

Męczyzna w filmach Pedro Almodóvara

MARTA MICHALAK

1.

Uniwersalnym podmiotem kina jest mężczyzna – teza sformułowana przez Laurę Mulvey w artykule *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* w roku 1975 stała się z czasem punktem odniesienia dla części krytyki filmowej. Mulvey wskazuje za Edgarem Morinem¹ na voyeurystyczny aspekt kina. Opisuje sytuację odbiorcy filmu, wyizolowanego z tłumu dzięki ciemności panującej na widowni, oglądającego zamknięty świat rzeczywistości filmowej, jako bliską sytuacji podglądacza; zarówno warunki projekcji, jak i konwencje narracyjne, tworzą iluzję przyglądania się prywatnemu życiu postaci. Jednocześnie kino rozwija narcystyczną postać skopofilii² dzięki wpisanym w nie mechanizmom identyfikacji. *Konwencje filmu głównego nurtu skupiają uwagę 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*³.

W klasycznym modelu kina wskazane przeciwstawne aspekty przyjemności patrzenia odpowiadają, zdaniem Mulvey, zasadniczemu podziałowi tej przyjemności na żeńską (bierną) i męską (czynną), znajdując odzwierciedlenie zarówno w sposobie ukazywania postaci, jak i w strukturze narracyjnej. Kobieta jest jedynie ukształtowanym zgodnie z męskimi wyobrażeniami przedmiotem oglądu – pełnia władzy nad spojrzeniem zostaje przypisana mężczyźnie. *Identyfikując się z główną postacią męską, widz zwierza spojrzenie ze spojrzeniem swojej ekranowej namiastki: w ten sposób siła męskiego bohatera, który rządzi akcją, łączy się z aktywną siłą erotycznego spojrzenia, tworząc satysfakcjonujące poczucie wszechmocy*⁴.

„M” jak matador, ale też „m” jak patrzenie (*mirar*) – w pressbooku do *Mata-dora* (*Matador*, 1986) Almodóvar wskazuje, że opisana przez Mulvey relacja stanowi dla niego istotny punkt odniesienia. Otwierająca film sekwencja wprowadza widza od razu w samo sedno problematyki voyeuryzmu i władzy spojrzenia. Widzimy w zbliżeniu twarz kobiety duszonej podczas kąpieli. Męskie dłonie otwierające brzytwę. Twarz podnieconego mężczyzny na intensywnie żółtym tle. Krew płynąca z podciętych nadgarstków miesza się z wodą. Słychać przyspieszony oddech, pojawia się ta sama męska twarz. Następne ujęcie, sfilmowane zza oparcia żółtego fotela, w którym siedzi bohater, ukazuje na ekranie stojącego przed fotelem telewizora dalszy ciąg krwawego scenariusza. Głowa kobiety ucięta piłą mechaniczną toczy się po podłodze, inna dziewczyna ucieka z krzykiem,

napotykać po drodze kolejne trupy. Kończące sekwencję ujęcie z boku wyjaśnia jej znaczenie. Mężczyzna siedzi w żółtym fotelu, nogami obejmując telewizor. Z poruszeń jego ciała możemy odgadnąć, że masturbuje się, oglądając opisane sceny. To Diego (Nacho Martínez), były matador, jeden z głównych bohaterów filmu.

Diego jest tym, który patrzy. Z patrzenia czerpie przyjemność erotyczną. Kobiety w oglądanym przez niego filmie są okaleczane, zabijane. Uprzedmiotowane. Bierne. Działającym jest mężczyzna, którego dłonie widzimy przez chwilę. Oglądamy czysty spektakl przemocy i śmierci. Zdaniem Mulvey kobieta jest w kinie jedynie elementem widowiska, jej obecność *zamraża bieg zdarzeń w chwilach kontemplacji erotycznej*⁵. Pierwsza scena *Matadora* odzwierciedla mechanizm przyjemności wzrokowej w jego najbardziej radykalnej postaci.

Inne sekwencje z udziałem Diega odsyłają widza do tego samego schematu. Bohater odczuwa też podniecenie, patrząc na nieruchome ciało śpiącej Evy (Eva Cobo); podczas stosunku zabrania jej otwierania oczu – władza spojrzenia może należeć tylko do niego. Oglądamy z góry ich złączone ciała. Analogiczny obraz odnajdujemy później w wizji ucznia matadora, Angela (Antonio Banderas), którego oczami patrzymy na Diega i jedną z uczennic podczas treningu – ona gra rolę byka, nauczyciel jest matadorem. Kolejne ujęcie filmowane jest z góry – ta sama dziewczyna leży naga w kręgu wyobrażającym arenę corridy. Diego dusi ją w trakcie stosunku, spełnienie osiągając już z jej martwym ciałem. Drugą uczennicę zabija w wannie – zbliżenie jej twarzy przypomina kadr z oglądanego przez niego filmu.

Erotyzm jest dla Diega nierozzerwalnie związany ze śmiercią. Sam reżyser przyznaje, że w trakcie pisania scenariusza inspirował się pracami Georges'a Bataille'a. *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, rozprężenie bytu ustanowionego w porządku nieciągłym [czyli w porządku jednostkowego życia]* – twierdzi Bataille. – *Zasadą każdego aktu erotycznego jest zniszczenie struktury zamkniętej, jaką jest partner gry w stanie normalnym*⁶. Erotyzm otwiera w nas szczelinę prowadzącą ku śmierci, istotą samego pożądania jest – zdaniem Bataille'a – fascynacja śmiercią.

Erotyzm i śmierć spotykają się także w święcie corridy. Mówią o tym już początkowe sceny filmu: bezpośrednio po scenie masturbacji widzimy Diega wykładającego uczniom technikę wykonania ostatniej estakady. Montaż równoległy łączy ujęcia sali wykładowej z ujęciami Marí (Assumpta Serna) uwodzącej mężczyznę. Spoza kadru dobiegają cały czas słowa wykładu. W naprzemiennych ujęciach oglądamy ruch kapy Diega i falowanie odrzucanego przez kobietę płaszcza, pchnięcie szpady i penetrację, kolejne tauromachiczne zwroty i powtarzające się ruchy aktu miłosnego. Młody uczeń matadora rozpoczyna końcową estokadę – kończy ją zbliżenie ostrza wbijającego się w ciało. To ostrze szpilki, którą María zabija kochanka. Seks i corrida łączą się także w przywołanej wcześniej wizji Angela, w której Diego-matador zabija dziewczynę-byka.

Michel Leiris w eseju *Lustro tauromachii* opisuje przesyconą erotyzmem atmosferę corridy. Strój matadora przypominający godowe upierzenie ptaków, jego pełne gracji ruchy. W tauromachicznym pase (serii zwrotów z kapą lub mulecą)

matador – swoista inkarnacja Don Juana, i byk – zwierzę falliczne, na przemian zbliżają się do siebie i oddalają w wahadłowym rytmie aktu seksualnego. Dynamika każdego ze zwrotów jest tożsama z dynamiką miłosnego zbliżenia: napięcie narasta podczas szarży byka, osiąga szczyt i w nagłym paroksyzmie ulega rozładowaniu, gdy zwierzę wpada na mulecę, o włos mijając matadora. Podobna dynamika rządzi przebiegiem całego widowiska. Kończącą estokadę, w której torero zagłębia szpadę aż po rękojeść w ciele byka, przyrównuje Leiris do penetracji, owację publiczności zaś – do ulgi szczytowania, gdzie rolę wytrysku pełni brawa.

Analogie te prowadzą go do wniosku, że – podobnie jak w dziedzinie erotyzmu – istotą corridy jest doświadczenie transgresji. Leiris uznaje tauromachię za sztukę, w której *...najistotniejszym warunkiem piękna jest rozdzwięk, zboczenie, dysonans. Żadna rozkosz estetyczna nie byłaby tu możliwa bez gwałtu, transgresji, przekroczenia i grzechu w stosunku do porządku idealnego, pełniącego funkcję reguły*⁷. W tauromachicznym pase ujawnia się w pełni owo naruszenie. Torero, reprezentujący czyste piękno, ociera się o śmierć w zetknięciu z bezładnie rzucającym się naprzód bykiem. Jednak w ostatniej chwili niewielki skręt ciała lub lekkie cofnięcie pozwalają mu na zrobienie uniku. Geometryczne piękno ulega deformacji, *jak gdyby jedynym sposobem uniknięcia złego uroku było wchłonięcie go częściowo w siebie poprzez nadanie własnej osobie czegoś z lekka złowrogo – dosłownie się wypaczając*⁸. Otwiera się szczelina prowadząca ku zjednoczeniu ze światem przez stopienie się w jedną całość z bykiem. Jednak nie dochodzi nigdy do pełnego zespolenia – oznaczałoby to śmierć matadora. Podobnie jak w erotyzmie, granica pozostaje nienaruszona.

Erotyzm pogrąża w samotności. Diego i María przeżywają rozkosz nad martwymi ciałami kochanków. *Do całkowitego połączenia się dwóch istot mogłoby dojść tylko w śmierci, gdyby unicestwiły się one dokładnie w momencie paroksyzmu, zanim zdążyłyby się rozłączyć i powoli zejść po stoku, w jaki przemieniła się cudownie stroma góra, na którą chwilę wcześniej się wspięły*⁹ – pisze Leiris. Do takiego zjednoczenia dążą María i Diego.

Ich zespolenie pokrywa się w czasie z zaćmieniem słońca. Następuje utożsamienie obu wydarzeń: widzimy, jak idą ku sobie przedzieleni szklaną taflą – ich sylwetki stopniowo nachodzą na siebie, aż do pełnego przesłonięcia jednej przez drugą. Scenie tej towarzyszy podana z offu definicja zaćmienia. Diego i María porównani zostają tym samym do Słońca i Księżycy, 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 Księżycy. Płeć bohaterów, na pozór tak jasno określona, okazuje się trudna do ustalenia.

Diego widzi Marię po raz pierwszy w wywiadzie telewizyjnym. Nie słychać tego, co kobieta mówi; kamera przez dłuższą chwilę przygląda się z bliska jej twarzy. Raz jeszcze María pojawia się na szklanym ekranie – Diego, oglądając nagranie swojej ostatniej walki z bykiem, dostrzega ją wśród publiczności. Zatrzymuje taśmę, przywiera ustami do ekranu. Nawet jako osoba z krwi i kości, María jest przez Diega sprowadzona do zastygłego w bezruchu wizerunku. Podczas ich pierwszego spotkania bohaterka pojawia się nagle otoczona kłębami

dymu – gdy dym się rozwiewa, ulica okazuje się pusta. Cała scena przywodzi na myśl sposób ukazywania dawnych gwiazd filmowych, ikon kobiecości.

Charakterystyczne dla całego filmu ustawienie kamery wobec obojga bohaterów odwraca jednak konwencje ukazywania postaci należących do obu płci. María 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 María często wkracza gwałtownie w obszar jej widzenia. To Diego pozostaje bierny, María zaś aktywna w stosunku do kamery.

