

Złe wychowanie

Pedro Almodóvara

Zagubiony we własnym labiryncie

JOANNA BARDZIŃSKA, EDUARDO R. MERCHAN

„Złe wychowanie” Pedro Almodóvara jest pierwszym filmem hiszpańskim, który dostąpił zaszczytu otwarcia Festiwalu w Cannes. Wcześniej dwukrotnie dzieła hiszpańskich reżyserów zamykały Festiwal: w 1986 roku „Czarodziejska miłość” („El amor brujo”) Carlosa Saury, a w 1960 Złota Palma Luisa Buñuela, „Viridiana”. Tegoroczna inauguracja potwierdziła miejsce niepokornego reżysera z La Manchy w panteonie wielkich autorów kina hiszpańskiego.

W Hiszpanii wyczekiwano premiery z niecierpliwością, mówiło się o nieuniknionym skandalu i reakcji Kościoła, jaką miał wywołać film. Temat, który tym razem postanowił poruszyć reżyser, utwierdzał te wszystkie obawy – molestowanie seksualne przez księży w katolickich gimnazjach epoki frankizmu. Kwestia ostatnio często poruszana i niewątpliwie kontrowersyjna. Spekulowano na temat traumatycznych doświadczeń, które mogły posłużyć Almodóvarowi za materiał do filmu, jednocześnie przygotowując się na oglądanie gorzkiej rozprawy z przeszłością, do której tak długo dojrzewał geniusz hiszpańskiej awangardy. 18 marca, kiedy *Złe wychowanie* weszło na ekrany kin w Hiszpanii, żadna z przepowiedni się nie spełniła.

Prawdziwy temat filmu

Zapowiadany temat molestowania seksualnego dzieci przez księży pojawia się, ale nakładają się na niego warstwy innych historii. Centralnym motywem filmu nie jest wychowanie chłopców w katolickich gimnazjach w czasach Hiszpanii frankistowskiej ani pederastia w kręgach kościelnych. Jak słusznie zauważyli krytycy w Hiszpanii, *Złe wychowanie* namawia raczej do dyskusji na inne tematy, zadaje pytania odrębnej natury. Nie chodzi tu o wyrównanie rachunków z Kościołem ani o zastanowienie się nad konsekwencjami katolickiej edukacji, a raczej o to, jak nasze własne pragnienia mogą nas zniszczyć. W rzeczywistości Almodóvar kolejny raz opowiada o zakazanej miłości i jej konsekwencjach, pokazuje, jak niepoohamowane pożądanie i odrzucenie zasad moralnych prowadzi do destrukcji, unicestwienia pożądającego i obiektu pożądania.

Film opowiada o przyjaźni dwóch chłopców, którzy poznają się w gimnazjum prowadzonym przez księży. W murach katolickiej szkoły odkrywają wspólne fascynacje i przeżywają swoje tragedie. Jeden z nich, Ignacio, jest

wykorzystywany przez księdza Manolo, drugi, Enrique, za sprawą tego samego duchownego zostaje wydany z gimnazjum. Po latach Ignacio, narkoman i transwestyta o imieniu Zahara, postanawia zemścić się na swoim „oprawcy”. Wszystko to zostaje opisane w opowiadaniu *Wizyta*, które dostaje się w ręce dorosłego Enrique, triumfującego reżysera. Wręcza mu je młody człowiek podający się za autora tekstu i dawnego przyjaciela z dzieciństwa, a Enrique postanawia przenieść historię na ekrany kin. Tajemniczy Ignacio każe nazywać się Angelem i nalega, by zagrać w filmie główną rolę. Enrique wkrótce odkrywa oszustwo aktora, który w rzeczywistości jest Juanem, bratem Ignacio, ale mimo to decyduje się na kręcenie ekranizacji, pozwalając Angelowi-Juanowi stać się bohaterką Zaharą w kręconym filmie i jego kochankiem w rzeczywistości. Ostatniego dnia zdjęć na planie pojawia się ksiądz Manolo, teraz pan Berenguer, ojciec rodziny i wydawca. Po zrzuceniu habitu, szantażowany przez byłego ucznia, dał się uwieść jego bratu i razem z nim zaplanował zabójstwo Ignacio. To z jego ust Enrique dowiaduje się prawdy.

Postać ojca Manolo i jego kontynuacja w osobie pana Berenguera nie wydaje się stworzona po to, by oskarżać Kościół, ale by właśnie poruszyć temat dwulicowości naszych namiętności. Kiedy ojca Manolo gra Daniel Gimenez Cacho, pasja, jaką budzi w nim mały Ignacio i jego nadużycie władzy czynią go katem, ale potem, kiedy przedstawia się już jako pan Berenguer, zrzuca habit i zakochuje się w Juanie-Angelu (Gael García Bernal), mimo iż nie przestaje być tą samą odrażającą postacią, w ruletce namiętności przypada mu całkowicie odmienna rola – staje się ofiarą. To pasja i pożądanie rozdają role ofiar i katów, a role te okazują się często wymienne. Na ekranie rysuje się klasyczna droga ku zatraceniu, wyznaczona przez fatum, walka dobra ze złem, przy czym walczący tutaj wciąż wzajemnie wymieniają się bronią, zrzucają zbroje i zmieniają tożsamość. Jednym słowem, dobrze znane „almodóvarowe” piekło uczuć na ekranie, romantyczna tragedia z elementami thrillera i w pewnym sensie także film moralizatorski, daleki jednak od atakowania instytucji Kościoła i zaangażowanej rozprawy z przeszłością.

„Złe wychowany” Almodóvar

Almodóvar zawsze w pewien sposób był w swoich filmach obecny, to pojawiając się na ekranie osobiście, przez anegdoty z życia wpłątane w fabułę, przez przyjaciół i rodzinę na ekranie (często w epizodach jego filmów występowała matka i brat, który pojawia się również w *Złym wychowaniu*), w doborze muzyki, kolorów, dekoracji. Tym razem spodziewano się nie tylko odczuć oko realizatora za kamerą, ale przyjrzeć się z bliska jego duszy. Jednak Almodóvar nie sfilmował jej zakamarków. Sam przyznaje, że nie jest to film autobiograficzny, aczkolwiek właśnie w nim odnosi się do czasów swojego dzieciństwa i młodości: *Nie jest autobiograficzny, bo nie opowiada mojego życia, ale dotyka spraw intymnych i bardzo dla mnie znaczących*¹. Wprawdzie określa *Złe wychowanie* jako swój *najbardziej osobisty film*, ale nie opowiada w nim swojej przeszłości w gimnazjum ani doświadczeń z czasów madryckiej „movidy”; choć nie ukrywa, że własne przeżycia pomogły mu w napisaniu scenariusza: *w końcu sam poznałem czasy, w których rozgrywają się losy moich bohaterów*².

