

Marcela Kościańczuk

Samotność i macierzyństwo - semiotyczna analiza obrazów filmowych Pedra Almodóvara

Studia Kulturoznawcze nr 1 (3), 67-82

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

MARCELA KOŚCIAŃCZUK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kulturoznawstwa

Samotność i macierzyństwo – semiotyczna analiza obrazów filmowych Pedra Almodóvara

Niniejszy tekst jest próbą semiotycznej analizy znaków, które wymykają się klasycznym binarnym podziałom, zaproponowanym przez pierwsze szkoły semiotyczne, kontynuujące linię myślenia Ferdinanda de Saussure'a, który wskazał na dwoistą naturę znaku. Filmy Pedra Almodóvara, zadziwiające widzów swą pozorną niekonsekwencją oraz strategią jednoczesnego wspierania i odrzucania wszelkich możliwych norm¹, można interpretować semiotycznie, przez wskazanie na elementy semiosfery, w której możemy odnaleźć powiązania między poszczególnymi znakami filmowej narracji. Odżegnujący się od zależności systemowych reżyser sam wskazuje w wywiadach na syntagmatyczne uwarunkowania, które mogą determinować odczytania poszczególnych elementów łańcucha znaczących. Faktycznie jednak kinematografia, wraz z jej diachronicznymi i synchronicznymi uwarunkowaniami, stwarza także możliwość wpisania poszczególnych elementów znaczących, czy też ich łańcuchów, w obręb rozważań o charakterze paradygmatycznym.

Punktem odniesienia będzie semiotyka wizualna, której prekursorem jest Roland Barthes, a jej rozwinięcie proponują m.in.: John Tagg, Judith Williamson, Mieke Bal i Norman Bryson. Z całej twórczości filmowej Almodóvara do analizy zostały wybrane kadry pochodzące z trzech, do pewnego stopnia powiązanych ze sobą, dzieł: *Kwiat mego sekretu*, *Wszystko o mojej matce* i *Porozmawiaj z nią*². Zostały one nazwane przez Marszę Kinder „trylo-

¹ Nawet wtedy, gdy są one raczej antynormami.

² Zdjęcia 1–5 pochodzą z filmu *Wszystko o mojej matce* (1999), zdjęcie 6 z *Porozmawiaj z nią* (2002), a zdjęcie 7 – z *Kwiatu mego sekretu* (1995).

gią śmierci mózgowej”³, ze względu na wątki związane z granicznymi stanami w życiu człowieka (śmiercią mózgową i przebywaniem w stanie śpiączki). Te trzy filmy są także utworami w różny sposób przedstawiającymi samotność i macierzyństwo.

Początkowo tekst ten miał być poświęcony jedynie tematyce kobiecej. Macierzyństwo jest bowiem łączone z postacią kobiety zarówno w perspektywie kulturowej, jak i biologicznej⁴, jednak w filmach Almodóvara staje się terminem szerszym, który może obejmować także postaci transgenderystów, a nawet mężczyzn. Macierzyństwo staje się tu raczej postawą egzystencjalną, która nie musi być powiązana z aktem biologicznego poczęcia czy rodzenia. W filmie *Kwiat mego sekretu*, którego tytuł można odczytywać jako metaforę dziecka poczętego w sekretnych okolicznościach, to raczej słowa stają się dziećmi Amandy Gris⁵, fikcyjnej postaci, w którą wciela się raz Leokadia, innym razem Angel (dziennikarz „El País”). Ten ostatni, poznając tajemnicę ulubionej pisarki, staje się „matką” jej kolejnych „dzieci”. Zakochany mężczyzna pełni rolę opiekunki, zaś obojętna na jego uczucie kobieta odrzuca tę rolę. Postaci kobiet i mężczyzn, pozostających w silnych relacjach uczuciowych, są tu przedstawiane w kontrach, które nie ustanawiają jednak rzeczywistej różnicy, ale ją niwelują. Opozycje te bowiem należą raczej do porządku kontyngentnego niż esencjalnego.

Samotność dotyczy zarówno kobiety, jak i mężczyzny, choć wydaje się, że zgodnie z obecnymi w kulturze przekonaniami (potwierdzanymi przez dłuższy średni czas życia kobiety) to właśnie przedstawicielki płci pięknej częściej pozostają z jakichś względów same⁶. Kobieta samotna to nie tylko osoba porzucona przez mężczyznę. W filmach Almodóvara to także matka tracąca swoje dziecko, umierający transwestyta, aktorka porzucona przez partnerkę czy... zakochany Angel, który z żalu upija się w obecności wybranki swego serca, nieustannie opowiadającej mu o (już niemal byłym) mężu.

³ M. Kinder, *Reinventing the motherland: Almodóvar's brain-dead trilogy*, „Journal of Spanish Cultural Studies” 4/2010.

⁴ W analizie twórczości Pedra Almodóvara nie można wyraźnie rozgraniczyć tych dwóch horyzontów. Ciało ludzkie jest przedstawiane przez niego jako obiekt, który może być, podobnie jak każdy inny przedmiot, poddawany zmianie poprzez praktyki chirurgii plastycznej i innego typu ingerencji medyczno-kosmetyczno-technologiczne.

⁵ Sama postać Amandy to niejako metafikcja w filmowym obrazie. Amanda jest bowiem wymyślonym imieniem, pseudonimem, którym początkowo posługuje się Leo. Podpisała ona umowę na napisanie kilkunastu bestsellerowych powieści o tematyce romansowej. Po pewnym czasie zdała sobie jednak sprawę z tego, że czuje wewnętrzny opór przed dalszym tworzeniem tego typu literatury. Wtedy pracę nad książkami przejmuje zakochany w niej Angel, redaktor naczelny „El País”, gdzie Leo znajduje pracę zgodną z jej literackimi upodobaniami i ambicjami.

