

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**  
**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**  
Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

**Bc. Jakub Turčan**

**Fenomén Almodóvar**  
**(Prelínanie „malých svetov“ v diele Pedra Almodóvara)**

Vedúci práce: **Mgr. Josef Fulka, Ph.D.**

*Diplomová práca*

Praha 2013

## **Prehlásenie**

Prehlasujem, že som predloženú prácu vypracoval samostatne a použil len uvedené zdroje a literatúru. Zároveň dávam povolenie k tomu, aby bola táto práca sprístupnená v príslušnej knižnici UK a prostredníctvom elektronickej databázy vysokoškolských kvalifikačných prác v repozitári UK a používaná na študijné účely v súlade s autorským právom.

V Prahe dňa 4. 1. 2013

Bc. Jakub Turčan

.....

## **Pod'akovanie**

Na tomto mieste by som rád poďakoval Mgr. Josefovi Fulkovi, Ph.D. za jeho vedenie práce a odbornú pomoc. Rovnako ďakujem všetkým svojim blízkym, ktorí ma pri vzniku tejto práce podporovali a dopomohli tak jej vzniku.

## Abstrakt

Diplomová práca sa sústreďuje na problematiku autorstva prostredníctvom hĺbkovej analýzy filmového diela španielskeho režiséra Pedra Almodóvara. Analýze predchádza uvedenie autorovho diela do kontextu jeho vzniku, predstavenie jeho doterajšieho obsahu, ako aj pojmoslovie, s ktorým táto práca narába. Nakoľko má toto postmoderné dielo hypertextuálny charakter, je jeho skúmanie podložené konceptom malých svetov Umberta Eca, teda svetov fíckie v porovnaní s aktuálnym svetom obsahovo obmedzenejších. Súhrnné filmové dielo vníma práca ako ucelený a zároveň svojim charakterom stále otvorený Text. Prelínanie jeho malých svetov chápe ako procesy intratextuálneho odkazovania, no sleduje aj jeho intertextuálne a ako prepojenie predchádzajúcich dvoch i transtextuálne obsahy. Prezentujúc režisérov nezameniteľný rukopis kombinujúci viaceré známe prístupy filmovej tvorby s vlastnými štýlotvornými prvkami, vyjavuje analýza auteuristický charakter – pôvodne uvedený filmovou teóriou predstaviteľov Francúzskej novej vlny – tejto tvorby. V záverečnej časti práca sústreďuje pozornosť na trojicu autor – dielo – recipient, čiže trojicu účastnú existencie umeleckého diela. K pochopeniu procesov percepcie umenia a teda aj k vysporiadaniu sa s myšlienkou smrti autora Rolanda Barthesa jej dopomáha psychoanalytické chápanie filmu podľa Christiana Metzsa, ale aj filozofická koncepcia rizómatického usporiadania skutočnosti Gillesa Deleuza a Félixu Guattariho.

Kľúčové slová: Pedro Almodóvar, malé svety, interpretácia, auteurizmus, imaginárny signifikant, hypertext, rizóma

## **Abstract**

The paper focuses on the problem of authorship by means of an in-depth analysis of the film work of the Spanish director Pedro Almodóvar. The analysis is preceded by setting the author's work in the context of its origin, introduction of its so far existing content, as well as the concepts this work employs. Due to the hypertextual character of this postmodern oeuvre, the study is based on the concept of small worlds by Umberto Eco, hence the worlds of fiction with limited content in comparison to the actual world. The complete film work is perceived as a self-contained, yet within its character an ever open Text. The interdigitation of its small worlds is understood as a series of intratextual references, however the work also monitors its intertextual and, as a blend of these two, the transtextual content. Presenting the directors unique signature, combining several known approaches of the film creation with his own style-constituting elements, the analysis adduces the auteurist character – first described by the film theorists of the French New Wave – of this oeuvre. The last part of the paper is focused on the triad of author – artwork – recipient; i.e. the triad involved in the existence of an artwork. For a better understanding of the art perception processes and thus for dealing with the thought of death of the author by Roland Barthes, the work comes up with a psychoanalytic understanding of the film by Christian Metz, as well as with the philosophical conception of rhizomatic form of the actuality by Gilles Deleuze and Félix Guattari.

Key words: Pedro Almodóvar, small worlds, interpretation, auteurism, imaginary signifier, hypertext, rhizome

# Obsah

Úvod alebo <i>Prvé slovo platí</i> .....	7
1 Teoretické východiská.....	9
1.1 Pojmové ukotvenie .....	9
1.1.1 Auteurizmus .....	9
1.1.2 Neorealizmus.....	10
1.1.3 Film noir.....	12
1.1.4 Imaginárny signifikant .....	12
1.1.5 Postmoderna .....	15
1.1.6 Malé svety .....	16
1.1.7 Hypertext.....	18
1.1.8 Interpretácia a trojjedinnosť diela .....	20
1.1.9 Rizóma .....	24
2 V kontexte alebo Pedro nie sú len žuvačky.....	25
2.1 Almodóvarova epistéma alebo La Mancha, Movida, Patty Diphusa a pár <i>d'alších dievčat</i> .....	25
2.2 Stručný prehľad filmového diela .....	29
3 Almodóvarove malé svety .....	32
3.1 <i>Enfant terrible</i> .....	32
3.2 <i>Veľkomesto a pueblo</i> .....	33
3.3 Sex, drogy, punk, feťáci, násilníci a vrahovia v centre pozornosti.....	35
3.4 (Ne)smrteľnosť tela.....	39
3.4.1 Kóma a transplantáty.....	39
3.4.2 Rozorvaná koža.....	41
3.5 <i>Queers, atrofia pohlaví alebo gender fluidity</i> .....	43
3.6 <i>Voyeur za oknom alebo o pohľade a dohľade</i> .....	46
3.6.1 <i>Režirovaný režisér</i> .....	47

3.6.2	Teledohľad a kyborgovia <i>live!</i> .....	48
3.6.4	Filter, farebnosť, komixovosť .....	51
3.7	Ikony; kresťanské i móдне.....	52
3.8	<i>Cucurrucucú Paloma</i> a ďalšie hudobné „postavy“ .....	54
4	Ženské, mužské alebo mužsko-ženské filmy?.....	57
4.1	Všetko o jeho ženách .....	57
4.1.2	Prípadová štúdia: Všetko o mojej Eve .....	58
4.2	Koža, ktorú nosí chlap .....	61
4.2.1	Prípadová štúdia: Autorova výchova .....	64
5	Autor je mŕtvy. Nech žije autor!.....	70
5.1	Kam sa podel autor? .....	70
5.2	Almodráma .....	73
5.3	O (ne)prenositeľnosti rukopisu .....	76
5.4	Skutočná smrť autora.....	77
5.5	Dielo ako celok.....	79
5.5.1	Retroserialita .....	79
5.5.2	Celok ako mapa.....	81
	Záver: Odtlačok autora.....	83
	Použitá literatúra .....	88
	Online zdroje.....	92
	Zoznam citovaných filmov .....	93

## Úvod alebo *Prvé slovo platí...*

Ako deti sme v rozhovoroch veľmi radi uplatňovali výčitku, že „prvé slovo platí, druhé letí z gatí a to tretie sa už nevráti“. Toto porekadlo malo takú silnú platnosť, že sa proti nemu ťažko hľadal akýkoľvek argument. Akoby legitimizovalo zvrchovanú platnosť prvého vyrieknutého nad všetkými ostatnými, akoby v sebe obsahovalo čosi o našom podvedmí, akoby už nebolo možné nič dodať, či akokoľvek poopraviť naše vyjadrenie. V istom zmysle je zrejmé, že v momente prijatia informácie druhou stranou sa v mysli prijímateľa správy rozbiehajú procesy interpretácie, ktoré svojimi dodatkami môžeme nejakým spôsobom korigovať, no prvý odovzdaný komunikant zanecháva v pamäti zásadnú stopu.

Rovnako tak sa u nás hovorí, že „čo sa stalo, už sa neodstane“. Večná pravda! Predsa však existujú situácie, kedy tieto ľudové múdra strácajú na svojej validite. Umelecké diela, ako produkty našej kultúry ďaleko presahujúce ústnu ľudovú slovesnosť (hoc za mnohé jej vďačiace), sa vyznačujú budovaním svojej vlastnej poetiky. Svojich vlastných príbehov, ktorým sa (vďaka jednej z najbazálnejších a najúžasnejších ľudských vlastností – zvedavosti) prizierame a ktoré nám poskytujú (v ideálnom prípade) vždy svojrázny uhol pohľadu na žitú skutočnosť. Túto obmedzenosť zobrazovaného, toto poskytovanie určitého a nie iného výseku fiktívnej skutočnosti nazýva Umberto Eco *malými svetmi*.

Koncept *malých svetov* sa v tejto práci stáva základom pre skúmanie filmového diela Pedra Almodóvara. To sa vyznačuje extrémnou vrstevnatosťou významovosti, pričom v ňom autor *malé svety* na rôznych úrovniach a v rôznej pravidelnosti rozvíja. V centre našej pozornosti bude teda stáť práve tento vývoj.



Režisérovo dielo budeme, po vzore Derridovho odkazu, dekonštruovať a parciálne analyzovať, aby sme si ho mohli znovu vystavať a nazerať naň z nového uhla.

Tento pohľad má byť založený na vysporiadaní sa s konceptom *smrti autora* Rolanda Barthesa a obhajobe postu tvorcu v trojici, ktorá napĺňa samotnú tvorbu zmyslom, a síce v trojici autor-dielo-recipient.

Špecifiká autorského rukopisu, vyjavujúce sa na báze analýzy režisérom vytvorených *malých svetov*, sa následne stanú predpokladom k upomienke na aplikovateľnosť teórie *auteurizmu* z polovice 20. storočia, s ktorou prišli filmoví tvorcovia Francúzskej novej vlny zrdužujúci sa okolo časopisu *Cahiers du Cinéma*.

Z podstaty dynamického charakteru Almodóvarovo diela a toho, že hranice jeho *malých svetov* doposiaľ neuzavrel, vnímame jeho dielo ako jeden kompaktný, no zároveň stále neuzarvetý celok<sup>1</sup>, ku ktorému sa z autorského postu ešte možno vyjadrovať, možno ho dopĺňovať, naďalej rozvíjať. A tak to, čo sa v jeho *malých svetoch* stalo, nie že by sa natočením nového snímku „odstalo“, ale môže v ich opätovnom čítaní nadobúdať nové rozmery a otvárať ďalšie možnosti interpretácie.

Všetko toto sa deje na báze veľmi špecifického rukopisu. Jeho zásadnou súčasťou sú práve na rôznych úrovniach sa prelínajúce *malé svety*. Povedané inak, vyhranený štýl, na základe ktorého je možno v diele vnímať postoje tvorcu, rozhodne radí tohto režiséra medzi filmových *auteurs*. Takých, čo svoje *malé svety* neustále obohacujú o nové rozmery a v čase, keď už sa k nim zo svojej fyzickej pozície vyjadriť nemôžu, ich dielo tieto nové rozmery nadobúda vďaka pohyblivému recipientovmu kontextu poskytujúcemu príležitosti pre stále nové čítanie.

---

<sup>1</sup> Almodóvarovo dielo tu práve z týchto dôvodov neraz označujeme termínom „Text“; odkazy na jednotlivé filmy uvádzame v poznámkach značkou PA a rokom ich uvedenia. Ucelený zoznam jeho (komerčne distribuovaného) filmového diela sa nachádza na konci tejto práce.

# 1 Teoretické východiská

Úlohou prvej kapitoly je priblížiť základné teoretické koncepty, s ktorými táto práca narába. Podnikneme krátky exkurz do filmovej teórie 20. storočia, konkrétne do teórie *auteurizmu* (*caméra-stylo, politique des auteurs*) a psychoanalytického pohľadu na film v práci Ch. Metza. Pozornosť upriamime na pojmy *neorealizmu, filmu noir, postmoderny, hypertextu a rizómy*.

Predstavíme Ecoov koncept *malých svetov*, interpretácie, trojice zámerov pri tvorbe umeleckého diela. To všetko preto, aby sme si vytvorili dostatočné podložie na neskoršie vysporiadanie sa s Barthesovým „pochovávaním“ autora na pozadí nami skúmaného diela.

## 1.1 Pojmové ukotvenie

### 1.1.1 Auteurizmus

Otázka autorstva vo filme je aktuálna už od polovice 40. rokov 20. storočia. Roger Leenhardt a André Bazin ako prví pripisujú pri vzniku filmu najdôležitejšiu rolu režisérovi. V roku 1948 prichádza Alexandre Astruc s pojmom *la caméra-stylo*<sup>2</sup>, ktorý post filmára používajúceho ako svoj hlavný pracovný nástroj kameru prirovnáva k postu spisovateľovmu. Od roku 1951 vychádzajú v Paríži *Cahiers du Cinéma*, ktorých ústrednou figúrou bol už spomínaný Bazin a s ním aj zásadná osobnosť

---

<sup>2</sup> fr. *kamera-pero*; „The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Stylo*“ In GRAHAM-VINCENDEAU 2009, s. 31-37

Francúzskej novej vlny Jean François Truffaut. Ostro sa vyčleňovali voči tzv. „scenárovému filmu“, kde režisér zohrával len úlohu stvárňovateľa<sup>3</sup> vopred danej predlohy. V 60. rokoch už bola vo filmovej kritike udomácnená *la politique des auteurs*<sup>4</sup>, ktorá vyzdvihovala osobný štýl alebo osobitý svetonázor režiséra radiac ho tak k autorom (fr. *auteur*). Americká kritika si pre účely historického skúmania svojej kinematografie osvojila tento termín ako *auteurskú teóriu (auteur theory)*.

Či už budeme tento myšlienkový koncept nazývať tak alebo onak, podstatné pre nás zostáva, že upriamuje pozornosť na špecifiká filmového štýlu a stavia tak režiséra do rady autorov v ostatnom umení. V dnešnej komunikácii o filme je to síce už vec banálna, no na prelome 60. a 70. rokov táto teória postavila základ pre fimové štúdiá.

Teória, ktorá sa sústreďuje na to, akým spôsobom režisér v diele prezentuje svoje postoje, ako sa stavia k skutočnosti či fikcii túto skutočnosť (svojím spôsobom a nie vždy nutne) reprezentujúcej a hlavne teória prinášajúca možnosť sústrediť sa na jedinečnosť autorovho štýlu alebo inak – jeho rukopisu.

### 1.1.2 Neorealizmus

Vlastnosti neorealistickej filmovej tvorby pozorujeme v Almodóvarovom diele v intenciách zmyslu jeho obrazov. Tento zmysel sa odvodzuje z pozornosti a vôle diváka. Film zobrazujúci obnaženú realitu so sebou nesie mnohosť konotácií. „S možnosťí voľby máme i možnosť vlastní interpretace.“<sup>5</sup> Nejde nám tu

---

<sup>3</sup> fr. orig. *metteur en scène*

<sup>4</sup> voľne *autorská politika/autorské postupy*; BAZIN, A. (1957): „*La Politique des auteurs*“ In GRAHAM-VINCENDEAU 2009, s. 130-148

<sup>5</sup> Monaco 2004, s. 415

o tvrdenie, že Almodóvarov film je nutne neorealistickeý, no má určité prvky tohto smerovania. Jeho recipient má možnosť čítať tento Text po svojom a nechať vypovedať zhýralé časy Movidy<sup>6</sup>, rôzne aspekty problematiky vzťahov v ženskom, mužskom a hlavne mužsko-ženskom (a *vice versa*) svete zakaždým nanovo.