Ignacio i Enrique, poznają miłość, kino i strach w gimnazjum katolickim na początku lat 60. Spotykają się potem jeszcze dwa razy, pod koniec lat 70. i w roku 1980. W tych datach zamyka się ostatnia historia Hiszpanii – czasy frankizmu, potem przemian, transformacji i wreszcie nadejście demokracji, czasy wolności i swobody. Można w nie wpisać również historię życia Almodóvara, od nauki w szkole katolickiej do debiutu reżyserskiego w 1980 roku, w momencie, w którym właśnie zaczyna i kończy się *Złe wychowanie*. Ale zamiarem autora nie jest refleksja nad tym emblematycznym w rozwoju jego kariery i w historii całej Hiszpanii okresem upajania się wolnością, zerwania z obskurantyzmem i represjami frankizmu. Wybiera lata 80., bo jak podkreśla, to doskonały czas na umiejscowienie bohaterów, kiedy są już dorośli i mogą czuć się panami swojego losu, swojego ciała i swoich pragnień. Nie jest to więc film z przesłaniem natury społecznej czy politycznej ani kronika wspólnych bądź osobistych doświadczeń na tle historycznym, mimo iż odnosi się do świata i odczuć dobrze reżyserowi znanych. Wystarczy wspomnieć, że sam Almodóvar uczył się w szkole prowadzonej przez ojców salezjanów, potem w innej, franciszkańskiej. Był też solistą chóru gimnazjalnego, często śpiewał podczas ceremonii religijnych. Jak wspomina, księża nawet nagrali go na kasetę i puszczali pieśni w jego wykonaniu przy wejściu do kościoła, by przyciągnąć wiernych. Reżyser podkreśla, iż ojciec Manolo jest postacią fikcyjną, ale jednocześnie przyznaje, iż dwóch znanych mu z dzieciństwa księży posłużyło mu za inspirację, i tak na przykład sceny molestowania na biwaku nad rzeką i w zakrystii odnoszą się do prawdziwych historii opowiedzianych mu przez kolegów z gimnazjum.

Kościół mnie nie interesuje

Mimo wszystko Almodóvar zdecydowanie wzbrania się przed uznaniem filmu za antykościelny. Podkreśla w wywiadach, że nie było jego zamiarem występować przeciw Kościołowi czy księżom. Tłumaczy: *Gdybym chciał zemsty, nie czekałbym na to aż 40 lat. Kościół po prostu mnie nie interesuje, nawet jako przeciwnik*³. I Kościół milczy. (Jedyny skandal, którego bohaterem w Hiszpanii było *Złe wychowanie*, to zaistniały konflikt i zerwanie umowy między siecią kin Renoir a amerykańskim dystrybutorem filmu, co doprowadziło do wycofania tytułu z wielu sal i znacznie zmniejszyło dochody rodzinnej wytwórni Almodóvara, El Deseo).

Poza tym trudno zarzucić reżyserowi wulgaryzm czy ostentacyjność w potraktowaniu tego drażliwego tematu, w rzeczywistości pojawiającego się jedynie na początku filmu. Pokazane wydarzenia są pełne dramatyzmu, ale kamera podchodzi do nich nieśmiało i ze wstydem, raczej sugerując, niż pokazując, wykorzystując aluzję i elipsę. W ten sposób ryzykowne momenty filmu zyskują na subtelności, wyrafinowaniu, wyrażają niewypowiedziane i skutecznie budują napięcie. Reżyser przyznaje, iż kręcąc te konkretne epizody, przede wszystkim miał na względzie, by w pamięci grających na planie dzieci nie została żadna scena, która mogłaby okazać się dla nich traumatyczna czy krępująca. Dlatego też kamera nie rejestruje scen molestowania, chowa się za sutanną księdza bądź dyskretnie ginie w zaroślach.

Niewątpliwie Almodóvar potrafi dotrzeć do widza, opowiadając kamerą tę pierwszą historię, pomimo ostrożności i nieśmiałości, z jaką to robi, widzimy

strach i przygnębienie na twarzy napastowanego chłopca, dostrzegamy pożądanie i perwersyjne spojrzenia księdza, możemy nawet przeczuć rodzące się między chłopcami uczucie. Ale kiedy te same postacie dorastają i ukazują się nam jako dorośli, zaczyna się niekontrolowany „pląs” Almodóvara, kapryśna i mniej udana mozaika scen często zbyt dosłownych i krzykliwych. Głębokie emocje i prawdziwe uczucia w historii chłopców przechodzą w gwałtowne egzaltacje i niezrozumiałe wybuchy pasji, kiedy mamy do czynienia z dorosłymi już bohaterami. W rezultacie relacje między postaciami historii nie są przekonujące, brak chemii między Fele Martínezem (Enrique) i Gaelem Garcíą (Ignacio), między nimi i byłym księdzem (Lluis Homar). Jedynie w tych pierwszych sekwencjach filmu między Danielem Giménez Cacho, grającym ojca Manolo, i chłopcami powstaje jakaś tajemnicza i perwersyjna nić zależności, czujemy drżenie lęku i fascynacji.

Gdzie są dziewczyny Almodóvara?

Zawsze mówiło się, że Almodóvar, tak jak Cukor czy Rohmer, potrafi najlepiej wyczuć puls świata kobiecego, ale tym razem na ekranie nie ma miejsca dla kobiet. To pierwszy raz, kiedy w filmie reżysera nie pojawia się prawie żadna aktorka. Sam przewrotnie przyznaje, że wcale za nimi nie tęsknił, bo najważniejsza jest dobra gra aktorska, a to zapewnili mu tym razem aktorzy. Wśród nich na największe uznanie zasługuje niewątpliwie Meksykanin Gael García Bernal stający przed karkołomnym zadaniem stworzenia trzech różnych postaci (aktor znany z *Amores perros* Alejandro Gonzalez Iñárritu i z roli w filmie *I twoją matkę też* Alfonso Cuaróna, za którą został nagrodzony nagrodą Marcello Mastroianniego na Festiwalu w Wenecji, poza tym zagrał w *Zbrodni ojca Amaro* Carlosa Carrera, a w tym roku można go zobaczyć również w *The Motorcycle Diaries* Waltera Sallesa). Poza tym Javier Cámara, niezapomniany Benigno z *Porozmawiaj z nią* (Nagroda Publiczności dla Najlepszego Aktora Europejskiego w 2002) i Fele Martínez, aktor młodego kina hiszpańskiego (znany z *Tesis* i *Otwórz oczy* Amenabara oraz z *Porozmawiaj z nią*). I dwóch aktorów, z którymi Almodóvar zdecydował się współpracować pierwszy raz: Daniel Giménez Cacho (głos narratora z *I twoją matkę też*) i Lluis Homar, znany dotychczas raczej jako aktor teatralny. Jedyne kobiety – pojawiające się w rolach epizodycznych – to Petra Martínez, matka Ignacio, i Leonor Watling (baletnica w śpiączce z *Porozmawiaj z nią*), którą widzimy pracującą na planie filmu kręconego przez Enrique.

Nie obejrzymy zatem ambitnych kreacji kobiecych, tak cenionych w kinie autora z La Manchy, ale jego upodobanie do metamorfozy, przeobrażeń i seksualnej dwuznaczności nie pozwoli zrezygnować z innego ucieleśnienia pseudo-kobiecości, mianowicie: transwestytów, praktycznie znaku firmowego reżysera. W tym przypadku będzie to Zahara i Paca, para bohaterów opowiadania *Wizyta*, nad którym pracuje Enrique.