⁶ Potwierdza to także matka Leo, która dzieli się z nią przekonaniem, że większość kobiet prędzej czy później zostaje wdowami lub porzuconymi przez mężczyzn kochankami. Kobieta samotna powinna – według słów matki – wrócić do swego rodzinnego domu, który przywróci jej orientację życiową.

Nie tylko Angel należy do samotnych mężczyzn przedstawianych w filmach Pedra Almodóvara. Esteban, 17-letni syn Manueli⁷, to samotny nastolatek, który silnie utożsamia się z matką, twierdząc, że tak jak ona nie ma swej drugiej połowy. Drugą połową, zarówno Estebana, jak i Manueli, jest (transseksualna) Lola – osoba, którą jedynie Manuela zna z imienia. Jej syn myśli o nim po prostu jako o ojcu. Fragment, w którym Esteban odnajduje zdjęcia matki z przeszłości, nie jest w ogóle przedstawiony w filmie, a dowiadujemy się o nim już po śmierci chłopca, z jego notatek czytanych przez matkę. Fragment ten, zarówno w warstwie formalnej, jak i treściowej, ujawnia wyobrazeniowe podłoże pragnienia pełni, dążenia do całości. Pragnienie to nie jest możliwe do spełnienia na żadnym planie, nie pozwalają na to nawet zasady klasycznej logiki. Lola jest bowiem drugą połówką wielu bohaterów i bohaterek, poznawanych przez widzów w dalszej części filmu. Jest matką/ojcem⁸ drugiego Estebana, syna siostry Rosy⁹, z którą zakonnica prawdopodobnie straciła cnotę, w radykalny sposób zbliżając się do życia swoich podopiecznych. Lola zaraziła Rosę wirusem HIV, co w zupełnie inny sposób przedstawia kwestię jej (jego) bycia częścią życia tej młodej osoby duchownej. Manuela pamięta ją jako męża, który zabraniał jej nosić krótkie spódniczki, a później dorobił sobie piersi i chodził w bikini. Dla jej syna Lola to ojciec, stanowiący białą plamę w życiu nastolatka. Agrado zarzuca Loli zdradę przyjaźni, Rosa nie mówi zbyt wiele o Loli, ale z jednego fragmentu filmu wynika, że nie żywi do niej negatywnych uczuć, natomiast mały synek Rosy nie jest jeszcze w stanie wyrażać swoich pragnień; był w ramionach Loli przed ukończeniem drugiego roku życia i nie będzie już miał okazji do spotkania z ojcem/matką¹⁰.

Lola jest rzeczywistą jednostką (rzeczywistą w obrębie prawdy fabuły), ale prócz tego staje się w filmie Almodóvara Barthes'owskim mitem¹¹ – figurą, którą można odczytywać wielopłaszczyznowo. Roland Barthes podaje przykłady mitycznych tekstów czy obrazów, które są komunikatami, nie tylko w wymiarze literalnym, ale także ideologicznym, odwołującym się do tzw. modalności społecznych. Przedstawia on strukturę dwóch poziomów *signifié* na przykładzie zdania z podręcznika łaciny oraz zdjęcia w paryskiej gazecie. Zdanie „bo ja jestem lew” jest zarazem możliwe do literalnego odczytania (pochodzi z literatury, co może stanowić dodatkowy kontekst), ale jego drugim

⁷ Esteban i Manuela to bohaterowie filmu *Wszystko o mojej matce*. Esteban junior jest synem Estebana (transseksualisty m/k przedstawiającego się jako Lola) i Manueli.

⁸ Za każdym razem, gdy odczytanie roli płciowej może różnić się u poszczególnych bohaterów lub możliwe jest jej podwójne odczytanie, będę posługiwała się oboma zwrotami.

⁹ Katolicka zakonnica Rosa, pracująca z ubogimi i bezdomnymi, odbyła stosunek seksualny z Lolą, czego skutkiem była ciąża. Rosa nadała dziecku imię Esteban.

¹⁰ Lola umarła (najprawdopodobniej z powodu AIDS).

¹¹ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000, ss. 239–271.

signifié jest „bycie przykładem gramatycznym”¹². W przypadku Loli – postaci, którą można rozpatrywać nie tylko w pojedynczych kadrach, ale także w całej strukturze narracyjnej filmu – ilość *signifié* może zostać pomnożona. Lola jest obecna w filmie od pierwszych minut, ale jej postać nie pojawia się na ekranie aż do ostatniego kwadransu filmu. Temu samemu akustycznemu obrazowi, wyrażanemu przez wypowiedzianie imienia Lola, przypisana jest wielość *signifié*, choć żadne z nich nie jest tym, którego widz się spodziewa (przedstawieniem wizerunku jednostki o tym imieniu czy pseudonimie). Almodóvar gra z widzem, wyprowadzając go na manowce za każdym razem, gdy posłuży się stereotypowym określeniem. A więc samo ujawnienie *signifiant*: Lola jest poprzedzone innym *signifiant* odnoszącym się do tej samej osoby: ojca Estebana. Te dwa *signifiant* wydają się być sprzeczne, jednak przekroczenie binaryzmu płci biologicznej, dokonywane niemal w każdym filmie hiszpańskiego reżysera, sprawia, że określenia te się nie wykluczają; w wątpliwość zostaje jednak podane pierwsze określenie: matka Estebana. Lola jest jednocześnie ojcem i matką. Trzymając w ramionach swego drugiego syna (także Estebana), mówi, że jest tatą, choć ma wygląd kobiety i posługuje się elementami kobiecej identyfikacji, a jej/jego była żona, Manuela, w odpowiedzi na pytanie Loli, czy może wziąć dziecko na ręce, odpowiada: „ależ oczywiście moja córko”¹³. To zdanie Manuely mogłoby być również przedmiotem analizy semiotycznej, po raz kolejny piętrząc pozorne sprzeczności, które dają się jednak wytłumaczyć przez odniesienie do krzyżujących się systemów, splatających poszczególne wątki fabuły. Mamy tu zatem odwołanie do systemu znaków pochodzących z chrześcijaństwa, teorii *gender* czy *queer*, a nawet zwyczajów dotyczących hiszpańskich pozdrowień¹⁴.

