

Jakby Franco nigdy nie było

Ideologia w filmach

Pedro Almodovara

EWA MAZIERSKA

Bodajże najczęściej cytowana wypowiedź Pedro Almodovara brzmi: *Realizuję swe filmy tak, jakby Franco nigdy nie było*¹. To stwierdzenie można rozumieć na kilka sposobów. Po pierwsze, w jego filmach nie ma odwołań do hiszpańskiej historii z lat 1939-1975, kiedy to Franco był głową państwa, a przynajmniej ich akcja toczy się już po śmierci Franco. Rzeczywiście, do niedawna filmy Almodovara ukazywały wyłącznie Hiszpanię postfrankistowską. Sytuacja zmieniła się w *Drżącym cielem* (1997), którego główny bohater przychodzi na świat w 1970 roku. Poród odbywa się wieczorem, w pustym autobusie jadącym wyludnioną ulicą. Ta pustka to rezultat godziny policyjnej stanowiącej jeden z najbardziej wyrazistych znaków egzystencji w państwie totalitarnym.

Choć w innych filmach Almodovara nie ma bezpośrednich odwołań do historii Hiszpanii sprzed roku 1975, jednak frankistowska przeszłość tego kraju wywiera wpływ na sytuację jego bohaterów, zwłaszcza kobiet ze środowisk robotniczych. Są one z reguły niepiśmienne (rzecz nie do pomyślenia w rozgrywających się w czasach współczesnych filmach angielskich, francuskich czy niemieckich) i, co jest tego konsekwencją, pracują jako gospodynie domowe, niekiedy dorabiając sprzątaniami do niewysokiej pensji męża. Jedną z takich kobiet, Gloria, jest główną bohaterką *Czym sobie na to zasłużyła?* – inne pojawiają się w *Pepi*, *Luci*, *Bom* i *Labiryncie namiętności*. Almodovar nigdy nie wyjaśnia, na czym polega związek między godną pożałowania sytuacją jego bohaterek a rządami Franco, jednak dla widzów obeznanych z historią Hiszpanii ten związek jest oczywisty. Analfabetyzm hiszpańskich kobiet wynikał z podpierającej się katolicyzmem polityki dyktatora – promował on ideał kobiety realizującej się wyłącznie przez służbę rodzinie, posłusznej mężowi, oddanej dzieciom, niepracującej zawodowo. Temu służył zakaz wykonywania przez kobiety pewnych zawodów i utrudnianie im dostępu do edukacji. W prywatnych szkołach, z których ogromna większość działała pod patronatem Kościoła katolickiego, kształcili się prawie wyłącznie chłopcy – przyszła elita polityczna i ekonomiczna Hiszpanii. Tak zwane *permiso marital*, czyli prawo męża do absolutnej kontroli nad sprawami żony, zostało zniesione dopiero w 1975 roku². Ponadto jeszcze wiele lat po śmierci Franco kobiety hiszpańskie nie miały możliwości, jakimi dysponowały ich rówieśniczki w większości krajów europejskich. Na przykład aż do 1981 roku rozwody były w tym kraju zabronione, a ograniczone prawo do aborcji zostało wprowadzone dopiero w 1985 roku³. Aż do końca lat osiemdziesiątych Hiszpania miała też najniższy w całej kapitalistycznej Europie procent

kobiet pracujących zawodowo i zajmujących wysokie stanowiska w życiu społecznym, politycznym i gospodarczym⁴. Analogicznie pogardliwy i brutalny stosunek wielu mężczyzn z filmów Almodovara do partnerek, można uznać za przejaw tradycji, którą kolejne rządy Franco troskliwie pielegnowały.