Znów jaskrawo i awangardowo

Złe wychowanie, wydaje się, zawiera więcej elementów z dawnych filmów Almodóvara niż ostatnie dwa jego tytuły nagrodzone Oscarami i zdecydowanie najdojrzałe w filmografii reżysera. Ciekawe, że sam załazek tej historii znajdo-

wał się już w *Prawie pożądania* (1987). Almodóvar przyznaje, że w tamtym czasie miał napisane jakieś dziesięć stron opowiadania o transwestycie wracającym do swojego dawnego gimnazjum, by szantażować księży, którzy wcześniej wykorzystywali go seksualnie. W jednym z wywiadów wyznaje: *Kręcąc „Prawo pożądania”, przypomniałem sobie tę historię i tak powstała scena, w której Carmen Maura wchodzi do kaplicy swojej dawnej szkoły i spotyka tam księdza, który kiedyś się w niej kochał. Carmen jest więc w pewnym sensie wstępnym szkicem Zahary. Od tamtego momentu wiedziałem, że któregoś dnia przekształcę to opowiadanie w jakiś poważniejszy projekt*⁴.

Poza nawiązaniem do *Prawa pożądania* wyraźny jest również powrót do dawnej estetyki, jaskrawej kolorystyki wnętrza, wymyślnych mebli, dekoracji – wszystkich tych elementów, które czynią z realizatora bardziej architekta niż filmowca. Dlatego może *Złe wychowanie* jest bardziej intensywne wizualnie, ale z pewnością mniej uderzające w swoim dramatyzmie niż na przykład *Porozmawiaj z nią*. Wzrok widza zatrzymuje się nie tyle na samych postaciach filmu, ile na przedmiotach, strojach (sceniczna kreacja Zahary to dzieło samego Jean Paula Gaultiera), a kiedy już zagląda się bohaterom w oczy, często trudno zrozumieć, dlaczego akurat płaczą czy się śmieją, kiedy i w jaki sposób rozwinęła się ich przyjaźń, jak wybuchła namiętność. Przyczynia się do tego również stopień pogmatwania i przeplatania wszystkich intryg wpisanych w ramy filmu. Postacie, zamknięte w zawilej strukturze *Złego wychowania*, często po prostu nie mają szansy na odkrywanie i pokazanie prawdy o sobie.

Nic nie jest proste

Szkielet zdarzeń *Złego wychowania* jest niesamowicie skomplikowany, historie przeplatają się i rozwijają niezależnie, w różnych kierunkach, pełno tu podziemnych przejść, tuneli, rozgałęzień i rozdroży narracyjnych na wielu poziomach. Śledzenie Almodóvarowej opowieści jest jak obieranie cebuli z kolejnych warstw i jednocześnie przyglądanie się mapie żyłek widocznej na każdej z nich. Delikatnie zarysowane linie prowadzą przez efektowne i często wręcz akrobatyczne rozwiązania narracyjne, ryzykowne pętle czasu, skomplikowaną grę elips (w tej kwestii Tarantino zawdzięcza Almodóvarowi więcej niż myślimy), w rezultacie odsłaniając film najbardziej złożony pod względem struktury narracyjnej ze wszystkich dzieł autora.

Tak naprawdę reżyser zawsze stronił od jednoznacznych obrazów i prostych, jednoliniowych historii, a w miarę rozwoju swojej kariery wybiera rozwiązania coraz bardziej skomplikowane. Wydaje się, że na etapie dojrzałego filmowca jedynie zamotane kłębki zdarzeń i misterne struktury utkanych z nich obrazów są w stanie oddać zamierzenia artysty i wyrazić jego emocje. *Złe wychowanie*, choć – jak zauważyliśmy wcześniej – nie jest filmem autobiograficznym, jest dziełem osobistym i odzwierciedleniem natury twórcy. W tym świetle, nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż powieścią, którą Almodóvar określa jako mu najdroższą, jest *Middlesex* Jeffreya Eugenidesa. Świat przedstawiony przez greckiego pisarza okazuje się bliski Almodóvarowi nie tylko ze względu na przejmującą historię hermafrodyty i kazirodczego związku jego przodków. To pokrewieństwo, o którym przekonuje reżyser, dotyczy nie tyle samego tematu



Złe wychowanie, reż. P. Almodóvar (2004)



perwersji i tożsamości seksualnej – zawsze bliskiego autorowi *Labiryntu pasji* – ile dwuznaczności uczuć i zawłości opisywanych emocji. Almodóvar jest, przede wszystkim, nieodwołalnie zafascynowany mroczną i hybrydalną stroną ludzkiej natury. Jednocześnie jednak reżyser zdaje sobie sprawę, że aby historia o sprzecznych i niejednoznacznych uczuciach uzyskała płynność, by snuła się lekko i naturalnie, jej skonstruowanie wymaga wysiłku i precyzji, doskonałej techniki – niczym w tańcu. Dlatego tak wymowne okazują się słowa Geraldine Chaplin w *Porozmawiaj z nią: jestem nauczycielką baletu i nic nie jest proste*.

Almodóvar wielokrotnie podkreślał jak wielkie ryzyko oznaczało dla niego wprowadzenie na ekran skomplikowanych struktur ostatnich filmów. Słuchając jego wypowiedzi, nie wątpi się, że dobrze zdaje sobie sprawę, iż przerwanie narracji i zmiana perspektywy w każdym momencie może zniechęcić widza i obnażyć nieudolność reżysera i że, tak naprawdę, dopóki trwa montaż, trudno przewidzieć efekt pewnych posunięć i decyzji. Mimo wszystko wewnętrzna potrzeba artysty, ambicja doświadczonego autora scenariuszy (tylko w przypadku *Matadora* i *Drżącego ciała* Almodóvar współpracuje przy tworzeniu scenariusza z innymi autorami, wszystkie pozostałe tworzy sam, a w 2001 roku za scenariusz do *Wszystko o mojej matce* zostaje nagrodzony Oscarem), przekonanie o słuszności rozwiązań i sama koncepcja filmu (chęć zarysowania ewolucji bohaterów *Złego wychowania* w ciągu lat, przełożenia zdarzeń z dzieciństwa na ich dojrzałe życie i splecenia wielu historii w jedną) wymagały nieuchronnie kolejnej zawilej fabuły.

Wielość historii, złożoność narracji

Polubiłem ten rodzaj równoległych struktur narracyjnych, historii, które zawierają w sobie inne historie, w tym przypadku, błędne koła wpisane w geometrię trójkątów. W rzeczywistości ten film to trzy współśrodkowe trójkąty, na których powstaje jedna zamknięta opowieść.

Pedro Almodóvar, *Imágenes*, marzec 2004

Złe wychowanie to przede wszystkim arcyskomplikowane rusztowanie narracyjne zbudowane nie z jednej, a z kilku zachodzących na siebie historii, które układają się, można powiedzieć, na trzech różnych kondygnacjach.

