytat z filmu *Kika*. Tłum. A. Karwas.

poświęconego swojej osobie. Okazuje się, że matka kochała tylko Nicholasa. W dodatku Kika, załamana odkryciem, że Ramón ją podglądał, odeszła, zostawiając go samego. Ramón zdaje sobie sprawę, że jego wyobrażenie o uczuciach, którymi rzekomo darzą go inni, jest tylko mirażem, złudzeniem niemającym żadnego odzwierciedlenia w rzeczywistości. Do tej pory bohater był więźniem własnych fetyszystycznych wyobrażeń na temat kobiet jego życia: matki i Kiki. Teraz odkrywa fałszywość swoich fantazji, co pociąga za sobą powtórny atak katalepsji, z którego ponownie, jak w przypadku pierwszego, budzi go interwencja Kiki.

Sylwetka Ramóna nie jest jedynym przykładem postawy voyeurystycznej, eksponowanej w filmie Almodóvara. Alejandro Yarza, chociaż określa Ramóna jako voyeurystę w najwyższym stopniu, równocześnie nazywa go „podglądaczem łaskawym” oraz „łaskawym okiem”. Natomiast „oko groźne” reprezentuje w filmie Andrea, prezenterka telewizyjna przygotowująca i prowadząca program telewizyjny pod znamienym tytułem *LO PEOR DEL DÍA* (NAJGORSZE WIADOMOŚCI). Kamera umieszczona na głowie Andrei w specjalnie skonstruowanym na potrzeby rejestracji wydarzeń hełmie nie zapisuje rzeczywistości bezstronnie, tylko wybiera ją i ubarwia dla swojego zysku. Paul Julian Smith<sup>19</sup> porównuje spojrzenie Andrei, zapośredniczone przez kamerę filmową, do spojrzenia Meduzy, które wywłaszcza swoje ofiary, unieruchamia je, oślepia.

Andrea, poszukując nieustannie materiału do swojego programu telewizyjnego, penetruje zakamarki Madrytu i okolic ubrana w czarny kombinezon, z kamerą na głowie, której oko–obiektyw, poruszający się na ruchomym wysięgniku, utożsamia się ze spojrzeniem bohaterki. Poznajemy ją, gdy w swoim roboczym stroju przybywa do willi Youkali, zwabiona ogłoszeniem o jej sprzedaży. Pragnie nakręcić w zapuszczonym ogrodzie parę zdjęć jako tło do historii małżeństwa, które zabiło i zakopało przy domu dziesięć osób. Tak naprawdę Andrea przybywa jednak, aby dowiedzieć się czegoś o Ramónie, swoim dawnym kochanku, którego podgląda przy pomocy kamery zainstalowanej naprzeciwko jego mieszkania. O tym fakcie zarówno Ramón, jak i widzowie, dowiedzą się jednak z dalszego rozwoju akcji filmu. Dzięki ukrytej kamerze Andrea wejdzie w posiadanie zdjęć sceny gwałtu, dokonanego przez Paula Bazzo na Kice, a także sceny zabójstwa przez Nicholasa pięknej Meksykanki Susany.

Wykorzystując zainstalowaną naprzeciwko mieszkania Ramóna kamerę i zarejestrowane przez nią wydarzenia, dziennikarka może w odpowiednim momencie przyjechać pod balkon, z którego ucieka Paul Bazzo, po dokonaniu gwałtu na Kice. Paul zjeżdża w dół na linie i wpada na Andreę, która proponuje

---

<sup>19</sup> P. J. Smith, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, Verso, London 1994.



mu, że podwiezie go swoim motorem w jakieś bezpieczne miejsce, a po drodze przeprowadzi z nim wywiad. Andreę nie obchodzi, że Paul, ścigany przez policję za ucieczkę z więzienia, właśnie popełnił przestępstwo; dla zwiększenia oglądalności swojego programu nie cofnie się przed niczym. Gdy Bazzo odpycha ją i ucieka na jej motorze, Andrea natychmiast udaje się do mieszkania Kiki, aby nagrać z nią rozmowę na temat tego, co się wydarzyło. Kika odmawia stanowczo, co oburzona Andrea komentuje następująco: „Gwałt nie upoważnia do nieuprzejmości!”, po czym zasypuje ją gradem niedyskretnych pytań. Gdy Kika milczy i wychodzi do łazienki, Andrea wykrzykuje do zamkniętych przed jej nosem drzwi: „Pani postawa godzi w wolność słowa!”<sup>20</sup> Następnie przy pomocy ruchomego oka kamery przygląda się z okna widokowi miasta, które przypomina kamiennego molocha. Panorami bezdusznych blokowisk towarzyszy rytmiczna muzyka; ta sama, która ilustruje scenę gwałtu, zarejestrowaną przez Andreę i pokazaną w jej programie telewizyjnym.

Drapieżne podglądanie cudzego życia i żerowanie na medialnej sensacji przyświeca również Andrei, gdy po odkryciu sekretu zamordowania Meksykanki przybywa za Nicholasem do willi Youkali. Za wszelką cenę pragnie przeprowadzić wywiad z wielokrotnym mordercą, którym okazał się pisarz. Andrea odkrywa dokonaną przez niego zbrodnię dzięki maszynopisowi książki, który autor wysłał jej przez pomyłkę zamiast scenariusza audycji, a także dzięki podglądającej mieszkanie Nicholasa ukrytej kamerze, która zarejestrowała akt zbrodni. Ponieważ Nicholas nie chce wpuścić dziennikarki do środka willi, Andrea rozmawia z nim, zaglądając przez okna. Nicholas zatrząskuje przed nią kolejne okiennice, ona zaś wsuwa obiektyw swojej zamocowanej na głowie kamery w następne otwory okienne, wybijając szyby lub otwierając z trzaskiem skrzydła. Wreszcie tłucze szybę w drzwiach wejściowych, odsuwa rygiel i wpada do środka. W trakcie szamotaniny, rani broniącego się przed nią Nicholasa w nogę strzałem z pistoletu. Wygłasza przy tym przerażającą w swej wymowie kwestię, że dla przeprowadzenia wywiadu nie cofnie się przed niczym. W zamian za szczerą rozmowę i możliwość jej rejestracji proponuje Nicholasowi dyskretną usługę lekarską przy opatrzeniu rany, pomoc w ucieczce oraz gratyfikację pieniężną. Pisarz jednak nie ma zamiaru poddać się jej manipulacji i zaczyna się z nią szamotać. W wyniku walki, oboje giną. Chwilę wcześniej, zanim Nicholas strzelił Andrei w serce wyrwanym z jej rąk pistoletem, dziennikarka patrzy na niego po raz ostatni, kierując swoje oczy i obiektyw kamery prosto w jego twarz.

---

<sup>20</sup> Cytaty z filmu *Kika*. Tłum. A. Karwas.

Marta Michalak stwierdza, że w osobie Andrei Almodóvar ukazuje, co się wydarza, gdy patrzącym podmiotem jest kobieta: „Okazuje się, że to ona właśnie przyjmuje punkt widzenia przez teoretyków uważany najczęściej za męski. (...) Wyraźny sygnał dany w pierwszych ujęciach filmu okazuje się prowokacją, podmiot filmu jest bowiem zmienny i nie daje się łatwo zdefiniować w kategoriach męskości — kobiecości”<sup>21</sup>. Andrea, dokonując voyeurystycznego oglądu świata, zapośredniczonego przez obiektyw kamery, odczuwa satysfakcję i rozkosz aktywnej władzy spojrzenia, która, według Mulvey, zarezerwowana jest tylko dla podmiotu męskiego.

Ale problematyka voyeurizmu, zgłębiona przez Almodóvara w *Kice*, nie ogranicza się tylko do sylwetek ekranowych bohaterów podglądających innych i czerpiących z tego satysfakcję. Postawą podglądacza kusi również reżyser widzów. Jak zauważa Yarza: „KIKI zmusza nas do przyjęcia pozycji voyeur, szczególnie podczas sekwencji gwałtu, która jest osią klimatyczną filmu; ukazuje nam, podobnie jak w *OKNIE NA PODWÓRZE Hitchcocka*, potajemnie wykradzione przez obiektyw podglądacza ujęcia tego, co dzieje się w sypialni Kiki. Tak więc to, co on nielegalnie kontempluje, jest pokazywane widzowi, podobnie jak w filmie Hitchcocka, jako coś, co powinno być widoczne, biorąc na siebie równoległe pozycję voyeur i bezstronnego świadka, który używa wyobrażeń jako wehikułu, aby rozwiązać zagadkę filmowego wątku. KIKI nie jest więc filmem, który zaprasza nas do bezkarnej kontemplacji sekretnych wyobrażeń voyeur, ale sytuuje nas równoległe na pozycji świadka i jednocześnie pozwala mu zaglądać przez ramię, w doskonałej zgodności ze strategią dominującą w twórczości Almodóvara: rozumienia kina jako przestrzeni reprezentacji, która wikła emocjonalnie widza i równocześnie go dystansuje (...)”<sup>22</sup>.

Tak więc Almodóvar zaprasza widzów do tego, aby sami stali się voyeurami i czerpali satysfakcję z bezkarnej, emocjonującego podglądania tego, co dzieje się na ekranie, a równocześnie używa mechanizmów dystansujących. Podobnie jak w innych filmach, reżyser używa scenografii dla podkreślenia efektów zaangażowania, a zarazem budowania chłodnego, intelektualnego oglądu swojego dzieła. Mieszkanie Ramóna i Kiki pełne jest okrągłych luster, w których odbijają się mieszkańcy, jak gdyby schwytani w obiektyw kamery. Duże okrągłe zwierciadło wisi w korytarzu wiodącym do sypialni Kiki. Gdy jakaś osoba idzie tym korytarzem, kamera nie pokazuje jej bezpośrednio, tylko eksponuje jej lustrzane odbicie. Innym chwytym zastosowanym przez Almodóvara jest filmowanie wnętrza mieszkania przez okna; dzięki temu zabiegowi kamera

---

<sup>21</sup> M. Michalak, op. cit., s. 183.

<sup>22</sup> A. Yarza, op. cit., pág. 157. Tłum. K. Citko.

przyjmuje punkt widzenia kogoś, kto jest na zewnątrz. O roli kolaży w charakteryzowaniu mieszkania, a przez to pośrednio osobowości Ramóna wspominałam już uprzednio; także wiszące w jego pracowni plakaty filmowe reklamujące horrory, w tym *PODGLĄDACZA*, definiują studio fotografa jako przestrzeń voyeura. Konsekwentne budowanie przestrzeni filmowej jako metafory podglądania widoczne jest w dbałości reżysera o szczegóły: Kika wychodząc do pracy zabiera ze sobą kuferek z przyborami do makijażu ozdobiony wizerunkami patrzących na nas oczu. Również we wcześniejszej sekwencji, ukazującej Kikę w pracy, zobaczyć możemy, jak przyozdabia ona klientce oczy sztucznymi rzęsami. Tego typu konstrukcja przestrzeni filmowej i wykorzystania rekwizytów oraz dekoracji zaprasza widza do przyjęcia postawy bezkarnego podglądacza, a zarazem zaprasza go do intelektualnej zabawy i oglądu komponentów świata przedstawionego jako elementów łamigłówki do rozszyfrowania.

W dekoracji do filmu Almodóvar wykorzystał także kwadraty i ramy, jako formy porządkujące przestrzeń. Reżyser podkreśla, że w ten sposób dokonał swoistego zapośredniczenia obrazu filmowego, gdyż kwadrat „jest metaforą telewizji najbardziej bezpośrednią dla oka”<sup>23</sup>. Kolejny raz twórca podkreśla w ten sposób, że *KIKA* jest między innymi autoteliczną opowieścią o kinie i telewizji oraz ich widzach.

Zaproszenie skierowane do widza, aby przyjął postawę voyeurystyczną budzić może różnorodne emocje, zarówno o charakterze pozytywnym, jak i negatywnym. Trudno jest bezkarnie poddać się władzy oglądania filmu z pozycji podglądacza smakującego świat przedstawiony i losy bohaterów, gdyż dzieło Almodóvara atakuje widza obrazami brutalnymi i perwersyjnymi. Z drugiej strony, reżyser równocześnie kusi nas medialnymi scenami przemocy i seksu, cenionymi przez widza masowego — a zarazem dokonuje ośmieszenia i zdekonstruowania tychże scen. Jednak emocjami widzów, zafascynowanych bądź zniesmaczonych skandalem, przemocą i seksem, zajmę się w części końcowej niniejszego rozdziału.

## 2. Spektakularność mediów, czyli emocje na sprzedaż

Analizując władzę męskiego spojrzenia, Laura Mulvey stwierdza, że kobieta w filmie stanowi jedynie przedmiot obsesji związanych z pożądaniem męskiego widza, a jej ekranowa obecność „zamraża bieg zdarzeń w chwilach kontemplacji erotycznej”<sup>24</sup>. W momencie, gdy postawa voyeurystyczna zbiega

---

<sup>23</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 172.

<sup>24</sup> L. Mulvey, op. cit., s. 100.

się z fetyszyzmem, rodzi się spektakl. Konstrukcja kobiety jako spektaklu wbudowana jest w aparat kina, jej pojawienie się na ekranie zamraża akcję i wprowadza element biernego, nacechowanego przyjemnością oglądu.

W momencie, gdy kino i inne przekazy zaczynają wytwarzać świadomość wspólną odbiorcom, mamy do czynienia z sytuacją, którą Guy Debord<sup>25</sup> określa jako „społeczeństwo spektaklu”. Bezpośrednia komunikacja ludzka zostaje zastąpiona powszechną produkcją i konsumpcją obrazów, obcujemy więc ze światem zapośredniczonym przez media. Znakiem współczesnego społeczeństwa jest konsumpcjonizm, a symptomem społeczeństwa ponowoczesnego jest przejście od konsumpcji dóbr do konsumpcji obrazów. Jesteśmy kreowani przez media zarządzane przez biznes, które swój sukces budują na handlu informacjami i obrazami. Fikcja i rzeczywistość, realność i hiperrealność mieszają się ze sobą, zaś jedynym celem telewizji staje się zwiększenie oglądalności swoich programów.

Telewizja bardziej niż kino uzurpuje sobie prawo do przedstawiania obrazów rzeczywistości społecznej i sytuowania w nich podmiotu. Ale widz telewizyjny, na co zwraca uwagę Farrel Corcoran<sup>26</sup>, różni się od widza kinowego. Odbiorca telewizyjny, wpatrując się w ekran, nie zatracą się w nim. Małe rozmiary ekranu telewizyjnego i warunki odbioru w prywatnym domu dają widzowi poczucie kontroli, co osłabia voyeurystyczną przyjemność. Dlatego telewizja nie angażuje widza i może wzbudzać w nim przekonanie, że emitowane treści nie mają żadnego znaczenia. Wymaga to od nadawców poszczególnych kanałów telewizyjnych ciągłej walki o widza, o przykucie jego uwagi i skłonienie go do zaniechania nawigacji po innych programach.

Neil Postman twierdzi, że programy telewizyjne dawno przestały pełnić funkcje informacyjne na rzecz ludycznych; dostarczając widzom odpowiednią dawkę rozrywki w masowym wydaniu, nakłaniają ich, aby jutro znowu zasiedli przed szklanym ekranem. Jest to zaproszenie skierowane do wszystkich, gdyż: „Nie istnieje dolna granica wieku, która byłaby barierą w dostępie do telewizji. Nie istnieje stopień ubóstwa, który by zmusił do jej wyrzeczenia się. Żadne wykształcenie nie osiąga takich wyżyn, aby nie mogło zostać uzupełnione dzięki telewizji”<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowska, GWP, Gdańsk 1998.

<sup>26</sup> F. Corcoran, *Telewizja jako Aparat Ideologiczny: Władza i Przyjemność*, przeł. A. Helman, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Universitas, Kraków 1994.

<sup>27</sup> N. Postman, *Zabawić się na śmierć: dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przeł. L. Niedzielski, Wyd. Muza, Warszawa 2002, s. 130-131.

Według Johna Hoopera<sup>28</sup>, największą widownię programów telewizyjnych w Europie stanowią Brytyjczycy, a zaraz po nich Hiszpanie. Telewizja stanowi na Półwyspie Iberyjskim największą rozrywkę i jest to najbardziej popularny sposób spędzania wolnego czasu. Według danych statystycznych z 1987 roku, Hiszpanie mają włączony telewizor średnio sześć i pół godziny dziennie<sup>29</sup>.

Świat programów telewizyjnych, reklamy i innych mediów znajduje swój wyolbrzymiony i sparodiowany wizerunek w filmach Pedra Almodóvara. Poczynając już od pierwszych filmów undergroundowych, reżyser penetrował obszar telewizji i jej komercyjnych wpływów na społeczeństwo. Mark Allinson<sup>30</sup> zauważa, że praktycznie prawie we wszystkich filmach zrealizowanych przez Almodóvara występują — w mniej lub bardziej epizodycznych rolach — postacie ze szklanego ekranu.

Antonio Holguín<sup>31</sup> proponuje rozpatrywać wizerunek telewizji pojawiający się w filmach Pedra Almodóvara w dwóch aspektach. Pierwszy związany jest z ukazywaniem telewizji jako sfery wolnego rynku, kształtującej gusta i preferencje konsumpcyjne odbiorców. Znane marki komercyjne, prześcigając się w zabieganiu o klienta, przekształcają telewizję w najbardziej dostępną witrynę sklepową, a jakość produktu oceniana jest w zależności od tego, czy reklamujący go spot zostanie wyemitowany i jak często zagości na ekranie. Drugi aspekt związany jest z rolą popularnych gatunków telewizyjnych (dzienniki, programy typu *reality show*) w kształtowaniu ramówki programowej, jako że tego typu produkcje cieszą się zazwyczaj największą oglądalnością.

Almodóvar wnikliwie penetruje te dwa obszary, ukazując je w krzywym zwierciadle. W jego filmach pojawiają się zjadliwe satyry reklam, dzienników telewizyjnych, programów kulturalnych i *talk shows*. Ukazują one co prawda nieco przerysowany, ale adekwatny do rzeczywistości obraz komercyjnego społeczeństwa postmodernistycznego, pozbawionego głębszych ambicji i aspiracji duchowych, nastawionego na łatwą i natychmiastową konsumpcję.

Świat telewizji ukazywany w filmach Almodóvara przyjmuje rozmaite formy. Wyróżnić w nim można następujące komponenty: bohaterowie filmowi pracujący w mediach, parodie *spotów* reklamowych, imitacje dzienników i wiadomości, karykaturalnie wyolbrzymione naśladownictwo programów typu „talk show” i „reality show”, wreszcie fragmenty filmów (autentycznych i fikcyj-

<sup>28</sup> J. Hooper, *The New Spaniards*, Penguin, London 1995.

<sup>29</sup> P. Sawicki, *La España del cambio*, PWN, Warszawa 1993, pág. 386.

<sup>30</sup> M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, I.B. Tauris & Co Ltd, London 2001.

<sup>31</sup> A. Holguín, op. cit.

nych) oraz innych programów, emitowane na ekranie telewizora stanowiącego integralny składnik przestrzeni filmowej<sup>32</sup>.

Wielu bohaterów filmów Almodóvara, zarówno głównych, jak i drugoplanowych, pracuje w mediach: w reklamie, prasie, telewizji. Bohaterka PEPI, LUCI, BOM I INNYCH LASEK Z NASZEJ PACZKI, tytułowa Pepi, zakłada agencję reklamową i planuje strategie promocyjne. Ivan i Pepa, byli kochankowie z filmu *KOBIETY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO*, występują w telewizji jako aktorzy. Pepa podkłada głos w postsynchronach i występuje w serialu oraz reklamach. Protagonisci *WYSOKICH OBCASÓW*, Rebeca i jej mąż Manuel pracują w prywatnym kanale telewizji — on jako dyrektor, ona jako prezenterka wiadomości. Przedstawicielką komercyjnego świata mediów jest oczywiście także Andrea z *KIKI*. W filmach Almodóvara odnajdziemy również wiele ról drugoplanowych bądź epizodycznych związanych z telewizją, prasą czy reklamą. W epizodycznych rolach prezenterki telewizyjnej występuje także niekiedy matka Almodóvara, Francisca Caballero.

Bohaterowie filmów Almodóvara reprezentują cały przekrój społeczny; mogą być wykształceni bądź nie, młodzi, starzy; są kobietami lub mężczyznami, pracują z pasją bądź z poczucia obowiązku. Łączy ich jedno — świat mediów. Almodóvar, kreując tak wiele różnorodnych sylwetek bohaterów związanych z mediami, wskazuje pośrednio na ich rolę i rangę we współczesnym społeczeństwie. Praca w stacji telewizyjnej czy w agencji reklamowej przekształca człowieka w bożyszczę mas, w ikonę popkultury. Przykładem tego jest Pepa, bohaterka *KOBIET NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO*, która jadąc taksówką, zostaje rozpoznana przez kierowcę i natychmiast poproszona o autograf.

Istotnym komponentem świata mediów, pokazywanym przez Almodóvara w jego filmach, jest reklama. Kreowane przez reżysera *spoty* reklamowe, ich rolę i znaczenie w fabule filmowej, omówiłam uprzednio, w części książki poświęconej analizie filmu *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* Frédéric Strauss<sup>33</sup> zauważa, że forma reklamy w krótkim czasie, a do tego ekspresyjnie i wymownie, daje szansę na stworzenie stereotypowej sytuacji i symbolicznych postaci. Jest to jedna z cech, którą Almodóvar wykorzystuje w pracy nad swoimi bohaterami, dlatego chętnie sięga do języka reklam, przekształcając go dla swoich osobistych celów.

---

<sup>32</sup> Powyższe uwagi zamieściłam wcześniej w artykule poświęconym tej tematyce. Zob.: K. Citko, *Świat mediów i wizerunek społeczeństwa medialnego w filmach Pedro Almodóvara*, [w:] M. Sokołowski (red.), *U progu wielkiej zmiany? Media w kulturze XXI wieku. Nurty — kategorie — idee*, „Kastalia”, Olsztyn 2005, s. 412.

<sup>33</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit.

Almodóvar nigdy nie ukrywał swojej fascynacji dziennikiem telewizyjnym jako formą pełną powagi, charakteryzującą się kompetencją i fachowością prowadzących je prezenterów. Wiadomości są gatunkiem telewizyjnym cieszącym się dużą oglądalnością widowni, dlatego zarówno stacje publiczne, jak i komercyjne włączają je w swoją ramówkę. Wielu teoretyków mediów od dłuższego już czasu stwierdza, że programy informacyjne przestały spełniać swoją podstawową rolę; nie służą przekazywaniu wiadomości, lecz sensacji i rozrywce. Zdefiniowana przez Umberto Eco<sup>34</sup> neotelewizja w coraz mniejszym stopniu zajmuje się światem, natomiast coraz bardziej skupia się na sobie i na kontakcie ze swoją publicznością. W świecie mnożących się, konkurujących ze sobą kanałów telewizyjnych liczy się oglądalność, a nie rzetelność.

Dzienniki tworzone przez Almodóvara i wplatane w fabułę filmową doskonale odzwierciedlają ten stan. Reżyser kreuje swoje *telediarios* w określonych celach. Ważną ich funkcją jest niewątpliwie ukazanie w krzywym zwierciadle roli telewizji w życiu współczesnego człowieka. Jednak nie mniej istotnym zadaniem jest dostarczanie przez nie informacji znaczących dla rozwoju fabuły. O wydarzeniach dotyczących losów bohaterów niejednokrotnie dowiadujemy się z ust spikera. W filmie *DRŻĄCE CIAŁO* narodziny Victora w nocnym autobusie pokazane są w kronice filmowej jako informacja o charakterze sensacyjnym. Czarno-białe zdjęcia rzekomej kroniki zastępują program telewizyjny, gdyż Victor rodzi się w czasach, kiedy telewizja jest jeszcze w powijakach. W filmie *WYSOKIE OBCASY* mała Rebeca zamienia ojczymowi leki, tak że myli on środki uspokajające z pobudzającymi, zasypia za kierownicą i rozbija samochód o drzewo, ponosząc śmierć. O wypadku dowiadujemy się z dziennika telewizyjnego oglądanego przez Rebecę i jej matkę.

Parodię telewizyjnych wiadomości odnajdziemy w filmie *KOBIETY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO*. Rolę spikerki odgrywa w tej scenie matka Almodóvara, starsza, siwowłosa pani w okularach, ubrana w domową sukienkę. Powoli, dobitnie czyta informację o pojawieniu się w Madrycie szyickich terrorystów, od czasu do czasu popijając wodę ze szklanki. Jest ona absolutnym zaprzeczeniem tradycyjnego obrazu prezenterki, która powinna być atrakcyjna, młoda i stale uśmiechnięta. Almodóvar komentuje zaangażowanie matki do ról w swoich filmach następująco: „Fakt, że to moja matka, czyni tę scenę znacznie bardziej komiczną. Oznacza ona także, iż każdy może mieć swój program w telewizji i że bardzo często najważniejszy jest aspekt ludzki, a nie profesjonalny, i że to on właśnie stanowi uzasadnienie dla tej obecności. (...) Moja matka ma w sobie coś cudownego: olbrzymią spontaniczność i żadnego respektu dla

---

<sup>34</sup> U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, PIW, Warszawa 1998.

kamery; aktorstwo nie jest w jej mniemaniu poważnym zajęciem i dlatego robi to tak dobrze”<sup>35</sup>.

Kolejne programy informacyjne Almodóvar wplata w fabułę filmu WYSOKIE OBCASY. Rebeca, pracująca jako prezenterka wiadomości w prywatnym kanale telewizyjnym, występuje w dwóch odsłonach dziennika<sup>36</sup>. Kiedy widzimy ją po raz pierwszy, Rebeca czytając informacje śmieje się nerwowo, gdyż zdaje sobie sprawę z tego, że jej słynna i uwielbiana przez nią matka, piosenkarka Becky Páramo, ogląda ją w telewizji. W tej scenie Rebeca jest komicznym zaprzeczeniem profesjonalnej spikerki telewizyjnej. W kolejnej odsłonie oglądamy kuchnię telewizyjną: makijażystkę, studio, monitory, teleprompter, ekipę produkcyjną. Rebeca przygotowuje się do występu, chociaż wszyscy wiedzą, że jej mąż został zamordowany i że tuż przed nagraniem dziennika odbył się jego pogrzeb. Ekipa produkcyjna zastanawia się, jak Rebeca może czytać wiadomości w takich okolicznościach. Wkrótce się to wyjaśnia: prezenterka przyznaje się przed kamerami do tego, że zamordowała swojego męża. Dyrektor programu nie przerywa emitowanego „na żywo” dziennika; przeciwnie, informuje nagrywających techników, żeby niezależnie od tego, co się jeszcze wydarzy, nie kończyli relacji. Do studia telewizyjnego wpadają policjanci, zakładają Rebecę kajdanki i wyprowadzają ją, podczas gdy kamera wciąż to wszystko nagrywa. Poprzez sensacyjny wydzźwięk tej sceny Almodóvar dobitnie podkreśla drapieżność współczesnych mediów: pogoń za sensacją za wszelką cenę, żerowanie na bólu i nieszczęściu innych, cynizm i wyuzdanie pod płaszczykiem dotarcia do prawdy.

Twórcy programów telewizyjnych, schlebając gustom masowego widza, sięgają coraz częściej po tematy bulwersujące, budzące sensację czy nawet zgorzenie. Programy typu *reality show* żerują na przyjemności płynącej z podglądania, natomiast *talk shows* wzbudzają emocje poprzez poruszanie kontrowersyjnych zagadnień i doprowadzenie występujących w nich gości do kłótni i agresywnych zachowań. Analizując zjawisko *talk show*, Andrzej Zalewski podkreśla: „Drastyczność opowiadanych historii być może jest tyleż celem samym w sobie, co wynika z próby doprowadzenia rozmowy do progu pokazywalności, czy wręcz ekshibicji, jest więc wymogiem kompromisu między dwoma sprzecznymi członami formuły «talk» i «show». Neutralny, choćby merytorycznie «ciekawny», przedmiot rozmowy wprowadzałby od razu czas własny tego przedmiotu i odtwarzał różnicę między nim a czasem przekazu

<sup>35</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 168-169.

<sup>36</sup> Zagadnienie to zostało przeze mnie omówione przy okazji analizy filmu *Wysokie obcasy*, niemniej przywołuję je ponownie, aby uwypuklić rolę fikcyjnych *telediarios* w fabule filmów Almodóvara.



i oglądu. Aby temu zapobiec a równocześnie nie rezygnować do końca z formy wywiadu, należałoby go jakoś «uspektalizować» i najbardziej wyraziste miejsca przerzucić w rozwijający się czas audycji — a zapewniają to właśnie różnego rodzaju drastyczności i niedyskrecje lub nawet dwuznaczności tematu (obowiązkowy segment poświęcony życiu prywatnemu zapraszonej osoby) wymuszające bogatą skalę emocjonalnych reakcji<sup>37</sup>.

Almodóvar jako wnikliwy obserwator i satyryk współczesności, porusza w swoich filmach problem popularności programów telewizyjnych tego typu. W filmie *PRAWO POŻĄDANIA* obejrząc możemy telewizyjny wywiad z reżyserem Pablem Quintero, w którym prezenterka wypytuje go o sprawy intymne: czego wymagałby od osoby, w której by się zakochał, co go denerwuje, a co podnieca w miłości? Wywiad, wpisujący się w klimat popularnych teleplotek, oglądają dwie osoby zakochane w reżyserze: Antonio i Ada. Śledzą program z zainteresowaniem, gdyż słowa wypowiedane przez Pabla są dla nich wskazówką, jak mu się przypodobać i zabiegać o jego względy. Równocześnie bohaterki stanowią egzemplifikację masowej publiczności telewizyjnej, uwielbiającej tego typu ekranowe ploteczki.

W styl wywiadu o charakterze *talk show* wpisuje się także scena z filmu *POROZMAWIJ Z NIĄ*, w której dziennikarka komercyjnego kanału telewizyjnego przeprowadza rozmowę „na żywo” ze słynną kobietą-toreadorem, Lydią. Dziennikarka namawia Lydię, aby ta publicznie zwierzyła się ze swojego intymnego związku z toreadorem Niño de Valencia. Lydia odmawia kategorycznie. Przypomina, że godząc się na wywiad, uprzedzała, iż nie będzie rozmawiać o sprawach osobistych, tylko o zawodowych. Dziennikarka reaguje oburzeniem, prosi, aby Lydia tak nie mówiła, bo publiczność pomyśli, że program nie jest emitowany bezpośrednio ze studia i był wcześniej wyreżyserowany. Kiedy Lydia wychodzi ze studia przerywając rozmowę, dziennikarka stara się ją zatrzymać, wiesz się na niej i szamocząc się z nią, krzyczy: „Niño de Valencia wykorzystał cię, dzielił z tobą nie tylko sławę i arenę, ale również łożę, a gdy już byłaś niepotrzebna, zostawił cię!”<sup>38</sup> Kreując tą scenę wywiadu, Almodóvar dobitnie wskazuje na brak jakichkolwiek skrupułów producentów telewizyjnych kanałów komercyjnych w dążeniu do uzyskania największej oglądalności. Kiczowaty wystrój studia, w którym dokonywane jest nagranie, wzmacnia ironiczny wydźwięk tej sceny.

---

<sup>37</sup> A. Zalewski, *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Universitas, Kraków 2003, s. 217.

<sup>38</sup> Cytat z filmu *Porozmawiaj z nią*. Tłum. A. Karwas.



*VOLVER — Agustina występująca w talk show w telewizji*

Podobny wydzźwięk przynosi scena programu telewizyjnego „na żywo”, wpleciona w fabułę filmu Almodóvara *VOLVER*. Poszukująca zaginionej matki Agustina decyduje się na występ przed kamerami, aby poprosić widownię o pomoc w jej odnalezieniu i uzyskać za swój występ pieniądze na leczenie. Tymczasem prezenterka prowadząca z nią rozmowę, bez skrupułów wyznaje publiczności zgromadzonej w studio i przed telewizorami, że Agustina jest nieuleczalnie chora: ma raka. Po czym dodaje, że nie jest to nic wstydlivego i prosi widownię o oklaski, które dodadzą Agustynie odwagi i podniosą ją na duchu. Prezenterce nie zależy wcale na tym, aby swoim programem pomóc Agustynie, lecz na podnoszącej frekwencję sensacji. Publiczność zgromadzona w studio również nie przyszła do telewizji po to, aby udzielać komukolwiek pomocy czy wsparcia, ale po to, aby dobrze zabawić się kosztem występującej na scenie osoby. Świadczą o tym dobitnie śmiechy towarzyszące wypowiedziom coraz bardziej zmieszanej Agustiny.

Znamienną parodię *talk show* odnajdziemy także w *KICE*. Wprowadzając ją w tkanekę filmowej fabuły, Almodóvar rozprawia się z telewizyjnymi programami kulturalnymi. Na ekranie kolejny raz widzimy matkę Almodóvara. Występuje ona jako prezenterka, przeprowadzająca wywiad z Nicholasem Pearcem, przedstawionym przez nią publiczności jako amerykański pisarz. Tytuł programu, *HAY QUE LEER MÁS* (TRZEBA WIĘCEJ CZYTAĆ) pojawia się na ekranie wyhaftowany na płótnie, zjeżdżającym w dół niczym kurtyna. Przyjęta przez Almodóvara stylistyka kojarzy się bardziej z kiczowatą makatką wiszącą

w kuchni, niż z kulturalnymi dekoracjami o wysmakowanym designie, które zazwyczaj towarzyszą programom tego typu. Wystrój studia, stylizowany na dom z prowincji, także nie uprzytamnia widzom, że właśnie oglądają program literacki. Podobną konwencję domowej niedbałości odnajdziemy w stroju prezenterki. Matka Almodóvara ubrana jest w czerwoną sukienkę w białe grochy, przyozdobioną białym kołnierzykiem. Powoli, myśląc się i błędnie podając nazwisko swego gościa, czyta z kartki pytania, ale bardziej niż odpowiedziami, zainteresowana jest swoimi komentarzami, zupełnie niezwiązanymi z tematem programu. Proponuje pisarzowi, żeby poczęstował się kielbaską, zachwalając ją następującymi słowami: „jest z La Manchy, tak jak ja”; mówi mu, że nie zamierza czytać jego książki, bo ma słaby wzrok — ale da ją wnukom, wreszcie doradza Nicholasowi, żeby znalazł sobie jakąś kobietę. Poucza go, że wie z autopsji jako wdowa, jak źle być samemu: „niekończące się noce, ponure dni”. Na szczęście dla niej, jej syn, który jest reżyserem tego programu, zaproponował jej pracę prezenterki. Na koniec dodaje: „Przy okazji mogę być z nim, bo on nie ma czasu mnie odwiedzać”<sup>39</sup>.

Ten autobiograficzny wątek jest niezwykle komiczny, jako że matka Almodóvara stanowi antywzorzec wykształconego, czytanego prezentera, który powinien pojawić się w programie o charakterze kulturalnym. Almodóvar komentuje rzecz następująco: „Odwołuję się w tej scenie do programu Carmen Sevilli, wiekowej już aktorki, która wycofała się z filmu dwadzieścia pięć lat temu, a ostatnio stała się sławną osobowością telewizyjną, ponieważ w prowadzonym przez siebie programie bez przerwy się myli, używa niewłaściwych zwrotów i często zapomina słów. To, co mogłoby być uważane za słabość, stało się poniekąd racją bytu tego programu, uwielbianego przez publiczność, która kocha gafy popełniane przez Carmen Sevillę”<sup>40</sup>.

Znacznie bardziej tragiczny wydźwięk mają wplecione przez Almodóvara w fabułę KIKI sceny telewizyjnego programu o znamienym tytule: LO PEOR DEL DÍA, (NAJGORSZE WIADOMOŚCI) prowadzonego przez Andreę. Wykreowany przez Almodóvara spektakl jest najbardziej drapieżną i groteskową satyrą spośród wszystkich dokonanych w filmach reżysera parodii programów telewizyjnych. Prowadzony przez Andreę *show* rozgrywa się wśród scenografii imitującej wielkie miasto w stanie permanentnej przebudowy, na którą składają się szare płyty ścian wieżowców, asfalt zdjęty z rozkopanej jezdni, dźwigi i koparki zamykające dekorację niczym teatralną scenę, w których czerpaki zastąpiono odbiornikami telewizyjnymi. Jest to symboliczny obraz miasta–molocha,

---

<sup>39</sup> Cytaty z filmu *Kika*. Tłum. A. Karwas.

<sup>40</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 168.

zagrożającego mieszkańcom żyjącym w jego murach. Równie znaczące są stroje noszone przez Andreę, zaprojektowane na potrzeby filmu Almodóvara przez Jean-Paula Gaultiera.

Program Andrei staje się kwintesencją tego, co nazywamy spektaklem; jest to czysty, skondensowany strumień przemocy o silnych konotacjach erotycznych, w najbardziej widowiskowym wydaniu. Idea przyświecająca działalności bohaterki jest prosta: im gorsze wiadomości, tym lepsze. Almodóvar charakteryzuje jej postawę następująco: „Telewizja jest światem, w którym w dziedzinie konkurencji obowiązują prawa dżungli — Andrea jest gotowa zabić lub umrzeć, aby tylko zdobyć unikalne zdjęcia. Jest zupełnie szalona, żaden z rzeczywistych prezenterów telewizyjnych nie jest do niej podobny, ale jest to tego rodzaju zawód, w którym można bardzo szybko i nie zdając sobie z tego sprawy znaleźć się w tym punkcie co ona, niczym śruba wirująca w próżni”<sup>41</sup>.

Pierwsza odsłona NAJGORSZYCH WIADOMOŚCI rozpoczyna się od swoistej litanii przemocy i zbrodni. Andrea z emfazą wymienia zdobyte przez siebie sensacyjne informacje, a kamera wędruje w górę wzdłuż jej sylwetki, prezentując jej oszałamiający strój: „Kobieta dokonała samospalenia w banku, gdy odmówiono jej 800 tysięcy peset kredytu” (gdy słyszymy te słowa, kamera wędruje wzdłuż leżącego na ziemi czarno-czerwonego trenu sukni, przypominającego zakrzepłe sople krwi); „członek sądu biskupiego w Sewilli oskarżony o lubieżność” (kamera dokonuje jazdy w górę postaci stojącej dziennikarki, eksponując wycięcia w sukni w kształcie kwadratów, obramowane krwistoczerwonymi strzępami materiału, z których wyłaniają się atrapy piersi z błyszczącymi guziczkami sutek); „dowódca artylerii zabił żonę i odebrał sobie życie” (kamera eksponuje w półzbliżeniu popiersie i twarz Andrei: widzimy czerwone usta, bladą cerę, czarne włosy zaczesane do tyłu z loczkami w kształcie spiralek, jak u tancerki flamenco, długie kolczyki, przypominające skrzepłą krew i bliznę na policzku, podkreśloną czerwoną kredką); „gwałcieł z Orcasitas powiesił się w celi, nie mogąc znieść wstydu po wielokrotnym zgwałceniu przez współwięźniów” (kamera eksponuje, jak Andrea przechadza się wśród pudełkowatej scenografii, a potem wędruje wzdłuż rampy oświetlonej od dołu czerwonymi punkcikami lampek); „W Madrycie odkryto sieć prostytutki dziecięcej i studio wideo porno w przedszkolu «Uśmiech losu». Wiek dzieci: 3 do 6 lat. Dobry wieczór państwu. Wita państwa Andrea Blizna”<sup>42</sup>. Wypowiadając te ostatnie słowa, dziennikarka unosi ręce na wysokość twarzy z drapieżnie rozcapierzonymi palcami. Słychać oklaski wymaganej publiczności i kamera pokazuje puste

<sup>41</sup> Ibidem, s. 164.

<sup>42</sup> Cytaty z filmu *Kika*. Tłum. A. Karwas.

rzędy czerwonych plastikowych krzesłek. Sugerują one dobitnie stosunek Andrei do publiczności: zależy jej jedynie na oglądalności programu, bo niesie to za sobą pieniądze i sławę, natomiast realny, konkretny widz (w domyśle: człowiek) zupełnie jej nie interesuje. Zresztą, dziennikarka nie ma żadnych złudzeń co do moralności swojej widowni. Przed wyemitowaniem nieinscenizowanych zdjęć rejestrujących popełnienie morderstwa, Andrea ostrzega widzów z cieniem uśmiechu na ustach: „Ostrzegam, że zdjęcia mogą urazić waszą wrażliwość. Jeśli jeszcze ją macie...”<sup>43</sup>

Kolejny odcinek NAJGORSZYCH WIADOMOŚCI prezentuje w ramach cyklu KRWAWE CEREMONIE procesję biczowników w Villaverde de los Ojos<sup>44</sup>. Wśród zamaskowanych pątników znajduje się Paul Bazzo, były gwiazdor filmów porno, obecnie więzień odbywający karę za sianie publicznego zgorszenia. Korzystając z zamieszania, Paul ucieka, o czym Andrea informuje publiczność telewizyjną, dodając ironicznie, że zważywszy na niedorozwój umysłowy gwiazdora, zapewne nie pocieszy się wolnością zbyt długo.

W scenach z Andreą występującą na ekranie telewizyjnym, kamera zachowuje się jak voyeur, podglądając i eksponując jej ciało tak, że wzbudza pożądanie. Stella Bruzzi<sup>45</sup> zauważa, że ubrania Andrei i sposób pokazywania jej sylwetki wpisują się w konwencjonalne mechanizmy sprawiające, że żeńska forma przedstawienia przekształca się w spektakl. Stroje dziennikarki są parodią eleganckiej kreacji wieczorowej, ale zarazem podkreślają klimat przerażającego spektaklu, którym jest jej program. W drugim epizodzie telewizyjnym, Andrea ubrana jest w krwistoczerwoną krótką sukienkę, efektownie poszarpaną, z rozcięciami i dziurami, nosi kolczyki w uszach w kształcie dużych kół oraz malowniczo udrapowane bandażę na rękach i nogach, będące oczywistą aluzją do krwawego obrzędu biczowania.

W trzeciej odsłonie programu Andrea występuje ubrana w czarną błyszczącą skórę, pękniętą na piersiach, zaś z rozcięcia wystaje czerwony biustonosz. Tym razem dziennikarka prezentuje publiczności scenę gwałtu na Kice, dokonaną przez Paula Bazzo i zarejestrowaną przez podglądacza z mieszkania naprzeciwko apartamentu Ramóna i Kiki. Almodóvar nawiązuje tą sceną do zjawiska *stringersów*, jak nazwano w Ameryce ludzi, którzy nagrywają amatorskimi kamerami wydarzenia pełne przemocy, aby następnie z zyskiem odsprzedać je stacjom telewizyjnym. Zjawisko to reżyser komentuje następująco: „ludzie chcą szpiegować jedni drugich, takie jest oczekiwanie rynku. Andrea

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Mark Allinson podaje, że procesja tego typu istnieje naprawdę i odbywa się co roku we wsi La Rioja, w San Vicente de la Sonsierra — M. Allinson, op. cit.

<sup>45</sup> S. Bruzzi, *Undressing Cinema*, Routledge, London 1997.

nie tylko reprezentuje telewizję, ale także jej nieuczciwość, która zachęca wręcz do podejmowania niewyobrażalnych działań. Nie dość, że jest w tym voyeurizm, przyjemność z oglądania nieszczęścia innych, to jeszcze dochodzi do tego odrażająca postawa policjanta, wzbudzająca lęk skłonność do oddawania ofiar w ręce mediów. Jest to bardzo niebezpieczne zjawisko<sup>46</sup>.

Marta Michalak, porównując scenę gwałtu na Kice i telewizyjną relację jej poświeconą, zauważa, że oglądając pierwszą, realną wersję gwałtu widz identyfikuje się z Kiką, zaś samą scenę gotów jest potraktować jako komediową, ze względu na jej lekki, pozbawiony napięcia erotycznego charakter. Zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja w przypadku drugiej, medialnej wersji: „(...) w programie NAJGORSZE WIADOMOŚCI oglądamy całą tę sekwencję skróconą do kilkudziesięciu sekund. Widzimy moment, w którym Pablo grozi Kice nożem — nóż do obierania pomarańczy urasta do rangi niebezpiecznej broni. Kamera koncentruje się tym razem na poruszających się nagich pośladkach Pabla. Emisji filmu towarzyszy silnie zrytmizowana muzyka, która skłania widza do utożsamiania się z poruszającą się w jej rytm postacią — tym razem z postacią gwałtciela<sup>47</sup>. Scena nagrana na wideo i dostarczona do telewizji przez podglądacza (a jest nim sama Andrea) utwierdza nas w przekonaniu, że dziennikarka jako osoba bezwzględna i wyrachowana nie cofnie się przed niczym w swojej pogoni za sukcesem i publicznością.

Bezwzględność Andrei obraca się ostatecznie przeciwko niej; kiedy dziennikarka chce przeprowadzić wywiad z Nicholasem Pearcem i zmusić go do przyznania się przed kamerą, że jest niebezpiecznym przestępcą, zostaje przez niego śmiertelnie postrzelona. Sama również zabija swojego mordercę, lecz kiedy trafiony przez nią kulą Nicholas udaje, że umiera, Andrea płacze, bo przed śmiercią nie powiedział jej, czy naprawdę popełnił zbrodnię opisaną przez siebie w powieści. W tej scenie Andrea, polująca nieustannie na innych ludzi, staje się ofiarą samej siebie. Almodóvar zdaje się nas przestrzegać: w nieustannej walce o widza, przeprowadzanej codziennie przez konkurujące ze sobą kanały telewizyjne, nie ma zwycięzców — przegrywają wszyscy. Jak zauważa Ewa Mazierska: „Film Almodóvara jest oczywiście karykaturą, ale istotą karykatury jest przecież to, że wyolbrzymia to, co istnieje naprawdę. Nietrudno zauważyć, że współczesne dzienniki telewizyjne niewiele odbiegają od programu, którego gospodynią jest Andrea Blizna. Największa bodajże różnica między prawdziwymi reporterami a bohaterką filmu Almodóvara polega na tym, że Andrei

---

<sup>46</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, s. 161.

<sup>47</sup> M. Michalak, op. cit., s. 183.

obca jest hipokryzja i że bardziej niż prawdziwi dziennikarze dba ona o plastyczną oprawę spektaklu, który tworzy i w którym uczestniczy<sup>48</sup>.

Roboczy strój Andrei, w którym udaje się ona na poszukiwanie swoich ofiar, jest czarnym kombinezonem, ciasno opinającym ciało, z reflektorami ukrytymi za drucianymi kagańcami, przymocowanymi na piersiach. Na oczach dziennikarka ma gogle, a na głowie hełm zwieńczony kamerą poruszającą się na wysięgniku. Obiektywem tej kamery, niczym Cyklop swoim jednym okiem, Andrea penetruje świat w poszukiwaniu sensacji.

Alejandro Yarza<sup>49</sup> porównuje Andreę do cyborga, przeciwstawiając ją biologicznej, naturalnej Kice. Mamy więc opozycję: kobieta organiczna, będąca w zgodzie z naturą (która zostaje zgwałcona) — i kobieta-maszyna, bezduszna i cyniczna (która gwałci emocjonalnie i agresywnie ingeruje w życie innych). Poprzez wizerunek ubranej w kostium Andrei, reżyser ukazuje funkcjonowanie maszynerii kina: ujawnia konstruowanie kobiecości jako spektaklu, przebrania, maski. Andrea w swoim roboczym stroju przypomina pierwszą kinową kobietę-maszynę, Marię z METROPOLIS (1926) Fritza Langa. Podobnie jak ona, bohaterka Almodóvara reprezentuje znamienne połączenie seksualności i technologii, podniety i niebezpieczeństwa, uosabiając ideał męskiego pożądania, jako że technologia zdaje się umożliwiać kontrolę nad cielesnością, a męskie fantazje znajdują wszak odzwierciedlenie w idei kontroli.

Władza męskiego, erotycznego spojrzenia, przeobrażająca kobietę i to, co dzieje się wokół niej w spektakl, podporządkowująca i ujarzmiająca pierwiastek żeński, wydaje się znajdować swoją kulminację w sekwencji gwałtu. Jest ona strukturalną i klimatyczną osią filmu, a zarazem kluczową sekwencją dla zrozumienia emocji bohaterów: Ramóna, Paula Bazzo oraz Kiki.

Zgwałcona Kika przeżywa traumatyczny szok, ale nie załamuje się pod jego wpływem. Jako niepoprawna optymistka, Kika woli oglądać świat z lepszej strony. Gdy opowiada Ramonowi o gwałcie, stwierdza: „To było okropne. Ale już po wszystkim. Najlepiej będzie zapomnieć. To się zdarza co dzień. Dziś właśnie mnie<sup>50</sup>. Kika jest uosobieniem niewinności, dobroci i po trosze nieświadomości, po trosze naiwności. Almodóvar charakteryzuje swoją bohaterkę następująco: „Kika ma trzydzieści sześć lat, a zachowuje się jak szesnastolatka; to właśnie sprawia, że jest tak czuła, bliska i komiczna, gdyż widzimy dobrze, że nie jest to już młoda dziewczyna. Postaci takie jak Kika są zawsze kreowane przez bardzo młode osoby, gdyż wraz z upływem czasu i doznawaniem w ży-

<sup>48</sup> E. Mazierska, *Postmodernistyczne społeczeństwo i jego filmowy obraz*, „Film na świecie” 2000 nr 41, s.29.

<sup>49</sup> A. Yarza, op. cit., pág. 161 y siguientes.

<sup>50</sup> Cytat z filmu *Kika*. Tłum. A. Karwas.

ciu coraz to boleśniejszych ciosów nie sposób nie utracić optymizmu. Tymczasem Kika ma trzydzieści sześć lat i niezmiennie jest optymistką. To wręcz surrealistyczne<sup>51</sup>.

W sekwencji, w której Paul Bazzo dokonuje wtargnięcia do domu Kiki (okazuje się, że służąca Juana jest jego siostrą, dlatego Paul po ucieczce z procesji biczowników szuka u niej schronienia), Kika oddaje się sjeście poobiedniej. Śpi w sypialni, pod obrazem przedstawiającym kobietę wśród owoców. Według Yarzy, obraz ten symbolizuje rajski Eden i biologiczną naturę Kiki. Jest ona wręcz przez niego określana mianem „kobiety mitycznej, w harmonii z naturą”<sup>52</sup>. Powołując się na analizę Slavoja Žižka<sup>53</sup>, Yarza zauważa, że sekwencja aktu przemocy ma wyraźne konotacje biblijne: „Człowiek pierwotny, z małym rozumem i olbrzymim fallusem — co sugeruje jego pozycja aktora filmów pornograficznych — dokonuje penetracji rajskiego sanktuarium Kiki, kobiety będącej uosobieniem Ziemi, aby ją zgwałcić”<sup>54</sup>. Paul dokonuje penetracji waginy Kiki przy pomocy cząstki pomarańczy, przeobrażając jej ciało w fantazję erotyczną zaczerpniętą z obrazu wiszącego na ścianie. Žižek stwierdza, że niektórzy teologowie, jak Tomasz z Akwinu, uważali, że Adam i Ewa uprawiali miłość w ziemskim Edenie, zachowując umiarkowanie i dystans, nigdy nie tracąc przy tym kontroli. Zdaniem Žižka, dystans i autokontrola w sferze seksualnej prowadzą do doświadczenia sadomasochistycznego o charakterze teatralnym, gdyż przyjemność czerpana z inscenizacji i sprawowania kontroli nad drugą osobą jest dużo większa, niż w przypadku spontanicznego oddania się miłosnemu uniesieniu. Rzeczywiście, sekwencja gwałtu z filmu Almodóvara, wprowadza konotacje sadystyczne: Kika poddana jest przymusowi i opresji, zaś Paul sprawuje nad nią pełną kontrolę, co jest dla niego doświadczeniem tak ekscytującym, że postanawia pobić swój rekord orgazmów osiągniętych w jednym akcie.

Kika próbuje przemówić do rozsądku gwałciiciela, ale Paul jej nie rozumie. Kika mówi do niego: „Bardzo źle robisz, wiesz o tym?” — na co on zdziwiony odpowiada jej: „Jak to źle? Na planie filmowym mówili, że jestem najlepszy”<sup>55</sup>. Paul ukazany jest jako osobnik wyrażający się tylko poprzez swoją seksualność; używając jedynie penisa, nie rozumu, staje się tym samym karykaturalnym wyolbrzymieniem ideału męskości. Jego siostra Juana, opowiadając o nim swojej pani, podkreśla, że od dziecka wykazywał nienormalne zainteresowanie seksem, gwałcąc wszystkie kobiety we wsi, łącznie z nią, a także krowy, owce

---

<sup>51</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 165.

<sup>52</sup> A. Yarza, op. cit., pág. 164. Tłum. K. Citko.

<sup>53</sup> S. Žižek, *Plague of Fantasies*, Verso, London 1997.

<sup>54</sup> A. Yarza, op. cit., pág. 164. Tłum. K. Citko.

<sup>55</sup> Cytat z filmu *Kika*. Tłum. A. Karwas.



i kozy. Po jego ucieczce z więzienia gazety zamieszczają jego fotografie, na których Bazzo przybiera pozy demona seksu, za którego się uważa. Jak pisze Michalak: „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 przywiązać do krzesła, by upozorować włamanie, brat tłumaczy to sobie jej sadomasochistycznymi skłonnościami”<sup>56</sup>.

W momencie, gdy Kika zaczyna się szarpać i bronić, Bazzo sięga do stolika nocnego po leżący tam nóż do obierania owoców, aby jej nim zagrozić. Widzimy w wielkim planie, jak ręka Paula chwyta nóż i przypadkiem przesuwa ostrzem po stronie leżącej obok gazety, przecinając fotografię ukazującą w zbliżeniu ludzkie oko. Można w tym obrazie dostrzec cytaty z UN CHIEN ANDALOU (PSA ANDALUZYJSKIEGO, 1928) Luisa Buñuela. Według Yarzy, scena ta jest wyraźną sugestią kastracji pożądania voyeur. Dzięki tej aluzji można odczytywać sylwetki Paula i Ramóna jako przeciwstawne sobie, choć równocześnie w pewnym sensie komplementarne: Ramón odczuwa satysfakcję erotyczną jedynie w momencie patrzenia, Paul zaś zamyka oczy, smakując doznania seksualne innymi zmysłami: węchem, smakiem, dotykiem. Ramón ogranicza się do biernego oglądu, w nim znajdując ujście dla swych fantazji erotycznych, zaś Paul jest tylko bezmyślnym działaniem, sprowadzonym do doznań cielesnych.

W momencie, gdy Kika zaczyna perswadować swemu prześladowcy, aby przestał ją gwałcić i porozmawiał z nią, padają z jej ust znamienne słowa: „To nie jest film. To jest prawdziwy gwałt”<sup>57</sup>. Dla niej ta scena jest koszmarną rzeczywistością, nie zaś ekranowym dramatem. Ale już dla Ramóna staje się ona autorskim scenariuszem jego fantazji erotycznych, który zresztą przeobraża się w prawdziwy film, gdyż całe wydarzenie zostaje przez niego nagrane. Dla Paula natomiast autentyczne jest przeżycie rozkoszy tak wielkiej, że aż prowadzącej do zapamiętania się bądź zatracenia. Dlatego przybyli na miejsce policjanci długo szamoczą się z gwałcicielem, nie mogąc oderwać go od penetrowanej przezeń Kiki.

Scena odciągania Paula od Kiki ma charakter absurdalnie śmieszny. Cała sekwencja gwałtu, trwająca prawie 20 minut, ma zresztą charakter komediowy. Almodóvarowi bardzo zależało na takim jej wydźwięku, co tłumaczy następująco: „gdybym opisał tylko pierwszą część gwałtu, scena jedynie epatowa-

---

<sup>56</sup> M. Michalak, op. cit., s. 185.

<sup>57</sup> Cytat z filmu *Kika*. Tłum. A. Karwas.

łaby przemocą. Trzeba sobie wyobrazić, że to nie trwa dwudziestu minut, Paul Bazzo leży na Kice przez przynajmniej trzy godziny i przez ten czas wiele się może zdarzyć. Nie chodzi o samą odrażającą sprawę, jaką jest gwałt: oto leży na tobie męczyzna 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>58</sup>.

Zastosowanie przez reżysera klimatu komediowego służy Almodóvarowi do zdekonstruowania tradycyjnego psychoanalitycznego wzorca modelu widza jako tego, który posiada władzę voyeurystycznego patrzenia. Wspomniałam uprzednio, że sekwencja gwałtu na Kice wydaje się być ucieleśnieniem idei spektaklu, jako wyraz podporządkowania sadystycznym męskim pragnieniom pierwiastka żeńskiego, a także jako ekspozycja dominacji i przyjemności płynącej z męskiego erotycznego spojrzenia. Jest to jednak wyobrażenie pozorne, gdyż komiczność scen obrazujących szamotanie się Paula z Kiką skutecznie pozbawia akt gwałtu smaku erotycznego podniecenia. Widz może mieć nawet problem z dostrzeżeniem w nim przemocy, ponieważ potencjalne przerażenie brutalnością Paula jest skutecznie osłabiane komicznymi gagami: rozmową, którą Kika prowadzi ze swoim prześladowcą, pojawieniem się Juany 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 nad uległym kobiecym ciałem.

W podobny zresztą sposób Almodóvar dekonstruuje, a równocześnie ośmiesza postawę tradycyjnego widza telewizyjnego, zafascynowanego medialnymi obrazami przemocy, goniącego za sensacją i skandalem. Program Andrei wychodzi naprzeciwko tym oczekiwaniom, ale w pierwszej jego odsłonie kamera nie ukazuje tragicznych obrazów przemocy, które przecież mogłyby być zarejestrowane przez Andreę i rzucone publiczności na żer. Zamiast tego mamy odczytywaną przez dziennikarkę długą listę zbrodni. Takie rozwiązanie wprowadza element teatralny, nie telewizyjny; telewizja wszak posługuje się obrazem, również Andrea jako klasyczna reporterka goniąca za sensacją nieustannie poluje na obrazy. Almodóvar zachęca więc widza, aby utożsamiał się z oczekiwaniami odbiorców telewizyjnych programów epatujących przemocą, a następnie pozbawia ich perwersyjnej przyjemności czerpanej ze smakowania scen zbrodni i gwałtu. Równocześnie reżyser ukazuje cynizm twórców tego typu programów, którym zależy na jak największej oglądalności, a nie na

---

<sup>58</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 160.

samym widzu. Lekceważący stosunek do publiczności widoczny jest najbardziej, gdy kamera ukazuje widownię programu Andrei: stanowią ją puste rzędy krzeseł. Almodóvar podkreśla: „niechęć Andrei do widzów nie jest większa aniżeli w jakimkolwiek innym prezentowanym aktualnie programie, w którym ludzie są traktowani jak meble”<sup>59</sup>.

Dekonstruowanie władzy męskiego spojrzenia oraz fascynacji widza przymocą i skandalem przeplata się w filmie Almodóvara z zaproszeniem do zanurzenia się w perwersyjnej przyjemności smakowania tego typu obrazów. Takie ambiwalentne podejście znajduje swoje odzwierciedlenie w konstrukcji całego filmu, która również dzięki temu przybiera charakter mozaiki czy łamigłówki. Jak zauważa Strauss: „Ten film to zaproszenie do gry, jeżeli przyjmujemy logikę puzzle’a i bohaterów przedstawionych jak w kalejdoskopie; można go postrzegać również jako stymulujący obiekt plastyczny i teoretyczny. Istnieje tyle sposobów opowiedzenia tej historii, co możliwych punktów widzenia”<sup>60</sup>.

### 3. Emocje wypływające ze świata przedstawionego i jego elementów oraz emocje filmowych bohaterów

KIKA jest filmem, którego emotikon wyrazić można w sposób następujący: przerażająca, pełna okrucieństwa mroczność świata zapośredniczonego w mediach, zabarwiona erotycznym podnieceniem płynącym z męskich fantazji, z akcentami czarnego humoru. Ma on charakter przybierający różne odcienie, a budujące go emocje cząstkowe ujawniają się z różną mocą w poszczególnych scenach czy sekwencjach filmowych. Niekiedy przeważają odczucia mroczności i perwersyjności świata przedstawionego, kiedy indziej zaś na plan pierwszy wysuwa się ironiczny bądź absurdalnie komiczny wydźwięk prezentowanych scen. Humor ma przy tym charakter czarny. Jest to widoczne chociażby w sekwencji gwałtu czy w scenie przybycia Kiki po raz pierwszy do willi Youkali; bohaterka myśli, że będzie sam na sam z ukochanym mężczyzną, okazuje się natomiast, że ma umalować trupa. Owa przemienność emotikonu z mrocznych odcieni w bardziej pogodne i na odwrót związana jest między innymi z wymieszaniem przez Almodóvara konwencji gatunkowych, występujących w jego dziele: film jest połączeniem komedii z melodramatem, dokumentem telewizyjnym i programami typu *reality show*.

---

<sup>59</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 171.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 152.

Emocje wpływające ze świata przedstawionego, budujące klimat filmu, konstruowane są między innymi poprzez styl, odwołujący się do estetyki reportażu zarejestrowanego na wideo oraz do istoty filmu jako medium ze swej natury voyeurystycznego. Są one także podkreślane przez dynamiczną muzykę. Almodóvar, jak zwykle w swoich dziełach, wykorzystuje znane motywy z muzyki hiszpańskiej, jak DANZA ESPAÑOLA N. 5 Granados czy MAMÁ, YO QUIERO, Guaglioni oraz CONCIERTO PARA BONGÓ Péreza Prado. Ten ostatni utwór towarzyszy w programie NAJGORSZE WIADOMOŚCI emisji sceny gwałtu, podkreślając wyrazistym rytmem seksualne nienasycenie Paula Bazzo. Almodóvar komentuje swoje wybory muzyczne następująco: „Muzyka spełnia w KICE bardzo ważną funkcję narracyjną. Postać Kiki kojarzy się z określonym rodzajem muzyki, postać Andrei z innym, każdy z bohaterów ma własny styl. Odkryłem pewien bardzo mało znany koncert na perkusję Péreza Prado, króla mambo, muzykę bardzo prostą, dziką, oschłą, gwałtowną i abstrakcyjną zarazem, która znakomicie nadawała się do tego, aby towarzyszyć Andrei. W wypadku Kiki również odwołałem się do mambo Péreza Prado, ale tym razem do utworów bardziej ludycznych, znacznie spokojniejszych”<sup>61</sup>.

Reżyser stwierdza też, że podzielił swój film na narracyjne bloki, a początek i koniec każdego z nich ilustrowany jest odpowiednio dobranym materiałem muzycznym, spełniającym funkcje podobne do tytułów poszczególnych rozdziałów w powieści. Przykładowo rozdział drugi kończy się w momencie, gdy Kika słucha na balkonie piosenki śpiewanej przez piękną Meksykankę. Almodóvar wykorzystał tu końcowe fragmenty utworu Luisa Miguela LUZ DE LUNA (ŚWIATŁO KSIĘŻYCA). Słowa, które śpiewa Chavela Vargas ustami Bibi Andersen, odtwarzającej rolę Susany, brzmią:

Si ya no vuelves nunca Provincianita mía A mi selva querida Que está triste y está fría	Jeśli nie wrócisz już nigdy, Prowincjuszko moja, Do mojej ukochanej puszczy, Która jest smutna i zimna,
Al menos tu recuerdo Ponga luz sobre mi bruma, Pues desde que te fuiste Yo no he tenido luz de luna.	Przynajmniej twe wspomnienie Rozświećli moją mgłę, Gdyż odkąd odeszłaś, Nie zaznałem światła księżycy.
Pues desde que te fuiste Yo no he tenido luz de luna.	Gdyż odkąd odeszłaś Nie zaznałem światła księżycy <sup>62</sup> .

<sup>61</sup> Ibidem, s. 134.

<sup>62</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Kika*. Tłum. K. Citko. Przy okazji oglądania tej sceny zauważyć można, że Bibi Andersen, imitując śpiew Chaveli Vargas, porusza ustami zmieniając końcówki słów z formy żeńskiej na męską, jako że odbiorcą wykonywanej przez nią piosenki jest mąż-

Słowa piosenki odnoszą się do emocji zarówno śpiewającej ją Susany, jak i do słuchającej jej z dołu, stojącej na balkonie piętro niżej Kiki. Obie kobiety odczuwają smutek z powodu nieodwzajemnienia ich uczucia przez Nicholasa. Dla pięknej Meksykanki romans z pisarzem skończy się tragicznie jej śmiercią, czego Kika nawet nie podejrzewa, biorąc szamotaninę na górze i zduszony krzyk Susany za odgłosy namiętnego seksu.

Muzyka towarzysząca poszczególnym sekwencjom podkreśla ich dramaturgię i wiodące emocje. Almodóvar stwierdza: „W czwartej i ostatniej części filmu, która jest stosunkowo niezależna w stosunku do pozostałych, gdyż należy do innego gatunku, także muzyka wykorzystana została inaczej. Ten blok narracyjny zaczyna się w chwili, gdy Rossy odchodzi sama ulicą; wtedy właśnie wykorzystuję muzykę Bernarda Herrmanna skomponowaną do *PSYCHOZY* Alfreda Hitchcocka; posłuży to do połączenia odkrycia morderstwa dzięki scenom z *THE PROWLER* Josepha Loseya pokazywanego w telewizji i całej nocnej wędrówki Andrei zarejestrowanej na taśmie wideo. Myślę, że Bernard Herrmann jest muzykiem, który najlepiej rozpracował zatrzymanie uwagi widza”<sup>63</sup>.

W ostatnim akcie filmu pojawia się również instrumentalny motyw *YOUKALI TANGO HABANERA* Kurta Weilla. Słowa tej piosenki, powstałej w latach dwudziestych, odnoszą się do mitycznej krainy Youkali, będącej rajem, w którym wszystko jest miłością i szczęściem — jednak końcowa zwrotka jest zupełnie inna, okazuje się bowiem, że idylliczna Youkali nie istnieje, jest tylko szaleńczym majakiem, pragnieniem i snem. Tytuł utworu bezpośrednio odnosi się do nazwy willi, a fakt, że matka Ramóna nadała ją swej wiejskiej posiadłości, charakteryzuje jej postać w kategoriach niespełnienia i tęsknoty za utraconym Edenem. Piosenka Kurta Weilla jest głęboko pesymistyczna; być może dlatego Almodóvar zrezygnował z wersji wokalnejszej na rzecz instrumentalnego wykonania. Reżyser podkreśla, że pierwotnie miał zamiar sięgnąć po wersję śpiewaną przez Teresę Stratas, jednak gdy dokreślił zakończenie filmu, w którym Kika jedzie szosą i decyduje się podwieźć młodego autostopowicza, rozpoczynając tym samym nowy etap w swoim życiu, zdecydował się zrezygnować ze słów *YOUKALI*, wprowadzając do tej sceny w warstwie muzycznej mambo inspirowane słynnym tangiem Matosa Rodrígueza *LA CUMPARSITA*. Utwór ten wykonywany jest w wersji instrumentalnej, elektronicznej, co nadało wigoru odejściu Kiki. Jest to utwór pełen dynamizmu, optymistyczny, pobudzający i dodający

---

czynna (śpiewa więc: „provincianito mío”). Natomiast piosenka Chaveli Vargas, towarzysząca scenie z playbacku, zwraca się do słuchaczki w formie żeńskiej (a więc: „provincianita mía”), zacytowanej powyżej.

<sup>63</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 135.

energii, dzięki czemu doskonale ilustruje pozytywny charakter bohaterki i dobre emocje jej towarzyszące.

Charakter i osobowość bohaterów ilustrują także dobrane do nich gadzety, kolory i stroje. Przedmioty otaczające bohaterów, jak podkreśla reżyser, nie służą tylko do ozdoby, lecz można je odczytywać w kategoriach określonej symboliki, pozwalającej widzowi dotrzeć do osobowości i emocji poszczególnych postaci. Na przykład w sypialni Ramóna i Kiki istnieje wyraźny podział na ich odrębne światy. Po lewej, kobiecej stronie łóżka na półce nad zagłówkiem stoją figurki zwierząt, zdjęcia przyjaciół, drobiazgi, które uspokajają Kikę i niosą dla niej pozytywne konotacje. Druga, męska strona łóżka, na której sypia Ramón, jest bardziej chłodna; Almodóvar charakteryzuje ją następująco: „oto jedna czy dwie figurki bardziej lub mniej rozebranych kobiet, kilka drobiazgów z kryształu, popielniczka z mrożonego szkła, fotografia — wspomnienie matki — a obok dwa wazoniki z kwiatami. Jedynymi przedmiotami obdarzonymi odrobiną czułości są dwa roboty, zabawki Ramóna z dzieciństwa”<sup>64</sup>.

Kika, główna — i zarazem tytułowa bohaterka filmu, jest osobą niezwykle ciepłą, otwartą i szczerą, choć nieco naiwną i infantylną. Przypomina trochę postać Patty Diphusy z opowiadań literackich Almodóvara, poprzez swoją żywiołowość, niespożytą energię i niepoprawny optymizm. Reżyser stwierdza, że: „jest to jej naturalna potrzeba, jej sposób bycia. Dla mnie Kika stanowi ideał zachowania, ale nie mam ani jej nieświadomości, ani też jej niewinności. (...) Kika jest dobra spontanicznie, bez zastanawiania się. Bardzo chciałbym być taki jak ona”<sup>65</sup>.

Jako osoba otwarta i pozytywnie nastawiona do świata, Kika przejawia pozytywne emocje: odnosi się życzliwie do wszystkich, ciesząc się spontanicznie życiem. Potrafi bez większego szwanku wyjść z najgorszej traumy i spojrzeć nawet na negatywne doświadczenia z dobrej strony. Wspominałam już uprzednio, że w chwili gwałtu, gdy Paul grozi jej nożem, Kika przyjmuje postawę praktyczną i zaczyna pertraktować ze swoim prześladowcą. To jej zachowanie świadczy o jej sile i optymizmie; Almodóvar podkreśla, że zawsze imponowała mu kobieca umiejętność przeżycia w trudnych czy wręcz ekstremalnych sytuacjach. Kika nie ujawnia swojej złości czy strachu; przeciwnie, okazuje gwałtcielowi uprzejmość, a nawet zainteresowanie jego osobą, aby skutecznie rozbroić jego agresję i zyskać na czasie.

O niepoprawnym wręcz optymizmie Kiki i jej ciekawości tego, co oferuje życie, świadczy najdobitniej końcowa scena filmu, w której bohaterka, ze świeżo

---

<sup>64</sup> Ibidem, s. 159.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 181.

poznany młodym mężczyzną jedzie samochodem w nieznaną, dając się skusić obietnicą dobrej zabawy. Bez troskę tego flirtu podkreśla słońce, letnia pogoda i barwna sukienka Kiki (co prawda lekko ubrudzona krwią Nicholasa), a także biała linia namalowana na asfalcie, umykająca pod rozpedzonymi kołami samochodu bohaterki.

