

La movida a wczesny okres twórczości Pedro Almodóvara

KATARZYNA CITKO

W 1978 r. Pedro Almodóvar napisał scenariusz do fotonoweli *Erecciones generales* (*Powszechne erekcje*), który następnie stał się podstawą autorskiego scenariusza do filmu *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* z 1980 r. (*Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z naszej paczki*). W tym samym roku Hiszpanie przyjęli w powszechnym referendum nową konstytucję, która zakończyła oficjalnie 40 lat dyktatury generała Franco i rozpoczęła szereg demokratycznych zmian o charakterze politycznym, gospodarczym, kulturowym i obyczajowym. W tymże roku 1978 w Madrycie otwarto pierwszy sex-shop, a na ekranach kin pojawiły się filmy pornograficzne.

W czasach dyktatury kino hiszpańskie stroniło od pokazywania seksu. Był to temat tabu, niekiedy jedynie sugerowany w przedstawieniach o charakterze metaforycznym, jak w filmach Carlosa Saury *Mrożony peppermint* (1967) czy *Anna i wilki* (1972). Po śmierci *caudillo* nastąpiła radykalna zmiana. J. E. Monterde¹ wymienia różnorodną tematykę podnoszoną przez powstające w owym okresie filmy o charakterze erotycznym: homoseksualizm (Jaime Chávarri, *A un Dios desconocido*, 1977 oraz tegoż reżysera *Las cosas del querer*, 1989; Carlos Serrano, *Calé*, 1986; Andreu Martín, *Sauna*, 1990), transwestytyzm (Pedro Olea *Un hombre llamado Flor de Otoño*, 1978), kazirodztwo (Chávarri *Dedicatoria*, 1980; Fernando Trueba *El sueño del mono loco*, 1989; Paco Perinan *Contra el viento*, 1990), sadyzm (Jesús Franco, *Sadomania*, 1980; Augustin Villaronga, *Tras el cristal*, 1986), pornografia „soft” (Ignacio F. Iquino, *Los violadores del amanecer*, 1978), pornografia „hardcore” (Franco *Aberraciones sexuales de una mujer casada*, 1980 oraz tegoż *Orgía de ninfómanas*, 1980).

Kino epoki postfrankowskiej charakteryzuje znamienna dychotomia pomiędzy formą dramatyczną a komediową. José E. Monterde² zauważa, że filmy końca lat 70. i początku lat 80. cechuje trudność identyfikacji bohaterów z własną tożsamością, korzeniami, tradycją, często wyrażana w formie dyferencji pomiędzy obszarami: jak być homoseksualistą wśród heteroseksualnego społeczeństwa, cudzoziemcem na obczyźnie, młodym wśród starych i na odwrót; jak odnajdować się w relacjach: kobieta – mężczyzna, miłość – nienawiść, wolność – konsumpcjonizm; jak żyć w świecie przynoszącym brak satysfakcji z norm społecznych, rozczarowanie niespełnieniem marzeń, samotność i wyobcowanie w posturbanistycznym społeczeństwie. Wcześniejsze filmy okresu przemian przynoszą perspektywę dramatyczną (Cecilia Bartolomé, *Vámonos*, *Barbara*,

LA MOVIDA

1977, Paulino Viota, *Con uñas y dientes*, 1978; Pilar Miró, *Gary Cooper que estás en los cielos*, 1980), natomiast wraz z rozwojem struktur demokratycznych i nadzieją na lepsze czasy coraz częściej pojawiają się akcenty humorystyczne i parodystyczne (Basilio M. Patino, *Los paraísos perdidos*, 1985; José L. Borau *Tata mía*, 1986; Manuel Gutierrez Aragon, *Malaventura*, 1988; Juanma Bajo Ulloa, *Alas de mariposa*, 1991) oraz perspektywa komiczna (Fernando Colomo, *La mano negra*, 1980; Viota, *Cuerpo a cuerpo*, 1982). Hiszpańska komedia filmowa epoki lat 80. znajduje najpełniejszy wyraz w egzaltowanych, absurdalnych filmach Pedro Almodóvara, wpisujących się w estetykę i ideologię *la movidy*.

La movida

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

Borja Casani³, twórca i dyrektor kultowego czasopisma „La Luna de Madrid”, charakteryzuje trzy główne etapy rozwoju *la movidy*, obrazujące jej genezę i początek, rozkwit oraz upadek.

Pierwsza faza, najbardziej spontaniczna, była związana z realizacją hasła: „każdy robi, co chce”. W myśl tego sloganu należało się dobrze bawić, być sympatycznym, ale także robić niewybredne żarty i opowiadać sprośne dowcipy; „być w ruchu”⁴, być na topie, wiedzieć, gdzie tworzy się rzeczy ważne, ciekawe, ekscytujące. José L. Galero⁵, wnikliwy kronikarz *la movidy*, zauważa, że z dnia na dzień Madryt, mało ważne, prowincjonalne miasto, przeobraził się w największy symbol nowoczesności. Młodzi mieszkańcy stolicy zaczęli bez skrępowania okazywać swoje gusty, modę, europejskość, wyrażającą się w przyswajaniu haseł popkultury, zażywaniu narkotyków, liberalizmie seksualnym, w rozwoju ruchów feministycznych. Subkultura młodzieżowa odrzucała akademickie trendy w sztuce i kulturę wysoką, preferując muzykę punk i pop, kino, komiks, specyficzny ubiór i styl życia. Przeobrażenia demokratyczne, jak uchwalenie nowej konstytucji, powstawanie nowych partii politycznych, zniesienie cenzury, przyczyniły się do zmiany systemów nauczania, modernizacji bibliotek i badań naukowych, do popierania i lansowania młodych we wszystkich sferach życia społecznego

i kulturowego. Gil Calvo ⁶ twierdzi wręcz, że *la movida* wyłoniła nową klasę społeczną, którą stała się młodzież.

Drugi etap rozwoju *la movidy* jest związany z jej komercjalizacją. Casani stwierdza: *Zderzenie z rynkiem stanowi nową fazę. La movida znika, kiedy musi stanąć naprzeciwko praw rynku. Najwięksi oszuści wycofują się. Pedro jest ostatnim reprezentantem kina, który ostatecznie ocaleje* ⁷. Komercjalizacja twórczości młodych artystów wpływa nie tylko z chęci wystawienia się na sprzedaż i poszukiwania widza masowego, czego wynikiem jest stępienie ostrza spontanicznej, drapieżnej, awangardowej stylistyki. Urynkowienie *la movidy* jest także związane z zainteresowaniem przez media, uczynieniem z ruchu wszechobowiązującego, popularnego stylu w kulturze Hiszpanii lat 80. Pedro Almodóvar, charakteryzując madrycką „nową falę”, zauważył: *Najważniejsze w tym, co nazywało się la movida, było uświadomienie sobie, żeby po prostu przeżywać ją. W momencie gdy zaczęto o niej mówić, gdy hurma dziennikarzy z całego świata przybyła, aby zobaczyć, co się wydarzyło w Hiszpanii, już był koniec. Miejsca, gdzie chodziliśmy, zamknięto, niektóre osoby zmarły, inne poświęciły się robieniu nowych rzeczy. La movida rozwijała się w okresie pomiędzy 1977 a 1983, a najbardziej delirycznym okresem był czas do 1982 roku* ⁸.