Film zaczyna się sceną, w której młody reżyser filmowy Enrique szuka historii do sfilmowania. Pukanie do drzwi wytwórni Przypadek S.A. i pojawia się Ignacio, dawny kolega z gimnazjum, teraz szukający pracy aktor, przynosi on tekst, który ma być materiałem na scenariusz.

Drugi poziom narracji to wizualizacja opowiadania pod tytułem *Wizyta*. To historia, w której para transwestytów przemierza hiszpańskie miasteczka, występując w nocnych klubach i jednocześnie przygotowując plan zemsty na księdzu z gimnazjum katolickiego, do którego uczęszczał jeden z nich, Zahara (dawniej Ignacio). Po jednym z koncertów Zahara odkrywa w poznanym w barze młodzieńcu przyjaciela z czasów dzieciństwa, Enrique.

Spotkanie Enrique i Ignacio staje się motywem przedstawienia historii ich dzieciństwa, która przenosi nas na trzeci już poziom narracji wewnątrz filmu.

Chłopcy, nastolatki, dorastają pod czujnym okiem księży, poznają zakazany świat podczas potajemnych eskapad do kina, tam też odkrywają swoją seksualność. Ojciec Manolo, zakochany w uroczym Ignacio i zazdrosny o rodzące się między chłopcami uczucie, postanawia ich rozdzielić i kiedy nic już nie stoi mu na przeszkodzie, bestialsko i na zawsze wpisuje się w pamięć swojego małego ulubieńca.

Te historie, jak rosyjskie matrioski, chowają się jedna w drugiej, a ciągle odkrywanie kolejnych „zawartości” wydaje się nie mieć końca. Zarysowane powyżej fabuły stopniowo się rozwijają, odkrywając kolejne stopnie narracji. Na pierwszym poziomie zderzenie reżysera zainspirowanego przeczytanym tekstem, zdecydowanego przenieść go na ekran, i aktora, który za wszelką cenę pragnie odegrać główną rolę, rozpoczyna nowy cykl narracyjny. Z jednej strony relacja między nimi przeradza się w związek kochanków, z drugiej każdy z nich wytycza kolejne wątki historii: Angel, przygotowując się do roli i wkraczając w świat transwestytów; Enrique, podróżując do Galicji, gdzie podczas wizyty w domu matki swojego kolegi gimnazjalnego odkrywa prawdziwą historię Ignacio i tożsamość aktora, który się za niego podaje. List, który w imieniu swego syna matka wręcza reżyserowi, wprowadza kolejny wątek i kolejną postać dramatu – pana Berenguera. Pan Berenguer, nowe wcielenie księdza Manolo, wkroczy osobiście w fabułę filmu w momencie najwyraźniejszego przenikania się jego głównej historii z tą zawartą w opowiadaniu *Wizyta*, to znaczy podczas ostatniego dnia zdjęć do filmu kręconego przez Enrique. Jego pojawienie się wywoła na nowo wątek prawdziwego Ignacio i pozwoli prześledzić na ekranie ostatnie zdarzenia z jego życia. Za tą historią z kolei objawi się kolejna – intryga miłosna pana Berenguera i brata Ignacio, Angela, oraz ich plan zbrodni. Z zamknięciem tej części dramatu wrócimy na główną linię fabuły filmu, gdzie wszystkie te postacie spotkają się na nowo: pan Berenguer z Angelem, by złączyć swoje drogi; Angel z Enrique, by je rozdzielić.

Mimo tak zwielokrotnionych wątków zauważymy, iż złożoność całej narracji filmowej znajduje oparcie na trzech różnych płaszczyznach czasu i rzeczywistości – tworzą ją aktualne realne wydarzenia, wspomnienia i fikcja scen opowiadania. Z tym że zestawienie tych różnych płaszczyzn jest tak nieprzewidywalne, a granica między fikcją i rzeczywistością na tyle niejasna (nie zawsze wiadomo, kiedy mamy do czynienia z rzeczywistym flashbackiem, a kiedy z wizualizacją fikcji literackiej), że nie sposób jednoznacznie zamknąć historię *Złego wychowania* w takim schemacie. Konstrukcja filmu to również stopień powiązania wszystkich historii i sposób ich następowania, tak samo jak elementy poza fabułą, wprowadzone przez reżysera na zasadzie cytatów i punktów odniesienia przedstawianej historii. Dlatego warto, znając przeplatające się wątki i ich miejsce w filmie, przyjrzeć się, w jaki sposób przebiega w nim czas, jak jego postacie oscylują między fikcją i rzeczywistością, zwrócić uwagę na zapożyczenia z innych autorów, którymi Almodóvar inkrustuje własny scenariusz i odkryć prawdziwe „podwójne dno” narracji.

Malowanie czasem

Jak głosił Jean Epstein, filmowiec, który nie gra perspektywą czasu, jest jak kiepski malarz, który nie potrafi przenieść trójwymiarowych przedmiotów na

płaszczyznę, jako że istotą kina jest właśnie ten nieznany w innych sztukach jednocześnie zapis istnienia w czasie i przestrzeni⁵. Kino to – według innego wielkiego teoretyka kina, Bazina – po raz pierwszy nie tylko obraz rzeczy, ale również ich trwanie⁶. Almodóvar w swoim ostatnim dziele staje na wysokości zadania, gotów przejąć ten filmowy potencjał operowania czasem i uczynić z odkrycia Griffitha podstawę i narzędzie w tworzeniu historii *Złego wychowania*. Reżyser, przyzwyczajony do mieszania stylów i gatunków, nigdy nie eksperymentował z perspektywą czasu w takim stopniu jak w tym właśnie obrazie. Wcześniej jedynie w *Porozmawiaj z nią* zauważymy, iż czas na ekranie płynie w różnych kierunkach i po raz pierwszy w sposób zdecydowany modeluje linię narracji filmowej. W poprzednich tytułach Almodóvara, poza flashbackiem w *Labiryncie pasji – kicz i w stylu Hitchcocka*⁷, jak zauważa sam reżyser, nie znajdziemy takich przykładów. To wyzwanie narracyjne, które stawia przed sobą realizator i scenarzysta, a którego zapowiedź można dostrzec w sposobie potraktowania fabuły w poprzednim jego dziele, wynika (jak już wspominaliśmy odnośnie do motywów użycia skomplikowanej struktury filmu) z samej potrzeby przedstawianej historii, z doświadczenia i wiary autora we własne możliwości.

Film zaczyna się spotkaniem Enrique i aktora podającego się za jego kolegę z gimnazjum, Ignacio, w określonym czasie, który uznajemy za współczesny rozwijającej się przed naszymi oczami historii. Na ekranie pojawia się napis 1980 i nie mamy wątpliwości – akcja *Złego wychowania* zaczyna się w tym konkretnym i rzeczywistym momencie zeszłego stulecia.