Diego radzi Angelowi, by z kobietą postępował podobnie jak z bykiem, jednak dzięki Maríi sam wciela się w obcą sobie dotąd rolę byka. Ich spotkania przebiegają według schematu przypominającego tauromachiczne pase: Diego podąża za Maríą, która pozwala mu się do siebie zbliżyć, by w ostatniej chwili zrobić nagły unik i zniknąć. To ona jest matadorem – pojawia się nawet w różowo-żółtym płaszczu imitującym kapę używaną podczas corridy. Ten sam płaszcz María ma na sobie w finałowej sekwencji miłosnego zbliżenia, w której Diego po raz pierwszy od swej ostatniej walki nosi strój matadora. Teraz oboje odgrywają tę samą rolę.

Almodóvar podkreśla, że związek ich nie jest miłosną relacją kobiety i mężczyzny, lecz dwóch istot należących do tego samego gatunku. Stwierdzenie to pojawia się także w samym filmie – pada ono z ust Maríi. W ten sposób pozornie heteroseksualny związek okazuje się w pewnym sensie związkiem homoseksualnym – łączy dwie identyczne istoty. *Mężczyźni myślą, że zabijanie to zbrodnia; kobiety myślą inaczej* – mówi sama María. – *Dlatego w każdym mordercy jest coś z kobiety*. Diego dodaje: *A w każdej morderczynie coś z mężczyzny*. To morderca jest owym odrębnym gatunkiem będącym mediacją między obiema płciami.

Problem voyeurizmu i męskiej władzy spojrzenia prowadzi Almodóvara ku zniesieniu różnic płciowych, nie zaś ku ich podkreśleniu. Potwierdza to spostrzeżenie analiza postaci Angela, ucznia matadora. Kąpiącą się Evę, sąsiadkę Angela, obserwujemy w kręgu światła w środku czarnej płaszczyzny. Przeciwność ukazuje zbliżenie ludzkiego oka spoglądającego przez lunetę. Eva wychodzi z łazienki, ubiera się – błyskawica rozświetla pokój, wydobywając z mroku twarz Angela przyglądającego się jej przez przeciwległe okno. Kolejne ujęcie, tym razem ukazujące jego pokój od wewnątrz, ujawnia, że podpatrywał on sąsiadkę przez lornetkę.

Wydaje się, że każąc widzowi spojrzeć przez chwilę z punktu widzenia bohatera-podglądacza, reżyser potwierdza voyeurystyczną naturę kina. Jednak męskość Angela, a więc i płciowa identyfikacja jego spojrzenia, zostają w dalszej części filmu stopniowo zanegowane. Na trop ten naprowadza już jego imię – *angel* to anioł, istota pozbawiona płci. Biorąc na siebie zbrodnie popełnione przez Diega i Maríę, utożsamia się on zarówno z mężczyzną, jak i z kobietą, gdy jedzie później policyjnym samochodem, powtarza słowa ich obojga – wyrażnie się z nimi po kolei identyfikuje.

Richard Dyer¹⁰, opisując filmowe wizerunki homoseksualistów, przede wszystkim wskazuje na często wykorzystywane obrazy zmaskulinizowanych lesbijek i zniewieściałych gejów. Tożsamość zdeterminowana jest w tym przypadku



Wszystko o mojej matce, reż. Pedro Almodóvar (1999)

przez seksualność, tworząc mediację między męskością a kobiecością. Angel wyznaje swojemu mistrzowi, że nigdy jeszcze nie był z kobietą, zdecydowanie zaprzeczając jednocześnie, jakoby był homoseksualistą. Mimo to pytanie Diega do końca pozostaje bez odpowiedzi. Angel pragnie udowodnić mu, że się mylił, próbując zgwałcić jego dziewczynę, jednak próba ta kończy się niepowodzeniem. Eva nie chce nawet wnieść przeciwko niemu oskarżenia. Także inspektor policji (Eusebio Poncela) nie wierzy, by w akcie seksualnym Angel mógł odegrać aktywną rolę: gdy zgłasza on dokonanie gwałtu, jest brany za jego ofiarę, nie zaś sprawcę. Inspektor wypytuje także Diega o orientację seksualną jego ucznia. Jediną konkluzją tej rozmowy jest stwierdzenie, że Angel jest osobą niedającą się łatwo określić. Trudna do zdefiniowania wydaje się właśnie jego seksualność.

Chłopak mdleje na widok krwi. Dwukrotnie jesteśmy tego świadkami, przy czym za drugim razem do życia przywraca go pocałunek Julii (Carmen Maura). Angel przypomina Śpiącą Królową, która zapada w sen, ujrawszy kroplę krwi na zranionym wrzecionem palcu. Królową tę obudzić może tylko pocałunek księcia. Role zostają odwrócone: Angel jest bierną księżniczką, Julia zaś postacią aktywną, mającą wpływ na przebieg wydarzeń.

Uczeń Diega jest postacią określaną nie przez swoje czyny, lecz przez brak aktywności: okazuje 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.

Voyeurystycznej przyjemności patrzenia oddaje się również inspektor policji. W jednej z sekwencji filmowych kamera w długich nieruchomych zbliżeniach koncentruje się na genitaliach ćwiczących pod okiem Diega chłopców. Nieobecne wydają się widoczne wcześniej i powracające w następnej sekwencji uczennice Diega. Montaż zestawia kolejne fragmenty męskich ciał: przyglądamy się kroczy lub napiętym pośladkom uwydatnionym przez obcisły strój matadora. Przez dłuższą chwilę widz zostaje niejako zmuszony do uważnego przypatrywania się genitaliom chłopców. Almodóvar po raz kolejny stawia go w sytuacji

podglądacza. Jednak obiektem voyeurystycznego spojrzenia nie jest w tym wypadku ciało kobiety – jest nim męskość sprowadzona do funkcji seksualnych. Sekwencję kończy ujęcie komisarza przyglądającego się zza drzewa ćwiczeniom młodych matadorów pozwalające utożsamiać spojrzenie kamery z jego spojrzeniem.

Zdaniem Paula Juliana Smitha *Matador* podejmuje dwa zagadnienia rzadko poruszane w teorii filmu. Pierwsze to problem męskiego ekshibicjonizmu. Czy można wyobrazić sobie takie kino narracyjne, w którym to mężczyźni, nie zaś kobiety, stwarzają owe fetysze, wobec których akcja zamiera we wspólnym zniechęceniu?¹¹ – zastanawia się badacz. Drugą kwestią stawianą przez Almodóvara jest, jego zdaniem, problem fetyszyzmu w kobiecym, heteroseksualnym wydaniu. María kolekcjonuje w sekrecie przedmioty związane z osobą Diega, jednak brak tu analogii z opisanym przez Mulvey procesem fetysyzacji bohaterki filmowej. Tak więc wydaje się – konkluduje Smith – że fetysyzacja męskiego ciała jako pasywnego, sprowadzonego do wycinka przedmiotu aktywnego, seksualnie nacechowanego spojrzenia, możliwa jest jedynie dzięki wprowadzeniu męskiego, homoseksualnego obserwatora¹². Nie da się odwrócić opisanych przez Mulvey zależności.

Almodóvar często świadomie wykorzystuje wskazane przez badaczkę mechanizmy także w kolejnych filmach: czołówka i przeplatająca się z tworzącymi ją planszami początkowa sekwencja *Kiki* (*Kika*, 1993) konfrontuje widza z omawianą problematyką. Za sprawą otwierającego film ujęcia kobiety oglądanej przez dziurkę od klucza widz zostaje wyraźnie zachęcony do utożsamienia się ze spojrzeniem podglądacza. Wkrótce dowiaduje się, że spojrzenie to należy do jednego z głównych bohaterów filmu, Ramona (Alex Casanovas). Przedmiotem identyfikacji okazuje się znów mężczyzna.

Plansze czołówki zostały stworzone z wycinków z gazet, pojawiają się na nich anonimowe kobiece sylwetki lub fragmenty rozczłonkowanego kobiecego ciała. Oderwane od reszty postaci nogi obute w wysokie szpilki przywodzą na myśl słynne ujęcia nóg Marleny Dietrich w filmach Josefa von Sternberga, w których ciało kobiece, fragmentaryzowane przez zbliżenia – staje się treścią filmu i skupia na sobie wszystkie spojrzenia widza¹³. Mulvey identyfikuje ten sposób przedstawiania kobiecego ciała ze skopofilią fetyszystyczną. Obok zdjęć na planszach czołówki pojawiają się znaczące przedmioty: klamka z widocznym kolejnym otworem dziurki od klucza, aparat fotograficzny.

Ramón jest fotografem i mistrzem collage'u. Plansze czołówki do złudzenia przypominają jego twórczość. W początkowej sekwencji filmu aparat zastrzała twarz fotografa – Ramón jest w niej wyłącznie tym, który patrzy. Oglądamy sesję zdjęciową: modelka w samej bieliźnie leży na łóżku przykrytym purpurową tkaniną. Fotograf klęka nad nią w rozkroku. *Pokaż mi, jak przeżywasz orgazm* – mówi. Jego słowa stają się coraz bardziej gorączkowe, coraz częściej słychać dźwięk migawki aparatu. Cała scena ma wyraźnie seksualny charakter, rytm ujęć coraz bardziej przyśpiesza aż do punktu kulminacyjnego, jakim jest zbliżenie twarzy modelki widzianej z punktu widzenia Ramona. Podobną sekwencję odnajdujemy w *Powiekszeniu* Michelangelo Antonioniego. Oglądamy głównego bohatera, fotografa, podczas sesji zdjęciowej z udziałem modelki – scena ta ma, podobnie jak u Almodóvara, wyraźne konotacje seksualne. W obu przypadkach



Porozmawiaj z nią, reż. Pedro Almodóvar (2002)

kobieta znajduje się w pozycji podporządkowanej, mężczyzna zaś stoi nad nią lub klęczy. Istotą aktu fotografowania zdaje się dominacja wykonującego zdjęcie nad jego przedmiotem – w obu filmach mężczyzny nad kobietą.

Zdaniem Susan Sontag istotą aktu fotografowania jest voyeurystyczny stosunek do świata: fotograf pozostaje całkowicie bierny, panuje jednak nad sytuacją dzięki władzy spojrzenia. *Fotografowanie jest równoznaczne z przywłaszczaniem sobie zdejmowanego przedmiotu. Oznacza to wchodzenie w pewien stosunek, który kojarzy się nam z poznaniem, czyli zawładnięciem*¹⁴ – pisze Sontag. Za pomocą aparatu fotograficznego można osiąść drugą osobę; akt ten nabiera często wymiaru seksualnego, przy czym pozycja fotografującego utożsamiana jest z pozycją męską – stąd falliczne skojarzenia związane z samym aparatem fotograficznym – zaś kobiecie dana jest rola uprzedmiotowionego obiektu. Odzwierciedleniem tego sposobu myślenia jest zarówno wspomniana scena *Powiekszenia*, jak i pierwsza sekwencja filmu Almodóvara.

