



Studia
Filmoznawcze
29
Wrocław 2008

Kazimierz Bardzik

PRZEKŁUĆ POWIERZCHNIĘ HISTORII*

Słoneczne kino Pedro Almodóvara autorstwa Ewy Mazierskiej jest pierwszą książką na polskim rynku poświęconą twórczości autora *Wysokich obcasów*. Nie sposób tego faktu przecenić. Przed kilkoma laty ukazał się wprawdzie tom interesujących rozmów, które Frederic Strauss przeprowadził z Pedro Almodóvarem w latach 1994–1999, i które zostały wydane przez Świat Literacki (2003) pod tytułem *Almodóvar rozmowy*, ale książka ta nie była krytyczną próbą analizy całokształtu jego filmowej twórczości. Dzięki pracy Ewy Mazierskiej otrzymaliśmy elegancko wydaną i przejrzyste zredagowaną monografię. Przyjemnie wziąć ją do ręki. Publikacja zawiera obfity materiał ilustracyjny, którym są nie tylko fotosy z filmów, ale także, dzięki uprzejmości wytwórni El Deseo, unikalne zdjęcia z planów filmowych, przedstawiające samego Almodóvara z aktorami podczas wspólnej pracy. Poruszanie się śladami twórczości autora *Volver* i wśród krytycznych tekstów o nim ułatwiają obszernie przypisy, filmografia i indeks osób.

Jak wieloznaczna w swojej wielowątkowości jest twórczość Almodóvara, jak trudna do analizy, odczuć można wyraźnie w trakcie lektury, kiedy omawiane kolejno poszczególne motywy zostają wysupłane, jeden za drugim, ze splotu wątków użytych w filmowej narracji. Książka Ewy Mazierskiej jest złożona z odrębnych, tematycznych esejów. Autorka nie analizuje bowiem poszczególnych filmów w kolejności ich powstawania, lecz skupiła się na wybranych zagadnieniach, śledząc ich obecność w twórczości autora *Kiki*. Eseje, stanowiące rozdziały książki, powstały w ciągu kilku lat, publikowane w swoich wersjach pierwotnych już od 2000 roku. Do najciekawszych i najcelniejszych należą: *Movida, czyli postmodernizm w wolnej Hiszpanii*, *Męski, żeński i „nijaki”*, czyli o płci i seksualności i *Życ dla śmierci, umierać dla życia*.

* Recenzja książki Ewy Mazierskiej, *Słoneczne kino Pedro Almodóvara*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2007.

Decyzja skomponowania monografii z esejów omawiających wybrane, newralgiczne dla twórczości autora *Pośród ciemności* problemy ograniczyła książkę, skutkując powstaniem ciekawych analiz tematycznych, ale równocześnie spowodowała utratę szansy na ogląd twórczości Pedro Almodóvara w jej rozwoju i próbę charakterystyki zmian. Zwłaszcza tych, jakie zaszły w ostatnim dziesięcioleciu. Autorka pisze, co prawda, o ewolucji kina Almodóvara, ale zdawkowo, ograniczając uwagi do wykazania inspiracji melodramatem i nie uwzględniając ostatnich filmów. Dzieła te są trudne analitycznie i kontrowersyjne. Tym bardziej szkoda, że autorka nie podjęła wyzwania i nie śledziła ich formy i treści.