Cień Franco unosi się nie tylko nad tymi bohaterami Almodovara, którzy cierpią z powodu frankistowskiej opresji, ale także nad tymi, którzy celebryją postfrankistowską wolność, przejawiającą się w ekscesach zachowania, wyglądzie, niebanalnym urządzeniu mieszkań. Fabio McNamara z *Labiryntu namiętności* czy transwestyta Tina z *Prawa pożądania*, obwieszeni krzykliwą biżuterią, z grubą warstwą makijażu na twarzach, którzy na każdym kroku powtarzają, że są w stanie hysterii, świadomie lub nie, nadrabiają długie lata postu kulturowego. Rzecz znamienna, im więcej lat mija od śmierci Franco, tym mniej ekscentryczni i histeryczni są bohaterowie Almodovara, tym spokojniejszy ich ubiór, delikatniejszy makijaż, zwyczajniejsze meble. Najbardziej „karnawałowymi” filmami Almodovara są dzieła najwcześniejsze *Pepi, Luci, Bom* i *Labirynt namiętności*, w pewien sposób dokumentujące subkulturę Movida. Movida to grupa nieformalna, powołana do istnienia pod koniec lat siedemdziesiątych przez Almodovara i kilku innych artystów, takich jak malarz Guillermo Perez, projektantka mody Sybilla, fotograf Alberto Garcia Alix, aktor Fabio de Miguel, muzycy Alaska i Ouka Lele oraz osobowość telewizyjna Paloma Chamorro. Jak piszą Kathleen M. Vernon i Barbara Morris, Movida obejmowała niemalże całą generację tych, którzy nie byli w stanie uczestniczyć w eksplozji międzynarodowej kultury młodzieżowej z lat sześćdziesiątych, ale zdeterminowani byli odbić to sobie w latach osiemdziesiątych (...) i charakteryzowała się niezwykle aktywnością w sztukach plastycznych – od malarstwa i grafiki do komiksów i mody – a także w muzyce⁵. Movida była antyfrankistowska nie tylko w swojej młodości i artystycznym anarchizmie, ale także w sposobie organizacji, czy raczej braku organizacji. Pop-kulturowi artyści z Madrytu traktowali z najwyższą pogardą instytucjonalizację kultury, jaka miała miejsce za Franco i później, gdy władzę przejęła antyfrankistowska opozycja⁶.

Dystansowanie się Almodovara wobec Franco można także rozumieć jako odrzucenie ideologii czy etosu lansowanego przez dyktatora i jego rządy. Jak wspominałam, jedną z właściwości frankizmu był patriarchalizm, przekonanie o konieczności podporządkowania się przez kobietę woli mężczyzny jako „istoty wyższej”. Innym elementem tej ideologii to potępienie praktyk homoseksualnych jako nienormalnych i niemoralnych oraz uznanie własności prywatnej za świętą. To ostatnie owocowało brakiem pomocy państwowej dla najbiedniejszych i koncentrowaniem wysiłków państwa na ochronie interesów elity finansowej Hiszpanii. Wiele epizodów z filmów Almodovara świadczy o tym, że ich autor odrzuca frankistowskie „artykuły wiary”. Mężczyźni w jego filmach są przeważnie dużo mniej inteligentni niż ich partnerki, a oszukiwanie ich i manipulowanie nimi przez ich żony czy przyjaciółki jest prezentowane przez autora jako całkowicie naturalne, coś, na co sobie zasłużyli albo jako wyrównywanie wieloletnich krzywd. Na niechęć do systemu wartości obowiązującego w czasach Franco wskazuje także pozafilmowa działalność i postawa reżysera, a zwłaszcza to, że przyznaje się, iż jest przyjacielem kobiet i gejem. Demonstrował też wielokrotnie niechęć do antyliberalnej polityki władz Madrytu⁷.