Na fotografii 1 pochodzącej z filmu *Wszystko o mojej matce* Pedra Almodóvara widoczna jest jedna z pierwszych scen, w której widz może zobaczyć Lolę (początkowo Lola jest dodatkowo ukryta za ciemnymi okularami). Drugą kobietą, odwróconą plecami do kamery, jest Manuela¹⁵. Postać Loli jest interpretowana przez wielu krytyków, jak również przez samego reżysera, jako

¹² Ibidem, ss. 246–247.

¹³ Ostatnie słowo zostało pominięte w polskim tłumaczeniu filmu. Polski widz może je natomiast odnaleźć w cytacie książki: P. Almodóvar, F. Strauss, *Pedro Almodóvar. Rozmowy*, tłum. O. Hedeman, Świat Literacki, Izabelin 2003, s. 209.

¹⁴ Zwrotu: „moja córko” czy „mój synu” niektórzy Hiszpanie używają jako przyjacielskiego pozdrowienia, zapewne dlatego tłumacze wersji polskiej nie uznali za stosowne włączyć tego elementu do polskiej ścieżki językowej, zapominając o tym, że zwrot ten może być rozumiany także na innym poziomie.

¹⁵ Manuela, która w filmie ma proste włosy, tym razem ukazuje się odmieniona także z powodu trwałej. Zdjęcie ujawnia kontrast dwóch fryzur, który można odczytywać jako kontrast życia (skomplikowanego, niełatwego) i śmierci (linearnej, prostej). Trudno jednak powiedzieć, czy był to przemyślany zabieg reżysera.



Fot. 1. Kadr z filmu *Wszystko o mojej matce*

<http://themovieproject-moviefan.blogspot.com/2011/05/all-about-my-mother-todo-sobre-mi-madre.html> [15.08.2013].

śmierć. Almodóvar przyrównuje ją do wizerunku mężczyzny o białej twarzy (wizerunku śmierci) z *Siódmej pieczęci* Bergmana¹⁶. W pierwszych słowach Lola oznajmia, że się żegna ze światem, zostawiając bliskim sobie osobom¹⁷ „przerażający spadek”. W scenie tej Lola majestatycznie schodzi ze schodów tuż przy cmentarzu, na którym odbył się właśnie pogrzeb siostry Rosy. Na drugim planie można dostrzec dwa okna, otwarte i zamknięte, oszklone i pozbawione szyby. Być może są to znaki odwołujące się do perspektyw egzystencjalnych. Barthes’owskim punctum jest czarne znamię na policzku Loli – znak, który być może należałoby interpretować jako element współtworzący parataksę oznak funeralnych czy raczej przedśmiertnych. Kamienne schody, ciemny strój i fryzura oraz bordowe usta sprawiają, że społeczne skojarzenia z pseudonimem Lola (*signifiantem*) zupełnie nie pasują do *signifié*, jakim jest wizerunek śmierci (tym bardziej że jest to poważna i smutna śmierć, a nie jej karnawałowe przebranie). Być może dlatego w tej krótkiej rozmowie, którą prowadzą Manuela i Lola, niebezpośrednio ujawnia się męskie imię Loli (Esteban – imię, które jest zarazem znakiem tożsamości jej/jego dwóch synów). Imię Esteban oznacza koronę. Pojawienie się Loli/Estebana staje się jedną z najsmutniejszych konstatacji w filmach Pedra Almodóvara – to śmierć jest koroną stworzenia. Taką tezę mogłaby potwierdzić Manuela, matka zmarłego Estebana i przyjaciółka Rosy. Jednak późniejszy zanik wirusa HIV u Estebana juniora, młodszego syna Loli, przynosi pewną nadzieję, a zarazem – w semiotycznym ujęciu – wprowadza pewną pulę możliwych (także sprzecznych) konotacji z imieniem Esteban. Trzej Estebanowie należą do zbioru, w którym jedynie na poziomie stereotypowego myślenia łatwo jest wskazać cechy wspólne.

¹⁶ Ibidem, s. 208.

¹⁷ Chodzi tu zwłaszcza o jej syna Estebana, imię to jest także męskim imieniem Loli.