Trzeci okres *la movidy* to jej schyłek, wyrażający się między innymi w industrializacji procesu twórczego, zaakceptowaniu komercjalizacji (w myśl postmodernistycznego hasła: wszystko ma swoją cenę i jest na sprzedaż) oraz w ucieczce młodych twórców, którzy zyskali rozgłos, z Hiszpanii w świat. Natomiast twórczość tych, którzy pozostali (José María Sicilia, Jesús Ferrero, Sybilla, Pérez Villalta, Mecano, Alaska) zaczęła się otwierać na międzynarodowe wpływy, tracąc lokalny, madrycki koloryt. Również Almodóvar, jak mówi B. Casani, *jest gotów uczynić międzynarodowy skok, co jest ostatnią fazą tego procesu* ⁹. J. L. Galero ¹⁰ wymienia następujące okoliczności, które złożyły się na upadek *la movidy*: sceptycyzm starej gwardii intelektualistów; propagandowe wykorzystanie ruchu przez instytucje polityczne, szczególnie przez partię socjalistyczną; zachłanność i chciwość prasy, mediów oraz organizatorów imprez nastawionych głównie na rynkowy zysk; wreszcie własna ikonoklazja *la movidy*, przeobrażająca ruch w kulturę popularną i skomercjalizowaną. Ostatecznie tym, co pozostało po gorączce *la movidy*, jest jedynie twórczość Pedro Almodóvara.

Charakteryzując ruch *la movidy*, Pedro Almodóvar stwierdził: *Nie wiem zbyt dobrze, co to jest. W każdym razie, na poziomie terminologii, „movida” jest słowem, którego już się nie używa. Podobnie jak język, zmieniają się też etykiety. La movida była tym, co nastąpiło w roku '78 i co rozpadło się na początku lat 80. Ja zacząłem wtedy pracę i zetknąłem się z osobami reprezentującymi rozmaite odłamy, które dziś wyznaczają tendencję: na przykład Ceesepe robił plakaty do moich filmów, pracowałem z Perezem Villaltą, Alaską, Perezem Minguezem itd. Zaczęło się to wszystko jako imitacja londyńskiej nowej fali i zakończyło adaptacją do Madrytu, jako najważniejsze pęknięcie, które zaowocowało przede wszystkim w warstwie pokolenia młodych. Myślę, że tego wszystkiego nie da się nazwać w żaden sposób* ¹¹.

Artystyczna działalność Almodóvara w okresie *la movidy* obejmowała twórczość literacką i filmową, reżyser występował także jako aktor i piosenkarz popowo-rockowy, zbierając we wszystkich tych formach działalności doświadczenia artystyczne wykorzystywane później w kinie.

Muzyczna działalność Almodóvara

Muzyka pop, podobnie jak w Anglii i w USA w latach 70., wyznaczała nowe trendy *la movidy*, które upowszechniały się następnie we wszystkich sferach przemian kulturowych, obyczajowych i społecznych. Na koncertach w Rock-Ola występowali między innymi Alaska y los Pegamoides, Zombies, Bernardo Bonezzi, Derribos Arias, Radio Futura – muzycy, którzy tworzyli klimat i styl „madryckiego złotego wieku”. Wśród wykonawców pojawił się także Pedro Almodóvar, zamierzający wydać płytę ze swoimi piosenkami. W tym celu utworzył grupę *The Black Kiss Dolls*, w skład której oprócz niego wchodził Carlos García Berlanga, Bernardo Bonezzi i Fanny (Fabio) McNamara¹². Grupa szybko przekształciła się w duet Almodóvar – McNamara, którego występy zarejestrowane przez hiszpańską telewizję pokazywano w audycjach z cyklu *La edad de Oro*¹³. Były one pełne improwizowanych gagów, bulwersujące i śmieszne równocześnie. Antonio Holguín charakteryzuje biorącego w nich udział Almodóvara następująco: *Pedro miał zwyczaj pojawiać się na scenie wystrojony w szlafrok i pantofle z pomponami, z wałkami na głowie i w pończochach opadających do kolan, jako pani domu przeżywająca ataki nerwowe, z garnkiem kipiącym na ogniu*¹⁴. Natomiast McNamara występował przeważnie jako drag queen lub jako egzotyczne zwierzę przybrane w pręgowane bądź cętkowane futro.

Styl piosenek, tworzonych pod wyraźnym wpływem Niny Hagen, Sex Pistols, Rolling Stonesów oraz Velvet Underground, dobrze ilustruje fragment utworu *La Gran Ganga*:

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

*¿Quién soy yo?
y ¿a dónde voy?
¿Quién es él?
y ¿a dónde va?
¿De dónde vengo?
y ¿que planes tengo?
¿De dónde viene?
y ¿que planes tiene?*¹⁵

Inne znane utwory wykonywane przez duet, to: *Suck it to me*, *SatanaSA*, *Voy a ser mamá*, *Susan get down*, *Safari*, *Murciana marrana*, *Monja jamón*, *Un año de amor*, *Heroína*. Wszystkie te piosenki mają swoje korzenie w muzyce rockowej, heavy metalu, popie i punku. Almodóvar charakteryzuje je następująco: *Derribos Arias jest grupą, która najbardziej mi się podoba. Słowa ułożone przez Poch mógłby firmować Tristan Tzara. Jeżeli musisz w jakiś sposób zakwalifikować muzykę, którą tworzymy, możesz nazwać ją neodadaizm lub neosurrealizm, albo najlepiej po prostu: morro-rock*¹⁶.