Cesare Zavattini (scénárista De Sicových filmov a veľký zástanca Neorealizmu) popisuje neorealistickeý estetiku ako drámu obsiahnutú v opakujúcej sa obyčajnosti každodenných úkonov. V Almodóvarovom filme sú to často neobyčajné alebo poburujúce situácie, ku ktorým sa pristupuje s obyčajnosťou každodennosti. No stretávame sa tu aj s akcentom na dennodenné úkony stávajúce sa kľúčovými elementami vo výstavbe dramatickeého oblúku.<sup>7</sup> V narácii Neorealizmu prináša odprostenie sa od linearity, často sa využíva elipsa. Udalosti zobrazované v určitom slede rytmu života, pri ktorom sa upúšťa od zvyznamňovania jedných nad druhými, nemusia logicky vyplývať z udalostí predošlých a dejú sa často akoby náhodou. Práve tak, ako ich v skutočnosti denne zažívame.<sup>8</sup>

Typickými formálnymi znakmi Neorealizmu, ktoré u nami skúmaného diela nemožno prehliadnuť sú (aj napriek pôvodným puritánskym tendenciám – natáčanie z ruky priamo v teréne či využívanie nehercov) závislosť na štúdiom triku a vynaliezavosti, strih podľa noriem klasického hollywoodskeho štýlu a v neposlednom rade hudba, ktorá vyzdvihuje emócie sprostredkované obrazom.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> pozri 2.1

<sup>7</sup> napr. motív nevyzuteľných kozačiek, náušnice zapletenej do vlasov inej postavy alebo motív televízie ako „sprostredkovateľa“ okolitého sveta

<sup>8</sup> Thompson, Bordwell 2010, s. 333-334

<sup>9</sup> *Ibid.*

### 1.1.3 Film noir

Mnohé z Almodóvarových filmov sa vyznačujú aj prvkami noirového filmu. Ten sa, ako *nomen omen*<sup>10</sup> a zároveň majú svoj pôvod v drsnej detektívnej fikcii známej pod názvami *Hard-boiled fiction* alebo *Noir fiction*, vyznačuje témami kriminality, sociálnych problémov či špionáže. V historickom filmovom kontexte na tento žáner vplýval aj nemecký expresionizmus či francúzsky poetický realizmus.

Film noir bol po vzore svojich literárnych predchodcov určený predovšetkým mužom a rovnako tak v ňom aktívne prvky tvorili muži – chladní a odmeraní kriminálnici či detektívi. Ak v týchto filmoch vystupuje žena, ide obvykle o zvodnú a zradnú *femme fatal*.

Dej filmu noir sa odohráva hlavne v nocou zahalených veľkomestách, v ich tmavých bočných uličkách či zadymených a špinavých baroch. Narácia využíva *flashbacky*, snové sekvencie alebo náhle zvraty. V zobrazovaní sa preferujú dramatickejšie pohľady a nadhľady. Dôležitú úlohu hrá slabé osvetlenie, šero a hra tieňov.<sup>11</sup>

### 1.1.4 Imaginárny signifikant

Pre teoretické podložie tejto práce sa nám javí správne nevynechať ani psychoanalytický pohľad na film, sformulovaný francúzskym filmovým semiotikom<sup>12</sup> Christianom Metzom v diele

---

<sup>10</sup> fr. *noir* = čierny, tmavý

<sup>11</sup> Thompson, Bordwell 2010, s. 215-216

<sup>12</sup> ak by sme však mali ostať verní historicko-geografickej terminológii, označíme podľa frankofónnej alebo európskej tradície tejto vedy, počínajúcej Ferdinandom de Saussurom a jeho rozdelením znaku na označujúce a označované, Metza za semiológa

s názvom *Imaginárny signifikant*<sup>13</sup>. Nemáme tu však v úmysle do hĺbky predstavovať široké pole psychoanalýzy samotnej, preto sa obmedzíme na stručný výťah základných postojov teoretika z jeho obsiahlej oblasti skúmania. Ukážeme si, čo pre neho znamená kinematografia a ako na pozadí psychologickkej bázy dospel k jej označeniu termínom, ktorý jeho najzásadnejšia práca o filme nesie vo svojom názve<sup>14</sup>.

Film patrí do sféry *imaginárna*, obrazovosti. Tak, ako napríklad aj naše predstavy, sny či spomienky. Patrí teda k tým obrazom, ktorými sa svet vписuje do našej mysle ešte pred jeho analýzou pomocou rádu *symbolického*. Aby sme však boli schopní tieto dve sféry prepájať, potrebujeme sa ako deti postaviť pred lacanovské zrkadlo formujúce jedincov koncept subjektu a objektu – rozlíšenie *Ja* a *druhý*. Bez tejto skúsenosti by sme film, ako ďalšie zrkadlo – no tento raz „zrkadlo“ s absentujúcim telom diváka – nemohli plnohodnotne vnímať.

Film zostáva *imaginárnym* aj vo chvíli, keď nič nezobrazuje. Je ním totiž zo svojej podstaty sprítomňovania neprítomného. Na rozdiel od divadla, ktoré mu je formálne asi najbližšie je vždy fiktívny. To, čo zobrazuje prestáva byť skutočnosťou v momente, keď sa vypne kamera. Pokiaľ ide o sprítomňovanie, máme tu už do činenia so *symbolickým* – film v prvom rade reprezentuje signifikant, teda všetky označujúce, ktoré stáli pri jeho vzniku. Film poskytuje množstvo vnemov, no sú to vnemy sami o sebe, ako objekty vždy už neprítomné. A práve táto neprítomnosť je tak jeho „jediným prítomným signifikantom“<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> 1991

<sup>14</sup> semiológiou filmu sa Metz zaoberá už i v diele *Essais sur la signification au cinéma* (1968), v českom preklade vyšla z tejto zbierky esej s názvom „Film – jazyk nebo řeč?“ In *Filmologický sborník VII. Film jako znakový systém*. Praha : Český filmový ústav, 1971; nás tu však predovšetkým zaujíma jeho psychoanalytický pohľad a preto sa zameriavame práve na jeho state zo 70. rokov, ktoré vyšli pod spomínaným názvom.

<sup>15</sup> Metz 1991, s. 65

Aby sme sa však od *imaginárneho signifikantu* dostali k signifikátom, ktoré v ňom driemu ako potenciality jeho výpovede, je nutná diváková účasť. Tú zaručuje jeho „percepčný pud“<sup>16</sup> kombinujúci túžbu vidieť – nazerací pud, voyeurizmus a túžbu počuť – invokačný pud. Kombinácia týchto dvoch *sexuálnych pudov*<sup>17</sup> uplatňuje dosahovanie slasti, tak ako samotný voyeurizmus či určité formy sadizmu, na báze absencie svojho objektu. Táto absencia je tu navyše zdvojená – v kine sa nachádzame v určitej vzdialenosti od plátna, no ani plátno nie je samotným objektom nazerania. To, čo sa na ňom odohráva je iba spodobovaním neprítomnosti. Aby z tohoto spodobovania vznikol obraz, je nutná diváková percepcia. Bez nej by filmový obraz neexistoval. Je totiž založená na obojsmernom procese – na jednu stranu niečo prijímam a na stranu druhú tomu dávam späť vzniknúť. Ako divák stotožňujem svoj pohľad s pohľadom kamery. Jej pozícia alebo pohyb mi prostredníctvom technológie plnej zrkadiel zaručuje vo filme istú božskú všadeprítomnosť či vševedúcnosť (samozrejme obmedzovanú režisérovým výberom).

Posledným Metzovým poznatkom v teórii filmu založenej na psychoanalytickej tradícii, ktorý tu hodláme zmieniť je, že kinematografia ako technický aparát je ako fyzický objekt pre jej obdivovateľov fetišom. Patrí teda k takým fixačným objektom, ako prádlo, obuv, či akýkoľvek iný predmet, ktorý sa stáva kľúčovým pre prístup subjektu k slasti.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> *op.cit.*, s. 78

<sup>17</sup> sexuálne pudy sa vyznačujú iným stupňom potrieb v porovnaní s pudmi sebazáchovnými u Freuda alebo organickými u Lacana, ktoré predstavujú uspokojenie základných fyzických potrieb človeka

<sup>18</sup> *op.cit.*, s. 88

### 1.1.5 Postmoderna

Keď Charles Jencks opisuje diela postmodernity, hovorí o dvojitom kódovaní, irónii pri používaní minulého, širokom výbere, strete a nespojitosti tradícií.<sup>19</sup> Toto sú prvky, ktorými Almodóvarovo (predovšetkým ranné, ale nie len) dielo disponuje. Jencks však zároveň stavia postmodernu do opozície voči jej predchádzajúcim avantgardám, ktoré ostro kritizuje. Po vzore Lyotarda s týmito tvrdeniami nechceme súhlasiť.

Vychádzajúc z Kantovej *estetiky vznešeného*<sup>20</sup> definuje Lyotard logiku modernity a jej závršenia – avantgardného umenia. Cit *vznešena* – naplnený rozkošou a trápením zároveň – nastupuje v momente zlyhávania logiky rozumu a našej predstavivosti. Poznávanie *vznešeného* nie je poznaním reálnej skúsenosti. Je myslením *Ideí*, ktoré sú neprezentovateľné – sú niečím, čoho existenciu myslieť možno, ale nemožno to ukázať či vidieť. Ak sa snažíme o takúto prezentáciu nepredstaviteľného, tj. absolútna, náš rozum zlyháva, ostáva v křči. Umenie má teda plniť úlohu určitého mediátora, ktorý núti rozum vyrovnávať sa s týmito nikdy nepochopenými alteritami.

„Nejaké dílo se může stát moderním, jen když je nejprve postmoderním. Takto chápaný postmodernizmus není modernizmus dospívající k svému konci, nýbrž modernizmus ve stavu zrodu, a tento stav je stálý.“<sup>21</sup> Je to neustále stávanie, akoby tu Lyotard hovoril v podobnom zmysle, v akom sa vyjadrovali aj Deleuze s Guattarim<sup>22</sup>. Postmoderné diela majú u neho rysy udalosti s paradoxným charakterom toho, čo je budúce (post) a zároveň práve minulé (modo). Pravidlá fungovania týchto diel

---

<sup>19</sup> Jencks 2007

<sup>20</sup> vznešené je naplnené pátosom, vyjadruje vzťah rozumu a imaginácie, núti rozum k mysleniu absolútna, pričom zlyháva na základe neschodnosti predstavy adekvátneho zmyslového zážitku zlyháva obrazotvornosť; vznešené tak prináša zneistenie, strach či bolesť. U Kanta patrí vznešené k determinantom etických princípov, Lyotard tento postoj kritizuje a posúva koncept ďalej; Kant 1975

<sup>21</sup> Lyotard 1993, s. 26

<sup>22</sup> Deleuze – Guattari 2010



nie sú vopred stanovené. Naopak, sú imanentné procesu ich vytvárania a ich nachádzanie *ex post* je cieľom. Umelec tak formuje určitý jazyk – súbor kódov, ktorému sa možno učiť až v momente čítania diela.

Eklekticismus je podľa Lyotarda známkou spotrebiteľstva a znamená degradáciu umenia na úroveň konzumného produktu zo supermarketu. Skutočne žijeme dobu, kedy sa tieto dva druhy diela miešajú a často je náročné ich od seba oddeliť. No ak má mať umenie v *postmodernej situácii* (vyplývajúcej zo stavu nastoleného technovedeckým pokrokom postindustriálnej spoločnosti) zmysel, jeho úlohou „zúštvá úsilí o imanentní vznešenost, o kroužení kolem neprezentovatelného, které není nikterak povznášející, ale je součástí nekonečné přeměny „skutečností““<sup>23</sup>.

### 1.1.6 Malé svety

Naše bádanie v diele Pedra Almodóvara staviame na teórii *malých svetov*, ako ju sformuloval Umberto Eco na základe Nobelovho sympózia o možných svetoch v humanitných vedách z roku 1986<sup>24</sup>. Účelom práce ale nie je zaoberať sa teóriou *malých svetov* do hĺbky. Používa ju skôr ako zaužívaný obrat, na základe ktorého rozvíja ďalšie teoretické koncepty. Určite je však na mieste tento koncept stručne predstaviť.

*Malé svety* sú svetmi fikcie. Keďže sa vždy skladajú len z obmedzeného množstva informácií a obsahujú iba určité množstvo udalostí, môžeme o nich hovoriť ako o svetoch

---

<sup>23</sup> Lyotard 2002, s. 67

<sup>24</sup> konaného v Lidingu (predmestie Stockholmu); podrobne o stretnutí pozri Allén 1989

*neúplných a sémanticky nehomogénnych*<sup>25</sup>. Práve kvôli tejto limitovanosti sú to svety *malé*. Zákonitosti platiace v *malých svetoch* sa nemusia zhodovať s tými, na ktoré sme zvyknutí zo sveta reálneho. Napriek tomu z neho hojne čerpajú a pokiaľ nie je z textu fikcie zrejmé inak, máme sklony im prisudzovať jeho vlastnosti. Preto možno hovoriť o ich parazitickej povahe.

Existencia *malých svetov* je podmienená čitateľovou vôľou spolupracovať. Ten musí byť vo svojom vnímaní flexibilný a povrchný. Mnoho faktov musí prijať ako samozrejmosť, musí predstierať ich znalosť odhliadajúc od toho, že v jeho reálnom svete neexistujú, alebo mu nie sú známe. Existuje však i extrémny prípad pedantského čitateľa, ktorý si percepciu fikcie nie je schopný dostatočne vychutnať, pretože u neho *malé svety* figurujú ako *svety maximálne*. V ich obmedzenosti hľadá faktografické údaje, ktorými jednoducho nedisponujú.

Na základe miery flexibility a povrchnosti v prístupe k *malým svetom* možno rozlišovať škálu riadiacu sa prívlastkami *možný, vierohodný, pravdepodobný a mysliteľný*<sup>26</sup>. Môžeme totiž zmeniť svet logicky nemysliteľný, väčšinou obsahujúci vnútorné spory (napr. svet obsahujúci hranaté kruhy), ktorý je extrémnym prípadom sveta nemožného (jeho predstava má zmysel len v nemožnosti jeho prestavy) a rovnako tak poznáme prípady nepravdepodobných a málo vierohodných prípadov (napr. bájky obsahujúce hovoriace zvieratá), či – tie najprijateľnejšie – pravdepodobné a vierohodné príbehy, najviac sa podobajúce nami žitej skutočnosti.

Nároky na spoluprácu sa líšia aj od typu spracovania svetov fikcie. Pokiaľ majú formu prostej vizuálnej ilúzie, vyžadujú iba krátkodobý perceptívny proces, ale naopak, ich verbálnu manifestáciu komplikuje časopriestorová linearita znakov

---

<sup>25</sup> Doležel 2003 (Heterocosmica)

<sup>26</sup> Partee 1989

(vyžaduje sa súhra krátkodobej a dlhodobej pamäte). Film má v tomto prípade výhodu v tom, že dynamiku vnímania usmerňuje adekvátnou kombináciou týchto dvoch elementov.<sup>27</sup>

### 1.1.7 Hypertext

„Přestupování hranic mezi uměními je v dějinách umění zjev velmi častý (...). Vývojová důležitost takových překročení hranic je v tom, že se umění učí pocítovati nově své tvárné prostředky a viděti svůj materiál z nezvyklé strany; přitom však vždy zůstává samo sebou, nesplývá s uměním sousedním, nýbrž dosahuje toliko stejným postupem různých efekťů nebo různým postupem stejných efekťů.“<sup>28</sup>

Prestupovanie, o ktorom hovorí Mukařovský je viac ako bežným javom postmoderných diel. Oslobodzovanie sa od hraníc by sme mohli radiť k ich základným črtám. Almodóvarova tvorba na tomto princípe funguje. Niekedy ide o celkom bežné súčasti filmového diela, ako napríklad hudobná zložka, inokedy o markantnejšie príklady *textu v texte* – výpožičky, fragmenty, citáty iných filmov, prítomnosť divadelnej scény alebo televíznej obrazovky.

Slovami Umberta Eca, ide o „postmoderní“ filmy, ve kterých je citace toposu chápána jako jediný způsob, kterým se můžeme vypořádat s naší encyklopedickou filmovou zkušeností.“<sup>29</sup> A dodajme ešte Benjaminovo prezieravé vyjadrenie z medzivojnového obdobia, kedy tvrdí, že reprodukované umelecké dielo je stále väčšmi reprodukciou umeleckého diela

---

<sup>27</sup> Eco 2009

<sup>28</sup> Mukařovský 1933, s. 443

<sup>29</sup> Eco, 1997a, s. 64

určeného k reprodukcii a zároveň, že stráca svoju rituálnu funkciu, ktorá je nahradená funkciou politickou<sup>30</sup>.

Ak budeme teda dielo svetoznámeho Španiela ponímať ako jeden celok, súhrn *malých svetov*<sup>31</sup>, jeho rukopisu<sup>32</sup>, tj. jeden konzistentný Text (alebo inak *korpus*), môžeme vnímať hru odkazovania na úrovni *intratextu*, *intertextu* a *transtextu*<sup>33</sup>.