Kadr przedstawiony na ilustracji to półzbliżenie, które przedstawia wyraźnie twarz postaci, ale także górną część jej ciała. Rozmowa koncentruje się na sprawach rodzinnych. Lola chce poznać swoje dzieci. Rozmowa Manueli z Lolą staje się zatem rozmową dwojga rodziców. Trudno jednak orzec, czy jest to rozmowa dwóch matek, czy też matki i ojca. Z jednej strony zdanie wypowiedziane przez Lolę: „zawsze chciałam mieć syna” można rozumieć jako typowe męskie pragnienie posiadania potomka tej samej płci, z drugiej strony Lola wypowiada je, posługując się rodzajem żeńskim i wyglądając jak kobieta. Czy zatem rzeczywiście jej syn byłby tej samej płci, którą ona reprezentuje? Lola/Esteban-śmierć (jedno z *signifié*) jest także Lolą-matką/ojcem (co potwierdzą późniejsze sceny). Manuela natomiast jest nie tylko Manuelą, ale także Ewą, na co wskazuje reżyser, wprowadzając do filmu swoistą ramę (częsty zabieg w jego twórczości), jaką jest film w filmie. Jedną z początkowych sekwencji filmu przedstawia Manuelę i Estebana oglądających *Wszystko o Ewie* (przetłumaczone błędnie, co stanie się tematem dyskusji matki i syna, jako *Naga Ewa*). Tytuł filmu Josepha L. Mankiewicza (z 1950 r.) i filmu Pedra Almodóvara (z 1999 r.) są bardzo sobie bliskie, dlatego dokonując podstawienia Ewa = matka wszystkich ludzi, można by stwierdzić, że różni je właściwie tylko jeden element (epitet „moja”). Ponadto można zauważyć, że błędnie przetłumaczony tytuł filmu Mankiewicza staje się narracyjną inspiracją dla nastolatka. Esteban jednym okiem ogląda film, ale faktycznie skupiony jest na swoich zapiskach, gdzie kreśli tytuł pracy na temat Manueli: *Wszystko o mojej matce*.

Przy założeniu, że filmy te łączy jeszcze więcej (zbieżność fabuły filmu opowiadającego o gwiazdzie aktorstwa, która spotyka swą wielbicielek, przejawiającą aspiracje artystyczne, z elementami biografii Manueli pozwala łączyć te dwa utwory), można właściwie podstawić i zamienić oba elementy, budując z dwóch tytułów wyrażenia tożsame. Ewa¹⁸, wielbicielek znanej Margo Channing, jest tu Manuelą, wielbicielek Niny i Humy¹⁹. Ewa może być tu także rozumiana jako imię biblijne – zgodnie z hebrajskim znaczeniem Ewa to dająca życie. Manuela to zaś imię pochodzące od męskiego Emmanuel „Bóg z nami”. Manuela jest więc matką w wielu sensach, jest zarówno opiekunką dzieci, jak i innych matek²⁰, syna artysty i aktorek artystek²¹, w końcu staje się też matką dla małego syna Rosy i Loli. Mimo różnych odmian macierzyństwa jest to jednak wciąż to samo *signifié*, realizowane przez Manuelę.

¹⁸ Tytułowa bohaterka filmu *Wszystko o Ewie*.

¹⁹ Huma to aktorka podziwiana przez Estebana, syna Manueli, Nina jest jej partnerką (sceniczną i życiową), uzależnioną od narkotyków, co powoduje, że pewnego razu Manuela zostaje zaangażowana w akcję jej poszukiwania.

²⁰ Rosy, matki Rosy, Loli.

²¹ Doprowadza do tego, że Agrado staje się asystentką Humy i ma szansę na własny performance na scenie.

Porównanie twarzy Manueli i Loli, dwóch bohaterek o tak odmiennej semiotycznie charakterystyce, przynosi kolejny kontrast. Paradoksalnie Manuela, zawsze matka (choć niekiedy matka osamotniona), ma bardzo bogatą mimikę, która pozwala widzowi na kontakt z całą jej emocjonalnością, jednakże nie pozwala na wydobycie jakiegokolwiek esencji czy idei tej osoby. W tym sensie twarz Manueli byłaby raczej znakiem wielu form macierzyństwa, tak jak oblicze Audrey Hepburn, które Roland Barthes nazwał zdarzeniem, „wyzającym mnogość form morfologicznych” odnoszących do wizerunków kobiecości²². Jej semiotycznym przeciwieństwem jest według Barthes’a wizerunek Grety Garbo – „twarz-idea” zachowująca swoistość mimo obfitych warstw makijażu. Wydaje się, że bliska tego wzorcowego typu „twarzy-idei” jest długo przez widzów oczekiwana (także dzięki zbudowanemu napięciu dramatycznemu) twarz Loli.



Fot. 2. Kadr z filmu *Wszystko o mojej matce*

<http://www.asharperfocuse.com/AllAbout.html> [15.08.2013].

Widoczny powyżej kadr przedstawia scenę spotkania Manueli z Lolą, podczas której Lola bierze swego syna w ramiona. Zdjęcie to w jeszcze większym stopniu niż poprzednia scena, także na planie wizualnym, ujawnia wspólnotę dwojga rodziców, w której obie kobiety (?) trzymają na rękach dziecko. Obie wpatrzone są w jego głowę, a linia ich wzroku może sugerować, że swym spojrzeniem czynią zadość imieniu chłopca, próbując tym gestem na planie wyobraźniowym dodać mu koronę, w geście macierzyńskiej opieki i dumy. Nawiązanie do imienia chłopca (a zarazem ojca) jest tym bardziej uzasadnione ze względu na kompozycję kadru, w której można dostrzec metaforykę

²² R. Barthes, *Mitologie*, ss. 98–99.