Literacka twórczość Almodóvara

Almodóvara zawsze pociągało pisarstwo (niejednokrotnie podkreślał ten fakt w wywiadach), choć ostatecznie nie został literatem. Największy rozgłos uzyskały jego opowiadania o Patty Diphusa, publikowane na łamach „La Luna”, a następnie wydane w formie książkowej przetłumaczonej na wiele języków¹⁷. Jej tytułową bohaterką jest słynna gwiazda międzynarodowych filmów pornograficznych poszukująca nocą na ulicach Madrytu silnych przeżyć. We wstępie do książki Almodóvar pisze: *Pośród wielu postaci kobiecych, jakie stworzyłem, Patty jest jedną z moich ulubionych. Dziewczyna, w której jest tyle życia, że nigdy nie śpi, naiwna, czuła i groteskowa, zazdrosna i narcystyczna, otwarta na każdego i wszystkie przyjemności, zawsze gotowa patrzeć na wszystko z najkorzystniejszej strony. (...) Oprócz wykończonych dziewcząt Warhola-Morissey i wczesnego Divine („Pink Flamingos” i „Female Trouble”), Patty należy do tego samego rodu, co Lorelei Anity Loos, Holly Golightly („Śniadanie u Tiffany’ego”) i chciałbym wierzyć, że ma amoralny, szczery rys Fran Lebowitz („Metropolitan Life”) czy nawet Dorothy Parker¹⁸.*

W 1981 roku Almodóvar napisał dla wydawanego w Barcelonie czasopisma „El Obora” krótką nowelę zatytułowaną *Fuego en las entrañas* (*Ogień we wnętrznościach*). Ukazała się ona wraz z ilustracjami słynnego rysownika katalońskiego, Javiera Mariscalá. W opowiadaniu ponownie poruszony jest temat seksu, ale zawiera ono także elementy thrillera, a mieszanica ta będzie później powracać w wielu filmach Almodóvara. We *Fuego en las entrañas* autor opisuje wybuch epidemii szalu wewnątrzmacicznego wywoływanego u kobiet przez odpowiednio spreparowane podpaski. Odpowiedzialny okazuje się potentat branży, Chu Ming Ho, który w ten sposób pragnie zemścić się na kilku swoich żonach. Holguín charakteryzuje opowiadanie Almodóvara następująco: *Wiele kobiet na skraju załamania nerwowego, sceny ostrego seksu, kanibalizm, międzyludzkie relacje, melodramat przebiegający miarę... i rysunki Mariscalá, równie „dzikie”¹⁹.*

Almodóvar tworzył także scenariusze do fotonoweli, spośród których najbardziej znana była pornograficzna opowieść *Toda tuya* (*Cała twoja*), zamieszczona w „El Obora” w 1982 roku. Zdjęcia do fotonoweli stworzył Pablo Perez Minguez, realizacją zajął się Txomin Salazar, a w roli Patty wystąpił Fabio de Miguel (McNamara). Almodóvar kreuje w niej postać Patty, która jest napastowana przez groźnego mordercę (gwałciciela i zabójcę dzieci, których ciała przerabiane na kiełbaski zbrodniarz sprzedaje na ulicy), następnie zgwałcona przez poszukujących go policjantów, aby w końcu dobrowolnie oddać się ukrytemu przez nią przestępcy z okrzykiem: *Rób ze mną wszystko, co tylko zechcesz... Cała jestem twoja!*²⁰

W okresie kiedy na łamach „El Obora” opublikowano opowiadanie Almodóvara *Erecciones generales* (*Powszechne erekcje*), jego autor występował z zespołem teatralnym Los Goliardos, odgrywając niewielką rolę komunisty, który ma popełnić zbrodnię, w sztuce *Las manos sucias* (*Brudne ręce*) będącej adaptacją tekstu Jean-Paul Sartre’a. Jedną z głównych ról w spektaklu kreowała Carmen Maura, której Almodóvar opowiedział kiedyś fabułę *Erecciones generales*. Historia zachwyciła aktorkę do tego stopnia, że namówiła Almodóvara do zrealizowania filmu na jej podstawie. W ten sposób zrodził się scenariusz do filmu *Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z naszej paczki*.



Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z naszej paczki, reż. Pedro Almodóvar (1980)



Początek twórczości filmowej Pedro Almodóvara

Twórczość filmowa Pedro Almodóvara jest najciekawsza w dorobku artysty z okresu *la movidy*. Już w czasach dyktatury Franco reżyser stworzył serię krótkometrażówek o prowokacyjnych tytułach i takiej samej treści: *Dos putas, o historia de amor que termina en boda*, 1974 (*Dwie dziwki lub historia miłości, która kończy się weselem*), *Film político*, 1974 (*Film polityczny*), *La caída de Sodoma*, 1975 (*Upadek Sodomy*), *Homenaje*, 1975 (*Hołd*), *El sueño o la estrella*, 1975 (*Sen lub gwiazdka*), *Blancor*, 1975 (*Białas*), *Trailer de ¿Who is afraid of Wirginia Woolf?* 1976 (*Trailer do „Kto się boi Wirginii Woolf?”*), *Sea caritativo*, 1976 (*Bądź dobroczynny*), *Muerte en la carretera*, 1976 (*Śmierć na autostradzie*), *Las tres ventajas de Ponte*, 1977 (*Trzy zalety Ponte*), *Sexo va, sexo viene*, 1977 (*Seks przychodzi, seks odchodzi*), *Complementos*, 1977 (*Komplementy* – seria filmów krótkometrażowych), *Folle... folle... fólleme Tim*, 1978 (*Rzńij... rzńij... rzńij mnie, Tim* – niekomercyjny film długometrażowy), *Salome*, 1978 (*Salome*). Wszystkie filmy były realizowane amatorskim sposobem, na taśmie super 8 mm, z wyjątkiem ostatniego, który został zarejestrowany na taśmie 16 mm. Projekcja krótkometrażówek wyświetlanych w prywatnych domach przekształcała się w swoiste happeningi; Almodóvar komentuje te seanse następująco: *...ponieważ wszystkie te filmy były nieme – gdyż bardzo trudno zarejestrować dźwięk na taśmie 8 mm, a rezultat nigdy nie jest zadowalający – stawałem obok projektora i podkładałem głos za wszystkie postaci, komentowałem, a czasami także krytykowałem to, co mi się nie podobało w grze aktorów, śpiewałem; miałem także przy sobie mały magnetofon, co pozwalało wprowadzać do filmów piosenki. Powstawał bardzo żywy spektakl, a publiczność to uwielbiała*²¹.

Już w pierwszych niekomercyjnych produkcjach rysuje się charakterystyczna dla Almodóvara stylistyka: *Można je określić jako szalone parodie melodramatu, love stories, dramatu biblijnego, komiksów, musicali itp., zniekształcone poprzez zjadliwy, świadomie grubiański humor oraz formę rozkoszującą się tym, co średnie, przeciętne; wypaczającą stereotypowe i konwencjonalne historie produkowane taśmowo przez massmedia. We wszystkich widoczne jest programowe parodiowanie kina komercyjnego. Są one pełne conceptualnych żartów, ostentacyjnie szorstkie, ordynarne i nieokrzesane*²².