Wizualizacja fikcji literackiej przenosi nas w przeszłość, usytuowaną gdzieś pomiędzy dzieciństwem bohaterów i momentem ich spotkania w wytwórni. W ten flashback wprowadza nas reżyser Enrique, czytając tekst opowiadania *Wizyta*. Historię transwestyty, który szykuje zemstę na księdzu, obserwujemy z perspektywy jej bohatera, Ignacio, przeistoczonego w Zaharę, i jego towarzyszkę Paki. Tę pierwszą podróż w przeszłość odbywamy za pośrednictwem wyobraźni reżysera, towarzyszy nam zatem świadomość, iż głos Ignacio, który staje się narratorem tej historii, dociera do nas tak naprawdę ze stron czytanego opowiadania.

Kiedy jako *voice-over* słyszymy głos dziecka, zapowiada to kolejny skok w przeszłość, jeszcze odleglejszą. Wkrótce stajemy się świadkami dorastania chłopców w złowrogim cieniu ich księdza i nauczyciela. *Flashback*, na który składają się sekwencje biwaku dzieci nad rzeką, gry w piłkę, śpiewanie Ignacio z okazji urodzin księdza dyrektora, wspólna eskapada chłopców do kina i wzajemne masturbowanie się podczas oglądania filmu, nocny dyżur księdza Manolo i odkrycie kryjówki nastoletnich przyjaciół, scena w zakrystii, wydalenie Enrique z gimnazjum. Historia z dzieciństwa bohaterów zostaje przzerwana tylko w jednym momencie – kiedy pęka na pół (dosłownie) ekran i twarz małego Ignacio, a my widzowie wracamy na nowo do Ignacio-Zahary i Paki w 1977 roku (data, o której wyraźnie mowa w filmie), i stąd z kolei do Enrique czytającego opowiadanie w 1980. W ten sposób znowu na chwilę zostaje odkręcona spirala czasu, przypominając o przeskokach, które nas umiejscowiły w tej konkretnej przeszłości. Akcja rozwija się dalej w okresie dzieciństwa bohaterów – który zgodnie z logiką opowiadania odpowiada latom sześćdziesiątym – aż poznamy koniec historii przyjaźni chłopców w gimnazjum.

Następuje powrót do planu, na którym rozgrywa się główna akcja filmu i z którego dokonują się wszystkie przemieszczenia w czasie. Ale zegar na tym planie pracuje nieprzerwanie i kiedy wracamy, fizyczna zmiana Angela przygotowywującego się do roli i zaawansowany już projekt sfilmowania opowiadania, o którym mówi Enrique, dają zauważyć upływ czasu. Od tego momentu czas płynie zgodnie ze wskazówkami zegara i posuwa akcję naprzód, aczkolwiek w wielu kierunkach. Z przeszłości dociera do nas jedynie głos prawdziwego Ignacio, przywołany listem, który w końcu trafia w ręce adresata. Wymierzone elipsy pozwalają na przyspieszenie rytmu historii i w ten sposób dochodzimy do ostatniego dnia na planie filmu *Wizyta*.

Stąd jeszcze raz cofniemy się w przeszłość – tę, którą pozornie już poznaliśmy – ale tym razem stanie się to za pośrednictwem pana Berenguera i jego osobistej relacji. Jeszcze raz prześledzimy te same wydarzenia, historię szantażu Ignacio i jego śmierci, poznamy też nowe szczegóły dramatu – wszystko z perspektywy księdza Manolo, którego wyznania wysłuchuje Enrique.

Po flashbacku zamkniętym w zwierzeniu byłego księdza wracamy ostatecznie do planu czasu rzeczywistego. Tutaj kończy się film: historia, wewnątrz której swobodnie podróżowaliśmy między mniej i bardziej odległą przeszłością a czasem teraźniejszym, zamyka swój cykl na tej samej płaszczyźnie czasu, na której się zaczęła. Zewnętrzna rama czasowa fabuły zachowuje w ten sposób porządek linearny, ale mieści w sobie serię przesunięć, spirali i powtórzeń zwyczajnie trudnych do ogarnięcia. Wprawdzie dłoń scenarzysty prowadzi nas pewnie przez kolejiny czasu i w każdej chwili potrafimy rozpoznać moment, w którym akurat sytuuje się akcja, jednak może budzić wątpliwości współgranie poszczególnych planów czasowej kompozycji filmu i przede wszystkim ich dwuznaczny fikcyjny i realistyczny charakter.

Fikcja i rzeczywistość

W zasadzie *Złe wychowanie* można by określić jako film łączący w sobie dwie historie, na które składają się wszystkie rozpatrywane przez nas motywy i fabuły, mianowicie: historię spotkania po latach przyjaciół z dzieciństwa, Ignacio i Enrique, oraz tę zawartą w opowiadaniu *Wizyta*, przedstawianą na ekranie w formie wizualizacji, jakiej dokonuje w swej wyobraźni młody reżyser. W ten sposób dzieło Almodóvara okazuje się kompozycją scen, które rozgrywają się na planie świata rzeczywistego i tych, które odpowiadają lekturze wpisanego w film tekstu. Niewątpliwie *Złe wychowanie* to amalgamat zdarzeń realnych i fikcji literackiej i konstrukcja filmu odwołuje się do dwóch przeciwstawnych światów fikcji i rzeczywistości. Jednakże ich granice nie pokrywają się ze wspomnianymi planami narracji, bo tak naprawdę elementy obu natur ukazują się na każdym z nich. Zdarzenia realne, które śledzimy od pierwszych ujęć filmu, prowadzą do sekwencji na planie zdjęciowym, gdzie odgrywana ostatnia scena ekranizacji *Wizyty*, chociaż wpisana w realny ciąg zdarzeń, jest przecież teatralną fikcją. Natomiast wśród obrazów wywołanych przez samo opowiadanie tylko część okazuje się wytworem fantazji autora (choć i w niej trudno wykluczyć odwołania do prawdziwych zdarzeń), zaś wszystko, co dotyczy dzieciństwa bohaterów, wykracza poza fikcję i staje się ożywionym na ekranie wspomnieniem.

Granica między fikcją i rzeczywistością stanowi podstawę zrozumienia całej fabuły, dlatego tak ważne są elementy, które pomagają w jej rozszyfrowaniu. Wysiłek Almodóvara generalnie skupia się na maksymalnym komplikowaniu akcji, ale niektóre z rozwiązań niezaprzeczalnie służą orientacji widza w całym kontekście zdarzeń. Tak na przykład, kiedy te same sytuacje powtarzają się na obydwu biegunach historii (scena szantażowania księdza występuje trzykrotnie: dwa razy wpleciona w tzw. realny ciąg zdarzeń, jako scena odgrywana przez aktorów i jako fragment wyznania pana Berenguera; raz jako fragment wizualizowanego opowiadania), wskazówką w interpretacji jest niewątpliwie ukazanie jednej z wersji w oprawie przedstawienia (obecność kamer i dekoracji w scenie na planie zdjęciowym) i użycie różnych aktorów do tej samej roli. Jeśli nawet pierwsza z ukazanych scen szantażu między Zaharą i księdzem Manolo wydaje się bliska rzeczywistości, ukazanie tego samego aktora (Gael García interpretuje dwie pierwsze wersje tej sceny) w tym samym epizodzie, ale w świetle reflektorów i wśród widocznej na ekranie dekoracji, rozmywa pierwsze wrażenie i pozwala wierzyć w autentyczność powtarzanej sceny, wpisanej tym razem w zwierzenie pana Berenguera w końcowej części filmu.