Z drugiej strony, umieszczane w filmach wypowiedzi na temat polityki, sprzeczne z frankizmem, bardzo podobne do tego, co słyszało się po wielokroć, wygłaszane w sposób mechaniczny, nabierają posmaku parodii. Taką zakrawającą na parodię kliszą jest zdanie: *Kobiety winny szukać swej prawdziwej tożsamości* – które Luci z *Pepi, Luci, Bom* kieruje do własnego męża, budząc wątpliwość, czy reżyser myśli tak naprawdę, czy przypadkiem nie sympatyzuje z tymi, którzy śmieją się z ruchu wyzwolenia kobiet. Inną oznaką, że Almodovar nie jest przyjacielem feministek, jest uczynienie z nich „czarnych charakterów” jego filmów. Mam na myśli zwłaszcza prawniczkę Paulinę z *Kobiet na granicy załamania nerwowego*. Paradoksalnie, ale zgodnie z negatywnym stereotypem feministki, Paulina nie tylko nie jest solidarna z innymi kobietami, lecz wykorzystuje swą pozycję adwokata, by uwieść męża klientki, która jej zaufała, zwiedziona jej famą obrończyni kobiet. Inną feministką, dla której własne (heteroseksualne) obsesje erotyczne są ważniejsze niż solidarność z kobietami, jest Maria z *Matadora*. Ponadto, w tym ostatnim filmie Almodovar ożywia rytuał korridy, określonej przez Leorę Lev jako *kluczowy symbol Hiszpanii jako kraju zacofanego pod względem społeczno-kulturowym*⁸. Prawdą jest, że – jak zauważa Lev – reżyser traktuje korridę nie tylko i nie tyle jako popis *majismo*, lecz jako pretekst do swoistej gry, której celem jest rewizja ról przypisywanych płciom⁹. Równocześnie jednak trudno się uwolnić od wrażenia, że ów kojarzony z reakcyjną, frankistowską Hiszpanią spektakl zabijania byka Almodovar prezentuje z zachwytem i nostalgią. Widzowie mniej czuli na obecność „gier płciowych” mogą wręcz uznać *Matadora* za swoisty poemat o pięknie korridy i szlachetności etosu matadora.

Jak trudno jest ustalić stosunek Almodovara to „sprawy kobiet” w *Pepi, Luci, Bom*, tak trudno jest określić polityczne przesłanie *Czym sobie na to zasłużyła?* Fabuła i styl wizualny tego filmu kojarzą się z osiągnięciami włoskiego realizmu, szkoły filmowej, której politycznym celem było reprezentowanie interesów biedoty. Między sytuacją włoskiej klasy robotniczej po II wojnie światowej i proletariatu hiszpańskiego po okresie rządów Franco można dostrzec analogię – obie warstwy na rządach totalitarnych wyszły szczególnie źle, a po ich upadku nie zostały wcale nagrodzone za swe cierpienie. Przeciwnie, poprawa ich sytuacji (jeśli w ogóle miała miejsce) była wolniejsza niż awans innych grup społecznych. Zaadaptowanie przez Almodovara stylu włoskiego neorealizmu rodzi oczekiwanie, że ujmie się on za hiszpańskim proletariatem, jak Rossellini, czy Zavattini ujął się za włoskim. Do pewnego stopnia rzeczywiście ma to miejsce. Rodzina z *Czym sobie na to zasłużyła?* z trudem wiąże koniec z końcem, a bieda jest źródłem ciągłych konfliktów rodzinnych, których największą ofiarą jest Gloria – postać, z którą widz ma się w tym filmie identyfikować. To, co przez włoskich neorealistów zostałoby przedstawione jako największa tragedia – wynikająca z ubóstwa i nierówności społecznej – „sprzedanie” przez Głorię własnego dziecka bogatemu dentyście o pedofilskich skłonnościach – u Almodovara ma mniej jednoznaczne konotacje. Po pierwsze, Gloria oddaje swego syna lubieżnemu dentyście nie tylko po to, by zapewnić chleb głodującej rodzinie, lecz by zaspokoić własną próżność – kupić sobie lokówkę do włosów. Po drugie, zniknięcie dziecka wcale nie jest dla rodziny tragedią, praktycznie nie zostaje nawet przez nikogo zauważone – matka, babka, ojciec i brat są zajęci własnymi sprawami.



Kwiat mego sekretu reż. Pedro Almodowar (1995)



Drżące ciało reż. Pedro Almodowar (1997)



Wszystko o mojej matce reż. Pedro Almodowar (dół)

Ponadto chłopiec nie robi wrażenia ofiary. Z kompetencją starego biznesmena omawia warunki mieszkania z dentystą. Pod koniec filmu chłopiec wraca do domu, lecz nie wydaje się wcale okaleczony psychicznie seksualnym molestowaniem przez dentystę. Przeciwnie, oznajmia matce, że życie z dentystą to była „niezła zabawa”, ale wrócił do domu, by zająć w nim należne mu miejsce mężczyzny.