Również postać Andrei jest charakteryzowana nie tylko poprzez stroje przez nią noszone, ale także otaczające ją dekoracje. Scenografię do programu NAJGORSZE WIADOMOŚCI omówiłam już uprzednio, podkreślając rolę pustych krzeseł w charakteryzowaniu stosunku Andrei do publiczności. Studio, w którym pracuje i mieszka Andrea, jest z kolei ciasną klitką, przypominającą trochę lisią norę. Almodóvar pragnął w ten sposób uzyskać wrażenie, co sam podkreśla, że Andrea żyje sama jak drapieżnik albo jak Zły z SUPERMANA, kryjący się w odosobnieniu, z dala od ludzi, którzy nie są mu do niczego potrzebni. Na ścianach wiszą plakaty filmowe horrorów klasy „B”, co z kolei sugeruje fascynację Andrei przemocą i zbrodnią. Andrea, jak prawdziwy drapieżnik maskujący się przed skokiem na swoją ofiarę, nie ujawnia swoich emocji (oprócz końcowej sceny filmowej, w trakcie której puszcza jej nerwy, gdy widzi, jak świetny materiał filmowy o seryjnym mordercy wymyka jej się z rąk), ale czynią to za nią przedmioty, którymi się otacza i miejsca, w których żyje.

Takie same plakaty wiszą w mieszkaniu Nicholasa — i pełnią w nim podobną rolę. Również Nicholas uzależniony jest od zbrodni, tyle że Andrea kolekcjonuje nagrania przestępstw, on zaś je popełnia. Jego motywacje wyrażone zostały dobitnie przez niego samego we fragmencie powieści, który odczytuje na głos Andrea: „Zabijanie jest jak obcinanie paznokci u nóg. Na początku myśl o tym cię rozleniwi. Ale kiedy obetniesz, odkrywasz, że poszło łatwiej niż sądziłaś. Myślisz, że minie sporo czasu, zanim znowu to zrobisz. Lecz niespodziewanie, paznokcie znów odrosły”<sup>66</sup>.

Nicholas jako wiecznie podróżujący poszukiwacz mocnych wrażeń nie ma swojego domu, zamieszkuje w hotelach, a gdy wraca do Madrytu z Meksyku, zatrzymuje się w pracowni swojego pasierba. Dlatego nie otacza się gadżetami, nie gromadzi przedmiotów ani nie przywiązuje wagi do wnętrz, w których mieszka. Jest jednak jeden przedmiot, który związany jest z jego osobą: to duży kufer, w którym Nicholas usunie z mieszkania ciało Susany. W momencie, gdy robotnicy spuszcza ją z okna pracowni na linach, Paul Bazzo w mieszkaniu na dole gwałci Kikę. Dzięki kufrowi powoli sunącemu za oknem udaje się zresztą gwiazdorowi filmów porno uciec; pomimo że policjanci celują do niego z pistoletów, Paul wskakuje na wieko skrzyni i wraz z nią zjeżdża w dół.

---

<sup>66</sup> Cytat z filmu *Kika*. Tłum. A. Karwas.

Tajemniczy kufer, kryjący w sobie mroczną tajemnicę, symbolizuje skrytą, perwersyjną osobowość Nicholasa.

Bohater ten nie okazuje ekspresyjnie swoich emocji; przeciwnie, kryje się z nimi, gdyż podobnie jak Andrea jest typem drapieżnika, czającego się w ukryciu na swoją ofiarę. Na zewnątrz, światu, Nicholas prezentuje twarz-maskę, zakrywającą jego perwersyjne upodobania pod mimikrą życzliwego uśmiechu, prezentowanego na przykład w scenie wywiadu telewizyjnego w programie HAY QUE LEER MÁS.

Juana, podobnie jak Nicholas, jest bohaterką nieposiadającą własnych rzeczy, gdyż pracuje i mieszka jako służąca w domu Ramóna i Kiki. O jej guście świadczy jednak wybór przedmiotów, które przywłaszcza sobie jako odprawę, odchodząc z domu państwa. Są nimi kiczowate, wręcz wulgarne, bogato zdobione czerwono-zielone krzeselka. Wulgarność jest także cechą charakteryzującą Juanę. Almodóvar ukazał ją jako stereotypowe, przejęskrawione wyobrażenie lesbijki: kobietę o męskim wyglądzie i takiej samej osobowości. Juana pragnie pracować jako strażniczka w kobiecym więzieniu, a jej atrybutem jest wąsik pod nosem. Na sugestię Kiki, że mogłaby się go pozbyć, odpowiada, że mężczyźni nie mają monopolu na wąsy, zaś ci, którzy je noszą, są albo faszyzami, albo pedałami — albo obydwoma tymi osobnikami naraz. Wygłaszając tę kwestię, Juana pała oburzeniem, wyraziście malującym się na jej twarzy. W ogóle, Juana wyraża swoje emocje bardzo ekspresyjnie. Dzięki żywej mimice, gestykulacji i tonacji głosu, widzowie bez trudu odczytują jej uczucia: pożądania i podniecenia wobec Kiki, złości i politowania wobec swojego niezbyt rozgarniętego brata, irytacji wobec policjantów.

W osobie Juany Almodóvar dokonuje nie tylko ośmieszenia stereotypowego wzorca kobiety homoseksualnej, wyolbrzymiając cechy zwyczajowo przypisywane lesbijkom do karykaturalnych rozmiarów. Reżyser parodiuje także tradycyjny model zamożnej rodziny hiszpańskiej, obowiązkowo zatrudniającej służącą, która niejednokrotnie staje się kochanką pana domu. W filmie Almodóvara tradycyjne role zostają odwrócone: propozycji miłosnych nie składa służącej głowa rodziny, lecz to ona właśnie okazuje swoje żądze, i to nie mężczyźni, a kobiecie, swojej pani.

Almodóvar dokonuje także (co jest stałym elementem w jego twórczości) ośmieszenia wizerunku występujących w filmie policjantów, z których jeden jest uosobieniem Clinta Eastwooda lub podobnych mu „twardzieli” z hollywoodzkich filmów sensacyjnych, drugi zaś porównuje siebie do Kirka Douglasa, chcąc się do niego upodobnić dzięki operacjom plastycznym. Obaj policjanci, poprzez wyolbrzymienie cech, które mają z nich tworzyć prawdziwych *machos*, stają się karykaturą męskości i zawodowego profesjonalizmu. Rozdęcie ego bohaterów



do wymiarów monstrualnych czyni z nich postacie komiczne, choć oczywiście sami nie zdają sobie z tego sprawy. Również te postacie charakteryzowane są przez ich wygląd i noszony uniform: starszy policjant ubiera się starannie, strój młodszego skomponowany jest z dżinsów, podkoszulka i kamizelki, a nieodłącznym jego atrybutem jest wielki, groźnie wyglądający colt, którym wymachuje z widoczną przyjemnością.

Użyte przez Almodóvara w *KICE* środki wyrazu: narracyjne, kompozycyjne, muzyczne i plastyczne, są charakterystyczne dla całej jego twórczości. Stanowią rozpoznawalny wyznacznik jego stylu, wyrażający się między innymi zamiłowaniem do barokowości i użycia elementów kiczu (przepych przedstawień, nastrojowość muzyki, krzykliwe kolory, tandetne gadżety), a także charakteryzują bohaterów i popychają akcję naprzód. Przestrzeń, w której zamieszczona została opowiedziana historia, jej wątki i przebieg narracyjny oraz poruszające się w niej sylwetki bohaterów, tworzą logiczny układ, uzupełniając się i współtworząc wzajemnie. Antonio Holguín, podkreślając ową zgodność, stwierdza: „Narracja w formie komiksu ze środkami teatralnymi jest jednym z elementów charakterystycznych, które tworzą z Almodóvara reżysera niepowtarzalnego, kreującego swoistą szkołę opowiadania i wizualizacji filmowej”<sup>67</sup>.

#### 4. Od voyeuryzmu do spojrzenia chłodnym okiem: emocje widzów

Film *KIKA* budzić może różnorodne emocje odbiorcze, celowo zamierzone i konstruowane przez reżysera. Almodóvar wyraźnie i z premedytacją zaprasza widzów do przyjęcia postawy podglądacza; dotyczy to oczywiście szczególnie widzów rodzaju męskiego. Postacie kobiet są bowiem przez niego pokazywane w *KICE* tak, aby wzbudzać męskie pożądanie. Odnosi się to do sposobu prezentowania zarówno głównej bohaterki, jak i postaci drugoplanowych. Gdy Kika udaje się schodami na górę, do mieszkania Nicholasa, kamera najpierw patrzy na nią z góry, zaglądając jej w półzblizeniu za dekolt, a następnie filmuje ją od dołu, eksponując — również w półzblizeniu — jej nogi obute w czerwone pantofle, wyłaniające się spod rąbka spódnicy. Spotkanie Kiki z jej przyjaciółką w windzie także ukazane jest w półzblizeniu, co pozwala wyeksponować ponętny biust Amparo, wylewający się ze skąpego body. Kolejna kochanka Nicholasa, Susana, ukazana jest nago, przy czym kamera również fragmentaryzuje jej ciało, ukazując ją w półzblizeniach i planach amerykańskich. Przy okazji

---

<sup>67</sup> A. Holguín, op. cit., pág. 258. Tłum. K. Citko.

zaznaczyć jednak należy, że Susana (inaczej niż bohaterki kina głównego nurtu) patrzy z pożądliwością na Nicholasa. Jest to jedyny przypadek w filmie (choć nie wyjątkowy w całej twórczości Almodóvara), kiedy subiektywizacja nacechowanego erotycznie spojrzenia zapośredniczona jest przez postać kobiecą. Kobieta, jako bierny obiekt męskiego spojrzenia i pożądania, powinna unikać kontaktu wzrokowego z voyeuem, natomiast Susana wyłamuje się z tego schematu. Utożsamiając się z jej spojrzeniem, widz (kobiety) może popatrzeć pożądliwie na Nicholasa, który również mierzy wzrokiem Susanę. Mamy więc do czynienia z konfrontacją spojrzeń, w której wydają się brać udział dwaj równorzędni partnerzy. Jednak za wyłamanie się z tradycyjnego schematu (wszak to do mężczyzny, nie do kobiety, należy władza spojrzenia), Susana zostaje ukarana: Nicholas uśmierca ją i bezczęści jej ciało, przemycając nagie w kufrze i usiłując pogrzebać je potajemnie w ogrodzie willi Youkali.

Zaproszony przez Almodóvara do przyjęcia postawy voyeura, widz rozkoszuje się nie tylko widokami ponętnego kobiecego ciała. Może także snuć własne fantazje na temat męskiej władzy i przyjemności płynącej z relacji sado-masochistycznych. Wszak w filmie pojawia się wątek gwałtu, zaś inne okrutne opowieści, także o podtekście seksualnym, prezentowane są w programie telewizyjnym Andrei. Jednak zachęcając widza do przyjęcia postawy voyeurystycznej i utożsamienia się z sadystyczną przyjemnością płynącą z podporządkowania i ujarznienia kobiety, reżyser równocześnie skutecznie rozbraja tego typu odbiór i dekonstruuje go. Scena gwałtu na Kice nie eksponuje bowiem, jak zauważyłam uprzednio, wątku przemocy; jest on skutecznie przełamany przez akcenty komiczne. Natomiast krwawe opowieści Andrei z pierwszej odsłony jej programu nie są w ogóle pokazane, presenterka wymienia jedynie długą ich listę, jakby odmawiała litanii. Film Almodóvara obiecuje więc odbiorcom emocje o charakterze perwersyjnego podniecenia, następnie zaś skutecznie je wygasza, nie doprowadzając do ich pełnego rozwinięcia.

Z powodu osłabienia efektu epatowania widza szokującymi obrazami przemocy, utrudniony jest także odbiór scen pokazywanych w filmie, nawet tak drastycznych jak długa scena gwałtu, jako obrazów bulwersujących czy gorszących. Widz po prostu nie ma się czym gorszyć, gdyż kamera niewiele prezentuje z cielesnego aktu. Obiektów ukazuje Kikę i Paula w półzbliżeniu, nie eksponując zwróconej w dół twarzy gwałciela. Widzimy jedynie twarz Kiki, ale emocje przez nią wyrażane nie wynikają tylko z traumy; oprócz przerażenia, dostrzec możemy także zaciekawienie i lekki podziw, gdy Kika rozpoznaje w napastniku słynnego aktora filmów pornograficznych, następnie zaś zniecierpliwienie przedłużającą się sytuacją. Groza i niesmak, które mogłyby towarzyszyć widzom w scenie gwałtu, są skutecznie osłabiane przez akcenty

humorystyczne. Wśród nich znajdują się kwestie, wypowiedane przez Kikę, która przedstawia się Paulowi i próbuje namówić go na podzielenie się z nią jego problemami, a następnie poucza gwałciciela, że w celach higienicznych powinien używać prezerwatywy. Komiczne jest także pojawienie się w sypialni Juany zakneblowanej i przywiązanej do krzesła, a także wtargnięcie policjantów, którzy siłą ściągną szczytującego Paula z Kiki. Starszy z nich, ten, który upodabnia się do Kirka Douglasa, siada okrakiem na napastniku i wymierza mu, niczym ojciec rozbrykanemu dziecku, parę klapsów w gołą pupę. Następnie, gdy Paul wyrwa się z rąk policjantów i ucieka na parapet okienny, policjant wpada z rozpędu między rozłożone nogi Kiki i zanim wstanie, wykonuje coś w rodzaju paru ruchów kopulacyjnych. Z tego powodu Kika, opowiadając wieczorem Ramónowi o tym, co przeżyła, mówi mu, że została parokrotnie zgwałcona przez Paula Bazzo i do tego jeden z policjantów też niemal jej nie zgwałcił.

Emocje odbiorców filmowych mogą być zbliżone do stanu szoku, przerażenia czy zniesmaczenia, ale tego typu odczucia nie towarzyszą, jak to bywa w przypadku innych dzieł Almodóvara, scenom śmiałego bądź perwersyjnego seksu. Są one raczej związane z odczuciem smaku emotikonu filmowego, a także z intelektualnym odczytaniem przekazu zeń płynącego. Mroczność i drapieżność świata przedstawionego wynika bowiem nie tylko z dziejących się w nim dramatycznych wydarzeń, jak gwałt czy morderstwa popełniane przez Nicholasą, ale także z zapośredniczenia tych wydarzeń w mediach. Przerażający jest przede wszystkim program telewizyjny, prowadzony przez Andreę. Sceny zarejestrowane kamerą dziennikarki stają się bardziej drapieżne i wyządane od tych dziejących się w rzeczywistości filmowego universum. Doskonale obrazuje to zderzenie dwóch sekwencji gwałtu popełnionego na Kice. Podczas gdy oglądamy gwałt bezpośrednio, jest on, jak podkreślałam już parokrotnie, skutecznie rozbrajany przez akcenty komiczne. Natomiast zaprezentowany w programie telewizyjnym Andrei ten sam akt gwałtu, zarejestrowany kamerą podglądacza, zamienia się w przerażający spektakl przemocy i poniżenia bezbronnej kobiety. Oburzenie i niesmak towarzyszący oglądaniu tej sceny zamienić się może w szok, gdy widz uzmysłowi sobie, że film Almodóvara ukazuje prawdziwe, wcale nawet nie przerysowane zapotrzebowanie panujące na rynku mediów: ludzie chcą podglądać i szpiegować siebie, czerpią również przyjemność z oglądania nieszczęścia innych. Okrucieństwo i jego pokazywanie staje się towarem, którego sprzedaż zostaje obdarta z jakichkolwiek odruchów współczucia czy sympatii dla ofiary. Zrozumienie tego wzbudzić może u odbiorców filmu Almodóvara sprzeciw, a nawet przerażenie, wynikające ze świadomości całkowitego odhumanizowania przekazu telewizyjnego, który staje się czystym spektaklem przemocy, bez jakichkolwiek konotacji moralnych.

Uczucie przerażenia, a przynajmniej niepokoju i dyskomfortu moralnego, towarzyszące odbiorowi programów telewizyjnych Andrei, nie jest bynajmniej osłabiane przez brak sfilmowanych obrazów przemocy, o których presenterka jedynie opowiada. Z jednej strony, co zostało powiedziane już uprzednio, zabieg ten skutecznie rozbraja voyeurystyczne oczekiwania widza. Ale równocześnie wprowadzenie rozwiązania bardziej teatralnego niż filmowego, czyli występu Andrei recytującej litanie zbrodni przed kamerami telewizyjnymi, powoduje efekt przytłaczającego napięcia, wiszącego w powietrzu, nieuchwytnego, a więc tym bardziej wywołującego niepokój. Atmosferę wyabstrahowanego, pełnego koszmaru piekła, czającego się podskórnie w wielkim mieście, wywołują także dekoracje towarzyszące programowi Andrei.

Owo uczucie klaustrofobicznego napięcia rozładowują sceny komiczne, przynoszące widzom odprężenie od przytłaczającej atmosfery pozostałych wydarzeń ukazanych w filmie: ożywienie ze stanu kataleptycznego Ramóna, dzięki makijażowi zrobionemu rzekomemu trupowi przez Kikę, scena telewizyjnego wywiadu przeprowadzonego z pisarzem przez matkę Almodóvara w programie TRZEBA WIĘCEJ CZYTAĆ, frazy z lesbijką Juaną czy chociażby sekwencja gwałtu. Optymistyczna w wymowie, a więc budząca u widzów pozytywne emocje, jest także scena końcowa filmu, w której Kika odjeżdża z poznanym przypadkowo autostopowiczem w dal szosą z wymalowaną na niej białą linią, która, zdaniem Almodóvara, oznacza szlak do przebycia, a więc otwarcie się na nowe możliwości. Pozytywny odbiór wzbudza bohaterka przez cały czas trwania filmu, bowiem ekranowa Kika jest kobietą pełną radości życia, naiwności, spontaniczności oraz wiary w lepsze jutro. Kika budzi sympatię, bo tak jej postać została pomyślana i skonstruowana przez Almodóvara; Strauss podkreśla wręcz, że jest ona w pewnym sensie alter ego jej autora: „Kika to postać będąca w centrum opowiadania, istota zarówno aktywna, jak i pasywna, organizująca ruch postaci, ale i sama wciągnięta w ten ruch, co więcej, zdolna przywrócić życie; wydaje mi się być ona metaforą roli, miejsca i władzy reżysera”<sup>68</sup>.

Owo dostrzeżenie w sylwetce Kiki elementów osobowości samego reżysera wiąże się z metaforycznym, a więc intelektualnym odbiorem dzieła Almodóvara. KIKI zaprasza bowiem odbiorców także do spojrzenia chłodnym okiem na skonstruowany przez reżysera świat. Film, jak już uprzednio wspominałam, ma charakter układanki z puzzli i strukturę kolażu. Sam reżyser stwierdza, że w KICE jest przede wszystkim mowa o ideach, a nie o postaciach bohaterów. Aby dotrzeć do tych idei, należy przyjrzeć się, jak zostały one skonstruowane i w jaki sposób można je rozszyfrować. Dlatego obok zaproszenia do zaangażo-

---

<sup>68</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 180-181.

wania emocjonalnego widza w postaci filmowych bohaterów, pojawia się też zaproszenie do analizy i intelektualnej interpretacji. Almodóvar stwierdza: „to, czego się boję (...), to postrzeganie mnie jako filmowca zaszyfrowanego, którego należy rozszyfrować. Wszystko to, co wybrałem do moich filmów, wymaga zastanowienia, lecz z drugiej strony chciałbym być reżyserem przezroczystym, a obawiam się, że KIKI nie jest filmem przezroczystym”<sup>69</sup>.

Wśród naczelných idei, poruszanych przez Almodóvara w jego dziele, wymienić należy: problem dehumanizacji świata mediów, w tym głównie telewizji, wyeksponowanie kobiecego optymizmu oraz witalności, przywołanie voyeurystycznego i sadystycznego charakteru męskich fantazji oraz działań erotycznych, a także istotne dla całej twórczości Almodóvara wątki autoteliczne: problematyka twórczości i pasji twórczej (uosobiona w postaci Nicholasa) oraz zagadnienia związane z konstrukcją obrazu filmowego (w tym mechanizmy władzy męskiego spojrzenia). Zrozumienie tych idei daje widzom szansę na pełniejsze przeżycie dzieła, także emocjonalne, zgodnie z przeświadczeniem kognitywistycznych filmoznawców<sup>70</sup>, że emocje odbiorcy nadbudowują się nad rozpoznany i zrozumiany świat przedstawiony oraz bohaterami w nim występującymi.

Reżyser KIKI zaprasza więc odbiorcę swojego filmu do oscylowania pomiędzy zaangażowaniem emocjonalnym a analizą wykonaną chłodnym okiem. Obydwie postawy nie stoją wobec siebie w sprzeczności, lecz uzupełniają się wzajemnie, dając szansę na pełny, wnikliwy odbiór, polegający na zrozumieniu i emocjonalnym poruszeniu zarazem. Widz filmowy, smakując sceny podsuwane mu przez Almodóvara, doświadcza na przemian chłodnej degustacji świata przedstawionego, jak i przepełnienia emocjami o różnorodnym, czasami ambiwalentnym charakterze. Daje mu to szansę na osobisty stosunek do dzieła i interpretację o charakterze indywidualnym, wpływającą zarówno ze zrozumienia filmu, jak i jego indywidualnego przeżycia.

■

---

<sup>69</sup> Ibidem, s. 181.

<sup>70</sup> Na ten temat zobacz pierwszy rozdział tej książki.

## Rozdział 7

# Duchowy kryzys bolesnej samotności: KOBIECY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO, KWIAT MEGO SEKRETU, VOLVER — siła emocji negatywnych, emocje „kobiece”

Pedro Almodóvar uważany jest powszechnie za wnikliwego znawcę kobiet i subtelnych niuansów ich osobowości. Potwierdza to wypowiedź reżysera w jednym z chętnie udzielanych przez niego wywiadów, z której przebija fascynacja artysty płcią piękną: „Kobiety ze mną rozmawiają, zwierają mi się, proszą o radę. To mnie interesuje. Miłosne troski mężczyzn? Pani żartuje! Kobiety mówią, płaczą, krzyczą, wpadają w histerię. My, mężczyźni, mamy o wiele mniejszą skalę ujawniania swych uczuć. Nawet wtedy, gdy nasze cierpienia są równie wielkie. Ale owa zdolność — także fizyczna — manifestowania bez wstydu swoich emocji charakteryzuje wyłącznie kobiety. To kobiety pozwoliły mi na konstruowanie fabuł moich filmów. Fabuł, które są wybuchowe, bezwstydne w swojej szczerości. O wiele bardziej wolę historie kobiet niż historie mężczyzn”<sup>1</sup>.

Kobiety w filmach Almodóvara ukazywane są w różnorodnych sytuacjach egzystencjalnych: działają, oddają się namiętnościom, poddają emocjom. Reżyser nie ocenia ich, nie poddaje w wątpliwość ich wyborów ani postępowania, nie moralizuje ani nie mówi, co jest dla nich dobre, a co złe. Kreśli sylwetki kobiet dynamicznych, wyemancypowanych, wiedzących, czego chcą od życia, choć czasami stojących na rozdrożu czy wręcz „na skraju załamania nerwowego”. Bohaterki jego filmów dobitnie przekonują swoją postawą, że życie jest jednym pasmem niespodzianek, należy więc przyjąć je właśnie takim, jakim jest i po prostu przeżyć, bez zadawania zbędnych pytań. Jak zauważa Iwona Kolasińska, kobiety w filmach Almodovara: „Są wolne od wszelkich ideologii, a przede wszystkim moralności, doświadczają jedynie bólu lub przyjemności,

---

<sup>1</sup> P. Almodóvar, rozmowa z Ch. Dlupear, tłum. E. Królikowska-Avis, „Film” 1992, nr 3-4, s. 21.

poza dobrem i złem. Almodóvar doprowadza tę wolność do ekstremum, przesadnie anulując kwestię zasadności mówienia o czystości, która stała się w czasach Moviody przebrzmiałym mitem. Podobnie stracił swą zasadność tradycyjny rozdział płci. (...) Płeć i role płciowe Almodóvar przedstawia jako płynne i mobilne, zaś życie jako nieustanną orgię, w której odgrywa się różne role”<sup>2</sup>.

Równocześnie reżyser dokonuje dekonstrukcji tradycyjnej roli kobiety w społeczeństwie hiszpańskim, związanym silnie z tradycją katolicką i patriarchalną. W kulturowej spuściznie Półwyspu Iberyjskiego powszechnie obowiązującym wzorcem, o czym wspominałam już w rozdziale poświęconym wizerunkom rodziny w twórczości Almodóvara, był obraz kobiety, określony przez Michela del Castillo<sup>3</sup> mianem *trójcy śródziemnomorskiej*: Dziewica — Małżonka — Matka. Znajduje ona najbardziej idealne odzwierciedlenie w osobie Matki Boskiej, która wciela równocześnie te trzy aspekty. Kult maryjny, rozpowszechniony w Hiszpanii, wyobraża religijnie i kulturowo określony ideał kobiety, która może się określać i samorealizować jedynie w trzech wymienionych powyżej obszarach. Almodóvar rozprawia się z tymi wzorcami, podważając zasadność ich funkcjonowania we współczesnym świecie. Czystość cielesna i kultywowanie dziewictwa jest przezeń ukazywane nie tylko jako niemodne, ale wręcz antypatyczne. Reżyser ukazuje, że proces pozbawienia błony dziewiczej jest narodzeniem się kobiety do wolności, przyjemności i marzeń, czego przykładem jest bohaterka *Kobiet na skraju załamania nerwowego*, Marisa, która przeżywa utratę dziewictwa we śnie jako wielką namiętność. Pozbycie się dziewictwa jest dla Almodóvara przekroczeniem tabu kultury i wyzwoleniem się spod władzy patriarchalnego ojca. Reprezentuje to inna bohaterka, Pepi, z pierwszego fabularnego filmu Almodóvara, która strzeże swej nienaruszonej błony dziewiczej jedynie z powodów komercyjnych, natomiast psychicznie reprezentuje typ kobiety wyzwolonej. Z drugiej jednak strony, jest zależna od swego ojca, który wciąż łoży na jej utrzymanie. Utrata dziewictwa oraz ojcowskiej protekcji zbiegają się ze sobą w jednym czasie; wyzwolona (czy raczej zmuszona do wyzwolenia) Pepi postanawia sama pokierować swoją karierą i rozpoczyna działalność w branży marketingu i reklamy. Wybiera wolny zawód, dający jej szansę na kreatywność i rozwój, będący zarazem czytelnym sygnałem emancypacji kobiety we współczesnym społeczeństwie.

Rola kobiety jako małżonki nie jest także przez reżysera specjalnie ceniona. Kobiety pozostające w tradycyjnych związkach małżeńskich są na ogół nieszczę-

---

<sup>2</sup> I. Kolasińska, *Portrety kobiet we współczesnym kinie hiszpańskim*, [w:] M. Radkiewicz (red.), *Gender w humanistyce*, Rabid, Kraków 2001, s. 107.

<sup>3</sup> M. del Castillo, *Hiszpańskie czary*, tłum. D. Knysz-Rudzka, Wyd. Książka i Wiedza, Warszawa 1989.

śliwe i pozbawione szansy na rozwój i samorealizację. Przykłady tego typu bohatererek omawiałam w rozdziale dotyczącym wizerunków zdekonstruowanej rodziny w twórczości Almodóvara, dlatego w tym miejscu ograniczę się tylko do przypomnienia ich sylwetek. Odnajdziemy je, 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 KOBIECY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO, gdzie Almodóvar tworzy wizerunek Lucii, oszalałej i pałającej żądzą zemsty na zdrafczącym ją eks-mężu Ivanie; 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 wyzwole nie się spod ich krepującego jarzma daje im szansę na odzyskanie radości życia i kreowanie go zgodnie z własnymi potrzebami i marzeniami.

Natomiast postacie matek ukazywane w filmach Almodóvara mają charakter bardziej ambiwalentny, aczkolwiek wpisują się również w strategię dekonstrukcji tradycyjnych wzorców istniejących w kulturze hiszpańskiej. W twórczości reżysera odnajdziemy zarówno przykłady matek destrukcyjnych, zaborczych oraz reprezentujących psychoanalityczną figurę *Prawa Ojca*, jak i wizerunki matek pozytywnych, opiekujących się dziećmi oraz dbających o ich rozwój. Pierwszy typ reprezentują: matka Ángela z filmu *MATADOR*, matka Ady z *PRAWA POŻĄDANIA*, Juani z *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* oraz matka siostrzyczki Rosy z *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE*. Rodzicielka Ángela jest przykładem matki-kastratorki, jak charakteryzuje tę postać Alejandro Yarza: „(...) ukazywana jest jako prawdziwe monstrum, które sadystycznie udręcza swojego własnego syna. Ponadto również kamera pokazuje ją jako potwora, demonstrując nam jej groteskowo zniekształconą twarz, gdy zamierza szpiegować Ángela przez szybę drzwi w łazience, przywołując na myśl figurę anioła kastratora lub przynajmniej aktywną kontrolę nad pożądaniem Ángela”. Yarza dodaje, że postać matki: „reprezentuje dokładnie represyjność *Prawa Ojca*, które przemienia to, co dobre w Ángelu, w osobowość neurotyczną, przepojoną niezmiernym poczuciem winy”<sup>4</sup>. Matka Ady jest z kolei przedstawicielką rodzicielki nieczulej,

<sup>4</sup> A. Yarza, *Un canibal en Madrid. La sensibilidad „camp” y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Ediciones Libertarias, Madrid 1999, pág. 79. Tłum. K. Citko.



dla której dziecko jest tylko zawadą w życiu, podrzuca je więc, niczym kukułcze jajo, swojej przyjaciółce i byłej kochance, Tinie. Podobny typ matki pozbawionej uczuć reprezentuje Juani, znęcająca się nad swoją córką Vanessą w filmie CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? Z kolei matka Rosy nie potrafi zrozumieć postępowania swej córki, odwraca się więc od niej, zamykając we własnym, wygodnym i pełnym zakłamania świecie.

Przykładem matki nieczulej, egoistycznej i zapatrzonej tylko we własną karierę, która pod wpływem okoliczności zmienia się w matkę gotową do największych poświęceń, jest Becky del Páramo z WYSOKICH OBCASÓW. Natomiast wizerunki matek pozytywnych odnajdziemy w filmach: CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?, DRŻĄCE CIAŁO, a przede wszystkim we WSZYSTKO O MOJEJ MATCE oraz w najnowszym filmie Almodóvara, VOLVER. Co ciekawe i znamienne, bohaterki tych utworów są matkami samotnie wychowującymi dzieci. W przypadku CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? oraz VOLVER ojcowie rodzin pojawiają się co prawda, ale w trakcie rozwoju wydarzeń filmowych zostają (dosłownie) wyeliminowani przez członków rodziny, jako że nie sprawdzają się w rolach mężów i ojców. Almodóvar zdaje się sugerować pośrednio, że jedynie kobiety samotne, niezależne od władzy męża–tyrana, są w stanie stać się prawdziwymi matkami, troszczącymi się o rozwój swoich dzieci i gotowymi dla nich do największych poświęceń.

Kreśląc w swojej twórczości rozmaite portrety kobiet, Almodóvar przeciwstawia się ich wizerunkom tradycyjnie ukazywanym w mediach, szczególnie zaś w telewizji hiszpańskiej. Jak zauważa Koro Castellano<sup>5</sup>, obraz kobiety hiszpańskiej, pojawiający się w programach telewizyjnych w Hiszpanii w połowie lat osiemdziesiątych, był mocno uproszczony i zakłamany. Podobne stereotypy, choć nieco przełamywane od połowy lat dziewięćdziesiątych, występują w telewizji publicznej do dziś. Zdaniem Castellano, gdyby ktoś chciał wyobrazić sobie wizerunek współczesnej Hiszpanki na podstawie informacji dostarczanych mu przez media, doszedłby zapewne do wniosku, że w kraju Cervantesa i Almodóvara istnieją jedynie dwa typy kobiet: „Pierwsza, przysadzista, gruba i niska, wiecznie ubrana w kwiecisty szlafrok, przytroczona do supermarketowego wózka z zakupami, mająca obsesję niemalże neurotyczną na punkcie bieli pranych przez siebie rzeczy, szczególnie kołnierzyków koszul swojego męża. I druga, skandalicznie seksowna, nienagannie wymalowana i ubrana, jakakolwiek by nie była pora dnia, nowoczesna, wyzwolona, budząca pożądanie

---

<sup>5</sup> K. Castellano, *Fregonas o tontas. La deformada imagen de la mujer en TVE*, [en:] P. Sawicki (ed.), *La España del cambio. Selección de textos periodísticos sobre la España actual*, PWN, Warszawa 1993, pág. 270.

i niezależna, kandydatka w konkursie Miss Univerzum<sup>6</sup>. Obydwa wizerunki są oczywiście uproszczone i nieprawdziwe, ponadto pomiędzy reprezentowanymi przez nie skrajnościami nie ma miejsca na przykłady pośrednie. Kobiety ukazywane w programach telewizyjnych są, według Castellano, ewidentnie dyskryminowane. Świadczy o tym chociażby lista prezentowanych zawodów, w których pracują pojawiające się na małym ekranie przedstawicielki płci pięknej: są one nauczycielkami, przedszkolankami, sekretarkami lub, w najlepszym przypadku, artystkami folklorystycznymi. Ponadto, jak zauważa Beatriz Navarro, jedna z autorek socjologicznego raportu o wizerunku kobiet w telewizji, na który powołuje się Castellano: „Ich wygląd nie jest budowany w oparciu o pokazywanie ich pracy, ale na apoteozie uwodzenia; miejsce pracy przywoływane jest zawsze jako żart, z konotacjami frywolnymi. Statystycznie mówiąc, tylko 20% kobiet pokazywanych w telewizji wykonuje pracę zawodową. Zazwyczaj osadza się je w ognisku domowym i wychwala się rodzinę jako jedyną fundamentalną komórkę społeczną<sup>7</sup>. Również programy informacyjne niewiele miejsca poświęcają kobietom. Jeśli pojawiają się wzmianki o nich, to na zasadzie *newsów*, w których kobieta jest powodem skandalu; albo w kontekście rodziny, problemów związanych z narodzinami dzieci lub aborcją; czasami też kobiety pokazywane są jako osoby bogate, z establishmentu, zajmujące się działalnością charytatywną, które dorobiły się majątku wychodząc dobrze za mąż.

Przy pomocy wzorców lansowanych w telewizji, ugruntowuje się tradycyjny wzorzec kobiety, której miejsce jest w rodzinie, jako najbardziej pozytywny i przenosi się go na następne pokolenia. Dziewczynki dowiadują się z telewizji, że ich jedyną ambicją w przyszłości powinno być przekształcenie się w wyrozumiałe i kochające żony, dbające o porządek w domu, wychowanie dzieci i zadowolenie ich przystojnych oraz mądrych mężów. Według przekazu płynącego z obrazu telewizyjnego, dziewczynki w Hiszpanii są głupiotki i raczej pozbawione wdzięku. Ukazywane są zazwyczaj jako istotki z błękitnymi oczami, pucołowatymi policzkami i loczkami blond włosów (wbrew powszechnemu stereotypowi o ciemnej karnacji mieszkanki Półwyspu Iberyjskiego), a ich przeznaczeniem już od dziecka jest bycie obiektem kochania przez mężczyzn i zaspokajania ich pragnień.

Koro Castellano podsumowuje swoje rozważania stwierdzeniem, że dopóki programy telewizyjne będą robione przez mężczyzn i dla mężczyzn, sytuacja zapewne nie ulegnie szybkiej poprawie. Bowiem: „Mężczyzna nie

---

<sup>6</sup> Ibidem, pág. 269-270. Tłum. K. Citko.

<sup>7</sup> Ibidem, pág. 270. Tłum. K. Citko.

ma błędne pojęcie, czym jest świat kobiecy i tylko kobieta może go wiernie sportretować”<sup>8</sup>.

Temu ostatniemu zdaniu przeczy praktyka twórcza Pedra Almodóvara. Świat jego filmów zaludniają postacie barwnych, myślących i czujących kobiet, optymistycznie nastawionych do życia bądź pogrążonych w rozpacz, ale potrafiących się pozbierać i przełamać duchowy kryzys. Są to kobiety wolne, niezależne od mężczyzn, dokonujące wyborów dyktowanych prawami serca i pożądania. Wybierają one życie w świecie wyzwalającym się z tradycyjnych ograniczeń, w którym co prawda wciąż istnieje konwenans i ład społeczny, ale jest on przez nie kontestowany. Almodóvar ośmiesza w swoich filmach zarówno lansowany w mediach stereotyp kury domowej (służą temu m.in. omawiane w poprzednich rozdziałach parodie programów telewizyjnych, szczególnie *spotów* reklamowych), jak i kobiety — wampa, wiodącego mężczyzn na pokuszenie: w *LABIRYNCIE NAMIĘTNOŚCI* Sexilia polująca na mężczyzn na madryckim Rastro jest nimfomanką, w *MATADORZE* kusicielka María zabija swoich kochanków przy pomocy długiej szpili służącej do upinania włosów; z kolei Cristal z *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* jest co prawda prostytutką, ale ma wielkie i gotowe do bezinteresownego poświęcenia serce. Z pewnością nie są to stereotypowe wizerunki kobiet, będących ucieleśnieniem tęsknoty i pożądania mężczyzn.

Kobiety w filmach Almodóvara są aktywne i głęboko przeżywają różnorodne emocje, w odróżnieniu od pasywnych, apatycznych mężczyzn. Reżyser poddaje przewartościowaniu tradycyjne wyobrażenia związane z płcią i cielesnością, ukazując, że wszystko jest względne i konstruowane w kategoriach kulturowych. Refleksja Almodóvara na temat płci i cielesności jego bohaterów zbiega się z ogólnie rosnącym zainteresowaniem tą problematyką w badaniach genderowych. Teza Simone de Beauvoir<sup>9</sup>, że nikt nie rodzi się kobietą, tylko się nią staje, dała podwaliny pod podział na płć biologiczną czy anatomiczną (*sex*) oraz tożsamość płciową lub płć kulturową (*gender*). Interpretując tezę Simone de Beauvoir, Judith Butler<sup>10</sup> podkreśla, że stawanie się kobietą 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 performer-

---

<sup>8</sup> Ibidem, pág. 271. Tłum. K. Citko.

<sup>9</sup> S. de Beauvoir, *Druga płć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, wyd. 2., Wydawnictwo Jacek Santorski & CO, Warszawa 2003.

<sup>10</sup> J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990.

tywności 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>11</sup>.

Przewartościowując narodowe stereotypy kobiecości, Almodóvar wyzwała swoje ekranowe kobiety z gorsetu żon i matek, natomiast niejednokrotnie umieszcza je „na skraju załamania nerwowego”, eksponując ich uczuciowość i pełen ambiwalencji stosunek do świata. Jak stwierdził w jednym z wywiadów: „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>12</sup>. I dodał w innej wypowiedzi: „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 przepelnieniem 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>13</sup>

## 1. Rozpacz kobiet porzuconych i siła żeńskiej przyjaźni: KOBIECY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO

Film KOBIECY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO (MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS) Almodóvar zrealizował w 1987 roku. Film w zamysle reżysera miał być początkowo adaptacją utworu Jeana Cocteau GŁOS LUDZKI

---

<sup>11</sup> M. Michalak, *Mężczyzna w filmach Pedro Almodóvara*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2004 nr 47-48 (107-108), s. 197.

<sup>12</sup> Cytuję za: F. Blanco (Boquerini), *Pedro Almodóvar*, Ediciones JC, Madrid 1989, pág. 137. Tłum. K. Citko.

<sup>13</sup> Cytuję za: C. Polimeni, *Pedro Almodóvar y el „kitsch” español*, Campo de Ideas, Madrid 2004, págs. 83-84. Tłum. K. Citko.

(VOX HUMAIN, 1930), ale jak zwykle Almodóvar odszedł daleko od pierwotnego zamysłu, którym miała być rola porzuconej kobiety, inspirowana sztuką Cocteau i zagrana przez Carmen Maurę. Reżyser stwierdził w rozmowie ze Straussem: „(...) tekst Cocteau zajmuje jedynie około dwudziestu pięciu minut, za mało na film długometrażowy. Pomyślałem więc, że należy opowiedzieć o jeszcze jednym fragmencie życia tej kobiety. Wpadłem na pomysł cofnięcia akcji o dwa dni przed owym słynnym telefonem. Kiedy uporałem się z tymi czterdziestoma ósmioma godzinami, zdałem sobie sprawę, że trwa to dłużej, niż pierwotnie zamierzałem, że pojawiło się dużo innych bohaterek, i że GŁOS LUDZKI Cocteau zniknął z tej historii, a pozostały jedynie dekoracje: pogrążona w rozpaczy kobieta z walizką wypełnioną wspomnieniami, oczekująca na telefon ukochanego mężczyzny. Chociaż Cocteau jest mimo wszystko bardzo obecny w tym filmie i zostało w *KOBIETACH...* sporo odniesień teatralnych, to znacznie więcej w tym Feydeau i komedii bulwarowej”<sup>14</sup>.

Spośród innych inspiracji filmowych wymienić można komedie Billy’ego Wildera, z nieustannymi zmianami sytuacji i postaci, następującymi w zawrotnym tempie, a także komedie popowe w stylu Richarda Lestera, z wieloma wątkami wciąż wchodzących i wychodzących z jednego pomieszczenia różnych osób. Bohaterki *KOBIET NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO* przypominają także wcześniejsze postacie kobiet wykreowane przez Almodóvara w jego pierwszym komercyjnym filmie *PEPI, LUCI, BOM I INNE ŁASKI Z NASZEJ PACZKI*.

Antonio Holguín<sup>15</sup> stwierdza, że Almodóvar wprowadził w *KOBIETACH NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO* strukturę operetki, wodewilu i farsy, wskazuje też na wpływy teatralne, zarówno teatru klasycznego, jak i lżejszego, w wydaniu Austina Moreto y Cabaña oraz Leandra Fernández Moratína. Zarys scenariusza przypomina komiks kobiecy bądź współczesną literaturę feministyczną. Natomiast wśród filmowych wpływów Holguín wymienia komedie amerykańską: filmy George’a Cukora, Douglasa de Sirka, Josepha Mankiewicza, Billy’ego Wildera, a także filmy hiszpańskie z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, z wielkimi rolami kobiecymi.

Element napięcia i konfliktu dramaturgicznego związany jest z siecią skomplikowanych relacji pomiędzy kobietami i mężczyznami, a raczej jednym mężczyzną, którego kochają trzy kobiety: Pepa, Lucía i Paulina. W filmie pojawiają się także: Candela, przyjaciółka Pepy, Marisa, narzeczona Carlosa, oraz

---

<sup>14</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, przeprowadził: F. Strauss, przeł.: O. Hedemann, Świat Literacki, Izabelin, 2003, s. 98.

<sup>15</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, Cátedra, Madrid 1994, pág. 235.

inne kobiety, występujące w rolach bardziej epizodycznych: Cristina, recepcjonistka ze studio nagraniowego, dozorczeni grana przez Chus Lampreave oraz spikerka z dziennika telewizyjnego, w rolę której wcieliła się matka Almodóvara, Francisca Caballero. Mężczyzn reprezentuje w filmie Ivan, jego syn Carlos, a jako postacie drugoplanowe pojawiają się: taksówkarz oraz pracownik agencji nieruchomości. Bohaterkami filmu są jednak zdecydowanie kobiety, mężczyźni usuwają się na plan dalszy. Uwidacznia to ewidentnie plakat filmowy, który prezentuje cztery kobiety siedzące na sofie, w jednakowych na pierwszy rzut oka pozach: nogi ugięte w kolanach, elegancko przechylone, jedna założona na drugą. Jednak usadzenie ciała, a przede wszystkim wyraz twarzy podkreślają sytuację, w której znalazły się bohaterki: Candela jest nerwowa i spięta, Marisa wyniosła, twarz i groteskowo ułożone ręce Lucii wyrażają szaleństwo, natomiast Pepę nurtuje niepokój, zaś jej lewa dłoń spoczywa na aparacie telefonicznym. Frédéric Strauss zauważa w rozmowie z Almodówarem, że do grona bohaterów należałoby także dołączyć automatyczną sekretarkę, która staje się przedmiotem niemalże demonicznym, służącym nie do przekazywania informacji, a wręcz przeciwnie, uniemożliwiającym porozumiewanie się<sup>16</sup>. Reżyser potwierdza tę kwestię, dopowiadając, że sekretarka miała być w jego filmie rodzajem monstrum, migocącego całą masą światełek, nie służącym bynajmniej komunikacji, a raczej budowaniu alienacji i poczuciu osamotnienia. Niestety, z przyczyn technicznych, związanych głównie z ujęciami w wielkim planie, zamysł ten nie do końca się udał.

Alienację i gorycz porzucenia odczuwają bohaterki filmu Almodóvara silnie, niemalże traumatycznie. Jednakże emocje te nie przekładają się na wiódący emotikon filmu. Świat przedstawiony utworu Almodóvara ma raczej charakter pogodny, niemalże sielski. O swoim dziele reżyser mówi: „Zamierzałem zrobić film, w którym wszystko byłoby bardzo piękne i przyjemne, chociażby nie było nawet realistyczne. Chcę wywołać wrażenie, że społeczeństwo wreszcie stało się bardziej humanitarne. Ludzie ubierają się dobrze, żyją w pięknych domach, z których roztaczają się wspaniałe widoki. Służby publiczne działają sprawnie i aptekarze nie żądają recept. Wszystko jest piękne, kunsztowne i wystylizowane. Panuje dobry gust i nikt nie potrzebuje zniknąć, gdyż życie jest wygodne i warte przeżycia. Jedynym problemem jest, że chłopcy porzucają dziewczęta i to zaczyna tworzyć konflikty. A to dlatego, że w historii niezbędny jest element napięcia; jeśli nie, nie ma narracji”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 99.

<sup>17</sup> E. Blanco (Boquerini), op. cit., pág. 103. Tłum. K. Citko.

Wiodącym emotikonem filmowym jest idylliczna, jasna i pełna kolorów pogodność egzystencji w wielkim mieście, związana z akceptacją i afirmacją życia w jego toku, jednakże zaburzona perypetiami natury miłosnej. Film Almodóvara ma przejrzystą strukturę i prostą, nieskomplikowaną chronologicznie narrację, w przeciwieństwie do innych dzieł reżysera. Jest też dziełem w miarę respektującym założenia konwencji gatunkowej komedii. Format filmu, scenografia i dekoracje, a także interpretacja aktorska oraz zakończenie są typowo komediowe, chociaż Almodóvar, w stylu charakterystycznym dla jego twórczości, przełamuje klasyczny kod gatunkowy. Reżyser zauważa: „w komedii operuje się planem amerykańskim lub średnim i nie do pomyślenia byłoby np. duże zbliżenie mikrofonu, jak zrobiłem to w scenie z podkładem. Rytm także łamie konwencję komedii, prawdopodobnie ze względu na mój brak dyscypliny i swobodę w traktowaniu gatunków, ale także dlatego, że chciałem opowiedzieć o sprawach, które tak naprawdę nie są komiczne”<sup>18</sup>.

Film jest komedią realistyczną w stylu amerykańskim, a więc jak podkreśla Almodóvar, fałszywą. Jednak, na co zwraca uwagę Mark Allinson<sup>19</sup>, bardziej niż w jakimkolwiek innym filmie Almodóvara, formuła gatunkowa przestrzegana jest na poziomie narracji, respektując tradycyjny wzorzec ekspozycji, mnożenia komplikacji i klimatu (w stylu absurdalnej komedii *disparatada*), a także rozwiązania finalnego. Postacie bohaterów są stereotypowe, co jest również charakterystyczne dla komedii, ale owa stereotypowość przełamana jest komentarzem satyrycznym: Paulina, wykonująca zawód adwokata, jest feministką, ciekawska konsjerżka — świadkiem Jehowy, recepcjonistka ze studia filmowego — sarkastyczną, gderliwą i samolubną istotą, jednakże posiadającą gołębie serce. Komiczne są także postacie drugoplanowe, jak chociażby taksówkarz, wożący w swoim samochodzie niemalże wszystko, co mogłoby być potrzebne jego klientom: gazety, papierosy, kosmetyki, przybory toaletowe, a nawet podstawowe środki medyczne, jak kropelki do oczu, które pojawiają się co prawda dopiero w trakcie drugiego spotkania taksówkarza z bohaterką, po uprzednim zapytaniu o nie zapłakanej Pepy.

Wymieszanie konwencji gatunkowych widoczne jest w wyraźnym przełamaniu stylu komediowego elementami melodramatu. Almodóvar wprowadza charakterystyczną dla siebie, ale także dla konwencji melodramatycznej, narrację obiektywną (choć na początku, w pierwszej scenie filmu narratorem jest główna bohaterka, Pepa), dzięki czemu na przykład o tym, że Pepa jest w ciąży,

---

<sup>18</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 100.

<sup>19</sup> M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, I.B. Tauris & Co Ltd, London 2001, p. 172.

wie jedynie sama zainteresowana oraz mogący domyśleć się tego widzowie. Efekt melodramatyczny zastosowany jest w czołówce filmu, której struktura kolażu i ikonografia sugerują świat kobiecych problemów. Wątki perypetii miłosnych pomiędzy Pepą i Ivanem oraz Candelą i terrorystą szyickim mają wyraźnie melodramatyczny charakter i choć ich rozwiązanie nie wnosi akcentów tragicznych, to jednak respektuje konwencję gatunkową, zgodnie z którą w zakończeniu filmu kochankowie się rozstają.

W *KOBIETACH NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO* Almodóvar wprowadza wyraźne odniesienia teatralne. Inspiracją do powstania filmu była wspomniana już sztuka Jeana Cocteau *GŁOS LUDZKI*. I chociaż z tekstu Cocteau ostała się ostatecznie jedynie postać kobiety: Pepy, porzuconej przez kochanka i oczekującej na telefon od niego, to struktura filmu przypomina sztukę teatralną. Podkreśla to sam reżyser, zauważając: „Scenariusz *KOBIET...* został napisany na potrzeby filmu, ale sprawia wrażenie adaptacji sztuki teatralnej. W przedziwny sposób moje filmy dały początek sztukom teatralnym, co można wytłumaczyć zapewne dosyć teatralną konstrukcją dramatyczną moich scenariuszy, z czego zresztą nie zdawałem sobie sprawy, dopóki nie zorientowałem się, że moje filmy są grane na scenie. *KOBIETY...* będą wystawiane w Rio, *ZWIĄŻ MNIE!* we Włoszech, *POŚRÓD CIEMNOŚCI* w Madrycie, a są także inne propozycje”<sup>20</sup>.

Struktura teatralna *KOBIET NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO* wyraża się m.in. poprzez umiejscowienie akcji w jednym niemalże miejscu. Jest nim mieszkanie Pepy, nowoczesne i przestronne, z dużym tarasem, na którym bohaterka hoduje zwierzęta (jak sama mówi, po parze z każdego gatunku, niczym Noe). Mieszkanie charakteryzuje Pepę jako kobietę zamożną, o dobrym guście i upodobaniach nowoczesnych: meble mają współczesny design, trochę w stylu high tech, a ich surowe, proste formy łagodzone są przez wygodne sofy obłożone poduszkami, łososiowy kolor ścian, doniczkowe kwiaty i bibeloty porozstawiane na półkach. W sypialni stoi wielkie małżeńskie łóże, które Pepa podpala, symbolicznie podkreślając tym samym rozpad jej związku z Ivanem. Kolory są bardzo żywe, a ich witalność odpowiada charakterom bohaterów. Z mieszkania Pepy rozciąga się wspaniały widok na Madryt, na dachy budowli stojących przy Gran Vía.

Almodóvar zawsze odnosił się do sztuki teatralnej z wielką estymą. W przeciwieństwie do mass mediów, takich jak prasa kobieca czy telewizja, które reżyser bezlitośnie krytykuje i ośmiesza, teatr jest przez niego uważany za sztukę wysoką, a odniesienia teatralne występujące w jego filmach mają charakter poważny. Fragmenty spektakli, wplatanie przez Almodóvara w strukturę jego

---

<sup>20</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 98.



filmów, pointują i komentują akcję, dopowiadają filmowe wątki, charakteryzują bohaterów występujących w nich bądź uczestniczących w przedstawieniu jako widzowie. Odnajdziemy je w filmach: PRAWO POŻĄDANIA, WSZYSTKO O MOJEJ MATCE ORAZ POROZMAWIJ Z NIĄ. W PRAWIE POŻĄDANIA występujące w sztuce Cocteau Ada i Tina wyrażają swoje emocje poprzez tekst sceniczny i towarzyszącą mu piosenkę NIE OPUSZCZAJ MNIE. We WSZYSTKO O MOJEJ MATCE sztuka Tennessee Williamsa odciska się wyraźnym piętnem na życiu Manueli, charakteryzuje także występujące w spektaklu aktorki: Humę i Ninę. POROZMAWIJ Z NIĄ rozpoczyna scena przedstawienia baletowego, podobne sceny kończą też film. Są one nie tylko klamrą spinającą utwór, ale też charakteryzują siedzącego na widowni Marco jako osobę wrażliwą i delikatną. Zapowiadają też, że baletowa scena jest istotnym składnikiem życia bohaterki filmu: Alicii i jej nauczycielki tańca, Kateriny.

Zastosowana w KOBIECIACH NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO konwencja dramaturgiczna (jedność czasu, miejsca i akcji) pozwala utrzymać utwór w jednorodnej stylistyce, także emocjonalnej. W filmie nie występują charakterystyczne dla innych dzieł Almodóvara zmiany nastroju; całość jest utrzymana w tonacji lekkiej, pogodnej i żartobliwej. Nawet sceny o charakterze bardziej dramatycznym, jak przybycie policjantów do domu Pepy czy pościg za jadącą na motocyklu byłą żoną Ivana, która pragnie zastrzelić niewiernego męża, nie przełamują żartobliwej, komediowej konwencji, dzięki czemu widzowie nie przejmują się zbyt losami bohaterów, nie dostrzegając czyhającego na nich żadnego realnego zagrożenia.

Nawiązanie do teatru widoczne jest także w finałowej piosence, interpretowanej przez La Lupe. Bolero to w przejrzysty sposób odnosi się do zakłamania i odgrywania uczuć przez Ivana; Almodóvar podkreśla, że tytuł piosenki PURO TEATRO (CZYSTY TEATR) oznacza w istocie czystą hipokryzję i że chodzi oczywiście o hipokryzję mężczyzn:

Igual que en un escenario  
finges tu dolor barato  
tu drama no es necesario  
ya conozco ese teatro  
fingiendo qué bien te queda el papel  
después de todo parece  
que ésa es tu forma de ser.

Yo confiaba ciegamente  
en la fiebre de tus besos,  
mentiste serenamente  
y el telón cayó por eso.

Tak samo jak w scenariuszu  
udajesz tanie cierpienie,  
twój dramat nie jest potrzebny  
ja już znam ten teatr  
fingujący dobrze odegraną rolę;  
potem po wszystkim wydaje się,  
że to jest twoja forma bycia.

Wierzyłam ślepo  
w gorączkę twoich pocałunków,  
lecz zdemaskowałam cię po prostu  
i dlatego kurtyna opadła.

Teatro, lo tuyo es puro teatro,

falsedad bien ensayada  
estudiado simulacro,  
fue tu mejor actuación  
destrózar mi corazón.

Y hoy que me lloras de veras  
recuerdo tu simulacro  
perdona que no te crea  
me parece que es teatro.

Teatr, wszystko, co twoje, jest czystym  
teatrem,

falsz dobrze wytrenowany,  
wystudiowana symulacja  
to była twoja najlepsza rola:  
zdruzgotać mi serce.

I dziś, gdy płaczesz naprawdę,  
wspominam twą symulację,  
wybacz, że ci nie wierzę,  
wydaje mi się, że to teatr<sup>21</sup>.

Mark Allinson stwierdza: „Finałowa piosenka, PURO TEATRO, wykonywana przez La Lupe, przynosi charakteryzację Ivana jako kłamliwego macho najwyższego formatu”<sup>22</sup>.

W warstwie muzycznej filmu wykorzystane zostały, oprócz piosenek, dwa utwory Rimskiego-Korsakowa: KAPRYS HISZPAŃSKI oraz SZEHEREZADA. Są także dwie kompozycje Bernardo Bonezziego: TAXI MAMBO (TAKSÓWKOWE MAMBO) i HACIA AL AEROPUERTO (W KIERUNKU LOTNISKA), wykonywane podczas jazdy Pepy taksówką. Film rozpoczyna się piosenką Loli Beltrán SOY INFELIZ (JESTEM NIESZCZĘŚLIWA). Jest to, jak zauważa Almodóvar, stara meksykańska piosenka, świetnie pasująca do historii opowiedzianej w filmie: kobieta wyznaje, że jest nieszczęśliwa, bo została porzucona<sup>23</sup>. Słowa piosenki charakteryzują emocje Pepy i wprowadzają widzów w miłosne perypetie kobiet — bohaterek filmu:

Soy infeliz porque se que no me quieres para que mas insistir  
vive feliz si el amor que tu me diste para siempre resenti  
soy infeliz porque se que no me quieres, piensas que he de morir  
que me sirvan otro trago con dinero yo los pago  
pa' calmar este sufrir  
vive feliz en tu mundo de ilusiones  
no pienses mas en tu amor y tus traiciones  
soy infeliz porque se que no me quieres , piensas que he de morir  
que me sirvan cuatro tragos con dinero y lo pago  
pa' calmar este sufrir  
vive feliz en tu mundo de ilusiones  
no pienses mas en tu amor y tus traiciones  
soy infeliz porque se que no me quieres , piensas que he de morir  
que me sirvan otra trago con dinero yo los pago  
pa' calmar este sufrir.

<sup>21</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Kobiety na skraju załamania nerwowego*. Tłum. K. Citko.

<sup>22</sup> M. Allinson, op. cit., pág. 269.

<sup>23</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 103.

Jestem nieszczęśliwa,  
 gdyż wiem, że mnie nie kochasz, na nic by się zdało moje naleganie,  
 żyj szczęśliwy, jeśli miłość, którą mi dałeś, na zawsze dała ci oddźwięk,  
 jestem nieszczęśliwa, gdyż wiem, że mnie nie kochasz, myślisz, że powinnam umrzeć,  
 niech mi dadzą jeszcze jeden łyk goryczy, za pieniądze, ja zapłacę,  
 byleby uciszyć to cierpienie;  
 żyj szczęśliwy w twoim świecie iluzji,  
 nie myśl więcej o twojej miłości i twoich zdradach,  
 jestem nieszczęśliwa, gdyż wiem, że mnie nie kochasz, myślisz, że powinnam umrzeć,  
 niech mi dadzą jeszcze cztery łyki goryczy, za pieniądze, ja zapłacę  
 byleby uciszyć to cierpienie;  
 żyj szczęśliwy w twoim świecie iluzji,  
 nie myśl więcej o twojej miłości i twoich zdradach,  
 jestem nieszczęśliwa, gdyż wiem, że mnie nie kochasz, myślisz, że powinnam umrzeć,  
 niech mi dadzą jeszcze jeden łyk goryczy, za pieniądze, ja zapłacę,  
 byleby uciszyć to cierpienie<sup>24</sup>.

Wprowadzeniem w klimat i historię opowiedzianą w filmie jest także czołówka, utrzymana w konwencji kolażu, zaprojektowana przez Juana Gattiego według wskazówek Almodóvara. Reżyser wspomina: „Zasugerowałem Gattiemu wycięcie zdjęć z pism kobiecych z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych i wykonanie collage’u, aby można było wejść w ten film tak, jak kartkuje się żurnal. (...) Chciałem wprowadzić elegancką estetykę pop po to, aby widz znalazł się w «kobiecym» świecie, o którym film opowie, rzecz jasna w sposób głębszy. Czołówka ta i towarzysząca jej piosenka stanowią wstęp porównywalny nieomal z uwerturą do opery”<sup>25</sup>.

Stworzony przez Gattiego kolaż, eksponujący fragmenty kolorowych fotografii wyciętych z czasopism (nogi kobiety w pończochach, buty na obcasach, ręce, usta malowane szminką, fragmenty kobiecych twarzy, oczy, kwiaty wpięte we włosy lub trzymane w dłoniach) oddaje tematykę filmu, na którą składają się wizerunki różnych kobiet. Każda z bohaterek występujących w filmie posiada silną osobowość, pełną ekspresji i nacechowaną emocjonalnie. Każda przeżywa także kryzys z powodu nieszczęśliwej miłości, choć uwidacznia go w odmienny sposób. Jest to wyrażone w lapidarny sposób w plakacie do filmu, o którym wspominałam już uprzednio.

Główną bohaterką filmu jest Pepa. To wokół niej i w jej mieszkaniu skupiają się inne postacie. Pepa jest kobietą w średnim wieku, dobrze sytuowaną, która przeżywa głęboki smutek związany z odejściem Ivana. Poznajemy ją już na początku filmu, słysząc najpierw jedynie jej głos. Wypowiedź z offu, podana w tonacji pełnej zrezygnowania, brzmi: „W klatce, którą miałam na tarasie,

<sup>24</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej *Kobiet na skraju załamania nerwowego*. Tłum. K. Citko.

<sup>25</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 103.

chciałam mieć po parze z każdego gatunku zwierząt. I tak nie udało mi się ocalić pary, która była dla mnie najważniejsza: nas”. Kamera w tym czasie prezentuje zagrodę dla ptactwa na tarasie oraz chodzące przed nią kury i kaczki, potem zaś penetruje wnętrze domu Pepy, zatrzymując się na kartce ze scenopisu, z tekstem dopisanym przez Ivana: „Pepa, cariño: No quiero oírte nunca decir: «Soy infeliz» (Pepa, najdroższa. Nigdy nie chciałbym usłyszeć, że mówisz: «Jestem nieszczęśliwa»)”. Następnie kamera eksponuje dzwoniący budzik i stojące obok zdjęcie Pepy i Ivana z napisem: „Te quiero, te necesito, te deseo, tú Ivan” („Kocham cię, potrzebuję cię, pożądam cię, twój Ivan”)<sup>26</sup>. Obrazem kończącym scenę jest wizerunek odwróconej głową do poduszki, śpiącej Pepy.

Bohaterka śpi, gdyż zażyła środki nasenne, bez których nie mogłaby zasnąć. Właśnie rozstała się z Ivanem i przeżywa z tego powodu głęboki kryzys. Do świadomości przywołuje ją dźwięk telefonu i głos Ivana, który nagrywa się na automatyczną sekretarkę. Pepa biegnie, aby podnieść słuchawkę, ale Ivan się rozłącza. Natychmiast próbuje do niego oddzwonić, ale okazuje się, że Ivan już wyszedł.

Pepa próbuje dodzwonić się do Ivana niemal przez cały czas trwania akcji filmowej. Wykręca jego numer z domu, ze studia nagraniowego, w którym pracuje, z biura pośrednika nieruchomości, z budki telefonicznej, a nawet z sekretariatu biura adwokackiego Pauliny Morales. Gdy wraca do swego apartamentu, natychmiast odsłuchuje wiadomości nagrane na automatycznej sekretarce. Jej emocje doskonale ilustruje scena powrotu do domu ze studia. Bohaterka od razu patrzy na aparat telefoniczny; kamera, utożsamiając się z jej spojrzeniem, eksponuje w wielkim planie automatyczną sekretarkę. Almodóvar wspomina, że ujęcia z aparatem telefonicznym na pierwszym planie i z dochodzącą do niego z głębi planu Pepą okazały się bardzo trudne. Reżyser zauważa, że kiedy Hitchcock chciał sfilmować filiżankę kawy na pierwszym planie i postaci w tle, skonstruował olbrzymią atrapę filiżanki, gdyż sam obiekt nie jest w stanie nadać przedmiotowi tak dużej rangi i równocześnie zachować głębię ostrości, eksponując oddaloną grupę ludzi<sup>27</sup>. Dlatego automatyczna sekretarka nie jest tak bardzo obecna w filmie, jak oczekiwał tego Almodóvar. Pomimo to, jej rola jest czytelna: zdesperowana Pepa, nie mogąc dodzwonić się do Ivana i nie doczekawszy się informacji od niego, popada w coraz większą frustrację. Wreszcie w ataku bezsilnej wściekłości wyrwa z gniazdka kabel i wyrzuca aparat telefoniczny na taras, tłukąc przy tym szybę. W trakcie rozwoju akcji filmowej Pepa ponownie wyrzuca aparat telefoniczny za okno. Tym razem automatyczna

---

<sup>26</sup> Cytaty z filmu *Kobiety na skraju załamania nerwowego*. Tłum. B. Kozikowska.

<sup>27</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit.

sekretarka roztrzaskuje się na masce samochodu Ivana, tuż przed nosem oburzonej tym Pauliny.

Frustracja i złość Pepy narasta wraz z rozwojem akcji filmu. Bohaterka budzi się w swoim domu osamotniona i zdesperowana. Nie udaje jej się dobiec na czas do telefonu, aby porozmawiać z niewiernym kochankiem. Jadąc do pracy, wstępuje do lekarza po wyniki badań i dowiaduje się, że jest w ciąży. W studiu nagraniowym, w którym pracuje, realizuje postsynchrony do programów telewizyjnych. Zadaniem Pepy jest dogranie wypowiedzianych przez siebie kwestii do tekstu wypowiedzianego i nagranego uprzednio przez Ivana. Dialog filmowych postaci, pod który Pepa podkłada głos kobiety, jako żywo przypomina jej sytuację. Pepa czuje się tak, jakby autentycznie rozmawiała z Ivanem. Ich „rozmowa” ma następujący przebieg:

Ivan: Powiedz mi coś miłego.

Pepa: A co chcesz, żebym ci powiedziała?

Ivan: Okłam mnie. Powiedz, że zawsze na mnie czekałaś. Powiedz mi to.

Pepa: Wszystkie te lata na ciebie czekałam.

Ivan: Powiedz, że umarłabyś, gdybym nie wrócił.

Pepa: Umarłabym, gdybyś nie wrócił.

Ivan: Powiedz, że nadal kochasz mnie tak, jak ja ciebie.

Pepa: Nadal cię Kocham, jak ty mnie<sup>28</sup>.

Wypowiedziawszy tę kwestię, Pepa osuwa się zemdlna na ziemię. Ta sytuacja oraz poprzedzające ją ujęcia twarzy Pepy eksponowanej w zbliżeniu w czytelnym, obrazowy sposób informują widzów o emocjach frustracji i smutku, przeżywanych przez bohaterkę.

Traumatyczne przeżycia Pepy znajdują niekiedy ujście w zachowaniach desperackich, poprzez które bohaterka choć na moment próbuje dać ujście zalewającym ją negatywnym emocjom. Gdy po przybyciu do domu odkrywa, że jej ukochany zostawił jej wiadomość na sekretarce, a nie próbował skontaktować się z nią bezpośrednio, zdenerwowana zapala papierosa. Zaciąga się nim, mówi do siebie, że nie powinna palić i rzuca niedogaszoną zapalną na łóżko, które staje w płomieniach. Przez moment bohaterka, zanim zacznie gasić płonąca pościel, przygląda się z satysfakcją, jak języki ognia ogarniają miejsce jej współżycia z kochankiem. Francisco Blanco<sup>29</sup> podkreśla, że zniszczenie przez Pepę miejsca, w którym była szczęśliwa z Ivanem, jest jej symbolicznym rozstaniem z ukochanym.

---

<sup>28</sup> Cytat z filmu *Kobiety na skraju załamania nerwowego*. Tłum. B. Kozikowska.

<sup>29</sup> F. Blanco (Boquerini), Pedro Almodóvar, op. cit., pág. 105.

Następnie Pepa zaczyna desperacko upychać w walizce rzeczy Ivana, dokładając do nich otrzymane od niego prezenty i komentując je jako wulgarne oraz pozbawione dobrego smaku. Trzymany przez nią w ręku sztuczny kwiat, przypominający swoim kształtem fallusa, wygina się smętnie w dół, stając się czytelną metaforą ich uwiędłego związku.

W innym momencie frustracji Pepa rujnuje aparat telefoniczny, wyrwijając kable i wyrzucając sprzęt przez okno. W chwili, gdy słyszy nastawioną przez Carlosa płytę z piosenką *SOY INFELIZ*, która kojarzy jej się z Ivanem, wściekła wyrzuca winylowy krążek za okno. Płyta szybuje w powietrzu przez ulicę i uderza w tył głowy stojącą przy samochodzie Paulinę. Następnie, po odsłuchaniu wiadomości od Ivana, Pepa z furią wyrывa kable łączące automatyczną sekretarkę z telefonem i wyrzuca ją przez okno. Aparat ląduje na masce samochodu, w którym siedzą Ivan i Paulina, wywołując tym atak szału u pani adwokat.

Jednak w miarę rozwoju wydarzeń filmowych, wściekłość i frustracja Pepy powoli mija. Jeszcze w trakcie rozmowy z policjantami, Pepa stwierdza: „Jestem zbyt skrzywdzona, by mówić jasno, zwięźle i szczerze”. Ale zaraz później dodaje: „Jedynę czego chcę, to go zapomnieć”<sup>30</sup>. Pepa zaczyna zdawać sobie sprawę z tego, że nie tylko nie odzyska Ivana i jego uczucia, ale że tak naprawdę nie ma sensu walczyć o miłość osoby tak obłudnej i tchórzliwej. W finałowej scenie filmu Pepa, pogodzona z losem, odkrywa, że kobieca przyjaźń jest ważniejsza i piękniejsza od romantycznej miłości i że tak naprawdę „faceci” nie są kobietom w ogóle potrzebni do szczęścia. Dzięki temu, w finale filmu Pepa może przyjaźnie gawędzić z Marisą o kobiecych sprawach, o których mężczyźni nie mają żadnego pojęcia.

Inną „kobietą na skraju załamania nerwowego” jest Candela, która popadła w tarapaty, zadając się z szyckim terrorystą. Zakochała się w nim, nie wiedząc początkowo, kim jest, on zaś wykorzystał ją dla stworzenia w jej mieszkaniu terrorystycznej kryjówki. Dowiedziawszy się prawdy o swoim kochanku z programu informacyjnego w telewizji, zdesperowana Candela wyrzuciła znalezioną w mieszkaniu broń i materiały wybuchowe na wysypisko śmieci, sama zaś ukryła się w apartamencie swojej przyjaciółki Pepy.

Candela reprezentuje typ kobiety pasywnej, dominowanej i krzywdzonej przez mężczyzn. Jej naiwność jest wręcz absurda, a zarazem komiczna. Mówi na przykład, że wielu facetów ją wykorzystywało, ona zaś zawsze zdawała sobie z tego sprawę, ale za każdym razem za późno. Pyta także Carlosa, dlaczego mężczyźni są tacy? Desperacja Candeli sięga zenitu, gdy odkrywa, że Pepa zajęta swoimi problemami nie poświęca uwagi jej osobie ani jej dramatycznym opowieściom. Postanawia skoczyć z tarasu i popełnić samobójstwo,

---

<sup>30</sup> Cytat z filmu *Kobiety na skraju załamania nerwowego*. Tłum. B. Kozikowska.

w ostatniej jednak chwili zawisa rękoma na balustradzie i rozpaczliwie wzywa pomocy. Pepa i Carlos wciągają ją z powrotem na balkon, ona zaś przyjmuje ten ratunek z wdzięcznością i ulgą.

Przerażenie Candeli przekształca się w histerię w momencie, gdy do mieszkania Pepy wkraczają policjanci. Candela zaczyna szlochać i drżeć, zaś Pepa, ratując sytuację, wyjaśnia policjantom, że jest to reakcja jej przyjaciółki na widok ekscentrycznego ubioru przybyłej wraz ze stróżami prawa Lucii. Dopiero dzięki bliskości i uspokajającym słowom oraz gestom Carlosa, Candela stopniowo się uspokaja.