rytuału chrześcijańskiego. Oczywiście ta przełomowa dla Loli scena ma miejsce w kawiarni, jednak kompozycja zdjęcia może nasuwać skojarzenia z obrzędem chrztu, w którym ubrane w białą szatę dziecko jest nieomal niesione do znajdującej się w lewej części fotografii chrzcielnicy, która na co dzień jest zwyczajnym kranem, z którego spragnieni kawiarniani goście czerpią wodę. Gest ten, możliwy do dostrzeżenia jedynie przy niezwykle uważnej lekturze filmowego tekstu, na planie semiotycznym może być rozumiany w syntagmie z przekazem werbalnym, jako próba oczyszczenia dziecka z brzemienia, o którym mówi Lola. Akcja filmu nie przynosi powtórzenia czy swoistej karykatury chrześcijańskiego rytuału sakramentalnego. Znacząca obecność kranu i zlewumisy stanowi jednak konotację dotyczącą mocy symbolicznego wzięcia dziecka w ramiona, które wydaje się być dla Almodóvara najbardziej znaczącym znakiem boskiej łaski.

Lola nie jest jedyną samotną powierniczką wszechmacierzyństwa Manueli/Ewy²³. Taką współsamotnicą jest także postać Humy. Jej sylwetka, podobnie jak początkowo wizerunek Loli, stanowi w pierwszej części filmu raczej obiekt wyobrazeniowy, a nawet Baudrillardowskie *simulacrum*, jako że z Humą widz ma okazję spotkać się na długo przed ujrzaniem jej „rzeczywistego” (znów rzeczywistego na gruncie fabularnym) wizerunku. Twarz Manueli jest niejako okalana przez wizerunek oblicza Humy, gdy obie kobiety jeszcze się nie znają. Billboardowa, rozpixselowana twarz aktorki czy jej mniejsza reprodukcja stają się leitmotiwem całej fabuły *Wszystko o mojej matce*.



Fot. 3. Kadr z filmu *Wszystko o mojej matce*

http://www.rottentomatoes.com/m/all_about_my_mother/trailers/10899693/ [15.08.2013].

Na fotografii 3 widzimy przerażoną twarz Manueli, gdy po raz pierwszy jej nastoletni syn Esteban wbiega na ulicę tuż przed rozpadzionym samochodem.

²³ Mam tu na myśli biblijną Ewę, matkę rodzaju ludzkiego.

Oszczędna kolorystycznie scena koresponduje z poczuciem lęku i wyczekiwania. Czerwień ust Humy z ogromnej fotografii przykuwa uwagę, zaraz po dostrzeżeniu czerwonej plamy płaszcza Manueli. Bohaterka kieruje swój wzrok ku górze, ale jej dłoń, chwytająca rąbek kołnierza, kieruje spojrzenie widza ku twarzy Humy – twarzy, której brakuje oczu²⁴. Ogromny wizerunek połowy majestatycznej i niewyrażającej emocji twarzy Humy skontrastowany jest z mimiką i gestami matki, lękającej się o życie własnego dziecka. Huma jest ulubioną aktorką nastolatka. Nie tylko wtedy, za pierwszym razem, gdy chłopak wybiegł na ulicę, oczy Humy nie mogły go dostrzec. Odbitka jej podobizny, stanowiąca jedynie kawałek „martwego” papieru, i jej własna twarz (przedstawiona w narracji) nie dostrzegały chłopaka jeszcze długo po jego śmierci. Tymczasem twarz Humy jest ostatnim obliczem, które chłopak widzi przed śmiercią, a Huma – ostatnią osobą, która widzi go żywego. W ten sposób Huma, która jest matką dla swojej życiowej i scenicznej partnerki Niny, staje się także kluczową postacią w życiu Estebana i Manueli. Życie Manueli zaczyna się zbliżać do życia aktorki – staje się ona jej asystentką, występuje u jej boku, a także... nosi szlafrok w czarno-białe pasy, tak jak Huma.



Fot. 4. Kadr z filmu *Wszystko o mojej matce*

http://image.guardian.co.uk/sys-images/Arts/Arts_/Pictures/2007/09/03/mymother460.jpg
[15.08.2013].

Twarz Humy ożywia się w czasie spotkania z Manuelą, która rozumie jej rozpaczliwe starania związane z walką o ukochaną istotę (Ninę), będącą narkoman-

²⁴ Huma jest więc także ślepym losem, który dostrzegają na razie tylko widzowie, których spojrzenie jest skierowane w jej stronę, podczas gdy główna akcja toczy się „gdzieś indziej”.

ką. Manuela dzieli z Humą nie tylko macierzyńskie uczucia, ale i samotność. W ostatnich kadrach filmu widz dowiadyuje się, że Huma została porzucona przez Ninę, która związała się z mężczyzną i urodziła dziecko. Fotografia, która przedstawia Humę i jej lustrzane odbicie, może stanowić analogię do mechanizmu kryjącego się w poprzednim zdjęciu, na którym była widoczna tylko część twarzy aktorki, ale element ten zajmował większą część kadru. Tu także wzrok widza nie podąża za rozpaczliwym spojrzeniem Humy, raczej kieruje się w stronę lustra, które przykuwa uwagę wizerunkiem „drugiej Humy”, jej odbicia, sugerującego pragnienie odmiany życia, możliwej jedynie na planie wyobraźni.

Pedro Almodóvar łączy ze sobą dwa następujące po sobie dzieła filmowe: *Wszystko o mojej matce* i *Porozmawiaj z nią*. Pierwszy z nich kończy się kadrami ukazującymi opadającą kurtynę, zaś drugi zaczyna się od podciągnięcia jej w górę. Moją uwagę zwróciły kadry stanowiące początek każdej z tych fabuł.