Sekwencja, w której Enrique kończy kręcenie filmu na podstawie tekstu *Wizyty*, kryje również inną wymowę. Pamiętamy, iż pojawia się w niej pan Berenguer – niezauważony, w skupieniu obserwuje ostatnią rejestrowaną przez kamery scenę. Historia, którą aktorzy odgrywają na jego oczach, jest fragmentem jego życia, w postaci księdza Manolo rozpoznaje siebie sprzed wielu lat. Obraz, który wyłania się przed nim w jaskrawym świetle lamp, jest niczym lustro, ale wyposażone w pamięć – niczym świadome czasu zwierciadło. Nie sposób nie przywołać tu imienia innego hiszpańskiego twórcy, który wpisał w historię kina wiele podobnych i niezapomnianych scen. Bohaterowie filmów Carlosa Saury, bo o nim właśnie mowa, często stawali przed podobnym lustrem na ekranie. W pamiętnej *Kuzynce Andżelice* dojrzały Luis przyglądał się scenom ze swojego dzieciństwa i sam interpretował siebie sprzed lat. Ale pan Berenguer przypomina raczej Antonio Cano – bohatera innego filmu Saury, *Ogrodu rozkoszy* – przed którego oczami rodzina i znajomi odgrywali ważne sceny z jego życia, licząc na obudzenie pamięci, zamilkłej na skutek wypadku. Były ojciec Manolo obserwuje siebie jeszcze w habicie i niewątpliwie wraca myślami do przeszłości. Ta obudzona pamięć każe mu zaraz potem opowiedzieć całą prawdę reżyserowi Enrique. Jednak jego wersja zdarzeń, w zadziwiający sposób przypomina scenę z kręconego właśnie filmu. Być może przez zwykły zbieg okoliczności słowa wypowiedziane naprawdę zdają się powtarzać te ze scenariusza *Wizyty* i wydaje się, iż tym razem to rzeczywistość naśladuje literacką fikcję. Paradoks, który przekonuje o wzajemnym przenikaniu się obu planów i jeszcze bardziej zaciera ich granice. Choć trudno zaprzeczyć, iż właśnie w odwróceniu perspektyw tego, co realne i udawane, tkwi magia prawdziwego artysty. Parafrazując Fernando Pessoa, można by powiedzieć, że reżyser, tak jak poeta, udaje do tego stopnia, iż nawet udaje, że odczuwa ból, kiedy go naprawdę boli. W kinie fikcja może okazać się najlepszą drogą do ukazania prawdy i w pewnym sensie taką rolę spełnia w *Złym wychowaniu* tekst opowiadania napisanego przez Ignacio. Proces ten komplikuje jednak wielowarstwowość i sztukowanie każdego z dwóch światów, w rezultacie bowiem prawda, do której dochodzimy, może okazać się rów-

nie fikcyjna jak droga która do niej prowadzi, a obserwowana rzeczywistość zwyczajnie udawana.

Film w filmie i filmowe „cytaty”

Materiał twórczą reżysera jest obraz i dźwięk, ale Almodóvar, grając czasem i przeskakując z jednego wątku w drugi, objawia prawdziwie pisarską swobodę budowania historii. W jego rękach kamera – zgodnie z historyczną dewizą Nowej Fali – staje się piórem i bez wahania konstruuje film według tych samych praw, które rządzą każdą powieścią. W *Złym wychowaniu* rozpoznajemy nowe propozycje narracyjne: w koncepcji filmu znajdują tu swoje odzwierciedlenie struktury typu „powieść w powieści”, fabuły oparte na grze fikcji z rzeczywistością. Pod tym względem reżyser eksperymentuje podobnie jak Paul Auster w *Książce złudzeń*, gdzie historia pewnego filmowca staje się mozaiką fikcji filmów i życia bohatera, czy w ostatniej *Nocy wyroczni*, której schemat narracyjny jest zwielokrotnioną książką w książce. Odwołania do procesu twórczości literackiej odnajdziemy w wielu dziełach Almodóvara: wśród bohaterów niejednokrotnie spotykamy pisarzy i reżyserów (*Prawo pożądania*, *Kwiat mojego sekretu*, *Zwiąż mnie*, *Czym ja sobie na to zasłużyłam*); tekst pisany często „staje przed kamerą” i wkracza w fabułę jako jeden z jej elementów. Na planie pojawiają się listy, powieści, scenariusze – czytane i przelewane na papier przez postacie filmów – nieprzypadkowe książki z doskonale widocznymi tytułami; słyszymy stukot maszyny do pisania i śledzimy z bliska ruch pióra. Pamiętne ujęcia zza przyciskanych klawiszy, które wystukują kolejne słowa tekstu scenariusza Pablo z *Prawa pożądania*, romansidła Amandy Gris z *Kwiatu mojego sekretu* i opowiadania Ignacio-Zahary w *Złym wychowaniu* należą do rozwiązań charakterystycznych dla kina Almodóvara i wyraźnie akcentują fascynujący go temat literackiego aktu tworzenia. Wystarczy przypomnieć ustawienie kamery pod piszącym długopisem syna Manueli w *Porozmawiaj z nią*, by zrozumieć, że filmowy ekran jest dla reżysera białą kartką do zapisania, a forma literacka elementem filmowej narracji.

Ale wpisanie tekstu literackiego w fabułę *Złego wychowania* nie polega wyłącznie na jego materialnej obecności w obiektywie kamery i nie służy jedynie ukazaniu z bliska procesu twórczego; tym razem Almodóvarowi chodzi o przeniesienie części akcji filmu na płaszczyznę twórczości literackiej. To koncepcja delikatnie zarysowana w *Prawie pożądania*, gdzie rzeczywistość znajduje odniesienie w powstającej równocześnie z rozwijającą się fabułą fikcyjnej historii Laury P. W tym przypadku mamy jednak do czynienia z prawdziwym przykładem „filmu w filmie”, na zasadzie zabiegu narracyjnego wypróbowanego już w *Porozmawiaj z nią*, ale wbudowanego w strukturę obrazu w inny sposób. W poprzednim dziele reżysera (nagrodzonym Oscarem za scenariusz) nakręcony przez Almodóvara specjalnie na tę okazję krótki film niemy *Malejący kochanek*, brawurowo włączony w akcję, stanowił w niej element wyraźnie zamknięty, niezależny i jednocześnie spełniał określoną funkcję narracyjną – wskazywał na wykroczenie Benigno. Natomiast w *Złym wychowaniu* obraz wpisany w zewnętrzne ramy filmu nie jest tak hermetyczny i nie istnieje poza fabułą; poza tym trwa znacznie dłużej (prawie pół godziny), co oznacza większe ryzyko dla całej

struktury narracyjnej. Dlatego też *Wizyta* prowokuje zachwiania i niejasności, o których wspominaliśmy, obserwując powiązanie planu narracyjnego opowiadania Ignacio i ogólnej fabuły filmu z punktu widzenia relacji fikcji i rzeczywistości.