Carlos ma w ogóle przemożny wpływ na Candelę. Sugestię Pepy, aby zajął się jej przyjaciółką, traktuje niezwykle sumiennie, wskutek czego już po paru chwilach stanowią rozkochaną w sobie parę. Tak więc Candela pociesza się niezwykle prędko, dając się porwać w ramiona Carlosowi i podporządkowując się bez sprzeciwu jego zalotom.

Kolejną kobietą przeżywającą traumę z powodu porzucenia jej przez mężczyznę, jest Lucía, była żona Ivana i matka jego syna, Carlosa. Zdradzana przez męża, popadła w obłęd i zaraz po urodzeniu syna została umieszczona w szpitalu dla psychicznie chorych na oddziale zamkniętym. Do świadomości przywrócił ją zasłyszany w telewizji głos Ivana; usłyszawszy go, Lucía przypomniała sobie wszystkie słodkie kłamstwa mówione jej przez męża i wróciła do rzeczywistości po to, aby zemścić się na niewiernym.

Dla Lucii jednak czas stanął w miejscu. Wkładając sukienkę w hippiesowskim stylu z lat sześćdziesiątych, stwierdza, że lubi nosić takie właśnie stroje, gdyż dzięki nim czuje się tak, jakby czas się zatrzymał. Komentując ubiory dobrane dla Lucii, Almodóvar zauważył: „Uwielbiam te stroje z lat sześćdziesiątych, a w moim filmie spełniają one dramaturgiczną funkcję: bohaterka oszalała dwadzieścia lat wcześniej i dla niej te lata jakby nie istnieją, przeżyła je zupełnie nieświadomie. Dlatego też nienawidzi swojego syna, który stara się jej udowodnić mijanie czasu, gdy ona robi wszystko, aby wierzyć, iż jest to ciągle okres, w którym żyła z Ivanem. Jej szaleństwo polega na tym, że dla niej czas się zatrzymał, ubiera się więc tak, jak przed dwudziestu laty. To bardzo mocny dramatycznie element, a jednocześnie przedstawiony ogromnie komicznie”<sup>31</sup>.

Rzeczywiście, kostiumy noszone przez Lucię mogą rozśmieszyć bądź też wprawić widzów w osłupienie. Gdy widzimy ją po raz pierwszy, jest ubrana w niebieską wzorzystą sukienkę, pasującą raczej do nastolatki niż statecznej kobiety. Do tego Lucía wkłada na głowę perukę przypominającą hełm i zadowolona z siebie przegląda się w lustrze.

---

<sup>31</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 108.

W kolejnej odsłonie Lucía ubrana jest w kostium imitujący skórę pantery, a na głowie nosi kapelusz w kształcie stożka. Urody (wątpliwej?) jej oczom i twarzy dodają długie sztuczne rzęsy. Kolejne jej stroje, to koszmary kracia-  
sty zakiecik z minispódniczką oraz sarafan w zieloną kratkę, spod którego wystaje duży wykładany kołnierzyk. Gdy Lucía przybywa do domu Pepy, ma na sobie różowy kostiumik z lamówkami, przepaskę we włosach i wielkie klipsy w uszach, a także dobrane do koloru rajstopy, rękawiczki i buty czółenka. Wygląda niewinnie i infantylnie, a pistolet, który zabiera policjantom, celując nim w Pepe, zupełnie do niej nie pasuje.

Almodóvar podkreśla, iż postać Lucíi jest niezwykle istotna ze względów dramaturgicznych, sygnalizuje ona bowiem „(...) to, czym wszystkie kobiety w tym filmie mogłyby się stać, gdyby się nie kontrolowały. Bohaterki grane przez Marisę Barranco, Carmen Maurę i Julietę uosabiają trzy etapy frustracji uczuciowej kobiet”<sup>32</sup>.

Frustracja reprezentowana przez Lucíę przeobraża się w żądzę zemsty. Jak tłumaczy Pepie, musi zabić swego niewiernego męża, gdyż za każdym razem, kiedy coś lub ktoś przypomina jej Ivana, ponownie popada w obłęd. W swoim dążeniu do zgładzenia byłego męża jest nieugięta i postępuje z żelazną konsekwencją; gdy widzimy ją jadącą na uprowadzonym motorze na lotnisko, dumnie wyprostowaną, z rozwianymi przez pęd powietrza włosami, przypomina antyczną furję, stając się uosobieniem zemsty wszystkich zdradzonych i porzuconych kobiet. Jak zauważa reżyser, jej rola odwołuje się „(...) w jakimś sensie do greckiej tragedii: w KOBIECACH... jest całkowicie zdeterminowana przez swoje przeznaczenie, z którym nie usiłuje nawet walczyć. (...) Kiedy widzimy ją na motorze z włosami rozpuszczonymi na wietrze, wydaje się być wciągana albo raczej porywana przez swoje fatum. Jej świadomość własnego losu jest bardzo tragiczna, ale radzi sobie z tym szaleńczo komicznie”<sup>33</sup>.

Porzuconą kobietą jest także Marisa, narzeczona Carlosa, grana w filmie przez Rossy de Palmę. Jednak w przeciwieństwie do innych bohaterek filmu Almodóvara, o tym, że jej narzeczony porzucił ją dla Candelí, Marisa nie dowiaduje się do końca filmowej opowieści, gdyż większą część wydarzeń przesypia, wypięszy gazpacho, które Pepa przyprawiła dla Ivana środkami nasennymi.

Marisę wykreował Almodóvar jako postać antypatyczną. Od początku filmu strofuje ona swego narzeczonego, krzyczy także na napotkaną przypadkowo Pepe, nazywając ją wścibską babą. Reżyser tłumaczy jej niemile zachowanie bardzo prosto: Marisa jest... dziewicą. Dopiero po wypiciu gazpacho

---

<sup>32</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 108.



ze środkami nasennymi Marisa śni o pozbyciu się błony dziewiczej i jej ostra dotychczas twarz łagodnieje. Almodóvar stwierdza: „«Gazpacho» w filmie jest jakby magicznym eliksirem, który zmienia życie tego, kto się go napije, pozwalając mu znaleźć się w zupełnie innym świecie, tak jak w sztuce *SEN NOCY LETNIEJ*. «Gazpacho» to czarodziejska mikstura, która przeobraża Rossy w prawdziwą kobietę. Jej sen dokonuje w niej metamorfozy, a kiedy się budzi, Carmen [kreująca w filmie postać Pepy — przyp. K.C.] mówi jej, że utraciła stanowczość dziewic, które są bardzo antypatyczne”<sup>34</sup>.

Jak zauważa Allinson<sup>35</sup>, wszystkie kobiety z filmu Almodóvara mają swoje problemy, natomiast wszyscy mężczyźni są słabi. Ivan jest rozdarty pomiędzy kobietami i nie potrafi z żadną z nich definitywnie zerwać. Unika więc kontaktów z nimi, nie wiedząc, jak ma funkcjonować. Jego syn Carlos jest naiwny i prostoduszny, choć pragnie być miły dla wszystkich. Nie zdobył się na to, aby podjąć współżycie ze swoją narzeczoną i potulnie we wszystkim jej przytakuje. Nawet taksówkarz, uosobienie wesołości, życzliwości i bezinteresowności, okazuje się asekurantem, bojącym się o własne życie, w związku z czym zaprzestaje pościgu za pędzącą na lotnisko Lucią.

Postacią wzbudzającą największe emocje kobiet jest Ivan. Bohater ten rzadko pojawia się na ekranie, ale stale egzystuje w myślach, rozmowach i działaniach trzech bohaterek: Pepy, Lucii i Pauliny. Ivan unika kontaktów z kobietami, szczególnie z tymi, które porzucił, gdyż boi się rozmowy z nimi i konfrontacji. Dlatego unika bezpośredniego spotkania z Pepą; woli nagrywać się na automatyczną sekretarkę, gdyż maszyna nie ujawnia uczuć i zawsze wiernie odtwarza to, co miał do powiedzenia. Ivan jako nieobecny nie ujawnia swoich emocji, ale jego charakter i uczuciowość oddaje scena snu Pepy z początku filmu, w którym Ivan wdzięcznie przemieszcza się przed szeregiem kobiet, mówiąc im słodkie słówka. Zdjęcia utrzymane są w tonacji czarno-białej, aby podkreślić oniryczny charakter przedstawienia. Rozpoczyna je ujęcie w zbliżeniu twarzy Ivana, który pryska sobie odświeżaczem w usta i rozpoczyna marsz z ręką w kieszeni i mikrofonem przy ustach trzymanym w drugiej ręce. Patrzy nonszalancko na mijane kobiety i mówi im: „Moje życie bez ciebie nie ma sensu...” (do dziewczyny w stroju flamenco), „Wyjdiesz za mnie?” (do zakonnicy), „Tysiąc i jedna noc by nie wystarczyła...” (do Arabki w powiewnych szatach), „Nie mogę bez ciebie żyć... Kocham cię, pragnę cię, potrzebuję cię... (...), Jesteś gejszą mojego życia” (do dziewczyny w stroju gejszy), „Kiedy jesteś przy mnie, sukces nie ma dla mnie najmniejszego znaczenia...” Wszystkie dziewczyny uśmiechają się do

---

<sup>34</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>35</sup> M. Allinson, op. cit.

niego i milczą. Tylko ostatnia, do której zwraca się słowami: „Akceptuję cię taką, jaka jesteś” — odpowiada mu: „No i pięknie!”<sup>36</sup> Mark Allinson<sup>37</sup>, który interpretuje scenę snu Pepy jako grę „chłopczyk wygrywa z dziewczynką” podkreśla, że jedynie ta postać kobieca podejmuje próbę ośmieszenia męskiej pyszałkowości.

Natomiast sceny filmowe, w których Ivan pojawia się jako osoba z krwi i kości, prezentują go jako notorycznego kłamcę i tchórza. Nagrywając się na sekretarkę wyrzuca obłudnie Pepie, że unika z nim kontaktu, podczas gdy jest dokładnie odwrotnie. Gdy przychodzi zabrać swoje ubrania z mieszkania Pepy i dowiaduje się od konsjerżki, że była kochanka z furią zabrała jego walizkę z powrotem na górę mówiąc, że powinien odebrać swoje rzeczy od niej osobiście i spojrzeć jej przy tym w oczy, wycofuje się tchórzliwie, mówiąc, że przyjdzie za parę dni, gdyż teraz bardzo się spieszy. Dzwoniąc z budki telefonicznej do Pepy, widzi nadchodzącą Lucię, więc przysiadła i chowa się, aby ta go nie zauważyła. Na lotnisku, uratowany przez Pepę, kłamie, że odwoła swój lot do Sztokholmu i wszystko jej wyjaśni. Jednak Pepa w tym momencie już wie, że nie chce żadnych wyjaśnień i że Ivan nie jest jej do szczęścia potrzebny.

Ivan uosabia goffmanowskiego aktora w teatrze życia codziennego<sup>38</sup>. Odgrywa swoją rolę i swoje emocje. Oszukuje Pepę, że ją kocha, nagrywając się na sekretarkę, twierdzi, że martwi się o nią. Jest tak zakłamany, że nie potrafi wypaść z roli; dlatego niekiedy można odnieść wrażenie, że zaczyna wierzyć w odgrywaną przez siebie komedię. Jako zawodowy aktor jest przyzwyczajony do kreowania różnorodnych ról i podobną manierę eksponowania swojej osoby prezentuje w życiu codziennym: jest tym, kim mu być wygodnie w danej chwili, przed daną osobą. Pepa zresztą zdaje sobie sprawę z tej jego cechy charakteru; mówi do Carlosa, że wiele ją kosztowało wyduszenie z Ivana prawdy o ich związku, gdyż mając już nową kochankę, z uporem grał przed nią rolę przykładowego partnera. Tę prawdę jednak Pepa musiała dopuścić do swojej świadomości, w czym przeszkadzały jej emocje i wciąż żywione do Ivana uczucie oraz nadzieja na utrzymanie związku. Bohaterka *KOBIET NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO* nie dokonała procesu przepracowania żałoby, niezbędnego według Freuda<sup>39</sup> dla powrotu do normalności i rozpoczęcia nowego życia, już

<sup>36</sup> Cytat z filmu *Kobiety na skraju załamania nerwowego*. Tłum. B. Kozikowska.

<sup>37</sup> M. Allinson, op. cit.

<sup>38</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. I P. Śpiewakowie, PIW, Warszawa 1981. Na temat koncepcji Goffmana zob. pierwszy rozdział niniejszej pracy.

<sup>39</sup> Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, przeł.: B. Kocowska, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud — człowiek i dzieło*, Wyd. Ossolineum, Wrocław — Warszawa — Kraków, 1991. Na temat koncepcji Freuda szerzej wspomnę przy omawianiu kolejnego filmu Almodóvara, *Kwiat mego sekretu*.

bez utraconej osoby. Dopiero w trakcie rozmowy z Carlosem oraz wizyty policjantów Pepa zaczyna rozumieć, a na lotnisku jest już całkowicie pewna, że jej relacja z kłamliwym kochankiem jest martwa.

Dzięki uświadomieniu sobie tego faktu, Pepa może rozpocząć nowe życie. Znaczącym zamknięciem starego rozdziału i rozpoczęciem nowego jest powrót bohaterki do domu. Oglądając zastane w nim pobożowisko, Pepa stwierdza, że jutro pierwszą rzeczą, jaką załatwi, będzie sprzątanie. Ten nowy etap w jej życiu został już zresztą symbolicznie rozpoczęty wyrzuceniem przez nią na śmietnik walizki z rzeczami Ivana.

Film, pomimo rozstania kochanków, kończy się optymistycznie, jak na komedię przystało, zaś widzowie w trakcie jego odbioru doświadczają emocji raczej pozytywnych, przyjmując przedstawione w fabule perypetie kobiet z rozbawieniem i przymrużeniem oka, nawet jeżeli zdają sobie sprawę z ich traumatycznego charakteru dla bohaterek.

## **2. Udręka samotności i miłości nieodwzajemnionej: KWIAT MEGO SEKRETU**

Twarz zrozpaczonej kobiety, ukazana w wielkim planie, wyraża bezgraniczną rozpacz. Kobieta łyka łyzy, nie patrząc w obiektyw, bo zapatrzona jest w głąb samej siebie. Prześlizguje się do łazienki, ocierając się plecami o futrynę drzwi. Towarzyszy temu dynamiczna, narastająca muzyka. Następuje cięcie i kamera eksponuje twarz kobiety, odbitą w czerwonej tafli drzwiczek apteczki. Widzimy rękę sięgającą po fiołkę ze środkami nasennymi, która w następnym ujęciu wysypuje pastylki na kolorowy talerzyk. Kamera panoramuje nieco w górę i ukazuje drugą rękę trzymającą pod odkręconym kranem szklankę napelniającą się wodą. Kamera wędruje dalej w górę i eksponuje twarz kobiety ukazaną z profilu. Kobieta łyka tabletki i popija je wodą. W tym samym momencie dzwoni telefon. Widzimy stojącą na pierwszym planie automatyczną sekretarkę i słyszymy nagrywający się na nią zaniepokojony głos przyjaciółki, proszącej o oddzwonienie. Ponownie widzimy kobietę odwróconą do kamery tyłem, jak wypija resztkę wody ze szklanki. Kolejne ujęcie zrobione jest z góry: kobieta, ukazana w planie ogólnym leży na łóżku z twarzą odwróconą do poduszki. Następne ujęcie eksponuje detal: fragment odwróconej do dołu głowy z okiem patrzącym nieruchomo przed siebie, powoli się zamykającym. Obraz na ekranie ciemnieje aż do całkowitej czerni. W tej czerni ponownie słychać czyjś głos, nagrywający się na automatyczną sekretarkę; jest to głos matki...

Taki przebieg ma niezwykle istotna dla rozwoju akcji scena nieudanego samobójstwa Leo, głównej bohaterki filmu Pedra Almodóvara, *KWIAT MEGO SEKRETU* (*LA FLOR DE MI SECRETO*), zrealizowanego w 1995 roku.

Film ten jest, jak go określił Frédéric Strauss, dziełem zaskakująco odmiennym od wcześniejszych produkcji Almodóvara: „Leo, bohaterka *KWIATU MEGO SEKRETU* jest kolejną kobietą przeżywającą kryzys, ale po raz pierwszy (...) nie uwidacznia się on w formie hysterii: jest to raczej depresja, kruchość, wewnętrzny niepokój i rezygnacja, które pozwalają odkryć głębokie emocje, ukazane w sposób znacznie bardziej spokojny aniżeli działo się to (...) w przeszłości”<sup>40</sup>.

Film ma swoje korzenie w literaturze kobiecej. Leo<sup>41</sup>, bohaterka utworu, jest pisarką tworzącą „różowe” powieści w stylu Barbary Cartland, Corín Tellado czy Delii Fiallo, królowej południowoamerykańskich seriali — tasiemców, z którą Almodóvar utrzymuje serdeczne kontakty. Dzieło Almodóvara jest hołdem dla literatury pisanej przez kobiety; Leo potrafi wymienić jednym tchem swoje ulubione pisarki i wszystkie je można tu przywołać jako fascynujące i inspirujące reżysera: Djuna Barnes, Jane Bowles, Dorothy Parker, Jane Reys, Flannery O’Connor, Virginia Woolf, Edith Warton, Karen Blixen, Janet Frame...

Wśród inspiracji filmowych wykorzystanych przez Almodóvara, za Antonio Holguíнем<sup>42</sup> przywołać można twórczość Krzysztofa Kieślowskiego i Johna Cassavettesa, ze względu na wnikliwe studium psychologiczne osobowości głównej bohaterki. Natomiast rola Leo, interpretowana przez Marisę Paredes, jest inspirowana kreacją Geny Rowlands z *OPENING NIGHT* (*PREMIERA*, 1977) Johna Cassavettesa.

Konstrukcja scenariusza jest podobna jak w *KOBIETACH NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO*: wokół głównej bohaterki, której losy śledzi kamera, pojawiają się inne postacie, które dookreślają i głębiej dopowiadają jej sylwetkę. W taki właśnie sposób wprowadzani są ważni dla bohaterek mężczyźni: Ivan w *KOBIETACH NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO* istnieje tylko jako głos lub występuje jako marzenie senne Pepy, albo też pokazuje się przez szybę (stanowi to równocześnie nawiązanie do faktu, że jest on postacią ze szklanego ekranu). Z kolei Paco w *KWIECIE MEGO SEKRETU* ukazany jest w jedynej sekwencji przyjazdu na przepustkę, a jego wizyta służy podkreśleniu straszliwej samotności Leo. Natomiast Ángel jest prawdziwym Aniołem Stróżem; Almo-

<sup>40</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 183.

<sup>41</sup> Pseudonim „Leo” Almodóvar zaczerpnął z rzeczywistości; takiego właśnie używa Paz Sufrategui, szefowa działu literackiego wytwórni El Deseo. Według reżysera, jest to idealne imię dla pisarki. Z kolei filmowa Leo, podejmując pracę w „El País”, przyjmuje pseudonim: Paz Sufrategui.

<sup>42</sup> A. Holguín, Pedro Almodóvar, op. cit., pág. 280.

dóvar wypowiada się o swoim bohaterze następująco: „Pomimo cierpienia, moja wizja świata jest tu bardziej pozytywna, bardziej humanitarna, bardziej wdzięczna i ciepła, niż w przypadku KIKI. Włączając w to fakt, że po raz pierwszy pojawia się w moim kinie bohater męski tak pozytywny, jak ten grany przez Echanove...”<sup>43</sup>

Struktura scenariusza przypomina powieść podzieloną na poszczególne rozdziały, z linearną narracją i postacią głównej bohaterki, która skupia wokół siebie pozostałe drugoplanowe postacie. Almodóvar podkreśla, że ponieważ historia Leo wraca do punktu wyjścia, zataczając koło, powoli zamyka ona wątki związane z główną bohaterką i pozostałymi, towarzyszącymi jej osobami. Dlatego film jest bardzo czytelny i prosty w odbiorze dla widza.

KWIAT MEGO SEKRETU utrzymany jest w konwencji melodramatu. Frédéric Strauss<sup>44</sup> wymienia występujące w dziele klasyczne elementy melodramatu: wszechwiedząca narracja, prowadząca uczuciową trajektorię Leo od nadziei do desperacji; akompaniament muzyczny, podkreślający dramaturgię wydarzeń; akcja koncentrująca się na momentach emocjonalnych. Jako interesujący efekt melodramatyczny, Mark Allinson<sup>45</sup> przywołuje rozsypanie się po podłodze, szklanych kulek obramowujących zdjęcie Leo i Paco. Melodramatyczny charakter ma również lista uczuć, pojawiająca się w scenie szkolenia lekarzy. Tytuł filmu jest przejęty z romantycznej sentymentalnej powieści, sentymentalny charakter ma również plakat do filmu Almodóvara, na którym widnieje serce z róż i maszyna do pisania. Allinson zauważa również, że konwencja melodramatyczna przełamywana jest przez epizody komiczne, do których należą m.in. kłótnie matki i siostry Leo, Rosy. Tworząc te epizody, Almodóvar wzorował się na swoich siostrach i matce oraz ich wzajemnych relacjach. Wybornie byłoby powiedzieć, stwierdza Almodóvar, że „Leo to ja”<sup>46</sup>. Rzeczywiście, pewne wątki reżyser zaczerpnął ze swojego dzieciństwa, niektóre sceny były też konsultowane z jego rodziną. Na przykład matka reżysera stała się dla niego inspiracją do stworzenia roli Chus Lampreave, grającej w filmie matkę Leo, zaś do napisania roli Rossy de Palma, kreującej postać Rosy, wzór stanowiły jego siostry. Almodóvar zauważa: „Jest to dokładnie ich styl życia, ich styl mówienia. Moje zadanie w tym względzie polegało wyłącznie na streszczeniu w kilka minut długich godzin rozmowy. Wszystko, co robią Chus i Rossy, pochodzi niejako od mojej matki i mojej siostry, nawet wystrój mieszkania jest wiernym odzwier-

---

<sup>43</sup> Cytuje za: A. Holguín, op. cit., pág. 283. Tłum.: K. Citko.

<sup>44</sup> F. Strauss, *Pedro Almodóvar: Un cine visceral*, E. El Pais, Madrid 1994.

<sup>45</sup> M. Allinson, op. cit.

<sup>46</sup> Cytuje za: A. Holguín, op. cit.

ciędnieniem ich otoczenia<sup>47</sup>. Z życia wzięte są także wspomnienia Leo z dzieciństwa, dotyczące czytania i pisania przez nią listów sąsiadkom analfaberkom (takie same wspomnienia ma Almodóvar), a także inspiracja artystyczna Leo książkami ulubionych pisarzy: zapisywanie cytatów, podpatrywanie zdań, czytanie ich swoimi. Jest to metoda pracy, którą często stosuje Almodóvar.

Jednak stwierdzenie: „Leo to ja”, jak podkreśla reżyser, nie jest do końca prawdziwe. Osobiste wątki są dla niego zaledwie inspiracją, zaś w trakcie pracy nad scenariuszem ulegają one rozlicznym przemianom. Leo nie jest alter ego reżysera, choć niektóre sytuacje oczywiście się zgadzają.

Z pewnością, na co zwraca uwagę Strauss<sup>48</sup>, oryginalność filmu Almodóvara wynika m.in. z jego szczerości. Reżyser potwierdza to spostrzeżenie: „Robiąc film dedykowany najprostszemu, najbardziej natychmiastowemu i najbardziej spontanicznemu emocjom, stwarza się dzieło prawdziwie szczere. Ale (...) zrealizowanie takiego filmu wymaga otwarcia się czy też raczej oddania samego siebie. A czasami jest to bardzo duże obciążenie. (...) Dla mnie kino jest w coraz większym stopniu sposobem otwierania się, pokazywania, jaki jestem (...)”<sup>49</sup>.

To stwierdzenie pozwala przypuszczać, że stan emocjonalny reżysera miał istotny wpływ na powstanie scenariusza. Dlatego w obrazach filmowych odnaleźć można ekspozycję głębokiego skupienia, a także wzruszenia. Wiodącym emotikonem filmowym jest wszechogarniający, wręcz bolesny smutek związany z dojmującą i przerażającą samotnością. Jest to emotikon o charakterze wypełniającym, znajdujący swoje odzwierciedlenie w filmowych obrazach, muzyce, narracji o charakterze melodramatycznym, ale także zgodny z odczuciami towarzyszącymi widzom podczas projekcji, a także z emocjami okazywanymi przez główną bohaterkę filmu, Leo.

Almodóvar charakteryzuje swoje dzieło następująco: „Chciałem opowiedzieć historię o bólu, epopeję smutku. Epicką w poczuciu tego, czym jest Ból z dużej litery, wielki ból; ale nie chciałem wyrażać tego przy pomocy podniosłych słów, tylko poprzez sprawy codzienne, na bazie małych rzeczy. Tak, jak na początku filmu: aby ukazać, że Leo jest samotna i z tego powodu powoli popada w obłąd, pragnąłem dać do zrozumienia za pomocą czegoś tak prostego jak fakt, że cisną ją buty i w tym momencie nie ma nikogo, kto pomógłby je zdjąć”<sup>50</sup>.

Muzyka, stworzona przez Alberto Iglesiasa, doskonale podkreśla wiodący emotikon filmowy. KWIAT MEGO SEKRETU rozpoczął współpracę Almodóvara

<sup>47</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 197.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 200.

<sup>50</sup> Cytuję za: A. Holguín, op. cit., pág. 281. Tłum. K. Citko.

z Iglesiasem, trwającą do dziś. W filmie reżyser wykorzystał także utwór Gila Evansa SOLÉA, interpretowany przez Milesa Davisa, do scen baletu, którego choreografia została stworzona specjalnie na potrzeby filmu. W strukturę opowieści wplecione zostały także piosenki, jak zwykle u Almodóvara dopowiadające filmowe treści: EN EL ÚLTIMO TRAGO (José Alfredo Sandoval) w wykonaniu Chaveli Vargas, AY, AMOR (Bola de Nieve, interpretacja tejże) oraz TONADA DE LUNA LLENA (Simon Díaz), śpiewana przez Caetano Veloso.

Słowa piosenki EN EL ÚLTIMO TRAGO spełniają rolę komentarza do tego, co wydarzyło się w życiu Leo:

Tomate esta botella conmigo,  
en el último trago nos vamos.  
Quiero ver a que sabe tu olvido  
sin poner en mis ojos tus manos.

Esta noche no voy a rogarte.  
Esta noche te vas de te veras.  
Que difícil tratar de olvidarte  
sin que sienta que ya no me quieras

Nada me han enseñado los años,  
siempre caigo en los mismos errores,  
Otra vez a brindar con extraños  
Y a llorar por los mismos dolores

Usiądźmy nad flaszką wina,  
a kiedy błysnie dno, pójdziemy sobie.  
Chcę widzieć, jak mnie zapominasz,  
gdy ptaki twoich rąk odfruną z powiek.

Tej nocy nie będę cię prosić, byś został.  
Chcesz iść, to idź.  
Tak trudno żyć bez miłości,  
lecz wiem, że zabrałeś mi ją.

Czas obok mnie przepłynął,  
nadal źle gram każdą z ról,  
z obcymi wciąż piję wino  
i wciąż czuję ten sam ból<sup>51</sup>.

Almodóvar komentuje wybór tej piosenki i wykonawczyni do jej interpretacji następująco: „Chavela (...) spełnia rolę komentatorki, opowiada w swojej piosence o tym, co naprawdę zdarzyło się Leo. Kiedy Leo powraca do miasta, jest z nią źle i w całym tym zupełnie absurdalnym życiu wokół niej, tak jak w reportażu telewizyjnym o konkursie krzyku, odbywającym się każdego roku w małej wiosce w Hiszpanii, pojawia się nagle obraz Chaveli mówiącej o porzuceniu, o tym, co właśnie odczuwa. To jest jak halucynacja! I to właśnie doznanie pragnąłem wyrazić”<sup>52</sup>.

Chwilę później Leo opuszcza bar, w którym słuchała piosenki wykonywanej w programie telewizyjnym przez Chavelę Vargas i na ulicy wplątuje się w tłum strajkujących studentów medycyny, następnie zaś wpada w opiekuńcze ramiona Ángela. Kontrast żywiołowo manifestujących swoje emocje studentów, pełnych witalności i radości życia, z pogrążoną w bezdennym smutku bohaterką, zastygniętą w katatonicznym nieomal bezruchu, jest ogromny. Ángel jawi się więc

<sup>51</sup> Cytat z filmu *Kwiat mego sekretu*. Przeł. K. Jerzykowska.

<sup>52</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 194.

rzeczywiście jak wybawiciel, Anioł Stróż wyprowadzający Leo z szaleńczego żywiołu idących naprzeciw bohaterki studentów w bezpieczne miejsce, dające schronienie przed napierającym na bohaterkę nieprzyjaznym światem. Kolejne ujęcie ukazuje Leo budzącą się następnego dnia w apartamencie Ángela, pod wielkim oknem z panoramą na Madryt i z widokiem na FNAC<sup>53</sup>, na ścianie którego wisi gigantyczny plakat reklamujący najnowszą antologię Amandy Gris. Elipsę łączy piosenka Boli de Nieve *AY, AMOR*, w dobitny sposób ilustrująca stan psychiczny Leo. Wybrzmiewa ona w końcówce pierwszego ujęcia (jeszcze na ulicy) i na początku następnych (już w apartamencie Ángela):

Amor, yo sé que quieres llevarte mi ilusión.  
 Amor, yo sé que puedes también llevarte mi alma.  
 Pero, ay amor, si te llevas mi alma, llévate de mi también el dolor,  
 lléva en tí todo mi desconsuelo y también mi canción de sufrir.

Ay amor, si me dejas la vida,  
 déjame también el alma sentir;  
 si sólo queda en mi dolor y vida,  
 ay amor, no me dejes vivir.

Kochany, wiem, że pragniesz odebrać mi złudzenia.  
 I wiem, że możesz także duszę mi zabrać.  
 Lecz... kochany, razem z duszą zabierz moje cierpienia,  
 łzy, co nikogo nie wzruszą i tę żalostną pieśń.

Kochany, lecz jeśli życie zamierzasz mi zostawić,  
 To duszy zdolnej kochać nie możesz zabrać mi.  
 Gdy prócz udręki i życia wszystkiego mnie pozbawisz,  
 To, ukochany, nie każ mi dłużej żyć<sup>54</sup>.

Film kończy tradycyjna tonada z wenezuelskich i kolumbijskich sawann,  
 TONADA DE LUNA LLENA Simon Díaz, w wykonaniu Caetano Veloso:

Yo vide una garza mora dándole combate al río,  
 asi es como se enamora tu corazón con el mío.  
 Yo vide una garza mora dándole combate al río,  
 asi es como se enamora, asi es como se enamora  
 tu corazón con el mío, tu corazón con el mío.

Luna, luna, luna llena menguante,  
 luna, luna, luna llena menguante.

<sup>53</sup> FNAC jest słynnym, największym w Madrycie sklepem z książkami, prasą i wydawnictwami multimedialnymi, jak płyty, gry, kasety wideo i DVD — czymś w rodzaju polskiego MPIK-u.

<sup>54</sup> Cytat z filmu *Kwiat mego sekretu*. Przeł.: K. Jerzykowska.



Anda, muchacho, a la casa y me traes la carabina, ay, ay,  
pa' matar el gavián que no me deja la gallina, ay.

La luna me está mirando, yo no sé lo que me ve,  
yo tengo la ropa limpia, ayer tarde la lavé.  
La luna me está mirando, yo no sé lo que me ve,  
yo tengo la ropa limpia, yo tengo la ropa limpia,  
ayer tarde la lavé, ayer tarde la lavé.

Luna, luna, luna llena menguante,  
luna, luna, luna llena menguante, ay, ¡póngate!

Przegoniłam siwą czaplę, wydając jej bój nad rzeką,  
i w taki też sposób rozkochało się twoje serce w moim.  
Przegoniłam siwą czaplę, wydając jej bój nad rzeką,  
i tak też się rozkochało, i tak też się rozkochało  
twoje serce w moim, twoje serce w moim.

Księżyc, księżyc, księżyc w pełni, opadający,  
księżyc, księżyc, księżyc w pełni, malejący.

Idź, chłopcze do domu, i przynieś mi karabin, aj, aj,  
aby zabić krogulca, który napastuje moją kure, aj.

Księżyc na mnie spogląda, ja nie wiem dlaczego,  
ubranie mam czyste, wczoraj wieczorem je uprałam.  
Księżyc na mnie spogląda, ja nie wiem dlaczego,  
ubranie mam czyste, ubranie mam czyste  
wczoraj wieczorem je uprałam, wczoraj wieczorem je uprałam.

Księżyc, księżyc, księżyc w pełni, opadający,  
księżyc, księżyc, księżyc w pełni, malejący, ach, zajdźże już!<sup>55</sup>

Słowa piosenki odnoszą się jedynie pośrednio do sytuacji bohaterów filmu, ale jej melodia i tekst tchną dojmującym poczuciem smutku, z akcentami zagubienia i bezradności.

Emotikon przejmującego smutku budowany jest także poprzez wprowadzenie charakterystycznej dla Almodóvara formuły fikcji w fikcji. Utwór zaczyna się od prezentacji filmu szkoleniowego na temat transplantacji narządów. Lekarz informuje zrozpaczoną matkę zmarłego nastolatka o tym, jak trudno jest zrozumieć, na czym polega śmierć mózgową, gdyż zwłoki, podłączone do aparatury podtrzymującej funkcje organizmu, wciąż wykazują oznaki życia. W podobny sposób, stwierdza Almodóvar, miłość Leo jest martwa, choć

<sup>55</sup> Ibidem. Tłum. K. Citko.

jej się wydaje, że uczucie wciąż żyje. Ból wywołany opuszczeniem przez bliską osobę reżyser porównuje do rozpaczki z powodu śmierci ukochanej osoby: „Cierpienie, czy też ból, jest wywołane tym, że ktoś został porzucony, i myślę, że tego rodzaju udręka bywa naprawdę odczuwana fizycznie, tak jak odczuwa się śmierć. Nie jest istotne, że osoba, która odeszła, nadal żyje dla całego świata, gdyż koniec tego związku jest dla nas równoznaczny ze śmiercią”<sup>56</sup>.

Owo przejmujące na wskroś poczucie braku, związane z nieobecnością bliskiej osoby, niezależnie od tego, czy owa nieobecność wywołana jest śmiercią, czy tylko odejściem ukochanego, powinno zostać przezwyciężone, aby nie przerodziło się w stan depresji. Zygmunta Freud opisuje ten proces następująco: „Badanie rzeczywistości wykazało, że ukochanego obiektu już nie ma i narzuca oto wymóg wycofania całego libido z powiązań z nim. Przeciwno temu rodzi się zrozumiały opór — można powszechnie zauważyć, że człowiek niechętnie opuszcza daną pozycję libido, nawet jeśli jawi mu się możliwość jej zastąpienia. Opór ten może być tak intensywny, że zachodzi odwrócenie od rzeczywistości i zatrzymanie obiektu przez halucynacyjną psychozę życzeniową. Normą jest zwycięstwo uznania rzeczywistości. Ale zadanie to nie może zostać spełnione natychmiast. Wykonywane jest ono w poszczególnych wypadkach dużym nakładem czasu i energii, a w tym okresie trwa psychiczna egzystencja utraconego obiektu”<sup>57</sup>.

Aby przezwyciężyć smutek związany z utratą bliskiej osoby, należy przejść proces nazwany przez Freuda „pracą żałoby”. Po jej dokonaniu, ego staje się znowu wolne. Natomiast jeśli praca nie zostanie przeprowadzona lub coś zaburzy jej proces, człowiek pogrąża się w stanie depresji, określanej przez Freuda mianem melancholii. Leo nie jest w stanie zdobyć się na przepracowanie żałoby po utraconym mężu, a jej pragnienie zatrzymania przy sobie Paco za wszelką cenę zamienia się w „halucynacyjną psychozę życzeniową”. Dlatego w zastępstwie nieobecnego męża, zaczyna otaczać się przedmiotami z nim związanymi: wkłada zbyt ciasne buciki, które kiedyś podarował jej Paco, w sypialni trzyma fotografię ukazującą ją i męża razem, zrobioną w chwili, gdy łączyło ich gorące uczucie. Jednak przedmioty nie są w stanie zapełnić pustki po odeszłym małżonku, dlatego melancholia Leo narasta, a w momencie, gdy staje się jasne, że Paco opuścił ją na zawsze, wybucha nieudaną próbą samobójczą.

Emotikon filmowy jest, jak już wspomniałam, tożsamy z emocjami głównej bohaterki. W tym aspekcie KWIAT MEGO SEKRETU różni się od KOBIECY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO, gdzie cierpienie Pepy nie przekłada się na

---

<sup>56</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 194.

<sup>57</sup> Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, op. cit., s. 296.

smutek wypływający ze świata przedstawionego. W przypadku *KWIATU MEGO SEKRETU* świat przedstawiony tchnie smutkiem i mówi o samotności Leo: pada deszcz, za oknami mieszkania bohaterki widać szare blokowisko i dzieci grające w piłkę na obskurnym boisku, ulice Madrytu filmowane są często nocą. Jedyne jaśniejsze momenty związane są z ukazaniem pejzaży wiejskich, rozświetlonych wiosennym słońcem.

Leo, podobnie jak inni bohaterowie filmu, charakteryzowana jest przez otaczające ją przedmioty. Pierwszy raz widzimy główną bohaterkę w jej mieszkaniu. Spokojna jazda kamery prezentuje stertę książek, zdjęcia jej i Paco, maszynę do pisania. Wdzierający się do mieszkania przez okno wiatr otwiera książkę i widzimy podkreślony w niej cytat: „*indefensa frente al acecho de la locura*” („bezbronna wobec pułapki obłądu”) <sup>58</sup>. Ten cytat Leo przepisuje na maszynie parokrotnie, co wskazuje na jego ważność dla bohaterki, sugerując zarazem kryzys twórczy pisarki. Kamera, pokazując sprzęty otaczające Leo, równocześnie charakteryzuje ją poprzez nie; książki i maszyna do pisania są atrybutami jej zawodu, fotografie Paco przywołują jej przywiązanie i miłość do męża. Gdy Leo spotyka się z Betty w restauracji, kamera najpierw eksponuje ścianę zapełnioną butelkami wina, następnie zaś kieruje obiektyw na przyjaciółki siedzące przy stole; w tym momencie Leo mówi o piciu i o swojej obawie uzależnienia się od alkoholu.

Mieszkanie Leo jest prawdziwym apartamentem, utrzymanym w stylu minimalistycznym, z białymi ścianami i użytecznymi sprzętami, pełnym kwiatów doniczkowych. Dom rodziny matki Leo na wsi charakteryzuje styl tradycyjny dla wiejskich posesji w La Manchy, natomiast mieszkanie siostry Leo, Rosy, przeładowane i zagracone masowo produkowanymi sprzętami, jest ewidentnym przykładem kiczu. Wszystkie te wnętrza, jak zwykle u Almodóvara, obrazują upodobania mieszkańców, ich gusty i status społeczny.

Almodóvar stwierdza: „(...) fundamentem filmu są bardzo proste emocje. Staram się ukazać dramat Leo za pomocą delikatnych sygnałów, rzeczy rozpoznawalnych, ale drobnych. Leo jest kobietą samotną, głęboko samotną, i z tego powodu niezwykle kruchą. Nie jest to kruchość, która powstała wczoraj — stan ten ugruntowały całe lata samotności. (...) Cały film zbudowałem na emocjach. Nie było to ułatwienie, lecz wręcz ryzyko: jeżeli widzowie ich nie odczuwają, to moja klęska jest całkowita” <sup>59</sup>.

Z pewnością film Almodóvara nie odniósł klęski, a emocje ukazane na ekranie udzielają się widzom. Główna bohaterka, Leo, wywołuje empatyczne współczucie, a jej losy śledzone są z zainteresowaniem, wynikającym z towa-

---

<sup>58</sup> Cytat z filmu *Kwiat mego sekretu*. Tłum. A. Karwas.

<sup>59</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 185.

rzyszającej widzowi przyjemności obserwowania cudzego nieszczęścia na ekranie, bez przykrych konsekwencji dla widza, jako że sytuacja bezpośrednio go nie dotyczy<sup>60</sup>.

Leo ukazana jest jako osoba znajdująca się w permanentnym kryzysie. Jej miłość do Paco nie jest odwzajemniana; przeciwnie, rani i oddala od niej męża, ze względu na histeryczny, zachłanny charakter tego uczucia. Relacje z innymi osobami też pozostawiają wiele do życzenia; Leo jest zbyt skoncentrowana na swoim cierpieniu, aby podtrzymywać kurtuazyjne stosunki towarzyskie. Gdy rozmawia z Ángelem o podjęciu pracy w redakcji „El País”, jest wręcz opryskliwa. Kryzys dotknął także jej pisarstwa. Leo jest tak słaba, że, jak zauważa Almodóvar, „nie umie już udawać, nie ma nawet siły opowiadać sobie historii ani też stworzyć fikcji, której nie czuje”<sup>61</sup>. Dlatego Leo mówi do Alicii, swojego wydawcy, że już jej nie wychodzą różowe powieści; zamieniają się w czarne.

Leo przynosi do redakcji swoją najnowszą powieść, ale wydawcom się ona nie podoba. Dyskusja bohaterki z pracującą w wydawnictwie Alicią daje Almodóvarowi sposobność do przedstawienia swoich poglądów na temat istoty literatury, zgodnych z postawą reprezentowaną przez Leo. Alicia mówi: „Piszesz o matce, która odkrywa, że jej córka zabiła ojca, gdy ten usiłował ją zgwałcić. Aby się to nie wydało, matka ukrywa zwłoki w chłodni restauracji sąsiada”<sup>62</sup>. Leo odpowiada jej, że trudno jest bez śladu pozbyć się trupa, zaś matka chce chronić córkę. Dodaje też, że taka jest rzeczywistość. Alicia ripostuje: „Rzeczywistość? Rzeczywistości to każdy ma dość w swoim domu. Rzeczywistość jest dla gazet i TV. Spójrz na rezultat. Ten kraj jest bliski eksplozji od nadmiaru rzeczywistości. Powinna być zabroniona”<sup>63</sup>. Almodóvar charakteryzuje twórczość swojej bohaterki następująco: „Jeżeli w swoich powieściach zmienia ona rejestry, to nie po to, żeby tworzyć ambitną literaturę, ale żeby było to bardziej autentyczne”<sup>64</sup>.

Leo mówi Alicii, że chce być uczciwa względem siebie i swoich czytelników, dlatego nie może już tworzyć cukierkowych romansideł. Nie oznacza to, że zaczęła uważać je za kiczowate czy bezwartościowe; przeciwnie, ceni ją ze względu na odwoływanie się do emocji i pracę nad uczuciami. Jednak głęboki smutek, w jakim się znalazła, nie pozwala jej opisywać miłosnych perypetii ze

<sup>60</sup> O przyjemnościach odbiorcy, związanych ze śledzeniem fikcyjnych, traumatycznych losów bohaterów, omawianych w rozmaitych emocjonalistycznych koncepcjach sztuki, pisałam w rozdziale pierwszym niniejszej pracy.

<sup>61</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 198.

<sup>62</sup> Cytat z filmu *Kwiat mego sekretu*. Przy okazji można przypomnieć, że fabuła powieści Leo została wykorzystana przez Almodóvara w jego najnowszym filmie, *Volver*.

<sup>63</sup> Cytat z filmu *Kwiat mego sekretu*. Tłum. A. Karwas.

<sup>64</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 198-199.

szczęśliwym zakończeniem. W eseju, który nosi tytuł *UDRĘKA I ŻYCIE*, porównuje bolero i charakterystyczny dla niego „kubański feeling” z twórczością Djuna Barnes, wskazując na łączące je odwoływanie do podobnych emocji oraz do uczuć osoby, która je interpretuje.

Na początku filmu, w scenie szkolenia dotyczącego zagadnień związanych z transplantacją, kamera zatrzymuje się na moment na tablicy z wypisaną na niej listą uczuć i zachowań. Wśród uczuć odnajdziemy: żal, złość, ból, niemoc, samotność, pustkę, frustrację; natomiast wśród zachowań: smutek, rezygnację, zablokowanie. Wszystkie te stany są nieobce Leo, wszystkich doświadcza głęboko i traumatycznie. Pomimo osamotnienia, próbuje jakoś dać sobie radę z otaczającym światem, podejmuje nawet pracę w redakcji. Nadzieję traci ostatecznie po wizycie męża, który przyjechał na przepustkę, aby się z nią zobaczyć i porozmawiać.

Scena spotkania Leo z mężem w dobitny sposób ukazuje rozpad ich związku. Gdy Paco staje w drzwiach ich mieszkania, Leo rzuca się na niego i zaczyna go namiętnie całować. Kamera eksponuje ich popiersia, ale przez ozdobne szyby w drzwiach oddzielających korytarz od reszty mieszkania, więc ich postacie są rozczłonkowane, rozbite na fragmenty. Jest to pierwszy, subtelny na razie sygnał rozpadu ich małżeństwa.

Kolejne ujęcie eksponuje popiersia bohaterów już bezpośrednio. Leo tuli się do męża i mówi mu, że mogłaby tak stać przez 24 godziny jego przepustki, natomiast Paco stoi sztywny i patrzy nieobecny wzrokiem przed siebie.

Konflikt pomiędzy małżonkami narasta stopniowo. Paco próbuje paelli i natychmiast odkłada łyżkę z obrzydzeniem, wypominając żonie, że jego ulubiona potrawa jest zimna. Leo na to ripostuje, że ona nie — ale Paco tego nie słyszy. Gdy mąż bierze prysznic, Leo czai się z ręcznikiem za zasłonką. Paco odwrócony jest do niej tyłem. Kiedy odwraca się, aby wyjść spod prysznica i widzi żonę, narzuca sobie ręcznik na głowę, chowając twarz. Leo proponuje mu pomoc w wytarciu się i zaczyna go pieścić, także w miejscach intymnych. Jednak Paco robi unik, a następnie odwraca się od żony i staje do niej tyłem. Widząc jego wykręty, Leo pyta, co się stało i słyszy w odpowiedzi, że muszą porozmawiać, na co ona reaguje histerycznie, krzycząc i domagając się wyjaśnień. Paco tchórzliwie wycofuje się i zamiast wyznać jej prawdę o swoim romansie z jej przyjaciółką Betty, kłamie, że nie dostał przepustki na cały dzień, tylko na dwie godziny. Mówiąc to, wciąż nie patrzy na żonę, odwrócony do niej plecami, tylko w lustro, zaczesując włosy. Leo również spogląda w lustro, aby zobaczyć w nim odbicie jego twarzy. Zaczyna płakać. Teraz to ona odwrócona jest do niego tyłem, on zaś spogląda na nią i podchodzi bliżej, choć wciąż jest za jej plecami. Zaczyna przemawiać do niej łagodnie, jak do dziecka. Tłumaczy jej,

że wzywają go obowiązki militarne, którym jako żołnierz musi być posłuszny. Ona zaś przypomina mu, że jest jej mężem i pyta go, co z obowiązkiem wobec niej jako żony?

Ta kwestia wyprowadza Paco z równowagi. Teraz to on z kolei zaczyna krzyczeć, ale wciąż nie patrzy na Leo. Idzie do sypialni, otwiera szufladę z bielizną i zaczyna się ubierać, jakby chciał zignorować rozhisteryzowaną żonę. Dialog staje się coraz bardziej dynamiczny. Ona wypomina mu, że pracę stawia ponad obowiązkami małżeńskimi, on zaś zarzuca jej, że jest potworną egoistką. Ich rozmowa coraz dobitniej wskazuje na brak jakiegokolwiek szansy na porozumienie:

Paco: Próbuje ratować życie wielu ludziom.

Leo: Czemu nie ratujesz mojego?

Paco: Mówię o niewinnych ludziach, którzy głodują, zabijają się w kolejce po chleb, nie mają prądu, lekarstw... i nadziei.

Leo: Mówisz o mnie<sup>65</sup>.

Każde z nich wygłasza swój monolog, nie słuchając argumentów drugiej strony. Kamera podkreśla ten fakt, ukazując bohaterów odwróconych do siebie plecami, niepatrzących na siebie. Spośród nich dwojga jedynie Leo próbuje od czasu do czasu nawiązać kontakt wzrokowy. Paco natomiast wyraźnie unika spoglądania na żonę, obawiając się konfrontacji wzrokowej, która mogłaby zdradzić jego nieszczerłość.

Wyczerpana dyskusją Leo podchodzi do okna i siada na łóżku, odwrócona plecami do Paco. Przełykając łzy, rzuca kolejne oskarżenie w stronę męża: „Zgłosiłeś się do misji pokojowej, żeby uciec od wojny tutaj. Jestem tej wojny jedyną ofiarą”<sup>66</sup>. Mówi dalej, ale Paco jej już nie słucha — zabiera resztę ubrania i wychodzi z pokoju, przymykając drzwi. Leo prosi, aby jej odpowiedział i odwraca się, ale widzi tylko puste wnętrze. Zdesperowana, chwyta zdjęcie, na którym jest sfotografowana z Paco i ciska nim o podłogę. Obrazujące zdjęcie szklane kulki rozsypują się; kamera śledzi ich chaotyczny taniec na podłodze. Rozsypujące się kulki są wizualnym, czytelnym podsumowaniem rozpadu związku Leo z Paco.

W kolejnym ujęciu kamera eksponuje Leo piszącą na maszynie. Tekst jest pełen bólu i rozpacz; Leo pisze: „Nienawidzę cię. Chciałabym mieć zawsze nienawidzić cię tak, jak teraz. Pomogłoby mi to wydrzeć cię z mego życia”<sup>67</sup>. W tym momencie pojawia się ubrany w mundur Paco, zmierzający do wyjścia.

---

<sup>65</sup> Cytat z filmu *Kwiat mego sekretu*. Tłum. A. Karwas.

<sup>66</sup> Ibidem. Tłum. A. Karwas.

<sup>67</sup> Ibidem. Tłum. A. Karwas.

Leo prosi go o jeszcze pół godziny, o choćby krótką rozmowę, ale on nieznacznie kręci głową i wychodzi. Nie żegna się ze swoją żoną, nawet na nią nie patrzy, nie odpowiada na jej pytanie, czy zależy mu na ratowaniu ich związku. Ponownie robi unik, tchórzliwie prosząc, by Leo go nie naciskała. Na uwagę żony, że ponoć jest specjalistą od konfliktów, odpowiada jej, że żadna wojna nie da się porównać z nią.

Gdy Paco jest już na schodach, czując się nieco pewniej na neutralnym gruncie i mogąc uciec w każdej chwili, natrętnie wypytywany przez żonę zdobywa się na stwierdzenie, że nie widzi żadnej szansy na ocalenie ich związku. Mówiąc to jednak nie patrzy na Leo, choć odwraca się do niej nieznacznie, profilem. Następnie szybko odchodzi, zostawiając Leo opartą o framugę drzwi, załamaną, powstrzymującą się z trudem od łez.

Udręka Leo jest tak wszechogarniająca, że pozostaje jej jedyny krok, aby się od niej uwolnić: postanawia popełnić samobójstwo. Scena nieudanej próby samobójczej jest kluczowa dla rozwoju akcji; Leo nie ma już siły, aby walczyć, ale na samym dniu rozpaczyny znajduje motywację do dalszego życia. Jest nią głos matki, która nagrała się na telefoniczną sekretarkę. Almodóvar stwierdza: „Głos matki przywołuje Leo do powrotu ze świata zmarłych. Głos ten jest jak perfumy, jak zapach smakowitej potrawy, którą ktoś gotuje w kuchni, rozchodzący się po korytarzu, a potem docierający do pokoju Leo, aby wyrwać ją z ostatniego snu. Leo słyszy na automatycznej sekretarce głos matki, która mówi, że źle się czuje, że ma nadciśnienie, i wtedy myśli: «jeśli umieram, to mama umiera również». Ta właśnie myśl zmusza ją do zareagowania. Uratował ją ten właśnie głos, głos życia”<sup>68</sup>.

Leo popełnia także samobójstwo artystyczne, publikując esej będący napaścią na Amandę Gris, czyli na samą siebie, bo pod takim pseudonimem pisuje „różowe” romanse. Miłość będąca fikcją literacką splata się z autentyczną miłością Leo do męża i w ten sposób obydwie światy się przenikają, tworząc nakręcającą się spiralę udręki. Aby od niej uciec, Leo postanawia wyjechać z miasta, odcinając się od dotychczasowego życia. Dlatego wywozi matkę na wieś. To właśnie matka uzmysławia Leo, że aby przemyśleć to, co się ostatnio wydarzyło i odnaleźć utracony sens życia, lub, mówiąc słowami Freuda, podjąć pracę żałoby, powinna powrócić do korzeni, do miejsca, w którym się urodziła. Matka mówi do Leo: „Niedobrze, córko moja. Taka młoda, a już jak ta krowa bez dzwonka na szyi. (...) Zagubiona, skołowana, wytrącona z rytmu”. I dodaje: „Kiedy kobietę opuści mąż, bo umrze albo odejdzie z inną, co na jedno wychodzi, musi ona wrócić do miejsca, gdzie się urodziła: odwiedzić kapliczkę świę-

---

<sup>68</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 186.

tego, odnowić przyjaźń z sąsiadkami, poodprawiać z nimi nowenny, choćby niewierząca była. Inaczej się pogubi, jak ta krowa bez dzwonka<sup>69</sup>.

Powiedzonko przytoczone w filmie Almodóvar przejął od swojej matki, która, jak wspomina, niejednokrotnie powtarzała mu, że jest jak krowa bez dzwonka. Jest to określenie znane w La Manchy; oznacza ono „poczucie zagubienia, gdy jednocześnie nikt nie zwraca na ciebie uwagi”<sup>70</sup>. Powrót Leo w rodzinne strony jest równocześnie powrotem reżysera do krainy dzieciństwa. Reżyser stwierdza: „Urodziłem się tam i mieszkałem przez osiem lat. Te pierwsze lata pozwoliły mi zrozumieć, że nie lubię tego miejsca, że nie tam chciałbym żyć i że wszystko, co zrobię w moim życiu, będzie przeciwieństwem tego, co widzę w La Manchy: sposobu egzystencji, myślenia ludzi z tamtych stron. Jednakże kiedy już zrealizowałem ten film, zrozumiałem, że należę do La Manchy, nawet jeśli całe moje życie jest zaprzeczeniem tego, co ortodoksyjny mieszkaniec La Manchy powinien robić”<sup>71</sup>. Almodóvar<sup>72</sup> podkreśla też, że film jest pełen miłości do jego matki, wiele scen i powiedzonek wzięło się z inspiracji jej osobą: nie tylko to o krowie bez dzwonka, ale też stwierdzenie, że operacja jest jak melon (dopóki nie rozkrojony, nie wiadomo, co kryje w środku), poglądy na temat skinów czy mody, a także recytowany w filmie wiersz o wsi rodzinnej.

Powrót w krainę dzieciństwa, zanurzenie się w wir codziennych spraw, jak chociażby asystowanie sąsiadkom robiącym koronki na klockach i słuchanie ich piosenek oraz opowieści, leczą psychiczne rany Leo. Dzięki temu, Leo odnajduje w sobie dosyć sił, aby podjąć opisywaną przez Freuda pracę żałoby i uwolnić się od (nie)obecności męża w swoim życiu. Gdy dowiaduje się, że Ángel napisał za nią dwie kolejne zakontraktowane w wydawnictwie powieści, podszywając się pod Amandę Gris, jest już gotowa wrócić do Madrytu i stawić czoła rzeczywistości. Spacer Leo i Ángela na Plaza Mayor w Madrycie nocą wciąż jeszcze ukazuje relację dwojga bardzo samotnych i smutnych istot, chociaż już w trakcie ich rozmowy dostrzegamy zmiany w psychice Leo i jej nastawieniu do życia. Mówi Ángelowi, że musi nauczyć się żyć sama, bez Paco i bez alkoholu. Ángel stwierdza, że Leo stała się bardzo silna i dodaje, że wolał ją, gdy była słaba. Redaktor chce zaopiekować się Leo i proponuje jej wspólne życie, ale ona odmawia i odchodzi, zostawiając go osamotnionego na placu. Natomiast w scenie końcowej filmu widzimy Leo i Ángela pijących wspólnie wino i rozmawiających ze sobą jak para starych dobrych znajomych. Leo proponuje Ánge-

<sup>69</sup> Cytat z filmu *Kwiat mego sekretu*. Tłum. A. Karwas.

<sup>70</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 188.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 196.

<sup>72</sup> P. Almodóvar (komentarze spisane przez D. Monzón), *Pedro Almodóvar. Mis propios secretos*, „Fotogramas” 9 (1823), 1995, pág. 23.



lowi przyjaźń, ale pocałunek, który ze sobą wymieniają, ma charakter więcej niż przyjacielski; patrząc na dwoje rozumiejących się osób, dobrze czujących się w swoim towarzystwie i z sympatią patrzących sobie w oczy, widzowie domyślają się, że otwiera się przed nimi nowy rozdział ich życia, zapewne już bez udreki samotności i nieodwzajemnionych uczuć<sup>73</sup>.

Leo, jak już zostało uprzednio powiedziane, jest główną protagonistką, wokół której koncentrują się wszystkie wątki i skupiają się inne postacie: rodzina Leo, jej przyjaciółka Betty, pracownicy wydawnictwa, Ángel. Relacja Leo z rodziną, a przede wszystkim relacje siostry Leo z ich matką, wnoszą do smutnego nastroju filmu chwilowe akcenty komiczne, rozładowujące napięcie. Matka i Rosa uosabiają typowy związek matki i córki: wiecznie się spierają i krzyczą, choć tak naprawdę kochają się i troszczą o siebie. Almodóvar zauważa: „Relacja, którą odtwarzają Chus i Rossy, jest typowa dla niektórych hiszpańskich rodzin. Matka i córka uwielbiają się i jeśli czeka je rozłąka, od razu pojawiają się łzy, szloch, jest to coś okropnego. Jednakże kiedy są razem, mają sobie do powiedzenia wyłącznie przykre rzeczy i przez cały czas jedynie się kłócą. I tak dzieje się przez całe życie. Jest to śmieszne, ale zarazem okrutne”<sup>74</sup>.

W życiu Leo ważną rolę spełniają także inne kobiety: jej przyjaciółka Betty, Alicia — pracownica wydawnictwa, z którym Leo podpisała kontrakt oraz służąca, Blanca. Betty jest jedyną osobą, do której Leo może zwrócić się ze swoimi problemami; gdy cisną ją buty i nie ma kogo prosić o ich zdjęcie, bo służąca ma wychodne, Leo jedzie przez pół miasta, aby uzyskać pomoc u koleżanki. Betty jednak zdradza Leo, nawiązując romans z jej mężem. I chociaż ostatecznie zdaje sobie sprawę z tego, że jej związek z Leo jest ważniejszy od romansu z Paco, jej nieelojalność oddala od siebie niedawne przyjaciółki. Widać to doskonale w scenie, w której Betty wyznaje Leo, że była kochanką jej męża, ale zerwała z nim ze względu na łączącą je przyjaźń. Obie kobiety patrzą w różne strony: Betty, filmowana z przodu, wzrok ma skierowany w lewo, zaś Leo, stojąca trochę z tyłu, spogląda w prawo, jakby nie akceptowała tego, co słyszy. Allinson<sup>75</sup> zauważa, że scena ta wskazuje, jak blisko siebie są obie kobiety, a równocześnie jak bardzo się od siebie oddaliły przez romans Betty z Paco.

Alicia reprezentuje bezwzględność i chciwość wydawców i menedżerów. Leo podpisała morderczy kontrakt z wydawnictwem, z którego, z powodu

---

<sup>73</sup> Niektórzy interpretatorzy filmu Almodóvara uważają, że Ángel jest gejem, dlatego Leo proponuje mu przyjaźń, nie miłość. Moim zdaniem jednak, orientacja seksualna Ángela nie jest ostatecznie w filmie rozstrzygnięta, zaś otwarte zakończenie filmu pozwala snuć rozmaite przypuszczenia co do dalszych losów Leo i jej przyjaciela.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 185.

<sup>75</sup> M. Allinson, op. cit., s. 90.

kryzysu twórczego, nie jest w stanie się wywiązać. Alicia grozi jej represjami prawnymi i nie ma z tego powodu żadnych skrupułów; przeciwnie, dochodzi do wniosku, że skandal wywołany procesem i ujawnienie danych osobowych tajemniczej, ukrywającej się pod pseudonimem autorki, przyczyni się do wzrostu popularności, a co za tym idzie, sprzedaży jej powieści.

Służąca Leo, Blanca, jest z kolei osobą wierną i oddaną swojej pani we wszystkim. Troszczy się o nią, przypomina jej o zażywaniu lekarstw, przysyła swojego syna z dostawą alkoholu, aby jej towarzyszył w pierwszą samotnie spędzoną po powrocie ze wsi noc. Syn, Antonio, który ukradł Leo trochę kosztowności z jej domu, pod wpływem matki przyznaje się do tego i pragnie naprawić szkodę, obiecując oddać dług. Relacja Blanki i Antonia, matki i syna, jest bardzo ciekawa. Jak zauważa Tadeusz Sobolewski: „Matka dominuje, ale nie wytwarza kompleksu. Jest to dominacja wyzwalająca”<sup>76</sup>. Dzięki tej parze bohaterów, widzowie mają okazję obejrzeć przepiękną scenę tańca wystawionego na scenie przez Antonia i interpretowanego przez niego i jego matkę. Solea do muzyki Milesa Davisa<sup>77</sup> wywiera duże wrażenie; reżyser zauważa: „Jedynymi kolorami są czerwień i czern: podłoga, ściany, ubiór syna są w kolorze czarnym, matka odziana jest w czerwień. Aby odpowiednio ją wyeksponować, operator zastosował czerwone światła, które dodały purpurze sukni dodatkowej intensywności. Te dwie barwy czynią taniec bardzo mocnym i dramatycznym”<sup>78</sup>.

Obok postaci kobiecych występują również w filmie mężczyźni: drugoplanowi, jak Antonio czy syn Alicii, narkoman, ale przede wszystkim Ángel, będący prawdziwym opiekuńczym aniołem, zjawiający się zawsze w miejscu najbardziej pożądanym, jak chociażby w trakcie demonstracji studenckiej. Leo, która wychodzi z domu tuż po targnięciu się na swoje życie, wpada w wesoły, tętniący życiem tłum studentów medycyny. Coraz bardziej przerażona, przebija się pod prąd maszerujących manifestantów, odcinając się od ich białych fartuchów swoim niebieskim płaszczkiem — i wpada wprost w zbawczo wyciągnięte ramiona Ángela. Ángel zawozi ją również wraz z jej matką na wieś, a także ratuje jej zagrożony kontrakt wydawniczy, pisząc za nią kolejne powieści. Jest więc przysłowiowym darem Opatrzności, dobrym duchem i pocieszycielem. Dzięki niemu i jego tkliwemu, opiekuńczemu uczuciu, którym obdarza Leo, ma ona szansę na ponowne rozpoczęcie szczęśliwego życia, wolnego od udręki nieszczęśliwej miłości do Paco. I chociaż Leo mówi Antoniowi, że to dzięki niemu

---

<sup>76</sup> T. Sobolewski, *Kwiat mego sekretu*, w: <http://www.gazeta.pl>

<sup>77</sup> Utwór ten wykorzystał już uprzednio Almodóvar w *Wysokich obcasach*.

<sup>78</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 187.

zapomniała o mężu, końcówka filmu sugeruje dobitnie, że to raczej Ángel odegra w tym zapominaniu dominującą rolę.

Dzieło Almodóvara, pomimo przejmującego smutku, którym tchnie, jest tak naprawdę filmem o pozytywnych emocjach. Jest to, jak zauważa sam reżyser, opowieść o dobrych uczuciach, które jednak nie zawsze muszą wyjść na dobre jego bohaterom. Mimo wszystko jednak, szczęśliwy finał daje nadzieję na lepsze jutro. Tadeusz Sobolewski zauważa, że film Almodóvara działa jak dobra pigułka: przynosi ulgę<sup>79</sup>.

### 3. Powrót do samotności i lojalności kobiecej: VOLVER

VOLVER jest, jak na razie, ostatnim dziełem zrealizowanym przez reżysera, powstałym w 2006 roku. Premiera filmu odbyła się w Madrycie 17 marca 2006 roku, natomiast międzynarodowy debiut film miał na festiwalu w Cannes, w maju tegoż roku.

Pomysł na scenariusz rodził się, jak bywa niejednokrotnie w przypadku filmów Almodóvara, etapami. Zanim reżyser nakręcił *KOBIETY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO*, pracował nad historią o matce i jej dwóch córkach. Almodóvar wspomina: „Była to opowieść o kulawej tancerce flamenco, która jest przekonana, że jej matka zginęła podczas pożaru domu. W rzeczywistości matka nadal żyje, jest to osoba bardzo katolicka i zaborcza, mająca obsesję na tle grzechu, zwłaszcza cielesnego, i pojawia się w życiu swoich córek, nawiedzając je jako rzekoma zjawa. Posuwa się nawet do tego, że zamieszkuje u jednej z nich, zdziwionej tym, że duch może tak normalnie funkcjonować”<sup>80</sup>. Reżyser zamierzał utrzymać film w charakterze komedii, zabarwionej elementami grozy, ale nie ukończył swojego projektu. Powrócił do niego dwadzieścia lat później, ale scenariusz poddany został modyfikacjom i przeróbkom. Zapowiedź zrealizowania tego filmu widzimy w *ZŁYM WYCHOWANIU*: na ścianie studio filmowego Enrique wisi plakat o znamienym tytule: *LA ABUELA FANTASMA...*

Reżyser tłumaczy też, że pomysł nakręcenia *VOLVER* powstał w trakcie realizacji *KWIATU MEGO SEKRETU*. Powieść o tytule *CHŁODNIA*, którą Leo przynosi do wydawnictwa, zawiera wątki wykorzystane przez Almodóvara w jego najnowszym filmie.

*VOLVER*, w tłumaczeniu na język polski oznacza: „powracać”, a więc jest to tytuł sugerujący cofnięcie się wstecz, spojrzenie z pewnej perspektywy. Film

---

<sup>79</sup> T. Sobolewski, op. cit.

<sup>80</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 121-122.



*ZŁE WYCHOWANIE — plakat do filmu LA ABUELA FANTASMA, wiszący na ścianie studia Enrique*

Almodóvara zawiera w sobie wiele różnych powrotów, ważnych osobiście dla jego twórcy: powrót do krainy dzieciństwa i klimatu rodzinnej wioski w La Manchy, powrót do świata kobiet i ich problemów, do stylu komedii i melodramatycznej opowieści o emocjach, powrót do pracy z Carmen Maurą, a także z Penélope Cruz, z Lolą Dueñas i Chus Lampreave, powrót do tematu macierzyństwa, w tym także do wspomnienia o matce reżysera, bo, jak stwierdza Almodóvar: „powrót do La Manchy jest zawsze powrotem na łono matczyne”<sup>81</sup>. I dodaje: „Ten, który wraca, nie jest sławnym międzynarodowym reżyserem, tylko dzieckiem”<sup>82</sup>.

Film utrzymany jest w konwencji komedii dramatycznej, z elementami melodramatu; sekwencje zabawne przeplatają się z dramatycznymi, przedstawiając przy pomocy żartobliwych obrazów najmroczniejsze strony ludzkiego życia, tworząc charakterystyczny dla Almodóvara koktajl emocjonalny. Reżyser podkreśla: „VOLVER nie jest komedią surrealistyczną, choć niekiedy tak się wydaje. Żywi i martwi współżyją ze sobą bez zgrzytów, prowokując sytuacje rozweselające lub pełne intensywnych i prawdziwych emocji. Jest to film o kulturze śmierci w mojej rodzinnej La Manchy. Moi ziomkowie żyją z godną

<sup>81</sup> <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp> — tłum. K. Citko.

<sup>82</sup> Ibidem. Tłum. K. Citko.

podziwu naturalnością. Sposób, w jaki zmarli kontynuują obecność wśród swoich żywych, bogactwo i humanitaryzm obyczajów powodują, że nieboszczycy nie umierają nigdy<sup>83</sup>.

Tadeusz Sobolewski charakteryzuje film Almodóvara następująco: „VOLVER ma najlepsze cechy barokowego, hiszpańskiego stylu — realistycznego i fantastycznego zarazem, który pozwala jak gdyby nigdy nic przekraczać granice tragedii i komedii, życia i śmierci, dosłowności i cudu. Almodóvar, jak niegdyś Fellini, bez kompleksu łączy to, co niskie i co wysokie. VOLVER jest kiczowato-pastelowym melodramatem jak dawne filmy hollywoodzkie w technicolorze, filmem w jasnej tonacji, który zarazem wkracza w najciemniejsze, najbardziej wstydlive rejony życia<sup>84</sup>”.

Emotikon filmu jest trudny do określenia, gdyż nie jest jednorodny. Składają się nań emotikony cząstkowe, dominujące w pewnym momencie rozwoju akcji, w innych zanikające, ustępujące miejsca kolejnym. Niewątpliwie jednym z ważniejszych obszarów emotikonu wiodącego jest afirmacja pogodnej śmierci. Nakłada się na nią komiczna absurdalność współegzystencji żywych i zmarłych, ale także mroczność skrywanych sekretów i tajemnic.

Klimat filmu przywołuje stylistykę neorealizmu w wersji hiszpańskiej. Reżyser twierdzi, że wszystko w jego dziele jest fikcją, ale ubraną w realność, gdyż jest to najlepszy sposób na opowiedzenie wymyślonej historii. Dlatego w kręceniu zdjęć uczestniczyli prawdziwi mieszkańcy La Manchy, pochodzący z Almagro. Almodóvar uzasadnia ten fakt następująco: „Ich obecność dodała sekwencjom, w których uczestniczyli, głębi i prawdy. Kobiety pochodzące stąd doskonale wiedzą, czym jest sprzątanie grobów, odprawianie żałobnych modlitw, witanie sąsiadów etc. A twarze mężczyzn, ogorzałe od codziennego słońca i wiatru, naznaczone są brzemieniem i wyrazistością niemożliwą do odegrania<sup>85</sup>. Plenery i wnętrza występujące w filmie są autentyczne — zdjęcia kręcone były we wsiach La Manchy: w Granátuli, Calzadzie, Valenzueli i Almagro, a także w barach madryckich: Tetuán i Vallecas. Almodóvar podkreśla, że wszelkie wątpliwości w kwestii obyczajów z La Manchy konsultował ze swoją siostrą Antonią, która jest według niego strażniczką sekretów ich dzieciństwa. Siostry reżysera użyczyły również rekwizytów do wystroju wnętrza.

Neorealistyczny klimat przybliży VOLVER do CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?. Jednakże najnowszy film Almodóvara jest od jego wcześniejszego dzieła mniej barokowy, bardziej przejrzysty, a zarazem bardziej poety-

---

<sup>83</sup> Ibidem. Tłum. K. Citko.

<sup>84</sup> T. Sobolewski, *Wielki powrót Almodóvara*, „Gazeta Wyborcza”, 20-21 maja 2006, s. 12.

<sup>85</sup> <http://www.lukor.com/cine/05081903.htm> — tłum. K. Citko.

cki. Miesza się w nim horror ze szczęściem, niewinność z perwersją, co — jak zawsze w twórczości Almodóvara — służy ukazaniu piękna i nadziei, mimo wszystko, wbrew przeciwnościom i pułapkom losu.