Sontag nazywa także aparat fotograficzny sublimacją broni, fotografowanie zaś – sublimacją morderstwa. Znajduje to swoje odbicie w filmie Michaela Powella *Podglądacz*, którego bohater zabija kobiety bronią ukrytą w statywie kamery, cały czas rejestrując widziany przez nią obraz. Również tutaj przemoc ma jednak źródło w sferze seksualności bohatera-impotentą.

Fotografowanie staje się dla Ramona źródłem rozkoszy seksualnej – tylko za pośrednictwem przez obiektyw aparatu kontakt z kobietą jest w stanie doprowadzić go do orgazmu. Mimo niezadowolenia swojej dziewczyny – Kiki (Verónica Forqué) – robi jej w trakcie stosunku zdjęcia polaroidem, prosi, by również ona go fotografowała. Bohater okazuje się również podglądaczem – z okien swej pracowni rejestruje codzienną krzątanicę Kiki; jego twarz po raz kolejny zostaje zasłonięta przez obiektyw, którego monstrualne rozmiary budzą falliczne skojarzenia. Skopofilia Ramona zostaje w filmie wyjaśniona zgodnie z modelem freudowskim: dowiadujemy się, że jego ojczym Nicholas (Peter Coyote) przyłapywał go na podglądaniu pod drzwiami sypialni. Męskie władcze spojrzenie okazuje się spojrzeniem charakterystycznym dla dziecięcej seksualności skupionej na popędach cząstkowych.

Podglądanie nie jest jednak w *Kice* przypisane wyłącznie męskim bohaterom. Zawłaszczającym za pomocą spojrzenia może być także kobieta. Andrea (Victoria Abril), była naręczona Ramona, prowadzi program telewizyjny *Najgorsze wiadomości*, w którym przedstawia listę gwałtów, morderstw i innych aktów przemocy dokonywanych każdego dnia. Kulminacją widowiska staje się emisja ukazujących te zdarzenia filmów nakręconych przez samą Andreę. Tym sposobem możemy obejrzeć morderstwo pięknej Meksykanki (Bibi Andersen) i gwałt dokonany przez Pabla (Santiago Lajusticia) z dwóch różnych punktów widzenia – po raz pierwszy okiem narratora filmu, po raz drugi w sposób podwójnie zapośredniczony, zarejestrowane kamerą Andrei. Obok domyślnego męskiego podmiotu w filmie pojawia się konkretny podmiot żeński.

W obu wersjach okoliczności śmierci Meksykanki wyglądają na pozór bardzo podobnie. Gdy całą scenę oglądamy z punktu widzenia narratora filmu, kamera ukazująca stojącą na balkonie Kikę, podąża w górę za jej spojrzeniem – aż na balkon mieszkania Nicholasa, ojczyńca Ramona, zarazem kochanka bohaterki. W długim frontalnym ujęciu kamera jakby kontemplowała nagie ciało stojącej tam Bibi Andersen, powolna jazda kamery pozwala nam obejrzeć je, poczynając od stóp, kończąc zaś na twarzy. Ruch kamery przywodzi na myśl męskie spojrzenie oceniające kobietą sylwetkę. Jednak po chwili dzięki muzyce towarzyszącej tej sekwencji widz utożsamia się emocjonalnie z piękną Susaną, która zaczyna śpiewać pieśń o świetle księżyca. Bibi Andersen idzie powoli, zgodnie z rytmem muzyki. W tym samym tempie porusza się kamera podążająca za nią w głąb pokoju. Sylwetka Susany cały czas znajduje się w centrum kadru. Nicholas, kompletnie ubrany, pojawia się na drugim planie. Dopiero gdy bohaterka zbliża się do niego, on także staje się centralną postacią. W tym momencie następuje jednak cięcie – kolejne ujęcie ukazuje stojącą piętro niżej Kikę przysłuchującą się dźwiękom dochodzącym z pokoju Nicholasa – zduszony krzyk i odgłosy szamotaniny bierze za odgłosy namiętnego seksu.

Cała niemal sekwencja jest ukazana w półzblizeniach – raz Kiki, raz Bibi Andersen – to wokół bohaterek zdaje się organizować cała akcja. Kamera podąża najpierw za spojrzeniem kierowanej ciekawością Kiki, potem w ślad za poruszającą się Susaną. Nicholas staje się postacią drugoplanową. Wprawdzie kamera nie rejestruje wydarzeń z punktu widzenia żadnej z postaci, jednak sposób filmowania skłania widza do emocjonalnej identyfikacji z obiema bohaterkami. Razem z Kiką wsłuchujemy się w dochodzące z mieszkania Nicholasa dźwięki, kamera podąża za jej kierowanym ciekawością spojrzeniem. W zastępstwie niejako zaspokajają naszą ciekawość. W środkowej partii sekwencji możemy obserwować to, czego Kika nie widzi – tym razem kamera porusza się w rytm śpiewanej przez Susanę piosenki stanowiącej odzwierciedlenie nastroju Meksykanki; ją samą czyni też postacią centralną. W obu przypadkach kamerę prowadzą więc odczuwane przez bohaterki emocje.

Zupełnie inaczej wygląda wersja wydarzeń sfilmowana przez Andreę. Niemal całą sekwencję oglądamy w przyspieszonym tempie, Andrea przewija bowiem taśmę na podglądzie. Zniknął powolny rytm, brak też organizującej go poprzednio muzyki. Widać wyraźnie, że kamera znajduje się powyżej mieszkania Kiki – dosłownie i w przenośni patrzy na nią z góry, z większego niż poprzednio oddalenia. Podobnie z daleka ukazana zostaje Susana: ujęcie obejmuje całą sze-

rokość balkonu, zaś w środku kadru, na drugim planie, od początku znajduje się postać Nicholasasa – to wokół niego organizuje się akcja całej sceny. Kamera Andrei rejestruje także to, co w pierwszej wersji wydarzeń możemy jedynie usłyszeć. Obserwuje reakcję Kiki, po czym powraca do filmowania tego, co się dzieje w mieszkaniu Nicholasasa.

Jeszcze bardziej różnią się od siebie obie wersje sceny gwałtu. Gdy oglądamy ją po raz pierwszy, kamera koncentruje się na twarzach Pabla i Kiki. Cała sekwencja trwa bardzo długo, jest utrzymana w tonacji komediowej, brak w niej napięcia erotycznego, z trudnością wręcz dostrzegamy w niej akt przemocy. *Nie chodzi o samą odrażającą sprawę, jaką jest gwałt: oto leży na tobie mężczyzna ważący osiemdziesiąt kilogramów, a tu raptem zaswędział cię nos, masz ochotę zrobić siusiu, myślisz o zakupach i telefonach, pojawia się cała masa wszelkiego rodzaju problemów życia codziennego*¹⁵ – komentarz reżysera wskazuje wyraźnie, iż zakłada on identyfikację widza z Kiką, nie zaś z bohaterem męskim.

Tymczasem 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 gwałciiciela.

Almodóvar daje przewrotną odpowiedź na pytanie, co dzieje się, gdy patrzącym jest kobieta. Okazuje się, że to ona właśnie przyjmuje punkt widzenia przez teoretyków uważany najczęściej za męski. Po raz kolejny pojawia się skojarzenie z *Powiększeniem*, tym razem jednak to Andrea okazuje się odpowiednikiem głównego bohatera filmu Antonioniego, będącego ucieleśnieniem męskiej dominacji wzrokowej: podobnie jak on prowadzi prywatne śledztwo w sprawie tajemniczego morderstwa, opierając się na poszlakach zarejestrowanych na taśmie filmowej. 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.

Reżyser wielokrotnie pokazuje widzom prace Ramona – wiszą one na każdej niemal ścianie najpierw w domu jego matki, potem we wspólnym mieszkaniu jego i Kiki. Wejście Kiki i Nicholasasa do pokoju Ramona obserwujemy z wnętrza pokoju – obok otwierających się drzwi widać collage przedstawiający Madonnę z wężem nad głową. Długie ujęcie, z powolną jazdą kamery w dół, aż do wezgłowia łóżka, ukazuje kolejną z prac Ramona. W centrum znów wizerunek Matki Boskiej, z ogromną gruszką wyłaniającą się zza pleców, otoczony mniejszymi zdjęciami wyciętymi z gazet i świętymi obrazkami. Wszystkie one, z wyjątkiem rewolwerowca rodem z westernu, przedstawiają postaci kobiece. Odnajdujemy wśród nich zdjęcie Josephine Baker, nagiej dziewczyny wyciętej z magazynu dla mężczyzn, kolejny wizerunek Madonny – tym razem trzymającej tacę pełną gruszek w jednej ręce, a przedmiot przypominający kształtem miecz w drugiej (postać ta jakby łączyła atrybuty Judyty z tymi przypisywanymi Salome).

Ramón obsesyjnie podejmuje w swych pracach temat Matki Boskiej, jednak pojawia się ona w jego wyobraźni skojarzona z wizerunkami kobiecymi silnie nacechowanymi erotycznie. Także rewolwerowiec z bronią gotową do strzału

niesie ze sobą wyraźne konotacje seksualne. Madonna jawi się również jako zagrożenie dla mężczyzny, gdy na jej obraz nakłada się obraz Salome lub Judyty.

Matka Boska często pojawia się w ikonografii z towarzyszeniem owoców – koronnym przykładem wydaje się malarstwo Carla Crivellego, XV-wiecznego artysty włoskiego. Gruszka, z racji swego słodkiego smaku, symbolizowała często Madonnę i Dzieciątko¹⁶. Jednak kształt gruszki przypomina też sylwetkę kobiety o krągłych, szerokich biodrach – dzięki temu wizerunek Matki Boskiej nabiera zmysłowego charakteru, jej postać zostaje skojarzona z kobiecią cielesnością.

Kontekst, w jakim Madonna – ikona macierzyństwa – pojawia się w pracach Ramóna, mówi nam wiele o jego relacji z matką. Po zakończeniu sesji zdjęciowej Ramón jedzie do jej domu – z daleka słyszy odgłos dwóch wystrzałów. Gdy wbiega do środka, matka leży martwa na podłodze łazienki. Ramón klęka nad jej ciałem. Rozpina bluzkę, odsłania ranę po kuli, kładzie głowę na jej piersi. Cała scena jest filmowana w podobny sposób jak otwierająca film sesja zdjęciowa: w obu przypadkach Ramón jest pochylony nad leżącą kobietą, kamera, umieszczona po lewej stronie, patrzy na obie postaci z góry. Także dzięki tej analogii wizualnej związek Ramóna z matką jawi się jako relacja erotyczna.