Pierwsze zdjęcie pochodzi z filmu *Wszystko o mojej matce* (fot. 5), drugie zaś z filmu *Porozmawiaj z nią* (fot. 6). Oba przedstawiają głównych bohaterów na widowni spektaklu teatralnego i baletowego. Esteban i Begnigno są osobami o skąpej mimice (która nie odzwierciedla ich ogromnej wrażliwości). Obaj, otwarcie lub skrycie, przyglądają się emocjom sąsiadów. Nastolatek obserwuje wzruszenie matki (Manueli), a opiekun pogrążonej w śpiączce Alicji skrycie zerka na Marca, który stanie się wkrótce jego największym przyjacielem. Begnigno opowie potem o wrażeniu, jakie zrobiło na nim wzruszenie Marca, Alicji, swej jedynej powiernicze. Dzięki tym opowieściom widz będzie w stanie przeniknąć do wrażliwości jej opiekuna.

O wrażliwości Estebana wiemy z jego rozmów z matką i zapisków będących sekretnym dziennikiem uczuć, które służą zarazem do zbudowania fabuły literackiej czy filmowej. Oba bohaterów łączy mało wyrazista mimika, towarzysząca jednak dużej empatii, a także szczególna więź z matką (Begnigno opiekował się swoją matką przez 20 lat).

Leo Bersani i Ulysses Dutoit zastanawiają się, czy w filmie *Wszystko o mojej matce* Esteban jest postacią homoseksualisty. Autorzy odnajdują pewne elementy kodu homonarracyjnego: silny związek z matką, zainteresowania artystyczne oraz tęsknota za drugą połówką (interpretowaną przez nich jako męska połówka)²⁵. Katarzyna Citko pisze, że lektury wybierane przez nastolatka wpisują się w kanon literatury czytanej przez hiszpańskie środowisko gejowskie (Tennessee Williams, Federico Garcia Lorca, Truman Capote)²⁶, a zarazem stwierdza, że w całym filmie jest on jedyną postacią „prawdziwie” męską²⁷.

²⁵ L. Bersani, U. Dutoit, *Almodóvar girls*, w: B. Epps, D. Kakoudaki, *All about Almodóvar. A passion for cinema*, University of Minnesota Press, Minnesota 2009, ss. 252–254.

²⁶ K. Citko, *Filmowy świat Pedro Almodóvara. Uniwersum emocji*, Trans Humana, Białystok 2007, s. 300.

²⁷ Pozostałe osoby to kobiety albo bohaterzy transgenderowi. Męskość nie wyklucza oczywiście homoseksualności, ale nie w pełni wpisuje się we wspomniany kod homoseksualny.



Fot. 5. Kadr z filmu *Wszystko o mojej matce*

<http://salalatinadecinema.blogspot.com/2011/04/tudo-sobre-minha-mae-pedro-almodovar.html> [15.08.2013].



Fot. 6. Kadr z filmu *Porozmawiaj z nią*

<http://fdb.pl/film/2457-porozmawiaj-z-nia> [15.08.2013].

Wiele elementów wspomnianego kodu homonarracyjnego odnajdują sami bohaterowie filmu w postaci Begnigna, którego ojciec Alicji (terapeuta) pyta o orientację seksualną, będąc pewnym jego homoseksualizmu. Także widz jest zwodzony w początkowych scenach *Porozmawiaj z nią*, które informują o „typowo kobiecych kursach” (pielęgniarstwa, fryzjerstwa, rękodzieła) ukończonych przez głównego bohatera. Scena z przedstawienia baletowego jedynie potwierdza te konotacje²⁸.

²⁸ Myślę o scenie z fot. 6, a także o późniejszej scenie opowieści o Marcu, którym Begnigno jest widocznie zafascynowany.

Begnigno jednak kocha Alicję i tylko z nią chciałby żyć²⁹, posuwa się nawet do, niezamierzenie udanej, próby samobójstwa po to, by zapaść w śpiączkę i być blisko Alicji. Użycie kodu, interpretowanego przez część teoretyków jako homonarracja, jest w przypadku przedstawienia sylwetek obu bohaterów raczej grą z kulturowym stereotypem, którą Almodóvar wykorzystuje, aby pokazać niewystarczalność jakichkolwiek określeń tożsamościowych. Bohaterów nie łączy jednak kod homonarracji, ale raczej symbolika samotności, wyrażona w tęsknocie za ojcem (w przypadku Estabana) i za Alicją (w przypadku Begnigna). Bliskie są sobie także postaci Marca³⁰ i Manueli. Katarzyna Citko porównuje emocjonalnego podróżnika z argentyńską pielęgniarką³¹. Mimika obu postaci jest równie bogata. Zarówno Marco, jak i Manuela są również w niezwykły sposób skłonni do czynów wynikających z wczucia się w drugą osobę. Manuela w wyniku tej wrażliwości ryzykuje, wyciągając Ninę ze środowiska narkomanów, a Marco idzie do domu Lydii, by zabić węża, który tam się ukrył. Citko wskazuje, że dwoje przyjaciół: Marco i Begnigno to postaci zbudowane na często stosowanej przez Almodóvara zasadzie symetrii³². Reżyser po raz kolejny również wykorzystał imiona bohaterów, by ukazać zasadnicze cechy ich charakterów. Imię opiekuna Alicji odwołuje się do dobroci, natomiast Marco, zgodnie ze znaczeniem imienia, jest człowiekiem bardziej praktycznym, a zarazem obieżyświatem. Łączy ich wspólna wrażliwość, dzieli inne spojrzenie na świat. Begnigno jest człowiekiem serca, Marco to dziennikarz, inteligent. Obaj są też postaciami niejednoznacznymi.