Z CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? łączy także VOLVER osoba Carmen Maury. Reżyser twierdzi, że grana przez nią gospodyni domowa CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? oraz występująca w VOLVER matka Raimundy i Sole, to jakby jedna i ta sama osoba, tyle że dwadzieścia parę lat później. Głorię z CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? przypomina także Raimunda, z powodu swej naturalności, witalności i determinacji. Obydwie zresztą borykają się z utrzymaniem domu i z traumatycznym problemem męża opresjonującego rodzinę, który zostaje ostatecznie rozwiązany poprzez zabójstwo tyrana.

Jednym z centralnych motywów filmu jest śmierć. VOLVER przynosi afirmację pogodnej śmierci, ukazując serdeczność i troskę, z jaką traktuje się zmarłego i pozostałych przy życiu członków jego rodziny w rodzinnych stronach Almodóvara. Reżyser twierdzi, że jego matka zostawiła mu w spadku szacunek do wszystkich ceremonii i obrzędów religijnych, społecznych, rodzinnych i sąsiedzkich, kulturowanych w La Mancha. Śmierć matki jest także osobistym doświadczeniem reżysera, bowiem Francisca Caballero zmarła w 1999 roku. Jest to najbardziej zakorzeniony w osobistych wspomnieniach i emocjach film spośród wszystkich stworzonych dotychczas przez Almodóvara. Dlatego reżyser stwierdza: „Stałem się bardziej kruchy od czasu, gdy zacząłem robić ten film, bardziej delikatny. Była pewna sfera w moim życiu, która była bardzo twarda, nieustępliwa, i która po tym filmie złagodniała”<sup>86</sup>. I dodaje, że dzięki zrobieniu VOLVER spogląda na śmierć z mniejszą bojaźnią: „Nie rozumiem tego zjawiska i VOLVER nie sprawił, że lepiej je zrozumiałem, ale jednak patrzę na nie w sposób bardziej naturalny, z większą serdecznością niż jeszcze przed rokiem”<sup>87</sup>.

Próbując uporać się z problemem śmierci, której, jak podkreśla, nigdy nie rozumiał i nie akceptował, reżyser wprowadził do swojego filmu zjawę matki, która rzekomo zginęła w pożarze i ukazuje się po śmierci swoim córkom (jak mówi Almodóvar: „en mi pueblo estas cosas pasan” — „w mojej wsi takie rzeczy się zdarzają”). Reżyser stwierdza, że sam nie wierzy w zjawy, chyba że pokazują się innym — albo okazują się fikcją. Fikcja, którą stworzył w swoim filmie, miała dla niego funkcję terapeutyczną: dzięki niej „przepracował” swoje trudne doświadczenia związane z utratą matki i wpływem czasu, osiągając spokój i pogodę ducha. Swoje przeżycia związane z realizacją filmu reżyser komentuje następująco: „Podczas całego mojego życia nigdy nie byłem osobą pogodną, mój

---

<sup>86</sup> <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp> — tłum. K. Citko.

<sup>87</sup> <http://www.lukor.com/cine/05081903.htm> — tłum. K. Citko.

wrodzony niepokój wraz z galopującym brakiem satysfakcji były moją główną stymulacją. W ciągu ostatnich kilku lat moje życie się pogarszało, konsumowane przez prawdziwą trwogę, co nie było dobre ani dla mojego życia, ani dla pracy. Aby reżyserować, trzeba mieć więcej cierpliwości niż talentu. A ja nie miałem cierpliwości, szczególnie dla rzeczy zwyczajnych. Mam wrażenie, że przy pomocy tego filmu, przetrwałem oraz przeszedłem przez ból, który był dla mnie konieczny, przez ból bezbolesny (jak Agustina), wywołujący pustkę, utratę czegoś (młodości?); aby się tego pozbyć, musiałem to z siebie wyrzucić, wypowiedzieć”<sup>88</sup>.

Działaniem terapeutycznym było dla Almodóvara przede wszystkim przeniesienie się w krainę dzieciństwa, do zmitologizowanej krainy La Manchy. Wiejskie pejzaże ukazane w filmie, uliczki, cmentarz, domy z cienistymi patiami oraz zamieszkujący je ludzie i ich zwyczaje, budują pogodny, a zarazem nostalgiczny klimat filmu. Reżyser przywołuje wspomnienie swojej ziemi rodzinnej następująco: „Białe uliczki w tych wioskach, domy pobielane wapnem, bardzo mnie to wzrusza. Są to pierwsze ulice, jakie widziałem. Zawsze też zachwycają mnie tamtejsze pola, ogromne przestrzenie czerwonej i płaskiej ziemi, która bez jakichkolwiek przeszkód zbiega się w oddali z linią horyzontu. Dlatego właśnie twórcy, którzy urodzili się w La Manchy, mają wielką wyobraźnię, muszą bowiem wymyślać formy zdolne wypełnić tę pustą przestrzeń”<sup>89</sup>.

Mocną stroną obrazów filmowych są odwołania do mitycznych żywiołów: ognia, wiatru, wody. Czyste, nieskażone cywilizacją pierwotne siły naznaczają życie mieszkańców La Manchy: ogień i wiatr powodują pożary, wiejące wschodnie wichury przywodzą ludzi do szaleństwa. Nie bez przyczyny z La Manchy wywodzi się Don Quijote. I choć inspiracje Cervantesem stanowią w filmie Almodóvara zaledwie nikły ślad, odnaleźć je można w filmowej scenie powrotu Sole do domu z pogrzebu ciotki Pauli. Kamera eksponuje w ciemności obracające się potężne skrzydła wiatraków, wyglądające w mroku niczym mityczne olbrzymy (pomimo ich nowoczesnego designu), z którymi walczył szlachcic z La Manchy.

O ogniu i wywołujących go pożarach wspomina się w filmie parokrotnie, zawsze z respektem i trwogą. W pożarze zginęła wszak rzekomo matka Raimundy i Sole, wraz ze swym mężem. Gdy siostry przybywają w odwiedzinach do ciotki, w telewizji emitowany jest program o płonących lasach, wywołanych upałami i wiejącym wiatrem<sup>90</sup>. Raimunda czym prędzej wyłącza telewizor, aby nie przywoływać traumatycznych wspomnień.

<sup>88</sup> <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp> — tłum. K. Citko.

<sup>89</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, op. cit., s. 196.

<sup>90</sup> W telewizji emitowany jest program o autentycznych pożarach, jakie nawiedziły Hiszpanię w 2005 roku.

Żywiół wody eksponowany jest natomiast w filmie z nostalgią. Symbolizuje go rzeka, nad wodami której Raimunda zakopuje ciało męża, zamordowanego przez Paulinę. Jej wody nie są jednak ciemnymi, ponurymi odmętami Styksu; Raimunda wybiera to miejsce na ostatni spoczynek Paco, gdyż nad tą właśnie rzeką poznali się i bawili jako dzieci. Okolica tchnie spokojem i pogodą ducha; na korze drzewa, rosnącego na brzegu, Raimunda ryje inicjały męża oraz datę jego narodzin i śmierci. Rzeka jest więc metaforą upływającego czasu, symbolem wiecznego powrotu, spajającego terażniejszość i przeszłość.

Rzeka, jak wspomina Almodóvar<sup>91</sup>, zawsze była dla niego czymś wesołym i bliskim, gdyż kojarzy mu się z dzieciństwem i pogodnymi chwilami, gdy matka szła prac i zabierała go ze sobą. Rzeka to dzieciństwo, stwierdza reżyser<sup>92</sup>. Wspomina też, że kobiety, piorąc, zawsze śpiewały, a jego matka szczególnie lubiła piosenkę o zbieraczkach kłosów, wesołych jak szczebioczące wróbelki. Tę piosenkę wykorzystał reżyser w filmie, poddając jej temat Alberto Iglesiasowi; odkrył także, że była ona tematem zarzuela LA ROSA DEL AZAFRÁN (SZAFRANOWA RÓŻA).

Nastój filmu budowany jest również przez muzykę, skomponowaną, jak zwykle w ostatnich produkcjach Almodóvara, przez Alberta Iglesiasa. Almodóvar włącza także w charakterystyczny dla siebie sposób piosenki w strukturę filmowej opowieści, czyniąc je integralnym elementem rozgrywającej się historii. Film rozpoczyna się sceną sprzątania grobów przez kobiety, tłumnie nawiedzające cmentarz. Obrazowi szorowania mogił towarzyszy wesoła piosenka LAS VECINAS (SĄSIADKI). Wiodącym utworem wokalnym jest jednak mityczne, nieśmiertelne tango VOLVER (POWRACAĆ) Carlosa Gardela. W filmie Almodóvara interpretowane jest ono przez Estrellę Morente, która użyczyła głosu Penélope Cruz, odgrywającej rolę Raimundy.

Raimunda śpiewa piosenkę w barze, w którym pracuje, wraz z zespołem umilającym gościom wieczór swoimi występami. Raimunda, słysząc ulubioną melodię z dzieciństwa, namawiana przez siostrę postanawia zaśpiewać, a słowa wykonywanego przez nią utworu doskonale pasują do jej sytuacji życiowej:

Tengo miedo del encuentro  
con el pasado que vuelve  
a enfrentarse con mi vida.

Tengo miedo de las noches  
que, pobladas de recuerdos,

Boję się spotkania  
z przeszłością, która nadchodzi  
aby stawić czoła memu życiu.

Boję się nocy,  
które, tłumem nawiedzające wspomnienia,

<sup>91</sup> <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp>

<sup>92</sup> Skojarzenia z dzieciństwem przywołuje również obraz rzeki w filmie Almodóvara *Złe wychowanie*. Tym bardziej, że reżyser stwierdza w autowywiadzie, że w nurtach rzeki odkrył jako dziecko swoją seksualność, zaś sceny filmowe związane są z inicjacją seksualną Ignacio, co prawda o charakterze traumatycznym: chłopiec po raz pierwszy doświadcza molestowania seksualnego, którego dopuszcza się ksiądz Manolo.



encadenan mi soñar.  
 Pero el viajero que huye,  
 tarde o temprano detiene su andar.

Y aunque el olvido que todo lo destruye,  
 haya matado mi vieja ilusión,  
 guarda escondida una esperanza humilde,  
 que es toda la fortuna de mi corazón.

Volver,  
 con la frente marchita,  
 las nieves del tiempo  
 platearon mi sien.  
 Sentir, que es un soplo la vida,

que veinte años no es nada,  
 que febril la mirada  
 errante en las sombras  
 te busca y te nombra.  
 Vivir,  
 con el alma aferrada  
 a un dulce recuerdo,  
 que lloro otra vez.

Volver...

zakuwają w łańcuchy mój sen.  
 Ale wędrowiec, który ucieka,  
 prędzej czy później osiągnie swe  
 przeznaczenie.

I chociaż niepamięć, co wszystko niszczy,  
 zabiła me stare złudzenie,  
 to strzeże sekretnie skromną nadzieję,  
 która jest całą fortuną mojego serca.

Chcę wracać,  
 z obliczem wycieńczonym,  
 choć siwe pasma czasu  
 posprebrzyły mą skroń.  
 Chcę czuć, czym jest chwilowe tchnienie  
 życia,

że dwadzieścia lat nie jest niczym,  
 że gorączkowe spojrzenie,  
 błądzące wśród cieni,  
 szuka cię i woła po imieniu.  
 Chcę żyć,  
 z duszą upartą,  
 ze słodkim wspomnieniem,  
 które oplakuję znów.

Wracać...<sup>93</sup>

Piosenkę słyszy także matka Raimundy, ukrywająca się w samochodzie Sole i podglądająca z ukrycia przez okno, co dzieje się w barze. Gdy słucha tanga w wykonaniu swojej córki, po jej policzkach ciekną łzy. Słowa piosenki odnoszą się bowiem również do jej przeszłości i wywołują wspomnienia.

Bohaterkami filmu jest pięć kobiet, reprezentujących trzy pokolenia. Są nimi: Raimunda, ciężko harująca na utrzymanie rodziny, utrzymująca pijącego męża, jej dorastająca córka Paulina, jej siostra Sole, prowadząca w swoim mieszkaniu niezarejestrowany zakład fryzjerski, matka Raimundy i Sole, Irene, a także sąsiadka z ich rodzinnej wioski, Agustina. Jak zauważa reżyser, losy tych kobiet splatają się i choć są dramatyczne, udaje im się przeżyć wschodnie wiatry, przynoszące pożary i przywodzące do szaleństwa, pomimo lęków, zabobonów i nawet śmierci, dzięki solidarności, łagodności i witalności bez granic.

Osobę Raimundy odgrywa Penélope Cruz. Jak zauważają krytycy hiszpańscy<sup>94</sup>, stworzyła ona chyba najlepszą rolę w swojej karierze, a postać przez nią kreowana jest siłą napędową filmu. Wcieliła się w postać inspirowaną przez

<sup>93</sup> Cytuję za: <http://www.planetadeletras.com/index.php?m=s&lid=11171> – tłum. K. Citko.

<sup>94</sup> Na przykład: M. Laviña Guallart, *A vueltas con el pasado*, J. Rodríguez Chico, *De entre los muertos*, J. Quevado Puchal, *Realismo mágico a la mancha*, [en:] *La Butaca. Revista de cine online*, <http://www.labutaca.net/films/40/volver4.htm>

Sophię Loren, z włosami Claudii Cardinale, jest też trochę podobna do Anny Magnani z filmu Luchino Viscontiego *BELLISSIMA* (NAJPIĘKNIJSZA, 1951). Raimunda jest młodą matką dorastającej córki. Jej życie upływa na sprzątanii i łapaniu dorywczych prac, aby utrzymać dom. Poznajemy ją w momencie, gdy wraz z siostrą i córką przybyła do wsi, z której pochodzi, aby uporządkować rodzinny grób. Cały cmentarz pełen jest kobiet szorujących lastrikowe nagrobki, zgarniających nawiewane przez wiatr liście, dekorujących mogiły kwiatami. W tym kobiecym świecie nie ma ani jednego mężczyzny; widać, że jest to ceremoniał odprawiany przez kobiety i odpowiednio przez nie celebrowany. Dlatego pytanie Agustyny, która przybyła na cmentarz, aby uporządkować swój grób, o męża Raimundy, wydaje się być zupełnie nie na miejscu. Tym bardziej, że Paco pozostał w Madrycie, woląc oglądać telewizję i popijać piwo, niż tłuc się ponad sto kilometrów do rodzinnej wsi po to, aby odwiedzić grób teściów.

Raimunda jest tak zaprzężona obowiązkami i tak nimi zmęczona, że nie ma czasu dla siebie ani dla swoich przyjemności. Pochłonięta zarabianiem na życie i utrzymaniem domu, nie zauważa symptomów zbliżających się wydarzeń. Gdy wraca wieczorem do Madrytu z rodzinnej wsi i widzi rozwalonego w fotelu przed telewizorem męża, oglądającego mecz i domagającego się od niej kolejnego piwa, ogarnia ją wściekłość. Zarzuca Paco, że wydaje pieniądze na swoje przyjemności i wykrzykuje pełna goryczy: „Jeśli jesteśmy biedną rodziną, będziemy żyć jak biedna rodzina!”<sup>95</sup> W nocy, gdy Paco przytula się do niej i chce uprawiać seks, Raimunda jest zbyt zmęczona, aby mieć na to ochotę. Mówi mężowi, że jutro wcześniej musi wstać i być wypoczęta, aby wytrwać w całonocnej pracy. Po śmierci męża jest zbyt zajęta prowadzeniem baru, który przejmuje po sąsiedzie, aby zauważyć, że do jej siostry wprowadziła się ich matka. Matka zresztą ukrywa się przed nią i Raimunda dziwi się, dlaczego w mieszkaniu Sole czuć specyficzny zapach, który kojarzy jej się z dzieciństwem.

Zapracowana Raimunda wydaje się być bardzo silną, twardą osobowością. W jej uporządkowanym, zabieganym świecie nie ma miejsca na sentymenty. Nawet w momentach silnie stresujących, potrafi opanować się i precyzyjnie działać. Ukazuje to dobitnie sekwencja, w której Raimunda dowiaduje się, że jej córka, broniąc się przed gwałtem, zabiła Paco kuchennym nożem.

Raimunda wraca wieczorem autobusem z pracy i odkrywa, że Paulina czeka na nią na przystanku, pomimo późnej pory i ciemności. Raimunda jeszcze nie wie, co się stało, ale jest zaniepokojona; córka wydaje się być czymś przy-

---

<sup>95</sup> Cytat z filmu *Volver*. Tłum. K. Citko. Tłumaczenia cytatów i piosenki z filmu są mojego autorstwa, gdyż w chwili pisania tekstu film nie wszedł jeszcze na ekrany kin w Polsce, ja natomiast miałam przyjemność obejrzenia go w madryckim kinie „La Luna”.



*VOLVER — dramatyczne wyznanie Pauliny*

bita i przestraszona. Gdy wchodzą do domu, matka coraz bardziej zdenerwowanym tonem wypytuje Paulinę, gdzie jest Paco, ona zaś drżącym z emocji głosem odpowiada jej, że w kuchni. Kamera ukazuje Raimundę zaglądającą do kuchni i w zbliżeniu eksponuje jej twarz, wykrzywioną grymasem przerażenia, z ustami otwartymi w przeraźliwym krzyku. Następne ujęcie, pojawiające się po twardym przejściu montażowym, nie pokazuje jednak obiektu, który widziała Raimunda. Zamiast tego, mamy dramatyczną rozmowę, a raczej wyznanie Pauliny, filmowane w półzblizeniu, przy zastosowaniu klasycznej metody: ujęcie — kontrujęcie. Dziewczynka wyznaje matce, że ojciec dobierał się do niej. Gdy wszedł do kuchni, ona odwrócona była do niego plecami. Zbliżył się do niej od tyłu i objął ją. Zorientowała się, że jest pijany. Mówił jej, że tak naprawdę nie jest jej ojcem i że w tym, co chce jej zrobić, nie ma nic złego. Odepchnęła go, upadł, ale wstał i ponownie chciał ją objąć, a ona, broniąc się, zadała mu śmiertelny cios nożem wyciągniętym z szuflady.

Raimunda słucha córki z rosnącym przerażeniem, ale gdy Paulina kończy swą dramatyczną opowieść, obejmuje ją i silnie przyciska do siebie. Mówi córce, że ją obroni, biorąc na siebie zabójstwo Paco i że w tym, co się stało, nie ma jej żadnej winy. W tym strasznym momencie Raimunda wie jedno: musi za wszelką cenę chronić córkę przed traumą, przed poczuciem winy i strachem. Jest to dla niej tym ważniejsze, że sama ma podobne wspomnienia z dzieciństwa, o czym widzowie dowiadują się w trakcie dalszego rozwoju wydarzeń fil-



*VOLVER — Raimunda jest osobą silną i zdecydowaną w działaniu, a jednocześnie delikatną i kruchą*

mowych. Raimunda z całą determinacją solidaryzuje się ze swoją córką, a nie z mężem; dlatego postanawia pozbyć się trupa i udawać, że Paco porzucił ją i wyjechał gdzieś w nieznane.

Następuje scena sprzątania kuchni i wynoszenia ukradkiem zwłok Paco. Wycierając rozlaną na podłodze krew, myjąc posadzkę i zakrwawiony nóż, Raimunda jeszcze nie zdaje sobie sprawy, że oto zaczął się także okres wielkich porządków w jej życiu. Niezłatwione problemy z przeszłości trzeba wreszcie uporządkować, mroczne tajemnice wyjaśnić. Pozbycie się nieżyjącego Paco jest dopiero początkiem gruntownego przewartościowania stosunków rodzinnych oraz towarzyszących im emocji.

Zanim Raimunda ostatecznie pozbędzie się trupa, na przeszkodzie staną jej dwa wydarzenia. Raimunda musi się opanować i nie dać niczego po sobie poznać. Najpierw przybywa z wizytą sąsiad Emilio, aby powiadomić o swoim planowanym wyjeździe do Barcelony. Emilio zostawia Raimundzie klucze od swojego baru, co okazuje się być dla niej nader korzystne, gdyż stojąca na zapleczu stara zamrażarka okaże się świetną kryjówką na zwłoki męża. Następnie dzwoni Sole z informacją, że ciocia Paula, siostra ich matki, żyjąca samotnie na wsi, zmarła. Ale Raimunda nie ma czasu jechać na pogrzeb, bo musi uprzątnąć ciało Paco. Dlatego wysła Sole samą na wieś, pomimo że jej siostra panicznie boi się zmarłych i nie chce jechać bez niej. W obydwu epizodach Raimunda zachowuje podziwu godną zimną krew. Dopiero pozbywszy się intruzów,

z córką u boku, która za nic nie chce zostać sama w pustym mieszkaniu, Raimunda przeciąga ciało męża do pobliskiego baru i tam lokuje je w zamrażarce, którą podłącza do prądu, a następnie zamyka na kłódkę.

Siła Raimundy, jej zdecydowanie oraz determinacja, z jaką walczy o siebie i swoją córkę, zostają jednak zderzone w innych momentach z jej delikatnością i kruchością. Widzimy, z jakim wzruszeniem śpiewa tango *VOLVER*, które budzi jej wspomnienia z przeszłości. Gdy wyznaje Paulinie, że Paco rzeczywiście nie był jej ojcem, tylko ojczymem, wydaje się być bezbronna, choć równocześnie zdeterminowana chęcią wyzwolenia córki od poczucia winy i wyrzutów sumienia. Wreszcie gdy odkrywa, że jej matka nie zginęła w pożarze, jak wszyscy powszechnie sądzą, lecz żyje i ukrywa się w mieszkaniu Sole, traci całą swoją siłę i odporność na stres. Ujęcie, w którym matka i córka patrzą sobie w oczy po kilkunastu latach rozłąki, jest głęboko przejmujące. Raimunda zagląda pod łóżko, pod którym ukrywa się Irene; kamera na przemian eksponuje ich twarze, na których odczytać można gamę różnorodnych emocji: od radości i zaskoczenia, poprzez obawę, aż do żalu i wyrzutów sumienia. Raimunda nie wytrzymuje naporu tak sprzecznych uczuć i ucieka, wybiegając z mieszkania i pędząc przed siebie ulicą. Zatrzymuje ją podążająca za nią Paulina. Teraz role się odwracają: to córka pociesza matkę, nieśmiało gładząc ją po ramieniu i podając chusteczkę do otarcia łez. Dzięki jej łagodnej perswazji, Raimunda postanawia wrócić i spotkać się z matką, aby stawić czoło upiorom przeszłości.

Scena rozmowy Ireny i Raimundy jest długa, dramatyczna i wzruszająca. Matka wyznaje córce prawdę o pożarze sprzed lat, który wznieciła ona sama, z zemsty nad swoim mężem, ojcem Raimundy i Sole, a także... Pauliny. Naświetla jej motywy swej rzekomej śmierci oraz obecnego powrotu. Prosi ją także o wybaczenie. Obie kobiety są wzruszone, obie płaczą; równocześnie widać doskonale, że ich pragnieniem nie jest zemsta, ale solidarność, zrozumienie i wsparcie.

Almodóvar wspomina, że nakręcenie tej sceny było dla niego trudnym zadaniem, podobnie jak dla interpretujących swoje role aktorek. W scenariuszu rozmowa matki z Raimundą wraz z ich dialogami rozpisana jest na sześciu stronach, w filmie natomiast reżyser rozegrał ją w sześciu intensywnych planach. Między innymi dla tej sceny, jak mówi Almodóvar, zdecydował się nakręcić swój film, choć ekipa realizatorska stwierdziła podobno, że zbyt dużo w nim się rozmawia na ekranie, zbyt dużo się ukrywa i za często płacze, szczególnie jak na komedię<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Na ten temat zobacz wypowiedź reżysera, zamieszczoną na jego oficjalnej stronie internetowej: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp>



*VOLVER — rozmowa Raimundy z matką: dramatyczne wyznanie i pojednanie*

Scena rozmowy matki z córką, a raczej wyznania matki przed córką, ma katartyczny charakter. Oczyszcza duchowo obie kobiety, pozwala im pozbyć się koszmarnych wspomnień i umożliwia odbudowanie więzów rodzinnych. W finale filmu, cztery kobiety, reprezentujące trzy pokolenia jednej rodziny, Irene, Sole, Raimunda i Paulina, wracają na wieś, do domu zmarłej ciotki Pauli. Są jedną rodziną i widać to w sposobie ogarniania przez nie przestrzeni domowej, zagospodarowywania jej, szykowania posiłku i spożywania go przy wspólnym stole. Łączy je zrozumienie i solidarność — i tak naprawdę, film Almodóvara jest właśnie o tym: o kobiecej solidarności, o wzajemnym wsparciu, dzięki któremu można przetrwać przeciwności losu i szaleństwo, wywoływane nie tylko przez wschodnie wiatry, ale także przez samotność. Wszystkie kobiety z tego filmu są same: Raimunda traci męża i musi samotnie stawić czoło traumatycznym wydarzeniom związanym z jego śmiercią. Paulina, jedynaczka, traci ojczyznę, w sensie dosłownym i symbolicznym zarazem. Irene w szale zazdrości podpala dom, w którym mają schadzki jej mąż i sąsiadka (matka Agustiny), wskutek czego zostaje wdową, a ponieważ ukrywa się i udaje zmarłą, jej samotność jest tym bardziej dramatyczna. Samotna jest także ciotka Paulina, mieszkająca w dużym domu na wsi. Sole zostaje porzucona przez męża, musi więc pracować jako fryzjerka, aby zarobić na życie. Agustina mieszka sama w pustym domu na wsi, jej siostra robi karierę gwiazdki w podrzędnych, komercyjnych programach telewizyjnych, a matka zaginęła bez wieści kilkanaście lat temu. Wszystkie kobiety,



*VOLVER — matka i córki jako wspierająca się rodzina, przygotowują wspólny posiłek*

ciężko doświadczone przez los, potrafią jednak udzielić sobie nawzajem wsparcia, a ich samotność w finale filmu zostaje przezwyciężona dzięki odbudowaniu rodziny, która, co prawda, składa się tylko z kobiet.

Silny charakter i śmiałość Raimundy zostaje zderzony w filmie z bojaźliwością Sole. Siostra Raimundy nosi znamienne imię: Soledad (co po polsku oznacza: „samotność”), które wszyscy zdrabniają jako Sole. Opuszczona przez męża, boryka się zarabianiem na życie w nielegalnym zakładzie fryzjerskim, utworzonym u siebie w mieszkaniu po to, aby nie płacić podatków. Sole jest zawsze jakby z boku Raimundy, na drugim planie. Nawet ciotka Paula traktuje Raimundę z większą serdecznością, natomiast na Sole patrzy nieufnie i zdaje się jej nie rozpoznawać.

Soledad panicznie boi się zmarłych. I właśnie jej po raz pierwszy ukazuje się zjawy matki. Gdy Sole przyjeżdża do wsi na pogrzeb cioci Pauli i wchodzi do jej domu, słyszy ciche trzaśnięcie drzwi i widzi, jak ktoś schodzi po schodach. Prerażona Sole krzyczy, odwraca się i ucieka. Za plecami słyszy głos, zapamiętany z dzieciństwa głos matki, mówiący do niej: „Soledad, hija mía” („Soledad, córeczko”)<sup>97</sup>. Sole wypada na patio, między zgromadzonych na nim, przybyłych do domu żałoby mężczyzn i słyszy, że woła ją Agustina.

97 Cytat z filmu *Volver*. Tłum. K. Citko.



*VOLVER — nieśmiała, trwożliwa Soledad*

Agustina prowadzi Sole do saloniku, w którym okoliczne kумы czuwają przy zwłokach Pauli. Almodóvar filmuje scenę powitania Sole z sąsiadkami z góry, stosując ujęcie zwane „spojrzeniem Boga”, w tle słysząc szmer wachlarzy i odmawianego różańca. Sole siada w kręgu ubranych na czarno kobiet. Agustina opowiada o tym, jak w nocy ktoś zapukał do jej drzwi i zawołał ją po imieniu, a gdy je otworzyła, nikogo nie było na pustej, ciemnej ulicy. Wtedy dostrzegła, że drzwi do domu cioci Pauli są otwarte. Gdy weszła, znalazła ciało nieżyjącej Pauli, skulonej jak ptaszek. Swoją opowieść kończy stwierdzeniem, że wie dobrze, iż ktoś lub coś przyszło do niej w nocy i zawiadomiło ją o śmierci ciotki.

Sole przyjmuje tę opowieść z niedowierzaniem, ale równocześnie jest nią bardzo poruszona. Gdy wraca nocą samochodem do Madrytu, kamera eksponuje jej przestraszoną twarz, na którą nakładają się zdjęcia obracających się w ciemności skrzydeł wiatraków, a potem światła mijanych przedmieść Madrytu. Sole parkuje samochód przed domem, wychodzi i słyszy, że ktoś stuka w jej bagażniku i domaga się, żeby go wypuścić, mówiąc, że jest jej matką. Zdenerwowana, wręcz przerażona bohaterka odpowiada, że jej matka umarła, a jeśli powróciła jako zjawa, prosi ją, żeby odeszła. Ale głos matki nie pozostawia żadnej wątpliwości co do identyfikacji osoby, więc roztrzęsiona Sole otwiera bagażnik i pomaga wysiąść z niego kobiecie jako żywo przypominającej zmarłą matkę. Kobieta mówi do Sole, że naprawdę jest jej matką i żeby ją objęła, jeśli



ma jakieś wątpliwości. Po chwili wahania Sole wpada w objęcia matki i już teraz wie, że to rzeczywiście jest ona.

Sole nie potrafi przeciwstawić się wtargnięciu zjawy matki w swoje życie, tym bardziej, że jest bardzo samotna i rozpaczliwie potrzebuje obecności kogoś bliskiego. W nocy, gdy budzi się i przypomina sobie, że wprowadziła się do niej matka, idzie do jej pokoju i kładzie się obok niej w łóżku, patrząc na nią z czułością i rozrzewnieniem. Ponieważ matka prosi ją, aby nikomu, zwłaszcza Raimundzie, nie mówiła o jej powrocie, obie wymyślają, że Irene podszyje się pod imigrantkę z Rosji, przygarniętą przez Sole i pracującą u niej jako pomoc w jej zakładzie fryzjerskim. Gdy Sole odwiedza Raimunda, siostra wita ją od progu hałaśliwie i długo; jest to dla matki wyraźny znak, że musi ukryć się pod łóżkiem lub w szafie.

Irene ma wprawę w ukrywaniu się. Widzimy ją po raz pierwszy w króciutkiej migawce, w scenie wizyty sióstr u żyjącej jeszcze ciotki Pauli. Sole idzie na górę po schodach i na piętrze znajduje rower. Zaczyna go obwąchiwać, gdyż zapach unoszący się wokół niego przypomina jej matkę. W tym momencie następuje króciutki szwenk i przez sekundę widzimy pod ścianą przyczajoną, skuloną postać Irene. W tym momencie rozwoju akcji widzowie jednak jeszcze nie wiedzą, kim jest owa postać; znaczenie tej sceny ujawnia się dopiero później, podobnie jak stwierdzenie ciotki Pauli, że matka Raimundy i Sole przygotowuje jej posiłki. W momencie, gdy Paula wypowiada te słowa, widzowie, podobnie jak filmowe siostry, kładą je na karb starczego zamięcia umysłu wiekowej ciotki.

Irene uosabia w filmie emocje związane z wyrzutami sumienia. Wraca do świata żywych, aby prosić Raimundę, a także Agustinę o wybaczenie. Przez lata ukrywania się i udawania zmarłej, wypalił się w niej żal, zraniona duma i pragnienie rewanżu. Odkryła, że jej zadaniem jest pomaganie innym. Początkowo, po dokonaniu zemsty na niewiernym mężu, chciała tylko uciec jak najdalej i zniknąć na zawsze z życia swojej rodziny i sąsiadów ze wsi. Ale, jak opowiada Raimundzie, przed wyjazdem poszła pożegnać się ze swoją siostrą Paulą i zastała ją w tak złym stanie zdrowia i umysłu, że postanowiła z nią zostać, aby się nią zaopiekować. Dlatego wśród sąsiadów, w tym także u Agustiny, zrodziło się przekonanie, wyrażane w pełnych lęku opowieściach, że upiór Irene zamieszkał wraz ze starą ciotką Paulą. Po śmierci Pauli, Irene postanowiła wprowadzić się do Sole, choć niezłatwione sprawy z przeszłości powinna rozwiązać z drugą córką, Raimundą. A także z Agustiną, która od lat poszukuje swojej zaginionej matki, nie wiedząc, że jej ciało leży w rodzinnym grobowcu Irene i jej męża, gdyż wszyscy powszechnie sądzą, że jest to ciało spalonej w pożarze Irene.

Agustina jest kolejną samotną kobietą sportretowaną w filmie. Jej osoba reprezentuje bardzo ważny element w kobiecym świecie, o którym opowiada

Almodóvar: solidarność sąsiadów. Agustina mieszka sama, w domu naprzeciwko posiadłości cioci Pauli i boryka się z osamotnieniem, poczuciem pustki, śmiertelną chorobą oraz rozpaczliwymi próbami odnalezienia zaginionej przed laty matki. Pomimo tego, jest zawsze pod ręką, pomocna, gdy się od niej czegoś oczekuje. Agustina zna sekrety rodzinne, przejmuje się nimi i chce, aby wszystko zawsze szło jak najlepiej. Wspiera Raimundę i Sole bezinteresownie, nie oczekując niczego w zamian. Do Raimundy ma tylko jedną prośbę, wypowiedzianą w szpitalu, gdy staje się jasne, że umiera na raka: chce, aby ta zapytała Irene o to, czy jej matka żyje, czy nie. Raimunda, która w tym momencie uważa swoją matkę za zmarłą, traktuje tę prośbę jako przejaw szaleństwa Agustiny.

Motyw szaleństwa jest elementem przewijającym się przez filmową opowieść. Być może nadinterpretacją byłoby potraktowanie go jako toposu, jednak temat szaleństwa pojawia się w filmowej twórczości Almodóvara i jest elementem znaczącym. Często związany jest on z przywołaniem rodzinnych stron reżysera; w tym kontekście krainę La Manchy możemy odczytywać jako zapośredniczoną ze słynnej powieści Cervantesa. W innych filmowych opowieściach o doświadczaniu szaleństwa odnajdziemy motywy pomieszania zmysłów z powodu destrukcyjnej, nieodwzajemnionej bądź perwersyjnej miłości; przykładami mogą być takie postacie, jak Matka przełożona z filmu *POŚRÓD CIEMNOŚCI*, María i Diego z *MATADORA* czy Ricky, bohater *ZWIĄŻ MNIE! W KWIECIE MEGO SEKRETU* Leo mówi swojej matce, że wariuje, jak ciotki z jej rodzinnej wsi. W *VOLVER* parokrotnie pada stwierdzenie, że wschodnie wiatry, wiejące często na równinach La Manchy, przywodzą ludzi do opętania zmysłów. Almodóvar podkreśla, że opowieści o szaleństwie, przywodzącym ludzi do desperacji, są elementem jego wspomnień z dzieciństwa; przywołując realizację *KWIATU MEGO SEKRETU*, reżyser zauważa: „Moje dzieciństwo to także głosy sąsiadek w patio i przerażające opowieści o samobójstwie jakiejś kobiety, która utopiła się w studni. Zawsze mam wrażenie, że kryształowo czysta, a zarazem ciemna woda w studni jest ostatnim lustrem, w którym przeglądała się przed śmiercią. Wszystkie te historie są dosyć przerażające i naprawdę walczyłem z nimi przez całe moje życie, ale stąd przecież pochodzę (...)”<sup>98</sup>. Historie zasłyszane w dzieciństwie, zabobony i wierzenia sąsiadów, znajdują swoje odzwierciedlenie w *VOLVER*. To, co jest szaleństwem dla Raimundy, Agustina traktuje jako naturalny element życia: wszak w ich rodzinnej wsi żywi i zmarli współegzystują ze sobą na równorzędnych prawach i nikogo to nie dziwi. Almodóvar mówi o swoim ostatnim dziele: „Jest to film — hołd dla zwyczajów społecznych ludzi z mojej wsi i okolicy, dla obyczajów i obrzędów żałobnych, dla admiracji

---

<sup>98</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, op. cit., s. 196.

śmierci. Zmarli są nadal obecni, nie umierają ostatecznie. Zawsze podziwiałem naturalność, z którą ziomkowie mówią o zmarłych, kultuwują ich pamięć, opiekują się grobami. Także swoimi (jak Agustina). Mam optymistyczne wrażenie, że tym nasiąknę od dziecka i że to do mnie przyłgnęło. Nigdy nie zaakceptowałem śmierci, ale po raz pierwszy mogę patrzeć na nią bez strachu, choć bez zrozumienia i akceptacji. Pomimo że jestem niewierzący, mogę patrzeć z perspektywy piekła, nieba i czyśćca. One są w nas samych i w innych ludziach, jak to już wcześniej powiedział Sartre<sup>99</sup>.

Perspektywa piekła, nieba i czyśćca nie jest obca Agustynie. Wiązą się z nią różnorodne, często sprzeczne ze sobą emocje, których doświadcza: nadzieja i zniechęcenie, pogodna akceptacja i rozpacz, chęć działania i wycofania się. Bowiernie emocje, jak zauważa François Chirpaz<sup>100</sup>, są stanem krótkotrwałym; można je nazwać sposobem życia w stanie kryzysu. Autor stwierdza: „Emocja jest z istoty doświadczeniem wrażliwości obecności (a nie, jak długo utrzymywano, doświadczeniem zaburzeń cielesnych bądź zakłóceń funkcji przedstawienia)”<sup>101</sup>. Ludzka egzystencja zamieszkuje świat cielesny; gdy jest on spokojny, zamieszkiwanie jest pogodne, natomiast gdy przeraża bądź zagraża — ciało ulega szaleństwu, a obecność pokawałkowaniu, rozbiciu. Dlatego też emocje, podkreśla Chirpaz, „bardziej niż inne doświadczenia, odsłaniają kruchość obecności”<sup>102</sup>. Kruchość, którą reprezentuje Agustina, wynika z jej samotności, rozpacz, nadziei i innych doświadczanych przez nią uczuć. Wyraża to doskonale jej twarz, będąca tragiczną maską, pooraną zmarszczkami cierpienia, ale rozświetlaną niekiedy serdecznym uśmiechem. Gdy stoi sama na pustej ulicy, żegnając odjeżdżający samochód Sole, jest, jak mówi Almodóvar<sup>103</sup>, żywym obrazem samotności, obdartym ze wszystkich ozdób.

Kruchości wynikającej z przeżywanego osamotnienia i związanych z nim emocji doświadczają także pozostałe kobiety, ukazane w filmie Almodóvara. Delikatność i bezradność płynąca z bezbronności reprezentuje córka Raimundy, Paulina, w której rolę wcieliła się Yohana Cobo. Almodóvar komentuje jej kreację następująco: „Bardzo mnie emocjonuje gra aktorska młodej Yohany Cobo. Jest ona obecna w prawie wszystkich sekwencjach, ale jako świadek. Wykonuje jedną z najbardziej skomplikowanych prac związanych z interpretacją roli, którą jest słuchanie i bycie obecnym. I oto jej obecność jest elokwentna pomimo że prawie nic nie robi. Ale praca Yohany jest świadoma, subtelna i bardzo bogata.

<sup>99</sup> <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp> — tłum. K. Citko.

<sup>100</sup> F. Chirpaz, *Ciało*, przeł. J. Migasiński, IFiS PAN, Warszawa 1998.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>102</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>103</sup> <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp>



*VOLVER — Paulina jako świadek, przeżywająca traumatyczne wydarzenia*

Ponadto coś w «jej» sekwencjach, jej monologu przed martwym ojcem... itd., w całej reszcie, w tym jak jest zawsze przyklejona do matki, rozumiejąca ją bez świadomości tego, co następuje, wywołuje we mnie wielką tklivość. Poza tym posiada płonące spojrzenie<sup>104</sup>.

Ekranowa Paulina musi zmierzyć się z traumatycznymi wydarzeniami, które mogą zniszczyć jej młodą psychikę: z próbą gwałtu, którego chciał się dopuścić jej ojczym, z nieumyślnym, ale jednak obciążającym psychicznie zabójstwem mężczyzny, którego uważa za ojca, z informacją, że ten, którego całe życie brała za rodzzonego ojca, jest tak naprawdę tylko jej ojczymem, z wiadomością, że jej babcia, uważana przez całą rodzinę za zmarłą, żyje. Z pewnością jest tego dużo jak na młodą, wchodzącą dopiero w życie dziewczynę, szczególnie tak kruchą i delikatną, jaką wydaje się być. Ujawniane przez nią emocje są czytelne i wyraziste, gdyż wypływają bezpośrednio z dramatycznych przeżyć, które stały się jej udziałem. Są nimi strach i obawa przed konsekwencjami czynu, ból i smutek, udręka wyrzutów sumienia. Swoje uczucia Paulina okazuje wyrazem twarzy, trwożliwym spojrzeniem wielkich oczu, łzami, skuloną postawą ciała. Widać to szczególnie wyraźnie we wstrząsającej scenie wyznania przed matką prawdy o popełnieniu zabójstwa, a także w scenie rozmowy Pauliny i Raimundy bezpośrednio przed fiestą w barze. A jednak Paulina potrafi się pozbierać, otrząsnąć z emocjonalnego

<sup>104</sup> Ibidem. Tłum. K. Citko.



*VOLVER — rozmowa matki z córką, z której Paulina dowiaduje się prawdy o Paco*

urazu. Jej sprzymierzeńcami w walce z traumatycznymi doświadczeniami są przede wszystkim młodość i upływający czas. A także fakt, że ma w tej batalii sprzymierzeńców, przede wszystkim w osobie matki oraz babci. Rozmowy Pauliny z Irene są wzruszające; widać wyraźnie, że od pierwszego spotkania łączy je nic porozumienia i że babcia i wnuczka darzą się wzajemną sympatią. Dzięki solidarności matki i wsparciu babci, Paulina znajdzie w sobie siłę, aby otrząsnąć się z koszmaru złych doświadczeń, a dzięki tej sile, będzie mogła podnieść na duchu Raimundę, gdy ta dozna szoku dowiedziawszy się, że uważana przez nią za zmarłą matka, żyje i że ukrywa się przed nią w mieszkaniu Sole.

Kobiety i ich emocje, ich delikatność, wrażliwość i kruchość, a zarazem siłą w przewyciężaniu samotności i przeciwności losu, ich solidarność i okazywane sobie wzajemnie wsparcie, są siłą napędową wydarzeń filmowych. Mężczyźni w filmie stanowią zaledwie tło, a ich pojawienie się w świecie kobiet przynosi zawsze kłopoty i nieszczęścia. Taką postacią reprezentuje Paco, mąż Raimundy i ojczym Pauliny. Jest on ukazany w sposób charakterystyczny dla twórczości Almodóvara, jako uosobienie męża (ojca) — tyrana, opresjonującego swoją rodzinę, a zarazem jako karykaturalne wyobrażenie prawdziwego mężczyzny, charakteryzowanego przez stereotypowe i alegoryczne zarazem rekwizyty, którymi są piłka nożna, piwo i seks.

Paco poznajemy w momencie, gdy Raimunda i Paulina wracają ze wsi i wchodzi wieczorem do swojego mieszkania. Mężczyzna siedzi rozparty nie-



*VOLVER — babcia i wnuczka w scenie rozmowy*

dbale w fotelu, popija piwo i ogląda w telewizji transmisję meczu. Zdawkowo pyta siadającą obok w drugim fotelu Paulinę jak było na wsi, ona zaś udziela mu równie zdawkowej odpowiedzi. Rozmowa nie jest jednak w tej scenie najważniejsza. Dziewczyna siadając, zarzuca nogę na poręcz mebla tak, że mini-spódniczka, w którą jest ubrana, rozchyła się nieznacznie. Ojczym patrzy na nią pożądliwie; kamera ukazuje jego twarz, a potem, idąc w ślad za jego spojrzeniem, eksponuje rąbek podniesionej spódnicy i rozchyłone uda Pauliny. Parę ujęć później, Paco podgląda swoją pasierbicę z korytarza przez uchylone drzwi, gdy dziewczyna rozbiera się do snu. Obrazy te w lakoniczny, czytelny sposób charakteryzują uczucia bohatera oraz stanowią zapowiedź dalszych dramatycznych wydarzeń.

Ekranowy Paco ukazany jest jako osoba niezwykle antypatyczna. Jego nieogolona twarz, spojrzenie tępych, przekrwionych oczu, obleśny uśmiezek przyklejony do ust, sprawiają negatywne wrażenie, już od pierwszych chwil. Paco jest osobnikiem dbającym tylko o swoje wygody i przyjemności, natomiast zupełnie nie sprawdza się w roli głowy domu. Nie pracuje i nie zamierza starać się o stałą pracę; zamiast tego, woli przesiadywać przed telewizorem i popijać piwo. Z wypowiedzi Raimundy wynika, że ma problemy z alkoholem. Jego przyjemności są równie prymitywne jak on: picie i seks. Gdy Raimunda po wyczerpującym dniu spędzonym na wsi i z perspektywą całodniowej jutrzejszej pracy kładzie się spać, Paco ma ochotę na stosunek z nią. Zmęczona

i przybita życiem Raimunda odpycha go; wtedy Paco zaczyna się onanizować. Almodóvar ukazuje tę scenę subtelnie, raczej sugerując widzowi, co się dzieje, niż pokazując dosłownie. Kamera eksponuje w zbliżeniu lubieżną twarz Paco, czemu towarzyszą w warstwie dźwiękowej odgłosy cichego sapania. Ujęcie to zostaje zestawione z wielkim planem twarzy Raimundy, która, odwrócona do męża plecami, nieznacznie odchyła głowę w jego kierunku i wsłuchuje się w odgłosy niebudzące jakichkolwiek wątpliwości co do ich natury. Jakiś czas później (Almodóvar nie sugeruje długości upływu czasu, stosuje bowiem twarde przejście montażowe do następnej sceny), gdy Raimunda jest w pracy, Paco usiłuje zgwałcić swoją pasierbicę, co kończy się dla niego tragicznie.

Inni mężczyźni pojawiający się w filmie Almodóvara (sąsiad Emilio, chłopak z ekipy filmowej) występują w rolach całkowicie epizodycznych, nie wywierając zbyt istotnego wpływu na rozwój wydarzeń. Tak więc, kolejny raz, męskość zostaje przez reżysera wykpiona, kobiecość zaś zwycięża.

Dzieje się tak nie tylko w przypadku bohaterek *VOLVER*. Kobiety z wszystkich filmów Almodóvara posiadają silną osobowość i potrafią przezwyciężyć kryzys. Tak naprawdę to mężczyźni znajdują się na krawędzi załamania nerwowego i przegrywają swoje życie. Natomiast kobiety, nawet zdradzone, sfrustrowane, nieszczęśliwe i osamotnione, potrafią pokonać przeciwności dzięki sile wewnętrznej, witalności i pomocy, którą sobie okazują. Posiadają umiejętność rozpoczynania wszystkiego od początku — jak Manuela z *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE*, Kika z *KIKI*, Leo z *KWIATU MEGO SEKRETU*, Pepa z *Kobiet na skraju załamania nerwowego* czy Raimunda z *VOLVER*. Tworzą także kobiecy sojusz wobec mężczyzn. Jak mówi Kika, tytułowa bohaterka filmu, zarzucając swej przyjaciółce Amparo niewierność, mężczyznom można wybaczyć zdradę, gdyż taka jest ich natura, natomiast przyjaciółki powinny być solidarne. Dzięki wewnętrznej sile, witalności i wzajemnemu wsparciu, nawet najbardziej doświadczonym przez los (i przez mężczyzn) kobietom udaje się ponownie stworzyć wokół siebie harmonię i porządek.

Kobiecy świat, jak stwierdza reżyser, pełen jest namiętności i różnorodnych sposobów wyrażania ich. Emocjonalność kobiet zawsze Almodóvara poruszała i fascynowała. Kobiece emocje, okazywane przez bohaterki jego filmów w sposób tak spektakularny, poruszają także widzów. Z projekcji dzieł hiszpańskiego znawcy kobiecych dusz rzadko kto wychodzi znudzony czy obojętny.

#### 4. Emocje widzów: śmiech, wzruszenie, smutek, empatyczne współczucie

Odbiór filmów Almodóvara, których bohaterkami są kobiety, z pewnością nie zawęży się do kręgu widzów feministycznych. Siła oddziaływania utworów hiszpańskiego reżysera wykracza także poza granice jego rodzinnego kraju. W zasadzie Almodóvar mówi o sprawach uniwersalnych i ponadczasowych, interesujących widzów na całym świecie, niezależnie od ich płci, wieku, wykształcenia, uwarunkowań kulturowych czy społecznych. W przypadku filmów *KOBIETY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO*, *KWIAT MEGO SEKRETU* oraz *VOLVER* widzowie uderzeni są siłą emocji negatywnych, okazywanych przez kobiety. Rozpacz wynikająca z porzucenia, smutek samotności, frustracja i niespełnienie są emocjami, które wywołują empatyczne współczucie odbiorców i solidarność wobec kobiecych perypetii.

Każdy z trzech analizowanych przeze mnie w tym rozdziale filmów wzbudza nieco odmienne odczucia, gdyż w każdym z nich inaczej rozłożone są akcenty humorystyczne, parodystyczne, melodramatyczne i tragiczne. Z drugiej strony, wszystkie trzy dostarczają widzom możliwości doznania różnorodnych emocji, niejednokrotnie zmieniających się w trakcie projekcji, a także mieszających się ze sobą, powodujących specyficzny w odbiorze melanż afektywny.

*KOBIETY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO* prowokują z reguły śmiech odbiorców, gdyż najwięcej jest w tym dziele akcentów komicznych. Emotikon filmu, określony przeze mnie jako idylliczność i pogodność egzystencji oraz afirmacja życia w jego przebiegu, ma charakter obiektowy i ukazuje się widzom jako wartość tkwiąca bezpośrednio w świecie przedstawionym. Ale zarazem dzieło Almodóvara emanuje z siebie emocje wypełniające<sup>105</sup>; uczuciową reakcją na komiczne sceny jest bowiem wesołość widzów. Osłabienie tej wesołości może zdarzyć się w momencie, gdy odbiorca uzmysłowi sobie, że Almodóvar z właściwą sobie manierą opowiada w sposób komediowy o wydarzeniach wcale nie komicznych. Dlatego lekturze dzieła towarzyszyć może również odczucie emocji mieszanych: wesołość miesza się ze współczuciem, pogodna afirmacja życia przedstawionego na ekranie z niezgodą na zakłamanie i hipokryzję niektórych spośród bohaterów (a w szczególności, oczywiście, Ivana).

Współczucie, które może zrodzić się z empatii wobec losów bohaterów (a raczej należałoby powiedzieć: bohaterek) filmowych, bywa jednak podważane i dekonstruowane przez nich samych. Trudno jest współczuć ekranowym

<sup>105</sup> Terminu „emocje wypełniające” używam, co chciałabym w niniejszym momencie przypomnieć, w zgodzie z klasyfikacją Andrzeja Zalewskiego, *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Universitas, Kraków 2003. Na ten temat zob.: pierwszy rozdział książki.



postaciom, zresztą z różnych względów: Pepie — bo jest zbyt zaradna, Marisie — bo antypatyczna, Candelii — bo porażająco głupia, Lucii — bo jest chora psychicznie i nieodpowiedzialna za swoje czyny. Męscy bohaterowie filmu, jako ukazani w świetle negatywnym, w ogóle nie wzbudzają sympatii, a co za tym idzie, współczucia.

Wesołość towarzysząca odbiorowi filmu może mieć różne odcienie, z pewnością jest to raczej jednak pogodny uśmiech, a nie śmiech do przysłowiowego rozpuku. Natomiast raczej trudno byłoby sobie wyobrazić w przypadku lektury *KOBIET NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO* emocje negatywne, związane z odrzuceniem dzieła jako niemoralnego czy szargającego świętości. Zamiarem Almodóvara było opowiedzenie prostej, przejrzystej, w miarę spójnej historii, w której dominuje nastrój sielankowo — idylliczny, a nie odczucie grozy. I w takiej też atmosferze widzowie odbierają jego film.

Natomiast *KWIAT MEGO SEKRETU* prowokuje widzów do doświadczania emocji innego typu. Emotikon tego filmu ma bowiem zupełnie odmienny charakter, zaś emocje Leo, choć porównywalne do odczuć zdradzonych bohaterów z *KOBIET NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO*, mają o wiele większą skalę i są bardziej intensywne. Emotikon *KWIATU MEGO SEKRETU*, określony przeze mnie jako wszechogarniający, bolesne przygnębienie związane z udręką samotności, jest emotikonem wypełniającym. Widzowie rzeczywiście reagują smutkiem na smutek wypływający z obrazów świata przedstawionego, z filmowanej przestrzeni, z kolorów i światła, z przejmującej muzyki. Doznają także empatycznego współczucia dla cierpienia Leo. W przypadku tego filmu, widzowie bardzo chętnie otwierają się na określony w świecie przedstawionym typ treści emocjonalnej i pozwalają, aby emocje ukazane w filmie wypełniły ich serca. Film ten jest jednocześnie najbardziej spójny, jeżeli chodzi o generowanie emocji u widza. W zasadzie, w trakcie jego lektury, emocje odbiorcy nie ulegają zmianie, leciutko tylko zmieniają zabarwienie — w kierunku bardziej pozytywnych, optymistycznych odczuć. Zmianę zabarwienia odczucia smutku na „mniej smutny” (o ile można użyć takiego określenia) przynosi finałowa scena filmu, w której główna bohaterka filmu dźwiga się z załamania nerwowego i rozpoczyna nowe życie.

Smutek wywoływany przez film może się niekiedy przeobrazić w ronione ukradkiem łzy, gdyż Almodóvar w umiejętny sposób stosuje efekty melodramatyczne, „chwytające widza za serce”. Są to jednak łzy oczyszczające, bo niezabarwione goryczą. W ogóle film Almodóvara nie ma w sobie goryczy, pozbawiony jest również (poza drugoplanowymi epizodami ukazującymi życie rodzinne matki Leo i jej siostry) tak charakterystycznych dla twórczości hiszpańskiego reżysera akcentów parodystycznych. *KWIAT MEGO SEKRETU* jest

dziełem, w którym wszyscy bohaterowie są dobrzy, a choć ranią się wzajemnie, nie wynika to z ich złej woli. Dzięki temu, widzowie śledzą ich losy z autentycznym współczuciem i sympatią.

Sympatia i współczucie towarzyszą także bohaterkom ostatniego, jak na razie, filmu Almodóvara, *VOLVER*. Jednak emotikon generowany przez ten film ma inny charakter, a co za tym idzie, inne jest również jego emocjonalne uchwycenie przez widzów. Przede wszystkim, emotikon wypływający z *VOLVER* nie jest jednorodny. Afirmacja pogodnej śmierci, wyłaniająca się z obrazu filmowego, ma charakter obiektowy, smakowany przez widzów z pewnego dystansu. Towarzyszy ona głównie scenie otwierającej film, a także scenie opłakiwania przez sąsiadki i krewnie zmarłej cioci Pauli. Dystans towarzyszący temu emotikonowi może mieć charakter kulturowy, gdyż świat przedstawiony filmu Almodóvara osadzony jest mocno w klimacie hiszpańskiej La Manchy. Z drugiej strony, obrzędowość wiejska związana z ceremonią pogrzebu, obecna wciąż żywo w polskiej kulturze ludowej, bliska jest tej zaprezentowanej na ekranie, więc widzowie z naszego kraju nie muszą odczuwać obcości świata przedstawionego<sup>106</sup>. Natomiast surrealistyczna absurdalność przenikania się świata zmarłych i żywych oraz ingerencja zjawy matki w świat realny prowokują odczucia komizmu z akcentami groteski. Z kolei mroczność wydarzeń związanych ze śmiercią Paco oraz tajemnicza groza sekretów z przeszłości wywoływać mogą uczucia lęku, niesmaku oraz oburzenia. Tak więc *VOLVER* prowokować może różnorodne emocje, zależne od osobowości, wrażliwości i moralności widza, ale także zmieniające się w trakcie oglądania filmu przez jednego odbiorcę.

Film Almodóvara porusza kwestie drażliwe moralnie i na tym polu także wywoływać może rozmaite emocje. Z pewnością, atmosfera towarzysząca kręceniu filmu i oczekiwaniu na niego była bardziej przyjazna niż w przypadku poprzedniego, nakręconego dwa lata wcześniej *ZŁEGO WYCHOWANIA*. Almodóvar wspomina: „Wtedy wszyscy weszli sensacją i skandal. Trzeba w takiej atmosferze walczyć o każdy plan, każdą powtórkę, spojrzenie, ciszę, łzę”<sup>107</sup>. Teraz, przy realizacji *VOLVER*, nastawienie mediów i widzów oczekujących na film i śledzących wzmianki o nim były raczej przychylnie. Ale nie można nie zauważyć problemów etycznych, poruszonych w filmie przez reżysera: molestowanie seksualne dzieci przez ich prawnych opiekunów, przemilczenie faktu zabójstwa, ukrycie zwłok i ucieczka przed prawem oraz wymiarem sprawied-

---

<sup>106</sup> W tym momencie można przywołać refleksję tytułowej bohaterki filmu *Kika*, towarzyszącą scenie malowania przez nią rzekomo zmarłego Ramóna. Kika mówi do siebie: „Nie ma tu nastroju żaloby, rodziny czuwającej przy zwłokach, żadnej atmosfery śmierci. Nazbyt to amerykańskie” — cytata ze ścieżki dźwiękowej filmu *Kika*.

<sup>107</sup> <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp>

liwości, drapieżność mediów goniących za oglądalnością i sensacją. Jak zwykle Almodóvar rozwiązuje te problemy z punktu widzenia serca i powszechnie odczuwanej sprawiedliwości, a nie tradycyjnej moralności i prawa. Nie można jednak założyć, że tego typu rozwiązanie wzbudzi w niektórych odbiorcach sprzeciw wynikający z dysonansu aksjologicznego. W takim wypadku zareagować oni mogą oburzeniem, że zło z punktu widzenia tradycyjnej moralności postęпки (jak ukrycie zwłok męża i potajemne zagrzebanie ich w niepoświęconej ziemi przez Raimundę) są rozgrzeszane przez reżysera. W tym wypadku, górę nad emocjami ewokowanymi przez film wzięłoby jednak nastawienie odbiorcy<sup>108</sup>.

Światopogląd i system wartości moralnych reprezentowany przez widza może także wywołać u niektórych odbiorców niesmak wywołany przez filmową scenę onanizowania się bohatera, choć, jak zauważyłam uprzednio, epizod ten został pokazany przez Almodóvara w bardzo oszczędny, zawołowany wręcz sposób.

Niemniej jednak, emocje towarzyszące lekturze filmu, choć czasem dyskomfortowe, prowadzą na ogół widzów do odczucia katharsis, oczyszczenia z trwogi i doznania litości, które film umiejętnie wywołuje, podsyca i na koniec rozładowuje. Albowiem Almodóvar, jak rzadko który reżyser współczesny, potrafi przekształcić ważne dylematy moralne w, jak to określa Tadeusz Sobolewski, „filmową story dla mas”. I dodaje: „Ale taką, z której widz — niezależnie od płci — wychodzi z dziwną ulgą, ukradkiem ocierając łzy”<sup>109</sup>.

■

---

<sup>108</sup> Jeden z moich rozmówców, z którymi dyskutowałam o filmach Almodóvara, stwierdził, że ostatnie dzieło reżysera jest wyjątkowym śmieciem, podobne też zdanie wyrażał o innych utworach. Na moje pytanie, gdzie obejrzał film, który nie wszedł jeszcze na ekrany w Polsce, odpowiedział, że właściwie go nie widział, ale słyszał o nim bardzo niepochlebne opinie. Po wnikliwszym przepytaniu, okazało się że mój adwersarz tak naprawdę widział tylko jeden film Almodóvara (nie był pewny tytułu, ale potwierdził, że chyba było to *Wszystko o mojej matce*), a i tak niewiele z niego pamięta, oprócz tego, że była to nic niewarta „produkcja gejowska”. Przytaczam ten epizod jako przykład nastawienia wartościującego, które wypływa z określonej postawy aksjologicznej i decyduje o osądzie filmu, jeszcze przed jego obejrzeniem.

<sup>109</sup> T. Sobolewski, *Wielki powrót Almodóvara*, op. cit., s. 12.

## Rozdział 8

# O tym, jak mężczyzna kocha kobietę: miłość, tkliwość, opiekuńczość a twarde „męskie” emocje — DRŻĄCE CIAŁO, POROZMAWIJ Z NIĄ

Jak zauważyłam w poprzednim rozdziale, Pedro Almodóvar uznawany jest za wnikliwego portrecistę bogatych, różnorodnych sylwetek kobiet. Mężczyźni ukazywani w jego filmach z reguły nie tworzą postaci pozytywnych, rzadko też bywają głównymi bohaterami. W związku z faktem, że pierwszoplanowymi postaciami w filmach Almodóvara są przeważnie kobiety, wydawać się może, iż mężczyźni są przez reżysera spychani na margines i stanowią 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.

Przemiany, które objęły Hiszpanię po upadku reżimu generała Franco, przyjęły w sferze społeczno-kulturowej formę gwałtownych przeobrażeń obyczajowych i moralnych, podważających dotychczasowe trwałe struktury, jak rodzina, klasy społeczne czy instytucje strzegące zwyczajowo oraz historycznie utrwalonego porządku. Również wizerunki przypisywane tradycyjnie płci męskiej i żeńskiej, ich rola i miejsce w strukturach społecznych, zostały podważone i zdekonstruowane. Obalono mit mężczyzny jako głowy rodu, ośmieszono istniejący od wieków w kulturze latynoskiej wizerunek *macho*. Nastąpiło nasilenie ruchów homoseksualnych, a pożądanym i lansowanym przez kulturę, także tą popularną, wizerunkiem stał się raczej mężczyzna metroseksualny, niż stuprocentowy twardziel.

Obraz tych przemian widoczny jest we wszystkich filmach Almodóvara, poczynając od jego krótkometrażowych niekomercyjnych produkcji, poprzez długometrażowy debiut PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI Z NASZEJ PACZKI, aż do ostatnich dzieł: ZŁE WYCHOWANIE oraz VOLVER. Za pomocą autorskich strate-

gii, takich jak operacje *camp*, wymieszanie konwencji gatunkowych, sięganie do tradycyjnych wzorców kultury hiszpańskiej w celu ich dekonstrukcji, poprzez parodię i pastisz — Almodóvar dokonuje przewartościowania utrwalonych społecznie stereotypów związanych z płcią oraz rolą kobiet i mężczyzn we współczesnym świecie. W procesie tym istotne i interesujące są zarówno wizerunki współczesnych kobiet, jak i mężczyzn, niekiedy wpisujące się w tradycyjne role wyznaczone im przez społeczeństwo (i przeważnie ośmieszane przez reżysera), częściej zaś podważające je i dokonujące znaczących przewartościowań w sferze obyczajowej, moralnej i światopoglądowej.

Relacje pomiędzy mężczyznami występującymi w filmach Almodóvara, w przeciwieństwie do związków pomiędzy kobietami, są zazwyczaj naznaczone współzawodnictwem, podejrzliwością oraz chęcią sprawowania kontroli i władzy. W *PRAWIE POŻĄDANIA* związek głównego bohatera Pablo z jego kochankami, Juanem i Antonio, przypomina relację pomiędzy demiurgiem a jego stworzeniami, kreowanymi przezeń według własnej woli, gustu i upodobania. W *ZŁYM WYCHOWANIU* więzi łączące Enrique i Ignacia/Ángela nie są budowane przez miłość, oddanie i zaufanie, tylko przez rywalizację, zazdrość, niedojrzałość, nieufność, chęć sprawowania władzy i — niekiedy tylko — fizyczne pożądanie. Rywalizacja, która pojawia się pomiędzy kobiecymi bohaterkami filmów Almodóvara, jest możliwa do przewyciężenia, w przeciwieństwie do rozgrywek pomiędzy mężczyznami. Kobiety, ze względu na łączącą je przyjaźń, gotowe są nawet zerwać swoje relacje z mężczyznami. Przykładem tego może być Betty z *KWIATU MEGO SEKRETU* czy Ámparo z *KIKI*. Również Pepa z *KOBIET NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO* w finale filmu zdaje sobie sprawę, że od relacji damsko-męskich ważniejsza jest kobieca solidarność.

Almodóvar wydaje się cenić bardziej kobiety ze względu na ich umiejętność radzenia sobie z emocjami oraz dyspozycyjność w rozwiązywaniu skomplikowanych sytuacji życiowych. Te cechy charakteru ułatwiają także kreowanie skomplikowanych, bogatych ról bohaterek filmowych aktorkom grającym w jego filmach. Reżyser ma własną, ulubioną ekipę aktorek, z którymi współpracuje, nazywaną przez krytyków „las chicas de Almodóvar” („dziewczyny Almodóvara”). Należą do nich: Carmen Maura, Cecilia Roth, Chus Lampreave, Julieta Serrano, Kiti Manver, Marisa Paredes, Penélope Cruz. W mężczyznach Almodóvar ceni najbardziej te cechy charakteru, które tradycyjnie uznawane są za żeńskie: delikatność, czułość, kruchość, emocjonalność, zdolność do poświęceń. Zastępują one cechy tradycyjnie przypisywane mężczyznom, związane z pozycjami siły, niezależności i sprawowania kontroli. Jak zauważa Elizabeth Badinter<sup>1</sup>, tożsamość mężczyzn nie jest

---

<sup>1</sup> E. Badinter, *XY Tożsamość mężczyzny*, przeł.: G. Przewłocki, „W.A.B.”, Warszawa 1993.

im dana raz na zawsze, lecz zdobywana w szeregu wciąż ponawianych aktów konstytuujących męskość. Dlatego mężczyzna jest typem wojownika, zdobywcy, zaś jego męskość określana jest z pozycji odniesionego sukcesu i sprawowanej władzy. Almodóvar odrzuca ten model męskości. Mężczyźni występujący w jego filmach mogą się weń wpisywać, wtedy jednak ich wizerunki mają zdecydowanie negatywny wydźwięk i służą ośmieszeniu stereotypów płciowych. Natomiast ci spośród bohaterów, którzy przełamują tradycyjny model męskości, przejmując od kobiet ich „miękkie” cechy charakteru, ukazywani są na ogół jako osoby wartościowe, waloryzowane dodatnio.

Mężczyźni wyrzekający się zwyczajowo przypisywanych im cech są powszechnie uznawani za zniewieściałych. W filmach Almodóvara owo określenie nie ma pejoratywnego charakteru. Przeciwnie, bohaterowie wyposażeni w „kobiece” przymioty, jak Marco czy Benigno z filmu *POROZMAWIJ Z NIĄ*, a także 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, pojawiający się od pierwszych filmów Almodóvara niemalże jako znak rozpoznawczy jego twórczości.

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. Tworząc nietypowe wizerunki mężczyzn, Almodóvar stosuje strategię *camp*. *Camp* służy reżyserowi do renegotjacji płci genderowej. Jak zauważa Andrew Ross<sup>2</sup>, *camp* funkcjonuje, aby destabilizować, przemodelowywać i przekształcać równowagę istniejącą w powszechnie akceptowanych i identyfikowanych rolach seksualnych. Służą temu rozmaite strategie, które proponują, by to, co heterogeniczne, różne, brakujące, zastąpić homogenicznością, podobieństwem, pełnią. Almodóvar wskazuje, że kobiecość i męskość, to tylko poza, którą się przyjmuje, przebranie, z którego można w każdej chwili wyskoczyć, aby przywdziać nowe. Płeć nie jest ważna, liczy się człowieczeństwo, ludzka solidarność, wrażliwość, uczuciowość. Przykładem stosunku Almodóvara do płci i przekraczania granic damsko — męskich jest Agrado, bohaterka z filmu *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE* — transseksualista, który wszczepił sobie implanty piersi z silikonu, ale zarazem pozostawił męski organ płciowy. Agrado czuje się kobietą, ale jednocześnie jest dumny

---

<sup>2</sup> A. Ross, „Uses of Camp”, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, Routledge and Kegan, London 1989.

ze swojego penisa. Alejandro Yarza stwierdza, że jest to postawa typowa dla transwestyty, ponieważ: „Transwestyta jest hybrydą, którego przyjemność erotyczna wywodzi się z przekształcenia się w matkę «nie kastrowaną» — w matkę falliczną — z posiadania członka i ubierania się w kobiece stroje. Dlatego, «jego najbardziej rozpoznawalnym znakiem... jest osobista erekcja»”<sup>3</sup>.

Pojawiających się w filmach Almodóvara transwestytów Yarza określa mianem „potworów”. Stwierdza, że transwestyci kreują wizerunek ekranowego monstrum, czym upodabniają się do wpisujących się w identyczny wzorzec bohaterek kobiecych. Yarza podkreśla, że istnieją dwa typy potworów, kreowanych przez reżysera: pierwsze to te, które odkrywają w sobie monstrualną siłę, aby zakłócić istniejący porządek symboliczny, zaś drugie, przedstawiane w aspekcie groteskowym i negatywnym, reprezentują tradycyjne, stereotypowe role wyznaczone przez płęć w patriarchalnym społeczeństwie. Ukazując bohatera jako monstrum, Almodóvar wywiera specyficzny nacisk na widza, który usytuowany naprzeciwko transwestyty, bądź kobiety — potwora jest rozdwojony pomiędzy chęcią oglądania i zamknięcia oczu.

Mężczyźni wyposażeni w kobiece cechy charakteru i transwestyci to nie jedyni mężczyźni bohaterowie filmów Almodóvara. Obok nich pojawiają się sylwetki mężczyzn „tradycyjnych”, wpisujących się w patriarchalny porządek społeczny. Są oni ojcami, mężami, głowami rodzin, ale z przypisanych im ról nie potrafią się wywiązać, stając się ciemiężycielami i domowymi tyranami. Wizerunki tego typu mężczyzn omawiałam w rozdziale poświęconym obrazowi rodziny w filmach Almodóvara. Mężczyzna uosabiający akceptowaną w powszechnej świadomości głowę rodziny jest ukazywany jako brutal i despota (mąż Glorii z CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?), dewiant i maniak seksualny (ojciec Queti z LABIRYNTU NAMIĘTNOŚCI, mąż Raimundy z VOLVER), bądź jako zniechęcony, sklerotyczny starzec (ojciec Rosy z WSZYSTKO O MOJEJ MATCE).

W wizerunkach swych bohaterów Almodóvar poddaje także dekonstrukcji i ośmieszeniu stereotypowe wyobrażenia o kompetencjach zawodowych mężczyzn. Na przykład, reżyser wyśmiewa z upodobaniem figurę policjanta. Stróże prawa są przez niego niezmiennie ukazywani w satyrycznym, krzywym zwierciadle. Dzieje się tak zapewne dlatego, że idealny w odczuciu społecznym policjant powinien uosabiać męskiego „twardziela”, zaś typowy macho zdecydowanie nie cieszy się sympatią reżysera.