Z punktu widzenia tradycyjnego, politycznego podziału między lewicą a prawicą, film *Czym sobie na to zasłużyła?* pozostaje dziełem bezkonkluzywnym. Także „kwestia kobieca” jest w nim przedstawiona w sposób, wymykający się jednoznacznej interpretacji. Z jednej strony jest to jeden z tych filmów, w których Almodovar najsilniej identyfikuje się z bohaterką i najbardziej krytycznie ocenia hiszpańskiego mężczyznę. Gloria budzi naszą sympatię i współczucie, podczas gdy jej leniwy, obojętny i niewierny mąż wywołuje niechęć. Z drugiej strony moment, w którym syn Glorii wraca do domu, by zająć w nim miejsce swego zmarłego ojca, jest najbardziej dramatycznym i wzruszającym epizodem całego filmu. Nic w tej scenie nie sugeruje, że Almodovar kpi z patriarchalnych ambicji chłopca. Przeciwnie, to, że powrót chłopca chroni Glorię przed samobójstwem, niejako legitymizuje jego pragnienie zostania głową rodziny.

Kłopot z ustaleniem, czy Almodovar jest przeciwko, czy za frankistowską ideologią, wynika również z tego, że jego bohaterowie albo nie mają żadnych poglądów politycznych, albo to, co powinni kojarzyć z frankizmem, kojarzą z czymś wręcz przeciwnym. Kiedy na przykład mąż Luci atakuje ją brutalnie, ona nazywa go „komunistą”. Ponadto niektórzy proletariaccy bohaterowie Almodovara zamiast cieszyć się demokracją i tym, że w Hiszpanii rządzą socjaliści, traktują przeszłość z nostalgią, jako czas, w którym wszystko było lepsze: mężczyźni, piosenki, jedzenie – dotyczy to, na przykład, babć z *Czym sobie na to zasłużyła?* i *Kwiatu mego sekretu*.

Równie trudno jest określić stosunek Almodovara jako autora filmów do homoseksualizmu, traktowanego często jako papierek lakmusowy liberalizmu obyczajowego. To, że on sam jest gejem i że postaciami jego filmów są homoseksualiści, niekiedy grający samych siebie (przykładem Fabio McNamara, przyjaciel Almodovara z czasów działalności Movidy), skłania do przypuszczenia, że będzie on brał w obronę wszystkich uprawiających miłość, która nie ma odwagi używać własnego imienia, a tym samym krytykował pewien fragment ideologii frankistowskiej. Progejowska postawa jest zresztą normą pośród reżyserów-homoseksualistów; James Ivory w *Maurice* (1987), Richard Kwietniowski w *Miłość i śmierć na Long Island* (1997), czy Derek Jarman praktycznie we wszystkich swoich filmach, przedstawiają homoseksualistów w sposób, który gwarantuje bohaterom sympatię publiczności. Odwrotnie niż tamci artyści, Almodovar wcale nie stara się być adwokatem gejowskich interesów. Jego homoseksualni bohaterowie są przeważnie niesympatyczni, narcystyczni, słabi i śmieszni. Ich portrety do złudzenia przypominają obraz homoseksualisty, jaki obowiązywał w Hiszpanii czasów Franco i w innych krajach totalitarnych.

Ponadto, zgodnie z negatywnym stereotypem, często kontestowanym przez homoseksualistów, u Almodovara związki między gejami są oparte na nierówności: wieku, pochodzenia społecznego, bogactwa albo wszystkich tych czynników razem. W konsekwencji miłość homoseksualna ma posmak prostytucji – to coś,

za co się płaci albo pieniędzmi, albo innymi przywilejami. Tak jest w *Labiryncie namiętności*, *Prawie pożądanie*, *Czym sobie na to zasłużyła?*