Intratextuálnymi odkazmi označíme jav, pri ktorom autor odkazuje na inú časť svojho diela, teda možnosť identifikovať rozvoj špecifických *malých svetov* postáv, námetov, či motívov od filmu k filmu (zriedka však s chronologickou následnosťou). V kontexte intratextuálnych odkazov je azda na mieste venovať trochu pozornosti Derridovmu termínu *iterabilita*<sup>34</sup> a jeho významu. Stručne povedané, *iterabilitou* nazývame opakovanie toľko príznačné pre diela postmodernity. Aby sa však od prostého opakovania odlíšil, tento pojem v samom koreni slova obsahuje viac. ITER (z lat. *iterum*) znamená „znovu“, ale genéza koreňa siaha až k slovu ITARA (sanskrt) s významom „iný“. Opakovanie teda zo svojej podstaty okrem zhody vždy prináša aj určitú odlišnosť, odкрýva nové významy. Práve toto je spôsob, akým sa intratextualita prejavuje v Almodóvarovom diele. Ak v niektorej jeho časti nachádzame odkaz na predošlé, ide vždy o významové rozšírenie, možnosť nahliadať do týchto malých svetov hlbšie.

Intertextualita sa odohráva na úrovni prepájania jednotlivých častí Textu s textami inými. Máme tu na mysli proces, ktorý popisuje Eco, keď hovorí o intertextovom dialógu. S iróniou sa cituje to, čo by už malo byť všeobecne známe – *topos*. Znalosť rozličných *topoi* tvorí tzv. *intertextovú encyklopédiu*. Kvalita percepcie postmoderného textu, schopnosť

---

<sup>30</sup> 1936, s. 9

<sup>31</sup> Eco, 2009, s. 73-92

<sup>32</sup> ktorému sa podrobne venujeme v tretej kapitole

<sup>33</sup> Uhlíř 2000

<sup>34</sup> Žilka 2000

hrať hru intertextu, sa tak odvíja aj od individuálneho rozsahu tejto encyklopédie a odlišuje tak *naivného diváka prvej úrovne* od *kritického diváka druhej úrovne*.<sup>35</sup> Dodajme, že v prípade Almodóvarovho Textu sa intertextové odkazovanie nie je vždy ironicky podfarbené. Autor naopak využíva odkazy k tomu, aby svoju výpoveď obohatil, zasadil do kontextu iných umeleckých výpovedí a zároveň tým vzdal poctu jeho predchodcom.

A nakoniec, transtextualitou označíme jav, kedy sa dimenzie intratextu a intertextu umne prepoja a podpora tak vrstevnatú výstavbu diela.

### **1.1.8 Interpretácia a trojjedinnosť diela**

Historicky rozlišujeme dva základné prístupy k interpretácii. Jeden hovorí, že interpretovať text znamená dôjsť k významu, ktorý zámýšľal jeho pôvodca, prípadne k jeho objektívnemu charakteru či esencii, ktorá je celkom nezávislá na našich interpretáciách. Podľa druhého možno texty interpretovať nekonečným množstvom spôsobov.<sup>36</sup> V oboch prípadoch ide o neoblomné vyjadrenia, no nemali by sme zabúdať ani na všeprestupujúcu mieru vecí. Rozhodne nepoprieme, že existujú texty, ktoré možno interpretovať donekonečna a zároveň nemôžeme spochybniť fakt, že (aj keď len ako fiktívna entita) hranice výpovedí formujúcich našu vzájomnú interakciu existujú. Ako inak by sme sa potom dopracovali k dnešnému sociokultúrnemu stavu?

Eco (po významne ilustratívnom príbehu o otrokovi s figami) uvádza: „Ak existuje niečo, čo má byť interpretované,

---

<sup>35</sup> Eco 2009, s. 98-99, 104-105

<sup>36</sup> *op.cit.*, s. 31

interpretácia musí hovoriť o niečom, čo možno niekde nájsť a istým spôsobom rešpektovať.“<sup>37</sup> Istotu v správnosti interpretácie každodenných javov získavame na základe znalosti konvencie. A keďže dopustiť sa omylu je prirodzené, každý z nás si so sebou nesie iný sumár vedomostí a autori dnes „umierajú“ omnoho častejšie ako kedysi, je nevyhnutné vnímať *akt čítania* ako zložitú transakciu medzi kompetenciami čitateľa a charakterom kompetencie postulovanej textom samotným.<sup>38</sup> Cez prizmu na čitateľa orientovaných teórií sa teda v procese interpretácie stáva kameňom úrazu práve krehký vzťah medzi *intentio operis* a *intentio lectoris*.

*Intentio auctoris* je zámer autora. Nie je jednoduché ho vypátrať a z hľadiska interpretácie ho podľa niektorých teórií možno považovať za bezvýznamný. Barthes sa voči autorovmu zámeru stavia v *Smrti autora* kriticky: „Výklad diela je vždy hľadaný u toho, kto je vytvoril, ako by přes víceméně průhlednou alegorií fikce šlo o hlas jedné a téže osoby: autora, který se svěřuje.“<sup>39</sup> *Intentio lectoris* ako zámer čitateľa či interpreta je spôsob akým vníma text jeho recipient. „Čitateľ je (...) v príbehu prítomný vždy, a práve on je nielen základnou súčasťou rozprávačského procesu, ale aj príbehu samého.“<sup>40</sup> *Intentio operis*, teda zámer diela či textu ako výsledku domnienky zo strany čitateľa. Rozpoznať ho znamená objaviť semiotickú stratégiu, vytvoriť si obraz *modelového autora*. Istotu v nastolenej domnienke získavame prostredníctvom komparácie časti a celku, nastáva teda proces, v ktorom vnútorná koherencia textu (*intentio operis*) usmerňuje čitateľove pohnútky (*intentio lectoris*).<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Eco 1995, s. 48

<sup>38</sup> *op.cit.*, s. 69-71

<sup>39</sup> 1968, s. 75

<sup>40</sup> Eco 1997b, s. 1.

<sup>41</sup> Eco 1995. s. 66-67.

Barthes neskôr svoje tvrdenie ohľadne *smrti autora* upresňuje. Jeho účelom nie je potlačiť existenciu autora *ad absurdum*. Tvrdí, že autor je mŕtvy v inštitučnom zmysle slova. K dielu už po jeho vzniku nemá čo dodať. A napriek tomu „v texte svým spôsobom po autorovi toužím: je mi zapotřebí postavy autora (čož neznamená reprezentace či projekce), jako je autorovi zapotřebí mé – ledaže by šlo o žvatláče.“<sup>42</sup>

Triáda intencií (autora, textu, čitateľa), i keď existujú tendencie považovať niektorú z nich za menej podstatnú, rozhodne figuruje v každom procese interpretácie. Ten možno vnímať v dvoch rovinách, a síce *sémantickej a kritickej* (resp. *semiotickej*).

Prvou v poradí označujeme základný semiozický proces, pri ktorom recipient vyplňa lineárnu manifestáciu textu konkrétnym významom. Cieľom druhej je popisovať a vysvetľovať formálne kvality daného textu. Takže ak pri *sémantickom* čítaní ide o porozumenie komunikátu, pri *kritickom* čítaní nás zaujíma jeho forma, spôsob akým vypovedá. Zjednodušene povedané, ide o *druhostupňové* čítanie, ktoré nie je automatickou súčasťou zmyslového vnímania, vyžaduje určitú motivovanosť. Každý text má však potenciál byť čítaný na oboch úrovniach.<sup>43</sup>

Opodstatnenosť jednotlivých prvkov triády intencií ďalej vyplýva z konkrétneho typu textu. Ak aj niektoré teórie opúšťajú opodstatnenosť autora voči jeho dielu – objektu estetického skúmania – a ich koncepty takejto percepcie na teoretickej rovine fungujú, nemôžu tým zahaliť fakt, že sú prípady v ktorých sa človek o *intentio auctoris* zaujíma.

Richard Rorty rozdeľuje textualizmus na skupinu ľudí, ktorý *a priori* odmietajú intencie autora a pátrajú po vnútornej

---

<sup>42</sup> Barthes 2008, s. 26

<sup>43</sup> Eco 2009, s. 63-64

súdržnosti textu, po tom, čo vplýva na ideálneho čitateľa práve tak a nie inak, a na tých, pre ktorých je každé čítanie chybným čítaním, tzv. *misreading*. Eco tieto procesy pomenúva trochu inak. Pátrači po vnútornej koherencii, po charaktere textu, tj. rešpektujú *intentio operis*, sa podieľajú na *kritickej interpretácii*, zatiaľ čo tí, ktorí bádajú ďalej, odstúpia od textu, aby sa dozvedeli viac, ho jednoducho *používajú*.<sup>44</sup> Toto rozdelenie už Rorty nebol ako pragmatista schopný prijať, keďže u neho je použitím čokoľvek, čo ktokoľvek robí s čímkoľvek. Rovnako tak necíti potrebu rozlišovať medzi *intentio operis* a *intentio lectoris*.<sup>45</sup> Každopádne, v tejto práci s touto triádou zámerov zostaneme a na jej základe sa pokúsime obhájiť post autora výpovede ako nedeliteľnej súčasti trojice autor-dielo-recipient.

Pokiaľ ide o *medze interpretácie*, budeme sa v našich analýzach snažiť nezachádzať príliš ďaleko od zjavného, no zároveň je možné, že nás skúmaný Text dovedie k istej nadinterpretácii. Tú ale nechceme vnímať vyslovene negatívne. Veď, čo môže byť zaujímavejšie, než situácia, keď človeka (ako recipienta) podnieti umelecké dielo premýšľať nad svoj vlastný rámec.

Sám autor sa k tomuto javu v rozhovore s Marshou Kinder, ktorá sa v tej chvíli zjavne istej nadinterpretácie dopustila, vyjadruje pozitívne. „Sú to pre mňa nové myšlienky, ale súhlasím s nimi a zdajú sa mi byť zaujímavé. Rád vo svojich filmoch objavujem nové vysvetlenia. Obohacuje ich to.“<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> *op.cit.*, s. 66-68.

<sup>45</sup> Rorty 1995, s. 93-95

<sup>46</sup> „Those are new ideas to me, but I agree with them and find them interesting. I like to discover new explanations in my films. It makes them richer.“ In Kinder – Almodóvar 1987, s. 41



### 1.1.9 Rizóma

Ak chceme skúmať dielo s hypertextovým charakterom, je na mieste neobchádzať ani pojmy vytvárajúcu filozofiu Gillesa Deleuza a Félixu Guattariho<sup>47</sup>. Jedným zo základných konceptov myslenia, ktoré prezentujú je rizomatické usporiadanie sveta. V skratke vysvetlíme, čo *rizóma* v ich podaní znamená, aby sme neskôr vlastnosti tohoto javu aplikovali na skúmaný predmet.

*Rizóma* je spôsob nazerania na usporiadanie skutočnosti, ktorý sa snaží oprostiť od dualistického delenia. Riadi sa šiestimi základnými princípmi. 1. a 2. *princíp spojenia a heterogenity*; a síce, že ktorákoľvek časť rizomatického usporiadania môže a musí byť spojená s ktoroukoľvek inou. 3. *princíp multiplicity*; alebo mnohosti odlišuje toto usporiadanie od binárnej alebo stromovej štruktúry. *Rizóma* nespája body či pozície, tvoria ju línie pretrvávajúce v pohybe. Mnohosť možno vyjadriť jednoduchou rovnicou  $n-1$ . 4. *princíp asignifikantného zlomu*: v prípade prerušenia určitého miesta *rizómy* sa táto môže ďalej vyvíjať po niektorej zo svojich líní. 5. a 6. *princíp kartografie a odtlačku*; *rizóma* je mapa. To znamená, že je otvorená bez určenia začiatku či konca. Vyznačuje sa teda možnosťou viacerých vstupov. Odtlačok naopak vyjadruje binárnu štruktúru. Jej existenciu autori nepopierajú, no uvádzajú ju do nových vzťahov. Stanovujú metódu prenášania odtlačku na mapu. Každá stromová štruktúra je súčasťou širšieho kontextu – mnohosti.<sup>48</sup>

Vytýčili sme pojmoslovie, s ktorým sa na ďalších stranách tejto práce možno stretnúť. To preto, aby sme sa už ďalej nemuseli jeho definíciami dopodrobna zaoberať.

---

<sup>47</sup> Deleuze – Guattari 2010

<sup>48</sup> *op.cit.*, s. 9-36

## **2 V kontexte alebo Pedro nie sú len žuvačky**

Aby sme pochopili intencie, s ktorými Almodóvarovo dielo vznikalo a vzniká, v stručnosti si na nasledujúcich stránkach predstavíme jeho životnú dráhu, resp. jej určité zlomové body značne sa javiace ako determinanty jeho diela a následne sa pokúsime o chronologický prehľad jeho dlhometrážnej filmovej tvorby.

### **2.1 Almodóvarova epistéma alebo La Mancha, Movida, Patty Diphusa a pár ďalších dievčat**

V krátkej sebareflexívnej eseji s názvom *Mapa* píše Almodóvar o počiatkoch svojho záujmu o filmové médium nasledovné.

„Narodil jsem se v době špatné pro Španělsko, ale výborné pro film. Mám na mysli padesátá léta. Když jsem poprvé vkročil do vesnického biografu, byl jsem ještě hodně malý. (...) Do tohoto prvního vesnického biografu jsem si kromě židličky, na kterou jsem se pak uvelebil, vždycky nosil z domova i plechovku se žhavými uhlíky, aby mi během promítání nebyla taková zima. Postupem let se teplo těch improvizovaných kamínek stalo vzorem toho, co pro mě kino ve všech dobách znamenalo. (...) Když mi bylo jedenáct, stál v Cáceres biograf na stejné ulici jako škola, do níž jsem chodil. Ve škole mi flandřáci deformovali ducha s náboženskou houževnatostí. Naštěstí o kousek výš jsem se ve stejné ulici se světem usmiřoval v křesle kina, se svým světem. Byl to svět ovládaný zvrhlými emocemi, ale já s jistotou věděl, že právě do takového patřím. Velice brzy (...) jsem si musel vybrat, a učinil jsem tak se zkušenou rozhodností. Pokud jsem

si zasluhoval peklo za to, že jsem viděl filmy jako *Johnny Guitar*, *Piknik*, *Zář v trávě* nebo *Kočka na rozpálené plechové střeše*, neměl jsem jinou možnost než přijmout horko jeho výhně. Nevěděl jsem tehdy, co to jsou geny, ale určitě jsem ve svém genetickém kódu měl jako dobytek vypálený žhavým železem cejch provinčního kinofila. Byl jsem mnohem citlivější na hlas Tennesseeho Williamse ze rtů Liz Taylorové, Paula Newmana nebo Marlona Branda než na mdlý, uslintaný šepot mého zpovědníka, tomu se nedalo zabránit. Neměl jsem o čem pochybovat ani co rozmýšlet. Volání světla, promítaného v mých očích jako odraz filmového plátna, bylo mnohem silnější než jakékoli jiné volání. Nepředstavoval jsem si, že o dvě desetiletí později některé obrazy promítané na plátno mého dětství spatří světlo světa, ponесou můj podpis a budou poznamenány těmito prvními filmy.“<sup>49</sup>

Ako je z exkurzu do režisérových spomienok na detstvo, podfarbených adekvátnou dávkou pátosu, patrné, zásadnou udalosťou formujúcou jeho tvorivé myslenie bol odchod z rodnej provincie La Mancha<sup>50</sup> do cirkevnej internátnej školy v Cáceres. Tam sa formoval jeho cit pre filmové umenie, ktorý sa neskôr naplno prejavuje v mnohých alúziách, parafrázach či citáciách. No netreba prehliadať ani jeho (tak silne citeľné) spomienky na vidiek a jeho tradície z autorovho ranného detstva<sup>51</sup>.

Po Maturite sa rozhodne vziať život do vlastných rúk a sedemnásťročný odchádza do hlavného mesta krajiny. Tu sa jeho životná dráha zásadne obohacuje o skúsenosti, ktoré sa k nemu predtým mohli dostať len sprostredkovane. Rok 1968 so sebou prináša isté uvoľnenie a mladú generáciu oslovujú myšlienky hnutia *hippies*. Almodóvar spoznáva alkohol, drogy, sex, no hlavne rytmus veľkomesta, ktorý mu natoľko učaroval, že Madrid prirovnáva k protikladnej a rôznorodej ľudskej bytosti

---

<sup>49</sup> Almodóvar 2004, s. 131-132

<sup>50</sup> Pedro Almodóvar Caballero sa narodil 25. 9. 1951 v dedine Calzada de Calatrava.