W trakcie lektury nowej monografii często powtarza się sytuacja wymykania się dzieła pomimo stosowanych wobec niego rozmaitych narzędzi analitycznych. Nie czynię z tego zarzutu. Taka sytuacja potwierdza przypuszczenie, że sztywne podziały i sposoby interpretacyjne wyjaśniają fenomen kina Almodóvara tylko do pewnego stopnia. Czytając książkę Ewy Mazierskiej, żeglujemy wraz z nią według wyznaczonego szlaku, ale co pewien czas musimy zawracać na ścieżkę biegnącą przez inny rozdział. Autorka, mając świadomość takiej potrzeby, zaznacza często w nawiasach odsyłacze do innych rozdziałów – esejów, w których pojawiający się nagle w analizie temat został dokładniej omówiony. Zabieg taki uważam za ciekawą okazję do samodzielnych poszukiwań czytelnika i wytyczania własnych dróg przez książkę i kino Almodóvara. Zamiar uporządkowania tematów przywołanych w trakcie analizy formy i treści tych filmów spowodował niestety potrzebę przypominania streszczeń filmów, np. często analizowanego *Czym sobie na to zasłużyłam*, w kolejnych rozdziałach, co bywa nużące. W trakcie tego „błądzenia” wyłaniają się frapujące opisy, np. analiza religijnych odniesień w *Pośród ciemności* czy we *Wszystko o mojej matce*. Do takich odkrywczych, bo skondensowanych w kilku zdaniach, fragmentów zaliczyłbym analizę katartycznej funkcji kina w *Złym wychowaniu* (s. 258), uważanego przez autorkę za „hołd na cześć kina”.

Słoneczne kino... czyta się z zainteresowaniem dzięki potocznej narracji, precyzji opisów i jasności, z jaką analizowane są problemy twórczości Almodóvara. Książka przeznaczona jest dla szerokiego grona kinomanów i autorka unika w niej nadmiernego stosowania naukowych terminów. Monografia zawiera interesujące i wciągające analizy, obszernie cytowane są w niej także krytyczne opinie, zwłaszcza te, jakie o kinie Almodóvara napisali krytycy brytyjscy. Prace te Ewa Mazierska cytuje w ogromnym wyborze, zestawiając czasem rozbieżne opinie mające pokazać różne spojrzenia na wybrany temat; choćby na problem relacji z postmodernizmem, odmienności twórczości Almodóvara od istniejącej w czasie jego debiutu sytuacji kina hiszpańskiego realizowanego przez starszych twórców. Interesująca jest także charakterystyka twórczości filmowej w epoce frankistowskiej w kontraście ze zmianami, jakie zaszły w okresie młodej demokracji hiszpańskiej, której wizerunek, nie tylko filmowy, współtworzył autor *Labiryntu namiętności*.

Cytowane opinie krytyczne zostały przywołane w tak dużej liczbie, że w niektórych rozdziałach, chociażby w *Jakby Franco nigdy nie było*, zajmują znaczącą część tekstu. Sytuacja taka powoduje w czasie lektury chęć poznania opinii samej autorki – w relacji do przytaczanych opinii cudzych. Niejednokrotnie czytelnik nie poznaje autorskiego zdania. Wobec tego w wielu miejscach można odnieść wrażenie, że autorka ukrywa się za opiniami innych. Jeśli zostały one zacytowane, a autorka nie polemizuje z nimi, nie wchodzi w dialog, można więc podejrzewać, że zgadza się z cytowanymi poglądami. Zdania krytyki bywają często kontrowersyjne. Opisana technika zestawiania cytatów zaczyna budzić niepokój w chwili, kiedy czytelnik nie zgadza się ze stanowiskiem krytycznym, do którego odwołała się autorka. Podczas lektury książki Ewy Mazierskiej często chciałoby się zapytać: czy wszystkie opinie, które zacytowano, należy traktować jako jej własne? Szczęśliwie nie zawsze trzeba zadawać sobie to pytanie. W kilku miejscach autorka podkreśla swój pogląd i te fragmenty należą do najciekawszych. Tak dzieje się w rozdziale *Jakby Franco nigdy nie było*, w którym Ewa Mazierska słusznie (w moim odczuciu) zauważa, że za rzekomym „moralnym zagubieniem” widocznym we wczesnych filmach Almodóvara, „czyli niekonsekwentnym stosunku do kluczowych kwestii życia społecznego [...] kryje się jego konsekwentna postawa polegająca na odrzuceniu moralistycznego etosu sztuki, w ramach którego artystę rozlicza się z ujawnianych w dziele poglądów moralnych czy nawet politycznych. Innymi słowy: Almodóvar nie dba o konsekwentny stosunek do kwestii homoseksualizmu, równości płci czy socjalizmu, ponieważ jego postawa (jako artysty) nie jest moralistyczna, lecz estetyczna” (s. 92). Część krytyków nie może zrozumieć, że Almodóvar nie tworzy swoich filmów „za” czy „przeciw” jakimś politycznym lub obyczajowym zjawiskom, ale używa ich w swoich filmach, często przewrotnie i ironicznie, na potrzeby tworzonych przez siebie opowieści. Dlatego, jeśli pokazuje homoseksualistę jako mordercę, a feministkę jako kobietę głupią, nie należy oskarżać go o brak sympatii dla tych ludzi. Powiedziałbym raczej, że postawa Almodóvara jest nie tyle estetyzująca, ile ludzka, humanistyczna, często używająca realiów do zasugerowania znaczeń symbolicznych. Zgadzam się z cytowanym przez Ewę Mazierską Stuartem Hallem, piszącym, że twórca *Zwiąż mnie* „przekłuwa powierzchnię historii i zabiera nas na wyższy poziom odbioru dzieła”.