Po raz kolejny Ramón jawi się jako postać skonstruowana zgodnie z freudowskim modelem, tym razem jest to schemat kompleksu Edypa. Reżyser ukazuje, zarówno na poziomie fabularnym, jak i symbolicznym, bardzo silną więź emocjonalną bohatera z matką, więź – jak dowiadujemy się od samego Ramóna – jednostronną. O jej względy syn rywalizuje ze swoim ojczymem, Nicholasem.

Bohater przywodzi na myśl główną bohaterkę bajki o Królownie Śnieżce, rywalizującą o względy ojca ze złą macochą. Podobnie jak ona, Ramón zapada dwukrotnie w podobny do śmierci sen. W jednej z jego prac pojawia się nawet postać macochy z klasycznej Disneyowskiej animowanej wersji tej baśni. Psychoanalityczna interpretacja *Królowny 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. Dopiero nawiązanie z rodzicem tej samej płci pozytywnej więzi opartej na identyfikacji umożliwia wkroczenie w dojrzałość. W przeciwnym wypadku *...następuje nie tylko przytwierdzenie do konfliktów edypalnych, ale nadto regresja do wcześniejszych stadiów rozwojowych – co dzieje się zawsze wtedy, gdy dziecko, gotowe już z racji wieku do osiągnięcia następnej, wyższej fazy rozwoju, nie może przejścia tego dokonać*¹⁷.

Ramón poznaje Kikę jako kochankę Nicholas'a i zaczyna z nim po raz kolejny rywalizować, tym razem o jej względy. Dużo od niego starsza Kika staje się dla bohatera substytutem matki. Karmi go pigułkami na serce i na potencję. Filmy rejestrujące jej codzienne życie Ramón przechowuje w szafce z pamiątkami po matce; zdjęciem kochanki zastępuje fotografię matki, gdy odkryje, że był dla tej ostatniej jedynie ciężarem. W kolejnych jego pracach powracają towarzyszące wcześniej Madonnie atrybuty: nad łóżkiem w sypialni wisi obraz przedstawiający nagą rudowłosą dziewczynę przypominającą Kikę, otoczoną owocami – gruszkami i jabłkami. Postać kochanki staje się kolejnym motywem obsesyjnie powracającym w pracach Ramóna.

Opisany obraz odegra istotną rolę w scenie filmowego gwałtu, wiążąc Ramóna z postacią gwałciciela. Pablo, brat służącej, Juany (Rossy de Palma), po raz pierwszy pojawia się w jej opowieści sprowadzony do swej niepohamowanej zmysłowości: dowiadujemy się, że obiektem jego erotycznego zainteresowania były nie tylko wszystkie kobiety, łącznie z własną siostrą, lecz także krowy, owce i kozy. Po opuszczeniu rodzinnej wsi Pablo zostaje słynnym aktorem filmów pornograficznych, bijącym seksualne rekordy. Dwukrotnie oglądamy jego zamieszczone w gazetach fotografie – na obu zdjęciach patrzy prosto w obiektyw. 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 zachowania innych interpretuje wyłącznie w kategoriach seksualnych: gdy Juana każe mu się przywiązać do krzesła, by upozorować włamanie, brat tłumaczy to sobie jej sadomasochistycznymi skłonnościami.

Pablo prawie nie patrzy, nie słucha. Niemal cały czas ma zamknięte oczy, koncentruje swą uwagę na węchu, smaku, dotyku – zmysłach używanych podczas zbliżenia seksualnego. Wchodzi do mieszkania Kiki i Ramóna i od razu zaczyna jeść leżące na kuchennym stole owoce. Zbliża twarz do krocza śpiącej Kiki, by poczuć jej intymny zapach; cząstka pomarańczy wsunięta do jej waginy pozwala mu dosłownie smakować jej ciało. W całej sekwencji poprzedzającej gwałt jest tylko jedno dłuższe statyczne ujęcie śpiącej Kiki: kamera, umieszczona niemal na wysokości krocza Pabla, patrzy na nią spomiędzy jego szeroko rozstawionych nóg. Patrzy z perspektywy Pabla, która okazuje się perspektywą jego genitaliów.

Pablo nie reaguje niemal na nic poza bodźcami seksualnymi. Nie zwraca uwagi na wdzierających się do mieszkania policjantów, na ich groźby czy wreszcie wycelowany w swoją głowę pistolet. Jego oczy pozostają zamknięte, ruchy kopulacyjne nie ustają. Policjanci siłą odrywają go od Kiki. Pablo wyrывa się im, po to tylko, by móc osiągnąć wytrysk dzięki masturbacji.

*Wyobrażenie penisa, a co za tym idzie, także męskiej seksualności, jako czegoś dającego się od mężczyzny oddzielić, jest podstawą historii opowiadających o teźże seksualności, szczególnie, gdy akt seksualny jest w nich postrzegany jako okrutny czy bestialski – gdy jest nim uwiedzenie, gwałt, czy morderstwo*¹⁸ – twierdzi Richard Dyer. Jednak Pablo nie istnieje poza swą monstrialną seksualnością, on jest z nią tożsamy. Jego męskość została do niej zredukowana, stając się karykaturą męskości.

Pablo i Ramón są w pewnym sensie komplementarni wobec siebie: Ramón czerpiący satysfakcję wyłącznie z oglądania, Pablo zaślepiony przez pozostałe zmysły. Podczas gdy pierwszy nie osiąga orgazmu w czasie stosunku z Kiką, drugiemu udaje się to trzy razy pod rząd. Związek obu postaci podkreśla jeszcze fakt, że w czasie gwałtu Pablo ma na sobie koszulę należącą do Ramóna, zaś opisana gra wstępna z użyciem cząstki pomarańczy przywodzi na myśl obraz wiszący nad łóżkiem Ramóna. Skojarzenie to wzmacnia sposób, w jaki cała scena zostaje sfilmowana. Obserwujemy wyraz rozbawienia na twarzy śpiącej Kiki, po czym kamera wolno jedzie w górę, zatrzymując się na opisanym obrazie. Ramóna i Pabla łączy również związek z postacią Madonny: Pablo jest uczestnikiem procesji ku czci Matki Boskiej.

Podobnie jak brat Juany, karykaturami męskości są w *Kice* także dwie ledwie naszkicowane, skontrastowane ze sobą postaci policjantów.

Pierwszy z nich, Mario, to chłopiec bawiący się w policjantów i złodziei, czerpiący wzorce zachowań z amerykańskich filmów. Ubrany w sportowe buty, dżinsy, podkoszulek i kamizelkę z kapturem, gotów w każdej chwili wyciągnąć ogromny pistolet, którego nie zawaha się użyć pod byle pretekstem. Przesłuchuje Juane, siedząc nonszalancko na kuchennym stole. Realizuje model niezdyscyplinowanego policjanta, wolnego ducha, działającego przy użyciu brutalnych metod, przekraczającego niekiedy granice prawa. 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*.

Jego partner również uważa za swój wzorzec aktora filmowego – w tym przypadku Kirka Douglasa – jednak upodabnia się do niego w zupełnie inny sposób. Rysy twarzy, łącznie z wzorowanym na idolu dołkiem w brodzie, zawdzięcza licznym operacjom plastycznym. Wygląd zewnętrzny zaprzęta nieustannie jego myśli: martwi się bezlitosnym upływem czasu, radzi się kolegi w kwestii zniwelowania zmarszczek za pomocą nowej porcji kolagenu. Owa próżność czyni z niego postać o stereotypowej psychice kobiecej.

Zarówno Mario, jak i jego partner starają się wcielić w życie konkretny model męskości. Utożsamienie to przybiera różne formy, przy czym jedna z nich jest uważana za właściwą mężczyźnie, druga zaś przypomina wcielanie się kobiety w swój ideał lub też mężczyzny w kobietę (podobna wyliczanka kolejnych operacji plastycznych pojawia się w monologu Agrado, bohaterki filmu *Wszystko o mojej matce*). Jednak w obu przypadkach skutek jest ten sam: bohater zostaje sprowadzony do karykatury ikony męskości, która służyła mu za wzór. Postaci policjantów są przykładem przebieranki płciowej – męskość jawi się jako równie nieoczywista jak kobiecość, także mężczyzną się nie jest, lecz się nim staje.

W *Kice* odnajdujemy również bohatera wcielającego w życie okrojony do relacji z kobietami mit Don Juana. Jest nim Nicholas, amerykański pisarz. Podczas telewizyjnego wywiadu wyjawia, że przyjechał do Hiszpanii po raz pierwszy, by napisać reportaż o polowaniu. Kika i jej koleżanka Amparo (Anabel Alonso) oglądają audycję, stojąc przed telewizorem – w chwili gdy Nicholas wypowiada te słowa, widzimy jego twarz w przestrzeni między pośladkami przyjaciółek. Obie noszą obcisłe spodnie we wzory przypominające skóry dzikich zwierząt – tygrysie czarno-żółte paski i nieregularne prążki przywodzące na myśl zebra. To one są zwierzyną, którą interesuje się Nicholas – poluje bowiem na kobiety.

Oglądamy jego miłosne podboje: Nicholas nawiązuje romans z matką Ramóna, swoją późniejszą żoną, a także z Kiką, jej przyjaciółką Amparo, wreszcie z piękną Meksykanką Susaną. Obiektem jego zainteresowania są wszystkie, z wyjątkiem Andrei, bohaterki filmu. Jest pewnym siebie zdobywcą. Jego męskość utożsamiana jest z łatwością erotycznego podboju i umiejętnością zaspokojenia seksualnych potrzeb partnerek – z relacji Kiki i Amparo czerpiemy wiedzę na temat jego niezwykle sprawności seksualnej. Nicholas jest przez bohaterów *Kiki* postrzegany w kategoriach erotycznych – nie istnieje samoistnie, a jedynie w relacji z erotycznym obiektem, ze sprowadzoną do roli tego obiektu kobietą.

Również pisarstwo Nicholas pasywnie korzysta z kobiet – dokonywane na nich morderstwa stają się tworzywem obu jego powieści autobiograficznych. Druga

z nich nosi tytuł *Mordercza lesbijka*. To właśnie owa lesbijka jest w niej pierwszoosobowym narratorem. Tym razem kobieta nie pozostaje bierna, sprowadzona do roli obiektu seksualnego, ofiary czy lustra, w którym przeglądać się może męskość bohatera – jest sprawczynią opisanych morderstw. Widz poznaje fragment książki dwukrotnie odczytany na głos przez Andreę: *Zabijanie jest jak obcinanie paznokci u nóg: z początku na samą myśl ogarnia cię lenistwo, ale gdy je obcinasz, okazuje się, że idzie ci to szybciej, niż sądziłeś. Potem myślisz, że nieprędko zrobisz to znowu, ale kiedy najmniej się tego spodziewasz, one już zdążyły odrosnąć*. Andrea określa ten akapit książki jako najlepszą definicję naturalnej potrzeby zabijania, podważa jednak psychologiczną prawdę stworzonej przez Nicholasa postaci – jak twierdzi, żadna kobieta, nawet lesbijka, nie jest leniwa w sprawach higieny osobistej.