Figura policjanta kojarzy się zazwyczaj ze szlachetnym stróżem prawa, uczciwie strzegącym społecznego porządku i bezpieczeństwa obywateli. Tym-

---

<sup>3</sup> A. Yarza, *Un canibal en Madrid. La sensibilidad „camp” y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Ed. Libertarias, Madrid 1999, pág. 90. Tłum. K. Citko.

czasem portrety policjantów, ukazane przez Almodóvara w jego filmach, zdecydowanie dekonstruują ten wzorzec. W filmie PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI Z NASZEJ PACZKI policjant jest sadystą i gwałcicielem, w CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? — seksualnym impotentem. MATADOR przynosi wizerunek policjanta — voyeura i geja, w PRAWIE POŻĄDANIA przedstawiciele prawa ukazani są jako kompletni idioci. W KICE reżyser przywołuje dwie figury policjantów, dające się określić metaforycznie jako obraz Narcyza oraz Brudnego Harry’ego. Również w DRŻĄCYM CIELE występuje dwóch policjantów: Sancho jest narkomanem, pijakiem i brutalem bijącym żonę, zaś David uosabia przegranego, sfrustrowanego kochanka<sup>4</sup>.

Wizerunki policjantów służą Almodóvarowi do zdekonstruowania społecznych stereotypów związanych z płcią i ukazania męskości w karykaturalnym świetle. Policjant, ubrany w mundur, elegancki i wysportowany obrońca uciśnionych, powinien być uważany za ideał prawdziwego mężczyzny. Tymczasem w filmach Almodóvara figura stróża prawa kojarzy się jedynie z niekompetencją i rozdętym ego. Na przykład policjant z PEPI, LUCI, BOM I INNYCH LASEK Z NASZEJ PACZKI uosabia karykaturalnie wyolbrzymiony stereotyp macho: wielką satysfakcję czerpie z możliwości bezkarnego zgwałcenia Pepi, regularnie bije swoją żonę i pomiata nią. Jego postępowaniem, zarówno w życiu zawodowym, jak i codziennym, kierują w zasadzie tylko dwie prymitywne emocje: odczuwa zadowolenie, gdy może kogoś podporządkować sobie i zniszczyć oraz wściekłość, gdy trafia na osoby wymykające się spod jego kontroli.

Wyolbrzymienie męskich cech charakteru w celu ich karykaturalnego ośmieszenia stosuje Almodóvar także w przypadku dwóch policjantów występujących w filmie KIKA. Młodszy z nich, ubrany w sportowe buty i dzinsy, uosabia amerykański model wolnego, niezdyscyplinowanego przedstawiciela prawa, działającego przy pomocy własnych metod, niekiedy omijających procedury prawne — co wypomina mu jego starszy, a zarazem bardziej tchórzliwy kolega podczas akcji w mieszkaniu Kiki. Jak zauważa Marta Michalak: „Postać taka często pojawia się w amerykańskich filmach sensacyjnych — wystarczy przypomnieć bohatera granego przez Clintę Eastwooda w BRUDNYM HARRYM czy Bruce’a Willisa w SZKLANEJ PUŁAPCE”<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Te i następujące poniżej uwagi zamieszczam korzystając z mojego artykułu pt.: Artysta, policjant, kochanek, ojciec — wizerunki mężczyzn w filmach Pedro Almodóvara, wygłoszonego na konferencji „Męskość jako kategoria kulturowa”, zorganizowanej przez Instytut Kulturoznawstwa UMCS w Lublinie, w dniach 20 — 21. 04. 2006 r. Tekst w druku.

<sup>5</sup> M. Michalak, *Mężczyzna w filmach Pedro Almodóvara*, [w:] „Kwartalnik Filmowy”, 2005, nr 47-48, s. 186.



Natomiast starszy policjant utożsamia się z Kirkiem Douglasem, upodabniając się do niego poprzez operacje plastyczne. Mówi swojemu koledze, że charakterystyczny dołek w brodzie posiadają tylko dwie osoby na świecie: on i Kirk Douglas, tyle że jego, choć spreparowany chirurgicznie, jest bardziej wyrazisty. Pyta się także swojego partnera, czy powinien wstrzyknąć sobie trochę kolagenu, aby zlikwidować zmarszczki. Jest wcieleniem Narcyza w czystej postaci; jedyne, co go zaprzęta, to jego wygląd, natomiast swoją pracę i wynikające z niej obowiązki ignoruje kompletnie. Gdy widzimy go po raz pierwszy, siedzącego za biurkiem w komisariacie, zajęty jest pstrykaniem w klawiaturę jakiejś elektronicznej gry. Telefon od Ramóna, informujący o gwałcie na Kice, jest gotów kompletnie zignorować, gdyż uważa, że jest to po prostu niepoważny wyglup jakiegoś dowcipnisa.

Inny nietypowy wizerunek przedstawiciela sprawiedliwości odnajdziemy w dziele CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? W jednej z pierwszych scen tego filmu Gloria jest zaczepiana przez przystojnego policjanta, który chce odbyć z nią stosunek pod prysznicem w łaźni klubu sportowego. W scenie tej Almodóvar ośmiesza po raz kolejny stereotypowy wizerunek *macho*, zestawiając go z portretem zwyczajnej gospodyni domowej. Policjant trenujący sztuki walki jest dla Glorii uosobieniem tężyzny, sprawności i siły. Kobieta przygląda mu się z podziwem, pieszcząc wzrokiem jego nagie, umięśnione ciało. Kiedy policjant odwraca się do niej i przyzywa ją do siebie władcym skinieniem ręki, widzowie wyobrażają sobie, że za chwilę przed ich oczami rozegra się scena namiętneho, dzikiego seksu. Tymczasem okazuje się, że policjant, ideał wyobrażenia siły i męskiej urody, jest impotentem. Jego wizerunek zostanie ostatecznie ośmieszony, gdy zgłosi się on do sąsiadki Glorii, prostytutki Cristal, w celu odbycia z nią terapii seksualnej dla wyleczenia się z oziębłości płciowej. Równie nieudolni są jego koledzy, przeszukujący mieszkanie Glorii w celu zebrania dowodów morderstwa. Sami zacierają wszelkie ślady, zabijając jaszczurkę i mieszając zupę, w której gotuje się narzędzie zbrodni.

Figury niekompetentnych, nieprofesjonalnych policjantów odnajdziemy również w filmie PRAWO POŻĄDANIA. Almodóvar po raz kolejny kreuje postacie policjantów jako nie tylko osobników, którzy nie potrafią strzec porządku i wykrywać sprawców przestępstw, ale wręcz jako tych, którzy łamią prawo dla swoich korzyści i przyjemności. Stróże prawa, którzy przeprowadzają rewizję w domu Pabla, znajdują działkę kokainy. Starszy oficer zażywa ją, namawiając do tego samego kolegę, a gdy ten odmawia, komentuje swoje postępowanie faktem, że w jego wieku tylko używki i drobne przyjemności pozwalają mu funkcjonować w zawodzie. Dziwi się także partnerowi, że ten ze swoim wyglądem nie poświęcił się karierze w reklamie lub mediach. Obaj policjanci natomiast nie potrafią rozwiązać zagadki zabójstwa Juana.

Policjantem, który nie umie rozwikłać zagadki zbrodni, jest także komisarz z *MATADORA*. Z kolei policjanci z *DRŻĄCEGO CIAŁA*, Sancho i David, cynicznie rozgrywają pomiędzy sobą osobiste porachunki. Sancho posuwa się nawet do „wrobienia” w niepopelnione przestępstwo Victora, tylko po to, aby odegrać się na swoim partnerze z pracy. Obydwaj zresztą nie wzbudzają sympatii widzów; pierwszy jest brutalem i prostakiem, drugi zaś — zazdrośnikiem i, jako kaleka unieruchomiony na wózku inwalidzkim, impotentem.

Policjanci ukazywani przez Almodóvara są na ogół osobami przegranymi. 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 charakteru, powszechnie uważane za samcze, jak dominacja, siła i potencja, mogą przewrotnie przekształcić się w karykaturę męskości, w jej zaprzeczenie.

Nietypowe wizerunki mężczyzn odnajdziemy także w kreowanych przez Almodóvara portretach męskich kochanków. Kolejne stereotypowe wyobrażenie, związane z ideałem męskości — seksualna sprawność, zostaje przez reżysera podważone i ośmieszane poprzez jej karykaturalne wyolbrzymienie.

Wspominałam już uprzednio, że Almodóvar w swojej twórczości podchodzi do spraw seksu niezwykle swobodnie. W korowód nietypowych związków miłosnych prezentowanych przez niego na ekranie wpisują się mężczyźni bohaterowie, uosabiający postacie kochanków. Na przykład w filmie *MATADOR* bohater przedstawiony jest jako perwersyjny morderca. W *PRAWIE POŻĄDANIA* znajdziemy wizerunek zazdrosnego homoseksualnego kochanka, którego namiętność popycha do zbrodni. Kolejne dzieło Almodóvara, *KIKA*, jest opowieścią o dwóch przeciwstawnych postawach kochanków: jeden z nich jest voyeurom, drugi zaś gwiazdorem filmów pornograficznych i nienasyconym rekordzistą ilości przeżytych równocześnie orgazmów. Bohaterem filmu *ZWIĄŻ MNIE!* jest mieszkaniec zakładu dla psychicznie chorych, romantyczny i brutalny zarazem, zaś *WYSOKICH OBCASÓW* — namiętny i opiekuńczy heteroseksualny transwestyta. Bohater *DRŻĄCEGO CIAŁA*, Victor, jest najlepszym kochankiem na świecie, natomiast demoniczny ojciec Manolo ze *ZŁEGO WYCHOWANIA* kreuje mroczny wizerunek deprawatora nieletnich.

Nawet ten pobieżny przegląd dobitnie wskazuje, że wizerunki mężczyzn będących kochankami, ukazywane w filmach Pedro Almodóvara, dalekie są od normalności oraz społecznej akceptowalności. Portrety namiętnych kochanków wpisują się zarówno w tradycyjny wzorzec mężczyzny zniewalającego niewieście serca, jak i w perwersyjne wyobrażenia o miłości zakazanej i mrocznej. Kochankowie ukazywani w filmach Almodóvara nie realizują jedynie heterosek-

sualnego wzorca; mogą być homoseksualistami, a nawet pedofilami, jak ojciec Tiny z *PRAWA POŻĄDANIA*, dentysta z *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* czy demoniczny ojciec Manolo i zarazem pan Berenguer ze *ZŁEGO WYCHOWANIA*. Almodóvar nie odmawia im prawa do miłości; przeciwnie, ukazuje, że niejednokrotnie to właśnie nietypowe związki przynoszą partnerom satysfakcję, podczas gdy tradycyjny mariaż kobiety i mężczyzny może stać się źródłem frustracji, upokorzenia i zniewolenia jednego, bądź obojga z partnerów.

Fakt pozostawania w sakramentalnym związku małżeńskim nie jest, według Almodóvara, gwarancją spełnienia się mężczyzny w roli czulego, namiętnego kochanka. Przeciwnie, właśnie skostniałe tkwienie w tradycyjnym związku może przyczynić się, jak w przypadku Antonia, bohatera *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?*, do poczucia niespełnienia i frustracji. Natomiast w związkach nietypowych łatwiej o wzajemne porozumienie na gruncie namiętności i miłości. Miłość i pożądanie, zdaniem Almodóvara, uświęcają wszystkie, najbardziej perwersyjne relacje między dwojgiem ludzi, niezależnie od ich płci, wieku czy orientacji seksualnej. Tak więc dobrym kochankiem jest u Almodóvara po prostu ten, który kocha i w obiekcie swoich uczuć odnajduje akceptację i afirmację. Stereotypowe wyobrażenie mężczyzny jako supersprawnego seksualnie samca zostaje natomiast wyśmiane i odrzucone przez reżysera. Dobitym tego przykładem jest Paul Bazzo z *KIKI*, gwiazdor filmów pornograficznych, bijący rekordy orgazmów, sprawca najkomiczniejszej w historii kina sceny gwałtu.

Mężczyźni, których sylwetki kreśli Almodóvar w swoich filmach, są więc osobnikami zróżnicowanymi: znajdziemy wśród nich tradycyjne wizerunki męskości, wpisujące się w patriarchalny wzorzec, ale również portrety mężczyzn metroseksualnych, zniewieściałych, a nawet takich, którzy decydują się na zmianę płci i stają się kobietami. Jednak wszyscy męscy bohaterowie filmów Almodóvara, niezależnie od stopnia ich skonwencjonalizowania i społecznej akceptowalności, pełnią w jego twórczości rolę podobną: służą zdekonstruowaniu tradycyjnych ról społecznych i stereotypów związanych z płcią. Almodóvar z upodobaniem i pasją dokonuje obalenia stereotypów związanych z tradycyjnym w społeczeństwie hiszpańskim obrazem silnego, dominującego mężczyzny jako strażnika patriarchalnego wzorca kulturowego, proponując w zamian różnorodność dróg i wyborów życiowych oraz tolerancyjną otwartość wobec nich.

Tworzone przez Almodóvara wizerunki mężczyzn ukazują przemiany zachodzące we współczesnych postmodernistycznych społeczeństwach. Mężczyzna dzisiejszy nie musi już reprezentować niezłomnej ikony „twardziela”, „zdobycy”, „wodza” ani nawet „głowy rodu”. Tradycyjnie przypisywane męż-

czyznom role społeczne, ich aktywność zawodowa i rodzinna ulegają zmianom. Wizerunek współczesnego mężczyzny, podobnie zresztą jak kobiety, ukazywany przez Almodóvara w jego filmach jest tylko konstruktem społecznym, uwarunkowanym różnorodnymi czynnikami zewnętrznymi i osobistymi preferencjami. Dzisiejszy pluralistyczny świat zaprasza do mnogości dyskursów i wyborów. Nie ma wśród nich lepszych ani gorszych; każdy jest na swój sposób uprawniony. Tworząc zróżnicowane, pogłębione psychologicznie, karykaturalnie wyolbrzymione lub tylko naszkicowane portrety współczesnych „słabych” mężczyzn i „silnych” kobiet, reżyser nikogo nie gloryfikuje ani nie potępia. Ukazuje jedynie, że każdy ma prawo do wyboru własnej drogi życiowej, bo każdy płaci za to większą lub mniejszą cenę. Niespełnieni lub nieobecni ojcowie, kochankowie niedorastający do swojej roli albo mniej lub bardziej skrycie oddający się perwersyjnym, egoistycznym namiętnościom, narcystycznym i nieudolni policjanci — wszyscy są ludźmi, cierpiącymi, spragnionymi uczucia i zrozumienia. Wszyscy wpisują się też w wizerunek współczesnego społeczeństwa — pluralistycznego, ciekawego inności, otwartego na zmiany, goniącego za sensacją i przyjemnością.

### **1. Melodramatyczne namiętności i krwawe porachunki dyktowane żądzą odwetu — DRŻĄCE CIAŁO**

Film DRŻĄCE CIAŁO (*CARNE TRÉMULA*) Almodóvar ukończył w 1997 roku. Scenariusz do filmu powstał na podstawie powieści Ruth Rendell *LIFE FLESH*, napisanej w 1986 roku. Reżyser co prawda podkreśla, że ostatecznie z samej powieści pozostało niewiele, niemniej jednak posłużyła ona jako punkt wyjścia do rozwinięcia jego własnej narracji. Charakteryzując swój pomysł na etapie pisania scenariusza reżyser stwierdził: „Projekt ten jest swego rodzaju kontynuacją *PRAWA POŻĄDANIA*, który był filmem tragicznym, a czasami bardzo zabawnym, drastycznie ukazującym emocje; wszystko to ukazane jest na tle fizycznego pragnienia”<sup>6</sup>. I dodał: „Nastroj będzie intymny, tak głęboko ludzki i fizyczny, że jeśli o mnie chodzi, nie będę umiał ukryć swoich uczuć”<sup>7</sup>.

Przy tworzeniu scenariusza, Almodóvar współpracował z Rayem Lorigą oraz Jorgem Guerricaechevarría. Była to jego pierwsza (i jak na razie, jedyna) niesamodzielna praca literacka; do pozostałych filmów Almodóvar pisał sce-

---

<sup>6</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, przeprowadził: F. Strauss, przeł. O. Hedemann, „Świat Literacki”, Izabelin 2003, s. 178.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 180.

nariusze osobiście. W rezultacie, powstała bardzo luźna adaptacja powieści Ruth Rendell. Akcja filmu dzieje się w Madrycie, a nie, jak w literackim pierwowzorze, w Londynie, zaś tło polityczne, socjalne i kulturowe jest całkowicie odmienne. Szczególnie interesujące jest wyraźne odwołanie się Almodóvara do panującej na ulicach atmosfery zagrożenia za czasów dyktatury generała Franco — w początkowych scenach filmu — i do poczucia swobody w okresie demokratyzacji życia po upadku dyktatury — w scenach kończących film.

Antonio Holguín<sup>8</sup>, doszukując się literackich i filmowych inspiracji, które zadecydowały o ostatecznym kształcie dzieła, wskazuje na widoczne aluzje do czarnej powieści kryminalnej, a także na wpływ kina Kinga Vidora oraz dzieł Roberta Altmana, w których krzyżują się losy głównych postaci podobnie, jak ma to miejsce w DRŻĄCYM CIELE. Z kolei Terenci Moix<sup>9</sup> przywołuje inspiracje Douglasem Sirkiem i Kingiem Vidorem, ze szczególnym uwzględnieniem finału POJEDYNKU W SŁOŃCU (DUAL IN THE SUN, 1946). Na tą inspirację, bardzo zresztą czytelną w scenie wzajemnego zabójstwa Sancha i Clary, wskazuje także Alejandro Yarza<sup>10</sup>.

W filmie splatają się losy pięciu bohaterów, złączonych więzami miłości i nienawiści, pożądania i pogardy, fascynacji i odrzucenia. Mark Allinson<sup>11</sup> zauważa, że w innych filmach Almodóvara bohaterowie są na ogół pasywnymi ofiarami rozgrywających się z ich udziałem wydarzeń, natomiast protagoniści występujący w DRŻĄCYM CIELE mają swoje plany oraz aspiracje i potrafią o nie zabiegać. Walcząc o swoje, muszą podjąć rywalizację z innymi; dlatego, w pewnych momentach, każdy jest dla każdego przeciwnikiem.

Emotikon wypływający z dzieła można określić jako melodramatyczną tkliwość (niekiedy nawet przechodzącą w ckliwość), zabarwioną ciemniejszymi tonami gorzkiej prawdy o ludzkich namiętnościach, popychających do odwetu i zemsty. Tego rodzaju dwoisty emotikon zgodny jest z konwencjami gatunkowymi melodramatu (tkliwość, sentymentalność) i thrillera policyjnego (mroczność namiętności popychających do zbrodni), których elementy wykorzystał w swoim dziele Almodóvar. Jak zwykle u Almodovara, trudno jednak byłoby mówić w przypadku DRŻĄCEGO CIAŁA o czystości gatunkowej; reżyser swobodnie wykorzystuje pewne elementy melodramatu czy kryminału, ale także

---

<sup>8</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, Cátedra, Madrid 1994, pág. 293.

<sup>9</sup> T. Moix, *Carne trémula*, „Fotogramas” 11 (1849), 1997, pág. 35.

<sup>10</sup> A. Yarza, *Un canibal en Madrid. La sensibilidad „camp” y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Ediciones Libertarias, Madrid 1999, pág. 187.

<sup>11</sup> M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, I.B. Tauris & Co Ltd, London 2001, p. 112.

łamie ich konwencje, tworząc własne, autorskie schematy rozwiązania fabuły i dramaturgii.

Emotikon budowany jest przez reżysera konsekwentnie i spójnie, a efekty melodramatyczne i budujące suspens filmowy przenikają się ze sobą. Melodramatyczność poszczególnych ujęć i scen wzmacniana jest przez nastrojową muzykę skomponowaną przez Alberto Iglesiasa, pełniącą jak zwykle w twórczości Almodóvara znamienne rolę. Dopełnieniem są wplecione w narrację piosenki: *AY, MI PERRO* (*AJ, MÓJ PIES*), śpiewana przez La Niña de Antequera, *SUFRE COMO YO* (*CIERP JAK JA*) w interpretacji Piá Alvarez, *EL ROSARIO DE MI MADRE* (*RÓŻANIEC MOJEJ MATKI*), wykonana przez El Duquendo oraz *SOMOS* (*JESTEŚMY*) w emocjonującej interpretacji Chaveli Vargas. Szczególnie ta ostatnia piosenka, towarzysząca scenie miłosnego aktu pomiędzy Victorem i Eleną, buduje nastrój i dopowiada widzom emocje występujących w niej bohaterów:

Somos un sueño imposible que busca la noche  
para olvidarse del mundo, del tiempo y de todo...  
Somos en nuestra quimera doliente y querida  
dos hojas que el viento juntó en el otoño.

Somos dos seres que en uno que amando se muere  
para guardar en secreto lo mucho que quiere.  
Pero ¿qué importa la vida con esta separación?  
Somos dos gotas de llanto en una canción.

Nada más, eso que somos,  
nada más...

Snem niespełnionym jesteście, co szuka swej nocy,  
by się jej mrokiem odgradzić od świata i dnia.  
W swoim przyśnieniu, zarazem słodkim i gorzkim,  
jak liście krążymy splecione przez zimny wiatr.

W jedną istotę zjednoczeni, ginimy w dwójnasób,  
chroniąc miłość tajemną, by w nas nie zgasła.  
Bo ileż warte jest życie, gdy rozstać się trzeba dziś?  
Może ktoś w pieśni nas opisze jako dwie lzy...<sup>12</sup>

Piosenka *AY, MI PERRO* pojawia się na początku filmu, gdy narracja przeskakuje figurą elipsy dwadzieścia lat od chwili narodzin Victora. Towarzyszy ona prezentacji głównych męskich bohaterów filmu: Victora, Davida i Sancho. Jak zauważa Mark Allinson<sup>13</sup>, czyni ona znośnym długie ujęcie eksponujące

<sup>12</sup> Cytat z filmu *Drżące ciało*. Tłum. A. Karwas.

<sup>13</sup> M. Allinson, op. cit., p. 151.

Victora jadącego na motorze i policjantów patrolujących samochodem ulicę Madrytu. Sancho, słuchając nadawanego w radiu utworu, trawestuje jego słowa do osobistej sytuacji i mówi do swego partnera: „Perros. Así nos tratan y eso es lo que somos” („Psy. Tak nas traktują, i jesteśmy psami”)<sup>14</sup>.

Natomiast piosenka *SUFRE COMO YO* towarzyszy Victorowi w więzieniu. Bohater wraz z innymi współwięźniami, ogląda w telewizji reportaż z igrzysk paraolimpijskich i fragmenty meczu koszykówki na wózkach, którego gwiazdą jest David. Kamera eksponuje na przemian to, co dzieje się na szklanym ekranie i zaciętą twarz Victora, patrzącego na swego rywala z nienawiścią i bólem. Towarzyszą temu słowa piosenki z *offu*:

Yo quiero que tú sufras lo que yo sufro;  
aprenderé a rezar para lograrlo.  
Yo quiero que te sientas tan inútil  
como un vaso sin whisky entre las manos;  
que sientas en tu pecho el corazón  
como si fuera el de otro te doliera.  
Yo deseo tu muerte donde tú estés.  
Y aprenderé a rezar para lograrlo.

Chcę tylko, żebyś cierpiał, jak ja cierpię.  
Chcę wymodlić dla ciebie ból, strach i nieszczęście.  
Żebyś nieważny dla wszystkich, niepotrzebny się czuł  
jak pusta szklanka whisky odstawiona na stół  
i żebyś czuł w piersi swej serce nieswoje.  
To serce, takie cudze, niechaj cię boli.  
Chcę, żebyś spotkał śmierć, gdziekolwiek jesteś.  
O to dziś modłę się. Nic więcej nie chcę<sup>15</sup>.

Zdjęcia do filmu kręcone były w autentycznych plenerach. Mark Allinson, charakteryzując Victora stwierdza, że jest on dzieckiem Madrytu. Victor przychodzi na świat na ulicach Madrytu i żyje otoczony jego budowlami. Z okien jego mieszkania widać Torres Kío, słynne madryckie wieże, które stały się symbolem nowoczesnej architektury miasta. Pierwsze sceny filmowe rozgrywają się na Calle de la Bolsa, tuż przy pasażu Puerta del Sol, w samym centrum miasta. W jednym z ujęć kamera eksponuje portal słynnego madryckiego lokalu „El oso y el madroño” („Niedźwiedź i mącznica”), który swą nazwę bierze od herbu stolicy<sup>16</sup>. Gdy Victor przychodzi na świat w miejskim autobusie, asystująca przy jego porodzie kobieta unosi go twarzą do szyby i mówi do niego: „Patr, Victor!

<sup>14</sup> Cytat z filmu *Drżące ciało*. Tłum. A. Karwas.

<sup>15</sup> Ibidem. Tłum. A. Karwas.

<sup>16</sup> W herbie Madrytu znajduje się niedźwiedź objadający owoce z drzewka mącznicy.

Madryt!”<sup>17</sup> Następne ujęcie prezentuje panoramę wokół oświetlonej Puerta de Alcalá, jednej ze słynniejszych madryckich bram.

Gdy Victor nocą jedzie ulicami Madrytu, bywalcy tego miasta z łatwością rozpoznają, że porusza się autobusem linii Circular. Końcowa scena filmu, zapowiadająca narodziny syna Victora, rozgrywa się znów na ulicach Madrytu, przez które z trudem przebija się samochód wiozący Elenę i Victora do szpitala. Film rozpoczyna się i kończy klamrą: narodzinami, najpierw Victora, potem jego syna. Victor przychodzi na świat w ponurych czasach reżimu generała Franco, dlatego, pomimo okresu świąt Bożego Narodzenia ulice są puste. Gdy dwadzieścia sześć lat później ma urodzić się jego syn, na ulicach kłębi się różnobarwny tłum, choć Victor ma nadzieję, że wszyscy będą siedzieć w domu i oglądać mecz narodowej reprezentacji piłki nożnej z Maltą. Narodziny dwóch chłopców dzieli jedno pokolenie ludzkiego życia i cała epoka polityczna: przejście od dyktatury do ustroju demokratycznego. Mowa, którą Victor kieruje do swojego nienarodzonego jeszcze syna, jest najbardziej patriotycznym (choć niekoniecznie patetycznym) monologiem, jaki kiedykolwiek Almodóvar zamieścił w ustach bohaterów swoich filmów. Victor pochyła się nad brzuchem Eleny i przemawia do swego potomka: „Teraz jest inaczej. Na ulicach tłum ludzi. Kiedy ja się rodziłem, nie było żywego ducha. Siedzieli w domach, robiąc w gacie ze strachu. Szczęśliwie, synu, przestaliśmy w Hiszpanii już dawno się bać”<sup>18</sup>.

Filmowa przestrzeń, jak zwykle bywa w filmach Almodóvara, służy reżyserowi do charakteryzowania wydarzeń i bohaterów. W *DRŻĄCYM CIELE* ponownie poruszamy się po ulicach Madrytu, ale urbanistyczna przestrzeń jest inna niż w *KICE* (w tym filmie abstrakcyjne obrazy miasta przywoływały wizję apokaliptyczną), inna niż w *KOBIETACH NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO* (tu miasto stwarzało wrażenie sielankowe i idylliczne), inna niż w *KWIECIE MEGO SEKRETU* (tu z kolei miasto było smutne i wyludnione w swych nocnych pejzażach), inna niż w *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* (ten obraz eksponował bezduszne i porażająco brzydkie pejzaże madryckich peryferyjnych blokowisk). *DRŻĄCE CIAŁO* przynosi wizję Madrytu nowoczesnego, rozwijającego się i rozkwitającego: stare rudery są burzone, na ich miejsce wyrastają nowoczesne budowle, co Victor może obserwować codziennie z okien swojego mieszkania. Obraz ten ma na celu podkreślenie pozytywnych przemian dziejących się w Hiszpanii po upadku dyktatury Franco, także w sferze światopoglądowej i obyczajowej. Allinson<sup>19</sup> słusznie zauważa, że film Almodóvara jest misterną

<sup>17</sup> Cytat z filmu *Drżące ciało*. Tłum. A. Karwas.

<sup>18</sup> Ibidem. Tłum. A. Karwas.

<sup>19</sup> M. Allinson, op. cit., s. 143.



opowieścią o przełamaniu tradycyjnych ról płciowych i tworzeniu nowych kontrpropozycji. Nowe wzorce męskości uosabiają w filmie Victor i David. Pomiedzy obydwojma bohaterami filmu trwa ostra rywalizacja o Elenę, której podstawą jest, jak to określa Almodóvar, „czysta męskość genitalna”<sup>20</sup>, ale równocześnie obaj uosabiają typ mężczyzny „miękkiego”, skłonnego do poświęceń, opiekuńczego i troskliwego, cierpiącego i doświadczającego kobiecych emocji (w trakcie rozwoju wydarzeń filmowych widzimy sceny, w których obaj bohaterowie płaczą). Usobieniem starej, twardej, patriarchalnej męskości jest natomiast Sancho, brutal bijący żonę, eliminujący w bezwzględny sposób swoich rywali. Odpowiada mu uległość i żeński masochizm Clary, która swoją biernością wpisuje się w stary porządek. Oboje muszą więc w finale filmu zginąć i umierać, jak mówi Allinson, „w starym stylu,” a wraz z nimi odchodzi w niepamięć tradycyjny patriarchalny wzorzec, podporządkowujący kobietę dominującemu mężczyźnie we wszystkich sferach jej życia.

Wnętrza, w których egzystują bohaterowie filmu, jak to zwykle bywa u Almodóvara, charakteryzują ich sylwetki. Elena, rozpieszczone dziecko dyplomaty, żyje w luksusie: najpierw w apartamencie ojca, ambasadora, potem z mężem w komfortowym mieszkaniu, pełnym nowoczesnych sprzętów, przystosowanych do potrzeb osoby niepełnosprawnej. W jednej ze scen widzimy, jak David wjeżdża na antresolę, korzystając z platformy — windy, w innych, gdy oglądamy, jak ćwiczy w domu rzuty do kosza, dostrzec możemy, że ma do tego celu specjalnie przygotowane, odgródzone od kuchni siatką, miniboisko. Mieszkanie Davida i Eleny jest przestronne, pełne światła i kolorów, ze smakiem urządzone nowoczesnymi sprzętami. Skontrastowane z nim zostało tradycyjne wnętrza, w którym żyją Sancho i Clara, a także ubogie mieszkanko Victora w dzielnicy slumsów, czekającej na wyburzenie. Lokal, w którym mieszka, Victor odziedziczył w spadku po matce, ale kiedy bohater wychodzi z więzienia i wprowadza się doń, mieszkanie jest splądrowane i zdewastowane. W tanie, kobiecą ręką wybrane meble, firanki i inne drobiazgi pomaga wyposażyć je Clara, która widząc po raz pierwszy dzielnicę zamieszkałą przez Victora, porównuje ten obraz do zniszczonego wojną Sarajewa. Jest to metafora, którą odnieść można także do ówczesnego stanu duszy Victora, zranionej przez niezасłużony pobyt w więzieniu i nieodwzajemnioną, doskwierającą miłość do Eleny. Między innymi poprzez tego typu przenośnie Almodóvar buduje efekty melodramatyczne.

Równie interesujące są filmowe momenty budujące suspens. Ciekawe rozwiązanie dramaturgiczne zastosował Almodóvar, łącząc dziejące się w domu

---

<sup>20</sup> Powtarzam za: M. Allison, op. cit., p. 143.

ojca Eleny wydarzenia z akcją filmu pokazywanego w tym samym czasie na ekranie telewizora. W momencie gdy Victor szarpie się z Eleną chcąc jej odebrać rewolwer, pada przypadkowy strzał. W tym samym momencie pada również strzał na ekranie; w telewizji jest właśnie emitowany film Luisa Buñuela *ENSAYO DE UN CRIMEN* (ZBRODNICZE ŻYCIE ARCHIBALDA DE LA CRUZ, 1955). Realność miesza się z fikcją, wprowadzając napięcie. Gdy pistolet wytracony z ręki Eleny strzela, na ekranie widzimy fragment filmu Buñuela, nie wiemy więc, jaki był skutek wystrzału. Moment zawieszenia wykorzystany jest do wprowadzenia następnego ujęcia, w którym oglądamy samochód policyjny patrolujący ulice. Znajdujący się w nim David i Sancho odbierają meldunek o tym, że w pobliskiej kamienicy słyszano odgłos strzału z pistoletu. Następnie kamera eksponuje siedzącego naprzeciwko telewizora na sofie Victora, oglądającego film. Przez moment, przedłużany kolejnymi ujęciami twarzy Victora i fragmentów filmu Buñuela, nie wiemy, co stało się z Eleną. Dopiero kolejne ujęcie eksponuje jej twarz z zamkniętymi oczami. Elena budzi się i widzimy, że leży na sofie, ułożona tam przez Victora po chwilowym omdleniu.

Klasyczny element budowania suspensu poprzez przedłużanie niosącego dramatyczny ładunek ujęcia, odnajdziemy w scenie szamotania się Victora z Sancho w walce o rewolwer. W scenę rozgrywającą się w mieszkaniu Eleny wplecione zostało również jedno ujęcie budujące efekt melodramatyczny. Gdy David przekonuje Victora, żeby ten wypuścił Elenę, dziewczyna podaje rękę policjantowi i powoli przechodzi koło niego, kierując się w stronę drzwi wyjściowych. Kamera eksponuje popiersie Davida na pierwszym planie i za nim przechodzącą Elenę, również w półzbliżeniu. Zdjęcia są zwolnione, Elena patrzy wymownie na Davida, a on, zauroczony, odprowadza ją wzrokiem. Gdy bohaterowie patrzą sobie w oczy, widzowie domyślają się, że ich wzajemna fascynacja rozwinię się w poważniejszy związek.

Za moment odwrócenia uwagi od Victora i od swego policyjnego partnera David zapłaci jednak wysoką cenę. Marta Michalak<sup>21</sup>, omawiając tą scenę, powołuje się na wypowiedź Almodóvara, który określa rozgrywające się wydarzenia jako „utrata głowy byka”. Tak w Hiszpanii określa się błąd toreadora, który ani na moment nie powinien spuszczać oczu z głowy byka, nawet jeśli patrzy na publiczność. Oglądający się za Eleną David nie widzi, że Sancho celuje do niego z pistoletu, wykręcając rękę trzymającego broń Victora i zmuszając go do naciśnięcia spustu. Gdy pada strzał, reżyser pokazuje jedynie dwa parosekundowe ujęcia Davida i Eleny, po czym stosuje cięcie i przenosi akcję filmu o dwa lata

---

<sup>21</sup> M. Michalak, *Mężczyzna w filmach Pedro Almodóvara*, [w:] „Kwartalnik Filmowy”, 2004 nr 47-48, s. 191.

naprzód, tak że o skutkach wystrzału widzowie dowiedzą się z następnej sceny, ustami spikera relacjonującego mecz koszykówki na wózkach i prezentującego gwiazdę tego meczu, byłego policjanta, sparaliżowanego po postrzałowej ranie w kregosłup.

Zdjęcia z występu zawodników koszykówki robione są z góry, ale w trakcie rozwoju akcji kamera często przyjmuje punkt widzenia Davida: nisko, z pozycji osoby siedzącej na wózku. Jak zauważa Allinson<sup>22</sup>, w tym filmie z pięcioma protagonistami punkt widzenia kamery jest bardzo ważny: pomaga rozładowywać napięcie lub dramatyzować relacje. Rzeczywiście, przykładów tego typu obrazowania znajdziemy w filmie Almodóvara wiele. Gdy David składa Victorowi wizytę w jego mieszkaniu, kamera ukazuje go, jak jedzie po gruzowisku, a potem utożsamia się z punktem widzenia policjanta i każe nam śledzić nierówności terenu i nieczystości, które omijają koła wózka. Kiedy policjant wdrapuje się na górę do mieszkania, kamera wciąż prezentuje punkt widzenia z żabiej perspektywy: teraz widzimy osobę Davida, ale oczami Victora, który ćwiczy na podłodze pompki. Zaraz jednak Victor wstaje i patrzy na swego przeciwnika z góry. Kamera utożsamia się ze wzrokiem rywali: na Davida patrzy z góry, na Victora z dołu. Gdy David przybywa do schroniska dla dzieci, którym zarządza jego żona, przemieszcza się na swoim wózku korytarzem i znów oglądamy pomalowane przez wychowanków ściany z pozycji osoby siedzącej. Kolejna konfrontacja Davida i Victora w schronisku, ponownie rozegrana jest z punktu widzenia uczestniczących w niej bohaterów. Victor, a wraz z nim kamera, patrzy w dół, David spogląda na swego przeciwnika w górę, wypowiadając przy tym znamienne słowa: „Zanim cię poznałem, patrzyłem w górę na słońce, księżyc. Od owej chwili muszę patrzeć w dół. Na psie gówno, żeby nie upaprać rąk. Na błoto, rzygowiny, na krawężniki, żeby nie rozbić łba. Skazałeś mnie na to”<sup>23</sup>.

Z kolei gdy w scenie miłosnego zbliżenia Victora i Eleny mężczyzna przygląda się ciału swojej partnerki, kamera, utożsamiając się z jego spojrzeniem, łagodzi napięcie i wprowadza efekt liryczny.

Punkt spojrzenia kamery, utożsamiony z patrzącym bohaterem, odgrywa ważną dramaturgicznie rolę w scenie wzajemnego zabójstwa Clary i Sancho. Gdy Sancho wpada do domu Victora, ma wycelowany przed siebie rewolwer. Clara oczekuje go, również z pistoletem w dłoniach. Przez chwilę oboje mierzą do siebie z broni i równocześnie mierzą się wzrokiem. Kamera eksponuje ich popiersia w ujęciu — kontrujęciu. Gdy Clara widzi przez okno za plecami

---

<sup>22</sup> M. Allinson, op. cit., p. 252.

<sup>23</sup> Cytat z filmu *Drżące ciało*. Tłum. A. Karwas.

Sancho, że do domu zbliża się Victor, odbezpiecza broń. Oddanych przez małżeństwo do siebie strzałów nie widzimy, jedynie słyszymy dwa odgłosy i reakcję na nie Victora, który właśnie wchodzi do mieszkania. Kamera, utożsamiając się z jego spojrzeniem, patrzy z góry na leżącą na podłodze, nieżywą Clary i czołgającego się do niej rannego Sancha. Teraz to on patrzy na Victora z dołu, zaś spojrzenie kamery z góry, utożsamione z punktem widzenia Victora poniża go, czemu zresztą sam daje wyraz, mówiąc, że całe jego życie było czołganiem się, aby zbliżyć się do Clary. Dzięki spojrzeniu kamery, utożsamionemu ze wzrokiem Sancha, widzowie dowiadują się, jak umarł policjant. Sancho chwyta rękę nieżyjącej Clary, wciąż ściskając broń i kieruje ją w stronę Victora. Celuje z pistoletu w genitalia Victora, powtarzając tym samym gest z ich pierwszego spotkania w domu Eleny. Rewolwer, wycelowany prosto w obiektyw, kamera ukazuje spomiędzy rozstawionych w rozkroku nóg Victora. Następne ujęcie eksponuje w zbliżeniu zakrwawioną dłoń Sancha ściskającą rękę Clary z pistoletem i naprowadzającą ją wprost na kamerę, patrzącą oczami leżącego na ziemi mężczyzny. Lufa rewolweru, zajmująca cały ekran, celuje w Victora, a potem złączone ręce małżonków, zbroczone krwią i z połyskującymi na serdecznych palcach obrączkami, powoli przekręcają się, kierując broń w stronę głowy Sancha. Gdy pada strzał, znów nie widzimy jego skutków. Wiemy jednak, co ów wystrzał oznacza: Sancho dobił się, pociągając za spust palcem Clary. W scenie zabójstwa małżonków Almodóvar ponownie miesza konwencje melodramatu i dramatu kryminalnego, intensyfikując tym samym emocje widzów.

DRŻĄCE CIAŁO jako opowieść o namiętności, zdradzie, nienawiści i zemście, a także o sile wybaczenia i odkupieniu. wzbudza różnorodne emocje widzów. Opowiedziana przez Almodóvara historia, splatająca ze sobą przypadek, przeznaczenie i celowe działania bohaterów, charakteryzuje występujących w niej protagonistów pod kątem silnych namiętności. Emocje bohaterów są siłą napędową filmu, dlatego warto przyjrzeć się im bardziej uważnie.

## **2. Zemsta zaniechana, wina i jej odkupienie, ewolucja uczuć: z negatywnych na pozytywne i na odwrót — czyli o tym, dlaczego prawdziwi mężczyźni płaczą: emocje bohaterów DRŻĄCEGO CIAŁA**

Omawiając film DRŻĄCE CIAŁO, Marta Michalak zauważa: „W mieszkaniu Heleny znajduje się kolorowy dywan, którego wzór złożony z koncentrycznych kręgów przypomina tarczę strzelniczą. Podobnie wygląda struktura stworzonego przez Almodóvara męskiego świata — w jego centrum znajduje się nieod-

miennie męska seksualność. Jej metaforą jest także czynność strzelania, pistolet budzi często falliczne skojarzenia<sup>24</sup>.

Rzeczywiście, w centrum świata filmu Almodóvara znajdują się mężczyźni, zaś ich męskość pokazana jest z pozycji seksualności. Mark Allinson<sup>25</sup> twierdzi, że mężczy bohaterowie zasługują na uwagę w niektórych tylko filmach Almodóvara i wymienia ich tytuły: *MATADOR*, *PRAWO POŻĄDANIA*, *ZWIĄŻ MNIE!*, *DRŻĄCE CIAŁO*, *POROZMAWIAJ Z NIĄ*. Do tej listy należy jeszcze dodać *ZŁE WYCHOWANIE*, które weszło na ekrany już po opublikowaniu książki Allinsona. Spośród tych wymienionych filmów, Allinson wyróżnia *DRŻĄCE CIAŁO* jako być może najbardziej zawiłą opowieść o relacjach płciowych kobiet i mężczyzn, o męskiej rywalizacji i wreszcie o współczesnej przemianie stereotypowych wyobrażeń związanych z tradycyjną męskością. Z kolei podkreślając rolę seksualności i rywalizacji na jej polu jako niezwykle istotne elementy filmowe, Carlos Polimeni określa *DRŻĄCE CIAŁO* jako: „sexo en estado bruto” („seks w stanie surowym”)<sup>26</sup>.

Głównym bohaterem filmu jest Victor. Poznajemy go, gdy w 1970 roku przychodzi na świat w noc Bożego Narodzenia na ulicach Madrytu, w nocnym autobusie. Jego matka jest prostytutką, Victor nie ma więc ojca, a przynajmniej w świecie filmowym jest on nieobecny. Nie ma to jednak większego wpływu na opowieść filmową; matka również jest nieobecna w dorosłym życiu syna, gdyż w trakcie jego pobytu w więzieniu umiera na raka. Victor jest więc sam i musi sobie radzić z dręczącą go żądzą zemsty, nieodwzajemnioną miłością i pustką w sercu.

Zanim jednak główny bohater trafi do więzienia, odwiedza dziewczynę, z którą parę nocy wcześniej odbył przypadkowy stosunek w dyskotekowej toalecie. Było to wydarzenie bardzo ważne w życiu bohatera, gdyż po raz pierwszy uprawiał seks. Victor mówi o tym w mieszkaniu Eleny, oglądając jej zdjęcie z pierwszej komunii. Na zdjęciu mała dziewczynka w bieli uśmiecha się słodko i niewinnie. Victor idealizuje Elenę, chcąc w niej widzieć aniołka z fotografii. Ale dorosła Elena nie jest niewinną dziewczynką, tylko narkomanką na głódzie. Każe się wynosić Victorowi i obraża jego męskość, mówiąc mu, że podczas nocy spędzonej razem, jako kochanek okazał się do niczego i że w kwestii seksu jeszcze wiele musi się nauczyć.

Ta prawda rzucona Victorowi w twarz jest dla niego najsilniejszą obelgą. Jego męskość została urażona i podeptana. Wypowiedziane przez Elenę słowa

<sup>24</sup> M. Michalak, op. cit., s. 190.

<sup>25</sup> M. Allinson, op. cit.

<sup>26</sup> C. Polimeni, *Pedro Almodóvar y el „kitsch” español*, Campo de Ideas, SL, Madrid 2004, pag.

staną się dla Victora najsilniejszym motorem planowanej w więzieniu zemsty. Emocje, które w nim wywołuje stwierdzenie Eleny są tak silne, że Victor traci panowanie nad sobą, rzuca się na dziewczynę i powala ją na ziemię. Przy okazji szamotania się z Eleną pada przypadkowy strzał z pistoletu trzymanego przez nią, który powoduje pojawienie się patrolu policyjnego i dalszy rozwój wydarzeń. Gdy policjanci wpadają do mieszkania, przerażony Victor chwyta leżący na komodzie pistolet, celuje nim w stróża prawa i zasłania się Eleną. Obaj policjanci również celują w niego z rewolwerów, przy czym Sancho kieruje lufę pistoletu prosto w genitalia Victora, grożąc mu, że je rozchłapie na ścianie. Po raz drugi w krótkim momencie czasu męskość Victora zostaje zanegowana i zagrożona.

Victor jako kochanek uprawiający seks z kobietą zostaje pokazany w filmie dwukrotnie. Po raz pierwszy widzimy, jak kocha się z Clarą. Bohater leży na brzuchu, gapi się pomiędzy lekko rozchylone nogi kobiety i mówi, że nigdy wcześniej niczego takiego nie widział. Następujący potem akt seksualny zostaje pokazany przez kamerę poprzez zbliżenie męskich pleców z kobiecymi dłońmi na nich, poruszających się w rytmicznym, szybkim tempie. Victor kończy pospieszny akt króciutkim pocałunkiem i pyta Clarę, jak jej się podobało, ta zaś odpowiada mu, że nawet nie zdążyła zauważyć. Victor, który kocha się z kobietą po raz drugi w swoim życiu wie, że nie ma żadnego doświadczenia. Prosi Clarę, aby ta nauczyła go ars amandi, gdyż pragnie zostać „najlepszym ogierem” na świecie. Słowa te brzmią na razie jak żart, ale wkrótce okaże się, że nauka dawania kobiecie rozkoszy jest częścią planu zemsty ułożonego przez Victora.

Natomiast miłosna scena pomiędzy Eleną i Victorem ukazana została w zwolnionym tempie, w takt piosenki SOMOS, której słowa przytaczałam w poprzednim podrozdziale. Idealnie złączone ze sobą ciała kochanków poruszają się w rytm towarzyszącej muzyki, a słowa dopowiadają uczucia rodzące się pomiędzy partnerami. Marta Michalak opisuje tę scenę następująco: „Eksponowane na filmowych plakatach ujęcie ukazuje idealną symetrię złączonych ciał i dłoni; pośladki obojga zdają się tworzyć harmonijną całość. «Jak dwie krople wody» — słowa piosenki oddają istotę tego obrazu, podobnie jak w MATADORZE prawdziwe zjednoczenie kochanków niweluje różnicę płci”<sup>27</sup>. Elena i Victor, idealni kochankowie potrafiący czerpać i dawać rozkosz przez całą noc, są równorzędnymi partnerami. Jest to rzadki przypadek w filmach Almodóvara, w których z reguły kobieta doświadcza ze strony mężczyzny jedynie upokorzenia i zaspokojenia egoistycznych żądz. Gdy Clara uczy Victora sztuki

---

<sup>27</sup> M. Michalak, op. cit., s. 192.

kochania, jej pierwsza lekcja brzmi: „Uprawianie miłości dotyczy dwojga”<sup>28</sup>. Victor, jako mężczyzna nowoczesny, szybko bierze sobie tę lekcję do serca.

Wspominałam już uprzednio, że Mark Allinson<sup>29</sup> uważa Victora za przedstawiciela nowego paradygmatu męskości, bardziej przystającego do dzisiejszych czasów niż tradycyjny patriarchalny wzorzec mężczyzny. Victora określić można, używając sformułowania Marka Simpsona<sup>30</sup> jako mężczyznę „metroseksualnego”. Określenie to początkowo, zgodnie zresztą z intencjami jego autora, miało wydźwięk pejoratywny i oznaczało zniewieściałego dandysa. Współcześnie natomiast mianem tym określa się młodych, wykształconych mężczyzn, dbających o swój wygląd, wykazujących orientację heteroseksualną, z reguły mieszkających w dużych miastach. Mężczyzna metroseksualny nie wstydzi się okazywania kobiecej strony swojej osobowości: jest czuły, delikatny, empatyczny, umie okazywać emocje – jeśli wymaga tego sytuacja, potrafi nawet się rozplakać. Równocześnie zaś jest stanowczy, silny i nieustraszony. Dbą o siebie i swój wygląd, o dobrą kondycję, przestrzega diety i lubi ubierać się w markowe stroje. Jest kulturalny i obyty. Stara się zrozumieć kobiety i traktuje je jako partnerki. Uważa, że w życiu liczy się nie tylko dobrze płatna praca i rywalizacja, ale także dom, rodzina, przyjaciele oraz rozwijanie własnych zainteresowań.

Victor z filmu Almodóvara może więc być uznany za mężczyznę metroseksualnego. Co prawda, jego wygląd fizyczny daleki jest od wymuskaanej elegancji, ale cechy charakteru przybliżają go do opisanego przez Simpsona wzorca. Jest czuły, pełen ciepła, troskliwy i opiekuńczy. Okazuje emocje i przejawia skłonność do empatii. A równocześnie potrafi twardo walczyć o swoje szczęście.

Ujawniane przez Victora w trakcie rozwoju akcji filmowej cechy charakteru i towarzyszące im emocje nie są bynajmniej twardej, „męskiej” natury. Victor zachowuje się szarmancko w stosunku do Eleny: gdy dziewczyna podczas ich pierwszego spotkania pada zemdlna, troskliwie układa ją na kanapie i czeka, aż odzyska przytomność. Kiedy przypadkiem po wyjściu z więzienia spotyka Elenę na cmentarzu, uczestniczącą w pogrzebie ojca, składa jej kondolencje. Jako kochanek dba o zadowolenie swojej partnerki. Zapowiada się na dobrego ojca i opiekuna rodziny, gdy wiezie zaczynającą rodzić Elenę do szpitala. W niektórych scenach możemy dostrzec, jak bohater ukradkiem ociera napływające mu do oczu łzy. Dzieje się to w scenie na cmentarzu przed grobem matki, która nie doczekała wyjścia syna z więzienia na wolność. Victora rozczuła dobroć matki, która zostawiła mu w spadku mieszkanie i pieniądze, ciężko na to pra-

---

<sup>28</sup> Cytat z filmu *Drżące ciało*. Tłum. A. Karwas.

<sup>29</sup> M. Allinson, op. cit.

<sup>30</sup> M. Simpson, *Here Come the Mirror Men*, „The Independent”, November 15, 1994.

cując (co prawda, jako prostytutka, nie umniejsza to jednak jej poświęcenia dla syna). Victor był zresztą dobrym synem, o czym świadczą listy pisane przez niego z więzienia do matki. Tak pozytywny wizerunek mężczyzny rzadko jest pokazywany przez Almodóvara w jego twórczości; wcześniej wcielała go jedynie postać Ángela z *KWIATU MEGO SEKRETU*.

Troskliwy, opiekuńczy Victor przechodzi w trakcie filmu ewolucję stanów emocjonalnych, których doświadcza. Początkowo czuje jedynie nienawiść i żądę odwetu, co dosadnie ilustruje scena w więzieniu, w której Victor ogląda transmisję meczu koszykówki na wózkach. Widząc cieszącego się ze zwycięstwa Davida, życzy mu bólu, cierpienia i śmierci, o czym informują nas słowa towarzyszącej scenie piosenki, przytoczone przeze mnie w uprzednim podrozdziale. Zacięta, pełna nienawiści twarz Victora wypełnia cały ekran i widzowie nie mają najmniejszych trudności z odczytaniem malujących się na niej emocji. Gdy Victor wychodzi z więzienia na wolność i idzie ulicą, uśmiecha się radośnie. Chwilę później, widząc wiszący na billboardzie plakat z koszykarzem, rozpoznaje w nim Davida; twarz zmienia mu się natychmiast w grymas złości i rzuca w kierunku fotografii rywala niewybredne przekleństwo. Victor wini Davida za to, że odebrał mu Elenę, bowiem policjant i była narkomanka są małżeństwem.

W stosunku do Eleny Victor odczuwa mieszane emocje. Z jednej strony, nienawidzi ją, bo go zraniła i odrzuciła. Dlatego postanawia się zemścić: chce zostać najlepszym kochankiem na świecie, uwieść Elenę, dać jej zaznać ze sobą nieziemskiej rozkoszy, a potem porzucić ją i odejść. Victor wciąż nie może wybaczyć Elenie słów wyszydzających jego sprawność seksualną, które padły podczas ich pamiętnego spotkania w domu dziewczyny. Z drugiej jednak strony, Victor nie może zapomnieć o swojej pierwszej fascynacji; Elena wciąż go pociąga i intryguje.

Gdy Victor zatrudnia się jako wolontariusz w schronisku, w którym pracuje Elena, powoduje nim przemożna chęć odwetu. Stopniowo jednak porzuca myśl o zemście, a miejsce nienawiści zajmuje w nim odradzająca się miłość do Eleny. Upływający czas leczy rany, Clara uczy Victora łagodności i tklivości, a los opuszczonych dzieci ze schroniska, którymi się opiekuje, daje mu lekcję pokory. O tym, że ostatecznie odrzuca swój misterny plan zemsty i zaczyna uważać go za żałosny, Victor oświadcza Elenie w scenie nocnej rozmowy na ławce przed schroniskiem. Elena, dowiedziawszy się prawdy o wystrzale sprzed lat, który zranił Davida i spowodował jego paraliż, mówi Victorowi, że wyobraża sobie, jak ją za to nienawidzi. On jednak zaprzecza gorąco i pyta, czy rzeczywiście na takiego wygląda. Następnie opowiada dziewczynie o swoim planie zemsty i nazywa go śmiesznym.



Kolejna scena filmowa ukazuje, jak Victor dźwiga w hali targowej skrzynki z towarem. Towarzyszy temu wypowiedź bohatera z offu, obrazująca stan jego uczuć: „Żeby zapomnieć o Elenie, znalazłem sobie pracę i znów zacząłem czytać Biblię. Pierwszego dnia Bóg stworzył noc, żeby zakochani nie mogli spać. I stworzył wodę, by nieustannie kapała z dachu hali targowej. I ryby, ale nie po to, by zapełnić nimi morza, tylko żebym je mógł wyładowywać nocą i w ten sposób nie myśleć o Elenie, i nie zwariować”<sup>31</sup>.

Tej nocy, gdy Elena przychodzi do Victora, pełni on dyżur w schronisku. Widzimy, jak bohater poprawia dzieciom kołdry, a potem kładzie się w dyżurce na łóżku z książką w ręku. Jej tytuł dostrzegamy uprzednio, eksponowany w zbliżeniu przez kamerę: to *PIEŚŃ NAD PIEŚNIAMI*, biblijna pochwała zmysłowego, cielesnego piękna i miłosnego zbliżenia pomiędzy kobietą i mężczyzną.

Dzięki perfekcyjnemu, czułemu i zmysłowemu aktowi miłosnemu Victor osiąga swój plan: rozkochuje w sobie Elenę. A może raczej uzmysławia jej, że już wcześniej go kochała. Jednak idealny kochanek nie odchodzi i nie porzuca swojej wybranej, jak miał to w planie. Victor kocha Elenę i oddala od siebie wszelką myśl o rewanzu. Stać go na ten gest, gdyż biorą w nim górę miękkie, „kobiece” emocje: czułość, tkliwość, opiekuńczość, delikatność, wrażliwość i empatyczne otwarcie na innych. W przeciwieństwie do niego, Sancha – choć kocha swą żonę – nie stać ani na wybaczenie, ani nawet na zrozumienie Clary. Dlatego Victor ostatecznie wygrywa, zaś Sancho, przegrany, musi odejść wraz z odłożeniem starego patriarchalnego porządku do lamusa historii.

Najbardziej przegranym bohaterem w filmie Almodóvara jest jednak David. W momencie, gdy go poznajemy, nie wystawia o sobie najlepszego świadectwa: podczas gdy jego policyjny partner szarżuje, aby obronić Elenę przed Victorem, David boi się i proponuje, aby poczekali na wsparcie. Jednak już w mieszkaniu Eleny to on jest górą, bo okazuje więcej zdrowego rozsądku niż Sancho. Rozbraja Victora i wyprowadza z mieszkania Elenę. Kontroluje zachowanie nie tylko swoje, ale także nieobliczalnego, będącego pod wpływem alkoholu partnera. Popelnia jedyny błąd, spuszczać na moment Sancha i Victora z oczu, i musi za to zapłacić wysoką cenę: po postrzale jest sparaliżowany i porusza się na inwalidzkim wózku.

Prawdziwym problemem Davida nie jest jednak bezwład nóg, lecz impotencja. Dlatego w sferze seksualności David zostaje przeciwstawiony Victorowi. Sugeruje to scena miłosna pomiędzy Victorem a Eleną, której początkowe ujęcia zostały zestawione, przy pomocy montażu równoległego, z ujęciami meczu koszykówki z biorącym w nim udział Davidem. Były policjant świętuje

---

<sup>31</sup> Cytat z filmu *Drżące ciało*. Tłum. A. Karwas.

zwycięstwo swojej drużyny, ale przegrywa w tym samym momencie rywalizację o ukochaną kobietę.

Bezpośrednia konfrontacja rywali ma miejsce w scenie wizyty, którą David składa Victorowi w jego mieszkaniu. Marta Michalak opisuje ją następująco: „Zbliżenie kół wózka inwalidzkiego pokonującego z trudem porozrzucając wszędzie śmieci i odpadki każe nam uświadomić sobie ciężar, jakim stało się dla Davida własne ciało. Następuje cięcie — i kolejne zbliżenie, tym razem samego korpusu Victora ćwiczącego pompki. Pojawia się znów silne skojarzenie seksualne. Jego poruszający się rytmicznie tułów pozostaje przez cały czas w polu widzenia kamery rejestrującej, jak David z wysiłkiem wspina się po schodkach domu. Jego postać pojawia się w ramach ograniczonych przez ciało Victora. Cała rozmowa obu bohaterów jest ukazywana w naprzemiennych ujęciach — za każdym razem oprócz twarzy jednego z nich oglądamy fragment ciała drugiego. Nie pozwala nam to zapomnieć, że Victor cały czas stoi, David zaś siedzi w fotelu, zmuszony do patrzenia na niego z dołu”<sup>32</sup>.

W trakcie rozmowy David ostrzega Victora, żeby ten nie zbliżał się do jego żony, bo gorzko tego pożałuje. Victor pyta ironicznie, co David może mu zrobić, rzucając przy tym wymowne spojrzenie na bezwładne nogi swego rywala. Rozwścieczony David uderza go pięścią w krocze i Victor, zwiijając się z bólu, klęka na ziemi. Ich twarze znajdują się przez chwilę na jednej wysokości i właśnie w tym momencie obaj są sobie równi, a nawet znajdują łączącą ich nić porozumienia. Tą nicią jest piłka nożna; w telewizji właśnie emitowana jest „na żywo” transmisja meczu i Caminero, ulubiony piłkarz Victora, strzela bramkę. Michalak słusznie zauważa: „Przez chwilę obie postaci znajdują płaszczyznę porozumienia. Almodóvar kreuje przestrzeń męskiej wspólnoty, w której emocje są związane ze zbiorową tożsamością — w tym wypadku jest nią solidarność z drużyną piłkarską. Reżyser nazywa piłkę nożną specyficznym męskim językiem. Drugim po języku seksualności”<sup>33</sup>.

W momencie, gdy David krzyczy: „gol!” — przez sekundy, w trakcie których emitowana jest powtórka strzału, obaj mężczyźni dają ujście swojej radości, wydając emocjonalne okrzyki na cześć strzelca bramki. Pierwszy otrząsa się David; spogląda na swego rywala najpierw z uśmiechem i nicią porozumienia, potem nieznacznie kręci głową i jego spojrzenie staje się twarde. Również Victor powściąga uśmiech i patrzy wyzywająco na Davida. Ten zaś podjeżdża do wyjścia i komentuje rozmowę stwierdzeniem, że ostrzegł Victora przed konsekwencjami prób zbliżenia się do jego żony. Victor nic na to nie odpowiada,

---

<sup>32</sup> M. Michalak, op. cit., s. 191.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 191.

tylko demonstracyjnie zaczyna wykonywać pompki, klaszcząc w dłonie pomiędzy jedną a drugą. Jest to spektakularny pokaz siły, krzepy i męskości przed sparaliżowanym rywalem. Potencjał fizycznej sprawności Victora został tu wyraźnie skonfrontowany z kalectwem Davida.

Podobna konfrontacja, jeszcze bardziej dosadna, ukazana jest w momencie, gdy David po zwycięskim meczu powraca do domu. Elena leży w łóżku, wyczerpana nocą spędzoną na miłości uprawianej z Victorem. David zaczyna ją całować, ale ona, nasycona i zaspokojona przez Victora, odpycha męża. W bezpośredniej konfrontacji Victor bezapelacyjnie wygrywa ze swoim rywalem. Gdy Elena wraca do domu, zanim weźmie prysznic, wacha swoje ciało, rozkoszując się zapachem, który zostawił na niej Victor. Gdy David zaspokajał ją oralnie, Elena nie czuła zapachu mężczyzny. Ten drobny szczegół okazuje się na szali doznań oferowanych Elenie przez dwóch mężczyzn jej życia niezwykle istotny.

David nie może doznawać rozkoszy seksualnej, gdyż jest sparaliżowany od pasa w dół. Nie oznacza to jednak, że sam nie może dawać rozkoszy swojej partnerce. Widzimy go w jednej ze scen, jak wykonuje Elenie cunnilingus. David jawi się więc, podobnie jak Victor, typem mężczyzny metroseksualnego, dbającego o odczucia i komfort swojej partnerki, rozumiejącego jej potrzeby. „Miękkie” cechy charakteru Davida potwierdzają inne sceny. W rozmowie z Eleną przejmuje się, że żona chce opuścić założone przez siebie schronisko dla dzieci. W zasadzie powinien się cieszyć, gdyż Elena chce odejść, aby nie widywać się w pracy z Victorem, ale wie, jak bardzo zależy jej na ośrodku i na dzieciakach w nim przebywających. Następnie opowiada jej o tym, że pamiętnej nocy to nie Victor strzelał do niego, a także przyznaje się do swojego romansu z Clarą. Czyni to bardzo delikatnie i widać, jak jest zawstydzony tym, co się kiedyś wydarzyło. Usprawiedliwia się, że jego związek z Clarą istniał, zanim poznał Elenę. Gdy zraniona nowinami Elena wychodzi z pokoju, widzimy, jak David wzdycha i ociera napływające do oczu łzy.

David, podobnie jak wcześniej Victor, daje ujście swoim emocjom, płacząc. Są to jednak łzy nieprzynoszące obojgu ujmy jako mężczyznom. Bohaterowie nie rozczulają się nad sobą, lecz wzrusza ich los ukochanych kobiet, które cierpią bądź poświęcają się z ich powodu. Poza tym, obaj płaczą w samotności, skrycie ocierając wilgoć napływającą do oczu. Nie robią więc ze swoich łez manifestacji ani pokazu dla innych. Płacz świadczy o ich wrażliwości i empatii, nie czyniąc żadnego uszczerbku w ich męskości. O takich łzach mówi się, że są sentymentalne, a nie melodramatyczne.

Również bożonarodzeniowa pocztówka od Davida do Eleny, wysłana do niej już po rozstaniu obojga, świadczy o empatii byłego męża. David pisze, że

teraz rozumie Elenę lepiej niż kiedykolwiek i wie, dlaczego tak rzadko była wesoła. Prosi ją także, aby nie obwiniała się o nic, gdyż on bierze całą winę na siebie: zarówno za to, co stało się przed laty w jej domu, jak i wzajemne zabójstwo Sancho i Clary, a także rozpad jego małżeństwa z Eleną.

David jest więc uosobieniem nowego wzorca męskości, miękkiej, skłonnej do poświęcenia i wybaczenia, czulej i wrażliwej, pomimo że emocje, których doświadcza i które okazuje, wypływają przede wszystkim z rywalizacji o ukochaną kobietę. David jest wściekły na Victora o to, że zjawia się w pobliżu jego żony, zazdrosny o jego sprawność fizyczną i sfrustrowany tym, że nie może nic zrobić, aby pozbyć się intruza wkraczającego pomiędzy niego a Elenę. Złość, a zarazem bezradność objawia już podczas pierwszej rozmowy z Victorem, gdy składa mu wizytę w jego domu. W kolejnej konfrontacji, mającej miejsce w schronisku dla dzieci, mówi Victorowi wprost, że szaleje za swoją żoną i jest porywczy, a wściekłość malująca się na jego twarzy wskazuje, jak bardzo poważnie traktuje swoją wypowiedź. Wreszcie gdy Elena wyznaje mu prawdę o tym, że spędziła noc z Victorem, zraniony i oszalały z zazdrości David donosi Sanchowi o tym, że Victor ma romans z Clarą. Na dowód prawdziwości swoich słów pokazuje byłemu partnerowi zdjęcia, na których uwidocznił aparatem z teleobiektywem miłosne sceny z udziałem obojga. Dlatego później, w liście pisanym do Eleny, David wyznaje, że czuje się winny śmierci Sancha i Clary.

Zemsta jednak, jak mówi obiegowe powiedzenie, nie popłaca. David zostaje opuszczony przez Elenę. Natomiast Victor, który zaniechał rewanzu, wygrywa i pozyskuje ukochaną kobietę dla siebie. Z zemsty nie potrafi zrezygnować także Sancho. On również ostatecznie okazuje się przegrany.

W osobie Sancha przedstawiony został tradycyjny wzorec patriarchalnego mężczyzny, traktującego kobietę jak swoją własność i podporządkowującego ją swej woli. Sancho już w pierwszej sekwencji ukazany jest jako typowy *macho*. Pije, przeklina, a gdy dzwoni do swojej żony, widzimy, że Clara ma podbite oko. Z rozmowy wynika, że Sancho, zanim wyszedł z domu, pokłócił się z żoną i uderzył ją pięścią w twarz. Podczas akcji w domu Eleny, Sancho zachowuje się odważniej od Davida, ale równocześnie bardziej nieobliczalnie. Widząc przerażenie Victora, celuje mu z pistoletu prosto między nogi, aby tym bardziej go zdeprymować. Gdy David odwraca wzrok za przechodzącą obok niego Eleną, Sancho rzuca się na Victora i powala go na ziemię. Szamotanie się obojgu na podłodze wygląda jak walka o rewolwer, i tak jest w istocie, tylko że Sancho nie chce odebrać broni Victorowi, lecz nacisnąć spust jego palcem, aby strzelić do Davida. Kiedy Sancho mierzy do swojego policyjnego partnera, kamera, utożsamiając się z jego wzrokiem, zaczyna kręcić się i podskakiwać, namierzając Davida. Gdy pada wystrzał, widzowie jeszcze nie wiedzą, kto pociągnął za

spust. Dowiadują się dopiero później, wraz z Davidem, któremu Victor tłumaczy, co się wydarzyło i dlaczego. Sancho pragnął zemścić się na Davidzie za jego romans z Clarą, dlatego wykorzystał dogodną sposobność, aby bezkarnie strześcić do rywala, zwalając winę na Victora.

Sancho nie potrafi wybaczyć Clarze tego, że przestała go kochać. Nie wini jednak za to siebie. Uważa, że ma prawo traktować kobietę brutalnie, bo jest „prawdziwym mężczyzną”, mężem Clary i dlatego wydaje mu się, że ma pewne przywileje, kobieta zaś powinna pełnić wobec niego przypisane tradycją obowiązki. Co prawda, z powodu rocznicy ślubu przygotowuje uroczystą kolację, ale gdy Clara wraca do domu i kładzie się zmęczona na kanapie przed telewizorem, wypomina jej, że rozwalila się jak facet. Clara pyta go nieśmiało, czy nie mogliby się rozstać, jako że ich małżeństwo i tak jest już fikcją. On jednak odpowiada jej dobitnie, że dopóki ją kocha, żona od niego nie odejdzie. Aby podkreślić, że w tej kwestii mężczyzna ma głos decydujący i skarcić nieposłuszną kobietę, bije Clarę po twarzy, komentując przy tym, że jego to bardziej boli, niż ją. W tym momencie kamera pokazuje umęczoną, zbolałą twarz Clary, a potem panoramuje na wiszący na ścianie obraz z podobizną typowo hiszpańskiej piękności. Almodóvar tym obrazem zdaje się uogólniać: taki jest los kobiet w Hiszpanii, skazanych na tyranie dominujących mężczyzn...

Sancho kocha Clarę, ale jest to miłość ślepa, zaborcza i egoistyczna. Dlatego chce podporządkować ją sobie, a im bardziej żona zaczyna się od niego oddalać, tym bardziej przyprawia go to o frustrację i wściekłość. W scenach, w których występuje, Sancho okazuje te same emocje: niezadowolenie, złość, pragnienie rewanżu. Sancho, w przeciwieństwie do dwóch pozostałych męskich bohaterów filmu, nie zmienia swojej postawy przez cały czas trwania akcji, niezmiennie pozostają też targające nim uczucia. Zarówno Victor, jak i David przechodzą w trakcie rozwoju wydarzeń ewolucję emocji, tyle że w przeciwnych kierunkach: Victor przekształca emocje negatywne w pozytywne, David natomiast na odwrót. Emocje Sancha pozostają wciąż takie same.

Sancho uosabia więc stary, patriarchalny wzorzec męskości, ośmieszany i wykpiwany w wielu filmach Almodóvara. Sancho jest postacią podwójnie karykaturalną, jako że reprezentuje tradycyjny porządek społeczny, a do tego jest policjantem. Tego typu bohater nie może liczyć na sympatię Almodóvara; nie wzbudza także pozytywnego oddźwięku wśród widzów. W filmach Almodóvara, reprezentanci starego porządku na ogół kończą źle. Przykładem może być Antonio z CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? czy Paco z VOLVER; obydwaj zostają zamordowani, bo ich egzystencja niesie zagrożenie dla ich własnej rodziny. Taki los spotka także Sancha. Bohaterowie, tacy jak Antonio, Sancho czy Paco, muszą odejść w niepamięć, gdyż ich czas się skończył. Ich miejsce

zajmują mężczyźni uosabiający nowy wzorzec: bardziej łagodni i tkliwi, empatyczni i potrafiący doświadczać oraz wyrażać emocje, tacy jak Victor czy David.

Kulminacyjna scena rozwiązująca historię Sancha i Clary rozgrywa się w mieszkaniu Victora. Sancho dowiaduje się od żądnego rewanzu Davida, że Victor miał romans z Clarą, ona zaś utrzymywała go i urządziła mu mieszkanie. Sancho pyta o adres Victora, zabiera ze sobą rewolwer i obaj pałający chęcią zemsty mężczyźni jadą do domu Victora. Sancho wpada do mieszkania z wycelowanym przed siebie pistoletem i staje twarzą w twarz z Clarą, która również mierzy do niego z broni. Sancho pyta żonę, czy teraz pozabijają się nawzajem, ona zaś odpowiada mu również pytaniem, czy widzi inne wyjście? Clara wie, że aby ochronić Victora przed agresją męża, musi strzelić do niego, choć nie ma, jak pisze w liście zostawionym do kochanka, natury morderczyni. Wie także, iż Sancho nie zmieni swego porywczego charakteru ani nie zrezygnuje z zemsty. Wszak podejmował już krótko trwające próby naprawy ich stosunków, przestał nawet przez moment pić; zawsze jednak kończyło się to niepowodzeniem. Dlatego Clara, patrząc mężowi prosto w oczy, z determinacją odbezpiecza pistolet.