Paradoksalnie Begnigno, który został uwięziony ze względu na gwałt, jakiego się dopuścił, staje się dawcą nowego życia Alicji (która obudziła się pod wpływem akcji porodowej), natomiast Marco, który nie potrafi zidentyfikować pogrążonego w komie ciała Lydii jako ciała swej ukochanej, pozwala jej umrzeć, a później staje się opiekunem Begnigna, specjalnie dla niego wraca do Hiszpanii i pomaga mu w kwestiach prawnych oraz daje przyjacielskie wsparcie. Niestety jednak, w dużej mierze z powodu błędnej decyzji, jaką podejmuje Marco³³, Begnigno umiera.

Jak w lustrzanym odbiciu przeciwstawione sobie są życiodajna siła (nieakceptowana przez otaczające środowisko kulturowe) i śmiercionośna moc (odbierana na zewnątrz jako gra przypadku). Egzystencja staje tu w kontrze wo-

²⁹ Mimo że podczas widzenia z Markiem mówi mu, że czyta jego przewodniki po różnych krajach i czuje jego bliskość, co niektórzy krytycy uznają za oznakę homoerotyzmu. Biorąc pod uwagę kontekst całego filmu, należy jednak interpretować to stwierdzenie jako wyraz niespoutykanej, bardzo czulej męskiej przyjaźni.

³⁰ Marco jest przedstawiony jako wrażliwy, a zarazem silny mężczyzna, podróżnik, reporter, przyjaciel, zakochany w torreadorce Lydii.

³¹ K. Citko, *Filmowy świat Pedro Almodóvara...*, s. 437.

³² Ibidem, s. 450.

³³ Chodzi o decyzję zatajenia przed pielęgniarem przebudzenia Alicji.

bec kultury, a paradoksalna przyjaźń dwóch macierzyńskich mężczyzn staje się siłą zarówno życiodajną, jak i śmiercionośną. Ta nieunikniona ambiwalencja sprawia, że obaj bohaterowie zmagają się z samotnością, której nie jest w stanie wymazać ich relacja. W pewnym momencie Begnigno nawet przyznaje się terapeutcie, że to samotność jest jego największym problemem. Begnigno, będący w pewnym sensie matką nowego życia Alicji, płaci wysoką cenę za niedozwolony czyn, którego się dopuścił – jego ciało zostaje internowane, jak wyraża się jedna z pracownic więzienia. Wydaje się, że jest to symboliczny akt ukazujący koszty narodzin nowej egzystencji Alicji. O jej nowym życiu jednak Begnigno nigdy się nie dowie. Sam bohater czuje się raczej symbolicznym dzieckiem Alicji, a nie jej matką (mimo niezwykle czułej opieki, jaką ją otacza). A zatem także Alicja, niema przez większą część filmu, staje się dla głównego bohatera postacią zastępującą jego wymagającą wcześniej opieki matkę. Związek miłosny i relacja z matką stapiają się tu w jedno, a oglądany przez Begnigna film *Malejący kochanek*, w którym pomniejszony mężczyzna wchodzi przez waginę do wnętrza ukochanej po to, by zostać w niej na zawsze, odzwierciedla zarówno prenatalne, jak i miłosne pragnienia bohatera.

Podobną wrażliwością do tej przejawianej przez hiszpańskiego pielęgniarza cechuje się Angel, nieco podobny z wyglądu do Begnigna, madrycki dziennikarz, który decyduje się zatrudnić Leo, główną bohaterkę *Kwiatu mego sekretu*. Tytuł jest frazą z książki Amandy Gris, pisarki piszącej pod pseudonimem, pod którym ukrywa się w rzeczywistości Leokadia (a później Angel). Scena, pojawiająca się na ekranie, tuż po wyjawieniu tajemnicy przez pijaną Leo, staje się punktem zwrotnym filmu. Od tej chwili Angel przejmuje pisarską rolę Leo, stając się ponadto jej opiekunem i adoratorem. Mimo że łączy ich wspólne książkowe dziecko, Angel i Leokadia mają niewielkie szanse na stworzenie związku (choć w ostatniej scenie filmu Leo ofiarowuje mu wymuszony pocałunek świąteczny). Macierzyństwo okazuje się tu nie łączyć, ale raczej dzielić bohaterów, być może także dlatego, że Angel (co sugeruje nawet jego imię) spełnia raczej macierzyńską (opiekuńczą) rolę wobec Leokadii. Wspiera ją na każdym kroku, wyprzedza jej myśli – strzegąc przedmiotu swojej miłości, zarazem go zniewala. Almodóvarowe fabuły nie zawierają jednak prostych wzorców i role nigdy nie są w nich jednoznacznie przypisane. Kadr z filmu *Kwiat mego sekretu* (fot. 7) wyraźnie pokazuje, że przejmujący opiekuńczą funkcję Angel przyjmuje raczej postawę dziecka proszącego matkę o pomoc. Z fabuły możemy się dowiedzieć, że będąc pod wpływem alkoholu, stara się za wszelką cenę skupić uwagę adorowanej kobiety, lecz jego starania są tak nieudolne jak dziecięce próby zwrócenia na siebie uwagi. Inne sceny potwierdzają hipotezę o dziecięcej naturze redaktora jednej z najpoczytniejszych hiszpańskich gazet. W gabinecie, w którym spotyka się po raz pierwszy z Leo, obok zdjęć prasowych można dostrzec dwie figurki Batmana, przedzielone postacią motyla. Ten



Fot. 7. Kadr z filmu *Kwiat mego sekretu*

<http://www.listal.com/list/vermelho-almodovar> [15.08.2013].

symbol wydaje się doskonale obrazować ambiwalentne pragnienia Angela, który stara się być zarazem bohaterem i zdobywcą kobiecego serca, jak i delikatnym dzieckiem, pogrążonym w marzeniach i fantazjach.