Mamy tu znów do czynienia z częstym w filmach Almodóvara motywem przebieranki płciowej – tym razem w nieco zmienionej formie. Przebieranka nie jest spektaklem, lecz jedynie konstrukcją intelektualną. Kobiecość wydaje się Nicholasowi najlepszą maską. Jednak, jak dowodzą słowa Andrei, kobiecość ta jest czysto zewnętrzna, nie znajduje potwierdzenia w psychicznej konstrukcji narratora powieści. Pośrednio wskazuje na to również sam Nicholas. W chwili śmierci wręcza Kice zakrwawiony maszynopis: pragnie, by powieść została wydana jako jego autobiografia – wystarczy zmienić tytuł i imię morderczej lesbijki zastąpić jego własnym.

Nicholas tworzy postać lesbijki – kobiety definiowanej przez swoją seksualność. Dzięki temu, że obiekt jej erotycznego zainteresowania może być tożsamy z obiektem zainteresowania heteroseksualnego mężczyzny, Nicholas może przypisać jej wszystkie popełnione przez siebie zbrodnie – domyślamy się bowiem ich seksualnej natury. Dla Nicholasa lesbijka jest mężczyzną w ciele kobiety. Płciowość istnieje tu w oderwaniu od cielesnych atrybutów płci; to popęd erotyczny skierowany ku innym kobietom określa konstrukcję psychiczną, a wraz z nią rzeczywistą identyfikację płciową stworzonego przez Nicholasa *alter ego*. Ciało, zdaje się, należy do zupełnie innego niż płeć porządku.

2.

Podobnie jak w *Matadorze* i *Kice*, szczególna konstrukcja narratora pojawia się także w dużo późniejszym filmie Almodóvara – *Wszystko o mojej matce* (*Todo sobre mi madre*, 1999). Są w nim trzy znaczące ujęcia, istotne również na planie fabularnym, w których ma miejsce fizyczny kontakt postaci z kamerą. Za każdym razem Esteban (Eloy Azorín), siedemnastoletni syn głównej bohaterki, Manueli (Cecilia Roth), odgrywa w nich ważną rolę.

Chłopca drażni błędnie przetłumaczony tytuł oglądanego wspólnie z matką filmu: nie *Ewa naga*, lecz *Wszystko o Ewie*. Zapisuje początek tytułu filmu Mankiewicza, po czym następuje zmiana perspektywy: dalsze słowa Esteban pisze na powierzchni obiektywu kamery – jakby był on kartką z jego notesu. Drugie ze wspomnianych ujęć zostało wykorzystane w scenie śmierci Estebana: upadek oglądamy z perspektywy chłopca – obraz jest nieostry, nachylony pod dziwnym kątem, widzimy w zbliżeniu uliczne kostki brukowe, stopy biegnącej Manueli. Manuela klęka, obejmuje rękami głowę umierającego syna, kładzie ją na swych kolanach. W rzeczywistości jej dłonie obejmują kamerę filmową, to ku

jej obiektywowi aktorka pochyla twarz. Wreszcie w ostatnim z opisywanych ujęć widzimy Lolę (Toni Cantó) całującą fotografię zmarłego Estebana. Jej zbliżające się usta zostały sfilmowane z perspektywy zdjęcia. Ogromnieją, wypełniając powoli cały ekran. W chwili, gdy wargi Loli dotykają obiektywu, rozplywają się w niemożliwym powiększeniu.

W każdym z tych ujęć kamera przyjmuje w inny sposób punkt widzenia Estebana. W otwierającej film sekwencji jest nim w pewnym sensie punkt widzenia opowiadania, które chłopiec pisze w notesie. W drugiej kamera patrzy na Manuelę jego oczami, w ostatniej zaś – identyfikuje się z jego spojrzeniem na fotografii. Wydaje się, że kryjący się za jej obiektywem bezosobowy narrator filmu nieoczekiwanie ukonkretnia się w postaci samego Estebana w chwili fizycznego dotknięcia obiektywu.

Reżyser daje także inne wskazówki pozwalające widzieć w chłopcu narratora całego filmu. W słowach zapisanych w notesie domyślamy się tytułu jego opowiadania – rozpoczyna się on tak samo jak tytuł filmu Almodóvara. W chwili gdy długopis Estebana odrywa się od obiektywu kamery, na ekranie pojawiają się słowa: *Wszystko o mojej matce*. Może film, który oglądamy, jest ekranizacją napisanego na konkurs opowiadania – wiemy, że jego bohaterką była Manuela, postać, wokół której koncentrują się wszystkie wątki filmu. Sam Esteban wyznaje też matce, że chciałby pisać dla niej role, gdyby była aktorką. Przez cały czas nad filmem ciąży jego obecność – już po śmierci chłopca dwukrotnie słyszymy spoza kadru jego głos; Manuela kupując w Barcelonie bilety na przedstawienie *Tramwaju zwanego pożądaniem* odwraca nagle głowę w kierunku kamery, po czym jakby w przeciwużęciu widzimy Estebana unoszącego głowę znad notesu; Huma (Marisa Paredes) pisze autograf dla zmarłego Estebana, jakby chłopiec wciąż żył.

Esteban przypomina młodego narratora cyklu Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*: podobnie jak on czeka na pocałunek matki na dobranoc, urodzinowy wieczór chce spędzić, oglądając przedstawienie z udziałem Huby Rojo, wymarzonego prezentem jest dla niego jej autograf – bohater Prousta w swe urodziny także pragnie obejrzeć grę wielkiej tragiczki, Bermi. Podobnie jak narrator *W poszukiwaniu straconego czasu* Esteban łatwo może się stać obiektem homoerotycznej fascynacji.

Fascynacji jedynie ze strony widza, zasadą konstrukcyjną filmu jest bowiem brak postaci męskich. Sam Esteban to jeszcze młody chłopiec, zaś drugi znaczący bohater jest już starcem: to ojciec młodej zakonnicy, Rosy (Penélope Cruz), pojawiający się w filmie zaledwie dwukrotnie. Po raz pierwszy widzimy go podczas spaceru z psem. Idzie z trudnością, powolnym, jakby mechanicznym krokiem. Nie poznaje córki. Odgrodzony chorobą od swej pamięci, odcięty od świata. Określony jedynie przez to wszystko, czym nie jest lub czego jest pozbawiony, ojciec Rosy (Fernando Fernán Gómez) jest chyba najbardziej poruszającą postacią filmu.

3.

W dwóch dość od siebie odległych filmach Almodóvara odnajdujemy z kolei identyczną niemal konstrukcję scenariusza: kamera śledzi losy głównej bohaterki, pozostałe zaś postaci pojawiają się wyłącznie jako jej satelity. W tej roli oglądamy również nielicznych mężczyzn.

W *Kobietach na skraju załamania nerwowego* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1987) towarzyszymy przez czterdzieści osiem godzin Pepie (Carmen Maura) próbującej skontaktować się ze swoim kochankiem, Ivanem (Fernando Guillén). Główna postać męska występuje w filmowym scenariuszu jako Głos, pojawia się bowiem na ekranie w zaledwie kilku krótkich ujęciach. Przez cały czas słyszymy wyłącznie jego uwodzicielski głos, prowadzący niekończący się monolog: Iván, dzwoniąc wielokrotnie do Pepy, nagrywa za każdym razem długą wiadomość na automatyczną sekretarkę. Głos jest też narzędziem jego pracy: bohater jest bowiem aktorem dubbingu. Pograżoną w amnezji, zamkniętą przez dwadzieścia lat w szpitalu psychiatrycznym Lucię (Julieta Serrano), byłą żonę Ivana, budzi do życia wypowiedziane przez niego wyznanie miłości usłyszane w telewizji – jej zazdrość nie odróżnia filmu od rzeczywistości, Iván bowiem także nie czyni między nimi żadnej różnicy.

Bohater pojawia się na ekranie na dłużej jedynie w czarno-białej sekwencji snu Pepy. Widzimy z bardzo bliska szeroko otwarte męskie usta – ich właściciel właśnie używa sprayu odświeżającego oddech. To Iván, spacerujący ulicą z ogromnym staromodnym mikrofonem w ręku. Po drodze spotyka kolejne kobiety, mija je, rzucając każdej kilka gładkich słów miłości, wśród których można rozpoznać także treść dedykacji widniejącej na zdjęciu podarowanym Pepie. W całej scenie nie słychać ulicznych odgłosów, tylko wyizolowany spośród innych dźwięków głos Ivana, przypominający nagrany w studio monolog. Ostatnia z kobiet nieoczekiwanie mu odpowiada – czarno-biały film urywa się, ekran wypełnia czerwone światło. Po jego zgaśnięciu po raz kolejny widzimy zbliżenie mówiących do mikrofonu ust. Iván wypowiada miłosne zaklęcia do milczącej partnerki, tym razem nagrywając dialogi do filmu.

W pozostałych scenach postać bohatera pojawia się cały czas za szklaną taflą: szybą w budce telefonicznej czy w mieszkaniu dozorczyńi. Także jego fotografia została umieszczona za szkłem. Iván jest postacią ze szklanego ekranu, nie tylko dla widzów filmu Almodóvara, ale przede wszystkim dla jego bohaterek.

Pepa, uwięziona w schematach filmowej farsy, za wszelką cenę pragnie się z nich wyzwolić, jednak staje się to możliwe dopiero wówczas, gdy potrafi uwolnić się od byłego kochanka. Mężczyzna jest najistotniejszym elementem tworzącym ów mechanizm, nie zaś jego kolejną ofiarą. Nie istnieje jako pełnowymiarowa postać, jego pojawienie się mówi więcej o sytuacji, w jakiej znalazła się bohaterka, niż o nim samym.

Podobny schemat narracyjny odnajdujemy w *Kwiecie mego sekretu* (*La flor de mi secreto*, 1995). Powieściopisarka Leo (Marisa Paredes) bezskutecznie stara się uratować swoje małżeństwo, jej myśli zajmuje cały czas postać nieobecnego męża. Pojawia się on zaledwie w jednej krótkiej scenie filmu – ich powitalny pocałunek, widziany w zwielokrotnionym lustrzanym odbiciu, wyraźnie pokazuje widzowi, że małżeństwo rozpadło się ostatecznie. W każdym z małych lusterek wiszących na ścianie przedpokoju mieści się tylko jedna twarz, w żadnym z nich nie pojawiają się złączone usta bohaterów. Wizyta Paco (Imanol Arias) służy jedynie ukazaniu samotności Leo.