Z humanistyczną czy może wyrozumiałą dla ludzkich słabości postawą Almodóvara wiąże się również tak zadziwiająca krytykę sprzeczność pomiędzy jego wolnomyślicielskimi prowokacjami a patriarchalnymi sympatiami, wrażliwością na magię corridy, o którą bywa posądzany, czy zrozumienie dla kobiecych fascynacji mężczyznami w typie macho. Dzieje się tak, ponieważ Almodóvar nie prowadzi w swoich filmach agitacji ideologicznej, ale pozwala „wypowiedzieć” swoje kwestie postaciom o różnych poglądach, pochodzeniu, w różnym wieku, a także o różnych życiowych doświadczeniach. Żyjąc w Hiszpanii i z zamiłowaniem przed-

stawiając w swoich opowieściach rodaków, reżyser *Czym sobie na to zasłużyłam* zdecydowanie demonstruje, jak pisze Ewa Mazierska, niechęć do fanatyzmu oraz przekonanie, że film to nieodpowiednia trybuna do wyrażania poglądów politycznych. Stosując parodię i ironię, Pedro Almodóvar jednocześnie bawi się swoimi postaciami i wzrusza. Są przecież tak podobni do jego matki, ciotek, krewnych i sąsiadów. W takiej postawie upatruję potwierdzenia mistrzostwa autora *Volver* i wyraźnych śladów inspiracji twórczością filmową (o czym Ewa Mazierska nie pisze) jego dwóch wielkich poprzedników: Felliniego i Pasoliniego. Oni również stosowali ironię i często parodię, pozostając arcyludzkimi w obserwacji człowieka. Potrafiliby połączyć sprzeczne ze sobą elementy tradycji i własnych, liberalnych poglądów. Oni też „przekluwali powierzchnię” opowiadanych przez siebie historii, by uzmysłowić widzom symboliczne, archetypowe znaczenia kryjące się w codziennych sytuacjach i ułomnych ludzkich losach. Nie pouczali, jak postępować. Almodóvar, podobnie jak jego poprzednicy, jest twórcą z tego samego kręgu kultury śródziemnomorskiej. Miesza w swoich filmach *sacrum* i *profanum*, trywialność i wzniosłość, religijność i bezbożność, tradycjonalizm i postępowość.