Podobny styl odnajdziemy w pierwszych komercyjnych filmach Almodóvara. Dwa otwierające jego filmową twórczość, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980 (*Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z naszej paczki*) oraz *Laberinto de pasiones*, 1982 (*Labirynt namiętności*) przynoszą obraz Madrytu jako scenerii, w której rozwija się gorączka *la movidy*. Pejzaże miasta demonstrują atmosferę dekadencji, a w scenach występów muzyków rockowych objawia się klimat i duch złotego wieku. Z karnawałowej ekshibicji stylu życia młodych mieszkańców Madrytu wyłania się obraz miasta jako *locus amoenus*, przestrzeni o nieograniczonych możliwościach²³.

Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z naszej paczki to film powstający w okresie rozkwitu stylu punk, ale stylistycznie nawiązujący do bardziej witalnej kultury pop. Jest to dzieło pełne słońca, kontrastowych kolorów i muzyki. Ścieżka dźwiękowa filmu wykorzystuje utwory Alaski i Los Pegamoides (jedna z piosenek, *Me perteneces Murciana*, została napisana specjalnie na potrzeby filmu, ze

słowa Pedro Almodóvara i muzyką Los Pegamoides ²⁴), ale także motywy zarzueli, bolera, tanga i marchas typowych dla Wielkiego Tygodnia.

W *Labiryncie namiętności* Almodóvar wykorzystuje mieszankę stylu pop, punk i rock, aby w komediowej formie ukazać Madryt jako najważniejsze i najbardziej nowoczesne miejsce na świecie. Ścieżkę dźwiękową współtworzą piosenki autorstwa Bonezzi – McNamara – Almodóvar (*Suck it to me* oraz *Gran Ganga*), utwory Los Pegamoides, ale także muzyka Nino Roty przywołana jako zaklęcie ducha Felliniego oraz popularna muzyka katalońska (la sardana), współtworząca klimat słynnego madryckiego rynku, el Rastro, które to miejsce Casani uważa za najważniejszy element rozwoju undergroundowej subkultury *la movidy*.

Inspiracje i motywy plastyczne

La movide tworzyli także malarze i rysownicy. T. Maldonado ²⁵ zauważa, że tradycyjnie zadawane młodym ludziom pytanie: *Studiujesz czy pracujesz?* – przeobraziło się w: *Rysujesz czy pracujesz?* Estetykę wczesnych filmów Almodóvara współtworzy wiele elementów plastycznych, których autorami byli Ouka Lele, Guillermo Pérez Villalta, Ceesepe, Ivan Zulueta. Stroje do filmu *Labirynt namiętności* projektował Ouka Lele, słynny kreator mody okresu *la movidy*. Natomiast Guillermo Pérez Villalta i las Costus udostępnili swoje obrazy i freski. Ceesepe stworzył plakaty do filmów *Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z naszej paczki* i do powstałego w 1987 roku *Prawa pożądania*. Pierwszy z nich był utrzymany w stylu popowo-komiksowym, pełen ostrych kolorów, natomiast drugi, w manierze ekspresjonistycznej, w barwach żywych, ale harmonijnych. Afisze do filmów *Labirynt namiętności*, *Pośród ciemności* oraz *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* projektował Ivan Zulueta. Są one kolażami, z wstawkami fotografii aktorek odtwarzających w filmach czołowe role oraz ekspresyjnymi napisami w ostrych kolorach.

La movida a twórczość filmowa Almodóvara

Ujmując zagadnienie twórczości filmowej Almodóvara w okresie *la movidy* chronologicznie, należałoby do niej zaliczyć jedynie dwie pierwsze komercyjne produkcje: *Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z naszej paczki* oraz *Labirynt namiętności*. Niektórzy teoretycy, jak na przykład Mark Allinson ²⁶, uważają, że apogeum ruchu miało miejsce w latach 1981-1985; w takim razie w okresie jego trwania powstały kolejne filmy Almodóvara: *Pośród ciemności* (*Entre tinieblas*, 1983) i *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* (1984). Powinno się także wspomnieć o krótkim metrażu zrealizowanym na zamówienie telewizji: *Trailer para amantes de lo prohibido*, 1985 (*Trailer dla miłośników tego, co zabronione*), który był zwiastunem do *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* Natomiast w okresie schyłkowym mieściłby się jeszcze *Matador* (1986) oraz *Prawo pożądania* (1987). Nowy etap twórczości Almodóvara wiązałby się wtedy z filmem *Kobiety na skraju załamania nerwowego* (1988), który odniósł spektakularny sukces poza granicami Hiszpanii, podkreślony wieloma nagrodami i wyróżnieniami (między innymi na festiwalach w Wenecji, Berlinie i Toronto, a także nominacją do Oscara za najlepszy film zagraniczny) ²⁷. Od tego dzieła rozpoczyna się międzynarodowa kariera Pedro Almodóvara.

Jednak wielu badaczy twórczości Almodóvara (jak chociażby Antonio Holguín, Carlos Polimeni, Mark Allinson czy Nuria Vidal) uważa, że w popowy i undergroundowy styl *la movida* najpełniej wpisują się dwa pierwsze filmy reżysera, będące szalonymi komediami (*comedia madrileña*), a zarazem dające zjadliwą krytykę społeczeństwa, z barokową, karnawałową estetyką, kiczowatą scenografią, ostrymi kolorami oraz muzyką pop i punk.

Wyznaczniki stylu wczesnych filmów Almodóvara

Niezależnie od przyjętej klasyfikacji możemy odnaleźć wiele charakterystycznych cech (dotyczących treści, stylu i formy) twórczości Almodóvara powstałej w latach 1980-1987. Wśród najważniejszych wyznaczników można wymienić: kicz i barokowość; mieszanie gatunków, collage i bricolage; estetyka pop i inspiracje amerykańskim undergroundem; wpływ kultury masowej; pastisz i dekonstrukcja tego, co tradycyjne. Wszystkie te elementy odnajdują swój wyraz w przyjętej przez reżysera strategii *camp*, będącej manifestacją kultury homoseksualnej.