W jej życiu pojawia się także Angel (Juan Echanove), redaktor madryckiego dziennika. Znowu imię wydaje się znaczące, Angel zjawia się bowiem zawsze

wtedy, gdy jest Leo najbardziej potrzebny – prawdziwy Anioł Stróż. Bohaterka dosłownie wpada w jego ramiona, uciekając na ślepo przed siebie pośród tłumu demonstrujących studentów. Podobnie dzieje się chwili, gdy dowiaduje się o romansie męża ze swoją najlepszą przyjaciółką. Angel także wybawia Leo z kłopotu, pisząc za nią dwie różowe powieści.

Sytuacja zmienia się, gdy bohaterka uczy się żyć na własną rękę – Angel nie potrafi znaleźć innej roli, jaką mógłby odegrać w jej życiu. *Ale się zrobiłaś silna – woląłem cię kruchą* – mówi. Próbuje wcielić się w postać uwodziciela, przywołuje scenę z filmu *Casablanca* – chciałby być dla niej Humphreym Bogartem. Niski, korpulentny, zabawny, pod żadnym względem Bogarta nie przypomina. Parodiuje ukazany w poprzedniej sekwencji taniec młodego hiszpańskiego tancerza flamenco, Joaquina Cortesa. Sam Angel może być tylko parodią męskości.

Od początku poznajemy go jako miłośnika literatury kobiecej, autora entuzjastycznych artykułów na jej temat podpisanych żeńskim pseudonimem. Napisane przez niego powieści wydawca określa jako bardziej przystające do stylu Amandy Gris (to pseudonim autorski Leo) niż książki pisane przez samą Leo. Gdy bohaterka wchodzi do redakcji gazety, w której pracuje Angel, stają naprzeciw siebie w drzwiach, po obu stronach których znajduje się szklana tafla. Odbita w szybie postać Leo przesłania stojącego przed nią Angela – przez chwilę wydaje się, że rozmawia ona ze swoim lustrzanym odbiciem. Angel wydaje się częścią jej samej.

W ostatniej scenie filmu bohaterka zjawia się w jego mieszkaniu – tym razem to ona próbuje znaleźć dla niego nową rolę w swoim życiu. Porównuje siebie i Angela do dwóch pisarek, bohaterek *Bogatych i sławnych*. Angel zostaje najlepszą przyjaciółką Leo.

4.

Zarówno w *Kobietach na skraju załamania nerwowego*, jak w *Kwiecie mego sekretu* postaci męskie stanowią źródło refleksji na temat kobiet, nie zaś głos w dyskusji dotyczącej męskości.

Głosem takim stać się miał następny film Almodovara – *Drżące ciało* (*Carne tremula*, 1997). Reżyser podkreśla, że tym razem cała historia opowiedziana została z punktu widzenia jej męskich bohaterów. Film otwiera scena narodzin jednego z nich, Victora (Liberto Rabal), w autobusie jadącym przez nocny Madryt. W następnej sekwencji, dziejącej się dwadzieścia lat później, poznajemy Sancha (José Sancho) i Davida (Javier Bardem), patrolujących ulice policjantów, żonę Sancha – Clarę (Angela Molina) i Helenę (Francesca Neri), rozpieszczoną córkę włoskiego dyplomaty. Ich splatające się ze sobą losy tworzą fabułę *Drżącego ciała*.

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 nieodmiennie męska seksualność. Jej metaforą jest także czynność strzelania, pistolet budzi często falliczne skojarzenia. W ręku Heleny pojawia się broń, którą odbiera bohaterce Victor. Odgłos wystrzału sprowadza jednak do mieszkania policjantów: Sancho grozi chłopcu, kierując lufę pistoletu na jego genitalia. Ten znaczący gest zostaje powtórzony pod koniec filmu: pistolet San-

cha wycelowany prosto w obiektyw kamera ukazuje spomiędzy szeroko rozstawionych nóg Victora.

Victor wypuszcza zakładniczkę, David śledzi wzrokiem oddalającą się za jego plecami Helenę, pada strzał. Opisuując tę scenę, Almodóvar używa języka corridy, której związek z męską seksualnością przywoływał wcześniej w *Matadorze*: *W Hiszpanii określa się to jako „utrata głowy byka”, bowiem torero nie powinien nigdy tracić z oczu głowy byka, nawet gdy patrzy w kierunku publiczności*¹⁹.

W wyniku strzelaniny David zostaje ranny – nie wie, że spust nacisnął nie Victor, lecz Sancho pragnący się zemścić na partnerze za romans z Clarą. David zostaje mężem Heleny. Nie może się jednak z nią kochać, gdyż od dnia wypadku dolna połowa jego ciała pozostaje bezwładna.

Scena ponownego spotkania Victora i Davida stanowi kolejną kulminację filmu. Zbliżenie kół wózka inwalidzkiego pokonującego z trudem porożrzucane 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. Jednak gdy jego pięść uderza Victora w genitalia, ból zmusza tego ostatniego do ukłęknięcia – przez chwilę ich twarze znajdują się tuż obok siebie, na tej samej wysokości. W tym momencie z telewizora dochodzi entuzjastyczny okrzyk – podczas transmitowanego meczu została strzelona bramka. Obaj mężczyźni zapominają na chwilę o wzajemnej niechęci. Wpatrzeni w ekran, ujęci blisko siebie w jednym kadrze, cieszą się z sukcesu swojej drużyny – razem z nimi oglądamy powtórkę strzelonego gola. Dopiero gdy piłkarskie emocje opadną, powraca dawna wrogość – David opuszcza dom Victora demonstracyjnie powracającego do przerwanych ćwiczeń.

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 specyficznie męskim językiem. Drugim po języku seksualności.

W *Drżącym ciele* oglądamy dwie sceny miłosnego zbliżenia: najpierw Victora z Clarą, potem zaś z Heleną. Żona Davida była pierwszą kobietą, z którą się kochał, pierwszą, która go zraniła, odmawiając mu męskości. Postanawia się zemścić, pragnie zostać najlepszym ogierem świata, by móc ją w sobie rozkochać, a potem porzucić. Clara zostaje jego nauczycielką.

Ujęcia złączonych ciał kochanków zostały skontrastowane przez montaż równoległy ze scenami treningu lub meczu, w którym bierze udział David: dawny policjant został gwiazdą koszykówki na wózkach. Niemal za każdym razem, gdy trenuje, oglądamy go w zamknięciu. W domu ćwiczy wewnątrz klatki chroniącej sprzęty domowe przed ciężką piłką, kamera filmująca z góry halę sportową spogląda na nią przez rodzaj metalowej siatki. Zarówno scena jego konfrontacji

z Victorem, jak i wykorzystany w obu scenach miłosnego zbliżenia montaż równoległy wskazują, że prawdziwym kalectwem Davida nie jest bezwład nóg, lecz impotencja. To w sferze seksualności zostaje on przeciwstawiony Victorowi.

Pośpieszny seks Victora i Clary jest filmowany w dużym zbliżeniu: cały kadr wypełniają umięśnione plecy obejmowane przez dłonie o długich, pomalowanych na czerwono paznokciach; mężczyzna i kobieta. Miłosna scena Victora i Heleny ukazana została w zwolnionym tempie, ciała kochanków poruszają się w rytm towarzyszącej jej muzyki. 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.

Różnica ta zostaje zakwestionowana także w przypadku Sancha i Clary, tym razem dzięki odwróceniu tradycyjnych ról. Sancho, ukazany w pierwszej sekwencji jako typowy macho (rozmawiająca z nim przez telefon Clara ma sine, podbite oko), pojawia się po raz drugi w kuchni podczas przygotowywania dla żony uroczystej kolacji z okazji rocznicy ślubu. Zdaje się doskonale pasować do tego miejsca – jego koszula nie różni się kolorystyką od kuchennych ścian. Po powrocie do domu Clara kładzie się przed telewizorem i prosi męża o przygotowanie drinka. *Leżysz na kanapie jak facet* – komentuje Sancho. Nieoczekiwana zmiana ról nie trwa jednak długo – najmniejszy sprzeciw ze strony Clary budzi agresję Sancha, który znów uderza ją w twarz. Zamiana ról nie może być w tym świecie trwała.

Inaczej w filmie *Porozmawiaj z nią* (*Hable con ella*, 2002). Film otwiera obraz podnoszącej się różowo-złotej kurtyny, tej samej, która pojawiała się na zakończenie *Wszystko o mojej matce*. Znak, że *Porozmawiaj z nią* rozpoczyna Almodóvar dokładnie tam, gdzie zakończył poprzedni film. Przez dłuższą chwilę oglądamy w tańcu dwie postaci kobiece, po czym kamera koncentruje się na siedzących obok siebie na widowni mężczyznach. Jeden z nich ma łzy w oczach, drugi raz po raz spogląda na sąsiada. To Marco (Darío Grandinetti) i Benigno (Javier Cámara), wyodrębnieni razem z tłumem; ujęcie to wydaje się swego rodzaju deklaracją reżysera: oto główni bohaterowie filmu. Każda z dwóch kolejnych sekwencji stanowi swego rodzaju wizytówkę jednego z nich. Długie ujęcia, płynnie przechodzące jedno w drugie, ukazują nam świat Benigna. Dynamiczny montaż oddaje rytm życia Marco.

Benigno ma okrągłą, nieco nalaną twarz. Jest pielęgniarzem. O obejrzanym przedstawieniu opowiada nieruchomej, pogrążonej w śpiączce dziewczynie. Kamera ukazuje z bliska jego pulchne, delikatne dłonie zręcznie opłukujące jej paznokcie, jednak gdy Benigno wspomina spotkanego w teatrze Marca, kamera koncentruje się na jego twarzy. Marco, dziennikarz, ćwiczy przy dźwiękach szybkiej, rytmicznej muzyki, oglądając wywiad ze znaną toreadorką – Lydią (Rosario Flores). Zbliżenie ekranu telewizyjnego zajmuje lewą połowę kadru, z prawej zaś otwiera się przed widzami wnętrze jego mieszkania. Marco to indywidualista zamknięty w świecie wypełnionym starannie dobranymi, ekstrawaganckimi przedmiotami.

Obie sekwencje przedstawiają jednak nie tylko obu bohaterów filmu – w każdej pojawia się też kobieta. Patrzymy z góry na nieruchome ciało Alicji (Leonor

Watling) – myte, ubierane przez dwie pary zręcznych rąk. Jedna należy do Benigna, druga do pomagającej mu pielęgniarki. Razem z Marco oglądamy walkę Lydii z bykiem, jej pożegnanie z byłym kochankiem. Dziennikarz odwozi ją do domu. Widzimy ich twarze wyodrębnione z otoczenia obejmującym je obie zbliżeniem. Na ekranie pojawia się napis: Lydia i Marco.