<sup>51</sup> Matáková – Hanáková 2005

s neobmedzeným množstvom foriem a zároveň sa stáva hlavným dejiskom jeho príbehov.<sup>52</sup>

Keď neskôr vo svojich dvadsiatichtvoch rokoch začínal, pracujúc pre národnú telekomunikačnú spoločnosť, točiť svoje prvé krátkometrážne filmy na kameru typu Super 8, synonymom španielskej kultúry mladých bolo slovo *Movida*. *La Movida Madrileña* (voľne preložiteľné ako Madridské hnutie) znamenala istý druh revolty, prejavy odpútania sa od predchádzajúceho diktátorského režimu Francisca Franca. Mladému Madridu (a postupom času aj ďalším španielskym veľkomestám) vládol duch slobody oslavujúci nastávajúcu demokraciu. Undergroundovú scénu zaplavili umelci tvoriaci pod kultúrno-estetickým vplyvom Európy a USA. Inšpiráciou im boli punk, drogy, heavy metal, pop, ale aj španielske tradície *zarzuely* (druh výpravnej operety) alebo *sevillán* (folklórny tanec).

Postavenie Almodóvara v centre pozornosti *Movidy* je často prirovnávané k Warholovi a daniu v jeho newyorskej *Factory*. Niet sa čomu diviť. Veď, okrem markantnej fascinácie pop artom, *Movida* predstavovala (až) radikálne uvoľnenie mravov. Sám autor pri osobnom stretnutí s Warholom (počas jeho návštevy Madridu) na toto prirovnanie (akoby už vtedy si strážiac prejavy svojej autorskej persóny) odvetil veľmi stroho, že tým, ktorí ho umelcovi takto predstavujú asi nenapadá lepšie prirovnanie. V zápätí dodáva, že by to snáď mohlo byť mierou transvestitných a feťáckych postáv v jeho filmoch<sup>53</sup>.

V tomto kontexte vzniká Almodóvarovo dielo. Po niekoľkoročnom tréningu tvorbou krátkometrážnych, tematicky provokačných diel<sup>54</sup>, sa tento umelec – autodidakt púšťa i do

---

<sup>52</sup> Almodóvar 2004, s. 103

<sup>53</sup> *op.cit.*

<sup>54</sup> napr. *Dve kurvy alebo Príbeh lásky, ktorý sa končí svadbou* (1974), *Politický film* (1974), *Pád Sodomy* (1975), *Sex tu, sex tam* (1977) – pre úplný zoznam pozri Matáková – Hanáková 2005,

celovečerných hraných filmov. Svoju umeleckú dráhu však nezačína hneď ako filmár. Už od ranného veku ho fascinuje literatúra a po príchode do Madridu sa venuje predovšetkým písaniu poviedok. V roku 1978 mu vychádza súborné dielo troch z nich<sup>55</sup>. Fascinuje ho i fotografia a v roku 1982 predstavuje vo fotorománe<sup>56</sup> zverejnenom v časopise *Víbora* postavu *Patty Diphusy*. Tá je zároveň hlavnou hrdinkou jeho poviedok na pokračovanie vychádzajúcich v časopise *La Luna de Madrid*<sup>57</sup>. *Patty Diphusa*<sup>58</sup>, nikdy nespíaca medzinárodná pornohviezda plná optimizmu a zaujímavajúca sa výhradne o povrch vecí, je kľúčovou postavou vo vývoji autorovho diela. Stelesňuje zmýšľanie mládeže Movidy a sám Almodóvar o nej, v prológu ku knižnému vydaniu jej príbehov, hovorí ako o vernom odraze jeho pocitov<sup>59</sup>. Toto alter ego doprevádza v publikácii o *Patty Diphuse* ešte niekoľko textov reflektujúcich život a tvorbu autora<sup>60</sup>.

Rozprávanie príbehov - ako smerodajná záľuba prejavujúca sa už jeho rannom detstve, kedy doma svojim sestrám po návrate z kina vždy s obľubou prerozprával a zapájajúc svoju fantáziu i adekvátne dolad'oval príbehy zhladnutých filmov<sup>61</sup> - a vášeň pre umeleckú tvorbu sa prejavili aj na ďalších úrovniach. Bol súčasťou amatérskeho divadelného spolku, písal a spolu s ďalšou významnou osobnosťou Movidy, travesty performerom/spevákom Fanny McNammarom<sup>62</sup>, aj predvádzal punkové hudobné kúsky, čo sa ostatne prejavilo aj v jeho prvých dvoch celovečerných snímkoch. Navyiac, okrem toho, že sa ako herec (v malých rolách

---

s. 290; tieto však nie sú predmetom nášho skúmania, prevažne z dôvodu zlej dostupnosti, ale aj preto, že nikdy neboli bežne distribuované.

<sup>55</sup> pod názvom *Sueños de la razón* (voľne *Sny o rozume*).

<sup>56</sup> s názvom *Toda tuya* (voľne *Celá vaša*)

<sup>57</sup> Periodikum prezentujúce movidu; poviedky vychádzajú v rokoch 1983-84.

<sup>58</sup> *nomen omen* – z španielskeho „patidifuso“ = ohromený, užasnutý, vyvedený z miery

<sup>59</sup> Almodóvar 2004

<sup>60</sup> Texty zaradené do častí nazvaných *Vycpávky* a *Rady, jak se stát mezinárodně proslulým režisérem*

<sup>61</sup> Zurián 2009

<sup>62</sup> vlastným menom Fabio de Miguel, ktorý toho času patril popri Bibi Andersen k hviezdám madridskej travesty scény.

či ako cameo) objavuje vo vlastných filmoch<sup>63</sup>, zahral si aj vo filmoch iných režisérov<sup>64</sup>.

## 2.2 Stručný prehľad filmového diela

Režisérove prvotiny – *Pepi, Lucy, Bom a pár ďalších dievčat* (1980) a *Labyrinth vášní* (1982) – sú akýmsi záznamom či priam výpoveďami z čias Movidy. Možno hovoriť o ich dokumentárnej hodnote. Aby sme sa však v našich záveroch neunáhli, musíme mať neustále na pamäti charakter akejkoľvek dokumentovanej či inak filmovo reprezentovanej skutočnosti. Znaký zastupujúce reálny referent sú poznačené určitou nemožnosťou zobrazenia, obsahujú nezobraziteľnú časť, ktorá spôsobuje „obmedzenie platnosti zvolených reprezentácií a zneisťuje, alebo obmedzuje, aj platnosť vedenia, ktoré prostredníctvom týchto reprezentácií môžeme získať“<sup>65</sup>.

Vráťme sa ale k samotným vlastnostiam naratívu. Tak ako Movida, aj skorý Almodóvarov film sa vyznačuje veľkou dávkou slobody. Či už po formálnej stránke (okrem iného aj z toho dôvodu, že autor ešte nebol dostatočne zbehlý vo filmárskej praxi) alebo po obsahovej, tieto filmy z princípov samotného hnutia, posúvajú hranice zobrazovaného. Oslavujú tak hedonistické záľuby vtedajšej mladej generácie „moderného Madridu“, ktoré ich mali (aj) prostredníctvom apolitizmu odpútať od minulosti naplnenej uplatňovaním diktátorskej moci<sup>66</sup>. Táto

---

<sup>63</sup> 1980, 1982, 1983, 1984, 1986, 1987, 2004

<sup>64</sup> Ballesteros 2009

<sup>65</sup> Ferenčuhová 2009, s. 159

<sup>66</sup> cit. Almodóvar, P. In Besas 1985, s. 216

neúnosnosť zobrazovaného zároveň nahráva do karát aj postmodernému charakteru<sup>67</sup> diela.

Režisérove filmy, vzhľadom na jeho autodidaktický prístup k tvorbe, vyzrievajú postupne po oboch stránkach – formálnej i tematickej. Od obrazovo šokujúcich, hybridných komédií, okrem vyššie citovaných sem môžeme zaradiť aj filmy *V temnotách* (1983) a *Čo som komu urobila, že sa mi to stalo?* (1984), sa postupne prepracúva k vážnejším témam – vzplanutia vášne vo filmoch *Matador* (1986) a *Zákon túžby* (1987). Na humor však autor nezanevrel a prvý veľký medzinárodný úspech mu prinášajú tragikomické *Ženy na pokraji nervového zrútenia* (1988). V podobnom duchu sa nesú aj ďalšie tri snímky – *Spútaj ma!* (1990), *Vysoké podpätky* (1991) a *Kika* (1993).

S blížiacim sa milénium režisér postupne odhaľuje svoju vážnejšiu tvár a počnúc filmom *Úspech môjho tajomstva* (1995) točí žánrovo čistejšie melodrámy *Na dno vášne* (1997), *Všetko o mojej matke* (1999), *Hovor s ňou* (2002), ktoré sa (okrem iného) tematicky zaoberajú klinickým prostredím, kómatickými stavmi, odumretými či transplantovanými orgánmi. Veľmi dômyselným spôsobom používa paradigmu vzájomnej hry *tela a slova* ako reflexiu socio-politických zmien.<sup>68</sup>

Ako medzinárodne etablovaný režisér s už viacerými oceneniami z prestížnych svetových festivalov<sup>69</sup> otvára silne osobné témy – cirkevné vzdelanie vo filme *Zlá výchova* (2004), tajomný príbeh španielskeho *puebla* – *Volver* (2006) a zraniteľnosť muža, postava slepeho režiséra a odhaľovanie tajomstiev vzťahov vo filme o filme – *Rozorvané objatia* (2009).

---

<sup>67</sup> Starý 1991, s. 188

<sup>68</sup> Kinder 2004, s. 11

<sup>69</sup> 4 ceny, vrátane Oscara, za najlepší cudzojazyčný film - *Všetko o mojej matke*; Cézár za najlepší zahraničný film – *Vysoké podpätky*; Cena za najlepšíu réžiu na MFF Cannes - *Na dno vášne*; Cézár za najlepší európsky film – *Hovor s ňou*.

Posledný film z roku 2011, *Koža, ktorú nosím* je na rozdiel od predchádzajúcich snímkov inšpirovaný poviedkou iného autora. Mierne teda vybočuje z rámca autorského filmu, ktorého pozíciu sa tu snažíme obhájiť. Napriek tomu možno po jeho zhliadnutí tvrdiť, že ide o ďalší film presýtený Almodóvarovým rukopisom a to tak po formálnej, ako aj tematickej stránke. Scenár režisér napísal tak, aby tu naďalej mohol rozvíjať svoje typické motívy a reflexie.

Rok 2013 má opäť priniesť odľahčenie v podobe komédie s názvom *Los amantes pasajeros*<sup>70</sup>.

V tejto krátkej kapitole sme predstavili kontext, z ktorého autorovo dielo vzišlo a poskytli sme stručný prehľad jeho doterajšej tvorby.

---

<sup>70</sup> voľne: *Občasní milenci*



### 3 Almodóvarove malé svety

„Studovat film, jaká bizarní formule! Jak to dělat, aniž „roztříštíme“ jeho blahodárny obraz, celý ten idealismus filmu jako „umění“ prostého i plného, onoho sedmého umění, jak bývá označováno? Tím, že hračku rozbijeme, ztrácíme ji, to je právě pozice sémiotického diskursu (...). Ztracené objekty jsou právě jedinými objekty, jejichž ztráty se člověk obává, a sémiolog je tím, kdo je znovu nachází z jiné strany.“<sup>71</sup>

Na tomto mieste si ukážeme, čo patrí k špecifikám režisérovho rukopisu. Predstavíme jednotlivé podoby jeho malých svetov, ich vývoj a výpovednú hodnotu vrámci autorovho Textu. Budeme ho rozoberať, rozmieňať na drobné, aby sme si tak znovu zložili jeho obraz – z iného uhla pohľadu.

#### 3.1 Enfant terrible

„Pro estetické hodnocení je tedy charakteristické, že netoliko shoda s normou, ale i neshoda s ní může vyústit v kladné hodnocení.“<sup>72</sup>

Jedna z Mukařovského charakteristík hodnoty estetického objektu z tridsiatych rokov 20. storočia nepochybne nestráca na svojej platnosti ani na jeho konci. Pokiaľ ide o Almodóvarov film, ten rozhodne z normy vybočuje a vo svojej dobe zásadne posúva hranice zobrazovaného. Nie nadarmo ho spočiatku kresťanskými hodnotami presýtené Španielsko zavrhovalo.

Predovšetkým jeho skoré dielo (i keď táto črta pretrváva v obmedzenejšej miere až doposiaľ) sa vyznačuje veľkou mierou

---

<sup>71</sup> Metz 1991, s. 97

<sup>72</sup> Mukařovský 1937, s. 151

žánrovej nečistoty. Ide o filmy, pri ktorých sa divák chvíľu smeje a vzápätí sa mu do očí tlačia slzy. Najlepšie by ich snád' mohli vystihnúť výrazy ako „hybridná komédia“<sup>73</sup> či tragikomédia. Nejde tu však len o žáner samotný. Jednotlivé diela prekypujú eklekticismom alebo inak, kolážovitosťou. „Zlepovanie, montáž heterogénnych štruktúr a mezaliančný princíp stretávame na úrovni obrazu (hybridná scénoграфия, kostýmy [ne]zladené z krikľavých, nekompatibilných dezénov), kompozície (viacplánovosť, narúšajúca očakávanú paralelnosť deja), žánru, postáv, dialógov...“<sup>74</sup>

Autor spracúvané témy neustále recykluje. Jeho film tak implikuje jeden zo základných princípov úspešne komunikujúcich masových (akým film zo svojej podstaty rozhodne je) médií – opakovanie<sup>75</sup>. Od diela k dielu sa tieto prvky prenášajú na rôznych úrovniach - psychológia postáv, situácie, akcie, drobné motívy... Pozrime sa teda na konkrétnu podobu týchto významotvorných elementov.

### **3.2 Veľkomesto a *pueblo***

Dej Almodóvarových filmov je väčšinou situovaný v uliciach veľkomesta (Madrid, Barcelona, Valencia). Toho, ktoré s každou skúsenosťou mení svoju tvár. Vo svojej rannej tvorbe autor ponúka pohľad mestského človeka, ktorý si svoj život užíva naplno. No film v tomto ohľade zostáva verný autorovej skúsenosti. Tak, ako upadla neviazaná doba Movidy, upadol v Almodóvarovom diele aj pozitívny obraz drogy, postavy zväžneli a pozornosť sa presunula na dôsledky mladíckej nerozvážnosti. Objavuje sa téma AIDS, postavy trpia trvalé ujmy

---

<sup>73</sup> Matáková – Hanáková 2005, s. 248

<sup>74</sup> *op.cit.*, s. 249

<sup>75</sup> Eco 2009, s. 95

na zdraví, nachádzajú sa v komatických stavoch a hedonistický životný štýl vystriedalo vyspelejšie povedomie prítomnosti smrti. Dejisko príbehov sa tak presúva z barov a ulíc do sociálnych zariadení, nemocníc i na cintoríny.<sup>76</sup>

Naopak vidiek, väčšinou v týchto príbehoch prítomný *in absentia*<sup>77</sup>, plní úlohu útočiska. Je protipólom rušného mestského života, kde jedna udalosť strieda druhú až do bodu neznesiteľnosti. Vtedy sa tam možno ukryť pred nekonečným kolotočom povinností<sup>78</sup>. Vrátiť sa do rodného kraja, ktorému vládnu tradície, kde čas plynie úplne inak a kde možno okrem zaslúženého oddychu nájsť aj riešenie „mestských“ problémov<sup>79</sup>.

Vidiek je zároveň miestom, kde má – v rozhovoroch niekoľkých žien vo dvore dedinského domu – pre Almodóvara počiatok akákoľvek narácia. „Moja matka bola územím, na ktorom sa udialo všetko,“<sup>80</sup> popisuje svoje spomienky na detstvo. Detstvo, počas ktorého si uvedomil, že je iný ako jeho rovesníci. Predmetom jeho záujmu boli už vtedy predovšetkým postavy fikčných svetov a to tak literárne ako aj filmové.