Kicz występujący w twórczości Almodóvara Carlo Polimeni²⁸ opisuje jako świadomą strategię autorską. Charakterystyczna dla jego filmów jest zamierzona sztuczność, rzucająca się w oczy inscenizacja i bezwstydną nadmiar. Reżyser przyswoił i następnie wykorzystał w swoich filmach cechy, które Abraham Moles²⁹ wymienia jako kwintesencję kiczu; są nimi: nieodpowiedniość, akumulacja i nagromadzenie, synestezja, mierność. Inspiracja kiczem ma charakter celowo podejmowanej gry z odbiorcami, z ich upodobaniami, gustami i wyobrażeniami o złym smaku. Za José Amicolą³⁰ Polimeni zauważa, że w sensie estetycznym kicz ma także związek z kulturą homoseksualną, w swojej zdolności do używania na modłę krytyczną elementów parodii. Wyłania się z tego nowy typ wrażliwości estetycznej, sygnowany przez liberalizację życia i wyzwolenie spod ortodoksyjnych wzorców moralnych, a także spod wpływów tak zwanej kultury wysokiej. W twórczości Almodóvara trywializacja i kicz używane są jako techniki pop – i uzyskują walor artystyczny.

Varderi³¹ podkreśla, że najważniejszym kryterium kiczu jest efektowność. Za efektownością skrywa się prawdziwa funkcja obiektu na rzecz wyolbrzymienia walorów estetycznych, które są powierzchownie atrakcyjne: esencja kiczu wyraża się w przemianie kategorii etycznych w estetyczne; narzuca artyście realizację nie tyle dobrze wykonanego dzieła, ile raczej utworu przyjemnego, łatwego w odbiorze; właśnie efektownego. Łączy to według Varderi estetykę kiczu ze stylem barokowym, który charakteryzował się apoteozą i efektownością formy. Elementy barokowe, neobarokowe i kiczowate można odnaleźć w Almodóvarowskich pejzażach miasta (wiele filmów reżysera rozpoczyna panorama Madrytu jako miejsca rozbuchanego i żywiołowego) oraz w ukazywaniu wizerunków ciała (krzykliwe stroje bohaterów, kobiecość, męskość i heteroseksualność prezentowane w manierze wyzywającego, przerysowanego wzorca).

Ważną rolę odgrywają w filmach Almodóvara jaskrawe, kontrastowo dobrane kolory, pompatyczna bądź prowokacyjna moda, rekwizyty rodem z rupieciami lub sklepiku z pamiątkami dla turystów o niewybrednych gustach. Domowe wnętrza ukazane w filmie *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* są pełne atrybutów

kiczu, jak tandetne reprodukcje obrazów na ścianach i maskotki na toalecie w sypialni. W mieszkaniu prostytutki Cristal dominują kolory różowe i błękitne, tapeta na ścianie udaje zwierzęcą skórę, a toaleta jest przyozdobiona wyzywającym neonem w kształcie serca. Stroje Marii z filmu *Matador*, karykaturalnie imitujące ubiór toreadora, w swej przesadnej afektacji przynoszą efekt olśnienia i niesmaku zarazem.

Postmodernistyczna afirmacja kiczu, widoczna we wszystkich dziełach Almodóvara, nie jest jedynie grą z umownymi konwencjami i przyzwyczajeniami widzów. Anita Piotrowska zauważa: *Almodóvar jest reżyserem nostalgicznym, wyrażającym poprzez prowokacyjnie wyeksponowany, kiczowaty szczegół zarówno adorację kultury popularnej lat 50. i 60., jak i wciąż silny związek z subkulturą punkową*³².

Wpływy kultury punk i pop były dla Almodóvara bardzo ważne od początku jego twórczości. Reżyser charakteryzuje je następująco: *Z rozmysłem otwierając się na punk, rozumiany jako pewien stan umysłu, co stanowiło jeden z elementów pierwszego zamówienia, jakie otrzymałem, pozostawałem w sposób naturalny pod wpływem amerykańskiego undergroundu (...). „Pepi, Luci, Bom...” pozwolił mi sprecyzować stosunek do bliskiej mi zawsze popkultury. W tym konkretnym przypadku chodzi o pop końca lat siedemdziesiątych, o popkulturę twardą, jętrzącą. Pop lat sześćdziesiątych: pierwsze filmy Richarda Lestera i komedie Franka Tashlina – z postaciami amerykańskich kobiet, które najlepiej czują się w domu, uosabianymi wspaniałe przez Doris Day – czyli znacznie łżejszą i łagodniejszą odmianę tej kultury, wykorzystałem potem w „Labiryncie namiętności”*³³.

Saša Markuš³⁴ wyróżnia cztery fazy twórczości Almodóvara, pierwszą z nich określając jako etap pop. Pop Almodóvara jest zapożyczony od Andy Warhola, ale na zasadzie pastiszu: w tym stylu Patty Diphusa je zupę Campbella.

Świat ukazany w filmach Warhola, Wattersa czy Morriseya oraz w dziełach Almodóvara ma wiele wspólnych cech; jest to undergroundowa wizja ludzi, którzy żyją w manierze pop: muzyków, narkomanów, homoseksualistów, drag queens i superstars. W filmach Almodóvara undergroundowy jest Madryt, ale bohaterowie go zamieszkujący, choćby najdziwniejsi, są pokazywani jako zwykła część społeczeństwa. Cechą wyróżniającą dzieła hiszpańskiego reżysera jest fakt, że w twórczości Almodóvara fikcja i opowiadanie historii wysuwają się na plan pierwszy, podczas gdy w filmach Warhola czy Morriseya ważniejsza jest bierna obserwacja kamery ustawionej naprzeciwko filmowanego obiektu.

Markuš uważa, że w kinie Almodóvara wyraźne są wpływy raczej autorów po-warholowskich, jak Jim Sharman czy John Waters, niż samego Warhola. Stwierdza, że Waters jest artystą post-warholowskim, zaś Almodóvar jest post-wattersowski. Waters używa ekspresji Warhola, ale wprowadza klasyczny język kina, zrozumiały dla szerszej publiczności, przybliżając jej motywy pop, które u Warhola były hermetyczne (jest to widoczne chociażby w takich filmach Wattersa, jak *Mondo Trasho*, 1970 czy *Pink Flamingos*, 1972). Stwarza to Almodóvarowi możliwość wymieszania i ustanowienia interakcji pomiędzy ekspresją i estetyką pop a standardowymi gatunkami współczesnej produkcji kinowej: komedią, melodramatem, thrillerem. Elementy języka, podpatrzone u Wattersa czy Morriseya, wymieszane z wpływami filmów Richarda Lestera, służą Almodóvarowi do budowania stylu narracji „komedii młodzieżowej”. Rysem charaktery-

stycznym tego typu komedii jest szczęśliwe zakończenie; choć młodzi zawsze mają problemy, także (czy może przede wszystkim) natury seksualnej, wszystko zmierza ku optymistycznemu rozwiązaniu, jak w filmie Randala Kleisera *Grease* (1978), którego bohaterowie w finale jadą samochodem aż do nieba. Równie szczęśliwie kończą się perypetie Almodóvarowskich bohaterów z filmu *Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z naszej paczki*.