Kolejne ujęcie filmowe zawiesza na chwilę akcję, wzmagając napięcie, gdyż kamera przenosi się na zewnątrz budynku i ukazuje wchodzącego na podwórko przed domem Victora. Wraz z nim słyszymy dwa niemal równoczesne wystrzały. Gdy Victor wpada do mieszkania, widzi leżącą na podłodze Clarę i czołgającego się do niej Sancha. Pomiędzy mężczyznami dochodzi do znaczącej rozmowy:

**Sancho:** Strzelaj. Na co czekasz? Czy znów będę musiał strzelić za ciebie?

**Victor:** Ukradłeś mi sześć lat życia.

**Sancho:** Ty mi ukradłeś dużo więcej.

**Victor:** Clara nie należała do ciebie.

**Sancho:** Ani twoje życie do ciebie. Nikt nie ma na własność swojej młodości, ani kobiet, które kocha...<sup>34</sup>

Victor podczas rozmowy celuje do Sancha z pistoletu, który podjął z podłogi, wpadając do mieszkania. Sancho bierze w swoją dłoń rękę Clary zaciśniętą na rewolwerze. Ale widzowie zdają sobie sprawę, że Victor nie użyje broni. Clara miała rację, pisząc w liście pozostawionym dla Victora: „Tacy jak Ty i ja nie urodziliśmy się zabójcami. Potrafimy innych ranić. Powiedziałabym nawet, że mamy do tego talent. Ale nie zabijamy”<sup>35</sup>. Wie o tym również Sancho. Dla-

<sup>34</sup> Cytat z filmu *Drżące ciało*. Tłum. A. Karwas.

<sup>35</sup> Ibidem. Tłum. A. Karwas.

tego decyduje się na samobójczy strzał. Jego życie skończyło się wraz ze śmiercią Clary; nie ma już powodu, aby przedłużyć żalostną egzystencję starzejącego się, samotnego człowieka. Sancho jako bohater w trakcie rozwoju fabuły filmowej nie wzbudzał sympatii. Natomiast jego agonia ma w sobie znamię szlachetności. Sancho wspaniałomyślnie darowuje Victorowi życie, choć ma go na muszce i mógłby doń strzelić; zamiast tego, ręką Clary kieruje pistolet ku swojej głowie i jej palcem pociąga za cyngiel. W ten sposób dokonuje odkupienia winy sprzed lat, gdy posłużył się palcem Victora, naciskając nim spust rewolweru wycelowanego w Davida.

W filmie Almodóvara występują też dwie bohaterki kobiece: Clara i Elena. Clara reprezentuje postać zdecydowanie bardziej tragiczną, choć to Elena jest sprawczynią wszystkich perypetii filmowych. Reżyser charakteryzuje swoją bohaterkę następująco: „Clara (Ángela Molina) jest piękną kobietą, nieco ograbioną z urody przez czterdziesty rok życia, otoczoną roślinami, kwiatami i obawami. W swojej młodości była tancerką flamenco. Po flamenco odziedziczyła to spojrzenie kobiety tragicznej i niezniszczalnej. Nieprzewidywalnej i namiętnej. Macierzyńskiej i fatalnej. Kiedyś była szaleńczo rozkochana w Sanchu, ale to minęło. Gdy on dzwoni do niej z wozu patrolowego (owej zgubnej nocy lat 90.), Clara odpowiada mu monosylabami. Ma podbite oko, gdyż przed wyjściem Sancho uderzył ją, i nie ma nic bardziej bolesnego dla kogoś zakochanego niż wspomnienie, że się musiało uderzyć kobietę, którą się kocha. (...) Kruchość Clary spowodowała uodpornienie na ból, przekształciła ją w istotę bez woli, cień samej siebie, który odzyskuje cielesność, gdy spotyka Victora na cmentarzu, dwa dni po jego wyjściu z więzienia”<sup>36</sup>.

Clara uosabia kobietę poddaną represyjnemu systemowi patriarchalnemu. Mimo że od dawna już nie kocha swojego męża, nie potrafi od niego odejść. Z pewnością obawia się jego reakcji; gdy Sancho policzkuje ją, mówi mu, że niedługo nadejdzie taki dzień, kiedy przestanie się go bać. Na razie jednak Clara boi się. Mark Allinson<sup>37</sup> charakteryzuje ją jako reprezentantkę tradycyjnej kobiecości, przejawiającą uległość i żeński masochizm. Gdy widzimy ją po raz pierwszy na cmentarzu, wygląda na kompletnie zagubioną. Victor spogląda na nią i widzi ją w obramowaniu wieńca z róż w kształcie serca, co jest być może kiczowatym, ale zarazem efektywnym chwytem melodramatycznym. Ujęcie to zapowiada związek Victora i Clary; i rzeczywiście, wraz z rozwojem akcji okazuje się, że bohaterowie mają ze sobą romans. Oboje jednak podchodzą do tego związku z innymi oczekiwaniami. Victor chce, aby starsza, doświadczona kobieta stała

---

<sup>36</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, op. cit., págs. 291-292. Tłum. K. Citko.

<sup>37</sup> M. Allinson, op. cit.

się jego mentorką w sprawach seksu. Nie zamierza się natomiast angażować emocjonalnie ani wiązać w żaden sposób. Clarę początkowo bawi cała ta sytuacja. Gdy Victor pożera wzrokiem jej waginę i mówi, że nigdy w życiu czegoś takiego nie widział, odpowiada mu, że ona też nie. Młody, ale całkowicie dojrzały mężczyzna, który nie ma najmniejszego pojęcia o seksie jest dla niej całkowitym zaskoczeniem. Dlatego Clara podejmuje zaproponowaną przez niego grę. Po upływie pewnego czasu okazuje się jednak, że spotykając się z Victorem, Clara zakochała się w nim do szaleństwa. Gdy Victor stwierdza, że nie powinni się więcej spotykać, Clara zaczyna płakać i mówi mu, że niczego od niego nie chce, tylko widywać go od czasu do czasu. Nie musi jej kochać, wystarczy, że ona kocha za nich oboje.

Zdruzgotana rozmową z Victorem Clara nie pamięta, że zostawiła patelnię na ogniu, gdyż chciała przygotować ukochanemu coś dobrego do jedzenia. Gdy Victor mówi jej, że coś się przypała, biegnie do kuchni i widzi płomień obejmujące przygotowywaną przez nią potrawę. Nieporadnie próbuje ugasić ogień, ale tylko go podsycą. Clara staje naprzeciwko ognia z twarzą zalaną łzami i rozpaczą w sercu, patrząc na coraz większą pożogę. Ogień gasi Victor, wpadając do kuchni i krzycząc na skamieniałą z bólu kobietę. Gdy Victor walczy z płomieniami, Clara wychodzi z jego domu. Zdaje bowiem sobie sprawę, że jej miłość jest jak ogień, trawiący wszystko na popiół, ona zaś nie potrafi go ugasić.

Gdy Clara wreszcie podejmuje decyzję, aby odejść od Sancha, próbuje wymknąć się z domu, gdy mąż śpi. Sancho jednak przyłapuje ją w łazience na pakowaniu kosmetyków. Pomimo tego, Clara jest zdeterminowana, a kiedy Sancho zagradza jej drogę, psika mu w oczy lakierem do włosów i ucieka do pokoju. Tam w pośpiechu zabiera rewolwer Sancho. Mąż znowu staje jej na drodze i prosi, aby mu wybaczyła. Clara odpowiada, że mu wybacza, po czym strzela do niego z pistoletu, raniąc go, i ucieka.

Zdeterminowana Clara przybywa do domu Victora, aby ostrzec go przed zemstą Sancha i dać mu trochę pieniędzy na ucieczkę z miasta. Nie zastaje Victora w mieszkaniu, zostawia mu więc pożegnalny list, w którym pisze m.in.: „Nie czuj się winny ani nie lituj się nade mną. Przychodząc tu wiedziałam, że skończę jak ta dzielnica. Opuszczona i zrujnowana. Ale nie żałuję ani nie winię Cię, kochany. Już zanim Cię poznałam, byłam skazana na zgubę”<sup>38</sup>. Clara wie dobrze, że mąż nigdy nie zgodzi się na jej odejście; wszak powiedział to jej dobitnie w dniu ich rocznicy ślubu. Dlatego zdaje sobie sprawę z tego, że musi zabić męża — albo on ją zabije. Determinacja dodaje jej sił i choć Clara płacze, pisząc list, widzowie czują, że nie cofnie się przed niczym. Śmierć z ręki męża

---

<sup>38</sup> Cytat z filmu *Drżące ciało*. Tłum. A. Karwas.



Clara przyjmuje wręcz jako wybawienie: od nieszczęśliwej miłości do Victora, od strachu i nienawiści do męża, od pustki w życiu i samotności, której nie potrafi udźwignąć.

Tragiczność postaci Clary wypływa stąd, że od początku skazana jest ona na przegranie. Widząc nieporadność bohaterki w pierwszych scenach z jej udziałem, dostrzegając w niej bojaźliwość, delikatność i wrażliwość, domyślamy się, że jej los będzie dramatyczny i doprowadzi ją do tragicznego końca. Clara jest ofiarą systemu patriarchalnego, uosobionego w filmie Almodóvara przez figurę jej męża. Ale zarazem jest ofiarą samej siebie: swojej kruchości, głodu uczuć i rozpaczliwej chęci bycia z kimś, za każdą cenę, byleby tylko uniknąć samotności. Tego typu kobiety są w czasach dzisiejszych coraz większym anachronizmem, dlatego Clara, podobnie jak Sancho, który reprezentuje stary, tradycyjny porządek społeczny, zostaje przez Almodóvara unicestwiona w symboliczny sposób.

Elena natomiast jest przedstawicielką nowego wzorca kobiet, wyzwolonych, świadomych swojej wartości, potrafiących zabiegać o osobiste korzyści, śmiało wychodzących naprzeciw swoim pragnieniom i pożądaniami. Gdy wkracza do akcji, jest narkomanką uzależnioną od heroiny. Nie jest z nikim związana na trwałe, a potrzeby seksualne zaspokaja z przygodnymi partnerami; w ten sposób zresztą poznaje Victora.

Gdy Elena pojawia się po raz drugi na ekranie, jest już przykładną żoną Davida. Znikły gdzieś ekstrawagancki punkowy strój i fryzura, w ich miejsce pojawił się sportowy, ale markowy ubiór i grzecznie zaczesane w kucyk włosy. Elena staje się założycielką i sponsorką schroniska dla dzieci (wszak swoich, z powodu inwalidztwa męża, mieć nie może) i realizuje się głównie na polu pracy zawodowej. Jest szczęśliwa, a przynajmniej tak jej się wydaje, gdyż ma piękny dom, troskliwego męża i pasjonującą ją pracę.

W jej życie wkrada się niepokój, gdy na pogrzebie swego ojca spotyka Victora, który składa jej kondolencje. Od tej pory jej niepokój wzrasta; Elena czuje się osaczona przez Victora. Zaczyna również doświadczać poczucia winy wobec niego. W scenie rozmowy w schronisku, gdzie Victor zatrudnił się jako wolontariusz, przypomina on Elenie, że siedział w więzieniu z jej powodu. Kamera eksponuje jej twarz i dostrzec możemy, jak bardzo porusza ją to oskarżenie. Poczucie winy wzrasta w Elenie jeszcze bardziej, gdy dowiaduje się, że to nie Victor strzelił tamtej pamiętnej nocy do Davida. Dlatego decyduje się przyjść do Victora podczas jego dyżuru w schronisku i oddać mu się, rekompensując w ten sposób stracone bez niej w więzieniu lata. Wymusza jednak najpierw na nim obietnicę, że nie spotkają się już nigdy więcej.

W momencie, gdy Elena przychodzi do Victora, nie ma żadnych dowodów na to, że kocha go czy chociażby jest nim zafascynowana. Raczej powoduje nią

ciekawość, czy rzeczywiście Victor jest najlepszym ogierem na świecie. Ale gdy Elena wychodzi po całej nocy spędzonej z nim, jest już inną osobą. Stało się tak, jak planował w swoim misternym knuciu zemsty Victor: Elena zakochała się w nim. Przeżywa teraz rozterkę, gdyż równocześnie darzy uczuciem Davida, a przynajmniej nie chce go skrzywdzić. Gdy David, dowiedziawszy się o tym, że spędziła noc ze zniechęconym rywalem, wściekły pyta ją, o kogo się martwi, ona odpowiada mu, że o ich troje. Przerażona tym, że David wyszedł z domu, usiłuje dowiedzieć się, dokąd się udał. Jedzie do domu Victora, przeczuwając najgorsze. Widzi po drodze samochód z wracającym mężem, co niepokoi ją jeszcze bardziej. Gdy biegnie przez gruzowisko do mieszkania Victora i słyszy strzał, zaczyna przeraźliwie krzyknąć. Jej krzyk najgłębszej rozpacz dobitnie przekonuje widzów, że Elena kocha Victora i jest przerażona, że coś mogło mu się stać.

Elena jako postać filmowa nie wysuwa się jednak na plan pierwszy, a emocje przez nią okazywane nie są specjalnie rozbudowane. Elena jest tylko tłem dla męskich bohaterów filmu, rywalizujących o jej względy. Zapewne jej imię, noszone przez piękną Helenę, o którą biły się ludy Achai z Trojańczykami, zostało wybrane przez Almodóvara nieprzypadkowo. W każdym bądź razie Elena raczej ewokuje emocje męskich bohaterów, niż sama je okazuje.

Emocje bohaterów, silne i szczerze, udzielają się widzom. Dzieło Almodóvara ciekawi ze względu na rozgrywane się wątki sensacyjne i porusza z powodu perypetii miłosnych występujących w nim bohaterów. Jest w odbiorze tego filmu miejsce na wzruszenie, jest również szansa na uczucia melodramatyczne. Jest też możliwość przeżycia zachwyty nad ludzką cielesnością, tak estetycznie i poetycko eksponowaną w scenie uprawiania miłości przez Victora i Elenę. Sceny erotyczne, występujące w filmach Almodóvara, mają różnorodny oblicza: są wyuzdane i namiętne, drapieżne, realistyczne i zaledwie zasugerowane, mogą być nawet komiczne. Scena z DRŻĄCEGO CIAŁA jest najbardziej liryczną ze wszystkich, które dotychczas stworzył Almodóvar. Choć równocześnie reżyser nie odmawia sobie przyjemności, aby pobawić się z emblematami kiczowatymi: pośladki kochanków, złączone ze sobą idealnie niczym jedno ciało, układają się w kształt serca — wyświechtanego symbolu rodem z kłiwego romanśdła. Owa erotyczna scena może być odczytana jako lapidarne podsumowanie zabiegów Almodóvara dokonywanych w jego filmach; reżyser doskonale wie, czym są tandetne romanse, ale nie zamierza wyśmiewać się z widzów, którzy z ich powodu ronią łzy. Czyste wzruszenie, pojawiające się przy lekturze filmów Pedra Almodóvara, jest jedną z częstszych emocji doświadczanych przez odbiorców; także w przypadku DRŻĄCEGO CIAŁA. Nawet jeżeli wywołane ono zostało środkami o charakterze ewidentnie kiczowatym lub chwytami rodem z klasycznego melodramatu.

### 3. Emocje mężczyzn — o dwóch obliczach męskiej miłości i jednym wizerunku męskiej przyjaźni: POROZMAWIJ Z NIĄ

„POROZMAWIJ Z NIĄ, jak zawsze u Almodóvara, traktuje przede wszystkim o miłości i pożądaniu, oraz o cenie, jaką płaci się za ich przeżycie, a także o samotności, rozpacz i cierpieniu, które są przypisane ludzkiej egzystencji, wreszcie o rozmyciu granicy między dobrem i złem. (...) Z filmami Almodóvara jest tak, że nie opowiadają tego, co naprawdę wyrażają. I w tym także dostrzegam ich wyjątkowość. Almodramy wabią mistrzowską formą, poruszają niezwykłą fabułą, pobudzają emocje, a przy tym prawie niezauważalnie sączą w oczy i uszy widzów mądry przekaz o życiu, który nagle okazuje się częścią ich życia”<sup>39</sup>. Ten cytat, przywołujący wypowiedź Grażyny Stachówny, doskonale oddaje klimat i wymowę ideową kolejnego filmu Almodóvara, będącego przedmiotem moich rozważań w kontekście problematyki wizerunków męskości w twórczości hiszpańskiego reżysera.

Czternasty film w dorobku artystycznym Almodóvara POROZMAWIJ Z NIĄ (*HABLE CON ELLA*, 2002), miał w zamyśle reżysera pierwotnie nosić tytuł: *EL HOMBRE QUE LLORA* (MĘŻCZYŻNA, KTÓRY PŁACZE)<sup>40</sup>. W autowywiadzie zamieszczonym na swojej oficjalnej stronie internetowej<sup>41</sup> reżyser wymienia szereg inspiracji, które stały się dla niego materiałem wyjściowym do opracowania scenariusza. Są wśród nich fakty z życia wzięte, jak wiadomość o kobiecie, która wybudziła się ze śpiączki po 16 latach i w rok później urodziła swojego czwartego syna; czy informacja o dziewięcioletniej dziewczynce, również pozostającej w śpiączce, zgwałconej przez pielęgniarza. Są także opowieści na poły mityczne, jak dawna historia dotycząca młodego jugosłowiańskiego strażnika pilnującego zwłok pięknej dziewczyny, który urzeczony jej urodą posiadał ją, ona zaś w trakcie stosunku ocknęła się i wróciła do życia, jako że była w stanie katalepsji, a nie śmierci. Almodóvar powołuje się również na wypowiedź Jeana Cocteau, który stwierdził, że „piękno może wywoływać ból”, zaś łzy pochodzą nie tylko z cierpienia, ale też przyjemności płynącej ze spotkania niespodziewanego piękna. Jako inspiracje filmowe reżyser przywołuje *THE INCREDIBLE SHRINKING MAN* (NIEWIARYGODNY MALEJĄCY CZŁOWIEK) Jacka Arnolda z 1957 roku, który dał mu impuls do stworzenia sekwencji niemego kina, a także twórczość Davida Cronenberga. Film rozpoczyna się sceną

<sup>39</sup> G. Stachówna, *Porozmawiaj z nią*, [w:] „Kino” 2003 nr 1, s. 12.

<sup>40</sup> Podaję za: C. Polimeni, *Pedro Almodóvar y el „kitsch” español*, Campo de Ideas SL, Madrid 2004.

<sup>41</sup> <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/hable6b.htm>

z baletu Piny Bausch CAFÉ MÜLLER, kończy zaś również fragmentami baletu, MASURCA FOGO, także z udziałem Piny Bausch.

Mówiąc o motywach przyświecających zrealizowaniu tego filmu przez Almodóvara, Pedro Miguel Lamet wskazuje na wpływy Luisa Buñuela i odległe wpływy Zygmunta Freuda, podkreślając jednak, że najważniejszą inspiracją do powstania POROZMAWIAJ Z NIĄ były przede wszystkim intencje i przekonania reżysera: „Powiązania pomiędzy wszystkimi istotami, samotność miłości, ciało jako granica, seks jako otchłań, etyka konwencjonalna i etyka osobista, realizacja osobistego pożądania dla samego siebie, bez wzajemności, ścieranie się napięcia pomiędzy wiarą i manipulacją...”<sup>42</sup>

Film jest, jak podkreślają krytycy<sup>43</sup>, najbardziej uduchowionym i zarazem najbardziej intymnym, osobistym filmem Almodóvara. Nie w sensie przywoływania wspomnień z dzieciństwa, gdyż wtedy za bardziej osobiste należałoby uznać takie dzieła, jak VOLVER, ZŁE WYCHOWANIE czy nawet KWIAT MEGO SEKRETU. Film jest głęboko związany ze sposobem myślenia o świecie, przeżywania go i smakowania przez reżysera. W jednej ze swoich wypowiedzi na temat POROZMAWIAJ Z NIĄ, filmowanej przez telewizję 3TV, reżyser podkreślał, że postacie dwóch głównych bohaterów męskich mają jego cechy charakteru. Z Benigno łączy Almodóvara bezpośrednio, ciepło, specyficzne poczucie humoru oraz „to coś w sobie” — bardzo intymnego, związanego ze sferami miłości, seksualności, emocjonalności. Marco, mężczyzna który płacze, ma również wiele z Almodóvara. Marco obserwuje, patrzy, ale także uczestniczy, angażuje się, nie stoi z boku; a gdy płacze, nie są to łzy melodramatyczne, tylko sentymentalne, wylewane nie na pokaz, lecz z głębi duszy, i często wywoływane przez piękno, które porusza.

W POROZMAWIAJ Z NIĄ Almodóvar opowiada w zasadzie nieskomplikowaną historię paru osób, których drogi krzyżują się ze sobą przez czysty przypadek, jednak emotikon generowany przez film ma charakter złożony. Jak zauważyła Grażyna Stachówna w cytacie przywołanym przeze mnie na początku niniejszej części pracy, dzieło Almodóvara nie opowiada tego wszystkiego, co wyraża. Emocjonalność filmu jest tak intensywna, że wręcz ogłusza i poraża widzów. Emotikon POROZMAWIAJ Z NIĄ określić można jako: dojmujący smutek wpływający z samotności, niemożności porozumienia się i rozpaczliwego pragnienia miłości, czyste wzruszenie wywołane kontemplacją kruchości

---

<sup>42</sup> P. M. Lamet, *Intimisimo transcendental: „Hable con ella”, „Reseña”* 337, 2002, pág. 27. Tłum. K. Citko.

<sup>43</sup> Zob. np.: P. M. Lamet, op. cit.

i zarazem siły ludzkiego istnienia, a także jako litość i trwogę, oczyszczające i wstrząsające zarazem.

Podobnie jak w innych filmach Almodóvara, emotikon budowany jest przy pomocy szeregu uzupełniających się elementów; składają się nań zarówno gra aktorów, jak i konstrukcja świata przedstawionego, wyrażająca się w dekoracjach, scenografii, doborze światła i kolorów; a także muzyka, sposób prowadzenia narracji, wykorzystanie i, jak zwykle, przełamywanie wybranych konwencji gatunkowych. Jeśli chodzi o te ostatnie, to film nawiązuje, tak jak inne dzieła Almodóvara, do konwencji melodramatu, jako że opowiada historie o nieszczęśliwych miłościach: Marco do Lydii, Benigno do Alicii, Lydii do Niño de Valencia. Mark Allinson<sup>44</sup> podkreśla, że temat samotności, nieszczęśliwej miłości, braku porozumienia, a zarazem cisza i zaślepienie bohaterów, są tematami i wątkami charakterystycznymi dla melodramatów, ale zarazem dla wielkich tragedii literackich, z Szekspirem na czele. Benigno umiera niepotrzebnie, jak bohaterowie szekspirowskich dramatów, nie doczekawszy się posłańca przynoszącego szczęśliwą nowinę. W POROZMAWIAJ Z NIĄ odnajdziemy również elementy kryminału — wszak na ekranie pojawia się zbrodnia — ale zdecydowanie nie jest to film suspensu i narracja wstrzymująca akcję w zasadzie jest niepotrzebna (z wyjątkiem zawieszenia filmowych wydarzeń, potrzebnego do przesunięcia w czasie i odwleczenia informacji o tym, że Alicja została zgwałcona i że sprawcą tego odrażającego czynu jest Benigno).

Świat przedstawiony filmu ma spójny charakter. Utwór został podzielony na trzy części, wyodrębniane poprzedzającymi je napisami. Za każdym razem stanowią je imiona par bohaterów: Lydia i Marco, Alicia i Benigno, Alicia i Marco. Ostatnia sekwencja, najkrótsza, jest właściwie tylko zapowiedzią tego, co może wydarzyć się pomiędzy bohaterami. Javier Aguirresarobe, twórca zdjęć do filmu, podkreśla, że zależało mu na utrzymaniu tych trzech części w jednakowej tonacji stylistycznej. W filmie dominują chłodne barwy: niebieskawa biel szpitalnych korytarzy, spłowiałe w słońcu pejzaże Andaluzji. Tym jaskrawiej odcina się od nich świat corridy, naznaczony malinowymi i krwistymi odcieniami czerwieni, czernią i złotem. Wnętrza, w których mieszkają bohaterowie, jak zwykle w filmach Almodóvara, służą ich prezentacji. Mieszkanie Benigno to mieszkanie jego matki, utrzymane w mieszczańskim stylu, kobiece i przytulne, choć nieco przeładowane różnego rodzaju ozdóbkami. Gdy Benigno planuje jego remont, koncentruje się głównie na sypialni i jej wystroju, jako że ta część domu jest dla niego, ze względu na planowany związek z Alicją, najważniejsza. Mieszkanie Marco jest nowoczesne, ze śmiało dobraną kolorystyką i charakteryzuje swego lokatora

---

<sup>44</sup> M. Allinson, op. cit., p. 114-119.

jako indywidualistę, otoczonego eleganckimi i użytecznymi, starannie dobranymi przedmiotami. Z kolei mieszkanie ojca Alicii jest sterylne i chłodne niczym jego psychiatryczny gabinet, ale pokój dziewczyny stanowi wyodrębnioną w nim enklawę: z dziecięcym, kolorowym napisem z imieniem lokatorki na drzwiach, ze zdjęciami ukazującymi tancerzy baletu i lampkami z przelewającą się w nich barwną plazmą, tymi samymi, które później upiększać będą izolatkę szpitalną Alicii, zaś obraz przelewającej się w jednej z nich krwistoczerwonej plazmy zostanie wykorzystany w symboliczny sposób, zakrywając przed oczami widza to, co stało się w noc po obejrzeniu przez Benigno MALEJĄCEGO KOCHANKA.

W filmie Almodóvar wykorzystuje, podobnie jak we WSZYSTKO O MOJEJ MATCE, sceny teatralne. POROZMAWIAJ Z NIĄ zaczyna się obrazem podnoszącej się łososiowożłotej kurtyny, tej samej, która zapadała w finale WSZYSTKO O MOJEJ MATCE, tak jakby kolejny film Almodóvara zaczynał się dokładnie w tym samym momencie, w którym kończył się poprzedni. W trakcie rozwoju wydarzeń filmowych Almodóvar jeszcze raz przywoła WSZYSTKO O MOJEJ MATCE, umieszczając zbliżenia twarzy Cecilii Roth i Marisy Paredes, aktorek odtwarzających role Manueli i Humy, w scenie występu Caetano Veloso śpiewającego piosenkę CUCURUCUCÚ PALOMA i ukazując stojącego za nimi Marco.

Mark Allinson<sup>45</sup> zwraca słusznie uwagę, że POROZMAWIAJ Z NIĄ oraz WSZYSTKO O MOJEJ MATCE, w których diegezie wyróżniona została struktura teatru, są paradoksalnie mniej teatralne, mniej przesadne i parodystyczne, niż wcześniejsze melodramaty Almodóvara, jak na przykład PRAWO POŻĄDANIA czy WYSOKIE OBCASY. Scena baletu rozpoczynająca film przynosi piękną metaforę głównego wątku fabuły, który traktuje o samotności, o próbach osiągnięcia porozumienia i jego niemożności, o występku i odkupieniu, o poświęceniu i jego egoistycznych pobudkach. Dwie tancerki, ubrane jedynie w białe halki, objijają się o krzesła i stoły, stanowiąc czytelną identyfikację z dwiema bohaterkami w śpiączce z głównego wątku filmowego. Natomiast, zdaniem Allinsona, balet na koniec filmu, w którym widzimy tańczące w objęciach pary, sugeruje zwycięstwo porozumienia się nad niemożnością komunikacji.

W główną akcję POROZMAWIAJ Z NIĄ Almodóvar wplótł siedmiominutowy wątek niemego filmu, zatytułowanego AMANTE MENGUANTE (MALEJĄCY KOCHANEK). Jest to film, rzekomo z 1924 roku, który Benigno ogląda w filmotece, zainspirowany miłością Alicii do kina niemego, a następnie opowiada jego fabułę pogrążonej w śpiączce dziewczynie. Jego słowa w następnym ujęciu zastępuje obraz kina z lat dwudziestych; na ekranie oglądamy czarno-białą sekwencję, w której tytułowy bohater zażywa wyprodukowaną przez narzeczoną w labora-

---

<sup>45</sup> M. Allinson, op. cit., p. 230.

torium miksturę odchudzającą, ale zamiast tracić na wadze, zaczyna się zmniejszać. W końcu jest tak mały, że mieści się w waginie swojej ukochanej; wchodzi do niej i postanawia „pozostać w niej na zawsze”. W momencie, gdy Benigno kończy swoją opowieść właśnie tymi słowami, kamera eksponuje nieruchomą twarz śpiącej Alicii. Zostaje ona skonfrontowana z pokazaną wcześniej twarzą Ámparo, bohaterki niemego filmu, przeżywającą we śnie rozkosz, gdy do jej łona przedostaje się Alfredo, malejący kochanek. Następne ujęcie przynosi obraz Benigno masującego odsłonięte udo Alicii. Pielęgniarz po raz pierwszy wykonuje swoją pracę przy pacjentce bez zawodowej rutyny; czuje się narastające podniecenie. Ujęcie kolejne eksponuje w zbliżeniu stojącą przy łóżku lampkę nocną, tę samą, która uprzednio dekorowała pokój Alicii. Przelewa się w niej, rozdziela i łączy, krwistoczerwona plazma. Znaczenie tych obrazów ujawnia się widzom dopiero później: okazuje się, że Benigno zgwałcił pogrążoną w śpiączce ukochaną dziewczynę. Niemy film nie jest więc odejściem od głównego wątku akcji; historia Benigno łączy się z historią Alfreda, bohatera MALEJĄCEGO KOCHANKA. Almodóvar komentuje swój zamysł wprowadzenia sekwencji niemego kina do głównego wątku historii filmowej następująco: „Ten niemy film nie odchodzi wcale od głównej akcji. Historia pielęgniarza Benigno nie ulega wstrzymaniu na te siedem minut. Powiedziałbym raczej, że łączy się ona z historią opowiedzianą przez niemy film. Od samego początku, moim zamiarem było użycie MALEJĄCEGO KOCHANKA jako zasłony. (...) Nie chciałem, żeby widz to zobaczył. Chodziło mi o to, żeby widzowie nie zorientowali się, co się wydarzyło, zanim nie dowiedzą się tego bohaterowie filmu. Nie chciałem, by ktokolwiek wyjawiał tę tajemnicę”<sup>46</sup>.

Almodóvar nie po raz pierwszy stosuje formułę „kina w kinie”. Oprócz istotnych odwołań czy wręcz cytatów z twórczości ulubionych reżyserów, Almodóvar wprowadza w fabułę swoich dzieł fikcyjne filmy, funkcjonujące na zasadzie odrębnych sekwencji, obrazujących kręcenie zdjęć bądź projekcję. W pierwszej scenie PRAWA POŻĄDANIA onanizuje się młody mężczyzna pod dyktando wskazówek kogoś, którego nie widzimy, słyszymy jedynie jego głos z *offu*; koniec sceny wyjaśnia nam, że chłopak jest wynajęty przez realizatorów filmu i odgrywa swoją rolę przed kamerą. W ZWIĄŻ MNIE! prezentowana jest scena kręcenia horroru klasy B, zatytułowanego EL FANTASMA DE LA MEDIANOCHE (UPIÓR PÓŁNOCY). Film ten spełnia w głównej historii opowiedzianej w ZWIĄŻ MNIE! podobną rolę, jak MALEJĄCY KOCHANEK w POROZMAWIJ Z NIĄ: wydarzenia zaprezentowane w fikcyjnym filmie i w realnym, pokrywają się ze sobą i spletają, tworząc przenikającą się podwójną rzeczywistość.

---

<sup>46</sup> P. Almodóvar, *Autoentrevista*, [en:] <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/hable6b.htm> — tłum. K. Citko.

Budująca nastrój muzyka filmowa stylistycznie zbliżona jest do tej z poprzedniego filmu Almodóvara. Alberto Iglesias w umiejętny sposób buduje klimat sceny niemego filmu MALEJĄCY KOCHANEK, zbliżając się z muzyką towarzyszącą do stylu lat dwudziestych. Ważną rolę, co nie powinno już zaskakiwać wiernych odbiorców kina Almodóvara, stanowią wplecione w filmową story piosenki, których tekst charakteryzuje bohaterów oraz filmowe wydarzenia. W scenie corridy, gdy Lydia walczy z bykiem, Ellis Regina śpiewa brazylijską piosenkę POR TODA A MINHA VIDA (PRZEZ CAŁE MOJE ŻYCIE), której słowa przyrzekają wieczną miłość kochankowi. Wprowadzając tą piosenkę, Almodóvar dokonuje dekonstrukcji stereotypowego wyobrażenia o rdzennej hiszpańskości corridy, przypominając, że zarówno w Portugalii, jak i Ameryce Łacińskiej stanowi ona także narodową tradycję. Dekonstrukcja jest zresztą podwójna, jako że rolę torreadora pełni kobieta, co skutecznie obala kolejny stereotyp związany z tradycyjnie męską formą tej profesji. Allinson pisze w tym kontekście: „Podczas gdy paradoksy związane z płcią kulturową kochanków, którymi są Diego i María w MATADORZE, służą ponownemu potwierdzeniu ról płciowych poza areną, POROZMAWIAJ Z NIĄ demonstruje corridę jako akt progresywny (ukazując włączenie się kobiety w profesję zdominowaną przez mężczyzn), kobiety (koncentrując się na pięknych strojach) i nie tylko hiszpański (brazylijska pieśń miłosna, która przemienia zwolnione zdjęcia filmowej sekwencji niemalże w rapsodię)<sup>47</sup>.”

Tekst pieśni bezpośrednio odnosi się do uczuć Lydii do Niño de Valencia; jemu też kobieta–toreador dedykuje swoją walkę. Siedzący na widowni menadżer Niño de Valencii mówi mu, że Lydia dałaby się rozpruć bykowi, byleby tylko zwrócić na siebie jego uwagę. Zwolnione zdjęcia wykonywanych pasos podkreślone zostały przez powolny, chwytający za serce śpiew Ellis Reginy:

Ah, meu bem-amado	Ach, mój najukochańszy,
Quero fazer-te um juramento uma canção:	Chcę wyśpiewać ci to przyrzeczenie:
Eu prometo, por toda a minha vida	Przyrzekam ci przez całe moje życie
Ser somente tua e amar-te como nunca	Zawsze należeć do ciebie i kochać cię jak / nigdy
Ninguém jamais amou	Przez nikogo nie byłeś kochany.
Ah, meu bem-amado	Ach, mój najukochańszy,
Estrela pura aparecida,	Jasna gwiazdo zjawiona,
Eu te amo e te proclamo	Kocham cię i okazuję ci to
O meu amor,	O, mój kochany,
O meu amor	O, mój kochany,
Maior que tudo quanto existe	Bardziej niż wszystko, co istnieje,
Oh, meu amor...	O, mój ukochany... <sup>48</sup>

<sup>47</sup> M. Allinson, op. cit., p. 118. Tłum. K. Citko.

<sup>48</sup> Cytat z filmu *Porozmawiaj z nią*. Tłum. K. Citko.



Motywacja wprowadzenia do filmu kolejnej piosenki, CUCURUCUCÚ PALOMA (KUKURUKUKU, GOŁĄBKO), ma charakter osobisty. Almodóvar wspomina, że spotkanie z Caetano Veloso wywarło na nim ogromne wrażenie, a interpretowana przez niego piosenka wzbudziła duże emocje. Od tej pory zastanawiał się, jak włączyć ją do któregoś ze swoich dzieł. Podczas realizacji filmu POROZMAWIAJ Z NIĄ Veloso wykonał swój utwór przed kamerami, dzięki temu że w trakcie kręcenia zdjęć piosenkarz akurat przebywał na tournée w Europie. Przydaje to onirycznej scenie z filmu Almodóvara dodatkowego, realistycznego klimatu. Piosenka jest latynoską kołysanką czy też lamentem po utracie bliskiej osoby i jako taka może charakteryzować zarówno Marco, jak Lydię, a także, choć nieco w innym kontekście, Benigno:

Dicen que por las noches  
no más se iba en puro llorar,  
dicen que no comía,  
no más se le iba en puro tomar,  
juran que el mismo cielo  
se estremecía al oír su llanto;  
como sufrió por ella,  
que hasta en su muerte la fue llamando.

Ay, ay, ay ay, ay... cantaba,  
ay, ay, ay ay, ay... gemía,  
ay, ay, ay ay, ay... cantaba,  
de pasión mortal... moría.

Que una paloma triste  
muy de mañana le va a cantar,  
a la casita sola,  
con sus puertitas de par en par,  
juran que esa paloma  
no es otra cosa mas que su alma,  
que todavía la espera  
a que regrese la desdichada.

Cucurucucú... paloma,  
cucurucucú... no llores,  
las piedras jamas, paloma  
¡Que van a saber de amores!

Mówią, że nocami  
jedynie odchodziła w czystym szlochu,  
mówią, że nie jadła,  
jedynie odchodziła w jasnym kierunku,  
przysięgają, że samo niebo  
wstrząsało się słysząc jej lament;  
jakże przez nią cierpieć,  
iż nawet w jej śmierci było wzywane.

Aj, aj, aj, aj, aj... śpiewała,  
aj, aj, aj, aj, aj... jęczała,  
aj, aj, aj, aj, aj... śpiewała,  
ze śmiertelnej pasji... umierała.

Ponieważ smutna gołąbka  
wcześnie rano zaczyna śpiewać  
w opuszczonym domeczku  
ze ściankami otwartymi na oścież,  
wierzą, że ta gołąbka  
jest niczym innym, jak jej duszą,  
która ciągle ją oczekuje,  
do której nieszczęśliwa powraca.

Kukurukuku... gołąbko,  
kukurukuku... nie płacz,  
kamienie, gołąbko, nigdy  
nie mogą nic wiedzieć o miłości!<sup>49</sup>

Słuchając piosenki wykonywanej przez Caetano Veloso, Marco wzrusza się i płacze. Zestawienie jego osoby z aktorkami grającymi role Manu-eli i Humy, które są bohaterkami filmu WSZYSTKO O MOJEJ MATCE, sugeruje

<sup>49</sup> Ibidem. Tłum. K. Citko.

duchowe pokrewieństwo pomiędzy nimi. Marco jest kolejnym, po bohaterach *KWIATU MEGO SEKRETU* i *DRŻĄCEGO CIAŁA*, mężczyzną o kobiecych cechach charakteru, wykreowanym przez Almodóvara. W trakcie rozwoju wydarzeń filmowych Marco płacze parokrotnie, za każdym razem wtedy, gdy spotyka się z czymś, co go zachwyca lub wywołuje jego wspomnienia. Almodóvar twierdzi zresztą, że do tej roli specjalnie wybrał argentyńskiego aktora, Darío Grandinettiego, gdyż posiada on niezwykły talent do naturalnego płaczu.

Po pierwszych ujęciach filmowych prezentujących widowisko baletowe, kamera kieruje się na widownię i pokazuje nam siedzących na niej obok siebie dwóch głównych bohaterów filmu. To Marco i Benigno. Nie znają się, los zrządził, że siedzą obok siebie. Marco, oglądając przedstawienie, nie może powstrzymać łez; mruga oczami, ale i tak płyną one po jego policzkach. Benigno przypatruje mu się ukradkiem. W tym momencie widzowie mogą pomyśleć, że oto rozpoczyna się film gejowski. Rozwój dalszych wypadków pokazuje, że pierwsze wrażenie było błędne, aczkolwiek wątek subtelnie zasugerowanego homoseksualizmu można w filmie dostrzec.

Najważniejszym wątkiem filmowym jest jednak struktura relacji pomiędzy mężczyznami i kobietami. Wspominałam już uprzednio, że w zdecydowanej większości filmów Almodóvara związki damsko — męskie utrzymane są w konwencji rywalizacji oraz struktur władzy i siły. Natomiast w *POROZUMAWIAJ Z NIĄ* reżyser koncentruje się na zagadnieniu komunikacji pomiędzy płciami — i na konsekwencjach niepowodzenia tejże komunikacji. Obaj mężczyźni bohaterowie zakochani są w kobietach, które z różnych powodów nie odpowiadają na ich miłość. Film opowiada o barierach porozumienia, ale też o ich przełamywaniu: Benigno i Marco odrzucają męską dumę i wstydlivość w scenie spotkania przez więzienną szybę. Benigno mówi przyjacielowi, że starał się o widzenie bezpośrednie, ale mógłby otrzymać na nie pozwolenie jedynie wtedy, gdyby stwierdził, że Marco jest jego partnerem. Marco odpowiada mu, że nie jest to dla niego żadnym problemem. Wtedy Benigno stwierdza, że pragnąłby uściskać przyjaciela i dodaje, że niewiele miał w życiu okazji, aby kogoś objąć, Marco zaś kładzie rękę na szybie w geście czułego dotknięcia. Benigno z drugiej strony przykłada swoją i przez moment ich palce stykają się poprzez zimną tafłę szkła.

Ricardo Rodríguez Pereyra<sup>50</sup> stwierdza, że w filmie Almodóvara zostają odrzucone granice związane z ludzką płciowością i seksualnością. Uczucia i seksualność nie mają jasnych reguł, są plastyczne i nie można ich jednoznacz-

---

<sup>50</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.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/rodriguez_ricardo/hable_con_ella.htm)



*POROZMAWIJ Z NIĄ — relacje pomiędzy mężczyznami i kobietami oraz problem komunikacji i jej braku*

nie kulturowo definiować i klasyfikować. W tym przewrotnym filmie kobiety się nie malują i nie stroją dla mężczyzn; przeciwnie, to mężczyźni malują je, czeszą, ubierają, dbają o ich cykle miesięczne (lub zaniedbują te czynności, a wtedy uroda kobieca więdnie, życie gaśnie, a cykl miesiączkowania ustaje). Historia opowiedziana w filmie obala stereotypowe wyobrażenia o kobiecości i męskości. Bohaterami utworu Almodóvara ponownie stają się „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 (tak przynajmniej oceniają go pielęgniarki), ale jego opiekuńczość i łzy przybliżają go do wrażliwości kobiecej.

Mark Allinson podkreśla, że Almodóvar stosuje w swoich filmach taktykę *queer*. Znajdziemy ją również w *POROZMAWIJ Z NIĄ*. Powołując się na *Donne*

Penn<sup>51</sup>, Allinson stwierdza, że *queer* polega na destabilizowaniu i przekraczaniu granic tego, co różni normalne od dewiacji oraz organizowaniu batalii przeciwko heteronormatywności. Przekroczenie barier etycznych w kierunku prywatnej moralności dyktowanej prawami serca jest prowokacją moralną, której reżyser dopuszcza się wobec widzów. Ale też dylemat etyczny, który Almodóvar daje odbiorcom do rozstrzygnięcia, rzeczywiście wnosi zaskakujący aspekt namysłu nad ludzką kondycją. Równocześnie zaś reżyser dekonstruuje wyobrażenia związane z płciowością i heteronormatywnością, wprowadzając w świat swojego dzieła wizerunki silnych, „męskich” kobiet (Lydia), słabych, „kobięcych” mężczyzn (Benigno, Marco) i wskazując, jak niewiele dzieli uczucie przyjaźni od fascynacji o podtekście seksualnym.

Jak słusznie zauważa Marta Michalak, Almodóvar podejmuje również grę z wyobrazeniami odbiorców związanymi z tradycyjnie przypisanymi rolami kobiet i mężczyzn w kinie: „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 kobiecych swoich wcześniejszych filmów”<sup>52</sup>.

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>51</sup> D. Penn, *Queer: Theorizing Politics and History*, „Radical History Review”, 1995 No 62 (spring).

<sup>52</sup> M. Michalak, *Mężczyzna w filmach Pedro Almodovara*, op. cit., s. 196.

#### 4. Miłość nieodwzajemniona, samotność w obliczu pożądania, męskie lzy, męska przyjaźń i solidarność — emocje bohaterów POROZMAWIJ Z NIĄ

Bohaterami POROZMAWIJ Z NIĄ są dwaj mężczyźni i dwie kochane przez nich kobiety. Mężczyźni działają, rozmawiają, są blisko swoich ukochanych; kobiety, pogrążone w śpiączce, są bierne, nieme, dalekie i zatopione w swoim wewnętrznym świecie. Ich losy w przedziwny sposób splatają się ze sobą. Benigno jest pielęgniarzem i opiekuje się pogrążoną w śpiączce Alicią, którą poznał wcześniej, przed wypadkiem, i którą podpatrywał na lekcjach tańca z okna swojego mieszkania, wychodzącego na pomieszczenie akademii baletowej. Marco jest mieszkającym w Hiszpanii Argentyńczykiem, dziennikarzem i podróżnikiem, autorem turystycznych przewodników, który poznał Lydię, pracującą jako toreador, chcąc zrobić z nią wywiad. Podczas walki z bykami Lydia zostaje stratowana przez zwierzę i w stanie śpiączki trafia do szpitala, w którym pracuje Benigno i leży Alicia. Marco przychodzi do szpitala, aby ją odwiedzać; w ten sposób poznaje Benigno i Alicię.

Dalsze losy bohaterów naznaczone są dramatycznymi wydarzeniami. Benigno, zakochany w Alici, dopuszcza się z nią seksualnego stosunku, wskutek którego dziewczyna zachodzi w ciążę. Lydia, pozostawiona przez Marco, umiera. Benigno, osadzony w więzieniu za swój czyn, popełnia samobójstwo.

Omawiając bohaterów filmu POROZMAWIJ Z NIĄ, Ricardo Rodríguez Pereyra<sup>53</sup> zwraca uwagę na nieprzypadkowy dobór ich imion. „Benigno” w języku hiszpańskim oznacza: „łaskawy”, „dobry”, „łagodny”, ale także: „dobrotliwy”, „niegroźny”. Marco, to współczesne wcielenie Marco Polo: niestrudzony badacz nowego kontynentu, na którym zacierają się granice kobiecości i męskości. Imię Lydii, nadane jej przez ojca, nawiązuje bezpośrednio do tauromachii; „lidia” w języku hiszpańskim oznacza walkę byków. Wreszcie Alicia jest spadkobierczynią Alicji z Krainy Czarów, śniącą swój własny sen o krainie cienia.

Głównym protagonistą, sprawcą filmowych wydarzeń, jest Benigno. Ma on okrągłą, nieco bezmyślną twarz, trochę przypominającą rysy ludzi z zespołem Downa<sup>54</sup>. Benigno nie jest jednak upośledzony, choć jeden z jego przełożonych w szpitalu nazywa go półgłówkiem. Być może jest lekko opóźniony w rozwoju,

<sup>53</sup> R. Rodríguez Pereyra, op. cit.

<sup>54</sup> W wywiadzie dla 3TV, zamieszczonym jako dodatek do polskiej edycji DVD filmu Almodóvara, reżyser stwierdził, że Javier Camara świetnie nadaje się do roli Benigno, gdyż jego twarz jest nieprzenikniona, trochę jak twarz Japończyka dla Europejczyka, i nie wiadomo, o czym myśli i czy w ogóle myśli, nawet wtedy, kiedy coś mówi. Szaleństwo Benigno zostało tak dobrze odegrane przez aktora, że gdy Almodóvar po ukończeniu filmu przypomniał sobie postać Benigno, nie wyobraża już sobie jej inaczej, niż w interpretacji Javiera Camary.

być może tylko po prostu naiwny i nieprzystosowany do życia w świecie, w którym nie zważa się na uczucia. Almodóvar stwierdził w jednym z wywiadów<sup>55</sup>, że w osobie Benigno chciał poruszyć kwestię szalenstwa, ale w wydaniu łagodnym, a nawet nieco komicznym. Rzeczywiście, naiwność, którą w wielu sytuacjach okazuje Benigno, jest rozśmieszająca i rozczulająca zarazem.

Benigno pracuje jako pielęgniarz. Zawód ten został mu niejako przypisany, gdyż od dziecka musiał zajmować się wymagającą stałej opieki matką. Jak tłumaczy ojcu Alicii, psychologowi, podczas wizyty terapeutycznej w jego gabinecie, matka nie była chora ani upośledzona, tylko trochę leniwa. Aby więc móc się nią zająć i nie dopuścić do tego, by się zaniedbała, Benigno ukończył szkołę pielęgniarzką, a także korespondencyjne kursy fryzjerskie i kosmetyczne. Umiejętności zdobyte podczas opieki nad matką pozwoliły mu później w fachowy sposób zająć się pogrążoną w śpiączce Alicią.

Benigno z początku może wydawać się osobą o orientacji homoseksualnej. Poruszony płaczem Marco podczas oglądania spektaklu baletowego, opowiada o tym Alicii i ponownie przeżywa emocje wzruszenia. Wygląda na kogoś uczuciowego i wrażliwego. Wymieniając jego cechy osobowości, Allinson<sup>56</sup> podkreśla, że pasują one do stereotypowych wyobrażeń na temat natury geja: Benigno jest słodki, nieśmiały, pracuje jako pielęgniarz, ukończył kursy fryzjerstwa i makijażu, zna się na hafcie, lubi balet i ma ekstremalnie intymny kontakt z matką. Barbara Umińska<sup>57</sup> stwierdza, że Benigno nie spełnia standardu męskości. Z kolei Marta Michalak podkreśla: „Przez cały czas trwania opowieści kolejne sceny dają sprzeczne odpowiedzi na pytanie dotyczące orientacji seksualnej bohatera”<sup>58</sup>. Rzeczywiście, gdy ojciec Alicii wypytuje go na temat jego preferencji seksualnych, Benigno odpowiada mu, że chyba bardziej zorientowany jest na mężczyzn. Ale zaraz po jego wyjściu Benigno relacjonuje spotkanie z nim pielęgniarkie Rosie i mówi jej, że skłamał. Wiemy, że kocha do szalenstwa Alicię i odbywa z nią przynajmniej jeden stosunek. Ale gdy Marco odwiedza go w więzieniu, mówi przyjacielowi, że gdy nocami czyta jego przewodniki, myśli o nim i pragnie go przytulić.

Benigno trudno jest więc zaklasyfikować do jednoznacznej kategorii związanej z orientacją seksualną. Równie trudno określić jego występki w kategoriach moralnych. Gwałt na bezbronnej osobie, która w żaden sposób nie może wyrazić swego sprzeciwu, jest czynem wyjątkowo odrażającym. A jednak dzięki niemu Alicia budzi się do życia. Dlatego Benigno można traktować zarówno

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> M. Allinson, op. cit.

<sup>57</sup> B. Umińska, *Kobiecość i męskość Almodóvara*, [w:] „Przegląd”, 12. 02. 2003.

<sup>58</sup> M. Michalak, op. cit., s. 195.

jako zbrodniaczka czy przestępcę, jak i zbawcę czy czulego opiekuna. Benigno przekracza wszystkie granice: płci, inteligencji, moralności. Podejmując się posługi przy Alicii, wykonując przy niej najintymniejsze czynności, wreszcie rozmawiając z nią cierpliwie i czule, staje się jej symboliczną matką — tym bardziej, że dzięki niemu Alicia powtórnie rodzi się do życia. A zarazem, na co zwracają uwagę zarówno Allinson, jak i Michalak, Benigno traktuje Alicię jak swoją matkę. Gdy Alfredo, bohater filmu *MALEJĄCY KOCHANEK*, wchodzi do waginy Ámparo, by w niej pozostać na zawsze, dokonuje metaforycznej regresji do matczynej macicy. Osierocony Benigno powtarza ten sam gest, podpatrzony w kinie. W wielu scenach filmowych matka Benigna i Alicia wymieniane są razem. Gdy Marco pyta przyjaciela o to, jakie ma doświadczenie z kobietami, Benigno odpowiada mu: „Bardzo duże. Dwadzieścia lat dzień i noc z jedną i cztery lata z tą”<sup>59</sup>. Rzeczywiście, przy Alicii Benigno spełnia te same posługi, co wcześniej przy nieżyjącej już matce. Marta Michalak<sup>60</sup> podkreśla, że Benigno tak naprawdę nigdy nie odłączył się od matki. Dlatego do jego trumny Marco wkłada fotografie obu ukochanych przez niego kobiet.

Benigno jest na świecie sam i ten stan bardzo mu doskwiera. Gdy ojciec Alicii podczas seansu psychoterapeutycznego pyta bohatera, jaki jest jego największy problem, ten odpowiada, że samotność. Całe życie opiekował się matką, a gdy zmarła, desperacko postawił na próbę zdobycia Alicii, mimo że dzieliła ich niemalże przepaść: wykształcenia, statusu materialnego, zainteresowań. Szansa na powodzenie pojawiła się dopiero, gdy dziewczyna po wypadku zapadła w komę i trafiła pod jego opiekę jako pielęgniarza.

Historię znajomości Alicii i Benigno poznajemy w retrospekcji, opowiedzianej z punktu widzenia mężczyzny: obraz filmowy cofa się w czasie, a z offu towarzyszy mu komentarz Benigno, opowiadającego Marcowi o swojej fascynacji Alicią. Gdy pielęgniarz kończy swoją opowieść, kamera wraca do szpitalnego pokoju, w którym leży pogrążona w śpiączce dziewczyna. Benigno mówi Marco, że okres opieki nad Alicią, to cztery najbogatsze lata w jego życiu, gdyż robi to, co ona kiedyś lubiła robić: chodzi do teatru na spektakle baletowe i do filmoteki na nieme filmy, a potem wszystko opowiada swojej najdroższej. Zachęca także Marco, aby ten porozmawiał z Lydią, gdy Marco skarży się, że po wypadku nie poznaje swojej ukochanej i boi się nawet ją dotknąć. Pomiedzy przyjaciółmi toczy się znaczący dialog, którego słowa, wykorzystane w tytule filmu, Almodóvar ustami Benigno kieruje do widzów:

---

<sup>59</sup> Cytat z filmu *Porozmawiaj z nią*. Tłum. A. Karwas.

<sup>60</sup> M. Michalak, op. cit.



*POROZMAWIJ Z NIĄ — Benigno, zafascynowany Alicią, podgląda jej ćwiczenia w szkole baletowej*

**Marco:** Nie poznaję jej ciała. Nie jestem w stanie pomóc pielęgniarce, gdy ją obracają. Czuję się nikczemny.

**Benigno:** Porozmawiaj z nią. Opowiedz jej o tym.

**Marco:** Chciałbym, ale ona mnie nie słyszy.

**Benigno:** Skąd ta pewność?

**Marco:** Jej mózg jest martwy, Benigno!

**Benigno:** Mózg kobiety jest tajemnicą, zwłaszcza w tym stanie. Kobiętom trzeba poświęcać uwagę, rozmawiać z nimi. Troszczyć się, kiedy trzeba. Pieścić je. Pamiętać, że istnieją, żyją i są dla nas ważne. To jedyna terapia, mówię z doświadczenia<sup>61</sup>.

Słowa wypowiedane przez Benigno do Alicii mają rzeczywiście wielką moc: leczą ją z choroby, wyprowadzają z krainy śmierci na słoneczną stronę życia. Lydia, która pozostawiona jest sama sobie, umiera. Alicia, którą Benigno opiekuje się troskliwie i czule, powraca do normalnej egzystencji.

Benigno w kontakcie z pogrążoną w śpiączce dziewczyną nabiera śmiałości. Gdy próbował zagadnąć ją przed wypadkiem, nie wiedział zupełnie, jak to zrobić. Po wypadku Benigno zaczyna wygłaszać monologi, które wychodzą mu bardzo dobrze. Już nie czuje się skrepowany w obecności Alicii i zawsze wie, co jej powiedzieć. Co ciekawe, Almodóvar pokazuje monologi Benigno tak, jakby

---

<sup>61</sup> Cytat z filmu *Porozmawiaj z nią*. Tłum. A. Karwas.



były one dialogiem. Ujęcia mówiącego Benigno zestawione zostają z kontrujęciami nieruchomej twarzy dziewczyny. Benigno zresztą jest przekonany, że brak odpowiedzi ukochanej przezeń Alicii jest równoznaczny z jej milczącą akceptacją. Błędem Benigno jest wiara w to, że jego uwielbienie, choć wcale nieoczekiwane przez dziewczynę, zastąpić może odwzajemnioną relację. Naiwność Benigno — podobnie jak wcześniej Rickiego z filmu *ZWIĄŻ MNIE!* — jest komiczna i poruszająca zarazem. Ale on sam nie widzi swojej naiwności ani groźby samooszukania się, co prowadzi go do niezamierzonego gwałtu, a potem nieplanowanego samobójstwa. Tym zresztą bohater *POROZMAWIAJ Z NIĄ* różni się od bohatera *ZWIĄŻ MNIE!*, dla którego wszystko kończy się dobrze. Jak zauważa Allinson<sup>62</sup>, paradoksem jest to, że sentencje wygłaszane przez Benigno nic nie tracą na wartości, pomimo tragicznego w skutkach błędu, do którego wiodą ich autora: rada „porozmawiaj z nią” pozostaje wciąż świetną radą, zarówno dla Marco, jak i innych bohaterów zrekonstruowanej nowej męskości, których Almodóvar uwierzytelnia w swoich filmach, a także dla odbiorców twórczości hiszpańskiego reżysera.

Opieka i troska, którą Benigno otacza Alicię, ma naturę egoistyczną. Nie jest z jego strony żadnym poświęceniem, bo zależy mu na utrzymaniu tego związku. Gdy pielęgniarz wyznaje Marco, że chciałby ożenić się z Alicią, stwierdza, że jest im ze sobą lepiej, niż większości małżeństw. Po raz kolejny Benigno decyduje sam, nie zastanawiając się nad zgodą Alicii. Marco próbuje mu to uświadomić, ale do Benigno nie docierają racjonalne argumenty i jest urażony tym, że przyjaciel go nie rozumie.

Zdziwienie reakcją Marco wypływa z faktu, że Benigno mimo wszystko ma dobre intencje i życzy Alicii jak najlepiej. Uczuciem, które motywuje go do działania, jest miłość — być może szalona, zaborcza i ślepa — ale, jak zwykle u Almodóvara, wszystko tłumacząca i usprawiedliwiająca każdy, nawet najbardziej gorszący postępek. Gdy podczas zebrania personelu szpitalnego, na którym omawiana jest sprawa gwałtu Alicii, przełożony mówi Benigno, że wszak nie skrzywdziłby Alicii, on żarliwie potwierdza, wcale zresztą nie kłamiąc, gdyż myśl o jakimkolwiek wykorzystaniu dziewczyny w ogóle nie zaświatała w jego głowie. Przeciwnie, jego postępowaniem rządziła zawsze troska o dobro ukochanej.

Miłość, jakiej doświadcza Benigno, jest wiodącym sentymentem, który okazuje podczas rozwoju akcji filmowej. Gdy przebywa z Alicią, jego życie nabiera treści, także emocjonalnej: potrafi okazać radość, współczucie, zaciekawienie, opowiedzieć dziewczynie o swoich odczuciach podczas oglądania spek-

---

<sup>62</sup> M. Allinson, op. cit., p. 114-117.

takli baletowych i seansów w filmotece. Emocje okazuje Benigno także swoim przyjaciółom: przede wszystkim Marcowi, ale także pielęgniarce Rosie, z którą pracuje. Doradza jej z troską w sprawach sercowych i związanych z wychowaniem dzieci, porzuconych przez nieodpowiedzialnego ojca. Natomiast wobec innych ludzi Benigno jest nieprzenikniony: gdy rozmawia z panem Roncero, ojcem Alicii lub gdy przepytywany jest przez swojego szefa w klinice na temat gwałtu dokonanego na Alicii, jego twarz nie wyraża absolutnie żadnych emocji. Jest to zapewne błędnym sygnałem dla osób postronnych; dlatego Benigno mówi Marcowi podczas ich spotkania w więzieniu, że biegli sądowi uznali go za psychopatę.

Ostatecznie gwałt dokonany na dziewczynie obraca się w jej ocalenie. Jak zauważa Grażyna Stachówna<sup>63</sup>, Alicia budzi się dzięki sygnałom otrzymanym od ciała. Benigno jednak nie wie o tym, dlatego decyduje się na zażycie dużej ilości środków usypiających, aby zapaść w komę. Odłączony od Alicii murami więzienia, nie może bez niej żyć. Wymyśla więc desperacki plan ucieczki, marząc, że gdy zapadnie w śpiączkę, położą go w tej samej klinice, w której leży miłość jego życia, i w ten sposób znowu będą mogli być razem. Benigno powtórnie popełnia błąd, nie zakłada bowiem, że połknięcie tak dużej ilości pomieszanych ze sobą specyfików spowoduje jego śmierć. Przed popełnieniem samobójstwa Benigno pisze list do jedyne go przyjaciela, którego poznał w swoim życiu: do Marco. Pisze w nim, że zostawia mu swoje mieszkanie, które szykował dla siebie i Alicii, a także prosi go, aby przyszedł do niego do szpitala i porozmawiał z nim, tak jak on przedtem rozmawiał z pogrążoną w śpiączkę ukochaną. Marco przychodzi na grób Benigno i opowiada mu o Alicii, o tym, że dziewczyna dzięki jego czynowi wybudziła się ze śpiączki. Wygłaszając swój monolog nad grobem, Marco ociera łzy.

Podjęty w filmie Almodóvara wątek przyjaźni męskiej jest ewenementem w skali całej twórczości hiszpańskiego reżysera. Almodóvar zawsze ukazywał przyjaźnie pomiędzy kobietami, z sympatią opowiadając o pomocy, której potrafią sobie udzielić. Ukazywane w jego dziełach relacje męskie zazwyczaj oparte były na rywalizacji i dominacji. Natomiast POROZMAWIAJ Z NIĄ przynosi wzruszający obraz męskiej solidarności i wsparcia, jakiego udzielają sobie bohaterowie filmu. Jest to możliwe dzięki temu, że obaj należą do nowego typu mężczyzn, wyposażonych w miękkie, „kobiece” cechy charakteru. Wydaje się, że wzajemne porozumienie pomiędzy tak różnymi osobowościami jest w ogóle niemożliwe: Benigno jest typem flegmatyka, nieco ociężałego umysłowo, wie-

---

<sup>63</sup> G. Stachówna, *Pedro Almodóvar. Ciało, pleć, pożądanie i inne wartości naszego życia*, [w:] G. Stachówna, J. Wojnicka (red.), *Autorzy kina europejskiego*, Rabid, Kraków 2003, s. 20.

rzącego w siłę słów i budującego sobie obraz świata według własnych wyobrażeń. Marco z kolei jest energicznym, szybko działającym mężczyzną, intelektualistą, pragmatykiem i sceptykiem, mającym świadomość, że słowa mogą służyć do manipulacji, swoją wiedzę o świecie czerpiącym z realnych faktów. A jednak łączy ich ze sobą wspólna niedola — ukochane przez nich kobiety przebywają w stanie śpiączki w jednym szpitalu — a także empatyczna zdolność współodczuwania z drugim człowiekiem. Benigno i Marco, mimo że różnią się osobowościowo, posiadają jednakową wrażliwość. Więź łączącą obydwu bohaterów doskonale oddaje scena rozmowy pomiędzy nimi w zakładzie karnym, w którym osadzony został Benigno. Marta Michalak opisuje ją następująco: „Przez chwilę widzimy obraz ich zupełnego zespolenia: sylwetka Marco, odbita w szybie więziennej rozmównicy, nakłada się na postać siedzącego po drugiej stronie szyby Benigna. Analogicznie zostaje ukazana cała sytuacja również od drugiej strony: Benigno jakby rozmawiał sam ze sobą — lub z częścią siebie zamkniętą w obrazie przyjaciela. Ich sylwetki wzajemnie się przenikają, nie przesłaniając całkowicie jedna drugiej. To zarazem pierwsza prawdziwa rozmowa, którą odbywa Marco na naszych oczach”<sup>64</sup>.

Ostatnie zdanie przytoczonego powyżej cytatu jest znamienne. Rzeczywiście, Marco, mimo że jest dziennikarzem na co dzień posługującym się słowem, ma kłopoty z komunikacją. Przez cały czas znajomości z Lydią walczy pełen trwogi o porozumienie z nią, nieustannie i w desperackiej formie usiłuje nawiązać z nią dialog, ale nie udaje mu się dotrzeć do zrozczonej, wciąż przeżywającej nieszczęśliwą miłość kobiety. Próbuje, ale mu nie wychodzi; natomiast po wypadku, gdy Lydia jest pogrążona w śpiączce, już nie potrafi. Mark Allinson<sup>65</sup> zauważa, że jest w tym pewien paradoks, jako że Marco doskonale kontaktuje się ze swoimi sentymentami. Płacze, gdy wspomina swoją pierwszą miłość, a zwłaszcza gdy coś pięknego szczególnie go wzrusza, a on nie może dzielić tego wzruszenia z ukochaną. Ale gdy Lydia prosi Marco, by ten wreszcie ją wysłuchał, on lekceważy jej życzenie. Mówi, że wszak rozmawiają już od godziny. Lydia odpowiada mu znacząco: „Ty mówisz. Nie ja”<sup>66</sup>. Ważność tego dialogu potwierdzona zostaje poprzez ponowne przywołanie go we flashbacku. Marco wspomina ceremonię ślubu Ángeli, swojej byłej ukochanej, na której zjawiała się także Lydia, chcąc poinformować go, że wraca do Niño de Valencia. Marco po wyjściu z kościoła nie dopuszcza jej jednak do głosu, opowiadając dzieje swojego związku z Ángelą. Dlatego Lydia odkłada rozmowę, do której już

---

<sup>64</sup> M. Michalak, op. cit., s. 195.

<sup>65</sup> M. Allinson, op. cit., p. 146.

<sup>66</sup> Cytat z filmu *Porozmawiaj z nią*. Tłum. A. Karwas.



POROZMAWIJ Z NIĄ — Marco i Lydia w scenie rozmowy

nie dojdzie, na wieczór, po corridzie. „Musimy porozmawiać”<sup>67</sup> — mówi Lydia z poważną twarzą i choć Marco trzyma ją za rękę, domyślamy się, że to koniec ich związku. Jest to ich ostatnia rozmowa; po stratowaniu Lydie przez byka zapada ona w śpiączkę, on zaś już nie potrafi nawiązać z nią żadnego kontaktu. Kaleki dialog, będący właściwie monologiem Marco, zamienia się w ciszę.

W kreacji sylwetek swoich bohaterów Almodóvar stosuje ulubiony przez siebie chwyt lustrzanej symetrii. Benigno przez wypadek Alicii nie potrafił z nią rozmawiać, za to po zapadnięciu przez nią w śpiączkę wychodzi mu to bardzo dobrze. Marco mówił do Lydie nieustannie, lecz gdy dziewczyna leży w szpitalu pogrążona w komie, milknie i nie umie nawiązać z nią kontaktu. Marco doświadczył fizyczności Lydie, będąc jej kochankiem przed wypadkiem, natomiast później stwierdza, że nie poznaje jej ciała i czuje do niego niechęć. Gdy Benigno poznał Alicję, nie miał okazji nawet jej dotknąć, natomiast po wypadku jej ciało nie ma już dla niego żadnych tajemnic. Jednakże, jak zauważa Stachówna<sup>68</sup>, Benigno kocha nie tylko ciało Alicii, ale i jej uśpioną świadomość; kocha po prostu żywą kobietę, traktuje więc ją podmiotowo, przemawiając do niej i zadając jej retoryczne pyta-

<sup>67</sup> Ibidem. Tłum. A. Karwas.

<sup>68</sup> G. Stachówna, *Porozmawiaj z nią*, op. cit.



*POROZMAWIJ Z NIĄ — scena retrospekcji*

nia. Natomiast Marco postrzega Lydię jako bezwolny obiekt, dlatego traktuje ją przedmiotowo i nie potrafi przemówić do niej ani słowa.

Podobnie jak w przypadku dziejów znajomości Alicii i Benigno, historię Lydii i Marco widzowie poznają z punktu widzenia męskiego bohatera, w dwóch retrospektywnych scenach, które otwiera i zamyka zbliżenie twarzy Marco. On jest podmiotem snu i powrotu myślą do przeszłości. Pierwsza scena to oniryczne wspomnienie Marco, który znużony czuwaniem przy łóżu Lydii w szpitalu zasypia i śni o tym, jak Caetano Veloso śpiewa piosenkę CUCURUCUCÚ PALOMA. Marco, słuchając przejmującej interpretacji artysty, ociera łzy. Podchodzi do niego Lydia, obejmuje go i pyta, dlaczego pamiętnej nocy, gdy zabił węża w jej domu, też płakał. Marco odpowiada jej, że przypomniał sobie, jak był ze swoją poprzednią ukochaną w Afryce i w podobny sposób pozbył się węża z namiotu. W tym momencie Almodóvar stosuje ciekawy zabieg, wprowadzając retrospekcję w retrospekcji: wraz z obrazem filmowym przenosimy się na moment jeszcze bardziej w przeszłość i widzimy, jak nocą z namiotu wybiega całkiem naga, przerażona dziewczyna. Po chwili wracamy do stojących obok siebie, przytulonych, Lydii i Marca. Ona całuje go i pyta, co ma zrobić, aby zapomnieć o tamtej kobiecie, a on jej odpowiada, że to, co właśnie robi...

Druga scena retrospekcji przywołuje wspomniany już uprzednio ślub byłej dziewczyny dziennikarza. Tym razem Marco nie płacze, łzy roni natomiast

Lydia, która pojawiła się niespodziewanie w kościele. Mówi Marco, że rozczulają ją śluby, ale później okazuje się, że przyczyna jej łez jest inna: ponieważ postanowiła wrócić do swojej pierwszej miłości, zaś pierwsza miłość Marco właśnie wychodzi za mąż, czuje smutek i winę, myśląc o tym, jak samotny będzie opuszczony przez nią dziennikarz. Dlatego, gdy Marco opowiada jej o swoim związku z Ángelą, nie odważa się oznajmić mu, że odchodzi od niego i wraca do Niño de Valencia. Postanawia odłożyć rozmowę i odbyć ją po corridzie, ale w jej trakcie zostaje zaatakowana przez byka i stratowana. Do rozmowy nie dojdzie już nigdy. O tym, że Lydia postanowiła od niego odejść, Marco dowie się znacznie później z ust toreadora, który przychodzi do szpitala odwiedzić Lydię. Z tego powodu Marco decyduje się na wyjazd; usuwa się, pozostawiając Lydię i siedzącego przy jej łóżku Niño de Valencia. Przebywając w Jordani, czyta w kronice towarzyskiej hiszpańskiej gazety, że Lydia umarła. Gdy dzwoni do kliniki i dowiaduje się o tym, że Benigno, oskarżony o gwałt na Alicii, jest w więzieniu, postanawia natychmiast wrócić do kraju, aby pomóc przyjacielowi.

Marco w swoich działaniach kieruje się uczuciami, a wśród nich współczucie jest emocją wiodącą. Lydię także poznaje dlatego, że widzi z nią wywiad w telewizji i postanawia pomóc zrozpaczonej kobiecie. Bezinteresownie pomaga Benigno, bo czuje się z nim emocjonalnie związany i zobowiązany więzami przyjaźni: odwiedza go w więzieniu, załatwia mu adwokata; dla dobra Benigna postanawia także zataić przed nim prawdę. Ale kiedy dostaje wiadomość tekstową nagraną na telefon od przyjaciela, zmienia zdanie i jedzie do więzienia, aby powiedzieć mu o wybudzeniu się Alicii ze śpiączki. Niestety, jest już za późno: gdy dziennikarz przybywa do więzienia, Benigno już nie żyje. Gdy Marco czyta list zostawiony mu przez przyjaciela, po jego twarzy płyną łzy. Marco płacze też nad grobem przyjaciela, wygłaszając do niego pożegnalną mowę.