Motív návratu na vidiek, kde sa ukrývajú odpovede na všetky podstatné otázky týkajúce sa minulosti postáv, naplno rozvíja snímka *Volver*, čo už koniec koncov vyplýva z jej názvu (špan. *volver* = návrat / vracať sa, ísť späť). Almodóvar sa tu prostredníctvom hlavnej hrdinky vracia do rodného kraja La Mancha, kde „ženy prežívajú svojich mužov“ a vietor – taký silný, že neodmysliteľne patrí k lokálnemu koloritu – je tou najväčšou hrozbou manipulácie s ľudskými životmi; teda, až po ráznej vôli vidieckej ženy. Film ukazuje ako tieto matky, tetky, sestry a ich dcéry vedia držať pokope a ako si pod ich velením španielske *pueblo* pri riešení svojich problémov vystačí vždy samo, bez akéhokoľvek legislatívneho zásahu. „Špinavé prádlo sa

<sup>76</sup> Matáková – Hanáková 2005; PA 1999, 2002, 2004, 2009

<sup>77</sup> niektoré mestské postavy pochádzajú z vidieka; PA 1982, 1984, 1995, 2004

<sup>78</sup> PA 1989, 1995, 2006

<sup>79</sup> PA 1984, 2004, 2006

<sup>80</sup> Strauss 2001, s. 20

[predsa] perie doma.“<sup>81</sup> Táto vidiecka ženská družnosť je z filmu zreteľná i na madridských predmestiach obývaných predovšetkým prisťahovalcami z rurálnych oblastí.

### **3.3 Sex, drogy, punk, feťáci, násilníci a vrahovia v centre pozornosti**

Príchod do Madridu znamenal pre Almodóvara radikálnu zmenu životného štýlu. Pohybujúc sa v centre diania Movidy bol umelecky aktívny rôznymi smermi. To sa prejavilo aj v jeho rannej filmovej tvorbe<sup>82</sup> poznačenej pop kultúrou, pri pozeraní ktorej sme účastní punkových koncertov, medzi iným aj autentického hudobného travesty vystúpenia dvojice Almodóvar & McNamara alebo pozorujeme scénu prípravy pornografického fotorománu, kde postavu režiséra tohto diela v diele stvárňuje samotný režisér filmu. Okrem toho, že majú tieto scény v určitom zmysle dokumentárny charakter, sú zároveň zreteľným príkladom intertextu v prvom a transtextu v druhom prípade. Navyiac, prestupovanie jednotlivých častí textu samotného autora, teda prejavy intratextu, sú zrejmé napríklad vtedy, keď sa v jednom z týchto filmov spomína vystúpenie autorovej fotorománovej a literárnej postavy – *Patty Diphusy*.

Vráťme sa však k hlavnému účelu tejto podkapitoly, a síce k autorovmu zameraniu sa na spoločenské marginálie. Búrlivé madridské osemdesiate roky sa nezaobišli bez drog a tak sa bez nich nezaobišiel ani Almodóvarov film. „Prepúdrovať si nos“ bolo samozrejmosťou a na drogu sa ani zďaleka nehľadelo negatívne. S pribúdajúcim časom a skúsenosťami sa tento prvok

---

<sup>81</sup> PA 2006

<sup>82</sup> PA 1980, 1982

pomaly vytráca a spolu s vážnejším tónom prichádza i rozumnejší náhľad na túto problematiku.

Ďalším častým motívom (objavujúcim sa v podstate už od celovečerného debutu režiséra) je násilie páchané (nielen) na ženách. Keď Almodóvarovi muži znásilňujú, ich motivácie sú často takými, o akých píše Lotringer<sup>83</sup> pospisujúc výskum tzv. doktora Sachsa<sup>84</sup> zaoberajúceho sa deviantným sexuálnym správaním a jeho liečbou (a posúvajúceho pritom, na základe svojej teórie založenej na behaviorizme, sexualitu na úroveň čistej komunikácie). Príčinou znásilnení je tu predovšetkým nízke sebavedomie a problém v socializácii jedinca, pre ktorého je tento čin takpovediac jediným východiskom v snahe priblížiť sa k objektu svojej túžby. Takými sú snahy o sexuálny kontakt či uspokojenie postáv ako mladý nádejný toreador *Ángel*, trestanec *Ricky*, ktorého práve vypustili z ústavu pre duševne chorých, či pornoherca a bývalý boxer *Paul Bazzo* (vlastným menom *Pablo Mendez*)<sup>85</sup> dosahujúci uspokojenie až po niekoľkonásobnom orgazme. Každého z nich vedie k týmto skutkom iná motivácia. Kým *Ángel*, ktorému sa už pri pohľade na menšie množstvo krvi robí nevoľno, sa znásilnením spolužiačky snaží dokázať učiteľovi toreadorstva svoju heterosexuálnu orientáciu, *Ricky* drží *Marinu* spútanú, aby sa v nej k nemu vybudoval (paradoxne a zároveň tak predstavujúc príklad vytvárania Stockholmského syndrómu) láskyplný vzťah ako základ pre ich budúcu rodinu.

Dianie okolo znásilnenia *Kiky* pornohercom *Pablom* je špecifickým motívom, neskôr sa v mierne upravenej podobe opakujúci aj v (doposiaľ) poslednom režisérovom filme<sup>86</sup>. Služka do domu s neistotou vpúšťa svojho príbuzného – kriminálnika, ktorý situáciu využíva; služku (či už je to jeho sestra alebo matka) zviaže, aby si „užil“ s pani domu. Zároveň je táto situácia

---

<sup>83</sup> Lotringer 2007

<sup>84</sup> vzhľadom na citlivosť prezentovanej tematiky je doktor v publikácií uvádzaný pod týmto pseudonymom

<sup>85</sup> v zmieňovanom poradí, PA 1986, 1990, 1993

<sup>86</sup> PA 2011

úzko prepojená s motívom voyeurstva alebo dohľadu<sup>87</sup>. Znásilnenie *Kiky* sleduje (a následne nahlási polícii) pravidelne ju pozorujúci voyeur s náprotivného domu, zatiaľčo v dome doktora *Ledgarda*<sup>88</sup> je zabudovaný dômyselný systém CCTV<sup>89</sup> na permanentný dohľad nad jeho vedeckým experimentom *Verou* – nebohú manželkou „znovuzrodenu“ z tela mladíka. Tú v domnienke, že ide o bývalú milenku – spomínanú nebohú, znásilňuje recidivista a nevlastný brat doktora – *Zeca* pred vynúteným pohľadom (na jeden z monitorov spomínanej CCTV) vlastnej matky pripútanej ku kuchynskej stoličke. Za svoj čin vzápätí umiera ranou z revolvera svojho nevlastného brata.

Motív znásilnenia autor na iných miestach svojho Textu prezentuje aj pomocou rôznych metafor alebo prosto na spôsob antických tragédií – *in absentia*. *Benignova*<sup>90</sup> platonická až stalkerská láska k svojej komatóznej pacientke *Alicii* nadobúda pre diváka skutočných a spoločensky neprijateľných rozmerov prostredníctvom intratextuálneho odkazu na starší režisérovo krátky film *Zmenšený milenec*<sup>91</sup> a falických obrazov lávovej lampy, ktoré ho bezprostredne nasledujú.

Od roku 2004 máme možnosť sledovať časovo vrstevnatý príbeh (okrem iného aj) o dospelujúcom *Ignaciov* v kresťanskej internátnej škole. *Ignacio* je, snáď aj kvôli svojmu speváckemu talentu, obľúbencom *otca Manola*, ktorý k nemu ale cíti viac než len lásku duchovného otca. Chúlostivá situácia sa udeje jedno letné popoludnie u rybníka. *Ignacio* doprevádzaný gitarou *otca Manola* spieva pieseň *Moon River*. Napriek tomu, že nám kamera sprostredkúva len pohľad na pohodené oblečenie ostatných žiakov, ktorí sa utekali kúpať, na pozadí rákosia schovávajúceho

---

<sup>87</sup> pozri 3.6.2

<sup>88</sup> PA 2011

<sup>89</sup> z angl. *Closed Circuit Television* = uzavretý televízny okruh / priemyselná televízia

<sup>90</sup> PA 2002

<sup>91</sup> v ktorom muž vypije svojou milenkou pripravený zázračný elixír; ten ho zmenší na natoľko, že je schopný vstúpiť do vagíny svojej spiacej milej, kde i umiera. Pre podrobnú interpretáciu metafory tohto príbehu pozri Kakoudaki 2009: *Intimate Strangers*. In Epps - Kakoudaki ed. 2009

akciu pred našim pohľadom, *Ignaciov* nesúhlasný výkrik a rozopnutá sutana majú sami o sebe dostatočnú výpovednú hodnotu. Navyiac, započúvajúc sa do slov piesne si uvedomíme, že umiestnenie tejto scény k vode celú situáciu symbolicky podtrháva. Už aj pre množstvo konotácií, ktoré s týmto symbolom možno spojiť – tok života, zmena, dejový zvrät atď.

Napokon ešte spomeňme traumatizovanú dcéru *Paulu*<sup>92</sup>, ktorá v sebeobrane pred rozopnutým poklopcom svojho (ako sa až neskôr dozvedáme – nevlastného) podnapitého otca vytiahne kuchynský nôž. Odpratávanie mŕtveho tela manžela (a otca) z kuchyne sme mohli vidieť už v počiatkoch diela vo filme o večne pracovne vyťaženej matke starajúcej sa o svoju nie príliš vydarenú rodinu (vrátane svokry a jašterice) a malú domácnosť plnú nezaplatených účtov, kedy sa vraždiacou zbraňou stala veľká kosť od šunky<sup>93</sup>. *Gloria* – v tomto filme stvárnená Carmen Maurou, ktorá o viac než dvadsať rokov neskôr hrá matku *Raimundy*, teda starú mamu traumatizovanej *Pauly* – okrem motívu vraždy v sebeobrane zdieľa vo svojom osude s *Raimundou* aj ďalší detail. Obe postavy majú totiž medzi susedkami dobrú kamarátku – prostitútku, ktorá sa im stáva komplicom v zbavovaní sa dôkazov tejto nešťastnej udalosti.

Násilie, utrpenie, ale aj ďalšie motívy, ktoré v našej analýze ešte len nasledujú, zobrazuje autor ako neoddeliteľnú súčasť každodennosti života jeho postáv. Okrem pútavej narácie, ktorá súč fikciou s takmer nepredstaviteľnými zvratmi nesmierne pripomína každodenný život, v ktorom sa okolnosti neraz kombinujú práve najmenej očakávaným spôsobom, takto poukazuje aj na uplatňovanie moci od jej najzákladnejších podôb. Zameraním na bazálne jednotky spoločnosti si tak vytvára ideálne prostredie na vyjadrovanie sa k širším, sociopolitickým témam.

---

<sup>92</sup> PA 2006

<sup>93</sup> PA 1984

### 3.4 (Ne)smrteľnosť tela

Jedným z rekurentných a neustále sa vyvíjajúcich motívov Almodóvarovho filmu je aj umieranie alebo neprestajné sprítomňovanie smrti. Ako sme si ukázali v predchádzajúcom texte, autorove postavy sa s kriminalitou a vraždami stýkajú od počiatkov jeho diela<sup>94</sup>. Od určitej doby však môžeme v tejto súvislosti pozorovať jeden špecifický jav. Ako sme už naznačili inde, s dospievaním v autorových zručnostiach, dospieva aj jeho tematizovanie – myšlienky revoltujúcich čias movidy striedajú vážnejšie a komplexnejšie audiovizuálne koncepty. Almodóvar už nenecháva umierať iba postavy. Svoju pozornosť upriamuje aj na umieranie častí tela. Veľmi prínosnou sa nám v tomto smere stala esej kalifornskej filmovej teoretičky Marshy Kinder, ktorá píše o tzv. *Brain-Dead Trilogy*<sup>95</sup>. My ale zájdeme ešte o trochu ďalej, aby sme si ukázali ako sa možno s umieraním častí tiel vysporiadať i u postáv posledných dvoch filmov<sup>96</sup>.

#### 3.4.1 Kóma a transplantáty

Film *Úspech môjho tajomstva*, ako prvý z tejto „trilógie kómy“, začína motívom (od)umierania éru vážnejších tém, kde telo novými spôsobmi reprezentuje sociálnopolitické a kultúrne zmeny.<sup>97</sup> V *Brain-Dead Trilogy* sleduje Kinder hlavne vývoj scény nácviku rozhovoru lekárov s príbuzným pacienta. Tí od neho, vzhľadom na komatózny stav pacienta – cerebrálnu smrť, požadujú súhlas pre transplantáciu orgánov. Ak tento motív použitý v úvode filmu *Úspech môjho tajomstva* odráža zúfalý stav

---

<sup>94</sup> PA 1984, 1986, 1987, 1991, 1993

<sup>95</sup> PA 2004

<sup>96</sup> PA 2009, 2011

<sup>97</sup> Kinder 2004, s. 13; túto tendenciu už možno pozorovať aj skôr – napr. postava „kyborga“, Andrea Dorezaná In PA 1993



umierajúceho ľúbostného života hlavnej hrdinky *Leo*, ktorá je, v snahe zachrániť ho, nútená „transplantovať“ partnera, vo filme *Všetko o mojej matke* sa okrem vedľajšieho príjmu zdravotnej sestry stáva aj reálnou súčasťou života hlavnej predstaviteľky *Manuely* – slobodnej matky, ktorá tragicky prichádza o svojho syna. *Manuela* je nielen herečkou, zdravotnou sestrou a matkou, zároveň je ako Argentínka aj „transplantátom“ v globalizovanom Španielsku<sup>98</sup> i narátorkou príbehu o materstve, performatívnej povahe pohlaví a alternatívnych podobách rodiny.

Medzi týmito dvoma dielami autor napísal ešte jednu „kapitolu“ svojho Textu, ktorá sa zaoberala umieraním. *Na dno vášne* je okrem iného príbehom chromého policajta. Nakoľko neobsahuje trópu pacienta v kóme, Kinder mu nevenuje mnoho pozornosti, no má k nemu jednu zásadnú poznámku. Síce tú, že film svojim chronologickým záberom 26-tich rokov španielskej histórie a príbehom čisto heterosexuálneho sveta je autorovým vyrovnávaním sa s minulosťou fašizmu a patriarchálnej časti filmu noir (*cine negro español*).<sup>99</sup>

*Hovor s ňou* formálne naznačuje svoje prepojenie na predchádzajúci film už v prvom zábere, kde sa otvára presne tá istá opona, ktorá sa na konci filmu *Všetko o mojej matke* zatvorila. Zásadným rozdielom v týchto dvoch snímkach je však to, že ak v prvej z nich trúchlili ženy, tu nad ženskými telami v kóme smútia muži. Prvý, zdravotný opatrovateľ *Benigno* – tajne dúfa, že objekt jeho túžby – baletka *Alicia* sa jedného dňa preberie, aby spolu mohli byť šťastní. Novinár *Marco* oplakáva svoju partnerku – toreadorku *Lydiu*. Príbeh rámujú vystúpenia svetoznámej nemeckej choreografky Piny Bausch.

Od začiatku, kedy sa spolu s *Marcom* a *Benignom* (ešte netušiacimi ako sa ich osudy prepoja) dívame na predstavenie

---

<sup>98</sup> tu reprezentovanom metropolami Madridu a Barcelony

<sup>99</sup> Kinder 2004, s. 12

*Café Müller*<sup>100</sup> nám musí byť zrejme, že hoc je príbeh o dvoch ženách v kóme, je zároveň (a predovšetkým) príbehom o reči tela. Tej, ktorú nemožno redukovať na obmedzujúce slová, ktorá je omnoho komplexnejšia, než akýkoľvek iný jazyk. „Nič nie je jednoduché“ hovorí pri popise novo pripravovanej choreografie s témou Prvej svetovej vojny postava učiteľky tanca *Katarína*, a práve reč tela má ku tejto komplexite života najbližšie. Kvôli motívu kómy v centre deja, považuje Kinder tento príbeh za vrchol ňou skúmanej trilógie a zároveň poskytuje jeho podrobnú ho analýzu.<sup>101</sup> My budeme tomuto zásadnému dielu venovať viac pozornosti v podkapitole 3.5. Teraz sa pozrime, ako autor pracuje s motívom smrti vo svojich najčerstvejších filmoch.