W jego twórczości elementy stylu pop często zderzane są z surrealizmem. Obydwu technik używa w celu prowokowania i szokowania odbiorców. IkonoGRAFIA pop, kiczowata, pełna ostrych kolorów, manipuluje realnością, zbliżając się do wizji irrealnego snu. Techniki pop użyte w celu penetracji surrealistycznej wizji świata odnajdziemy w *Pepi, Luci, Bom i innych dziewczynach z naszej paczki*, chociażby w scenie pracy Pepi nad serią klipów reklamujących cudowne podpaski dla kobiet, które zamieniają przykre zapachy w aromatyczne wonie, zatrzymują moc i mogą służyć jako wspańskie instrumenty do masturbacji.

Estetyka pop przywołuje świat kultury masowej. Jest on szeroko penetrowany w filmach Almodóvara; przejawia się we wpływach reklamy, prasy, telewizji, komercyjnego designu. Protagonistka *Pepi, Luci, Bom i innych dziewczyn z naszej paczki*, chcąc przeobrazić się w *spiritus movens* popu, zakłada agencję reklamową. Bohaterowie *Labiryntu namiętności* bezkrytycznie wierzą w porady czerpane z poradników dla kobiet (*la prensa del corazón*). W *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* występy śpiewaków w telewizji podkreślają emocje i komentują wydarzenia filmowe³⁵. Reklamy pojawiające się w filmach Almodóvara zamieniają się w swoiste minispektakle nadające życie i osobowość ukazowanym w nich przedmiotom. Reżyser poddaje zjadliwej krytyce współczesne społeczeństwo uzależnione od nieustannego kupowania i wyrzucania, bezmyślnie przejmujące wzorce konsumpcyjne upowszechniane przez spoty reklamowe. Podobną rolę pełnią pojawiające się w filmach Almodóvara dzienniki telewizyjne: wyłania się z nich obraz bezkrytycznego odbiorcy pochłaniającego program niczym lekkostrawną papkę. Almodóvar stwierdza z gorzką ironią, że w dzisiejszych czasach nie jesteśmy już w stanie odróżnić życia od spektaklu, autentyczności od fałszu, prawdy od gry w dekonstruowanie znaczeń.

Dekonstrukcja tradycyjnych wzorców moralnych, wartości i postaw prezentowanych przez drobnomieszczańskie społeczeństwo jest dokonywana we wszystkich filmach Almodóvara, także tych powstałych na pierwszym etapie jego twórczości.

W świecie przedstawionym nikt ani nic nie wywołuje zgorszenia; Almodóvar nie pragnie epatować skandalem, a jedynie ukazać, jakiej przemianie podlegają tradycyjne wzorce w postmodernistycznych czasach. Reżyser dekonstruuje też tradycyjne wyobrażenia związane ze statusem społecznym i pracą w określonych zawodach. W *Labiryncie namiętności* ośmieszony zostaje Lacanowski psychoanalityk, w *Zwiąż mnie!* (1990) – lekarka, która jako specjalistka od uzależnień sama jest narkomanką i kieruje swoich pacjentów na czarny rynek narkotykowy. W podobny sposób Almodóvar rozprawia się z tradycyjnymi hiszpańskimi symbolami kulturowymi; w *Matadorze* obalony zostaje stereotyp *macho* i ośmieszony kult *corridy*.

Widoczne są tu elementy parodii i satyry, a także pastiszu w postmodernistycznym, Jamesonowskim znaczeniu. Pastisz jest techniką, za pomocą której Al-

modóvar dokonuje trawestacji tradycyjnych gatunków filmowych i wprowadza inspiracje twórczością ulubionych przez niego reżyserów. Scena konkursu na najdłuższego penisa z *Pepi, Luci, Bom i innych dziewczyn z naszej paczki* nawiązuje do filmu Watersa *Pink Flamingos*, w którym ukazana jest historia wyboru osoby najbardziej sprośnej na całym świecie. *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* zaczyna się jako pastisz softcore (niespełniony akt seksualny Glorii i policjanta pod prysznicem), później możemy odnaleźć imitację burleski (telewizyjny spot reklamowy anonsujący kawę), romansu (wątek męża Glorii i jego miłości do Ingrid Muller) czy wreszcie parodię thrillera parapsychologicznego à la Steven Spielberg (telekinetyczne zdolności córki sąsiadki, za pomocą których tapetuje ona mieszkanie).

Pierwsze filmy Almodóvara określa się niekiedy mianem *comedia madrileña*. Jest to specyficzna mieszanka, inspirowana rodzimymi komediami Francisco Trueby, Martinez de Lázaro czy Fernana Gomeza, ale też amerykańskimi filmami Woody Allena, z dialogami na wzór Erica Rohmera czy Jeana Eustache, z wyraźnym wpływem melodramatów Josepha von Sternberga i Douglasa Sirka, a także undergroundowych produkcji gejowskich Kennetha Angera czy Paula Morriseya, z inspiracją stylistyczną *commedia brillante* w wykonaniu Billy'ego Wildera i Richarda Lestera. Przydaje to filmom Almodóvara rys eklektyczny; jak zauważa Mark Allinson, *kultura pop, reklama, narracja, intertekstualność, muzyka i kiczowate dekoracje zostały połączone ze znaczącym dystansem o charakterze ironicznym i autorefleksyjnym*³⁶.

W filmowej twórczości Almodóvara możemy odnaleźć świadomie stosowane techniki collage'u i bricolage'u. Ta pierwsza jest widoczna w mieszanii różnych gatunków i stylów, a także w odwołaniach Almodóvara do twórczości innych reżyserów przez zespolenie przywoływanych tekstów z własną wizją świata przedstawionego. Uzyskuje ona także inny wymiar w rozumieniu Maxa Ernsta, który definiował collage jako zderzenie dwóch obiektów na pierwszy rzut oka niemożliwych do skojarzenia, na płaszczyźnie nienadającej się pozornie do porozumienia. Owo zestawianie rzeczy nieprzystających do siebie może się wyrażać w technice bricolage'u, w rozumieniu nadanym temu terminowi przez Claude'a Lévi-Straussa jako przestrukturalizowanie i rekontekstualizacja obiektów w celu komunikowania przez nie nowych znaczeń. W świecie wykreowanym przez Almodóvara sadyzm bądź nimfomania mogą być formą miłości, którą bohaterowie akceptują i za pomocą której osiągają spełnienie, zaś mniszki z klasztoru mają prawo być narkomankami, szantażystkami i lesbijkami, gdyż w niczym nie umniejsza to ich miłości do bliźnich; przeciwnie, pozwala im lepiej zrozumieć upadłe dziewczyny, którymi się opiekują.