Po Victorze i Davidzie, bohaterach DRŻĄCEGO CIAŁA, Marco jest kolejnym mężczyzną ukazany na ekranie przez Almodóvara, który potrafi płakać. Victor oraz David płakali zresztą mniej spektakularnie, bardziej wstydliwie i skrycie, ocierając szybkim, ukradkowym ruchem ręki wilgoć napływającą do oczu. Nikt postronny ich przy tej czynności nie widział. Marco płacze otwarcie i godnie, nie afiszując się ze swoimi łzami, ale też specjalnie nie kryjąc się z nimi. W filmie widzimy go płaczącego aż siedmiokrotnie: na początku i na końcu, gdy ogląda przedstawienia baletowe, po zabiciu węża w domu Lydi, słuchając pieśni o gołąbeczce wykonywanej przez Caetano Veloso, czytając list pożegnalny zostawiony mu przez Benigno, odbierając rzeczy osobiste przyjaciela z celi i znajdując pośród nich spinkę do włosów należącą niegdyś do Alicii, wreszcie stojąc nad grobem przyjaciela i wygłaszając do niego pożegnalny monolog. Za każdym razem jego płacz jest szczery i przejmujący widzów do głębi. Nie ma

więc racji Allinson<sup>69</sup> stwierdzając, że Marco płacze jedynie wtedy, gdy wspomina swoją byłą ukochaną. Płacz towarzyszy mu w momentach żalu oraz wrzucenia, 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>70</sup>.

Zresztą Marco w ogóle, podobnie jak widzowie oglądający film, jest typem obserwatora, uważnie przyglądającego się działaniom innych osób: dwukrotnie dostrzec możemy go na widowni podczas walki byków; patrzy, jak Lydia ubiera się przed wyjściem na arenę; przygląda się Benigno, gdy ten krząta się przy Alicii; nawet w trakcie podróży kontempluje świat, aby później opisać go w swoich przewodnikach. Wreszcie zajmuje też miejsce Benigno przy oknie w jego mieszkaniu, wychodzącym na szkołę baletową. Ale Marco jest widzem aktywnym, nie pasywnym, współuczestniczącym w wydarzeniach z udziałem innych bohaterów. Marco jest więc tym, który patrzy, ale nie jest klasycznym bohaterem kinowym posiadającym męską władzę spojrzenia. Nawet gdy przygląda się pierśom śpiącej Alicii, kamera nie utożsamia się z jego spojrzeniem, wstydliwie portretując dziewczynę z góry i nieco z tyłu. Cytowałam już uprzednio wypowiedź Michalak, według której utożsamienie odbiorcy z postacią Marco nie jest budowane w oparciu o władzę spojrzenia, lecz na podstawie emocjonalnej identyfikacji. Jest ona możliwa zarówno w przypadku odbiorcy męskiego, jak i kobiecego. Marco jest bowiem typem wrażliwego, pozytywnego bohatera, wyposażonego w kobiecą zdolność do empatii, ale, w przeciwieństwie do Benigno, nie zniewieściałego w wyglądzie i sposobie zachowania. Przeciwnie, pielęgniarki dyskutujące o jego walorach mówią, że może podobać się kobietom i że z pewnością jest świetny w łóżku. Podobnie jak uprzednio w męskich bohaterach *DRŻĄCEGO CIAŁA*, można więc w nim upatrywać uosobienie współczesnego mężczyzny metroseksualnego.

Męskim bohaterom filmu Almodóvara towarzyszą kobiety: Alicia i Lydia. Alicia jest najbardziej bierną postacią w filmie, jako że prawie przez cały czas rozwoju akcji leży na szpitalnym łóżku pogrążona w śpiączce. Almodóvar porównuje ją do śpiącej królowej i stwierdza, że z powodu tej paraleli umieścił klinikę w lesie i tak ją nazwał: „El Bosque” („Las”)<sup>71</sup>. Jak zauważa Allinson<sup>72</sup>, Alicia pogrążona w śpiączce jest ekstremalną reprezentacją żeńskiej pasywności. Paradoksalnie, śpiączka jest dla niej błogosławieństwem w scenie gwałtu,

---

<sup>69</sup> M. Allinson, op. cit.

<sup>70</sup> M. Michalak, op. cit., s. 193.

<sup>71</sup> Almodóvar mówi na ten temat w wywiadzie nagrany dla 3TV.

<sup>72</sup> M. Allinson, op. cit., s. 112.

gdyż nie pozostawia traumy. I chociaż bohaterka w większości scen z jej udziałem milczy, filmowana jest tak, jakby się ruszała i reagowała.

Zatopiona w komie Alicia nie przejawia żadnych emocji. Pozostały jej tylko odruchy wegetatywne. Ale gdy w retrospekcji przenosimy się cztery lata wcześniej, widzimy pełną życia i pasji, roześmianą, młodą dziewczynę, zafascynowaną baletem, niemym kinem i podróżami turystycznymi. Gdy Alicia spotyka Benigno po raz pierwszy, od razu ustala relacje, których mężczyzna nie powinien przekroczyć: pozwala się tylko odprowadzić do domu, traktując znajomość jako przypadkową i przygodną. Nie wie, że Benigno podpatruje ją od dawna z okna swojego mieszkania i że jest nią zauroczony. Kolejne spotkanie jest dla niej całkowitym zaskoczeniem: wychodząc we własnym mieszkaniu spod prysznica, wpada prosto na Benigna. Przestraszona Alicia wydaje krótki okrzyk, cofa się i zasłania kąpielowym ręcznikiem wyłaniające się spod niego piersi. Ale gdy Benigno zapewnia ją, że już wychodzi i że jest zupełnie niegroźny, Alicia opanowuje się i w jej skinieniu głową oraz minimalnym uśmiechem widać nawet cień życzliwości.

Znajomość Alicii z Benigna nie ma szans na rozwinięcie, gdyż niedługo potem dziewczyna wpada pod samochód i trafia do szpitala. Tu, pozbawiona wszelkich uczuć i odruchów, poza wegetatywnymi, zdana jest całkowicie na opiekę pielęgniarzy: Benigno i Rosy. Kamera ukazuje ją z różnych ujęć: z góry, z boku, w zbliżeniach i planach ogólnych. Gdy Benigno przemawia do niej, kontrując następujące po ekspozycji jego twarzy pokazuje nieruchome oblicze Alicii; a jednak, mimo wszystko, wydaje nam się, że dziewczyna słyszy. Pograżona w śpiączce Lydia filmowana jest inaczej: z większego dystansu, w cieniu, a punkt widzenia kamery nie utożsamia się ze wzrokiem patrzących na nią bohaterów.

W scenie, w której poznajemy Alicię, leży ona nieruchomo na szpitalnym łóżku. Benigno i Rosa myją ją, a potem ubierają w koszulę rozciętą na bokach i wiązaną troczkami. Kamera pokazuje ją z góry, przyjmując spojrzenie Boga. Ujęciu towarzyszy muzyka, wykorzystująca motyw utworu *SÁBANA SANTA* (ŚWIĘTE PRZEŚCIERADŁO), co nadaje scenie konotacji chrześcijańskich, przywołując obleczenie martwego, zdjętego z krzyża Chrystusa<sup>73</sup>. Scena ta łączy się ze sceną z niemego filmu *MALEJĄCY KOCHANEK*, w której Alfredo ściąga ze swojej ukochanej prześcieradło — obrazowi temu towarzyszy ten sam motyw muzyczny.

W przeciwieństwie do Benigna, który ponosi dramatyczne konsekwencje swoich czynów, Alicia otrzymuje szansę na ułożenie sobie życia, być może

---

<sup>73</sup> Na paralelę tą wskazuje M. Allinson, op. cit., s. 117.



(co sugeruje pojawiający się na ekranie napis), z Marco. Tak więc film oferuje widzom „szczęśliwe zakończenie”, o ile Marco i Alicia zbudują swój związek, bazując na unikaniu błędów z przeszłości. Grażyna Stachówna<sup>74</sup> stwierdza, że finałowy happy end przynosi wspaniały posmak ironii, dobrze znany z melodramatów Douglasa Sirka. Marco i Alicia, oboje po utracie swoich partnerów, oboje po ciężkich perypetiach miłosnych, dostają szansę rozpoczęcia wszystkiego od nowa.

Drugą kobietą kochaną przez męskich bohaterów filmu jest Lydia. Lydia wykonuje zawód nietypowy dla kobiety: jest toreadorem. Lydia walczy z bykami, ponieważ uwielbiany przez nią ojciec był banderillero, ale całe swoje życie pragnął zostać matadorem. Gdy Lydia leży w szpitalu po wypadku, obok jej łóżka widzimy ustawiony przez jej siostrę osobisty ołtarzyk z wizerunkami świętych i ozdobami. Jego centralne miejsce zajmuje czarno-białe zdjęcie mężczyzny i domyślamy się, że jest to zdjęcie ojca. Tak więc walka z bykami staje się dla Lydii aktywnością emocjonalną związaną z jej miłością do ojca, a później także z jej uczuciem do Niño de Valencia. Widać to doskonale w pierwszej filmowej scenie walki, którą Lydia dedykuje swojemu ukochanemu, będącemu, tak jak ona, toreadorem. Lydia świadomie prowokuje byka i przedłuża walkę, narażając się na śmiertelne niebezpieczeństwo, po to, by popisać się przed siedzącym na trybunie ukochanym. O jej intencjach dobitnie świadczą słowa towarzyszącej scenie piosenki oraz ujęcie kończące, w którym kamera pokazuje tryumfalną twarz zwycięskiej Lydii, a następnie panoramuje w dół, eksponując jej pierś w miejscu, gdzie znajduje się serce, najeżdża na nie i rozmywa obraz do nieostrości, nakładając nań zdjęcie ukochanego mężczyzny.

Lydia jest kobietą pełną pasji, ale i cierpienia. Jej tragiczna twarz wyraża ból z powodu nieodwzajemnionej miłości do Niño de Valencia. Nawet gdy jest z Marco, nie potrafi o nim zapomnieć. Lydia jednak ma swoją godność; rozmawiając z menedżerem ukochanego, nie okazuje swojej rozpacz. Również w scenie wywiadu telewizyjnego jest opanowana i nie daje się ponieść emocjom, mimo że prezenterka programu prowokuje ją do zwierzeń na temat jej związku z toreadorem.

W scenie wywiadu Almodóvar po raz kolejny daje wyraz swojej niechęci wobec telewizji i programów typu talk show. Wystrój telewizyjnego studio jest wyraźnie kiczowaty, podobnie jak sama gospodyni programu. Początkowo wydawać się może, że prezenterka prowadząca z Lydią rozmowę przed kamerami okazuje kobiecą solidarność, gdyż z oburzeniem wypowiada się na temat męskiego szowinizmu panującego w środowisku ludzi corridy i potępia fakt, że

---

<sup>74</sup> G. Stachówna, *Porozmawiaj z nią*, op. cit., s. 20.

niektórzy toreadorzy nie chcą występować z Lydią tylko dlatego, że jest kobietą. Ale natychmiast okazuje się, że ta przemowa była prezenterce potrzebna tylko po to, aby skierować rozmowę na temat związku Lydii z Niño de Valencia. Gospodynię show tak naprawdę interesuje sensacja podnosząca oglądalność, z uporem wraca więc do wątku miłosnego, wiedząc, że nieszczęśliwe perypetie romantycznej miłości zawsze znajdą odbiorców. Oburzona Lydia wychodzi ze studia przerywając nagranie, zaś prezenterka próbuje jeszcze ją zatrzymać, łapiąc za rękę i ciągnąc w stronę kamery.

Gdy Lydia zostaje poturbowana przez byka i zapada w śpiączkę, opuszczają ją wszyscy najbliżsi. Najpierw wyjeżdża siostra, która mieszka poza Madrytem i nie może opiekować się Lydią kosztem rodziny i prowadzonego biznesu. Potem Niño de Valencia udaje się na tournée po Ameryce. Pozostaje Marco, ale jego obecność jest tylko fizyczna. Marco nie potrafi bowiem być w taki sposób obecnym przy pogrążonej w śpiączce Lydii, jak jest Benigno przy Alicii. W jednej ze scen widzimy, jak siedzi w szpitalnym pokoju obok łóżka Lydii, ale nie patrzy na nią. Na kolanach trzyma laptopa i pracuje nad artykułem. Benigno, który wchodzi do izolatki Lydii, mówi przyjacielowi, że dziewczyna źle wygląda i pyta Marca, czy już rozmawiał ze swoją ukochaną. Gdy Marco złości się i prosi, aby wreszcie dać spokój z tą dziecinadą, Benigno smaruje twarz Lydii kremem, zauważając, że ma bardzo suchą skórę, po czym prosi pogrążoną w śpiączce dziewczynę, aby miała dużo cierpliwości dla Marca. Ostatecznie Marco zostawia ukochaną i decyduje się na wyjazd służbowy, gdy w szpitalu pojawia się poturbowany przez byka Niño de Valencia mówiąc, że chciałby wieczorami przychodzić do Lydii, jako że już miesiąc przed *corridą* wrócili do siebie i postanowili być razem.

Widocznie jednak toreador również nie potrafi dotrzeć do pogrążonej w komie dziewczyny, bo Lydia umiera. Jej śmierci, podobnie jak śmierci dziecka poczętego przez Alicię, ani też śmierci Benigno Almodóvar nie pokazuje. Dowiadujemy się o nich z relacji postronnych osób lub, jak w przypadku zgonu Lydii, z gazety. Obie pary zostają więc rozbite: Alicia i Marco zostają sami. Ale finał filmu przynosi nadzieję, że to właśnie oni utworzą nowy związek, być może szczęśliwszy od poprzednich. Chociaż Katerina, nauczycielka tańca, która wyraźnie matkuje Alicii, mówi do Marca podczas finałowego spotkania w teatrze: „Nic nie jest proste”<sup>75</sup>. Obok słów: „Porozmawiaj z nią”<sup>76</sup> jest to najważniejsza sentencja, która zostaje wypowiedziana przez bohaterów filmu

---

<sup>75</sup> Cytat z filmu *Porozmawiaj z nią*. Tłum. A. Karwas.

<sup>76</sup> Ibidem. Tłum. A. Karwas.

Almodóvara. Ten wytarty, zdawałoby się, slogan, w filmie hiszpańskiego reżysera uzyskuje nowe i oryginalne znaczenie.

Albowiem *POROZMAWIAJ Z NIĄ* jest dziełem złożonym, rozgrywającym się na wielu płaszczyznach czasowych o misternej konstrukcji logicznej i dramaturgicznej, a przy tym oferuje wiele możliwości interpretacyjnych, poruszając różnorodne kwestie moralne i światopoglądowe, oddziałujące emocjonalnie. Jak stwierdza Ricardo Rodríguez Pereyra, film Almodóvara „(...) jest historią o miłości, i o samotności w obliczu pożądania, które nie spotyka się z odwzajemnieniem; o pięknie ludzkiego ciała i jego kruchości wobec choroby. Z pewnością może być ona traktowana jako metafora współczesnej epoki, z pandemiemi typu AIDS i ptasiej grypy, ale także z niemożnością porozumienia się pomiędzy ludźmi pomimo posiadania telefonów komórkowych i rozwiniętej technologii. A wreszcie, jest to historia, która mogłaby być wzięta pod uwagę jako edukacja uczuciowa, biorąca początek z parametrów genderowych, które tworzą tożsamość płciową. Z pewnością tej nocy, zanim jakaś dziewczynka pójdzie spać, w jakimś miejscu na naszej planecie, ktoś czyta jej bajkę o śpiących królewnach, które budzą się od pocałunku księcia”<sup>77</sup>.

## 5. Akceptacja, zrozumienie czy odrzucenie — emocje widzów DRŻĄCEGO CIAŁA I POROZMAWIAJ Z NIĄ

Trudno jest jednoznacznie określić emocje, które towarzyszą odbiorowi omówionych w niniejszym rozdziale filmów Almodóvara, jako że z pewnością nie są one jednolite. Emocje, które wywołuje w widzach *DRŻĄCE CIAŁO*, z pewnością są natury mniej złożonej, niż te pojawiające się przy lekturze *POROZMAWIAJ Z NIĄ*. Wcześniejszy film Almodóvara nie podejmuje bowiem tak ważnych dylematów natury moralnej.

*DRŻĄCE CIAŁO*, oscylując wokół melodramatu i sensacji, generuje emocje towarzyszące tym gatunkom filmowym. A zarazem skutecznie je rozbija, wprowadzając postmodernistyczny pastisz i spojrzenie jeśli nie komiczne, to z pewnością z przymrużeniem oka. Melodramatyczne rozrzewnienie towarzyszące śledzeniu perypetii miłosnych głównych bohaterów zbliża się niejednokrotnie do kiczu, przywoływanego zresztą przez reżysera z premedytacją, jak ma to miejsce w scenie na cmentarzu, gdy Clara filmowana jest w obramowaniu wieńca z róż w kształcie serca czy w innej scenie ukazującej przygototo-

---

<sup>77</sup> R. R. Pereyra, „Hable con ella”: las fronteras del género en la película de Almodóvar, op. cit. Tłum. K. Citko.

wywanie przez Clarę posiłku Victorowi, gdy patelnia staje w ogniu będącym metaforą płonącego, niszczącego uczucia żony policjanta do byłego więźnia. Z drugiej strony, nie brak w filmie scen ewokujących uczucie czystego wzruszenia, wypływającego z tego, co można określić jako cudowność i nieprzewidywalność życia: wymienić tu należałoby rozpoczynającą film sekwencję narodzin Victora w autobusie, a także scenę rozmowy Victora z Eleną na ławce przed schroniskiem dla dzieci wraz z będącą jej kontynuacją sceną miłosnego spotkania bohaterów.

Wprowadzone do filmu wątki kryminalne nie trzymają widza w napięciu tak intensywnym, jak przeciętny nawet thriller. DRŻĄCE CIAŁO nie jest bowiem kinem akcji, a misternie konstruowany w nim suspens nie ma na celu budowania atmosfery zagrożenia wokół głównego bohatera. Chodzi raczej o efekt zaskoczenia lub zawieszenia akcji po to, aby poruszyć ciekawość widzów i wzbudzić w nich podziw dla warsztatowych rozwiązań stosowanych przez reżysera. Wśród tych ostatnich, uderzających autorskim kunsztem, wymienić można na przykład wplecenie w tkankę filmową fragmentów ZBRODNICZEGO ŻYCIA ARCHIBALDA DE LA CRUZ Luisa Buñuela lub subiektywizację spojrzenia kamery, utożsamiającej się z punktem widzenia Sancha w scenie jego krwawej rozprawy z Clarą.

Natomiast trudno byłoby chyba sobie wyobrazić, aby film ten wywołał u odbiorców emocje negatywne, związane ze zgorszeniem czy oburzeniem z powodu naruszenia sfery aksjologicznej. Być może u widzów bardziej tradycyjnych lub należących do starszego pokolenia może pojawić się niesmak czy przynajmniej pewnego rodzaju dyskomfort podczas oglądania sceny cunnilingus, które wykonuje David swojej żonie. Ale z pewnością już scena aktu miłosnego pomiędzy Victorem i Eleną nie powinna zgorszyć nawet pruderyjnych odbiorców, jako że więcej jest w niej poetyckiego piękna i niedomówień, niż spektakularności i tak zwanej, używając języka kolokwialnego, „golizny”<sup>78</sup>. Zaś finałowe sceny filmu, przynoszące szczęśliwe rozwiązanie zawirowań sercowych Eleny i Victora, z pewnością wywołują u widzów uczucie satysfakcji i spełnienia.

Tkliwość, wzruszenie i radość z powodu happy endu to niewątpliwie emocje dominujące podczas odbioru DRŻĄCEGO CIAŁA. Ten ciepły, optymistyczny w wymowie film być może dlatego ma tak wielu zwolenników, że nie wzbudza emocji sprzecznych ani zdecydowanie różniących się między sobą

---

<sup>78</sup> Możliwe jest oczywiście także odebranie tej sceny w kategorii zgorszenia, ale nie sadzę, aby takie jej odczytanie było częste, gdyż kino współczesne (zarówno masowe, jaki i artystyczne) przyzwyczało widzów do seksu pokazywanego znacznie bardziej werystycznie.

— w przeciwieństwie do innych dzieł Almodóvara, w tym także POROZMAWIAJ Z NIĄ.

Niewątpliwie, lektura emocjonalna POROZMAWIAJ Z NIĄ pozostawić może odbiorców tego dzieła w stanie rozdygotania, bowiem emocje przezeń wywołane są krańcowo sprzeczne. Ten swoisty koktajl emocjonalny jest zaiste mieszanką wybuchową, rzadko bowiem się zdarza, aby jakieś dzieło prowokowało jednocześnie do odrzucenia i zarazem akceptacji wyborów i czynów w nim ukazanych.

Film z pewnością wywołać może emocję przejmującego smutku. Jest to emocja wypełniająca, a w przypadku tego filmu można nawet użyć określenia: zalewająca odbiorców. Smutek wypływa zarówno z losów bohaterów — dwoje spośród czworga głównych protagonistów umiera — jak i z przesłania niesionego przez film: porozumienie pomiędzy ludźmi jest tak trudne do osiągnięcia, że niemalże niemożliwe. Kategoria smutku ewokowana przez film ma również aspekt obiektowy; świat przedstawiony filmu tchnie nostalgiczną zadumą, podkreślaną przez spłowiałe kolory, brak światła, powolny rytm narracji (niekiedy tylko dramatycznie przyspieszający, na przykład w scenach corridy czy w scenie, gdy Marco biegnie po schodach do biura naczelnika więzienia) oraz dynamiczną muzykę.

Smutkowi towarzyszyć może wzruszenie wywołane empatycznym współczuciem dla bohaterów, wpływającym z tragiczności ich losów. Wzruszająca jest Alicia poprzez swoją nieobecność i kruchość, chociaż jej ciało, mimo że nieruchome, przez sam fakt istnienia jest pełne ekspresji. Wzruszający jest też Benigno, delikatny i czuły, pielęgnujący dziewczynę z oddaniem i poświęceniem. Wzruszający jest również Marco: przystojny, męski w typie osobnik, płaczący podczas spektaklu baletowego. Być może najmniej ewokującą tego typu oddziaływanie na widzów jest Lydia, ze względu na jej twardość oraz męski wygląd i profesję. Jej los zdesperowanej, porzuconej kochanki może jednak wywołać szczere współczucie. A także jej zachowanie, naznaczone cierpieniem i smutkiem, zmęczeniem życiem, przegraniem pełnym rezygnacji, niewątpliwie generuje postawy empatyczne.

Emocja wzruszenia otwiera się na kolejne uczucie: sympatii do bohaterów przedstawionych w filmie. Co ciekawe, nawet Benigno, pomimo dopuszczenia się czynu odrażającego, nadal wzbudza na ogół pozytywne nastawienie widzów. Staje się równocześnie kimś, kto wywołuje litość i trwogę zarazem, emocje leżące u podłoża Arystotelesowskiego katharsis. Benigno jako bohater tragiczny nie może być oceniany w jednoznacznych kategoriach dobra i zła. Kreując jego sylwetkę, Almodóvar stawia przed widzami wiele pytań, ale nie udziela na nie jakichkolwiek odpowiedzi — pozostawia je odbiorcom. Benigno jest postacią

niejednoznaczną, naznaczoną nawet rysem szaleństwa, ale to szaleństwo jest pełne ciepła i serdeczności, dlatego emocje przezeń wzbudzone mają z reguły pozytywny charakter. Chociaż nie można wykluczyć, że bardziej tradycyjni w kwestiach moralności widzowie zareagują na jego czyn oburzeniem.

Jest sprawą oczywistą, że gwałt, którego Benigno dopuszcza się na Alicii, wywołać może u odbiorców wzburzenie i protest. Niewskazany natomiast byłoby mówienie w tym przypadku o niesmaku, gdyż sceny gwałtu reżyser bezpośrednio nie pokazuje. Niemniej, odczucie odrazy moralnej wobec bohatera z pewnością może się u widzów pojawić. Trudno jednak potępić jednoznacznie bohatera, wiedząc że jego przerażający postępek paradoksalnie obraca się na korzyść bohaterki, sam Benigno zaś ponosi surowe konsekwencje swojego czynu. Tak jak w życiu, nic nie jest jednoznaczne ani proste. Ocena w kategoriach moralnych nie może być wyrażona jednoznacznie.

Owa trudność jednoznacznej oceny, wypływająca ze sprzecznych ze sobą emocji potępienia i akceptacji równocześnie, jest, moim zdaniem, największym walorem filmu. W dobie strywializowanych uczuć, pokazywanych w kinie głównego nurtu w schematycznych, konwencjonalnych obrazach, talent, z jakim Almodóvar potrafi wywołać u widzów czyste wzruszenie, jest podziwu godny. Emocje towarzyszące odbiorowi jego dzieł są zawsze prawdziwe i gorące, a ich swoista mieszanka powoduje poruszenie, które coraz rzadziej staje się udziałem bywalców kina. Podczas projekcji POROZMAWIAJ Z NIĄ wielu odbiorców zachowuje się tak, jak Marco na widowni spektaklu baletowego: roni łzy, wywołane spotkaniem z czystym i niespodziewanym pięknem.

■

## Zakończenie

Filmowa twórczość Pedra Almodóvara jest, moim zdaniem, jednym z ciekawszych fenomenów światowego kina współczesnego. Jako propozycja autorska, nosząca wyraźne piętno osobowości twórcy, jest rozpoznawalna na pierwszy rzut oka, aczkolwiek wcale nie z powodu swej jednolitości. Przeciwnie, filmy Almodóvara cechuje wielowątkowość poruszanych tematów oraz różnorodność stosowanych rozwiązań stylistycznych i kompozycyjnych. Z tego powodu opracowania dotyczące jego twórczości proponują wielorakie możliwości jej odczytania.

Wśród najważniejszych wątków interpretacyjnych odnajdziemy odwołania do filozofii postmodernistycznej<sup>1</sup>. Almodóvar kreuje w swoich filmach „kronikę końca XX wieku”, przywołując wizję wielkich metropolii (Madrytu), spektakli, reklamy, muzyki i estetyki pop, wszechwładzy pieniędzy i splendoru hollywoodzkich produkcji, używając estetyki manierystycznej, dokonując praktyk dekonstrukcji i pastiszu, bez oglądania się na gust, dobry smak i społeczne tradycyjne wzorce zachowań. Filozofia postmodernistyczna, pisma Habermasa, Lyotarda czy Jamesona, praktycznie nieznane w Hiszpanii, zaczęły funkcjonować w szerszej świadomości wraz z nadejściem epoki *la movidy*, jako że przystawały do haseł ogłoszonych przez młodych awangardowych twórców: śmierć dogmatów (upadek „metanarracji”), parodia i pastisz jako strategie nostalgiczne, przekonanie, że wszystko jest na sprzedaż i ma swoją cenę. Parodia elementów kultury i form społecznej egzystencji, pastisz i trawestacja dzieł literackich i filmowych, dekonstrukcja tradycyjnej wizji świata, a także wizja wszechogarniającej komercjalizacji pojawiają się jako stałe motywy w filmach Pedra Almodóvara.

Również cechy stylu Almodóvara rozpatrywać można w kategoriach konwencji postmodernistycznych: charakterystyczny dla jego twórczości jest liberalizm i pluralizm warsztatowy, ostentacyjnie wyrażany w formie kiczu fałsz

---

<sup>1</sup> Zob. np.: M. A. García De León, T. Maldonado, *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*, segunda edición, Area de Cultura, Toledo 1989; K. Vernon, B. Morris (eds.), *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, Greenwood Press, Westport 1995; V. Sánchez-Biosca, *El elixir aromático de la postmodernidad o la comedia según Pedro Almodóvar*, [en:] J.A. Hurtado, M. Picó (eds.), *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Ed. Francisco, Valencia 1989.

stylistyczny, brak głębi i zatrzymanie na powierzchni zjawisk, zapożyczenia i klisze z własnych, wcześniejszych dzieł oraz z dzieł innych twórców<sup>2</sup>.

Zgodnie ze strategią postmodernistyczną, Almodóvar dokonuje zawłaszczenia, a równocześnie dekonstrukcji hiszpańskiej tradycji kulturowej oraz dorobku literatury, muzyki i kinematografii światowej, czerpiąc z nich inspiracje, zapożyczenia i cytaty<sup>3</sup>. Pomimo widocznych wpływów, świadomych i nieukrywanych fascynacji czy wręcz hołdów składanych na ekranie ulubionym twórcom, Almodóvar pozostaje twórcą oryginalnych, niekonwencjonalnych scenariuszy. Niektórzy badacze<sup>4</sup>, analizujący szczególnie wcześniejszy okres twórczości reżysera, podkreślają, że Almodóvar jest lepszym dialogistą niż scenarzystą; jego filmy są pełne błyskotliwych scen i rozwiązań dramaturgicznych, ale ich akcja rozgrywa się pomiędzy meandrami i dywagacjami, w czym przypominają styl wielkich pisarzy XX wieku, takich jak Faulkner czy Joyce.

Wielu badaczy analizujących filmy Almodóvara skupia się na ich walorach estetycznych. Na ogół podkreślają oni barokowość stylu<sup>5</sup>, wyrazistość kolorystyczną, fetyszyzację kultury pop<sup>6</sup>, estetykę karnawału, staranną aranżację wnętrza, wyposażonych w dobierane przez samego reżysera gadzety charakteryzujące zwiąże bohaterów i ich świat, celową kiczowatość scenografii, ubiorów i przedstawień<sup>7</sup>. Charakterystyczna dla Almodóvara jest także struktura kolażu, fotomontażu i komiksu, którą reżyser wprowadza do swoich dzieł. Mieszają się w jego twórczości konwencje estetyczne kina, reklamy, wideoklipów, seriali i programów telewizyjnych<sup>8</sup>. Niejednokrotnie reżyser wplata w narrację swoich utworów parodie reklam, dzienników i programów typu *reality show*,

<sup>2</sup> Pisz o tym J. E. Monterde, *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Ed. Paidós Iberia S.A., Barcelona, Buenos Aires, Mexico 1993.

<sup>3</sup> Na ten wątek twórczości Almodóvara zwracają uwagę między innymi: A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, Cátedra, Madrid 1994; D. Aronica, *Pedro Almodóvar*, Il Castoro, Roma 1994; C. Polimeni, *Pedro Almodóvar y el „kitsch” español*, Campo de Ideas SL, Madrid 2004.

<sup>4</sup> Np.: M. A. García De León, T. Maldonado, *Pedro Almodóvar; la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*, op. cit.; N. Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, ICAA, Ministerio de Cultura, Madrid 1988; M. D'Lugo, *Pedro Almodóvar y la autoría literaria*, [en:] N. M. Arranz (ed.), *Literatura española y cine*, Ed. Complutense S.A., Madrid 2002.

<sup>5</sup> A. Varderi, *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*, Pliegos, Madrid 1996.

<sup>6</sup> Np.: S. Markuš, *La poética de Pedro Almodóvar*, trad. M. Andrijević, Littera, Barcelona 2001; M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, I. B. Tauris & Co Ltd., London 2001.

<sup>7</sup> Na temat roli kiczu w twórczości Pedro Almodóvara i różnorodnych metod jego zastosowania piszą między innymi: C. Polimeni, *Pedro Almodóvar y el „kitsch” español*, op. cit.; A. Yarza, *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad „camp” y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Ed. Libertarias, Madrid 1999.

<sup>8</sup> Na ten temat pisze między innymi: J. Hopewell, *El cine español después de Franco: 1973-1988*, Arguero, Madrid 1989.



czyniąc z nich ostrą satyrę na współczesne konsumpcyjne społeczeństwo i media goniące za największą oglądalnością.

Eklektyczność stylu Almodóvara przejawia się także w mieszaniu i łamaniu konwencji gatunkowych, a nawet rodzajowych: w jego filmach neorealizm łączy się ze spojrzeniem surrealistycznym i hiperrealistycznym typu dokumentalnego, film noir z intrygą thrilleru i odrobiną horroru, melodramat z komedią. Wielu interpretatorów twórczości Almodóvara podkreśla jego zainteresowanie stereotypowymi rozwiązaniami gatunkowymi oraz ich przekraczaniem i dekonstrukcją<sup>9</sup>. Szczególnie wnikliwie penetrowany jest obszar inspiracji reżysera konwencją melodramatu, z wyraźnymi wpływami i inspiracjami twórczością Douglasa Sirk'a<sup>10</sup>.

Równie bogata jak rozwiązania stylistyczne, jest tematyka podejmowana przez Almodóvara w jego filmach. Głównym tematem wszystkich jego dzieł pozostaje miłość w różnych kombinacjach: miłość kobiety do mężczyzny, miłość homoseksualna, miłość macierzyńska, odwzajemniona i nie, zawiedziona i tryumfująca, przyjmująca formę erotycznej fascynacji i gorączki, sadomasochistycznego wyuzdania, destrukcyjnej siły niszczącej kochanków. Natomiast inne wątki tematyczne pojawiają się na zasadzie uzupełnienia, tworząc odniesienia i dywagacje do głównego tematu: reżyser eksploruje świat religii i kościoła, instytucję rodziny, policję, narkotyki, modę i design, świat mediów, zagadnienie twórczości, sztukę, wielkomiejski, zurbanizowany pejzaż, relacje kobiet i mężczyzn, samotność, szaleństwo, wyobcowanie<sup>11</sup>.

Charakterystycznym dla Almodóvara wątkiem jest poruszany wielokrotnie motyw miłości homoseksualnej<sup>12</sup>. Ukazując w swoich filmach barwne, nie-

<sup>9</sup> Zob. np.: R. Zamignan, *Pedro Almodóvar, Circuito Cinema*, Venecia 1991; D. Aronica, *Pedro Almodóvar, Il Castoro Cinema*, Milano 1993.

<sup>10</sup> Wśród najciekawszych opracowań wymienić należy: N. Triana-Toribio, *Hollywood Melodrama in the Films of Pedro Almodóvar*, European Studies Research Institute, London 1995; M.J. Nandorfy, *Tie Me Up! Tie Me Down! Subverting the Glazed of American Melodrama and Film Theory*, "CineAction", 1993, No 31; N. Vidal, *Almodóvar al borde de melodrama*, „Fotogramas”, 1755, 1989; P. Ponga, „*Tacones lejanos*”. *Pedro Almodóvar. Un melodrama duro y agresivo*, „Fotogramas”, 1774, 1991; G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001; G. Stachówna, *Jedynie serce matki... Melodramat macierzyński według Pedro Almodóvara*, [w:] G. Stachówna (red.), *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, Universitas, Kraków 1997.

<sup>11</sup> Interpretację twórczości Almodóvara pod kątem tematyki poruszanej w jego dziełach znajdziemy m.in. w: M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, op.cit.; N. Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, op.cit.; M.A. García De León, T. Maldonado, *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*, op. cit.

<sup>12</sup> Na ten temat zob.: P. J. Smith, *Pornography, Masculinity, Homosexuality: Almodóvar's „Matador” and „La Ley del Deseo”*, Duke University Press, Durham 1997; P. J. Smith, *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*, Clarendon, Oxford 1992; M. D'Lugo, *Almodóvar's City of Desire*, "Quartely Review of Film and Video", 1991 No 13; J. Babuscio, *Cine y homosexualidad*, trad. A. Cardin, Wyd. Laertes, Barcelona 1982.

tuzinkowe sylwetki lesbijek, homoseksualistów, transwestytów i transseksualistów, reżyser stwierdza, że miłość oraz pożądanie jest relacją pomiędzy osobami, a nie płciami: „W filmach Almodóvara granica pomiędzy płciami ulega zatarciu; nie ma różnicy, czy miłość jest homoseksualnej, czy heteroseksualnej natury: najtrudniejsze jest napotkanie pożądania. To, co pobudza pożądanie, jest nieodgadnione”<sup>13</sup>. Dlatego też filmy Almodóvara stanowią wdzięczny materiał do studiów o charakterze genderowym<sup>14</sup>.

Natomiast zagadnienie emocji w filmach Almodóvara pojawia się jedynie przy okazji omawiania innych aspektów jego twórczości. Tymczasem, moim zdaniem, emocje są głównym motywem inspirującym Almodóvara do realizowania autorskich wizji i stanowią prymarny składnik kreacji, zarówno świata przedstawionego, jak i sylwetek bohaterów. Osobiste emocje reżysera konstytuują w zasadzie wszystko: jego fascynację kinem, przekładającą się na zapożyczenia, hołdy i klisze z ulubionych dzieł, zauroczenie literaturą i muzyką, spełniającą tak istotną rolę w opowiadanych przezeń fabułach, stosunek do miłości, płci i pożądania jako najwyższej pasji, inspirację dzieciństwem spędzonym w La Manchy i hiszpańską rodzimą tradycją kulturową — czy wreszcie obrazoburcze podejście do religii i do społecznych instytucji, jak rodzina lub grupa zawodowa, a także do mediów, szczególnie do wielokrotnie parodiowanej telewizji.

Emocje są również nieodzownym składnikiem procesu odbioru dzieł Almodóvara przez widzów. Doświadczenie odbiorców jest niejednokrotnie wstrząsające: po obejrzeniu filmu siedzą porażeni, zdruzgotani, poobijani emocjonalnie. Dają temu wyraz zarówno studenci, z którymi niejednokrotnie przeprowadzałam dyskusje na temat twórczości Almodóvara, jak i internauci, wyrażający swoje opinie za pomocą komentarzy zamieszczanych na łamach stron www. Cenne w dziełach hiszpańskiego reżysera jest również to, że dostarczają one szans na przeżycie różnorodnych, czasami krańcowo sprzecznych ze sobą emocji. Z pewnością nie pozostawiają obojętnymi nikogo.

Przyznaję, że jestem gorącą entuzjastką filmów Almodóvara — nie dlatego, że upatruję w nich szczególnie wysokie walory artystyczne czy chociażby zaskakujące nowatorstwo (choć one także istnieją) — ale właśnie z powodu owej umiejętności wywoływania emocji i podgrzewania ich „do czerwoności”. Przy tym reżyser posługuje się strategią, którą można określić odwróceniem

---

<sup>13</sup> M. A. García De León, T. Maldonado, *Pedro Almodóvar, la otra españa cañi (sociología y crítica cinematográficas)*, op. cit., pág. 174. Tłum. K. Citko.

<sup>14</sup> Zob. np.: P. J. Smith, *García Lorca / Almodóvar: Gender, Nationality and the Limits of the Visible*, Cambridge University Press, Cambridge 1995; I. Kolasińska, *Portrety kobiet we współczesnym kinie hiszpańskim*, [w:] M. Radkiewicz (red.), *Gender w humanistyce*, Rabid, Kraków 2001; M. Michalak, *Mężczyzna w filmach Pedro Almodóvara*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2004 nr 47-48 (107-108).

mechanizmu emocji widza, opisanego przez kognitywistów. U podłoża prac badaczy zainspirowanych Projektem z Wisconsin leży przekonanie, że widz musi najpierw zrozumieć stan bohatera, aby potem móc prawidłowo odczytać jego emocje, co wywoła pobudzenie afektywne u niego samego. Natomiast emocje w filmach Almodóvara pojawiają się niejako in statu nascendi, wypływając z elementów budujących świat przedstawiony i konstytuując postacie bohaterów (zanim zrozumiemy postępowanie bohatera, od razu widzimy emocje przezeń okazywane), dopiero później zaś zmuszają widzów do refleksji i podjęcia próby wartościowania, wpływającej z afektywnej akceptacji bądź odrzucenia zaproponowanej przez reżysera wymowy ideowej jego dzieł.

Rozpatrując proces twórczy, który reżyser niejednokrotnie opisuje w wywiadach i autowywiadach<sup>15</sup>, analizując zrealizowane przezeń filmy, a także zapoznając się z wypowiedziami odbiorców dotyczącymi poszczególnych dzieł Almodóvara, nietrudno dojść do wniosku, że na wszystkich tych etapach i poziomach — twórczości, gotowego artefaktu i odbioru — emocje są ważnym, wręcz nieodzownym składnikiem. Śledzenie ich wpływu na powstawanie dzieła, odkrywanie i tropienie ich w świecie przedstawionym oraz w konstrukcji postaci oraz w zachowaniach bohaterów, wreszcie domyślanie się ich hipotetycznego przejawiania się w procesach odbiorczych, widoczne na łamach prezentowanej książki, było dla mnie fascynującą przygodą intelektualną. Mam nadzieję, że rezultaty tej przygody wniosą pewien wkład w popularyzację twórczości Pedra Almodóvara w Polsce, zasługującej, moim zdaniem, na wnikliwe, podejmowane pod różnym kątem, analizy i studia filmoznawcze.

*Białystok, 5 września 2006 r.*

---

<sup>15</sup> Najślynniejsze wywiady z reżyserem są autorstwa F. Straussa, opublikowane w: *Almodovar. Rozmowy, przeprowadził: F. Strauss*, przeł. O. Hedemann, „Świat Literacki”, Izabelin 2003. Autowywiady natomiast reżyser zamieszcza m. in. na łamach swojej oficjalnej strony internetowej, tuż po premierach filmów: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp>

## Bibliografia

- Aguilar C., Genover J, *El cine español en sus intérpretes*, Verdoux, Madrid 1992.
- Albadalejo M., *Los fantasmas del deseo: a propósito de Pedro: retrospectiva del cine de Pedro Almodóvar*, Aula 7, Madrid 1988.
- Alcalá M., „*Tacones lejanos*”. *Poco para Almodóvar*, „Reseña”, núm. 223, 1991.
- Alcover N., „*Carne trémula*”. *Atractivas oscilaciones*, „Reseña”, núm. 288, 1997.
- Allinson M., *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, I. B. Tauris & Co Ltd., London 2001.
- Almodóvar P., *Fuego en las entrañas*, Ed. La Cúpula, Barcelona 1981.
- Almodóvar P., *Los directores cuentan su película*, „Fotogramas”, núm. 3 (1.717), 1986.
- Almodóvar. Rozmowy*, przeprowadził: F. Strauss, przeł. O. Hedemann, Świat Literacki, Izabelin 2003.
- Almodóvar P., *Patty Diphusa*, tłum. H. Torrent — Piasecka, wyd. II, Świat Literacki, Izabelin 1966.
- Almodóvar P., *Toda tuya*, [en:] Naitza S., Patané V., *Folle, folle, folle Pedro! Il cinema di Pedro Almodóvar*, Tredicilune, Caligari 1992.
- Almodóvar vuelve al cole — entrevista con Pedro Almodóvar*, „Fotogramas”, núm.3 (1.925), 2004.
- Almodóvar P., oficjalna strona internetowa reżysera z autowwywiadami i komentarzami do poszczególnych filmów: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp>
- Alonso Barahona F., *Biografía del cine español*, Royal Books, Barcelona 1992.
- Alonso Barahona F., *Las obras maestras del cine*, Royal Books, Barcelona 1994.
- Amell S., García Castañeda S., *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura*, Ministerio de Cultura, Madrid 1988.
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, WAI F, Warszawa 1978.
- Aronica D., *Pedro Almodóvar*, Il Castoro, Roma 1994.
- Arribas J., *Por un cine nuevo. Pedro Almodóvar*, „Reseña”, núm. 6 (173), 1987.
- Arribas J., „*Mujeres al borde de un ataque de nervios*”. *Hacia la depuración del estilo*, „Reseña”, núm. 6 (185), 1988.
- Babuscio J. *Cine y homosexualidad*, traducción: A. Cardin, Laertes, Barcelona 1982.
- Babelon J., *Sztuka hiszpańska*, tłum. H. Ostrowska – Grabska, WAI F, Warszawa 1974.
- Badinter E., *XY Tożsamość mężczyzn*, przeł.: G. Przewłocki, „W.A.B.”, Warszawa 1993.
- Bardzińska J., Merchan E. R., „*Złe wychowanie*” *Pedro Almodóvara. Zagubiony we własnym labiryntcie*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2004 nr 46 (106).
- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1999
- Baudry J.-L., *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, tłum. A. Helman, [w:] „*Powiększenie*”, nr 1, 1985.
- Besas P., *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, Arden Press, Denver 1985.
- Beylin P., *Autentyczność i kicz. Artykuły i felietony*, PIW, Warszawa 1975.

- Boczkowski K., *Homoseksualizm*, PZWL, Warszawa 1988.
- Bonet Mojica L., *Tengo una necesidad histórica de hacer películas, entrevista con Pedro Almodóvar*, „la Vanguardia”, 24 de marzo, 1988.
- „Boquerini” (Blanco F.), *Pedro Almodóvar*, Ed. JC Colección Directores de cine, Madrid 1989.
- „Boquerini” (Blanco F.), *Sobrevivir a una infancia marcada*, „Guía del ocio”, núm. 1.457, 19-25 de marzo, 2004.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985.
- Bordwell D., Carroll N. (ed.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, Madison 1996.
- Bordwell D., *Procesy poznawcze a rozumienie. Widzenie i zapominanie w „Mildred Pierce”*, tłum. J. Ostaszewski, [w:] „Kwartalnik Filmowy”, nr 11, 1995.
- Bozal V., *Historia del Arte en España*, Ed. Itsmo, Madrid 1973.
- Branigan E., *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton, New York — Berlin 1984.
- Calleja P., „La ley del deseo”, „Fotogramas”, núm. 3 (1.728), 1987.
- Camporesi V., *Para grandes y chicos: un cine para los españoles, 1940-1990*, Turfan, D.L., Madrid 1994.
- Caparrós Lera J. M., *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al „cambio” socialista (1975-1989)*, Ed. Anthropos, Barcelona 1992.
- Carroll N., *Filozofia horroru albo Paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2005
- Carroll N., *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Castellano K., *Tarde de toros*, „Fotogramas”, núm. 11 (1.713), 1985.
- Castellano K., *Ahora quiero ser la madre Teresa de Calcuta, entrevista con Pedro Almodóvar*, „El País”, 8 de agosto, 1993.
- Castillo de M., *Hiszpańskie czary*, tłum. D. Knysz-Rudzka, Wyd. Książka i Wiedza, Warszawa 1989.
- Castillo Zapata R., *Fenomenología del bolero*, Monte Avila, Caracas 1990.
- Citko K., *Artysta, policjant, kochanek, ojciec — wizerunki męskości w filmach Pedro Almodóvara*, tekst w druku.
- Citko K., *Filmowy bricolage Pedro Almodóvara*, [w:] K. Citko, A. Kienig, B. Mirucka, M. Niesiołędzka (red.), *Wyzwania i zagrożenia człowieka we współczesnym mu świecie*, Trans Humana, Białystok 2005.
- Citko K., „La movida”, *a wczesny okres twórczości Pedro Almodóvara*, [w:] „Kwartalnik Filmowy”, nr 49-50, 2005.
- Citko K., *Las cuestiones del género en las películas de Pedro Almodóvar*, tekst w druku.
- Citko K., *Strategia „camp” i recycling jako dekonstrukcja tradycyjnych hiszpańskich elementów kulturowych w filmach Pedro Almodóvara*, [w:] M. Sokołowski (red.), *(Kon)teksty kultury medialnej. Analizy i interpretacje*, Algraf, Olsztyn 2007
- Citko K., *Świat mediów i wizerunek społeczeństwa medialnego w filmach Pedro Almodóvara*, [w:] M. Sokołowski (red.), *U progu wielkiej zmiany? Media w kulturze XXI wieku*, Oficyna Wyd. „Kastalia”, Olsztyn 2005.
- Ciusuqui N., *Pedro Almodóvar: Sexo y ganas de divertirse*, „Diario de Barcelona”, 12 noviembre 1980.
- Cofała J., *Pedro Almodóvar — cały jestem kiczem*, [w:] „Studia Filmoznawcze”, S. Bobkowski (red.), Wrocław, z. 18, 1997.
- Colmenero Salgado S., *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre*, Paidós, Barcelona 2001.
- Costa J., *La mala educación*, „Fotogramas”, núm. 4 (1.926), 2004.
- Cueto J., *Mitologías de la modernidad*, Salvat, Madrid 1982.

- Czarnocki M., Siekierzyński W., *Wpływ stanu emocjonalnego na efektywność myślenia twórczego*, [w:] „Psychologia wychowawcza”, nr 2, 2000.
- Davidson R.J., *Natura emocji*, przeł. B. Wojciszke, GWP, Gdańsk 1999
- De Cominges J., „*Todo sobre mi madre*”, „Fotogramas”, núm. 5 (1.867), 1999.
- D'Lugo M., *Pedro Almodóvar y la autoría literaria*, [en:] *Literatura española y cine*, N. M. Arranz (ed.), Ed. Complutense, S.A., Madrid 2002.
- D'Ors E., *Lo barroco*, Aguilar, Madrid 1964.
- Doux Le, J.E., *Mózg emocjonalny: tajemnicze podstawy życia emocjonalnego*, tłum. A. Jankowski, Media Rodzina, Poznań 2000.
- Dziemidok B., *Sztuka, wartości, emocje*, Wyd. Fundacji dla Instytutu Kultury, Warszawa 1992.
- Eibl-Eibesfeld I., *Miłość i nienawiść: historia naturalna elementarnych sposobów zachowania*, tłum. Z. Stromenger, PIW, Warszawa 1997.
- Eisenstein S., *Nieobojętna przyroda*, tłum. M. Kumorek, WAiF, Warszawa 1975.
- Eisenstein S., *Wybór pism*, red. R. Dreyer, tłum. M. Kumorek, WAiF, Warszawa 1959.
- Ekman P., Davidson R.J. (red.), *Natura emocji*, tłum. B. Wojciszke, GWP, Gdańsk 1999.
- Evans D., *Emocje. Naukowo o uczuciach*, tłum. R. Kot, Rebis, Poznań 2002.
- Evans P. W., *Almodóvar's „Matador”: Genre, Subjectivity and Desire*, „Bulletin of Hispanic Studies”, 1993, no 7.3.
- Evans P.W., „*Women of the Verge of a Nervous Breakdown*” (*Not the Script, but Much More...*), Indiana University Press, Indiana 1996.
- Foucault M., *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 2000.
- Francia J.I., Perucha J. P., *Primera película: Pedro Almodóvar*, „Contracampo”, 23 de septiembre, 1981.
- Francia J.I., *Dos estrellas para iluminar el pasado de Almodóvar*, „Magazine La Razón”, 29 de febrero, 2004.
- Freud Z., *Człowiek, religia, kultura*, przeł. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1957.
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kemperówna, W. Zaniewicki, wyd. VII, PWN, Warszawa 1995.
- Gallero J.L., *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de „la movida madrileña”*, Ardor, Madrid 1991.
- García F., Carlos E., *El cine español contemporáneo*, Royal Books, Barcelona 1992.
- García de León M.A., Alas L., *El cine de Pedro Almodóvar y su mundo*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1989.
- García de León M.A., Maldonado T., *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*, wyd. II, Area de Cultura, Toledo.
- Gil Calvo E., *Los despredadores audiovisuales. Juventud urbana y cultura de masas*, Ed. Tecnos, Madrid 1985.
- Godzic W., *Film i psychoanaliza: problem widza*, Wyd. UJ, Kraków 1991.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. I. P. Śpiewakowie, PIW, Warszawa 1981.
- Gołębiewska M., *Tragicznie śmieszny Almodóvar*, [w:] „Kino”, nr 1, 1994.
- Górski E. (red.), *Problemy człowieka we współczesnej myśli hiszpańskiej: praca zbiorowa*, przeł. E. Górski, Wyd. Literackie, Kraków 1982.
- Guarner J.L., „*Mujeres al borde de un ataque de nervios*”, „Fotogramas”, núm. 5 (1.741), 1988.
- Gubern R., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid 1995.
- Gwynne E., *Indecent Exposures: Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar*, Ed. M. Boyars, London; New York 1994.
- Haro Ibars E., *La homosexualidad como problema sociopolítico en el cine español del postfranquismo*, „Tiempo de Historia”, núm.3 (52), 1979.

- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, PWN, Warszawa 1994.
- Helman A., *Autor w filmie: z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, PWSSP: Uniwersytet im A. Mickiewicza, Poznań 1991
- Helman A. (red.), *Kino gatunków*, PWN, Warszawa — Kraków 1991.
- Helman A. (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.
- Hendrykowski M., *Autor jako problem poetyki filmu*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1988.
- Herdero Carlos F., *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Colegio del Rey (y otros), Madrid 1997.
- Higginbotham V., *Spanish Film under Franco*, Austin, Texas 1988.
- Holguín A., *Perdo Almodóvar*, Cátedra, Madrid 1994.
- Hooper J., *The New Spaniards*, Penguin, London 1995.
- Hopewell J., *El cine español después de Franco: 1973-1988*, Arquero, Madrid 1989.
- Kałużyński Z., *Kobietki, kobiety: prawie wszystko o Almodóvarze*, [w:] „Polityka”, nr 43, 1999.
- Kinder M., *Pleasure and the New Spanish Mentality. A Conversation with Pedro Almodóvar*, „Film Quarterly Fall” no 12, 1987.
- Kinder M., *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, University of California Press, Los Angeles 1993.
- Klekot E., *Smak złota i plastiku*, [w:] „Kino”, nr 4, 1991.
- Kolasińska I., *Portrety kobiet we współczesnym kinie hiszpańskim*, [w:] *Gender w humanistyce*, M. Radkiewicz (red.), Rabid, Kraków 2001.
- Kozielecki J., *O człowieku wielowymiarowym. Eseje psychologiczne*, PWN, Warszawa 1988.
- Królikowska E., *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*, COK, Warszawa 1988.
- Kurz I., *Almodóvar: kwiat jego sekretu*, [w:] „Kino”, nr 3, 1997.
- Lamet P.M., *Intimisimo transcendental: „Hable con ella”, „Reseña”, núm. 4 (337), 2002.*
- Langer S.K., *Nowy sens filozofii: rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. A. H. Bogucka, PIW, Warszawa 1976.
- Leiris M., *Lustro tauromachii*, przeł. M. Ochab, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1999.
- Loska K., *Kino gatunków wczoraj i dziś*, Rabid, Kraków 1998.
- Lubelski T., *Kwiat mego sekretu*, [w:] „Kino”, nr 3, 1993.
- Lubelski T., *O pięknej kosmetyczce i ohydnej dziennikarce*, [w:] „Kino”, nr 4, 1995.
- Lubelski T., *Smuga cienia Pedro Almodóvara*, [w:] „Kino” nr 3, 1996.
- Lugo M., *Almodóvar's City of Desire*, „Quarterly Review of Film and Video”, 1991, no 13.
- Mahieu J.A., *„Entre tinieblas”, „Fotogramas”, núm. 10 (1.690), 1983.*
- Markuś S., *La poetica de Pedro Almodóvar*, tłum.: M. Andrijevič, Ed. Littera, Barcelona 2001.
- Martialay J., Ponga P., *Avance: cine español '98. Las 50 películas que nos esperan*, „Fotogramas”, núm. 9 (1.847), 1997.
- Marrodán Casas C., *Ciało pełne sekretów*, [w:] „Kino”, nr 1, 1998.
- Maruszewski T., Ścigała E., *Emocje, aleksytymia, poznanie*, Wyd. Fundacja Humaniora, Poznań 1998.
- May R., *Odwaga tworzenia*, tłum. E. I T. Hornowsy, Rebis, Poznań 1994.
- Mazierska E., *Jakby Franco nigdy nie było. Ideologia w filmach Pedro Almodóvara*, [w:] „Kwartalnik Filmowy”, nr 29-30 (89-90), 2000.
- Mazierska E., *Postmodernistyczne społeczeństwo i jego filmowy obraz*, [w:] „Film na świecie” 2000 nr 41.
- McNair B., *Mediated Sex. Pornography and Postmodern Culture*, Ed. Edward Arnold, London 1996.
- Méndez-Leite F., *Historia del cine español*, t. I i II, Ed. Rialp S.A., Madrid 1975.
- Michalak M., *Mężczyzna w filmach Pedro Almodóvara*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2004 nr 47-48 (107-108).

- Minero A., *Un prestidigitador de imágenes llamado Almodóvar*, „El Diario”, 6 de mayo, 1994.
- Moix T., „*Carne trémula*”, „Fotogramas”, núm. 11 (1.849), 1997.
- Molina Foix V., „*¿Que he hecho yo para merecer esto?*”, „Fotogramas”, núm. 12 (1.703), 1984.
- Molina Foix V., „*Matador*”, „Fotogramas”, núm. 4 (1.718), 1986.
- Molina Foix V., „*La flor de mi secreto*”, „Fotogramas”, núm. 9 (1.823), 1995.
- Molina Foix V., „*Hable con ella*”, „Fotogramas”, núm. 3 (1.901), 2002.
- Montagut A., Batalla para evitar que „*¡Atame!*” sea declarada „porno”, „El País”, 16 de abril, 1990.
- Montano G.A., Casi todo sobre Almodóvar — entrevista con Pedro Almodóvar, „Fotogramas”, núm. 5 (1.867), 1999.
- Monterde J.E., *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Ed. Paidós Iberica S.A., Barcelona; Buenos Aires; Mexico 1993.
- Monzón D., *Pedro Almodóvar. Mis propios secretos — entrevista con Pedro Almodóvar*, „Fotogramas”, núm. 9 (1.823), 1995.
- Moreno F., „*¡Atame!*”: *Enloquecida historia de amor*, „Reseña”, núm. 2 (203), 1990.
- Morin E., *Duch czasu*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, PIW, Kraków 1965.
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.
- Münsterberg H., *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, tłum. A. Helman, ŁDK, Łódź 1989.
- Naitza S., Patané V., *Folle, folle, folle Pedro! Il cinema di Pedro Almodóvar*, Tredicilune, Caligari 1992.
- Nandorfy M.J., „*Tie Me Up! Tie Me Down! Subverting the glazed of American Melodrama and Film Theory*”, „CineAction” no 31, 1993.
- Navajas G., *Lo antisublime posmoderno y el imperativo ético en „¡Atame!” de Pedro Almodóvar*, „España Contemporánea”, núm. 4, 1991.
- Nęcka E., *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Impuls, Kraków 1995.
- Nęcka E., *Psychologia twórczości*, GWP, Gdańsk 2001.
- Nurczyńska-Fidelska E., Sitarski P. (red.), *Interpretacja dzieła filmowego. Teoria i praktyka*, PWSFTviT, Łódź 1996.
- Oatley K., Jenkins J. M., *Zrozumieć emocje*, tłum. J. Radzicki, J. Suchecki, PWN, Warszawa 2003.
- Oleksiewicz M., *Szokujące obrazy Almodóvara*, [w:] „Kino”, nr 4, 1995.
- Oliva I., „*Todo sobre mi madre*”. *La riqueza de los sentimientos*, „Reseña”, núm. 5 (304), 1999.
- Ostaszewski J., *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Wyd. UJ, Kraków 1999.
- Ostaszewski J. (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1999.
- Ostaszewski J., *Rozumienie opowiadania filmowego*, Wyd. UJ, Kraków 1999.
- Ostrowska E. (red.), *Gender w kinie europejskim i mediach*, Rabid, Kraków 2001.
- Payán J.M., *El cine español de los 90*, Ed. JC, Madrid 1993.
- Pérez Gómez A.A., „*La ley del deseo*”. *Pasiones confesables*, „Reseña”, núm. 3 (172), 1985.
- Peri Rossi C., *No me ates, por favor*, „El País”, 1 de marzo, 1990.
- Piotrowska A., *Kobiety w czerwieni*, [w:] „Tygodnik Powszechny”, nr 41, 1999.
- Piotrowska A., *Pedro Almodóvar — artysta na wysokich obcasach*, [w:] B. Kosecka, A. Piotrowska, W. Kocołowski (red.), *Panorama kina najnowszego 1980-1995. Leksykon*, Wyd. Znak, Kraków 1997.
- Polimeni C., *Pedro Almodóvar y el „kitsch” español*, Campo de Ideas SL, Madrid 2004.
- Ponce V., *Acerca del melodrama*, Generalitat Valenciana. D.L., Valencia 1987.
- Ponga P., „*Kika*”. *Una comedia perversa*, „Fotogramas”, núm. 7-8 (1.799), 1993.



- Ponga P., „*Tacones lejanos*”. Pedro Almodóvar. *Un melodrama duro y agresivo*, „Fotogramas”, núm. 5 (1.774), 1991.
- Ponga P., „*Tacones lejanos*”. Pedro Almodóvar. *La ley del melodrama*, „Fotogramas”, núm. 6 (1.775), 1991.
- Posadas C., *Yuppies, jet set, la movida y otras especies. Manual del perfecto arribista*, Ed. Temas de Hoy, Madrid 1988.
- Pospyszyl K., *Psychologia kobiety*, PWN, Warszawa 1986.
- Radkiewicz M. (red.), *Gender w humanistyce*, Rabid, Kraków 2001
- Rio A., de, *Historia literatury hiszpańskiej*, t. I: *Od początków do 1700 r.*, przeł. K. Piekarec, PWN, Warszawa 1970, t. II: *Od 1700 r. do współczesności*, przeł. K. Wojciechowska, PWN, Warszawa 1972.
- Rodríguez Pereyra R., „*Hable con ella*”: *las fronteras del género en la película de Almodóvar*; [en:] [http://letras.uruguay.espaciolatino.com/rodriguez\\_ricardo/hable\\_con\\_ella.htm](http://letras.uruguay.espaciolatino.com/rodriguez_ricardo/hable_con_ella.htm)
- Rogalska-Marasińska A., *Magiczny świat flamenco*, Impuls, Kraków 1999
- Rougemont D., de, *Miłość a świat kultury zachodniej*, tłum. L. Eustachiewicz, PAX, Warszawa 1968.
- Rubio A.F., *Almodóvar ataca el sistema censor de EELUU en la presentación de „Kika” en Nueva York*, „El País”, 4 de mayo, 1994.
- Ruso V., *Man of la Mania*, „Film Comment”, no 11-12, 1988.
- Sánchez-Biosca V., *El elixir aromático de la postmodernidad o la comedia según Pedro Almodóvar*; [en:] Hurtado J. A., Picó M. (ed.), *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Ed. Francisco, Valencia 1989.
- Sánchez Casado A., *El „kitsch” español*, Ed. Temas de Hoy, S.A., Madrid 1988.
- Sánchez Noriega J.L., „*Kika*”. *Mas Almodóvar que nunca*, „Reseña”, núm.12 (245), 1993.
- Sánchez Noriega J.L., „*La flor de mi secreto*”. *Casi un desnudo interior*, „Reseña”, núm. 11 (266), 1995.
- Sawicki P. (red.), *La España del cambio. Selección de textos periodísticos sobre la España actual*, PWN, Warszawa 1993.
- Smith M., *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1995.
- Smith P.J., *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, Verso, London; New York 1994.
- Smith P.J., *García Lorca/Almodóvar: Gender, Nationality and the Limits of the Visible*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Smith P.J., *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*, Clarendon, Oxford 1992.
- Smith P.J., *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español*, Tempestad, Barcelona 1997.
- Smith P.J., *Vision Machines: Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-93*, Verso, London 1996.
- Smith P.J., *Pornography, Masculinity, Homosexuality: Almodóvar's „Matador” and „La Ley del Deseo*”, Duke University Press, Durham 1997.
- Sobański O., *Nocny upiór Madrytu*, [w:] „Film”, nr 51-52, 1992.
- Soria F., González Requena J., *La comedia en el cine español*, Ed. Pliegos, Madrid 1987.
- Stachówna G., *Don Pedro Almodóvar — reżyser z La Manchy*, [w:] „Kino”, nr 3, 1998.
- Stachówna G., *Jedyny serce matki... Melodramat macierzyński według Pedro Almodóvara*, [w:] G. Stachówna (red.), *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, Universitas, Kraków 1997.
- Stachówna G., *Kobiety don Pedro Almodóvara*, [w:] G. Stachówna (red.), *I film stworzył kobietę*, Wyd. UJ, Kraków 1999.

- Stachówna G., *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001.
- Stachówna G., *Pedro Almodóvar. Ciało, pleć, pożądanie i inne wartości naszego życia*, [w:] G. Stachówna, J. Wojnicka (red.), *Autorzy kina europejskiego*, Rabid, Kraków 2003.
- Stachówna G. (red.), *Wstydlive przyjemności, czyli Po co tak naprawdę chodzimy do kina*, Universitas, Kraków 1995.
- Strauss F., *Pedro Almodóvar: Un cine visceral*, Ed. El Pais, Madrid 1994.
- Tan E., *Film fabularny jako maszyna emocji*, tłum. J. Mach, [w:] J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1999.
- Torres-Dulce E., „*Tacones lejanos*”: *el último saldo*, „*Expansión*”, núm. 2, 1991.
- Torres A.M., *Diccionario del cine español*, Espasa Calpe S.A., Madrid 1994.
- Torres A.M., *El cine español en 119 películas*, Alianza Editorial S.A., Madrid 1997.
- Torres M., *La vida es un bolero*, „*Fotogramas*”, núm. 5 (1.674), 1982.
- Trenas M.A., *Con Pedro Almodóvar llegó el escándalo*, „*La Vanguardia*”, 29 de octubre, 1983.
- Trenzado Romero M., *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas: Siglo XXI de España, Madrid 1999.
- Triana-Toribio N., *Hollywood Melodrama in the Films of Pedro Almodóvar*, European Studies Research Institute, London 1995.
- Umbral F., *Guía de la posmodernidad. Crónicas, personajes e itinerarios madrileños*, Ed. Temas de Hoy, Madrid 1987.
- Umińska B., *Kobiecość i męskość Almodóvara*, [w:] „*Przegląd*”, 12 luty 2003.
- Vaidovits G., *Laberinto de pasiones: El cine de Pedro Almodóvar*, Universidad de Guadalajara, Zapopán; Jalisco; Mexico 1998.
- Valdes J.S., „*Laberinto de pasiones*”, „*Casablanca*”, núm. 4 (16), 1982.
- Varderi A., *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*, Ed. Pliegos, Madrid 1996.
- Vernon K., Morris B. (red.), *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, Greenwood Press, Westport 1995.
- Vidal-Beyto J., *Almodóvar políticamente correcto*, „*El Pais*”, 3 de noviembre, 1999.
- Vidal N., „*Mujeres al borde de un ataque de nervios*”; ¿*Qué he hecho yo para que me abandones?*, „*Fotogramas*”, núm. 12 (1.736), 1987.
- Vidal N., *Almodóvar y el futuro*, „*Fotogramas*”, núm. 11 (1.746), 1988.
- Vidal N., *El cine de Pedro Almodóvar*, ICAA, Ministerio de Cultura, Madrid 1988.
- Vidal N., *Almodóvar, al borde del melodrama*, „*Fotogramas*”, núm. 9 (1.755), 1989.
- Vidal N., „*¡Atame!*” *Una historia de posesión y de entrega*, „*Fotogramas*”, núm. 2 (1.760), 1990.
- Vincent M., Stradling R.A., *Wielkie kultury świata — Hispania i Portugalia*, tłum. D. Golec, Świat Książki, Warszawa 1997.
- Witwicki W., *Psychologia uczuć i inne pisma*, PWN, Warszawa 1995.
- Wojciechowski P., *Almodrama*, [w:] „*Film*”, nr 10, 1999.
- Wójcik J., *Matador i Kika na skraju załamania nerwowego — Almodovarowski dance macabre*, [w:] „*Nowy Nurt*”, nr 3, 1996.
- Yarza A., *El Reciclaje de la Historia: Camp, Monstruos y Travestis en el Cine de Pedro Almodóvar*, University of Michigan, Michigan 1994.
- Yarza A., *Un canibal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Ed. Libertarias, Madrid 1999.
- Zaleski Z., *Od zawiści do zemsty. Społeczna psychologia kłopotliwych emocji*, Wyd. Akademickie „Żak”, Warszawa 1998.
- Zalewski A., *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Universitas, Kraków 2003.
- Zamignan R., *Pedro Almodóvar, Circuito Cinema*, R. I., Venezia 1991.
- Zavala J.M., *El Bolero: historia de un amor*, Alianza Editorial, Madrid 1991.

- Zeidler-Janiszewska A. (red.), *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej: próby interpretacyjne*, Wyd. Instytutu Kultury, Warszawa 1991.
- Zeidler-Janiszewska A. (red.), *Pisanie miasta — czytanie miasta*, Wyd. Instytut Kultury, Warszawa 1997.
- Zimbardo P.G., Ruch F.L., *Psychologia i życie*, tłum. J. Radzicki, PWN, Warszawa 1988.
- Żurawiecki B., *Być kobietą*, „Film”, nr 10, 1999.

# Filmografia

## 1. Filmy krótkometrażowe:

- 1974 DOS PUTAS O HISTORIA DE AMOR QUE TERMINA EN BODA — DWIE DZIWKI ALBO HISTORIA, KTÓRA KOŃCZY SIĘ WESELEM (Super 8 mm, 10 min.), FILM POLÍTICO — FILM POLITYCZNY (Super 8 mm, 10 min.).
- 1975 LA CAIDA DE SODOMA — UPADEK SODOMY (Super 8 mm, 4 min.), HOMENAJE — HOŁD (Super 8 mm, 10 min.), EL SUEÑO / LA ESTRELLA — SEN / GWIAZDKA (Super 8 mm, 12 mm.), BLANCOR — BIAŁAS (Super 8 mm, 5 min.).
- 1976 TRAILER DE ¿WHO'S AFRAID OF WIRGINIA WOOLF? — TRAILER DO KTO SIĘ BOI WIRGINII WOOLF? (Super 8 mm, 5 min.), SEA CARITATIVO — BĄDŹ DOBRO-CZYNNY (Super 8 mm, 5 min.).
- 1977 LAS TRES VENTAJAS DEL PONTE — TRZY ZALETY PONTE (Super 8 mm, 5 min.), SEXO VA, SEXO VIENE — SEKS ODCHODZI, SEKS PRZYCHODZI (Super 8 mm, 18 min.), COMPLEMENTOS — KOMPLEMENTY (seria krótkometrażówek, wzorowanych na spotach reklamowych, ogłoszeniach i zwiastunach filmów, służących reżyserowi jako przerywniki w jego undergroundowych seansach filmowych).
- 1978 FOLLE, FOLLE, FÓLLEME, TIM — RŹNIJ MNIE, RŹNIJ MNIE, RŹNIJ MNIE, TIM (Super 8 mm, film długometrażowy, 90 min.), SALOMÉ — SALOME (16 mm, 11 min.).

## 2. Filmy długometrażowe:

### 1980 PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI Z NASZEJ PACZKI – PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN

Produkcja: Figaro Film

Producent: Pepón Coromina

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Zdjęcia: Tote Trenas

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Ceesepe

Dźwięk: Miguel Polo

Piosenki: *Tu loca juventud, Estaba escrito* — Hispavox

Obsada: Carmen Maura (Pepi), Olvido Gara „Alaska” (Bom), Eva Silva (Luci), Félix Rotaeta (policjant), Concha Grégori, Kiti Manver, Cecilia Roth, Julieta Serrano, Cristina S. Pascual, José Luis Aguirre, Carlos Tristáncho, Eusebio Lázaro, Fabio

de Miguel „McNamara”, Assumpta Rodes, Blanca Sánchez, Pastora Delgado, Carlos Lapuente, Ricardo Franco, Jim Contreras, Ceesepe, Angela Fifa, Diego Álvarez, Pedro Miralles, Agustín Almodóvar, Enrique Naya, Juan Carrero, Tote Trenas, Los Pegamoides i inni

Czas trwania: 80 minut

Format: 16 mm, przekopiowany na 35 mm

Premiera w Hiszpanii: 27 października 1980 r.