Niewątpliwie jednak takie włączanie elementów dramaturgii istniejących poza fabułą to również efekt balansowania między światem fantastycznym i realnym, wyobraźnią i prawdą zdarzeń, na które zwróciliśmy uwagę powyżej. Wprowadzając fragmenty innych filmów, numerów muzycznych, cytując innych autorów, Almodóvar wzbogaca, dopowiada akcję, wywołuje konkretne skojarzenia i naprowadza widza. To też sposób na ujawnienie literackich upodobań reżysera i danie upustu pasji kinomana. We *Wszystko o mojej matce* w akcję filmu zostają wpisane sceny z *Wszystko o Ewie* Josepha L. Mankiewicza, fragment prologu *Muzyki dla kamaleonów* Trumana Capote i sztuka Tennessee Williamsa *Tramwaj zwany pożądaniem*. Każdy z tych elementów stanowi punkt oparcia zdarzeń, które rozgrywają się na ekranie, a wspomniany spektakl teatralny staje się tłem tragedii głównej bohaterki Manuei i w pewnym sensie również pomostem między jej życiem aktualnym i przeszłością. Historia *Porozmawiaj z nią*, zwraca uwagę nie tylko wspomnianym już niemy obrazem – cała bowiem fabuła filmu zostaje wpisana między scenę z baletu *Café Müller* Piny Bausch i fragment *Mazurka Fogo* tej samej niemieckiej choreografki. To, jak twierdzi Almodóvar, najważniejsze drzwi, jakimi można było otworzyć i zamknąć ten dramat dwóch samotnych mężczyzn i ich uśpionych kobiet.

W *Złym wychowaniu* odkrywamy podobne zabiegi realizatorskie: oprócz samej konstrukcji „filmu w filmie”, znajdujemy takie właśnie odniesienia do dzieł innych artystów, w formie dosłownego cytatu bądź zawołanego ukłonu w stronę konkretnego reżysera. W pierwszym przypadku jest to hiszpański film z lat sześćdziesiątych oglądany przez nastoletnich bohaterów, Ignacio i Enrique, podczas jednej z kinowych eskapad. Aktorka, która rozbudza świadomość seksualną chłopców, to Sara Montiel⁸, sławna piękność z filmów epoki frankistowskiej. Nieprzypadkowo na ekranie pojawia się akurat scena z *Tamtej kobiety*⁹ Mario Camusa, jest to bowiem historia iście „almodówarowa”: zgwałcona misjonarka decyduje się zerwać śluby zakonne i powraca do normalnego życia, gdzie czekają ją melodramatyczne romanse i kariera piosenkarki. Sławna, ale samotna i nieszczęśliwa, postanawia wrócić do klasztoru. W tym momencie właśnie pokazuje się na ekranie *Złego wychowania*. Drugie ze wspomnianych nawiązań filmowych nie jest tak bezpośrednie, ale sam Almodóvar zwraca na nie uwagę w wielu wywiadach, chodzi mianowicie o przemyślany ukłon w stronę mistrzowskiego czarnego kryminału Billy Wildera. Scena, w której Juan (Gael García) i pan Berenguer (Lluís Homar) spotykają się w muzeum walencjańskich lalek (Museo de Gigantes y Cabezudos), by omówić ostatnie szczegóły zbrodni, nawiązuje w sposób widoczny do podobnej sytuacji z *Podwójnego ubezpieczenia* (*Double Indemnity*, 1944), gdzie Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) i Walter (Fred McMurray) z zimną krwią planują zabójstwo jej męża. O ile film Camusa służy w pewnym sensie umiejscowieniu akcji i przedstawia budzącą się w młodych bohaterach fascynację kinem, motyw „Wilderowski” to raczej czysty zabieg artystyczny i reżyserski kaprys, zgodny z ostatnio tak modną tendencją grania znanymi już scenami filmowymi i wynikający z „Almodówarowej” tendencji do nakładania na siebie oraz zespalandia różnych elementów narracyjnych.

Twarze pod makijażem. Prawda w grze

Takie inkrustowanie filmu niezależnymi motywami z innych dzieł, celowa wieloznaczność scen, nawarstwienie historii i splatanie tematów w zasadzie nie powinno dziwić, tak jak zakładane przez bohaterów maski, przyczepiane biusty, teatralizacja i zamierzona sztuczność na ekranie. Bo przecież jak zwykle u Almodóvara nic tak naprawdę nie jest tym, czym wydaje się na początku. Jego filmy przyzwyczyły nas już do błędzenia w złożonym labiryncie gry, fikcji i pozorów.

W *Złym wychowaniu*, jak w wielu filmach hiszpańskiego twórcy, spotykamy transwestytów i aktorów w życiu i na scenie. Ale poza tym mamy wrażenie, że cała chaotyczna wielowątkowość fabuły przekłada się na samych bohaterów. Przedstawiane postacie kryją w sobie wiele osobowości i jak w serialach latynoamerykańskich widz co chwila jest zaskakiwany kolejną odsłoną ich tożsamości. Książd Manolo zrzuca habit i staje się panem Berenguerem, wydawcą i profesorem literatury. Enrique, młody i ceniony reżyser, jest przez chwilę, w paralelnym świecie literackiej fikcji, sfrustrowanym ojcem małomiasteczkowej rodziny. Ignacio, który po latach odwiedza Enrique, przedstawia się jako jego kolega z gimnazjum, każe nazywać się Angelem i wcale nie przypomina chłopca poznanego przez reżysera w dzieciństwie; potem w opowiadaniu, które ma być sfilmowane, przeistacza się w Zaharę, transwestytę. Ale na tym nie koniec, okazuje się, że Ignacio kryje jeszcze inną osobowość i jeszcze jedno imię, Juan. Dowiaduje się o tym przypadkiem Enrique, ale nie przerywa gry, wierząc, że farsa musi trwać, aby dane mu było poznać prawdziwe oblicze rzeczywistości.

Na tym niewątpliwie polega teatralność filmów Almodóvara – to właśnie ta wszechobecna poetyka przedstawienia, kostiumy i dekoracje, ciągłe granie i udawanie. Transformacje stroju, wizerunku, płci, osobowości, na scenie i w życiu. To jeden z nieodwołalnych tematów filmowego świata hiszpańskiego twórcy, a wraz z rozkwitem jego talentu reżyserskiego znak o coraz głębszej wymowie. W *Porozmawiaj z nią* teatralność to deski teatru i arena walki byków, bo tam bohaterki odgrywają swoje życiowe role, nim ich świat zamknie się w ścianach szpitalnej „sypialni”. Perfekcyjne ruchy toreadorki, wymierzone gesty baletnicznie nie oznaczają jedynie gry, nie są tylko przedstawieniem – te obrazy natychmiast przywołują na myśl łzy Marka, wzruszenie Benigno. We *Wszystko o mojej matce* przeobrażenia, które wprowadza Almodóvar, wykraczają poza znany motyw kobiet jako transwestytów, transformacji poddawane są nie tylko ciała, ale również życiowe role: jako macho występuje dwuznaczna Lola, ucieleśnienie Kowalskiego z historii Tennessee Williamsa; biologiczne matki wyrzekają się macierzyństwa, przekazując swoją misję innym; zakonnica ostatecznie odgrywa najmniej adekwatną do jej osoby rolę, a transseksualny były kierowca ciężarówki staje się wyznacznikiem normalności. Przede wszystkim jednak zapada w pamięć występ Agrado, przekonującej, iż najbardziej autentyczni stajemy się wtedy, kiedy realizujemy nasze wyobrażenia o sobie. Wierzmy jej, mimo że te słowa kieruje do nas wprost z teatralnej sceny i że sama wydaje się czystym zaprzeczeniem naturalności.