Początkowe sekwencje *Kwiatu mego sekretu* dotyczą sytuacji, w której lekarze negocjują z matką pogrążonego w śmierci mózgowej syna kwestię przekazania organów do przeszczepu. Według Marshy Kinder w tej scenie macierzyński afekt, troska i rozpacz są przeciwstawione racjonalizmowi i swoistemu (dobroczynnemu) wyrachowaniu, reprezentowanemu przez lekarzy, którzy najwyraźniej nie są w stanie pocieszyć matki, tocząc z nią grę, w której stawką jest uratowanie życia, ale nie życia jej syna³⁴. Sytuacja ta przypomina nieco przeciąganie liny, gdzie po jednej stronie znajduje się „zawłaszczająca miłość matczyna”, a po drugiej – racjonalna prośba o wydobywanie elementów synowskiego ciała spod matczynej kurateli, aby oddać je komuś (z jej perspektywy) obcemu. M. Kinder łączy tę sytuację z późniejszą sceną filmu, w której Antonio, tancerz flamenco kradnie rękopis powieści Leo po to, by go sprzedać i wykorzystać pieniądze na przygotowanie występu, do którego sama go zachęcała (będąc nieświadomą sposobu, w jaki zrealizuje on ten plan). Sama Leo nie traktuje swego rękopisu jak wymarzonego dziecka. Z pewnością nie do niej należy rola bycia matką tego tekstu. Nie porusza jej specjalnie kwestia skopiowania utworu. To Angel jest tym, którego to dotyka. To on staje się matką tego i następnych utworów Leo. Dwóch mężczyzn, których rolę pozna-

³⁴ M. Kinder, *Reinventing the motherland...*, s. 249.

jemy jako widzowie dopiero w ostatnich filmowych sekwencjach, to reprezentanci powtórzonego wątku z początkowej sceny. Antonio dąży za wszelką cenę do realizacji swoich celów, przyjmując słowa zachęty pisarki jako swoiste usprawiedliwienie kradzieży „ciała tekstu”. Matką zamartwiającą się o jego losy i próbującą dać nowe życie Amandzie Gris jest Angel. Bohaterowie są wyraźnie skontrastowani (Antonio jest młody, smukły, przystojny; Angel miświaty, w średnim wieku, poruszający się ociężale), jednakże podobieństwo ich imion (powtarzające się pierwsze litery) może być kolejnym znakiem skontrastowania ich postaw. Jednocześnie, biorąc pod uwagę fizyczne różnice między nimi, z łatwością można przewidzieć, który z nich odniesie zwycięstwo w symbolicznym pojedynku (przeciąganiu liny) między dwoma Proppowskimi antagonistami³⁵. Umberto Eco opisuje podobny narracyjny mechanizm w powieściach Iana Fleminga³⁶. Opozycja charakterów i wartości to jedna z technik narracyjnych, pozwalających na zbudowanie hierarchicznej struktury binarnych opozycji, które są następnie multiplikowane na planie genderowym, psychologicznym, językowym czy strukturalnym. Wydaje się, że twórczość Almodóvara w podobny sposób można poddać analizie semiotycznej, choć nie wyczerpuje ona wszystkich możliwości odczytania jego gier narracyjnych, rozgrywających się nie tylko w ramach fabularnego schematu, ale i w przestrzeni artystycznych nierozstrzygalności, w przedstawieniach ludzkich dramatów, w których przenikają się role wybrane, wykreowane i przypisane bohaterom jego filmów. Jedną z tych ról jest samotne macierzyństwo, które staje się kategorią wykraczającą poza granice określane przez normy społeczne, kulturowe, psychologiczne czy genderowe.

Summary

Motherhood and loneliness – semiotic analysis of Pedro Almodóvar's movies

The article presents different meanings of loneliness and motherhood in Almodóvar's trilogy (*The Flower of my Secret, All about my Mother, Talk to Her*). I analyze different meanings and connotations between characters and narrative structures

³⁵ Odwołuję się do formalistycznej analizy bajki Władimira Proppa. Przedstawia on morfologiczną analizę struktury bajki, w której występują określone, powtarzające się typy postaci, do których należy m.in. główny bohater, protagonist (osoba wspierająca główną postać) i antagonist (jego przeciwnik). W tekście rozszerzam typologiczne rozstrzygnięcia Proppa na rzeczywistość narracji filmowej. W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Książka i Wiedza, Warszawa 1976.

³⁶ U. Eco, *Struktury narracyjne u Fleminga*, w: idem, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, tłum. J. Ugniewska, PIW, Warszawa 1996, ss. 184–236.

which can be understood at the same time on syntagmatic and paradygmatic levels. The analysis shows that the idea of motherhood which is socially and individually constructed may be understood also as a male or transgender role. Pedro Almodóvar's movies exceed all binary systems and establish a new narrative order that is presented in the text.

Słowa kluczowe: samotność, macierzyństwo, Pedro Almodóvar, gender

Keywords: loneliness, motherhood, Pedro Almodóvar, gender