Charakterystyczne że wnikliwe omówienia filmów urywają się w *Słonecznym kinie...* na *Wszystko o mojej matce*, filmie z 1999 roku, choć i dwa poprzedzające go filmy, *Kwiat mego sekretu* i *Drżące ciało*, zostały omówione bardzo wybiórczo. Ewę Mazierską interesuje głównie wczesny okres twórczości Almodóvara, jawnie kampowy, posługujący się świadomym kiczem, i ten został opisany szczegółowo. Okres ten pasuje do zainteresowań autorki postmodernizmem. Ostatnie filmy autora *Porozmawiaj z nią* są bardzo dalekie od stylistyki *Labiryntu namiętności* i wymykają się analitycznym klasyfikacjom. Upłynęło wiele lat od czasów młodości, twórca dojrzał, jego styl ewoluował, nie stając się manierycznym w konserwowaniu dawnej estetyki i tematyki. Ostatnie filmy Almodóvara nie są już jawnie pastiszowe ani nawet w prosty sposób melodramatyczne. Nie dostarczają dowodów do wykazania przynależności do postmodernizmu. Jest z nimi „problem”. Krytycy mówią więc o dramatyzacji elementów melodramatycznych, o obecności naiwnego, bo nieświadomego (*sic!*) kiczu lub pogardliwie o „burżuazyjnym” okresie twórczości Mistrza z La Mancha. Autorka *Słonecznego kina Pedro Almodóvara* właściwie nie analizuje jego ostatnich filmów, lecz je jedynie wspomina, ujawniając niejednokrotnie, między wierszami, rozczarowanie ich formą i zawartością. Nie są one dla niej tak fascynujące jak te z pierwszego okresu, zakończonego, według jej opinii, filmem *Prawo pożądania*, jednocześnie rozpoczynającego w twórczości autora *Porozmawiaj z nią* okres „eleganckiego”, „wygładzonego” melodramatu.

Cieplejsze słowa pod adresem ostatniego filmu Almodóvara padły w zakończeniu książki, w krótkim rozdziale pod tytułem *Postscriptum. Volver, czyli déjà vu*, sprawiającym wrażenie dopisanej naprędce, na potrzeby wydawnictwa, krótkiej konkluzji zamykającej aktualny stan twórczości reżysera. Ewa Mazierska pisze w tym apendyksie o „autobiograficznym wymiarze *Volver*”, dostrzegając w zawartości fil-

mu zarówno problem upływu czasu, starzenia się twórcy, jak i odwołania do tradycyjnej kultury hiszpańskiej. Szkoda, że taki egzystencjalny, ludzki czy choćby obyczajowy wymiar nie został przez autorkę dostrzeżony i szerzej opisany przy analizie wcześniejszych filmów. Tematyka ta nie pojawiła się bowiem nagle. Była i jest stale obecna, nie tylko w *Volver*. Temat upływu czasu i związanych z nim zmian to ważny problem w filmach Almodóvara, jasno widoczny w chronologicznym rozwoju twórczości. Pierwszym ważnym przykładem może być nakreślenie charakteru Pabla, bohatera *Prawa pożądania*, o którym Ewa Mazierska pisze nie do końca trafnie i bez sympatii: „podstarzały »movidowiec«, który nie zapomniął jeszcze o non-konformistycznej i kolorowej przeszłości, ale w swoim obecnym życiu nie szuka już mocnych wrażeń, lecz zawodowej i uczuciowej stabilizacji”. Autorce książki *Słoneczne kino...* ten wymiar twórczości Almodóvara często się wymyka albo nawet zostaje przez nią zlekceważony wobec konstruktywistycznego nastawienia analitycznego, zalecającego rozpatrywać każde dzieło w izolacji. Także czytelnikowi ten aspekt może się wymknąć lub pozostać mało czytelnym, bo nie znajdzie on w książce analiz syntetycznie podsumowujących wewnętrzną drogę, jaką przebyli bohaterowie kolejnych obrazów Almodóvara, tak jak i on sam wraz ze swoim pokoleniem. Z ułamków tych doświadczeń zbudowane są przecież wątki jego filmów.