### 1982 LABIRYNT NAMIĘTNOŚCI – LABERINTO DE PASIONES

Produkcja: Alphaville

Producent: Andrés Santana

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Zdjęcia: Ángel Luis Fernández

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Pedro Almodóvar (we współpracy z: Ouka Lele, Guillermo Pérez Villalta, Costus, Pablo P. Mínguez, Javier Pérez Grueso, Carlos Berlanga, Fabio de Miguel)

Dźwięk: Martín Mueller

Piosenki: *Suck it to me*, *Gran Ganga* (Bonezzi — McNamara — Almodóvar)

Obsada: Cecilia Roth (Sexilia), Imanol Arias (Riza Niro), Helga Liné (Toraya), Marta Fernández (Queti), Fernando Vivanco (doktor), Ofelia Angélica (Susana), Ángel Alcázar (Eusebio), Concha Grégori (Angustias), Cristina Sánchez Pascual (narieczona Eusebio), Fanny McNamara (Fabio), Antonio Banderas (Sadec), Luis Ciges (malarz), Agustín Almodóvar (Hassan), María Elena Flores (Remedios), Ana Trigo (Nana), Poch (Ángel), Javier Pérez Grueso (Santi), Santiago Auserón (Gonzalo), Paco Pérez Briam (Manuel Ángel), José Carlos Quirós (Alí), Eva Silva (pokojówka), Charly Bravo (pan), Zulema Katz (pacjent), Marcela Amaya (dziecko kubańskie), Jesús Cracio (Jaime Roca), Mercedes Juste (Ana), Lupe Barrado (pokojówka hotelowa), Javier Ulacia (kelner), Teresa Tomás (Angustias), Soicorro Silva (portierka), María Carmen Castro (dziecko z próbówki), Eva Carrero (Sexilia jako dziecko), Elena Ramos (urzędniczka) i inni

Czas trwania: 100 minut

Format: 35 mm

Premiera w Hiszpanii: 29 września 1982 r.

### 1983 POŚRÓD CIEMNOŚCI – ENTRE TINIEBLAS

Produkcja: Tesauro, S.A.

Producent: Luis Calvo

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Zdjęcia: Ángel Luis Fernández

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Pin Morales, Ramón Arango

Kostiumy: Teresa Nieto Morán, Francis Montesinos (suknie Yolandy i Maryi Panny)

Dźwięk: Martín Mueller

Piosenki: *Sali porque sali* — Cured Alonso (ed. Música Latina), *Dime* — Morris Albert (ed. Ediciones Quiroga), *Encadenados* — Carlotz Arturo Eritz, Lucho Gatica (ed. Emi Odeón)

Obsada: Cristina Sánchez Pascual (Yolanda), Julieta Serrano (Matka przełożona), Mari Carillo (Markiza), Marisa Paredes (siostra Mierzwa), Lina Canalejas (Siostra Żmija), Carmen Maura (siostra Zagubiona), Chus Lampreave (siostra Szczur), Manuel Zarzo (kapelan), Wilmore (Jorge), Laura Cepeda (Lina), Miguel Zúñiga (Madero), Marisa Tejada (Lola), Eva Silva (Antonia), Cecilia Roth (Merche), Rubén Tobías (policjant), Concha Grégori (Sofia), Ángel Sánchez Harguindey (dziennikarz), Mariela Serrano (Espe), Berta Riaza (główna Matka przełożona), Luisa Gavaza (mniszka 1), Alicia Altavella (mniszka 2), Carmen Giral (mniszka A), Carmen Luján (mnieszka B), Lola Mateo (siostra A), Casimira Encinas (siostra B), Alicia Gonzáles (siostra X), Carmen Santonja (siostra Y), Flavia Zarzo (nowicjuszka), Miguel Molina (Tarzán), Luciano Berriatúa, Maite Guillamón, Ricardo del Amo, Augustín Almodóvar, May Paredes, Cecilia Paredes, Mavi Margarida, Tessa Arranz, Elena Nieves García, Lucía Bosé, Jorge Megino, Marta Maier, Jaime Cortezo, Loreto Briales, Carlos Berlanga, Laura Moreno, Beatriz Álvarez, Tadeo Villalba Jr., Jorge Giner i inni

Czas trwania: 115 min.

Format: 35 mm

Premiera w Hiszpanii: 3 października 1983 r.

#### 1984 CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? – ¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO?

Produkcja: Tesauro, S.A.

Producent: Hervé Hachuel

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Zdjęcia: Ángel Luis Fernández

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Pin Morales, Ramón Arango

Kostiumy: Teresa Nieto Morán, Francis Montesinos (suknie Yolandy i Maryi Panny)

Dźwięk: Bernardo Menz

Muzyka: Bernardo Bonizzi

Piosenki: *La bien pagá* — Perelló y Mostazo, wykonanie: Miguel de Molina (ed. Emi Odeón), *Nur nicht aus Lieben Weinen* — Theo Mackeben, Hanz Fritz Beckmann, Wizner Boheme, Wykonanie: Zara Leander, (ed. Ufaton-Verlagesellschaft GmbH.)

Obsada: Carmen Maura (Gloria), Ángel de Andrés López (Antonio), Chus Lampreave (babcia), Verónica Forqué (Cristal), Kiti Manver (Juani), Juan Martínez (Toni), Miguel Ángel Arranz (Miguel), Gonzalo Suárez (Lucas), Amparo Soler Leal (Patricia), Emilio Gutiérrez Caba (Pedro), Sonia Anabela Holiman (Vanessa), Cecilia Roth (dziewczyna z reklamy), Diego Careti (mężczyzna z reklamy), Jaime Chávarri (klient Cristal), Javier Gurruchaga (dentysta), Katia Loritz (Ingrid Müller), Ryu Hiruma (nauczyciel kendo), José Manuel Bello (kolega z dzielnicy), Luis Hostalot (Polo), Carmen Giral (dozorczyńni), Pedro Almodóvar (pierwszy

śpiewak z playbacku), Fabio McNamara (drugi śpiewak z playbacku), Agustín Almodóvar (kasjer), Luciano Barriatúa (policjant), Francisca Caballero, Esteban Espiazu, Pilar Ortega, Jesús Cracio, Carlos Miguel oraz „Carlitos” (jaszczurka) i inni

Czas trwania: 102 min.

Format: 35 mm

Premiera w Hiszpanii: 25 października 1984 r.

## 1985 ZAKAZANY OWOC MIŁOŚCI – TRAILER PARA AMANTES DE LO PROHIBIDO

Produkcja: T.V.E.

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Ekipa techniczna: zespół programu T.V.E. La edad de oro

Muzyka: Olga Guillot, Eartha Khit, Bambino, David Bowie

Piosenka: *Soy lo prohibido*, wykonanie: Olga Guillot

Obsada: Josele Román (matka), Paco Poch (ojciec), Bibi Andresen (Lilí-Put), Ángel Alcázar (malarz) i inni

Czas trwania: 25 min.

Format: video

Premiera telewizyjna: 23 lutego 1985 r., premiera dla publiczności kinowej: 22 kwietnia 1992, Expo-92, Pabellón Comunidad de Madrid.

## 1986 MATADOR

Produkcja: Andrés Vicente Gómez, Cinematografía Iberoamericana de T.V., S.A., przy współpracy z T.V.E.

Producent: Andrés Vicente Gómez

Reżyseria: Pedro Almodóvar

Scenariusz: Pedro Almodóvar, przy współpracy z: Jesús Ferrero

Zdjęcia: Ángel Luis Fernández

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Román Arango

Kostiumy: José María Cossío, Francis Montesinos, Ángeles del Saz, Ángeles Boada, Ángela Arregui Dúo

Dźwięk: Bernard Orthion

Muzyka: Bernardo Bonezzi

Piosenka: *Espérame en el cielo, corazón* w wykonaniu: Mina

Obsada: Assumpta Serna (María), Antonio Banderas (Ángel), Nacho Martínez (Diego), Eva Cobo (Eva), Julieta Serrano (Berta), Chus Lampreave (Pilar), Carmen Maura (Julia), Eusebio Poncela (komisarz), Bibi Andersen (sprzedawczyni kwiatów), Luis Ciges (dozorca), Eva Siva (pokojówka), Verónica Forqué (dziennikarka), Pepa Merino (sekretarka Marii), Jaime Chávarri (ksiądz), Marcelo G. Flores (policjant), Agustín Almodóvar (drugi policjant), Concha Hidalgo, Lola Peno, Marisa Tejada, Mercedes Jiménez, Francesca Romana, Jesús Ruyman, Milton Díaz i inni

Czas trwania: 96 min.

Format: 35 mm, ekran 1:1,85

Premiera w Hiszpanii: 3 marca 1986

### 1987 PRAWO POŻĄDANIA – LA LEY DEL DESEO

Produkcja: El Deseo

Producent: Miguel Ángel Pérez Campos

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Zdjęcia: Ángel Luis Fernández

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Javier Fernández

Kostiumy: Peris Hnos

Dźwięk: James Willis

Muzyka: Symfonia nr 10, Dymitr Szostakowicz, Tango, Igor Strawiński

Piosenki: *Ne me quitte pas*, Jacques Brel (wykonanie: Maisa Matarazzo), *Guarda che luna*, Fred Bongusto, *Lo dudo*, Navarro (wykonanie: Los Panchos), *Déjame recordar*, Bola de Nieve, *La despedida*, Bernardo Bonuzzi, *Susan get down*, *Voy a ser mamá*, SatanaSA, Almodóvar-McNamara-Bonuzzi

Obsada: Eusebio Poncela (Pablo Quintero), Carmen Maura (Tina Quintero), Antonio Banderas (Antonio), Miguel Molina (Juan), Manuela Velasco (Ada), Bibi Andersen (matka Ady), Fernando Guillén (inspektor), Nacho Martínez (doktor), Helga Liné (matka Antonia), Fernando G. Cuervo (syn policjanta), Germán Cobos (ksiądz), Maruchi León (siostra Juana), Alfonso Vallejo (sierżant), Agustín Almodóvar (adwokat), Lupe Barrado (pielęgniarka), José Ramón Fernández (żigolak), Héctor Saurit (dziennikarz), Francisca Caballero (spikerka programu *Hay que leer más*) i inni

Czas trwania: 100 min.

Format: 35 mm, ekran 1:1,85

Premiera w Hiszpanii: 6 lutego 1987r.

### 1987 KOBIECY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO – MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS

Produkcja: El Deseo

Producent: Agustín Almodóvar

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Zdjęcia: José Luis Alcaine

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Félix Murcia

Dźwięk: Gilles Orthion

Muzyka: Bernardo Bonuzzi

Piosenki: *Soy infeliz*, Ventura Rodríguez (wykonanie: Lola Beltrán), *Puro teatro*, Curet Alonso (wykonanie: La Lupe)

Obsada: Carmen Maura (Pepa), Fernando Guillén (Iván), Julieta Serrano (Lucía), Antonio Banderas (Carlos), María Barranco (Candela), Roxi von Donna (Marisa), Kiti



Manver (Paulina), Loles León (Cristina), Chus Lampreave (dozorczyni), Willi Montesinos (taksówkarz), Antonio Navarro (policjant), Ana Leza (Ana), Mary Gonzáles (matka Lucii), Lupe Barrado (sekretarka Pauliny), Joaquín Climent (policjant), Gabriel Latorre (ksiądz), Chema Gil (policjant), Francisca Caballero (spikerka telewizyjna), Carlos G. Cambero, Agustín Almodóvar, Tomás Corrales, Eva Gonzáles, Susana Miraño, Paquita Fernández, Carmen Espada, Gregorio Ross, Paco Virseda, Imanol Uribe, Yayo Calvo i inni

Czas trwania: 90 min.

Format: 35 mm, ekran 1:1,85

Premiera w Hiszpanii: 23 marca 1988 r.

### 1989 ZWIĄŻ MNIE! – ¡ÁTAME!

Produkcja: El Deseo

Producent: Agustín Almodóvar

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Zdjęcia: José Luis Alcaine

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Ferrán Sánchez, Florencia Grassi, Esther García

Dźwięk: Goldstein and Steinberg, S.A.

Muzyka: Ennio Morricone

Piosenki: *Canción del alma*, Rafael Hernández (wykonanie: Loles León), *Resistiré*, Carlos Toro Montoro — Manuel de la Calva, *SatanaSA*, Fabio McNamara — Pedro Almodóvar

Obsada: Victoria Abril (Marisa), Antonio Banderas (Ricki), Loles León (Lola), Julieta Serrano (Alma), María Barranco (lekarka), Rossy de Palma (dziewczyna motocyklisty), Francisco Rabal (Máximo Espejo), Lola Cardona (dyrektorka szpitala psychiatrycznego), Montse García Romeu (dziennikarka), Oswaldo Delgado (monstrum), Emiliano Redondo (dekorator), Alberto Fernández (producent), José María Tasso (starszy pacjent szpitala psychiatrycznego), Angelina Llongueras (montażystka), Manuel Bandera (tancerz tango), Virginia Díez (tancerka tango), Francisca Caballero (matka Marisy i Loli), Francisca Pajuelo (córka Loli), Agustín Almodóvar (aptekarz), Victor Aparicio, Carlos G. Cambero, Alito Rodgers, Almudena García, Rodolfo Montero, Miguel García, Pedro Losada i inni

Czas trwania: 111 min.

Format: 35 mm, ekran 1:1,85

Premiera w Hiszpanii: 22 stycznia 1990 r.

### 1991 WYSOKIE OBCASY – TACONES LEJANOS

Produkcja: El Deseo

Producent: Agustín Almodóvar

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Zdjęcia: Alfredo Mayo

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Studio Gatti, Dis Berlin

Kostiumy: Giorgio Armani (stroje Becky del Páramo), Chanel (stroje Rebeki)

Dźwięk: Francisco Peramós

Muzyka: Riuichy Sakamoto

Piosenki: *Pecadora*, Los Hermanos Rosario, *Piensa en mí*, Agustín Lara (wykonanie: Luz Casal), *Solea* i *Saeta*, Gil Evans, obydwie utwory w interpretacji Milea Davisa

Obsada: Victoria Abril (Rebeca), Marisa Paredes (Becky del Páramo), Miguel Bosé (sędzia Domínguez), Pedro Diez del Corral (Alberto), Feodor Atkine (Manuel), Ana Lizarán (Margarita), Miriam Díaz Aroca (Isabel), Mayrata O'Wisiedo (matka sędziego), Cristina Marcos (Paula), Rocío Muñoz (Rebeca jako dziecko), Lupe Barrado (Luisa), Juan José Otegui (kapelan szpitalny), Paula Soldevila (hospitalizowana), Javier Bardem (szef produkcji TV), Gabriel Garbisu (realizator TV), Eva Siba, Montse García Romeu, Lina Mira, Bibi Andersen, Abraham García, Carmen Navarro, Roxy Vaz, Rodolfo Montero, José María Sacristán, Plácido Guimaraes, Hilario Pino, Fernando Prados, Victoria Torres, Almudena de la Riva, Elia Camino, Yolanda Muñoz i inni

Czas trwania: 112 min.

Format: 35 mm, ekran 1:1,85

Premiera w Hiszpanii: 23 października 1991 r.

### 1993 KIKA

Produkcja: El Deseo

Producent: Esther García, Agustín Almodóvar

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Zdjęcia: Alfredo Mayo

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Javier Fernández, Alain Baine

Kostiumy: José María Cossío, Gianni Versace, Jean-Paul Gaultier

Dźwięk: Jean Paul Mugel

Muzyka: Danza española núm. 5, Enrique Granados Campiña, *Se nos rompió el amor*, Fernanda y Bernarda de Utrera, *Concierto para bongo*, Dámaso Pérez Prado, Guaglione, Nisa-G. Fanciulli, *Mamá yo quiero*, Jararaca y Vicente Paiva (wykonanie: Perez Prado), fragmenty *Suite from Psycho*, Bernard Herrmann, Youkali tango *Habanera*, Kurt Weill (wykonanie: el Armedillo String Quartet)

Piosenki: *Luz de luna*, Álvaro Carrillo (wykonanie: Chavela Vargas)

Obsada: Verónica Forqué (Kika), Peter Coyote (Nicholas Pierce), Victoria Abril (Andrea Caracortada), Alex Casanovas (Ramón), Rossy de Palma (Juana), Santiago Lajusticia (Paul Bazzo), Anabel Alonso (Amparo), Bibi Andersen (piękna Meksykanka), Jesús Bonilla (policjant), Karra Elejalde (policjant), Charo López (matka Ramóna), Francisca Caballero (Doña Paquita), Mónica Bardem (Paca), Joaquín Climent, Blanca Li, Claudia Aros i inni

Czas trwania: 115

Format: 1:1,85, Panavision

Premiera w Hiszpanii: 29 października 1993 r.

**1994 KWIAT MEGO SEKRETU – LA FLOR DE MI SECRETO**

Produkcja: El Deseo

Producent: Esther García, Agustín Almodóvar

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Zdjęcia: Affonso Beato

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Wolfgang Burmann, Miguel López, Pelegrín, Esther García

Kostiumy: Hugo Mezcuca

Dźwięk: Bernard Menz

Muzyka: Alberto Iglesias

Piosenki: *Solea*, Gil Evans (wykonanie: Miles Davis), *En el último trago*, José Alfredo Jiménez Sandoval (wykonanie: Chavela Vargas), *Ay amor*, Ignacio Jacinto Villa (wykonanie: Bola de Nieve), *Tonada de Luna Llena*, Sharon Díaz (wykonanie: Caetano Veloso)

Obsada: Marisa Paredes (Leo Macías/Amanda Gris), Juan Echanove (Ángel), Carmen Elías (Betty), Rossy de Palma (Rosa), Chus Lampreave (Jacinta), Imanol Arias (Paco), Joaquín Cortés (Antonio), Manuela Vargas (Blanca), Kitty Manver, Gloria Muñoz, Juan José Otegui, Nancho Novo, Jordi Mollá, Alicia Agut, Marisol Muriel, Teresa Ibáñez, José Palau, Abraham García i inni

Czas trwania: 105 min.

Format: 1:1,85, Panavision

Premiera w Hiszpanii: 22 sierpnia 1995 r.

**1997 DRŻĄCE CIAŁO – CARNE TRÉMULA**

Produkcja: El Deseo

Producent: Esther García, Agustín Almodóvar

Reżyseria: Pedro Almodóvar

Scenariusz: Pedro Almodóvar, na podstawie powieści Ruth Rendell *Live Flesh*

Zdjęcia: Affonso Beato

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Wolfgang Burmann

Kostiumy: José María de Cossío

Dźwięk: Bernard Menz

Muzyka: Alberto Iglesias

Piosenki: *Ay mi perro*, Manuel Gordillo Ladrón de Guevara (wykonanie: La Niña de Antequera), *Sufre como yo*, A. Pla Álvarez, *El rosario de mi madre*, Mario Cavagnaro Llerena (wykonanie: El Duquende), *Somos*, Mario Claveli (wykonanie: Chavela Vargas)

Obsada: Liberto Rabal (Victor), Javier Bardem (David), Francesca Neri (Elena), Ángela Molina (Clara), Pepe Sancho (Sancho), Pilar Bardem (Doña Centro), Isabel (Penélope Cruz), Alex Angulo, Mariola Fuentes, Yael Be, Daniel Lanchas, María Rosenfeldt i inni

Czas trwania: 100 min.

Format: Scope

Premiera w Hiszpanii: 10 października 1997 r.

**1999 W SZYTKO O MOJEJ MATCE – TODO SOBRE MI MADRE**

Produkcja: El Deseo

Producent: Esther García, Agustín Almodóvar

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Zdjęcia: Affonso Beato

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Antxón Gómez, Federico G. Cambero

Kostiumy: José María de Cossío, Sabine Daigeler

Dźwięk: Miguel Rejas

Muzyka: Alberto Iglesias

Obsada: Cecilia Roth (Manuela), Eloy Azorín (Esteban), Marisa Paredes (Huma Rojo), Candela Peña (Nina), Antonia San Juan (Agrado), Penélope Cruz (siostra Rosa), Rosa María Sardá (matka Rosy), Toni Cantó (Lola), Fernando Fernán Gómez, Cayetana Guillén Cuervo, Fernando Guillén, Carlos Lozano, Carmen Balagué, Juan José Otegui, Yael Barnatan, Malena Gutiérrez, Juan Márquez, Michel Ruben, Daniel Lanchas, Rosa Manault, Carlos García Cambero, Carmen Fortuny, Agustín Almodóvar, Patxi Freytez, Paz Sufregui i inni

Czas trwania: 105 min.

Format: Scope

Premiera w Hiszpanii: 16 kwietnia 1999 r.

**2000 POROZMAWIJ Z NIĄ – HABLE CON ELLA**

Produkcja: El Deseo

Producent: Esther García, Agustín Almodóvar

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Zdjęcia: Javier Aguirresarobe

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Federico García-Camero, Antxón Gómez

Kostiumy: Sonia Grande

Dźwięk: Miguel Rejas

Muzyka: Alberto Iglesias, Tom Jobim, Henry Purcell

Piosenki: *Por toda a minha vida*, Ellis Regina, *Cucurucucú Paloma*, Caetano Veloso

Obsada: Darío Grandinetti (Marco), Javier Cámara (Benigno), Leonor Watling (Alicia), Rosario Flores (Lydia), Geraldine Chaplin (nauczycielka tańca), Lola Duenas (Matilde), Helio Pedregal (ojciec Alicii), Adolfo Fernández (Niño de Valencia), Ana Fernández (siostra Lydii), Mariola Fuentes (Ámparo), Paz Vega (asystent), Fele Martínez (Alfredo), Chus Lampreave (dozorczytni), Roberto Álvarez (lekarz), Yuyi Beringola (sekretarka prawnika), Lola García (recepjonistka w szpitalu), Fernando Guilén Cuervo (doktor), Joserra Cadiñanos (kierownik szpitala), Cecilia Roth (słuchaczka śpiewu Caetano Veloso), Mamen Segovia (pielęgniarka), Marisa Paredes (słuchaczka śpiewu Caetano Veloso), Carlos García Cambero (mąż siostry Lydii), Ana Sanz (pracownica szkoły baletowej), Carmen Machi (przełożona pielęgniarek), Michel Ruben (prawnik), Adela Donamaria (Sekrtarka psychiatry), Juan Fernández (dyrektor więzienia), Agustín Almodóvar (ksiądz), Ismael Martínez (pielęgniarka), Loles León (prezen-

terka TV), Sonia Grande (matka Alfredo), Jean-Laurent Sasportes, Nazareth Panadero, Dominique Mercy, Beatriz Santiago, Michael Strecker, Javier Ríos, Caetano Veloso, José Sancho, Ruth Amarante, Pina Bausch, Aida Vainieri, Rainer Berh, Stephen Brinkmann, Jorge Puerta, Daphnis Kokkinos, Fernando Suels, Fabien Prioville, Cristiana Morganti, Julie Shanahan, Melanie Maurin, Ditta Jasifi, Azusa Seyama, Barbara Hampel, Regina Advento, Andrey Berezin i inni

Czas trwania: 112 min.

Format: Scope

Premiera w Hiszpanii: 15 marca 2002 r.

## 2004 ZŁE WYCHOWANIE – LA MALA EDUCACIÓN

Produkcja: El Deseo

Producent: Agustín Almodóvar, Pedro Almodóvar

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Zdjęcia: José Luis Alcaine

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Antxón Gómez

Kostiumy: Paco Delgado, Jean\_Paul Gaultier

Dźwięk: Miguel Rejas

Muzyka: Alberto Iglesias

Piosenki: *Quizás, quizás, quizás*, Oswaldo Farres (wykonanie: Sara Montiel), Maniqui *Parisien*, Arcadio Roses Berdiel, Manuel Aniesa Pelayo (wykonanie: Sara Montiel), *Moon River*, Mercer/Mancini (wykonanie: Pedro José Sánchez Martínez), *Torna a Surriento*, G.B. De Curtis/E. De Curtis, adaptacja: Pedro Almodóvar (wykonanie: Pedro José Sánchez Martínez)

Obsada: Fele Martínez (Enrique Goded), Gael García Bernal (Ángel/Ignacio/Juan), Daniel Giménez Cacho (ojciec Manolo), Lluís Homar (pan Berenguer), Javier Cámara (Paca), Petra Martínez (matka Ignacio i Juana), Nacho Pérez (Ignacio jako chłopiec), Raúl García Forneiro (Enrique jako chłopiec), Francisco Boira (Ignacio/Zahara), Francisco Maestre (ojciec José), Pedro Almodóvar (pomocnik Enrique), Pau Poch, Alberto Ferreiro, Leonor Watling, Roberto Hoyas i inni

Czas trwania: 105 min.

Format: Scope

Premiera w Hiszpanii: 19 marca 2004 r.

## 2006 VOLVER

Produkcja: El Deseo

Producent: Esther García, Agustín Almodóvar

Reżyseria i scenariusz: Pedro Almodóvar

Zdjęcia: José Luis Alcaine

Montaż: José Salcedo

Scenografia: Salvador Parra, Mara Matey

Dźwięk: Miguel Rejas

Muzyka: Alberto Iglesias

Piosenka: *Volter*, Carlos Gardel (wykonanie: Estrella Morente)

Obsada: Penélope Cruz (Raimunda), Lola Duenas (Sole), Carmen Maura (babcia Irene), Blanca Portillo (Agustina), Yohana Cobo (Paula), Chus Lampreave (ciocia Paula), Antonio de la Torre (Paco), María Isabel Díaz (Regina), Carlos Blanco (Emilio), Neus Sanz (Inés), Carlos García Cambero (Carlos), Leandro Rivera (barman), Carmen Machi (siostra Agustiny), Yolanda Ramos (prezenterka TV), Isabel Ayúcar (sąsiadka), Pepa Aniorte, Concha Galán, Magdalena Broto, Pilar Castro, Fany de Castro, Eli Iranzo, Raimunda Sánchez Expósito, Natalia Roig, María Alfonso Rosso i inni

Czas trwania: 121 min.

Format: Scope

Premiera w Hiszpanii: 17 marca 2006 r.

## Resumé

La monografía „El mundo de películas de Pedro Almodóvar – universo de emociones” es un estudio de la obra del famoso director español, en el contexto de varios estados emocionales , que acompañan al autor en el proceso de creación, determinan a los protagonistas y el mundo presentado en sus obras, y, asimismo, afectan a los espectadores en el proceso de su recepción.

El primer capítulo de este libro contiene una recopilación de publicaciones concernientes a la problemática de emociones en las investigaciones psicológicas y sociológicas, en la estética y la teoría de cine , formando una base teórica que servirá en adelante para los análisis e interpretaciones de la obra de Almodóvar.

El segundo capítulo describe las estrategias estéticas del autor: el camp y el reciclaje, el pastiche y el kitsch, que caracterizan la primera etapa de la actividad artística de Almodóvar. La estética del camp, significativa para las películas del director español, poniendo el énfasis en lo superficial y estructural, produce la liberación de un nuevo significado, confrontando los antiguos códigos culturales con la realidad postmoderna. En este capítulo se encuentra también el repaso de la obra literaria y música de Almodóvar, que se inscribe en el movimiento de „La Movida”, y además, una revisión crítica de sus películas rodadas en el formato super 8 mm.

En los siguientes capítulos han sido interpretadas todas las películas de Pedro Almodóvar ,producidas hasta el momento , y su elección es determinada por „los emotivos”, es decir, las principales emociones del mundo representado (según la nomenclatura de Andrzej Zalewski).

El pecado y el rompimiento de tabús, las pasiones perversas y las emociones relacionadas con la fe , constituyen un punto de partida para hacer un análisis de las películas: „Entre tinieblas” y „La mala educación.” La lujuria unida a la muerte, el placer sensual y la pasión, definen el mundo representado en „Mata-dor” y „La ley del deseo”. Una deconstrucción del modelo tradicional , patriarcal de familia y la desesperada búsqueda del amor , predominan en las películas: „¿Qué he hecho yo para merecer esto?”, „¡Átame!”, „Tacones lejanos” y „Todo sobre mi madre”. Voyeurismo, lo espectacular, la fascinación por la violencia y el escándalo caracterizan un mundo espantoso de medios de comunicación, pre-

sentado en „Kika”. La fuerza de las emociones negativas que expresan una crisis espiritual de la soledad dolida, podemos encontrar en las obras: „Mujeres en el borde de un ataque de nervios”, „La flor de mi secreto” y „Volver”. Una confrontación de los sentimientos „duros”, masculinos con las emociones femeninas, tales como amor, cariño, protección, guía los argumentos de interpretación en las películas: „Carne trémula” y „Hable con ella”.

Todos los capítulos del libro, que contienen el análisis e interpretación de películas de Pedro Almodóvar, han sido complementados con un intento de descripción de la potencial recepción de su obra por los espectadores, en el contexto de las emociones que puedan surgir en el momento de la recepción – desde los sentimientos relacionados con la aceptación, la empatía y ecpatia, y aun la identificación; a través del divertimento y la sorpresa – hasta el rechazo, la repugnancia y la condenación. La obra de Almodóvar es extraordinaria porque es capaz de generar las emociones heterogenias, a menudo contradictorias, y este „cóctel de emociones” específico, servido por el director, produce un fuerte efecto catártico.

El libro es completado por una bibliografía extensa y con la filmografía de Pedro Almodóvar, que contiene las notas concernientes a todas sus películas.



# Indeks nazwisk

## A

Abril, Victoria 267  
Aimée, Anouk 188  
Alaska 74,75, 82, 95  
Alaska y los Pegamoides 82  
Allinson, Mark 98, 116, 128, 149, 186, 200, 203,  
248, 252, 253, 275, 278, 283, 298, 316, 350,  
353, 364,376, 412, 413, 415, 416, 422, 430,  
436, 437, 442, 445, 454  
Almodóvar, Agustín 80, 82, 132  
Altman, Robert 412  
Alvarez, Pia 413  
Andersen, Bibi 220, 331  
Anioł, Michał 42, 91  
Antequera, La Niña de 413  
Antonioni, Michelangelo 303, 309  
Aragón, Manuel Gutierrez 72  
Ardant, Fanny 188  
Argentin, Imperio 109  
Armani, Giorgio 89, 267  
Arnheim, Rudolf 45  
Arnold, Jack 434  
Arroyo, José 204  
Arystoteles 25, 26, 27, 167  
Aute, Luis Eduardo 70  
Averill, James 31

## B

Bacon, Francis 172  
Badinter, Elizabeth 404  
Banderas, Antonio 184, 203, 258  
Bardem, Javier 102  
Bardot, Brigitte 122  
Bardzińska, Joanna 132, 155, 166  
Barnes, Djuna 363  
Bartolomé, Cecilia 72  
Bataille, Georges 176  
Baudry, Jean-Louis 50, 113  
Bausch, Pina 435  
Beatty, Warren 242  
Beauvoir, Simone de 264, 246  
Bellour, Raymond 50  
Beltrán, Lola 353  
Bergman, Ingmar 175, 264, 266,272,273, 296  
Berlanga, Carlos García 82, 89, 90, 104

Berlanga, Luis García 102, 103  
Bharata 40  
Blanco, Francisco („Boquerini”) 70, 76, 188, 242  
Blixen, Karen 363  
Bola de Nieve 366, 367  
Bonezzi, Bernardo 82, 263, 353  
Booth, Mark 111  
Borau, José Luis 72, 216  
Bordwell, David 57  
Bosco, Święty Jan 141  
Bowles, Jane 363  
Bozal, Valeriano 172  
Branigan, Edward 53  
Brel, Jacques 208  
Bruner, Jerome 39  
Bruzzi, Stella 324  
Buñuel, Luis 102, 103, 126, 175, 328, 417, 459  
Butler, Judith 346

## C

Caballero, Francisca 263, 349, 381  
Cabaña, Austin Moreto y Moratín, Leandro  
Fernández 348  
Calderón de la Barca, Pedro 111, 170  
Calvo, Enrique Gil 74  
Campano, Miguel 90  
Camus, Albert 42  
Capote, Truman 290, 300  
Cardinale, Claudia 385  
Carmen Maura 94, 206, 223, 235, 348, 381, 404  
Carné, Marcel 166  
Carreña, José María 115  
Carroll, Noël 53, 54, 55, 57, 63, 64  
Cartland, Barbara 363  
Casal, Luz 278  
Casani, Borja 73, 74  
Casanovas, Alex 309  
Cassavetes, John 264, 283, 284  
Cassirer, Ernst 38  
Castellano, Koro 344, 345  
Castillo, Michel del 224, 226, 342  
Castro, Estrellita 109  
Ceesepe 75, 89, 90, 110  
Cervantes, Miguel de 170, 177, 344, 382, 393  
Chagall, Marc 292

Chamorro, Paloma 71, 218  
 Chávarri, Jaime 71, 197, 216  
 Chirpaz, Francois 394  
 Clore, Gerald 21  
 Cobo, Yohana 394  
 Cocteau, Jean 198, 208, 347, 348, 352  
 Coen, Joel i Ethan 303  
 Cofala, Jadwiga 77  
 Colomo, Fernando 72  
 Corcoran, Farrel 315  
 Cortázar, Julio 177  
 Cosmides, Leda 19  
 Cossio, José María de 176  
 Costus, Los 89, 90, 97, 104, 110  
 Crawford, Joan 267  
 Cruz, Penélope 379, 384, 404  
 Cukor, George 95, 348

**D**

Dalí, Salvador 172  
 Darwin, Karol 18, 20, 258  
 Davidson, Richard 20  
 Davis, Betty 287  
 Davis, Miles 277, 366, 377  
 Dayan, Daniel 308  
 Dąbrowski, Kazimierz 42  
 Debord, Guy 315  
 Derribos Arias 82  
 Dewey, John 41  
 Díaz, Simon 366, 367  
 Dietrich, Marlena 308  
 Dinamico, Dúo 262  
 Diphusa, Patty 68, 69, 91, 92, 94  
 Doane, Mary Ann 52  
 Dorothy Parker 92  
 Dostojewski, Fiodor 48  
 Douglas, Kirk 335, 408  
 Drova, Antonio 115  
 Ducasse, John 38, 41  
 Dueñas, Lola 379  
 Duquendo, El 413  
 Dziemidok, Bogdan 11, 13, 22, 25, 26, 37, 41

**E**

Eastwood, Clint 335, 407  
 Eco, Umberto 318  
 Eisenstein, Sergiusz 45, 46, 47, 48, 49, 63, 64, 212  
 Ekman, Paul 30, 31  
 Ernst, Max 89  
 Evans, Dylan 30, 32, 33  
 Evans, Gil 366  
 F  
 Falkowski, Andrzej 36  
 Farres, Oswaldo 165  
 Fassbinder, Rainer Werner 197

Faulkner William 463  
 Fehr, Bertrand 17  
 Fellini Federico 380  
 Fernán-Gómez, Fernando 222  
 Fernández, Agustín 287  
 Fernandez-Santos, Ángel 300  
 Ferreri, Marco 103  
 Ferrero, Jesús 74  
 Fiallo, Della 363  
 Frame, Janet 363  
 Franco Bahamonde, Francisco 69, 70, 71, 72, 116,  
 183, 215, 224, 256, 415  
 Franco, Jesús 71, 72  
 Frears, Stephen 197  
 Freud, Zygmunt 20, 21, 22, 251, 307, 361, 369  
 Frijda, Nico 57  
 Fry, Roger 41  
 Fuentes, Vicente 177

**G**

Gadamer, Hans-Georg 28  
 Gallero, Jorge Luis 73, 75  
 Galván, Enrique Tierno 73  
 Gardel, Carlos 383  
 Gardner, Ava 122, 123  
 Gatica, Lucho 142  
 Gatti, Juan 90, 266, 354  
 Gaultier, Jean-Paul 323  
 Genet, Jean 141  
 Glickman, Stephen 20  
 Godzic, Wiesław 307  
 Goffman, Erving 34  
 Gołaszewska, Maria 41  
 Gołębiewska, Maria 46, 49  
 Golithy, Holly 92  
 Gómez, Francisco Fernán 102  
 Góngora, Luis de 170  
 Gordon, William 43, 53  
 Goya, Francisco y Lucientes de 171  
 Granados 331  
 Greco, El 171  
 Griffith, David Wark 265  
 Grueso, Javier Pérez 89, 90  
 Guaglioni 331  
 Guerricaechavarría, Jorge 411  
 Guillot, Olga 220

**H**

Hammett, Dashiell 262  
 Haskell, Margaret 51  
 Hayden, Starling 242  
 Heath, Stephen 308  
 Heidegger, Martin 28  
 Heinzen, Thomas 43  
 Helms, Donald 162

Hendrykowski, Marek 213  
 Hepburn, Audrey 149  
 Hernández, Antonio 115  
 Herrmann, Bernard 332  
 Hilbeck, Fernando 80  
 Hirn, Yrjö 26  
 Hitchcock, Alfred 313, 332  
 Hochschild, Arlie 35  
 Holguín, Antonio 82, 89, 91, 92, 102, 104, 108, 176,  
 197, 233, 231, 262, 264, 266, 303, 316, 336,  
 348, 363, 412  
 Hooper, John 316  
 Hopewell, John 175, 222, 226  
 Hopper, Edward 90  
 Hortelano, El 110

**I**

Ibañez, Blasco 176  
 Iglesias, Alberto 281, 287, 383  
 Iglesia, Eloy Germán de la 197, 303  
 Ingarden, Roman 41  
 Iquino, Ignacio 72  
 Ivory James 197

**J**

Jacoby, Larry 21  
 James, William 19  
 Jameson, Frederik 112  
 Jamowitz, Tamy 102  
 Jarman, Derek 197  
 Jenkins, Jennifer 20, 33  
 Joyce James 463

**K**

Kadyńska-Szajnert, Danuta 40  
 Kafka, Franz 42  
 Kant, Immanuel 13, 27  
 Kaplan, Ann 51  
 Kartezjusz 26, 27  
 Kazan, Ella 242, 243  
 Kinder, Marsha 50, 215, 216  
 Kitt, Erthy 220  
 Kleinhans, Chuck 111  
 Kleiser, Randal 109  
 Klossowski, Pierre 250  
 Kocowski, Tomasz 42  
 Koro, Castellano 345  
 Kris, Ernst 22  
 Kristeva, Julia 51  
 Kuntzel, Thomas 50

**L**

Lacan, Jacques 49  
 Laffay, Jacques 307  
 Lahiri, Jhump 14  
 Lamet, Pedro Miguel 435

Lampreave, Chus 183, 242, 364, 379, 404  
 Langer, Susan 38, 39, 41  
 Laurentis, Teresa de 51  
 Leander, Zarah 239  
 Lear, Amanda 122  
 Lebovitz, Fran 92  
 Leiris, Michel 173, 185  
 Leisen, Mitchel 103  
 Lesser, Simon 22, 23  
 Lester, Richard 102, 104  
 Liaño, Ignacio Gómez de 70  
 Lissa Zofia 63, 64  
 Longhurst, Alex 116  
 Loos, Anita 92  
 Lorca, Federico García 69, 170, 180, 181, 182, 216,  
 263, 264, 286, 300

Loren, Sophia 385  
 Losey, Joseph 332  
 Lumière, August i Ludwik 45  
 Luna, Juan Bigas 216  
 Lynch, David 303

**M**

Machado, Antonio 170  
 MacInnis, Deborah 35  
 MacLean, Paul 20  
 Magnani, Anna 385  
 Maldonado, Teresa 89  
 Malewicz, Kazimierz 11  
 Mamert, Luis 80  
 Mandler, George 17  
 Mankiewicz, Joseph 284, 348  
 Manver, Kiti 404  
 Markuš, Saša 66, 75, 141  
 Márquez, Gabriel García 177  
 Martín, Abel 71  
 Maruszewski, Tomasz 12  
 May, Rollo 42  
 Mayne, Judith 308  
 Mc Murray, Fred 156  
 McNamara, Fabio de Miguel (Fanny) 71, 82, 89, 93,  
 104, 106, 228, 230, 263, 275  
 Mecano 74  
 Mercero, Antonio 225  
 Mestre, Isabel 80  
 Mesa-Bain, Amalia 124  
 Metz, Christian 50, 307, 308  
 Michalak, Marta 187, 192, 286, 305, 308, 313, 325,  
 346, 419, 443, 445, 446, 450, 454  
 Miguel, Luis 331  
 Miles, Davis 227  
 Mille, Cecil Blount De 77  
 Mínguez, Pablo Pérez 75, 89, 90, 93, 104  
 Miraz, Carlos 118  
 Miró, Pilar 72

Mitchum, Robert 92  
 Modjesky, Tania 51  
 Moix, Terenci 412  
 Molero, Herminio 70  
 Molina, Ángela 430  
 Monroe, Marylin 81, 91, 122  
 Montano, Antonio 132  
 Monterde, José Enrique 71, 72  
 Montesinos, Francis 183  
 Montiel, Sara 155, 165, 291  
 Morales, Gracita 141  
 Morin, Edgar 23, 24, 50, 307  
 Morricone, Ennio 263  
 Morrissey, Paul 76, 102  
 Mosel, Lotte Von 239  
 Mulvey, Laura 51, 190, 253, 309, 314  
 Münsterberg, Hugo 45

**N**

Navajas, Gonzalo 260  
 Nęcka, Edward 41, 42, 43, 44  
 Newton, Esther 111

**O**

O'Connor, Flannery 363  
 Oatley, Keith 20, 33  
 Ocaña 110  
 Olaquiaga, Celeste 119  
 Olea, Pedro 71  
 Oliva, Ignacio 281  
 Ortega, Carlos 118  
 Ossowski, Stanisław 41  
 Ostaszewski, Jacek 52, 56

**P**

Padros, Antoni 102  
 Palma, Brian de 244, 303  
 Panksepp, Jaak 31  
 Paredes, Marisa 281, 293, 404  
 Parker, Dorothy 363  
 Pascal, Blaise 42  
 Pascual, Cristina 142, 147  
 Pasolini, Pier Paolo 197, 250  
 Patino, Basilio Martin 72  
 Pegamoides, Los 95  
 Pepper, Stephen 39  
 Pereyra, Ricardo Rodríguez 441, 444  
 Pérez Villalta, Guillermo 74, 75, 89, 90, 91, 104, 110  
 Perrián, Paco 71  
 Petroniusz 197  
 Piaf, Edith 220  
 Picasso, Pablo 89  
 Pitera, Concha 276  
 Platon 13, 27, 197

Plażewski, Jerzy 103  
 Poch 89  
 Poe, Edgar Allan 42  
 Postnan, Neil 315  
 Powell, Michael 303  
 Prado, Pérez 331  
 Puertas, Juan Antonio 90

**Q**

Quejido, Manolo 90  
 Quevedo, Francisco Gómez de 170

**R**

Read, Herbert 41  
 Regina, Ellis 439  
 Rendell, Ruth 303, 411, 412  
 Renoir, Jean 166  
 Rey, Florian 109  
 Reys, Jane 363  
 Rico, Antonio Giménez 225  
 Ricoeur, Paul 28  
 Rimski-Korsakow, Nikolaj 353  
 Rocío Dúrcal 141, 291  
 Rodríguez, Matos 332  
 Rojas, Fernando de 170  
 Romero, George 225  
 Ross, Andrew 110, 405  
 Rossellini, Roberto 222  
 Rossi, Cristina Peri 222, 246  
 Rotaeta, Félix 70  
 Roth, Cecilia 404  
 Rowlands, Gena 284, 287, 363  
 Russell, James 17

**S**

Sade, Donatien Alphonse Francois de 249, 250, 251  
 Salazar, Txomin 93  
 Saluzzi, Dino 287  
 Salvo, Dana 124  
 Sandoval, José Alfredo 366  
 Sarduy, Severo 177  
 Sartre, Jean-Paul 42, 94, 128, 394  
 Saura, Carlos 71, 115, 216  
 Scheler, Max 28, 59, 213  
 Scherer, Klaus 31  
 Schneider, Romy 287  
 Schweder, Richard 18, 32  
 Serra, Joan Manuel 70  
 Serrano, Carlos 71  
 Serrano, Julieta 142, 404  
 Sevilla, Carmen 322  
 Shakespeare, William 111  
 Sharman Jim 108  
 Sica, Vittorio de 222

Sicilia, José María 74  
 Sirk, Douglas 140, 264, 348, 412, 464  
 Słowacki, Juliusz 42  
 Smith, Murray 53, 55, 56  
 Smith, Paul Julien 148, 182, 190, 247, 286, 311  
 Sobolewski, Tadeusz 377, 378, 380  
 Sofokles 264  
 Sontag, Susan 111  
 Spinoza, Baruch 13, 27  
 Stachówna, Grażyna 52, 138, 223, 265, 272, 273,  
 298, 435, 449, 451, 456  
 Staiger, Janet 61  
 Stanwyck, Barbara 156  
 Sternberg, Josef von 309  
 Stratas, Teresa 332  
 Strauss, Frédéric 115, 252, 261, 283, 317, 330, 348,  
 349, 363, 365  
 Sturges, Preston 103  
 Summers, Manuel 103  
 Sybilla 74  
 Szeherazada 353  
 Ścigała, Elżbieta 12

**T**

Tafaren, José Gómeza 116  
 Tan, Ed 53, 56, 57, 58  
 Tao-Cy, Wu 48  
 Tapia, López 80  
 Tatariewicz, Władysław 41  
 Tellado, Corín 363  
 Thernerson, Stefan 307  
 Tischner, Józef 28  
 Tołstoj, Lew 37, 38, 41  
 Tomasz z Akwinu 327  
 Tooby, John 19  
 Torrent-Piasecka, Halina 92  
 Trueba, Fernando 71, 216  
 Truman Capote 284, 285  
 Turner, Jeffrey 162  
 Turner, Lana 123, 267  
 Tyszka, Tadeusz 36  
 Tzara, Tristan 87

**U**

Ulloa, Juanma Bajo 72  
 Umińska, Barbara 445  
 Unamuno, Miguel de 42, 170  
 Uribe, Imanol 216

**V**

Valins, Stuart 19  
 Varderi, Alejandro 105  
 Vargas, Chavela 331, 366, 413  
 Vega, Lope Félix de 170, 180  
 Vega, Manuela García de la 80

Veloso, Caetano 366, 367, 440, 452, 453  
 Véron, Eugene 37, 41  
 Versace, Gianni 89  
 Vidal, Nuria 104, 175, 204  
 Vidor, King 188, 412  
 Villalta, Guillermo Pérez 74, 75, 89, 90, 91, 104,  
 110  
 Villaronga, Agustí 71  
 Vinci, Leonardo da 103  
 Viota, Paulino 72  
 Visconti, Luchino 385

**W**

Wagner, Ryszard 48  
 Wallis, Mieczysław 41  
 Warhol, Andy 75, 76, 90, 99, 102, 106, 108, 110  
 Warton, Edith 363  
 Watters, John 76, 108, 109  
 Weill, Kurt 332  
 Welch, Raquel 122  
 Westbrook, Robert 36  
 Wilder, Billy 156, 166, 197, 348  
 Williams, Linda 52  
 Williams, Tennessee 284, 300, 302, 352  
 Willis, Bruce 407  
 Wise, Robert 264  
 Wollheim, Richard 55  
 Woolf, Virginia 363  
 Wygotsky, Lew 41  
 Wyler, William 262

**Y**

Yarza, Alejandro 16, 101, 106, 107, 110, 112, 120,  
 123, 126, 141, 151, 173, 179, 183, 184, 190,  
 215, 224, 228, 237, 240, 247, 252, 255, 256,  
 258, 259, 276, 308, 311, 313, 326, 327, 328,  
 343, 406

**Z**

Zaleski, Zbigniew 36  
 Zalewski, Andrzej 58, 59, 60, 61, 62, 125  
 Zawojski, Piotr 111  
 Žižka, Slavoj 327  
 Zola, Emil 48, 166  
 Zombies 82  
 Zulueta, Ivan 89, 90  
 Żurawiecki, Bartosz 299  
 Zurbarán 147

# Indeks tytułów

## A

- Aberraciones sexuales de una mujer casada 72  
A Hard Day's Night 102  
Alas de mariposa 72  
All I Desire 140  
Amante menguante (Malejący kochanek) 437, 438, 439, 446, 455  
Anarquía en G.B. 83  
Anna i wilki (Ana y los lobos) 71, 216  
Aquelarre (Sabat czarownic) 171  
Asfaltowa dżungla (The Asphalt Jungle) 243  
¡Átame! (Zwiąż mnie!) 90, 108, 114, 139, 217, 233, 246, 248, 254, 255, 260, 261, 263, 264, 280, 393, 409, 420, 438, 448  
A un Dios desconocido 71  
Ay, amor 366, 367  
Ay, mi perro 413

## B

- Balarrasa 141  
Barton Fink 303, 304  
Bellissima (Najpiękniejsza) 385  
Bestia ludzka (La bête humaine) 166  
Blancor (Białas) 76  
Bрудny Harry (Dirty Harry) 407  
Bulwar Zachodzącego Słońca (Sunset Boulevard) 197

## C

- Café Müller 435  
Calé 71  
Caliente 83  
Canción del alma (Pieśń duszy) 263  
Carrie 244  
Celestyna (Celestina) 170  
Cena de Nochebuena (Uczta wigilijna) 103  
Chłodnia 378  
Cómo está el servicio de señoras (Jaka jest żeńska toaleta) 88  
Complementos (Komplementy) 77  
Concierto para bongó 331  
Contra el viento 71  
Con uñas y dientes 72  
Co to jest sztuka? 37  
Cucurucucú Paloma 437, 440, 452

- Cuerpo a cuerpo 72  
Cuore Matto 157  
Czarne malowidła (Pinturas negras) 171  
Czarny kwadrat na białym tle 11  
Człowiek z blizną (Scarface) 303  
Czym ja sobie na to zasłużyłam? 89, 90, 217, 219, 221, 222, 223, 225, 226, 228, 232, 234, 241, 244, 245, 249, 261, 300, 317, 343, 344, 346, 380, 381, 406, 407, 408, 410, 415, 428

## D

- Danza española N. 5 331  
Dedicatoria 71  
Dime 142  
Dom Bernardy Alba (La casa de Bernarda Alba) 216, 263, 264  
Doña Perfecta 216  
Don Kichot z La Manczy (El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha) 170  
Dos putas o historia de amor que termina en boda (Dwie dziwki, albo historia, która kończy się ślubem) 76, 78  
Drżące ciało (Carne trémula) 137, 217, 248, 283, 303, 318, 344, 403, 407, 409, 411, 412, 415, 419, 420, 433, 441, 453, 454, 458, 459  
Duch w operze 254  
Dzikość serca (Wild at Heart) 303

## E

- „El País” 246, 371  
Easy Living 103  
El conjuro / Las brujas (Zaklinanie / Wiedźmy) 171  
El desencanto (Rozczarowanie) 216  
Elektra 264  
El extraño viaje (Dziwna podróż) 222  
El fantasma de la medianoche (Upiór północy) 253, 248, 438  
El Gorrión (Wróbel) 287  
El hombre que llora (Mężczyzna który płacze) 434  
El mensaje (Wiadomość) 222  
El mundo sigue (Świat trwa nadal) 222  
El paradigma del mejillón (Paradygmat małży) 198  
El rosario de mi madre (Różaniec mojej matki) 413

- El sueño del mono loco ( Marzenia poczciwego wariata) 71, 216  
 El sueño o La estrella (Sen lub Gwiazdka) 76  
 El techo de cristal (Kryształowy sufit) 303  
 Emotion and the Structure of Narrative Film 56  
 Encadenados 142, 147  
 En el último trago 366  
 Erecciones generales (Powszechna erekcje) 94, 96  
 Esa mujer (Tamtą kobietą) 155  
 España dividida (Hiszpania podzielona) 183  
 Espérame en el cielo 179  
 Etyka 27  
 Eva desnuda (Ewa naga) 286
- F**  
 F.E.N. 115  
 Female Trouble 92  
 Fiction and the Unconscious 22  
 Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show 58  
 Film político (Film polityczny) 76  
 Folle, folle, fólleme, Tim (Różnij, różnij, różnij mnie, Tim) 77, 80  
 Fuego en las entrañas (Ogień we wnętrznościach) 71, 92  
 Furtivos (Kłusownicy) 216
- G**  
 Garsoniera (Apartment) 197  
 Gary Cooper que estás en los cielos 72  
 Głos ludzki (Vox humaine) 198, 208, 347  
 Granados 331  
 Grease 109
- H**  
 Hacia al aeropuerto (W kierunku lotniska) 353  
 Hay que leer más (Trzeba więcej czytać) 321, 335, 339  
 Help! 102  
 Heroína (Heroina) 83, 85  
 Homenaje (Hołd) 76, 81, 121
- I**  
 Infante 177  
 Intérprete de emociones 14
- J**  
 Jesienna sonata (Höstsonaten) 264, 266, 272  
 Je ne regrette rien 220  
 Judyta i Holofernes (Judith y Holofernes) 171
- K**  
 Kaprys hiszpański 353  
 Kika 90, 114, 120, 248, 303, 304, 317, 322, 330, 336, 339, 340, 364, 398, 407, 410, 415, 443  
 Kino i wyobraźnia 23
- Kobieta kołysząca się 89  
 Kobiety na skraju załamania nerwowego (Mujeres al borde de un ataque de nervios) 90, 115, 232, 233, 246, 254, 294, 304, 317, 318, 342, 343, 347, 348, 351, 352, 361, 363, 369, 378, 398, 399, 400, 404, 415  
 Kolekcjoner (The Collector) 262  
 Królowna Śnieżka 305  
 Krwawe ceremonie 324  
 Krwawe gody (Bodas de sangre) 180, 183, 216, 286  
 Krwawe obrzędy 120  
 Kuzynka Angelika (La prima Angélica) 115  
 Kwiat mego sekretu (La flor de mi secreto) 343, 363, 364, 365, 369, 370, 378, 393, 398, 399, 400, 404, 405, 415, 423, 441, 435
- L**  
 „La Luna de Madrid” 69, 231  
 La abuela fantasma 378  
 Laberinto de pasiones (Labirynt namiętności) 14, 67, 87, 89, 90, 91, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 137, 225, 275, 226, 309, 346, 406  
 La bien pagá 228, 230  
 La caída de Sodoma (Upadek Sodomy) 76, 78  
 La Capilla Sixtina de la modernidad 91  
 La Caza de Brujas (Polowanie Czarownic) 115  
 La cumparsita 332  
 La edad de Oro (Złoty wiek) 71, 82, 218  
 La fantasma de la medianoche (Upiór północy) 254, 255, 263  
 La Gran Ganga (Wielka Gratka) 82, 88  
 La mano negra 72  
 La muerte de Mikel (Śmierć Mikela) 216  
 La rosa del azafrán (Szafranowa róża) 383  
 Las cosas del querer 71  
 La semana del asesino (Tydzień mordercy) 303  
 Las tres ventajas de Ponte (Trzy zalety Ponte) 76  
 Las vecinas (Sąsiadki) 383  
 Life Flesh 303, 411  
 Little Nails 102  
 Lo dudo (Wątpię) 202, 205  
 Lo peor del día (Najgorsze wiadomości) 120, 311, 322, 323, 324, 325, 331, 334  
 Los jueves, milagro (Czwartkowy cud) 103  
 Los paradisos perdidos 72  
 Los toros 176  
 Los violadores del amanecer 72  
 Luz de luna (Światło księżycy) 331
- Ł**  
 Łazik z Tormesu (Lazarillo de Tormes) 170
- M**  
 Magnificent Obsession 140  
 Malaventura 72

- Mamá, yo quiero 331  
 Mama ma sto lat (Mamá cumple cien años) 216  
 Máquinas de Nueva York 83  
 Marcelino pan y vino 141  
 Marisol 291  
 Masurca fogo 435  
 Matador 89, 90, 108, 114, 115, 123, 137, 139, 140, 168, 174, 175, 176, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 190, 192, 193, 194, 196, 205, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 225, 226, 241, 248, 249, 304, 343, 346, 393, 407, 409, 420, 421, 439  
 Maurycy (Maurice) 197  
 Matczyne serce (The Mothering Heart) 265  
 Me guarda que luna 209  
 Metropolitan Life 92  
 Me voy a Usera 83  
 Mi loca juventud (Moja szalona młodość) 102  
 Mondo Trasho 109  
 Monja jamón 83, 85  
 Moon River 164  
 Moquito a moco 83  
 Mrożony peppermint (Peppermint frappé) 71  
 Murciana marrana (Świńska Murcjanka) 83, 87, 101  
 Muzyka dla kameleonów (Music For Cameleons) 284  
 My Fair Lady 149
- N**  
 Nakarmić kruki (Cría cuervos) 216  
 Narzeczona w żałobie 103  
 Następna stacja (La próxima estación) 225  
 Ne me quite pas (Nie opuszczaj mnie) 208, 209, 352  
 Nie jestem snem 127  
 Niewolnicy Nowego Jorku 102  
 Noche íntima 182  
 Noc żywych trupów (Night of the Living Dead) 255  
 Nur nicht aus Liebe Weinen (Nigdy nie płacz z powodu miłości) 239, 240
- O**  
 Ogród rozkoszy (El jardín de las delicias) 216  
 Oh, virgen más pura... 206, 209  
 Okno na podwórze (Rear Window) 304, 313  
 Opowieści kantarberyjskie (The Canterbury Tales) 197  
 Orgia de ninfómanas 72  
 Ostatnia Wieczera 303  
 Ovejas negras (Czarne owce) 115  
 O potrzebie tworzenia widzeń 307
- P**  
 Pancernik Potiomkin (Bronienosiec Potiomkin) 48  
 Panny z Avignon 89  
 Patty Diphusa y otros textos 69  
 Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (Pepi, Luci, Bom i inne laski z naszej paczki) 80, 81, 87, 89, 94, 95, 102, 107, 108, 109, 132, 137, 196, 217, 225, 233, 248, 249, 255, 275, 317, 348, 403, 407  
 Piensa en mí (Pomyśl o mnie) 277, 278  
 Pink Flamingos 92, 109  
 Pies andaluzyjski (Un Chien Andalou) 328  
 Pieśń nad pieśniami 424  
 Podglądacz (Peeping Tom) 303, 314  
 Podwójne ubezpieczenie (Double Indemnity) 156, 166  
 Poetika Pedra Almodóvara 66  
 Poetyka 25  
 Pojedynek w słońcu (Duel in the Sun) 188, 412  
 Porozmawiaj z nią (Hable con ella) 121, 122, 138, 320, 352, 403, 405, 420, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 448, 458, 460, 461  
 Por toda a minha vida (Przez całe moje życie) 439  
 Pośród ciemności (Entre tinieblas) 90, 114, 115, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 130, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 152, 167, 194, 255, 291, 351, 393  
 Powiększenie (Blow Up) 303, 309  
 Prawo pożądania (La ley del deseo) 14, 81, 89, 90, 108, 115, 121, 129, 130, 137, 168, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 203, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 226, 241, 263, 309, 320, 343, 352, 404, 407, 408, 409, 410, 411, 420, 437, 438  
 Premiera (Opening Night) 283, 363  
 Przelamując fale (Breaking the Waves) 287  
 Przyjazd pociągu na stację w La Ciotat (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat) 45  
 Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne 51  
 Psychoanalytic Explorations in Art 22  
 Psychoza (Psycho) 332  
 Punk 83  
 Puro teatro (Czysty teatr) 352, 353
- Q**  
 Quien, de tu vida 209  
 Quizás, quizás, quizás 165
- R**  
 Resistiré 262  
 Retoryka 25  
 Retrato de familia (Portret rodzinny) 225  
 Rock de la farmacia (Rock aptekarski) 83, 84  
 Rocky Horror Picture Show 102  
 Romancero cygańskie (Romancero gitano) 182



**S**

Sábana Santa (Święte prześcieradło) 455  
 Sadomania 71  
 Saeta 277  
 Safari 83, 86  
 Salo, czyli 120 dni Sodomy (Saló o le 120 giornale di Sodoma) 250  
 Salomé 77, 79, 80  
 Sangre y arena 176  
 SatanaSA (Szatan SA) 83, 84, 88, 263  
 Saturno (Saturn) 171  
 Satyricon 197  
 Sauna 71  
 Sea caritativo (Bądź dobroczywny) 76  
 Sekretarki też płaczą 127  
 Sen nocy letniej 360  
 Sexo va, sexo viene (Seks przychodzi, seks odchodzi) 77, 79  
 Siódma pieczęć (Det Sjunde Inseglet) 296  
 Soléa 277, 366  
 Sólo para hombres (Tylko dla mężczyzn) 222  
 Somos (Jesteśmy) 413, 421  
 Sonata jesienna (Höstsonaten) 264, 273  
 Sonetos del amor oscuro (Sonety ciemnej miłości) 182  
 Soy infeliz 357  
 Soy lo prohibido 220  
 Stare i nowe (Staroje i nowoje) 48  
 Suck it to me 83, 87, 106  
 Sufre como yo (Cierp jak ja) 413, 414  
 Superman 334  
 Susan get down 83  
 Szklana pulapka (Die Hard) 407

**Ś**

Święty Genet 128

**T**

Tata mía 72  
 Taxi mambo (Taksówkowe mambo) 353  
 Teresa Raquin 166  
 The Incredible Shrinking Man (Niewiarygodny malejący człowiek) 434  
 Toda tuya (Cała twoja) 93  
 Tonada de luna llena 366, 367  
 Torna a surriento 165  
 Trailer de ¿Who's Afraid of Virginia Woolf? (Trailer do Kto się boi Wirginii Woolf?) 76  
 Tramwaj zwany pożądaniem (A Streetcar Named Desire) 284, 285, 293, 294  
 Tras el cristal 71

**U**

Uczta 197  
 Udreka i życie 372

Un año d'amor (Rok miłości) 83, 86, 277  
 Un Chien Andalou (Psa andaluzyjskiego) 328  
 Un hombre llamado Flor de Otoño 71  
 Upadek Sodomy 78

**V**

Vámonos, Barbara 72  
 Verdugo (Kat) 103  
 Viridiana 103, 115  
 Volver 217, 321, 343, 344, 378, 379, 380, 381, 383, 393, 398, 399, 401, 403, 406, 428, 435  
 Vox humaine (Głos ludzki) 208  
 Vox humaine (Głos ludzki) 198  
 Voy a ser mamá 83, 84

**W**

West Side Story 264  
 Węszyciel (The Prowler) 332  
 Wiosenna bujność traw (Splendor in the Grass) 242, 243  
 Wizyta 132, 136, 153, 157, 159, 163, 165  
 Wojna tatusia (La guerra de papa) 225  
 Wózek 103  
 Written in the Wind 140  
 Wszystko o Ewie (All Ebaut Eve) 284, 285  
 Wszystko o mojej matce 114, 115, 137, 217, 241, 280, 283, 286, 287, 300, 301, 302, 343, 344, 352, 398, 405, 406, 437, 440  
 Wynos się, kanalio 127  
 Wysokie obcasy (Tacones lejanos) 87, 90, 217, 224, 263, 264, 265, 266, 267, 271, 275, 277, 279, 280, 317, 318, 343, 344, 409, 437

**Y**

Youkali tango habanera 332

**Z**

Zatrącenie (Double Indemnity) 156  
 Zagubiona w mieście 127  
 Zakazany owoc (Trailer para amantes de lo prohibido) 218  
 Zbrodnicze życie Archibalda de la Cruz (Ensayo de un crimen) 175, 459  
 Zew ciała 127  
 Złe wychowanie (La mala educación) 115, 124, 125, 126, 131, 132, 135, 138, 139, 140, 152, 155, 156, 157, 158, 166, 207, 300, 378, 401, 403, 404, 409, 410, 435  
 Złoty wiek (La edad de oro) 115  
 Zwiąż mnie! 90, 108, 114, 139, 217, 233, 246, 248, 254, 255, 260, 261, 263, 264, 280, 393, 409, 420, 438, 448

Zwierciadło życia (Imitation of Life) 264

**Ż**

Życie jest snem (La vida es sueño) 170

## Dossier

Ewa Katarzyna Citko pracuje jako adiunkt w Zakładzie Kulturoznawstwa na Wydziale Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu w Białymstoku. W 1984 roku ukończyła kulturoznawstwo ze specjalnością filmoznawczą na Uniwersytecie Łódzkim, broniąc pracę magisterską napisaną pod kierunkiem dr Jana Reka, zatytułowaną: *Filmowe adaptacje «Przygód Alicji w Krainie Czarów» Lewisa Carrolla*. W tym samym roku podjęła pracę na uczelni, ówczesnie w Zakładzie Wychowania Estetycznego, na Wydziale Pedagogiki i Psychologii Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku. W 1996 roku obroniła pracę doktorską pod tytułem: *Interpretacja egzystencjalnych doświadczeń i kulturowych tradycji w filmach «Brzezina» i «Panny z Wilka» Andrzeja Wajdy*, na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej na Wydziale Humanistycznym w Lublinie. Promotorem w przewodzie doktorskim był prof. dr hab. Janusz Plisiecki.

Katarzyna Citko jest autorką ponad 30 artykułów opublikowanych w pracach zbiorowych i czasopismach oraz przyjętych do druku, między innymi: *La movida, a wczesny okres twórczości Pedra Almodóvara*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2005 nr 49-50 oraz: *Las cuestiones del genero en las peliculas de Pedro Almodóvar* – rozdział w monografii *Encenando genero na cultura*, złożony i przyjęty do druku przez Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brazylia. Wydała również 2 książki: *Tradycja, kultura, egzystencja w „Brzezynie” i „Pannach z Wilka” Andrzeja Wajdy*, Wyd. „Impuls”, Kraków 1998 oraz (red.) K. Citko (A. Kienig, B. Mirucka, M. Niesiołędzka), *Wyzwania i zagrożenia człowieka we współczesnym mu świecie*, Wyd. Trans Humana, Białystok 2005. Obecnie, wspólnie z dr Krzysztofem Arcimowiczem, przygotowuje do wydania pracę zbiorową pod tytułem: *Wizerunki kobiet i mężczyzn w najnowszym filmie europejskim*. Po uzyskaniu tytułu doktora brała udział w 20 konferencjach, w tym także dwóch międzynarodowych: 2-5. IX. 1998 – 8th EECERA Conference „Early Childhood Education: New Challengers, New Teachers”, Santiago de Compostela, Hiszpania – z referatem: *Nuevas tecnologías audiovisuales en la educación preescolar* oraz: 02- 09. VII. 2005 – „European Congress of Psychology 2005”, Granada, Hiszpania – z referatem: *Issues of gender in the films of Pedro Almodóvar: social roles, identification, sexuality*.

W 2004 roku Katarzyna Citko uzyskała stypendium hiszpańskiego MSZ (Becas MAE-AECI 2003-2004) i w marcu 2004 roku przebywała na Universidad Autónoma de Madrid, zbierając materiały do swojej książki habilitacyjnej o filmowej twórczości Pedra Almodóvara.

Katarzyna Citko jest także autorką dwóch tomików wierszy: *Zielnik niedokończony*, Stowarzyszenie Literackie im. K.K. Baczyńskiego, Łódź 1991 oraz *Ptasie pismo*, Trans Humana, Białystok 2004.

W dziedzinie upowszechniania kultury i sztuki Katarzyna Citko stale współpracuje z białostockimi kinami i prowadzonymi przy nich DKF-ami. W latach akademickich 2005/2006 i 2006/2006 współpracowała z dr Alicją Kisielewską z Zakładu Wiedzy o Kulturze, koordynując i współtworząc program Europejskiej Akademii Filmowej, realizowany przez studenckie filmowe koła naukowe, działające przy Wydziale Humanistycznym oraz Wydziale Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu w Białymstoku. W 2006 roku wzięła udział w pracach jury I Podlaskiego Festiwalu Krótkich Filmów Niezależnych „Żubroffka”. Od 2003 roku sprawuje opiekę naukową nad Studenckim Filmoznawczym Kołem Naukowym na Wydziale Pedagogiki i Psychologii. Jest również członkiem Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Oddziału w Białymstoku, członkiem Towarzystwa Antropologii i Wiedzy, działającego przy Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego oraz członkiem Podlaskiego Oddziału Stowarzyszenia „Wspólnota Polska”, w którym brała udział w pracach Zarządu jednej kadencji. Udziela się również społecznie w pracach Zarządu Stowarzyszenia Pracowników i Absolwentów Wydziału Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu w Białymstoku „Trans Humana”. Do 2004 roku, a więc do momentu zamknięcia ostatniego numeru, brała udział w pracach kolegium redakcyjnego czasopisma naukowego „Nowy Test”, wydawanego przy Wydziale Pedagogiki i Psychologii.

W 2006 roku Katarzyna Citko otrzymała z rąk Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Odznakę Honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.





„Praca pani dr Citko jest obszernym, szczegółowym opracowaniem, liczącym 310 stron drobnego druku — podejrzewam, że autorka przemyślnie «ukrywała», stosując ten zapis edytorski, jeszcze około 150 stron, tak więc jej praca liczy, moim zdaniem 450 stron — i prawdziwie naukowym wybranych aspektów twórczości Pedra Almodóvara, znakomicie osadzonym w szerokich kontekstach historii i kultury hiszpańskiej, trafnie wykorzystującym źródła dotyczące jego filmów — także w języku hiszpańskim! — bardzo dobrze zaplanowanym i poprawnie napisanym. Podczas lektury książki pani Citko czytelnik ma wrażenie, że wypływa w wątlej łódce na szerokie i głębokie wody Almodóvarowskiego oceanu, ale dzięki świetnemu przygotowaniu Autorki i jej sprawnej nawigacji bezpiecznie płynie przez wzburzone fale, dociera do egzotycznych portów, przygląda się może i niezwykłemu, ale przecież zrozumiałemu, życiu jego mieszkańców i wreszcie usatysfakcjonowany wraca do domu, czując się po tej podróży bogatszy w wiedzę o ludzkim świecie, ludziach, niezwykłym artyście i jego dziele. Książkę pani dr Citko czyta się nie tylko z zainteresowaniem, ale wręcz z rosnącą satysfakcją i, jak myślę, ta reakcja dotyczyć będzie nie tylko miłośników twórczości Pedra Almodóvara, ale także wszystkich czytelników, którzy chcieliby dowiedzieć się czegoś nowego i oryginalnego już nie tylko o dorobku hiszpańskiego reżysera, ale także o współczesnej kultura».

*Z recenzji prof. dr hab. Grażyny Stachówny*

„Całość lektury pozostawia po sobie pozytywne wrażenie. Autorka książki wykazała się wnikliwością badawczą, sprawną analizą i trafną interpretacją omawianych przez siebie dzieł. Liczne, ale uzasadnione odwołania do literatury przedmiotowej wykazują znajomość opracowań dotyczących twórczości Pedra Almodóvara. Również przyjęta przez autorkę metoda fenomenologicznego opisu nie budzi zastrzeżeń i jest konsekwentnie stosowana w pracy.

Praca zawiera bibliografię, obfitującą w liczne pozycje. Cenna jest, że autorka wykorzystwała w swojej książce literaturę obcojęzyczną, szczególnie hiszpańską, czym przyczyniła się do upowszechnienia tych opracowań, nieznanych w Polsce. Godne zauważenia jest także zamieszczenie obszernej filmografii, prezentującej dorobek Pedro Almodóvara od strony technicznej”.

*Z recenzji prof. dr hab. Janusza Plisieckiego*