Twórca filmu daje widzowi kolejny znak, zaprzeczający wymowie poprzedniego: wcześniej mieliśmy do czynienia z uwerturą, dopiero teraz rozpoczyna się właściwa opowieść, historia dziennikarza i toreadorki. Lydia wybiega z domu z krzykiem, ujrawszy węża na kuchennej posadzce. Marco zabija węża. Znów ma w oczach łzy. Następnego dnia wyruszają razem w podróż do Sewilli. Almodóvar ucina nagle bieg miłosnej historii. W kolejnej sekwencji dziejącej się – jak głosi napis – kilka miesięcy później, widzimy w zbliżeniu ich splecione mocno dłonie. Twarz Lydii jest surowa, poważna. *Musimy porozmawiać* – mówi. Wiemy, że ich miłość właśnie się kończy. W chwilę potem Lydia zostaje stratowana przez byka. Zapada w śpiączkę i trafia do kliniki, w której leży Alicia.

Historię związku Marca i Lydii poznajemy w dwóch retrospektywnych scenach – każdą z nich otwiera i zamyka zbliżenie twarzy bohatera; to jego sny i wspomnienia. Pierwszą scenę rozpoczyna długie ujęcie z góry: kamera śledzi mężczyznę pływającego powoli w basenie. Błękit wody jest czysty, bardzo intensywny. Widzimy szczęśliwą twarz pływaka wynurzającą się na powierzchnię – do końca filmu jego tożsamość pozostanie zagadką. W tle słychać ciche dźwięki muzyki. W kolejnym ujęciu pojawia się oświetlony dom stojący wśród zieleni. Znów następuje zmiana perspektywy – kamera koncentruje się na twarzy siedzącego na tarasie domu Caetano Veloso, śpiewającego pełną smutku pieśń, lament za utraconą miłością. Widz nie wie, gdzie i w którym momencie opowiadanej historii się znalazł, akcja filmu zostaje zawieszona. Po dłuższej chwili kamera rozpoczyna jazdę w rytm muzyki, ukazując zgromadzonych wokół pieśniarza słuchaczy. Zatrzymuje się na twarzach Cecylli Roth i Marisy Paredes, bohaterek *Wszystko o mojej matce*, po czym ukazuje postać stojącego za ich plecami Marca. To jeden z elementów pozwalających łączyć oba filmy, uważać Marca za postać analogiczną do wcześniejszych bohaterek Almodóvara.

W *Porozmawiaj z nią* są jeszcze dwa podobne momenty zawieszenia akcji, w których reżyser daje widzowi możliwość obcowania z rzeczywistością wykraczającą poza stworzony przez siebie świat. Pierwszym jest otwierająca film scena ze spektaklu *Café Müller*, ostatnim zaś końcowa sekwencja baletowa. Widz ma wrażenie, że zapatrzony i zasluchany, na równi z bohaterami filmu doświadcza trwania chwili. Filmowy czas płynie zgodnie z czasem rzeczywistym. Za każdym razem widzowi towarzyszą dwie postaci: Marco i Benigno, Marco i Lydia, wreszcie Marco i Alicia. To właśnie Marco, powracający we wszystkich scenach, zdaje się swoistym alter ego widza, dzieląc z nim chwile czystego wzruszenia. On także pojawia się jako obserwator działań innych bohaterów: dwukrotnie znajduje się wśród publiczności podczas walki Lydii z bykiem, przygląda się opiekującemu się Alicią pielęgniarzowi, wreszcie zajmuje jego miejsce przy oknie wychodzącym na okna szkoły baletowej.

W scenie, w której Benigno pokazuje śpiącej Alicii przyszły wystrój ich wspólnej sypialni, na ekranie pojawia się kolejny napis: Alicia i Benigno. Także

ich historię poznajemy w retrospektywnej sekwencji z punktu widzenia mężczyzny – obrazowi towarzyszy dochodzący zza kadru komentarz Benigna opowiadającego Marco o swojej fascynacji nieosiągalną dziewczyną.

Podobnie jak w dziejach związku Marca i Lydii kulminacyjną scenę tej miłosnej historii reżyser ukazuje bez użycia retrospektywy. Widzimy w zbliżeniu palce Benigna rozwiązujące troczki szpitalnej koszuli Alicii. Widok odsłoniętych piersi dziewczyny po raz pierwszy sprawia, że pielęgniarz odwraca wzrok. Opowiada Alicii fabułę filmu, który widział poprzedniego wieczora. Oglądamy kilkuminutową czarno-białą sekwencję naśladującą konwencję niemego kina, w której tytułowy malejący kochanek zażywa odchudzającą miksturę. Jednak zamiast chudnąć, zaczyna się kurczyć – w ostatniej scenie filmu znika w gigantycznej waginie śpiącej dziewczyny, postanawiając zostać w niej na zawsze. *Malejący kochanek* kończy się zbliżeniem twarzy doznającej rozkoszy bohaterki. Kolejne ujęcie ukazuje nieruchomą twarz śpiącej Alicii. Widzimy Benigna masującego jej odsłonięte udo: po raz pierwszy bez dawnej zawodowej obojętności wobec ciała pacjentki. Scenę kończy zbliżenie czerwonej plazmy łączącej się i rozdzielającej we wnętrzu stojącej obok łóżka lampy. Dopiero późniejsze sceny wyjaśniają znaczenie całej tej sekwencji: Benigno zgwałcił Alicię. Niemy film nie jest więc kolejnym zawieszeniem akcji, odejściem od głównego wątku – historia Benigna splata się tu z fabułą *Malejącego kochanka*.

Dzięki temu gwałt staje się równoznaczny z powrotem do matczynego łona. Alicia i matka Benigna często wymieniane są w filmie jednym tchem. Zapytany o to, co może wiedzieć o naturze kobiety, Benigno odpowiada Marcowi: *Wiele. Dwadzieścia lat z jedną, cztery z drugą*. Spełnia on przy śpiącej dziewczynie te same posługi, które wypełniały jego czas w opiece nad matką. Na jego grobie Marco zostawia fotografie obu kobiet. Benigno nigdy tak naprawdę nie odłączył się od matki. Poczęty przez niego syn rodzi się martwy, z jego związku z Alicią nie może powstać nowe życie. Benigno także umiera, jednak ani narodziny dziecka, ani jego śmierć, nie zostają w filmie pokazane.

Porozmawiaj z nią dzieli się na trzy nierówne części, z których każda opowiada miłosną historię. Ostatnią jest zapowiedziana tylko historia Marco i Alicii. Jednak jest jeszcze historia czwarta, której nie otwierają imiona bohaterów pojawiające się na ekranie: to opowieść o Marco i Benigno. Jako jedyna przedstawiona w kolejności chronologicznej.

Początek filmu wyznacza scena ich pierwszego spotkania. Drogi bohaterów rozchodzą się, by przeciąć się na nowo w szpitalu, w którym leżą Alicia i Lydia. Marco przygląda się Alicii przez uchylone drzwi – wchodząc do jej pokoju, wkracza ponownie w życie Benigna. Zaskoczony jego zachowaniem wobec Alicii, po chwili postanawia się wycofać. *Już idziesz? Ledwie się poznaliśmy* – mówi Benigno z żalem. Odprowadzając Marco do drzwi, prosi, by go ponownie odwiedził; dotyka wtedy lekko jego ramienia. Następna scena potwierdzałaby przypuszczenia widza: ojciec Alicii pyta Benigna o jego orientację seksualną – pielęgniarz przyznaje, że jest homoseksualistą. Zapytany o to, czy ma partnera, Benigno odpowiada: *Mniej więcej. Nie jestem już sam*. Wszystko zdaje się wskazywać na to, że myśli wówczas o Marku. Kolejna scena przeczy jednak tym domysłom – opowiadając o wspomnianej rozmowie Rosie (Mariola Fuentes), pielęgniarce opiekującej się razem z nim Alicią, Benigno przyznaje się do kłam-

stwa. Przez cały czas trwania opowieści kolejne sceny dają sprzeczne odpowiedzi na pytanie dotyczące orientacji seksualnej bohatera.

Oglądamy go podczas wykonywania czynności stereotypowo przypisywanych kobietom: Benigno spełnia przy ciele Alicii najbardziej intymne posługi, myje ją, masuje, strzyże, czesze, maluje, zaś w wolnych chwilach zajmuje się wyszywaniem jej monogramu na pościeli. Dowiadujemy się, że ukończył korespondencyjne kursy fryzjerskie i kosmetyczne. Także zawód, który wykonuje, uważany jest za zajęcie kobiece. Widzimy, jak opiekuje się Alicią wspólnie z Rosą. Pochyleni nad śpiącą, po obu jej stronach, tworzą wrażenie doskonałej symetrii: w jednakowych niebieskich fartuchach, z parą identycznych czerwonych nożyczek wystających z kieszeni. Jego dłonie, pulchne i delikatne, w niektórych ujęciach trudno odróżnić od pielęgnujących Alicię dłoni Rosy.

Oznaki zniewieściałości Benigna skłonni jesteśmy przypisać właśnie jego homoseksualizmowi. Podczas rozmów w więzieniu bohater niemal otwarcie wyznaje Marco miłość: opowiada o bezsennych nocach spędzonych na rozmyślaniu o nim i lekturze jego przewodników, o opisanej w jednym z nich kubańskiej dziewczynie, z którą się utożsamia. Opiera dłoń o dzielącą ich taflę szkła, chce choć przez chwilę dotknąć Marco, przytulić go. Na pożegnanie przesyła mu dłonią pocałunek. Obraz kubańskiej dziewczyny towarzyszy mu w chwili pisania listu pożegnalnego. Na okładce przewodnika leży śmiertelna dawka środków uspokajających.

Przez chwilę widzimy obraz ich pełnego 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.

Musimy porozmawiać – w ostatnich skierowanych do niego słowach Lydia prosi Marka, by wreszcie jej wysłuchał. Tę znaczącą scenę oglądamy dwukrotnie – po raz drugi jako projekcję wspomnień bohatera. Podobnie jak we *Wszystko o mojej matce* obietnica wyjaśnienia niedopowiedzeń i tajemnic poprzedza bezpośrednio katastrofę. Lydia nie będzie już w stanie nic powiedzieć.

Porozmawiaj z nią – tymi słowami Benigno zachęca przyjaciela do kontaktu z leżącą w śpiączce kochanką. Sam nieustannie rozmawia z Alicią, prowadzi w jej obecności nieustający monolog, filmowany jednak w charakterystyczny „dialogowy” sposób. W odpowiedzi na jego pytania kamera ukazuje w przeciwużęciu widzianą nieodmiennie z góry nieruchomą twarz Alicii. Prośba o rozmowę powtarza się w jego pożegnalnym liście – tym razem dotyczy ona samego Benigna. Marco rozmawia ze zmarłym, tak jak on rozmawiał ze śpiącą Alicią – po raz pierwszy jest wobec niego całkowicie szczery.