Nie zależy mi na ustaleniu, czy Almodovar (jako reżyser) jest obyczajowym konserwatystą czy liberałem, podobnie jak nie zamierzam trudzić się rozstrzyganiem, czy jest socjalistą, czy zwolennikiem wolnego rynku. Przykłady, które podałam, mają jedynie służyć ukazaniu trudności w określeniu stosunku Almodovara do problemów, na które frankizm i socjalizm, który nastąpił po rządach Franco, przyniosły kontrastowe odpowiedzi. Sam reżyser nie ułatwia sprawy, gdy w *Matadorze*, w którym występuje w roli projektanta mody przygotowującego pokaz pod nazwą „Dwie Hiszpanie”, na pytanie dziennikarki, do której Hiszpanii należy – „zazdrosnej” (socjalistyczno-rewolucyjnej), czy „nietolerancyjnej” (frankistowskiej), odpowiada, że do obu. Do obu, czyli naprawdę to żadnej, gdyż te dwie Hiszpanie wzajemnie się wykluczają.

Chwiejność polityczna i ideologiczna reżysera, czy raczej jego indyferencja w tych kwestiach, są uważane przez większość krytyków za słabość jego twórczości. Doskonałym przykładem takiego traktowania Almodovara jest recenzja z jego najnowszego filmu, *Wszystko o mojej matce*, opublikowana w brytyjskim dzienniku „The Guardian”. Jej autor Peter Bradshaw pisze, że dzieło Almodovara *sprawia niemiłe wrażenie, że jest to film składający się z dwóch nie przystających do siebie części. Ta pierwsza to inteligentny i wzruszający film o tym, jak kobiety doświadczają miłości, przyjaźni i straty, ta druga to dziwaczna, piskliwa, campowa operetta, której pretensja do moralnej i emocjonalnej powagi jest źle umotywowana*¹⁰. Wybrałam recenzję z „Guardiana”, choć takich opinii można znaleźć wiele, gdyż gazeta ta słynie z postępowości, przejawiającej się otwarciem na dzieła trudne w odbiorze i niezwykle, a także poczuciem humoru i wyczuciem ironii. Jeśli nawet „Guardian”, który w tym samym miesiącu zachwycił się tak obrażającymi dobry smak filmami, jak *Austin Powers, szpieg, który nigdy nie umiera* (1999) Jaya Roacha lub technicznie toporną i anarchiczną w treści kreskówką *South Park Bigger Longer and Uncut* (1999) Treya Parkera, przypisuje Almodovarowi *moralne zagubienie* i uważa to za wadę jego filmów, to można wnioskować, że tak jest naprawdę.

Sama jednak mam inny pogląd na sprawę wartości tego i innych filmów Almodovara. Po pierwsze, owo *moralne zagubienie*, czyli niespójny stosunek do wielu kluczowych kwestii życia społecznego, prześwitujące przez jego filmy, wcale nie obniża ich wartości jako dzieł sztuki. Dzieło sztuki nie musi być, moim zdaniem, satysfakcjonujące pod względem moralnym, czyli słuszne i moralnie spójne, by dostarczać przyjemności estetycznej. Po drugie, za rzekomym zagubieniem moralnym Almodovara kryje się wyrazista i konsekwentna postawa autora, polegająca na odrzuceniu moralistycznego etosu sztuki, w którym artystę rozlicza się z jego ujawnianych w dziele (a niekiedy także w życiu prywatnym) poglądów moralnych, a czasem i politycznych. Innymi słowy, Almodovar nie dba o konsekwentny stosunek do kwestii homoseksualizmu, równości płci czy socjalizmu, ponieważ jego postawa (jako artysty) nie jest moralistyczna, lecz estetyczna, i ponieważ pragnie, by jego filmy były jedynie w ten sposób rozliczane.

Odrzucenie moralistycznego etosu sztuki to moim zdaniem najważniejsze świadectwo tego, że Almodovar kręci swe filmy tak, jakby Franco nigdy nie było. Wydaje się, że tym, co reżysera *Kobiet na granicy załamania nerwowego* najbar-

dziej mierzi w sztuce lansowanej przez rządy totalitarne, jest nie tyle konieczność podporządkowania się linii politycznej, która jest niezgodna z jego własnymi poglądami, ale nakaz podporządkowania się jakiegokolwiek ideologii, czy szerzej – jakimukolwiek absolutowi moralnemu.