Gra fikcji i pozorów stanowi esencję *Złego wychowania*, ale w tym przypadku zakładane maski i odgrywane role skutecznie pozwalają zapomnieć o istnieniu prawdziwych emocji. Truman Capote w *Muzyce dla kameleonów*, którą przywołuje Almodóvar we *Wszystko o mojej matce*, pisze, że jego celem jest

zawsze *rozbieranie z kostiumów, nie ich nakładanie*¹⁰. Reżyser, mimo całego swojego uwielbienia dla amerykańskiego autora, nigdy by się pod takim zdaniem nie podpisał, bo w jego pojęciu przebranie czyni postacie autentycznymi i paradoksalnie, pozwala im się odnaleźć. W *Złym wychowaniu* jednak ta koncepcja zawodzi. W tym obrazie Almodóvara ma się wrażenie, że kostiumy służą jedynie maskardzie, nakładają się na siebie bez końca i w końcu traci się nadzieję na ujrzanie pod nimi jakiegokolwiek prawdy. Wydaje się, że w ostatnim filmie hiszpańskiego geniusza jej po prostu brak.

Czy jestem wystarczająco „almodóvarowy”?

Podczas pierwszego spotkania po latach kolegów z gimnazjum, kiedy Ignacio przychodzi do biura wytwórni Azar (Przypadek), Enrique wyznaje mu, że przeżywa prawdziwy kryzys twórczy. Może to tutaj należałoby szukać autobiograficznych wątków reżysera? Wprawdzie Almodóvar zwykł przemilczać swoje twórcze wahania i wątpliwości dotyczące roli „autora” w jego dziełach, zdarzało mu się jednak już przyznawać, jak w jednym z wywiadów: *Na tym poziomie mam poważne problemy ze stwierdzeniem, czy jestem, czy nie wystarczająco „almodóvarowy”*¹¹. To ironiczne i szczere wyznanie – typowo „almodóvarowe” – kryje głęboką refleksję na temat twórczości i kariery reżysera.

Niewątpliwie ostatnie sukcesy, wynosząc na piedestał i nadając tak prestiżowe znaczenie określeniu, w którym miałyby się zamykać cudowny pierwiastek oryginalności i niepowtarzalności hiszpańskiego realizatora, mogły skłonić samego twórcę do próby zapisania jego prawdziwej formuły. Sam przyznaje, iż scenariusz do tego filmu pisał przez ostatnich dziesięć lat, ciągle go zmieniając, korygując, ulepszając. We wstępie do wydania tzw. przedostatniej wersji scenariusza *Złego wychowania* wspomina, że pierwszy zarys historii pojawił się już w 1973 roku, a od lat dziewięćdziesiątych wracał do niej w każdej przerwie między kręconymi filmami. Do początkowej wersji pod tytułem *Wizyty* (tytuł zmieniony potem na *Wizyta*), opowiadającej o zemście bohatera na księdzu (pierwsza wizyta), dodał najpierw motyw podającego się za niego brata (druga wizyta) i historię pozostałej rodziny, która emigrowała z prowincji do Walencji, w tym relację synów z matką i ojcem. Potem zrezygnował z tego ostatniego tematu, wpadł na pomysł transformacji postaci księdza i finałowego spotkania z byłym uczniem na planie jego filmu (trzecia wizyta). Wydaje się, iż w ciągu tych dziesięciu lat poprawek i przemyśleń wokół jednego scenariusza, Almodóvar wciąż szukał rozwiązań najbardziej właściwych jego ambicjom i wypracowanemu wizerunkowi, odrzucając elementy mało prowokacyjne i niewystarczająco zaskakujące. Najprawdopodobniej pytanie o „almodóvarowość” zaczęło na nowo niepokoić reżysera. Być może, za często zadawane, zmąciło jego wyczucie w poszukiwaniu i przekazywaniu tego, co ważne i prawdziwe. Próba zdefiniowania siebie zgubiła autentyzm. Kunszt skonstruowanego w *Złym wychowaniu* labiryntu narracji niewątpliwie świadczy o kolejnym stopniu wtajemniczenia i dojrzałości artysty, ale brak w nim nici Ariadny i samego przekonania, że mogłaby nas dokąś zaprowadzić.

ZŁE WYCHOWANIE PEDRO ALMODÓVARA

¹ Z deklaracji reżysera w *Autowiadzie*, zawartym w *Dossier* na temat *Złego wychowania*, wydany przez wytwórnię El Deseo z okazji premiery filmu.

² Tamże.

³ Wypowiedź Pedro Almodóvara w: *Boquerini. La mala educación. Las vidas marcadas*, „Imágenes”, nr 234, marzec 2004, s. 80.

⁴ P. Almodóvar, *Autowiad*, dz. cyt.

⁵ Deklaracje Epsteina w *Le Cinématographe vu de l'Etna*, „Les Ecrivains Réunis”, Paris 1926; por. *La fotogenia según Jean Epstein*, w: J. Romaguera y Ramió, Alsina Thevenet, *Textos y manifestos del cine*, Fontamara, Barcelona, 1985.

⁶ Por. A. Bazin, *¿Qu'est-ce que le cinéma?* Éditions du Cerf, Paris 1975.

⁷ P. Almodóvar, *Pepe y narración*. Dossier na temat *Porozmawiaj z nią* na portalu internetowym reżysera. www.clubcultura.com/club-cine/clubcineastas/almodovar/hableconella/pepe.htm

⁸ Sara Montiel (Maria Antonia Abad Fernández), aktorka i piosenkarka, wkracza na ekrany hiszpańskich kin w latach czterdziestych, w latach pięćdziesiątych kontynuuje karierę aktorki w Stanach Zjednoczonych i Ameryce Łacińskiej, wiąże się z reżyserem Anthony Mannem. Znana z filmów w reżyserii Juana de Orduña, m. in. *El ultimo cuple*, 1948 (*Ostatni kuplet*), *Locura de amor* (*Szaleństwo miłości*), 1957. Aktualnie występuje w licznych programach telewizyjnych, wciąż aktywna w świecie muzycznym.

⁹ *Esa mujer*, 1969, reż. Mario Camus, scen. Antonio Gala, wyk. Sara Montiel, Ivan Rasimov.

¹⁰ T. Capote, *Muzyka dla kamaleonów*, Bruguera, Barcelona 1984, s. 14.

¹¹ J. Cobo, J. Marías, *Almodóvar secreto*, „Nickel Odeon”, nr 1, zima 1995, s. 75.



Złe wychowanie, reż. P. Almodóvar (2004)