Używanie przez Almodóvara elementów kiczu i barokowego stylu, estetyki pop, metod collage'u, bricolage'u, technik pastiszu i dekonstrukcji, wykorzystanie inspiracji płynących z telewizji, reklamy i prasy związane jest z przyjętą przez reżysera strategią *camp*. Na jej rolę w twórczości Almodóvara zwraca uwagę Alejandro Yarza³⁷, przyjmując definicję Andrew Rossa, według którego *camp* to strategia uwalniania obiektów i dyskursów z przeszłości od zapomnienia i lekceważenia. Efekt *camp* wytwarza się, kiedy obiekty powstałe dawno (lub na modłę dawnej produkcji), które zatraciły już swoją możliwość dominowania i nadawania znaczeń kulturowych, powracają w teraźniejszości, aby zredefiniować współczesne kody estetyczne.

Susan Sontag³⁸ jako najbardziej charakterystyczny element *camp* wymienia nadmiar (emocji, reprezentacji, formy), połączony ze sztucznością, z upodobaniem tego, co nienaturalne, z percepcją świata jako fenomenu estetycznego. Na poziomie etycznym *camp* preferuje frywolność oraz ludyczność, neutralizując za jej pomocą ewentualne zgorszenie moralne. Dlatego według Sontag *camp* jest apolityczny i ahistoryczny, gdyż koncentruje się głównie na strukturze, kunszcie i stylizacji dzieła.

W przeciwieństwie do takiego rozumienia Mark Booth³⁹ uważa, że *camp* jest manierą autoprezentacji pewnych grup społecznych, szczególnie klasy średniej. W podobnym duchu Esther Newton⁴⁰ uważa, że *camp* jest ekspresją wrażliwości homoseksualnej. Według Newton istnieją trzy charakterystyczne rysy każdego zjawiska *camp*: humor, niestosowność (nieodpowiedniość), teatralizacja. *Camp* każdorazowo jest relacją ustanawiającą się pomiędzy podmiotem a obiektem; dlatego jest transformacją, ciągłą kondycją kameleona. Nie istnieje a priori, wymaga aktywności widza i jest związana z jego stanem świadomości. Ten sam obiekt może być „campowy” dla jednego widza i „kiczowaty” dla innego. Yarza zauważa: *Od-biorca „camp” uwewnętrznia obiekt, przyswaja, pożera niczym kanibal, przeobrażając go zgodnie ze swoimi libidalnymi potrzebami. W pewnym sensie obiekt przechodzi w byt ponownie wymyślony przez swojego „odkrywcę”*⁴¹.

Wszystkie te cechy i sposoby rozumienia *camp* odnaleźć możemy w filmach Almodóvara: nadmiar, sztuczność, frywolność i ludyczność, humor, niestosowność, teatralizację. Jego filmy są ekspresją wrażliwości homoseksualnej i podejmują dialog z widzem na drodze re-konstrukcji znaczeń, obiektów i postaw.

Almodóvar realizuje operację *camp* przez odzyskanie „historycznych odpadków”: stylów, tematów i form tradycyjnej kultury i sztuki – i użycie ich w zgodzie ze współczesnymi wzorcami estetycznymi. Podobnie jak inni twórcy okresu *la movida*, Ocaña, Costus, Ceesepe, El Hortalano, Villalta, Ouka Lele – Almodóvar przywłaszcza i parodiuje wzorce tradycyjnej ikonografii hiszpańskiej, wyposażając je w nowe znaczenia. Jest to operacja trudna, gdyż narodowa kultura i jej wzorce są w Hiszpanii wszechobecne. Nie są to obiekty typu puszki zupy Campbell ani reklamy neonowe; Almodóvar musi się zmierzyć z bogatą tradycją religijną (reprezentowaną przez dziewice i świętych, barokowe ołtarze, procesje i teatralną liturgię katolicką), z kulturą patriarchy i figurą macho, z celebrą walk byków, pieśni i tańców narodowych (jak chociażby bolero, flamenco czy zarzuela). Dodatkowo reżyser podejmuje trud zmierzenia się z tradycją kina narodowego, pozostającego wprawdzie w cieniu Europy i Hollywood, ale pełnego interesujących rozwiązań stylistycznych i gatunkowych.

Dodatkowa trudność operacji „recyclingu” tradycji narodowej przez strategię *camp* jest związana z faktem, że narodowa ikonografia Hiszpanii była wykorzystywana przez reżim frankistowski w celach propagandowych. Dlatego jedyną możliwością powrotu do źródeł tradycyjnej kultury jest jej ironiczna transformacja. Ironia uwalnia reżysera zarówno od manipulacji dokonywanych przez prawicę, jak i od powagi i puryzmu estetycznego lewicy; jest to podwójna operacja, dla której strategia *camp* wydaje się najlepszym rozwiązaniem. Almodóvar realizuje ją zarówno na poziomie fabularnym, odzyskując stare mity, stereotypy, rzeczy, postawy, piosenki, tańce i filmy, jak i na poziomie strukturalnym, tworząc międzygatunkowy collage, mieszając style i sposoby narracji.

Wszystkie te cechy twórczości Pedro Almodóvara są charakterystyczne nie tylko dla jej wczesnego, związanego z *la movida* etapu. Można je przyjąć jako wyznaczniki stylu krystalizujące się w pierwszych filmach i znajdujące rozwinięcie w późniejszych. Jednakże w szalonych czasach madryckiego „złotego wieku” wiele spośród tych wyznaczników uzyskało rys zwielokrotniony. Kino Almodóvara okresu *la movida* było bardziej zwariowane, pełne przerysowanej estetyki pop, krzykliwych kolorów i nadmiaru kiczowatych elementów⁴². Z większą pasją reżyser rozprawiał się też z tradycyjnymi wartościami oraz stereotypami kulturowymi i społecznymi. Jego filmy miały też bardziej prześmiewczy charakter. Natomiast w późniejszej twórczości Almodóvar zwrócił się ku tematom bardziej uniwersalnym, ogólnoludzkim, stając się wnikliwym obserwatorem złożoności współczesnego świata i skomplikowanych relacji międzyludzkich. Znalazło to wyraz szczególnie w dwóch oscarowych filmach: *Wszystko o mojej matce* (1999) i *Porozmawiaj z nią* (2001), będących najwybitniejszymi dziełami hiszpańskiego reżysera spośród wszystkich, które zrealizował do tej pory.