Wymaganie od artysty służenia jakiejś „sprawie” nie jest wyłącznie właściwością systemów totalitarnych, choć w nich jest ono artykułowane najwyraźniej i egzekwowane pod najostrzejszymi sankcjami – cenzury, a nawet więzienia. W państwach demokratycznych również oczekuje się od twórcy, że się za czymś opowie, że spróbuje odpowiedzieć na jakieś ważne pytania dręczące jednostki, czy całe społeczeństwa. Narzędziem nacisku, subtelnym, acz nie mniej skutecznym niż zsyłka do łagru, jest w tym przypadku krytyka artystyczna faworyzująca dzieła mające wyraźne przesłania moralne i odrzucająca utwory bez moralistycznych ambicji albo „politycznie niespójne”. Nie jest, co prawda tak, że każdy film beznadziejny, ale słuszny, krytycy uważają za lepszy niż film świetny, ale bezwstydnie rozrywkowy czy pozbawiony treści, jednak w przypadku konieczności wyboru między dwoma utworami równie atrakcyjnymi w odbiorze czy jednakowo nowatorskimi pod względem formalnym, ale różniącymi się stopniem zaangażowania w sprawy społeczne i moralne, pierwszeństwo z zasady przyznawane jest temu, który jest bardziej zaangażowany.

Almodovar, moim zdaniem, jest właśnie ofiarą takiej postawy. Nawet krytycy, którzy przyznają się do sympatii dla jego twórczości, z reguły ubolewają nad frywolnością jego filmów. Uważają, że w pogoni za publicznością przeocza on ważne sprawy i marnuje talent na sprawy trywialne. W niektórych przypadkach zaangażowanie w kwestie moralne jest wystarczającym powodem do wysokiej oceny autora filmu.

Postawa, zgodnie z którą sztuka winna służyć moralności, decyduje też o hierarchii poszczególnych filmów Almodovara. Te, które uchodzą za zaangażowane w sprawy społeczne, psychologiczne czy egzystencjalne lub przynajmniej za mniej powierzchowne w ich traktowaniu niż pozostałe, cieszą się najlepszą opinią. Mam tu na myśli przede wszystkim *Drżące ciało*, przez brytyjskiego znawcę twórczości Almodovara, Paula Juliana Smitha, uważane za arcydzieło tego reżysera, dzięki któremu dorównał on Luisowi Buñuelowi¹¹. Nie zgadzam się ani z taką oceną filmów Almodovara, ani z normą, która stanowi jej uzasadnienie. Uważam wręcz, że przykładanie moralistycznej miarki do filmów Almodovara nieuchronnie prowadzi do przeoczenia tego, co w nich najcenniejsze i najciekawsze.

W sytuacji Almodovara można się dopatrzeć podobieństwa do pozycji, jaką zajmuje w historii kina Alfred Hitchcock. Trudność krytyków w odnalezieniu poważnych treści w filmach Hitchcocka, a także wypowiedzi samego reżysera, w których twierdził on, że chodzi mu o to, żeby skutecznie i przyjemnie nastraszyć widza (a nie, na przykład, żeby zmusić go do zastanowienia, jaki jest sens jego życia, czy dlaczego Niemcy przegrały wojnę), wreszcie popularność jego filmów pośród zwykłych widzów sprawiły, że przez większą część swej kariery autor *Ptaków* był traktowany przez krytyków z lekceważeniem. Z czasem ta sytuacja się zmieniła. Paradoksalnie, trudności w ustalaniu przesłania filmów Hitchcocka stały się jedną z najważniejszych przyczyn jego renesansu¹². Liczba stron poświęconych w ostatnich latach Almodovarowi, zwłaszcza przez akademi-

ków z krajów anglosaskich, wskazuje na to, że autor *Kobiet na granicy załamania nerwowego* także zaczyna być traktowany poważnie. Często sprowadza się to jednak do szukania poważnych treści w jego filmach i wyrażaniu rozczarowania, gdy treści te nie dają się wyłuskać.