Ewa Mazierska nie wspomina ani słowem o wczesnych, amatorskich filmach Almodóvara, kręconych na taśmie 8 mm, powstałych przed *Pepi, Luci, Bom*, a także o filmie, pokazywanym nawet w polskiej telewizji, *Zakazany owoc miłości* z 1985 roku. Uważam to niedopatrzanie za największy mankament książki, zaplanowanej przecież, jak można sądzić, jako monografia.

Celne są, w moim przekonaniu, uwagi autorki *Słonecznego kina...* dotyczące stylu Almodóvara zawarte w rozdziale *Powaga wulgarności*, pobudzające własne przemyślenia i refleksje czytelnika. Wypada jednak zauważyć, że za częścią moralistycznie nastawionych do kina Almodóvara krytyków autorka przejęła słownictwo, określające pejoratywnie jego filmy jako „wulgarne” czy „gorszące”. Pojawiają się także takie określenia, jak „zachowania pełne niekonsekwencji”, „niedojrzałość” czy „dziwacy” zapełniający madryckie kluby. Choć autorka modyfikuje pojęcie wulgarności i wyjaśnia, na czym polegają opinie o „zgorszeniu”, stosowanie takich terminów jest mimowolną akceptacją moralistycznego stanowiska krytyków oceniających dorobek Almodóvara, o którym wciąż słyszy się opinie, że zrobił karierę na pokazywaniu egzotyki „wyciągniętych z rynsztoka” prostytutek, transwestytów i homoseksualistów.

Nie podzielam opinii na temat ostatnich filmów, opisywanych przez autorkę jako „ambitne porażki” i egzemplifikacje „kiczu naiwnego”, co oznacza „nieświadomego”, bo zaistniałego przypadkowo, jakoby bez intencji twórcy. Nie uważam również za słuszną opinię o dominacji elementów komediowych we wczesnych filmach Almodóvara, które „wyniknęły” głównie z „ograniczeń finansowo-technicznych” (s. 164). Autorka sama podważa to zdanie, pisząc w dalszej części książki

o świadomym użyciu estetyki kiczu, czy wręcz kampu, już w tych wczesnych filmach. Podobnie ma się sprawa z elementami melodramatu, które w oczywisty sposób obecne są w twórczości autora *Drżącego ciała*. Jak się wydaje, nieprawdziwy jest prosty podział na okres twórczości, w którym Almodóvar konsekwentnie stosował formę melodramatu, i okres ostatni, w jakim skłaniając się w kierunku dramatu (nieudolnie, stąd posądzenie o kicz naiwny), rezygnuje z jednoznacznej charakterystyki postaci, które można by podzielić na tragiczne lub melodramatyczne, różniące się samoświadomością. Wiele postaci melodramatycznych w przebiegu akcji filmu staje się bowiem dramatycznymi, poważnymi i świadomymi.

Na stronie 176 Ewa Mazierska pisze: „W *Kwiecie mego sekretu* melodramat jest bardziej przekonujący”, a na s. 180: „Trzeba wyraźnie powiedzieć: *Wysokie obcasy*, *Kwiat mego sekretu*, *Wszystko o mojej matce*, nie są melodramatami w znaczeniu zaproponowanym przez Heilmana, gdyż ukazują bohaterki tragiczne, a nie melodramatyczne”. Na cytowanej już s. 176 książki autorka podważa swój pogląd, stwierdzając: „Za najbardziej udany melodramat Almodóvara uchodzi *Wszystko o mojej matce*. W filmie tym reżyser ukazuje kilka dramatów”. Aby dopełnić obrazu dezorientacji czytelnika zacytować można również opinię autorki z s. 180: „*Wysokie obcasy*, *Kwiat mego sekretu* i *Wszystko o mojej matce* to kolejne stadia rozwoju almo-dramy. W filmach tych bowiem optymizm i afirmacja życia osiągane są za pomocą środków należących głównie do melodramatu [...] Temu zawdzięczają one wysoki status [...] Sama nie podpisuję się pod zdaniem, że są one lepsze niż wcześniejsze dzieła Almodóvara, ponieważ umiejętność przyrządzania filmowych »koktajli« stawiam u tego reżysera wyżej niż zdolność tworzenia czystych melodramatów”. Osobiście chętnie dowiedziałbym się czegoś więcej o „almo-dramie”, jak można się domyślić, wyjątkowego, „osobistego” gatunku, powstałego z pozornie heterogenicznych elementów filmowych. Ewa Mazierska, niestety, nie charakteryzuje ani jego, ani jego rozwoju.