### 3.4.2 Rozorvaná koža

*Rozorvané objatia* sú aj príbehom o tom, ako pod tlakom okolností robíme rozhodnutia, s ktorými v konečnom dôsledku sami nesúhlasíme. Sú analýzou minulosti vzťahov niekoľkých postáv s ťarchou osobných tajomstiev. Tou ústrednou je scenárista a režisér (ďalší *auteur* v pravom zmysle slova), ktorý pri autonehode (so svojou herečkou a milenkou, ktorá jej podľahla) stratil zrak – najdôležitejší zo zmyslov, ktoré v práci využíval. Na nemocničnom lôžku sa teda rozhodne, že so stratou zraku a milenky (večným odchodom svojej „múzy“) umiera aj jedna z dvoch jeho pôvodných identít a ďalej bude používať už len pseudonym, ktorým podpisoval svoje literárne diela. Strata pre neho znamená príležitosť stať sa niekým iným. Príležitosť, o ktorej celý život sníval – stať sa „[s]pisovateľom stvoreným samým sebou pre samého seba.“<sup>102</sup> Autor tu reflektuje dnes čoraz viditeľnejšiu voľnosť a kreativitu spojenú s ľudskou identitou.

---

<sup>100</sup> Bausch, P. 1978, Wuppertal

<sup>101</sup> Kinder 2004, s. 18-23

<sup>102</sup> PA 2009

No smrť je v tomto filme prítomná v omoho rozsiahlejšej miere. Jej hrozba je základnou motiváciou v konaní *Leny*. V snahe zachrániť život svojho otca umierajúceho na rakovinu oslovuje svoju dávnu známu – dílerku tvrdých drog a následne svojho šéfa – vplyvného podnikateľa, ktorého pomoc prerastá do niekoľkoročného, no nie veľmi citovo úprimného vzťahu mladej ženy a postaršieho pána. Chtiac opustiť tento vzťah založený len na finančnej báze sa *Lena* vracia k svojej záľube v herectve. Jej milenecký vzťah s režisérom sa však pre ňu stáva osudným. Človek, ktorý mal pomôcť urdžať jej otca medzi živými sa nakoniec, hnaný svojou túžbou po moci – snahou ovládať životy iných, stáva jej vlastným katom.

Doposiaľ autor „zabíjal“ postavy, umierali niektoré ich orgány, telá ostávali nehybné v komatóznych stavoch. Vo svojom poslednom filme<sup>103</sup> túto metaforu rozvíja ešte ďalej, keď rukami hlavnej postavy – doktora *Ledgarda* zabíja jedno pohlavie, aby mohlo vzniknúť druhé. Plastický chirurg tu prekračuje etické hranice, aby tak svoj experiment, inšpirovaný nenávratne spálenou kožou svojej (už nebohej) manželky, doviedol do úspešného konca. Mladíka, ktorý si chcel užiť príjemné chvíle v kroví s jeho dcérou a spôsobil jej tak doživotnú traumu ukončenú samovraždou, uväzní vo svojej pivnici, aby ho pretvoril na ženu. Z *Vicenta* sa teda stáva *Vera* - kópia doktorovej ex-manželky. Nie však verná. *Vera* má kožu, ktorá len tak ľahko nezhorí. Transplantát pokrývajúci celé telo – povrch ako ilúzia skutočnosti, rekvizita či kulisa, nahrádza telo prvotné, prirodzene vyvinuté. Stáva sa čistým simulakrom<sup>104</sup>. Túto kožu nemožno zamieňať za skutočnú. Je jedinečným výtvorom, ktorý je a zostane len ilúziou samého seba. Pôvodným, prirodzeným stvorením nikdy nebude, stáva sa z neho len akási potencialita (*Vera* nakoniec doktora zavraždí a utečie) zacyklená sama v sebe.

---

<sup>103</sup> PA 2011

<sup>104</sup> simulakrum – nezameniteľné s reálnym, jedine so samým sebou v nepretržitom neohraničenom cykle; pozri Baudrillard 1994

Domnievame sa, že tu ide o silnú alúziu na fungovanie našej spoločnosti, kde hodnotu stále častejšie určuje nič zásadné nepokrývajúci povrch. Pôvodná identita už nie je zaujímavou. V postmodernej dobe čistého individualizmu oprosteného od morálnych a spoločenských hodnôt, apatie voči informáciami presýtenému okoliu, v dobe vyprázdnených obsahov, ktorej vládne Narcis, zostáva podstatným len to, ako sa a/alebo čo prezentujeme. Ako inak môže niekto presadiť svoje ego v ľahostajnom dave do seba zahľadených indivíduí so záľubou v stieraní rozdielov, než aby naplnil princíp tohoto obľudného cyklu sebabičovania motivovaného posadnutosťou telom a sexom, večnou mladosťou a krásou.<sup>105</sup>

### 3.5 Queers, atrofia pohlaví alebo *gender fluidity*

Príklad *Koži, v ktorej žijem* je v určitom zmysle doposiaľ aj vrcholom v reprezentácii autorových queer<sup>106</sup> postojov. Ak queer teória oprostuje od kategórií na teoretickej rovine, Almodóvar ohýba vnímanie genderu a sexuality na úrovni audiovizuálnej.

Stáva sa otec, ktorý medzičasom zmenil pohlavie matkou? Čo všetko patrí medzi determinujúce aspekty vnímania našej sexuálnej orientácie a je možné ju zmeniť kvôli jednému človeku? Je bežné, aby heterosexuálne orientovaného muža dojalo baletné vystúpenie? Sú tzv. *drag queens* či *travesty performer* apriori ne-heterosexuálne sa chovajúci jedinci? A čo keď sa objektom sexuálnej túžby ženy stáva jej vlastná matka? Aj tieto otázky si môže divák klásť pri sledovaní jednotlivých častí autorovho Textu.

---

<sup>105</sup> Lipovetsky 2008

<sup>106</sup> queer – pôvodne hanlivé označenie (angl. *čudný, zvláštny*) pre inak, než heterosexuálne orientované osoby, dnes zásluhou tzv. *Queer Theory* pojem zastrešujúci zmýšľanie oprostené od kategorizácie jednotlivca na základe pohlavia či sexuálnej preferencie; pozri Turner 2000

Ako uvádza Williams<sup>107</sup>, sexualita *Rebecy* z filmu *Vysoké podpätky* sa ako *post-Oidipovský komplex*<sup>108</sup> vyvíjala pod vplyvom neopätovanej lásky jej matky – speváčky *Becky*, ktorá strávila väčšinu svojho života v exile. Matka sa pre ňu stala nedosiahnuteľným objektom túžby. Tento jav možno pozorovať v jej pohľadoch, gestách, ale aj v niektorých scénach. Zásadným dejovým prvkom je to, že *Rebeca* zabila svojho manžela – bývalého milenca svojej matky. Ešte zreteľnejšou je však situácia v šatni travesty imitátora *Becky* s príznačným pseudonymom *Femme Letal* (bežne *Eduardo*). *Rebeca* s týmto mužom v ženských šatách pripomínajúcich umeleckú persónu *Becky* – tesne po jeho vystúpení, takže si ich ešte nestihol zobliecť – prežíva vášnivé sexuálne vzplanutie. To, čo teda v tej chvíli *Rebecu* k *Eduardovi* primkýna je práve prítomnosť fetišistických prvkov na jeho tele evokujúcich súhrn signifikantov, ktorými sa do jej mysle matka vo svojej neprítomnosti zapísala.

*Benigno* je *Aliciným*<sup>109</sup> ošetrovateľom nesúcim *nomen omen*. Jeho meno znamená *milý, príjemný*, no v medicínskom prostredí, kde sa príbeh týchto dvoch postáv odohráva, zároveň aj *nezhubný (benígny ako protiklad malígneho)* alebo zjednodušene *spiaci, nečinný*. A práve takou sa z veľkej časti filmu javí jeho sexualita. Vnímajúc jeho súcitný pohľad na *Marca* roniaceho slzy pri pohľade na baletné vystúpenie Piny Bausch, divák určite spytuje jeho sexuálnu orientáciu. Pri návšteve psychoterapeuta (zámienka, ako stretnúť *Aliciu* – psychoterapeutovu dcéru) o sebe prehlasuje, že je gay. Entuziazmus, s akým pristupuje k svojej práci a starostlivosť o komatóznu pacientku doprevádzaná neustálym rozprávaním toho, čo zažil pripomínajú skôr materskú opateru než život mladého muža.

---

<sup>107</sup> 2009, s. 171-182

<sup>108</sup> *op.cit.*, s. 171-172; *Post-Oidipovský komplex* je protikladom pred-Oidipovského, ktoré na základe feministických teórií vyjadruje pevné puto matky a dcéry založené na ich prenatálnej jednote; *post-Oidipovský komplex* stojí na pretrhnutí tohoto puta a vyjadruje incestnú lesbickú túžbu po matke; bližšie pozri Rich 1976

<sup>109</sup> PA 2002

Jeho sexualita sa ale nakoniec prejavuje; prostredníctvom metafory filmu vo filme<sup>110</sup> režisér ukazuje, že *Benigno* prostoduchosť je skutočná a že naozaj veril v to, že si je s *Aliciou* súdený. Znásilnenie, ktorého sa na pacientke dopúšťa ale zároveň pôsobí ako zázračný bozk z dobre známej rozprávky. Pacientka sa prebúda z kómy, no zároveň aj nový život v nej, za ktorý *Benigno* naopak zaplatí väzením a neskoršou smrťou.

Otec mladého *Estébana* tragicky umierajúceho na začiatku filmu *Všetko o mojej matke* a zároveň *Estébana*, ktorý sa narodí na konci tohto filmu, je v skutočnosti po zmene pohlavia, teda *de facto* ďalšou matkou. A tak aj rodina, ktorá *Estébana* po smrti jeho otca/matky vychováva nemá tradičnú podobu.

*Zlá výchova* zobrazuje transvestitizmus a travesty show, ale to je len jeden z mnohých príkladov performovaných identít<sup>111</sup> v autorovom Texte. To, čo nás tu z pohľadu queer teórie zaujíma viac je postava *Juana* – mladíka, ktorý pod zmenou identity vydávajúc sa za svojho mŕtveho brata *Igancia* prispôsobuje svoju sexuálnu orientáciu snahe uspieť v budovaní hereckej kariéry. Ostatne, toto je motív, ktorý sa v obmedzenejšej podobe objavuje aj v predošlých filmoch<sup>112</sup>.

Ako sme už naznačili, najväčší extrém v tématike performativity pohlaví autor zobrazuje vo svojom (doposiaľ) poslednom filme, kde doktor *Ledgard* násilne mení pohlavie obeť svojho experimentu a pod vplyvom ópia sa snaží o úplnú transformáciu mladého muža do ženskej role. Tento prvok je vo svojom detailnom prevedení nový, no motív nútenej zmeny pohlavia formuje už aj o dvadsaťpäť rokov staršiu transsexuálnu postavu *Tiny*<sup>113</sup>.

Od úplne prvých snímok, sa v Almodóvarovej tvorbe vyskytujú postavy, ktoré nie sú úplne jednoducho zaraditeľné, či

---

<sup>110</sup> pozri *Zmenšený milenec* v 3.3

<sup>111</sup> Ballesteros 2009

<sup>112</sup> PA 1987, 2002

<sup>113</sup> PA 1987

už po stránke sexuálnej alebo i pohlavnej. Nejde tu len o prosté zobrazovanie homosexuálnych alebo transvestitných postáv, ktorých je v jeho filmoch neúrekom. (V tejto súvislosti by bolo azda jednoduchšie spočítať filmy, kde sa takéto postavy nenachádzajú a postačili by na to určite i prsty jednej ruky.) Jeho film obsahuje aj také postavy, u ktorých je uplatňovanie zaužívaných kategórií náročné a možno u nich skôr premýšľať nad pojmom *gender fluidity*<sup>114</sup>, ktorý používajú na vyjadrenie vlastnej identity kanadské dvojčatá Tremblay, keď svoje životy reflektujú v cykle svojich performance<sup>115</sup> či v audiovizuálnom diele Candice Breitz<sup>116</sup>.

### 3.6 Voyeur za oknom alebo o pohľade a dohľade

Medzi Almodóvarove *obsedantné témy*<sup>117</sup> patrí aj situovanie deja okolo postáv bytostne spojených s vizualitou. Je jedno, či máme na mysli toho, ktorý sa pozerá, alebo toho na koho sa díva niekto iný. Tieto postavy (a nielen ony) zosobňujú ideu pohľadu takmer z každého uhla. Sú súčasťou filmového alebo televízneho priemyslu – scenáristi, režiséri<sup>118</sup>, produkční, fotografi, televízne moderátorky, herečky a herci (okrem iného aj dabingoví)<sup>119</sup>; prípadne inej scény – divadlo, hudobné koncerty, spevácke a travesty vystúpenia, toreadori, rolové hry prostitútky; a taktiež postavy starajúce sa o výzor samotný – kozmetičky, kaderničky, módni návrhári, ale aj osobní opatrovatelia.

Zdôrazňovaná je aj pozícia dívajúceho sa – voyeur, podozrievaví špehujúci manželia, utajené pohľady skrývanej

---

<sup>114</sup> voľne *pohlavná nestabilita/premenlivosť*

<sup>115</sup> Tremblay 2000-2010

<sup>116</sup> Breitz 2009

<sup>117</sup> Hanáková In: Matáková – Hanáková 2005

<sup>118</sup> PA 1987, 1990, 2004, 2009

<sup>119</sup> PA 1987, 1988, 1990, 1990, 2009

sexuality, pohľady spotrebičov vrcholne zaneprázdnenej ženy v domácnosti a v neposlednom rade, mnohé postavy oplývajúce výraznou kinofíliou<sup>120</sup>. Táto kapitola teda poukazuje aj na to, ako autor do svojho Textu pretavuje svoje vlastné filmové nadšenie. Akoby sa jeho dielo malo stať pohyblivou ilustráciou k Metzovej psychoanalytickej teórii filmu.

Nielen v konaní samotných postav, ale aj v autorskom prístupe, ktorý je z diela citeľný sa zračí to, čo Metz klasifikuje ako základný princíp kinematografického signifikantu.<sup>121</sup> Filmové dianie je možné len vďaka perceptívnym vášňam – túžbe vidieť a počuť. Tieto dva sexuálne pudy sa však zároveň vyznačujú voyeuristickou vlastnosťou neprítomnosti objektu. Perceptívna slasť voyeur sa odohráva hlavne vďaka vzdialenostnej retencii. Zároveň tu máme jasne do činenia aj s materialitou kinematografie, teda jej fetišistickou podstatou.

### 3.6.1 Režirovaný režisér

Prvou herečkou objavujúcou sa na Almodóvarovom dlhometrážnom filme sa pred viac ako tridsiatimi rokmi stala Carmen Maura<sup>122</sup>. Patrí tak k prvým zo stálic v obsadení jeho postáv. O stáliciach začíname zámerne, pretože tak, ako rôzne iné prvky, aj jeho hrdinky a hrdinov stvárňuje (s rôznymi menšími obmenami) ten istý herecký ansámbl<sup>123</sup>; z čoho mimo iné možno vyvodíť i autorovu blízkosť k divadlu.

Divadelná scéna a rôznorodé javiskové formy sú súčasťou takmer každého jeho filmu. Najčastejšie ide o (už spomínané) hudobné vysúpenia – koncerty, spevácke sólo prejavy či playback

---

<sup>120</sup> PA 1984, 1987, 1991, 1993, 1999, 2002, 2004

<sup>121</sup> Metz 1991, 77-97

<sup>122</sup> PA 1980; hlavnú úlohu stvárnila už aj v jeho menej známom experimentálnom filme z r. 1978 – *Folle... folle... fólleme Tim!*

<sup>123</sup> napr. Victoria Abril, Marisa Paredes, Rossy de Palma, Chus Lampreave, Antonio Banderas, Javier Cámara, Penelope Cruz



travesty výstupy<sup>124</sup>. Ale sú tu aj divadelné predstavenia tvoriace integrálnu súčasť deja, napr. úrivok z opery *Ludský hlas*<sup>125</sup> Jeana Cocteaua v *Zákone túžby* alebo Williamsova *Električka zvaná túžba*<sup>126</sup> vo filme *Všetko o mojej matke*.