Peter Bradshaw, krytykując *Wszystko o mojej matce*, zwrócił uwagę na sposób, w jaki Almodovar dystansuje się od polityki i moralności. Jest nim Camp rozumiany najczęściej jako świadomy siebie kicz¹³. Bodajże najważniejszą cechą postawy campowej (jako strategii produkcji i percepcji sztuki) jest zabawowo-estetyczny stosunek do świata. Miłośnik Campu, oglądając w telewizji przemówienie znanego polityka, jest skłonny raczej koncentrować się na deseni jego krawata lub mimowolnym ruchu brwi niż treści wypowiedzi. Tak jest także u Almodovara – to, co w poważnej sztuce uchodzi za margines czy kwestie trywialne, w jego filmach zajmuje często pozycję centralną.

W przeciwieństwie do Johna Watersa, do którego był on przez pewien czas porównywany, hiszpański reżyser nie jest jednak konsekwentnym „campistą”. Camp często przeradza się u niego w sztukę poważną (przykładem są tu *Czarne habity*), a (rzekomo) poważna sztuka kończy się campowym ekscesem, jak wspomniany film *Wszystko o mojej matce*. Ponadto w Campie zanurzone bywają różne warstwy jego filmów. Przesadnej czy kiczowatej ikonografii i muzyce towarzyszy niekiedy ascetycznie opowiedziana historia i *vice versa* – zdarza się, że fabuła jest niewiarygodna albo przesadnie sentymentalna, ale cała reszta mieści się w granicach „przyzwoitości estetycznej”.

W swym słynnym eseju *Notes on Camp* Susan Sontag zwraca uwagę na dwa rodzaje Campu – naiwny i świadomy. Ten pierwszy ma miejsce wtedy, gdy artysta pragnie osiągnąć coś wielkiego, ale mu się nie udaje, albo(i) gdy rezultat jego pracy ujawnia jakieś pęknięcie, dysproporcję, brak miary. Naiwny Camp to najczęściej kicz, zdarza się jednak, że dzieła campowe nie ustępują wartością osiągnięciom sztuki wysokiej. Katedra Sagrada Familia, zaprojektowana przez Antonio Gaudiego, czy poliptyk Gustava Klimta *Drzewo życia*, choć zawierają tę dysproporcję, są równocześnie arcydziełami¹⁴.

Drugi rodzaj Campu to świadomy siebie kicz. Doskonałym jego przykładem, gdy chodzi o kino, są filmy Johna Watersa, a także gangsterskie „spuffy” z lat dziewięćdziesiątych, na przykład wspomniany wyżej *Austin Powers, szpieg, który nie umiera nigdy*. Takie filmy są tworzone według zasady, „im więcej bezguścia, tym lepiej”. Ich ukrytym założeniem jest przekonanie, że brzydota, wulgarność czy przesada oferują cenne doświadczenia estetyczne. Przekonanie to nie pojawia się wyłącznie w postawie campowej – podobny pogląd można odnaleźć w teorii i praktyce sztuki manierycznej, a także XVIII-wiecznej doktrynie *sublime*, jednak w sztuce spod znaku Campu zostało ono urzeczywistnione z największą konsekwencją.

U Almodovara są oba rodzaje Campu – naiwny i świadomy. Równocześnie jednak eleganckie kategorie proponowane przez Sontag ani nie wyczerpują wszystkich gatunków Campu, jakie można odnaleźć w jego filmach, ani nie trafiają w sedno jego postawy estetycznej. Sontag sugeruje bowiem, że kicz, czy szerzej – złą sztukę tworzą albo ci, którzy nie widzą różnicy między sztuką wysoką a niską i bezskutecznie aspirują do tej pierwszej, albo ci, którzy ją dostrzegają, ale działają z czystej perwersji. Ci drudzy, siłą rzeczy, zawsze mają dystans

wobec kreowanych przez siebie dzieł, *implicite* akceptując normy estetyczne, według których tworzona jest prawdziwa czy wielka sztuka. W przypadku kina świadectwem tego dystansu jest to, że większość ostentacyjnie campowych dzieł to komedie. Zaryzykowałabym tezę, że ci „campiarze” bynajmniej nie kwestionują obowiązującej estetyki, lecz przeciwnie, utrwalają ją – w gruncie rzeczy są więc kryptokonserwatystami.