Autorka, zajmując się rolami i relacjami płci, uwarunkowaniami tradycyjnego modelu w zderzeniu ze współczesnym liberalizmem obyczajów, pisze: „Rodzi się pytanie, czy w tak spolaryzowanej Hiszpanii, zdaniem Almodóvara, jest szansa na miłość między mężczyznami a kobietami. Jestem skłonna udzielić na nie pozytywnej odpowiedzi, ale z zastrzeżeniem. Ta miłość możliwa jest tylko między mężczyznami, którzy odrzucili patriarchalne tradycje, a wyemancypowanymi kobietami”. Obawiam się, że choć taka możliwość istnieje (np. w finale *Porozmawiaj z nią*), to co do możliwości realizacji (w kinie Almodóvara) autorka dała się ponieść marzeniom. Para, którą przywołuje dla przykładu – Leo i Angel z *Kwiatu mego sekretu* – to dla mnie raczej para przyjaciół, która sobie zaufała. Szkoda, że Ewa Mazierska nie poświęciła więcej uwagi przyjaźni – zarówno między mężczyznami (*Porozmawiaj z nią*), jak i kobietami (od *Pepi*, *Luci*, *Bom* po *Volver*), której wagę Almodóvar podkreśla zwłaszcza w ostatnich filmach. Twórca *Złego wychowania* jest mężczyzną ukształtowanym przez kulturę Południa, kulturę jego matki, nawet

jeśli sam usiłuje się z jej ograniczeń wyzwolić. To obyczajowe podłoże określa w znacznym stopniu charakter kina Almodóvara. Określa również książkę Ewy Mazierskiej. Autorka bowiem przyznaje się do nieznajomości tego, co o autorze *Kwiatu mego sekretu* napisali krytycy hiszpańscy. Jednak nie nieznajomość języka czy opinii filmoznawców jest według mnie mankamentem jej analiz, ale zaniedbanie opisanie specyfiki kontekstu kulturowego, pojawiającego się tylko marginalnie, chociażby z okazji rozważań o roli płci, a który wydaje się w przypadku twórczości autora *Matadora* podstawowy. W krótkiej notce o *Volver*, zamykającej książkę, temat tradycji hiszpańskiej, jej funkcji w filmie i jej obecności w kształtowaniu wyobraźni reżysera został jedynie wspomniany. Wart byłby prześledzenia w całej twórczości Mistrza Pedra.

Podobnie stało się z Madrytem, którego portret odbity w oku kamery Almodóvara został opisany w interesującym, osobnym eseju Ewy Mazierskiej pod tytułem „Miękki” *Madryt*. Także w tym wypadku analiza urywa się na *Wszystko o mojej matce*, ignorując obecność Madrytu w *Drżącym ciele*, a także jego nieobecność i zastąpienie prowincją z ostatnich filmów. Szkoda, że esej pozostał niedokończony.

Problemy ewolucji, kontynuacji i przekształceń motywów, postaci, wątków w książce autorki *Człowieka wobec kultury* zostały dotknięte fragmentarycznie. Bardzo tego żałuję, bo śledzenie, jak zmienia się spojrzenie Almodóvara, jakim nowym metamorfozom uległy postaci, z którymi zdążyliśmy się zaprzyjaźnić, uważam za największą radość płynącą z obcowania z jego kinem. „Słonecznym”, choć pełnym mroków.