Ďalšou formou prítomnosti herectva či performativity je i nácvik rozhovoru odohrávajúci sa v klinickom prostredí. Ide o rozhovor<sup>127</sup>, kde lekári citlivo navrhujú rodičom umierajúceho pacienta použiť jeho orgány na transplantáciu. Táto situácia je jedným z príkladov niekoľkonásobne rozvíjaných motívov na rôznych úrovniach Textu. Hlavná postava azda najznámejšieho autorovho filmu<sup>128</sup> – *Manuela* – si túto situáciu prežije hneď dvakrát – najskôr ako súčasť lekárskeho tréningu prípadnej situácie a neskôr reálne, ako matka umierajúceho.

### 3.6.2 Teledohľad a kyborgovia *live!*

Nedeliteľnou súčasťou sveta Almodóvarových hrdinov je aj televízna obrazovka. Často sa stáva hlavným informačným kanálom sprostredkujúcim dianie bezprostredného okolia postáv alebo konfrontačným bodom ich vlastného konania, prípadne sa v nej objavujú filmové citáty z dejín kinematografie, ako aj krátke diela samotného tvorca.

Najvýraznejším príkladom reflexie televíznej kultúry je film *Kika* s hyperbolizovanou postavou (viac než) investigatívnej novinárky *Andrey Dorezanej*. V detailne prepracovanom, kyborga pripomínajúcom kostýme<sup>129</sup> dychtí po tých najdramatickejších, teda najkrvavejších a sexuálne najviac explicitných záberoch pre

---

<sup>124</sup> PA 1980, 1982, 1983, 1991, 2004

<sup>125</sup> orig. *La Voix Humaine*. hudba: Francis Poulenc; libreto: Jean Cocteau

<sup>126</sup> k funkcii tohto predstavenia pozri 4.2.1

<sup>127</sup> bližšie pozri 3.4

<sup>128</sup> PA 1999

<sup>129</sup> z dielne J.-P. Gaultiera; ďalšie kostýmy v tomto filme vytváral aj G. Versace

svoju televíznu šou *Najhorší deň*<sup>130</sup>. Tento film ale o téme pohľadu alebo snád' i Viriliovho *teledohl'adu*<sup>131</sup> hovorí ešte omnoho viac. Hlavnú postavu tu z domu naproti špehuje svojim výkonným objektívom a nahráva na videokazety voyeur, ktorý sa neskôr stáva jej milencom. Príbeh vytvára prostredníctvom televíznej obrazovky zobrazujúcej voyeurove videá priamu alúziu na o štyridsať rokov starší noirový film *Lupič*<sup>132</sup>. Teda aj v *Kike* môžeme pozorovať podoby režisérovej „perceptívnej vášne“<sup>133</sup>.

Ku krátkometrážnej tvorbe zobrazujúcej sa na televíznych obrazovkách postáv autorových *malých svetov* patria aj reklamné spoty parodizujúce inštitút reklamy samotný. Režisér tieto vtipné a niekedy aj trochu drsné filmové anekdoty (objavujúce sa hlavne v jeho skoršej tvorbe) zasadzuje do deja takým spôsobom, aby, napriek svojmu vtipnému charakteru, vždy mali čo povedať v kontexte príbehov, ktorých súčasťou sa stávajú.

Kriticky humorným podaním reklamy Almodóvar ilustruje Lipovetského slová na margo tohto javu, ktorý zásadnou mierou vypĺňa našu každodennosť. Sociológ hovorí o úpadku vážneho tónu v reklame, ktorá „upustila od didaktičnosti, od dôrazu na zmysl; čím víc někdo poučuje, tím méně ho lidé poslouchají: v legračným tónu je realita výrobku vystižena tím spíše, že je vylíčena na pozadí spektakulárni nepravděpodobnosti a neskutečnosti“<sup>134</sup>. Reklama v televíznych prijímačoch našich postáv síce ešte poučuje, ale s takou mierou hyperbolizácie, že okrem samotných postáv ju už nikto nemôže brať vážne. A práve táto paródia upozorňuje mimo iné aj na zmenu prístupu k tejto inštitúcii, o ktorej Lipovetsky píše. Kapitalisticky založená spoločnosť 20. storočia je spoločnosťou vedomou si svojho fungovania na základe samej seba. Nakoľko už vo svojej

---

<sup>130</sup> špan. *Lo peor del día*

<sup>131</sup> Virilio 2004

<sup>132</sup> Joseph Losey 1951

<sup>133</sup> Metz 1991, s. 77-86

<sup>134</sup> Lipovetsky 2008, s. 232

*postmodernej situácii*<sup>135</sup> neverí v ilúzie alebo veľké príbehy, presadzuje transparentnosť a odľahčujúci humor. A tak i reklama musí upustiť od zázračných pracích práškov, ktoré vybielia aj skrvavenú košeľu vášho synáčka – masového vraha<sup>136</sup> a v snahe poučovať sú každému na smiech. Nezostáva jej teda nič iné, len ponúkať vyprázdnený obsah humorného charakteru. Je to totiž jediná možnosť ako si môže táto „metareklama“<sup>137</sup> vynútiť duševnú spoluúčasť dnešného človeka.

Čoraz častejšie autor dáva svojmu filmu postavy posadnuté dohľadom nad druhými. Nie sú to už len neškodní (prípadne užitoční<sup>138</sup>) voyeuri. Surveillance dosahuje v *Rozorvaných objatiach* jeden jeden z vrcholných momentov autorových audio-vizuálnych reprezenácií; tohto neprestajného cyklenia sa na vlastnom poli pôsobnosti či azda istého druhu sebareflexie.

„Sústred' sa na mňa!“<sup>139</sup> hovorí *Lena* svojmu manželovi *Ernestovi* potom, čo vstupuje do miestnosti zdobenej zbierkou z Warholovej série *Zbrani*<sup>140</sup>, kde si tento bohatý podnikateľ premieta (za asistencie odčítačky z pier) záznamy z natáčania filmu – vytúženej práce jeho manželky. *Ernesto* ale svoj pohľad od plátna neodtrhne. *Lena*, namiesto odčítačky z pier, dabuje samú seba a vytvára tak istú zdvojenú prítomnosť. Reprezentáciu skutočnosti na filmovom zázname oživuje svojou vlastnou rečou a divák sa v tomto momente definitívne utvrdzuje v tom, že *Ernesto* nikdy nemiloval skutočnú *Lenu*. Jeho city patrili reprezentácii, ničomu viac ako vlastnej interpretácii svojej ženy.

V poslednej snímke má plastický chirurg *Robert Ledgard* svoj výtvor – experiment zosobňujúci jeho posadnutosť „oživením“ svojej manželky alebo prinajmenšom jej výzoru – pod

---

<sup>135</sup> Lyotard 1993

<sup>136</sup> PA 1988

<sup>137</sup> Lipovetsky 2008, s. 231

<sup>138</sup> PA 1993; voyeur nahlasuje polícii znásilnenie “obete” svojho pohľadu

<sup>139</sup> PA 2011

<sup>140</sup> 1981-1982

permanentým dohľadom CCTV. Znovu sa tu zmnožuje téma reprezentácie a to nielen onou všadeprítomnou kamerou. Chlapec, ktorému doktor (bez jeho súhlasu) zmení pohlavie, aby tak dotiahol svoj výskum do zdarného konca a pomstil psychickú ujmu a smrť vlastnej dcéry (posledného spojiva so svojou nebohous manželkou) sa stáva živým plátnom „umelcovho“ – chirurgovho výtvoru, ďalšej z mnohých reprezentácií.

#### 3.6.4 Filter, farebnosť, komixovosť

Po formálnej stránke je u pohľadov, ktoré nám autor ponúka zjavná fragmentarizácia záberu pomocou rôznych štruktúr pôsobiacich ako filter<sup>141</sup> – mreže, zrkadlá odrážajúce tváre hrdinov, priezory cez okná, balkóny –, upätosť na mizanscénu, kompozíciu záberu alebo fascinácia detailom. Za ďalšie iné, spomeňme príklad z filmu *Zlá výchova*, kde na hercovu tvár dopadá tieň žalúzií, čím vytvára takmer prehliadnuteľný odkaz na poetiku filmu noir, ktorého prvky tento film nesie.<sup>142</sup>

Spomínaná mizanscéna, ale rovnako tak neraz aj úvodné titulky k filmom majú často farebný, kolážovitý alebo komiksový charakter. Prím tu ale často hrá fetiš vizuality samotnej. Intimita zobrazovaného miestami prerastá do vciťovania sa do predmetov, keď nám subjektívna kamera ponúka pohľad *im vlastný* (písací stroj, denník, kuchynské spotrebiče)<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> Matáková – Hanáková 2005

<sup>142</sup> Fuentes 2009

<sup>143</sup> Matáková – Hanáková 2005

### 3.7 Ikony; kresťanské i módne

Ďalšou neodmysliteľnou súčasťou Almodóvarovho filmu je ikonografia. Prejavuje sa rôzne. Kresťanské ikony sa pod vplyvom pop-artu a postmodernej koláže stávajú paródiou samých seba. Reprezentácie kresťanskej mytológie sa na spôsob posterovej kultúry ocitajú na stenách obydlí postáv hneď vedľa tzv. *pin-up girls*, sú silne gýčového charakteru a ak sú súčasťou domácich oltárov nájdeme ich po boku bábičky Barbie, gumeného dinosaura či porcelánovej sošky Marilyn Monroe.

Kresťanstvo a jeho religiozita má túto povrchnú formu aj v ďalších situáciách. Režisérovi tretí celovečerný film *V temnotách* zobrazuje ženský kláštor redemptoristiek, kde je každá z postáv paródiou na mníšsky rád začínajúc už ich menami. Okrem kaplána (m.i. náruživého fajčiara) a matky predstavenej tu žije sestra *Krysa* - pôvodom z ulice, ktorá pod pseudonymom píše brakové zamilované romány, sestra *Prekliata* starajúca sa o sliepky, králiky a malajského tigra, sestra *Stoka* so záľubou v LSD a sebatrýzni a napokon sestra *Zmija*, ktorá šíje modely pre sošku Panny Márie podľa najnovšej módy. Jedného dňa, schovávajúc sa pred mafiou kvôli problémom s drogami, prichádza do kláštora úspešná speváčka *Yolanda*. Tá je už dávno platonickou láskou matky predstavenej, ktorá ju víta s otvorenou náručou plnou neopätovanej lásky a injekčnou striekačkou s heroínom „na ukludnenie“. Ten, v krízových časoch kláštora, kupuje za peniaze z odpredaných cirkevných obrazov a relikvií.

Slovami režiséra, „[n]áboženstvo je jazyk, ktorý si človek vymyslel, aby sa mohol kontaktovať s niečím vyšším, a ten jazyk obsahuje sériu rituálov, ktoré sa zakladajú na zbožnosti.

Paradoxné na tomto filme je, že tieto mníšky nevyznávajú náboženstvo inšpirované Bohom.“<sup>144</sup>

Cirkev a jej tienisté stránky vynáša na praniej aj v neskorších filmoch. *Všetko o mojej matke* na vyššie popisovaný film nadväzuje postavou mladej rehoľnej sestry *Rosy*, ktorá tak ako redemptoristky pomáha marginalizovaným osobám. *Rosa* z kláštora odchádza po tom, čo zistí, že nielen, že je po sexuálnom styku s transsexuálom *Lolou*, tehotná ale aj HIV pozitívna.

*Zlá výchova* zaujíma kritický postoj z iného uhla. Námetom filmu je zneužívanie maloletých v cirkevných školách. To rozpútava vlnu nenávisti, pomstychtivosti a mocenskej manipulácie. No tento film zároveň v transsexuálnej postave *Ignacia* naplno rozvíja motív, ktorý bol v polovici osemdesiatych rokov iba načrtnutý<sup>145</sup>. Transexuálna postava *Tina* sa zastaví v kaplnke cirkevnej školy, ktorú kedysi navštevovala, aby jej duchovný otec (a zároveň jeden z dvoch mužov jej života – tým druhým bol jej vlastný otec, kvôli ktorému podstúpila zmenu pohlavia) zistil, ako sa zmenila a vzápätí ju zavrhol.

Religiozita niekedy v Texte naberá aj metaforické podoby – postavy často pripomínajú Máriu Magdalénu (napr. *Sexilia*, *Agrado*<sup>146</sup>) alebo samotného Krista – záverečný obraz *Zákona túžby*, kde *Pablo* drží v náručí svojho umierajúceho milenca *Antonia* je analógiou k pietnym ikonografiám.<sup>147</sup>

Ikony módy hrajú v Almodóvarovom diele tiež významú rolu. Okrem toho, že jeho prvotiny sú poznačené punkovou subkultúrou a prekypujú tak najrôznejšími kreatúrami Movidy – obzvlášť tu treba vyzdvihnúť určitú dávku estetiky škaredého

---

<sup>144</sup> “Con Entre tinieblas Pedro Almodóvar ha querido hacer una película piadosa” In: *El Correo Catalan* 1983 (8.10.), s. 54; citované podľa Matáková-Hanáková 2005, s. 63

<sup>145</sup> PA 1987

<sup>146</sup> PA 1982, 1999

<sup>147</sup> Matáková – Hanáková 2005

alebo inak, autenticity umelého, tzv. *camp*<sup>148</sup> – v ďalších filmoch majú kostými a drobné doplnky zásadné miesto. Predovšetkým film *Kika*, ale aj mnohé ďalšie<sup>149</sup>, sa vyznačujú (a to nielen v kostýmoch) vysokou mierou farebnosti, najrôznejších vzorov a kombinácií. Hanáková v tejto súvislosti uvádza silnú spojitosť s nemeckým maliarskym prúdom osemdesiatych rokov *Neue Wilde* (tiež *Junge Wilde*) spájaným s neoexpresionizmom šesťdesiatych rokov a vyznačujúcim sa expresivitou farebnosti či rehabilitáciou gýča.<sup>150</sup> Nemenej podstatný je tu i tzv. *product placement* značky Chanel<sup>151</sup>, vzormi a farbami hrajúce kostýmy G. Versaceho či extravagantné róby od J.-P. Gaultiera<sup>152</sup>. Pokiaľ ide o kostýmy, je nutné spomenúť i meno José María De Cossío, resp. režisérovu dlhotrvajúcu spoluprácu s týmto jeho hlavným konzultantom garderóby.

### 3.8 *Cucurrucucú Paloma* a ďalšie hudobné „postavy“

Okrem ľahkých komédií plných nečakaných zvrátov typických pre rannú tvorbu, majú Almodóvarove filmy najčastejšie črty melodrámy. Hudobná zložka je ich dôležitou súčasťou pomáhajúcou vo výstavbe psychologického rozpoloženia postáv či charakteru samotného diela.

Práve tak, ako v skorých celovečerných filmoch tvorili hudobný doprovod predovšetkým koncerty reflektujúce punk-popovú éru Movidy<sup>153</sup>, sú rôzne hudobné vystúpenia integrálnou súčasťou takmer každej ďalšej snímky. Významnú rolu zohráva vo filmoch 80. a 90. rokov latinskoamerické bolero. To nielen, že

---

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> PA 1988, 1990, 1991, 1993, 2004, 2006

<sup>150</sup> Matáková – Hanáková 2005

<sup>151</sup> PA 1999, 2011

<sup>152</sup> PA 1993, 2002

<sup>153</sup> napr. dvojica Almodóvar - McNamara

zdôrazňuje sociokultúrny pôvod týchto filmov a režisérovo naviazanie na umenie a umelcov Latinskej Ameriky, ale rovnako zosobňuje aj emocionálnu stránku postáv. Patria sem napríklad piesne ako: *Encadenados (Pripútaní)* – ilustrácia lesbickej lásky matky predstavenej a speváčky *Jolandy*; *Lo dudo (Pochybujem)* – o neistote milostného vzťahu režiséra *Pabla* a mladého *Antonia*; alebo *Piensa en mí (Mysli na mňa)* – utrpenie nikdy neopätovanej lásky *Rebecy* voči svojej matke, speváčkej hviezde *Becky*<sup>154</sup>.