Niewielka część autorów dzieł campowych jest świadoma różnicy między sztuką dobrą a złą (czy raczej tym, co za nią uchodzi), ale stara się o uwznioślenie kiczu, o ukazanie, że może on być wart zachwyty tak samo jak fresk Giotto czy obraz Mondriana. Ci twórcy mają do złej sztuki stosunek nie chłodny, lecz czuły. Almodovar, moim zdaniem, mieści się właśnie w tej kategorii. W tym, co uchodzi za sztukę wulgarną, a także w rzekomo wulgarnych, tanich uczuciach i zachowaniach, na przykład hysterii, cierpieniach miłosnych, zazdrości, dostrzega on bowiem powagę i wzniosłość, wartości, które są utożsamiane ze sztuką klasyczną. Uwnioślenie wulgarności z konieczności powoduje deprecjację tego, co poważne, na przykład polityki, religii, ideologii i sztuki przez wielkie S.

W konsekwencji Almodovar nie tyle realizuje swe filmy tak, jakby generała Franco nigdy nie było, ale jakby miał w najwyższym lekceważeniu Franców tego świata. Aby jednak artyści mogli takie lekceważenie okazywać, jest niezbędny rząd o zupełnie innych poglądach i programie niż ten, który wyznawał i realizował hiszpański dyktator. Warto dodać, że w 1993 r. prawdę tę przypomniał hiszpańskim artystom ówczesny socjalistyczny premier Felipe Gonzalez i że wielu z tych, którzy swą sławę zawdzięczaali występom w filmach Almodovara, włączyło się w kampanię na rzecz zwycięstwa socjalistów¹⁵, jakby w zastępstwie tego reżysera walcząc o to, by mógł on dalej tworzyć filmy wolne od Franco.

EWA MAZIERSKA

¹ Wypowiedź cytowana w: P. Besas, *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, Arden Press 1985, s. 216.

² J. Hooper, *The Spaniards*, Harmondsworth 1986, s. 197.

³ J. F. Coverdale, *The Political Transformation of Spain After Franco*, Praeger Publishers 1979, s. 130-133.

⁴ P. J. Smith, *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodovar*, Verso 1994, s. 54.

⁵ K. M. Vernon, B. Morris, *Introduction: Pedro Almodovar, Postmodern „Auteur”*, w: Kathleen M. Vernon, B. Morris (wyd.), *The Films of Pedro Almodovar*, Greenwood Press 1995, s. 5-6.

⁶ Tamże, s. 6.

⁷ Por. *Coming to Madrid*, w: P. Almodovar, *The Patty Diphusa Stories and other writings*, Faber and Faber 1991.

⁸ L. Lev, *Tauromachy as a Spectacle of Gender Revision in Matador*, w: K. M. Vernon, B. Morris, dz. cyt., s. 73.

⁹ Tamże, s. 78-86.

¹⁰ P. Bradshaw, *Transsexual healing*, „The Guardian”, 27 VIII 1999, s. 4.

¹¹ Por. P. J. Smith, *Absolute precision*, „Sight and Sound”, kwiecień 1998, s. 6-9.

¹² Dotyczy to na przykład stosunku Hitchcocka do kobiet. Por. T. Modleski, *Hitchcock, Feminism, and the Patriarchal Unconscious*, w: *Issues in Feminism Film Criticism*, Indiana University Press 1990.

¹³ Por. C. Kleinhans, *Taking Out the Trash. Camp and the politics of parody*, w: M. Meyer (wyd.), *The Politics and Poetics of Camp*, Routledge 1994; S. Sontag, *Notes on Camp*, w: *Against Interpretation*, Vintage 1994.

¹⁴ S. Sontag, *Notes on Camp*, dz. cyt., s. 283-284.

¹⁵ Podaję za P. J. Smith, *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodovar*, dz. cyt., s. 139.