To, co na poziomie fabularnym Almodóvar opowiada jako miłosną historię Marco i Benigno oraz Marco i Lydii, jest w głębokiej strukturze filmu opowieścią o możliwej do osiągnięcia pełni. Pełni będącej rezultatem otwarcia się na drugiego człowieka. Jednak nie jest to możliwe bez otwarcia się na najgłębszą istotę siebie samego – to ona właśnie, wcielona w ukochaną osobę, staje się rzeczywistym partnerem rozmowy. Ze śmierci wyłania się życie, z mężczyzny wyłania się kobieta – słowa nauczycielki tańca Kateriny (Geraldine Chaplin),

opisujące tworzone przez nią przedstawienie, jakby oddawało treść filmu Almodóvara. Przemiana, która we *Wszystko o mojej matce* należała do fabuły filmu, tu odbywa się zarówno wewnątrz bohatera, jak i widza. To do tego ostatniego skierowane są słowa tytułu.

Pedro Almodóvar wykorzystuje w swoich wcześniejszych filmach mechanizm przyjemności wzrokowej wpisany w klasyczne kino narracyjne, czyni to jednak po to, by grać z wyobrażeniami widza na temat tradycyjnych ról kobiety i mężczyzny 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 kolejnych filmach Almodóvar stopniowo neguje męskość stworzonych przez siebie postaci, by we *Wszystko o mojej matce* dojść do granic tej negacji dzięki całkowitej nieobecności męskich bohaterów. 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.

5.

Refleksja Almodóvara na temat płci zbiega się z rosnącym zainteresowaniem tą problematyką, podejmowaną głównie przez krytykę feministyczną. Nikt nie rodzi się kobietą, lecz się nią staje – teza Simone de Beauvoir postawiona przez nią w roku 1949 w *Drugiej płci* jest uważana za początek rozróżnienia na płć biologiczną (sex) i płć kulturową (gender – w przekładach polskich także jako rodzaj lub płciowość). Postulujący je badacze kwestionują przekonanie, że kulturowe kategorie męskości i kobiecości są uwarunkowane biologicznie; płć biologiczna i kulturowa jawią się jako całkowicie od siebie niezależne.

Stwierdzenie Simone de Beauvoir widnieje też jako motto pierwszego rozdziału *Gender Trouble* – wydanej po raz pierwszy w roku 1990 głośnej książki Judith Butler. Była ona wielokrotnie wznawiana, podobnie jak kolejna poświęcona zagadnieniom płci praca Butler – *Bodies That Matter*. Z uwagi na ogromny wpływ jej teorii lata dziewięćdziesiąte były nazywane w zachodniej humanistyce „erą Butler”.

Badaczka interpretuje w swoich pracach motto zaczerpnięte z Simone de Beauvoir w zupełnie nowy sposób. Zwracając uwagę na stawanie się kobietą jako proces, zauważa, że zgodnie z stwierdzeniem de Beauvoir płć kulturowa nie jest tożsamością raz daną, lecz konstytuującą się w czasie. Nie zostaje ona stworzona, lecz jest odtwarzana w serii aktów performatywnych. Każdy z nich zawiera się w komunikacie: „jestem kobietą” lub „jestem mężczyzną”; nazywając tożsamość płciową, stwarza ją przez powtarzające się cytowanie norm przypisanych danej płci w języku, gestach, przyjmowanych rolach społecznych. Butler przywołuje występy drag, opierające się na niezgodności anatomii wykonawcy z odgrywaną płcią kulturową. Konstatuje, że wcielając się w kobietę, artysta w wyniku samego przedstawienia tworzy „rzeczywistość” płci kulturowej, kwestionując tym samym różnicę między wyglądem a rzeczywistością, stanowiącą podstawę wielu powszechnych wyobrażeń na temat tożsamości płciowej. *Naśladować płć, drag pośrednio*

odślania naśladowczą strukturę samej płci²⁰ – pisze Butler. Przez parodię płci kulturowej drag parodiuje samo pojęcie oryginału, podważając tym samym istnienie tożsamości płciowej poprzedzającej akt performatywny. *Nie istnieje żadne „ja” przyjmujące normę płciową. Wręcz przeciwnie: to właśnie cytowanie normy płciowej jest koniecznym warunkiem, aby zakwalifikować się jako „ja”, aby stać się pełnoprawnym „kims”*²¹. Występ drag okazuje się imitacją imitacji.

Analogiczną refleksję na temat mechanizmu uzyskiwania tożsamości płciowej odnajdujemy w filmach Pedro Almodóvara. W *Wysokich obcasach* pojawia się postać aktora drag; bohaterka *Wszystko o mojej matce*, wielka aktorka teatralna Huma, wydaje się przebrana w swoją kobiecość, zapożyczoną od campowej diwy – Bette Davis. Można interpretować oba filmy, widząc w nich jedynie obraz kobiecości jako spektaklu, mający długą tradycję i stosunkowo łatwy do zaakceptowania. Jednak refleksja Almodóvara na temat imitacyjnej struktury płci rozciąga się również na kategorię męskości. Wystarczy przywołać postaci policjantów w *Kice*. Mamy tu do czynienia z bohaterami konstruującymi swą męskość w różny sposób – jedną z metod widz skłonny jest uznać za typowo „kobieca”. Dzięki temu charakterystycznemu przesunięciu reżyser ujawnia, że męskość bohatera powstaje na drodze naśladownictwa. Jednocześnie, zestawiając ze sobą obie postaci, a co za tym idzie, także oba sposoby osiągania celu, odbiera drugiemu z nich oczywistość, wskazując na istnienie imitacyjnej struktury także w zachowaniu drugiego z policjantów.

Zdaniem Judith Butler nie tylko wewnętrzna tożsamość, lecz także płeć biologiczna nie jest uprzednia wobec konstruowanej performatywnie płci kulturowej. Ta ostatnia jest bowiem *środkiem kulturowo-dyskursywnym, za pomocą którego produkuje się „płeć naturalną” [czyli płeć biologiczną], następnie ustanawiając ją jako predyskursywną, poprzedzającą kulturę, politycznie naturalną powierzchnię, na której działa kultura*²². Według Butler od początku mamy do czynienia z kulturową interpretacją cielesności, nie zaś z neutralnym, czysto biologicznym ciałem.

Także w twórczości Almodóvara pojawia się temat ciała nacechowanego płciowo, postrzeganego, podobnie jak w teorii Judith Butler, jako konstrukt wtórny wobec płci kulturowej. Przez doprowadzoną do granic nieprawdopodobieństwa stereotypizację męskości, której wcieleniem jest Pablo – bohater *Kiki*, reżyser pokazuje, że cielesność bohatera jest postrzegana przez pryzmat płci kulturowej. Kategoria męskości definiowanej jako czysty popęd erotyczny produkuje obraz ciała sprowadzonego do funkcji seksualnych. Dzięki temu po raz kolejny to, co uważamy za normę, odślania swoją nieprzezroczystość, okazuje się konstrukcją.

Subwersywność (wywrotowość) to jedna z kategorii istotnych dla myśli teoretycznej Butler – oznacza ona właśnie wykorzystanie performatywności tożsamości płciowej w celu zdemaskowania tworzących ją mechanizmów, podważa jej stałość i niezmienność. Subwersywność jest kategorią, za pomocą której można scharakteryzować istotę twórczości Almodóvara. Dzięki spiętrzeniu i zagęszczeniu nieprawdopodobieństw reżyser czyni je normą; natomiast to, co przywykliśmy za normę uważać, doprowadza do absurdu. Korzysta z wzorów kultury popularnej, konfrontuje je ze sobą, podważając tym samym ich oczywistość; podobnie rozprawia się z hiszpańskimi stereotypami narodowymi.

Almodóvar wykorzystuje w swoich wcześniejszych filmach mechanizm przyjemności wzrokowej wpisany w klasyczne kino narracyjne, czyni to jednak

po to, by grać z wyobrażeniami widza na temat tradycyjnych ról kobiety i mężczyzny 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 kolejnych filmach Almodóvar stopniowo neguje męskość stworzonych przez siebie postaci, by we *Wszystko o mojej matce* dojść do granic tej negacji dzięki całkowitej nieobecności męskich bohaterów. W *Porozmawiaj z nią* reżyser jakby powracał do punktu wyjścia – podmiotem filmu okazuje się po raz kolejny mężczyzna. Jednak utożsamienie odbiorcy z bohaterem następuje nie dzięki władzy spojrzenia, lecz budowanej konsekwentnie identyfikacji emocjonalnej. Identyfikacji podobnej do tej, jaką osiąga reżyser w przypadku postaci kobiecych swoich wcześniejszych filmów.

Konwencje narracyjne i obrazowe służą w twórczości Almodovara zarówno dekonstrukcji filmowych mitów, jak wpisanych w nie mechanizmów odbioru. Mechanizmów uwewnętrznionych przez nas – kinowych widzów.

MARTA MICHALAK

¹ Zob. E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975.

² Skopofilia – właściwy człowiekowi popęd, związany z czerpaniem przyjemności z patrzenia; jeden z opisanych przez Freuda popędów częściowych, mających dopełniające przeciwieństwo – uważa się ją za składnik aktywny, składnikiem biernym jest ekshibicjonizm. Zob. S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, przeł. R. Reszke, w: S. Freud, *Życie seksualne, Dzieła* t. 5, Warszawa 1999.

³ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 98.

⁴ Tamże, s. 101.

⁵ Tamże, s. 100.

⁶ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 20.

⁷ M. Leiris, *Lustro tauromachii*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 33.

⁸ Tamże, s. 31.

⁹ Tamże, s. 40.

¹⁰ Zob. R. Dyer, *Images: Essays on Representation*, London 1993.

¹¹ P. J. Smith, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, London-New York 2000, s. 73.

¹² Tamże, s. 73.

¹³ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, dz. cyt., s. 103.

¹⁴ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 8.

¹⁵ P. Almodóvar, *Rozmowy*, s. 160.

¹⁶ Zob. M. Levi d'Ancona, *The Garden of Renaissance: Botanical Symbols in Italian Painting*, Firenze 1977.

¹⁷ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Daneek, Warszawa 1996, s. 81.

¹⁸ R. Dyer, dz. cyt., s. 113.

¹⁹ P. Almodóvar, *Le goût de la chair. Entretien avec Pedro Almodóvar*, rozmawiał F. Strauss, „Cahiers du cinéma”, nr 518, novembre 1997, s. 31.

²⁰ J. Butler, *Zapis na ciebie, performatywna wywrotowość*, przeł. I. Kurz [mszp. powielony], s. 8.

²¹ J. Butler, *Krytycznie queer*, przeł. A. Rzepa, „Furia Pierwsza” 2000 nr 7, s. 45.

²² J. Butler, *Podmioty płci/płciowości/pragnienia*, przeł. B. Kopeć, w: *Spotkania feministyczne*, red. B. L. [B. Limanowska] i T. O. [T. Oleszczuk], Warszawa 1994-1995, s. 62.