KATARZYNA CITKO

¹ J. E. Monterde, *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Ed. Paidós Iberica S.A., Barcelona, Buenos Aires, Mexico, 1993.

² Tamże.

³ Omawiam za: M.A. García de Leon, T. Maldonado, *Pedro Almodóvar, la otra España cañi (sociología y crítica cinematográficas)*, Area de Cultura, Toledo 1989, II edición.

⁴ Termin *la movida* oznacza w tłumaczeniu na język polski szybkość, szybkie poruszanie się. N. Triana Toribio (*Almodovar's Melodramatic Mise-en-scene: Madrid as a setting for Melodrama*, w: „Bulletin of Hispanic Studies”, LXXIII, 1996) uważa, że termin ten jest wyzywającą, postmodernistyczną grą słów z określeniem *el movimiento* (w języku polskim: ruch), którym określano epokę frankistowską.

⁵ J. L. Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardor, Madrid 1991.

⁶ E. Gil Calvo, *Los despredadores audiovisuales. Juventud urbana y cultura de masas*, Ed. Tecnos, Madrid 1985.

⁷ Wypowiedź B. Casani cytuję za: M. A. García de Leon, T. Maldonado, dz. cyt., s. 131 (wszystkie tłumaczenia w tekście, o ile nie podaję inaczej, są mojego autorstwa).

⁸ Wypowiedź Pedro Almodóvara cytuję za: C. Polimeni, *Pedro Almodóvar y el kitsch español*, Campo de Ideas, SL, Madrid 2004, s. 66.

⁹ Cyt. za: M. A. García de Leon, T. Maldonado, dz. cyt., s. 131.

¹⁰ J. L. Gallero, dz. cyt.

¹¹ Cyt. za: F. Blanco Boquerini, *Pedro Almodóvar*, Ediciones JC. Monteleón, Madrid 1989, s. 135.

¹² Na ten temat pisze m.in. A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid 1999, II edición.

¹³ *La edad de Oro* to cykl programów telewizyjnych o charakterze kulturowym, powstałych w latach 1983-1985, prowadzonych przez charmatyczną prezenterkę Palomę Chamorro, a promujących twórczość młodych artystów z kręgu *la movida*: malarzy, piosenkarzy, twórców komiksów, fotografików, rysowników, architektów, projektantów mody etc.

¹⁴ A. Holguín, dz. cyt., s. 306.

¹⁵ *Żyję w ciągłym / czasie przecen / seksu, przepychu i paranoi. / To jest moje przeznaczenie. / Kim jestem? / i dokąd idę? / Kim jest on? / i gdzie idzie? / Skąd przychodzi? / i jakie mam plany? / Skąd on przychodzi? / i jakie ma plany?* – cyt. za A. Holguín, dz. cyt., s. 306-307.

¹⁶ *Morro-rock* przetłumaczyć można jako „świński rock” (*morro* oznacza: pysk, ryj). Cytuję za: F. Blanco Boquerini, dz. cyt., s. 137.

¹⁷ P. Almodóvar, *Patty Diphusa*, przeł. H. Torrent-Piasecka, „Świat Literacki”, Izabelin 1996.

¹⁸ Tamże, s. 8.

¹⁹ A. Holguín, dz. cyt.,

- ²⁰ Korzystam z przedruku fotonoweli zamieszczonym w: *Folle, folle, folle Pedro! Il cinema di Pedro Almodóvar*, ed. S. Naitza. V. Patané, Tredicilune, Caligari 1992.
- ²¹ F. Strauss, *Almodóvar. Rozmowy*, przekład O. Hedemann, „Świat Literacki”, Izabelin 2003, s. 9.
- ²² J. Cofala, *Pedro Almodóvar – cały jestem kiczem*, „Studia Filmoznawcze”, 1977, z. 18, s. 86.
- ²³ M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, I.B. Tauris & Co Ltd., London 2001.
- ²⁴ Napisany przez Almodóvara tekst brzmi: *Te quiero porque eres sucia, / guarra, puta y horterá / la más obscura de Murcia / y a mi disposición entera. / Solo pienso en tí, / Murciana / porque eres / una marrana* (Kocham cię, bo jesteś brudna, / świnią, dziwką i sprzedajną / najbardziej ciemną w Murcji / i otwarta na moje upodobania. / Myślę tylko o tobie, / Murcjanko / bo jesteś / maciorą – cytuję za: N. Vidal *El cine de Pedro Almodóvar*, Ediciones Destino, Barcelona 1990, s. 31.
- ²⁵ M. A. García de Leon, T. Maldonado, dz. cyt.
- ²⁶ M. Allinson, dz. cyt.
- ²⁷ Nagrody i wyróżnienia, które uzyskały filmy Almodóvara, wymieniają między innymi A. Holguín, dz. cyt. oraz M. A. García de Leon, T. Maldonado, dz. cyt.
- ²⁸ C. Polimeni, *Pedro Almodóvar y el „kitsch” español*, dz. cyt.
- ²⁹ A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia: studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, PIW, Warszawa 1978.
- ³⁰ J. Amícola, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Paidós, Buenos Aires 2000.
- ³¹ A. Varderí, *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*, ed. Pliegos, Madrid 1996.
- ³² B. Kosecka, A. Piotrowska, W. Kocołowski, *Panorama kina najnowszego, 1980-1995. Leksykon*, Wyd. Znak, Kraków 1997.
- ³³ F. Strauss, *Almodóvar. Rozmowy*, dz. cyt., s. 20-21.
- ³⁴ S. Markuš *La poética de Pedro Almodóvar*, traducción de: M. Andrijević, Littera Books, S.L., Barcelona 2001.
- ³⁵ W roli śpiewaka z playbacku wykonującego piosenkę Miguela de Molina *La bien pagá* wystąpił Pedro Almodóvar.
- ³⁶ M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, dz. cyt., s. 278.
- ³⁷ A. Yarza *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad „camp” y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, ed. Libertarias, Madrid 1999.
- ³⁸ S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966 – omawiam za: A. Yarza, dz. cyt.
- ³⁹ M. Booth, *Camp*, Quartet Books, London 1983 – omawiam za: tamże.
- ⁴⁰ E. Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago UP, Chicago 1972 – omawiam za: tamże.
- ⁴¹ A. Yarza, dz. cyt., s. 20.
- ⁴² W ostatnim filmie Almodóvara, *La mala educación*, (*Złe wychowanie*) akcja rozgrywa się w złotych latach *la movidy*, ale kolory są bardziej stonowane, wnętrza mniej krzykliwe, a estetyka pop mniej wyrazista.