V tejto súvislosti za zmienku rozhodne stojí aj tendencia režiséra spolupracovať s osvedčenými ľuďmi. Počnúc filmom *Úspech môjho tajomstva* sa totiž na všetkých Almodóvarových filmoch hudobne podieľa španielsky skladateľ Alberto Iglesias, ktorý si touto spoluprácou už vyslúžil nejedno ocenenie. Pozrime sa detailnejšie na niekoľko príkladov toho, ako funguje hudba v nami pozorovaných malých svetoch.

Keď *Manuela*<sup>155</sup> cestuje späť do Barcelony, aby sa po smrti svojho 18-ročného syna vysporiadala s vlastnou minulosťou, jej cestu a predovšetkým moment, kedy sa na horizonte (*Manuelinho* výhľadu z vlaku/premietacieho plátna) objavuje romantická nočná panoráma hlavného mesta Katalánska, doprevádzajú clivé melódie africkej piesne *Tajabone*. Podobným spôsobom vystihujú sentimenty filmov, ktorými sú súčasťami, a zároveň ponúkajú i hypertextový presah aj piesne *Cucurrucucú paloma*, *Moon River* alebo *Volver*<sup>156</sup>.

Mexická baladická pieseň v podaní Caetana Velosa je vo filme *Hovor s ňou* signifikantným odkazom na dve predošlé snímky s motívom kómy<sup>157</sup>. V kruhu jej poslucháčov sedia i herečky, ktoré v nich stvárili hlavné ženské postavy<sup>158</sup>. Text

---

<sup>154</sup> v uvedenom poradí In PA 1983, 1987, 1991

<sup>155</sup> PA 1999

<sup>156</sup> PA 2002, interpr. Caetano Veloso; PA 2004, interpr. Pedro José Sánchez; PA 2006, interpr. Estrella Morente

<sup>157</sup> pozri 3.4.1

<sup>158</sup> Marisa Paredes ako *Leo* In PA 1995 a Cecilia Roth ako *Manuela* In PA 1999



tejto piesne je tematicky aplikovateľný na ich príbehy práve tak, ako na príbehy postáv tohto filmu.<sup>159</sup>

Pieseň *Volver* z filmu z rovnomenným názvom<sup>160</sup> je tiež ilustráciou ohliadania sa do minulosti postáv – na vidiek, kde dcéry vyrastali so svojou matkou. Tou, o ktorej si dlho mysleli, že je mŕtva, no ktorá situáciu, kde jej dcéra spieva pieseň, ktorú ju kedysi sama učila, potajomky pozoruje so slzami v očiach z nedaľekého auta. Tento film ako aj pieseň, ktorá vyjadruje jeho ústredný motív sú nepochybne autrovým nostalgickým návratom do svojho detstva, kde práve v takom ženskom svete, aký tento film zobrazuje pramení jeho láska k narácii.

Nostalgiou alebo snád' radšej „postnostalgiou“<sup>161</sup> dýcha aj film *Zlá výchova*. Mladý *Ignacio* v cirkevnej internátnej škole spieva piesne *Moon River* a *Jardinero* (ako kresťanskú adaptáciu neapolskej piesne *Torna a Surriento*), ktorých texty doprevádzajúc filmové obrazy jasne dávajú na javo pedofilný vzťah podporovaný zneužívaním pozície moci otca *Manola* voči tomuto chlapcovi.

Na uplynulých stranách sme si ukázali konkrétne prvky autorovej tvorby, využívaním ktorých vzniká jeho nezameniteľný štýl alebo rukopis. Skúmali sme ich prenášanie a fungovanie na rôznych miestach jeho Textu.

Nasledujúca kapitola sa ako dodatok k tejto téme venuje autorovmu narábaniu s rodovou tematikou. Z prostého dôvodu. Ako sme niekoľko strán naspäť naznačili v časti o *queer* filme, skúmanie interakcií pohlaví stojí v centre záujmu jeho filmového diela. Zároveň sa táto téma stala priestorom pre dva konkrétne filmové príklady hypertextuálneho charakteru tohoto Textu.

---

<sup>159</sup> Kinder 2004

<sup>160</sup> PA 2006

<sup>161</sup> ako postmoderným spôsobom zložitej narácie, ktorá reprezentuje minulosť a jej politický a osobný význam v súčasnosti; D'Lugo 2009, s. 376

## 4 Ženské, mužské alebo mužsko-ženské filmy?

Tematicky sú autorove filmy zväčša zamerané na rodovo orientovanú reprezentáciu medziľudských vzťahov. Zobrazuje ženskú súdržnosť, rozklad tradičného typu rodiny na úkor akýchkoľvek iných kombinácií alternatívneho spolunažívania, alebo aj mnohé podoby sexuality. Zaoberá sa zraniteľnosťou a silou ženy<sup>162</sup>, ale aj mužskými citmi<sup>163</sup>. Za tým všetkým však ťažko hľadať jednoznačné zaradenie, spätosť s jedným alebo iným genderovo motivovaným hnutím.<sup>164</sup> V tejto kapitole sa pozrieme bližšie na to, ako toto zobrazovanie vyzerá. Budeme skúmať pohľad Textu na ženský a mužský aspekt a ich vzájomné prelínanie.

### 4.1 Všetko o jeho ženách

Almodóvarove filmy často sústreďujú svoju pozornosť na výhradne ženský svet, kde mužský element pôsobí len okrajovo a ak prispieva k dejovým zvratom, tak predovšetkým negatívnym spôsobom. Otcovia (duchovní či biologický) zneužívajú svoje deti, mladí muži znásilňujú a nerozvážne narábajú so zbraňami, tí starší – manželia sú nevhodnými partnermi atď. Autrovo ženy teda rozhodne nepatria medzi šťastne vydaté a mladé matky jeho filmov majú svojej materskej role plné zuby a neraz sa svojich detí zbavujú – nechávajú ich u svojich známych, adoptovať pederastickým zubárom alebo svojou susedkou<sup>165</sup>. Riambau v tejto

---

<sup>162</sup> PA 1984, 1988, 1995, 1999, 2006

<sup>163</sup> PA 1986, 1987, 1997, 2002, 2009

<sup>164</sup> Matáková – Hanáková 2005

<sup>165</sup> PA 1982, 1984, 1987

súvislosti dokonca hovorí o „galérii materských monštier“<sup>166</sup>. Takéto matky sa nachádzajú hlavne v skoršej tvorbe a patria k počiatočným reprezentáciám autorovej obsedantnej témy reflektujúcej sociálne tendencie okcidentálnych spoločností, a síce rozkladu tradičného typu rodiny a jej rôznorodé náhražky. Na druhú stranu tieto ženy oplývajú heroickými schopnosťami sa vždy s ponurým mužským svetom, ktorý im autor „stavia do cesty“, vysporiadať. V utrpení si vzájomne pomáhajú a často vedia byť nesmierne inovatívne.

Nasledujúca štúdia poukazuje hlavne na hypertextuálne prejavy špecifického autorského rukopisu; konkrétne, v snád' *najženskejšom* a doposiaľ asi aj najznámejšom filme *Všetko o mojej matke*.

#### 4.1.2 Prípadová štúdia: *Všetko o mojej Eve*

„Bette Davisovej, Gene Rowlandsovej, Romy Schneiderovej... Všetkým herečkám, ktoré hrali herečky, všetkým ženám, ktoré hrajú, mužom, ktorí hrajú a stávajú sa ženami, všetkým ľuďom, ktorí chcú byť matkami. Mojej matke.“<sup>167</sup>

Snád' najmarkantnejším a najvrstevnatejším príkladom intertextu je u Almodóvara film *Všetko o mojej matke*.

V úvode filmu sleduje hlavná postava *Manuela* so svojim synom *Estébanom* v televízii film Josepha L. Mankiewicza *Všetko o Eve*<sup>168</sup>. Paralela názvov je vodítkom k hľadaniu súvislostí v týchto dvoch dielach a autor nás o jej význame nenecháva na pochybách. Upozorňuje práve povestným *sprisahaneckým*

---

<sup>166</sup> Rimbau 2008, s. 239

<sup>167</sup> PA 1999; autorovo venovanie filmu

<sup>168</sup> 1950

žmurknutím<sup>169</sup>, akýmsi ironickým úškrnom, keď je názov filmu americkej produkcie preložený do španielčiny ako „Obnažená Eva“, podľa *Manuelinych* slov, aby bol atraktívnejší.

Prečo nás teda v druhom pláne má zaujímať táto dráma starnúcej fiktívnej broadwayskej herečky *Margo Channing*<sup>170</sup> z polovice minulého storočia? Mankiewiczova Eva – *Eve Harrington* – je ženou schopnou urobiť všetko preto, aby na javisku vystriedala stárnúcu *Margo*. Almodóvarova *Manuela* dostáva rolu *Stelly* v inscenácii *Električka zvaná túžba* v krízovej situácii, keď sa jej pôvodná protagonistka nedostaví kvôli problémom s drogami. Jej vzťah k *Hume Rojo*, predstaviteľke *Blanche DuBois*, je, na rozdiel od *Evinho* zištného vzťahu k *Margo*, vzťahom založenom na úprimnom obdive jej nedávno zosnulého syna. Odkazovanie sa na Mankiewiczov film posilňuje postava *Humy*<sup>171</sup> keď tvrdí, že začala fajčiť z obdivu k Bette Davis.

Ďalšiu stárnúcu herečku stvárňuje Gene Rowlands vo filme Johna Cassavetesa *Premiéra*<sup>172</sup>; ako *Myrtle Gordon* tu nesie psychické následky po tom, čo je účastná tragickej smrti jej obdivovateľky neúspešne žiadajúcej o autogram. Mladý *Estéban* zahynie za viac než podobných okolností, keď sa mu po predstavení nedostane podpisu *Humy*. Psychické následky tu však nesie *Estébanova* matka, ktorá sa s touto situáciou vysporadúva návratom k dávno „zabudnutým“ okolnostiam svojho života.

Predstavenie Tennessee Williamsa *Električka zvaná Túžba*, okrem toho, že ako intertext zrkadlí a zintenzívňuje vnímanie pocitov postáv, sa ako neustále prítomný fenomén stáva aj samotným hýbateľom deja. Hýbateľom *Manuelinho* života. Tá v mladosti počas nácviu tejto hry v Barcelone spoznáva budúceho otca svojho syna, ktorý si v skutočnosti svojho

---

<sup>169</sup> Eco 2004, s. 206

<sup>170</sup> Bette Davis

<sup>171</sup> špan. *el humo* = dym

<sup>172</sup> 1977

otcovstva vedomý nie je a neskôr sa sám stáva ženou menom *Lola* (jedna z Almodóvarových rekurentných tém – transvestitizmus, zmena pohlavia, telo ako dielo<sup>173</sup>). Tehotná *Manuela* sa vydáva na cestu do Madridu, kde syna vychováva s minimálnymi zmienkami o jeho otcovi. *Estéban* tragicky umiera s nenaplnenou túžbou spoznať svojho otca v deň svojich osemnástych narodenín po tom istom predstavení, v ktorom rola *Stelly* v *Manuele* vyvoláva bolestivé spomienky. Svoj žiaľ zo straty syna sa rozhodne riešiť návratom do Barcelony, návratom „do svojej minulosti“. Okrem pátrania po *Lole* sa jej tam podarí znovu navštíviť inscenáciu s *Humou Rojo* v hlavnej úlohe a zároveň i spoznať tento objekt *Estébanovho* obdivu. Predstavenie tu teda zosilňuje nenaplnené túžby. A nielen tie *Estébanove*.

Práve meno *Estéban* sa v *Manuelinom* živote objavuje trikrát ako symbol nádeje na azda najväčšmi nenaplnenú túžbu tohto filmu (ale aj ďalších<sup>174</sup>, ktoré sú súčasťou nami skúmeného Textu). Idea tradične fungujúcej rodiny (v zložení otec – matka – dieťa/deti) sa v tejto snímke rozpadá<sup>175</sup> snáď najzreteľnejšie a hneď niekoľkonásobne. Prvý *Estéban*, teda nezodpovedný otec tragicky umierajúceho *Estébana*, od ktorého tehotná *Manuela* odchádza do Madridu, sa neskôr stáva *Lolou*. A aj keby *Manuelin* syn autonehodu prežil, nikdy by nespoznal svojho otca, pretože sa z neho medzičasom stala ďalšia matka. Otca tu stráca aj *sestra Rosa* (v starobe ju už nespoznáva) a neskôr, pri pôrode svojho dieťaťa, ktoré čaká s HIV pozitívnou *Lolou*, sama umiera.

Ako jediný obraz fungujúcej rodiny nám poskytuje jeden zo záverčných záberov filmu – na *Manuelu*, *Lolu* a adoptovaného *Rosinho Estébana*. Ani ten však kvôli úmrtiu *Loly* neprežíva a *Manuela* vychováva *Estébana* v alternatívnej podobe rodiny spoločne s jeho starými rodičmi.

---

<sup>173</sup> téma je v tomto filme najvýraznejšie prezentovaná postavou prostitútky a *Manuelinej* priateľky z mladosti - *Agrado*

<sup>174</sup> PA 1984, 1987, 1991, 2006, 2009

<sup>175</sup> Matáková – Hanáková 2005

Čo ešte spája tri mená spomínané v Almodóvarovom venovaní? Nuž, okrem toho, že tak Bette Davis ako aj Gene Rowlands hrali v už citovaných filmoch herečky na sklonku svojej kariéry (tak silne pripomínajúce *Humu Rojo*), zahráli si spolu v hlavných úlohách aj vo filme *Cudzinky*<sup>176</sup>. Ich role matky a na rakovinu umierajúcej dcéry silne evokujú tragickú atmosféru vo *Všetko o mojej matke*. Smutnou paralelou aktuálneho sveta je navyše nešťastný osud herečky (ktorú, ako jej vyššie spomínané kolegyne, sčasti tiež možno radiť k hviezdám Hollywoodu) a matky Romy Schneider.

Na záver už len dodáme, že film rámcovaný autorovým osobným venovaním a odkazom na film *Všetko o Eve*, kde meno „Eva“ vystriedalo slovné spojenie „moja matka“ ešte umocňuje svoju vrstevnatú výpoveď pohrávaním sa s metaforou biblickej Evy. Eva ako prvá žena, ako matka všetkých, matka všetkých matiek...

#### **4.2 Koža, ktorú nosí chlap**

Typicky mužské postavy – typu heterosexuálneho hollywoodskeho *macha* – to v Almodóvarovom *Texte*, presýtenom predovšetkým analýzou ženských vzťahov, nemajú jednoduché. Do mužského – heterosexuálneho sveta preniká autor veľmi pomalými krokmi, ktoré akoby zároveň boli tými krokmi, čo vyznačujú jeho vyzrievanie v ovládaní kinematografického aparátu. Ako si v nasledujúcej analýze takýchto reprezentácií ukážeme, je zrejme, že tento fakt úzko súvisí s vysporadúvaním sa s jeho vlastnými životnými skúsenosťami a silnou inklináciou k ženskej perspektíve.

---

<sup>176</sup> Milton Katselas 1979

Muži Almodóvarovho filmu sú poväčšine marginalizovaní, alebo zobrazovaní v neobvyklej polohe. Často ide o násilníkov, kriminálnikov, introvertných a naivných mladíkov neschopných sociálne predpokladaného správania, (pedofilných) kňazov, karikatúry machizmu.<sup>177</sup> Zároveň je ale veľká časť jeho mužských postáv orientovaných homosexuálne alebo inak (než heterosexuálne) špecifických vo svojej sexualite. Existuje však ešte jeden typ muža s najmenším množstvom negatívnych konotácií a tým je postava spisovateľa či režiséra, u ktorej logicky mnohí teoretici pripúšťajú autobiografické črty.

Uvedme teda niekoľko konkrétnych príkladov mužských postáv. *Matador* zobrazuje toreadora, ktorý sa ukája zostrihom hororových scén brutálne vraždených žien a zároveň i jeho žiaka *Ángela* znásilňujúceho dievča preto, aby svojmu učiteľovi dokázal, že nie je homosexuál. *Zákon túžby* je príbehom homosexuálneho režiséra, ktorého partnera zo žiarlivosti zabíja *Antonio* „prispôsobujúci“ svoju sexualitu posadnutosti týmto režisérom. Tento snímok obsahuje aj tragikomickú dvojicu policajtov, ktorá bola prítomná už v predošlých filmoch a autor ju neskôr naplno rozvíja vo filme *Na dno vášne*; v ňom táto dvojica stojí v centre pozornosti.

Zaujímavý je aj fakt, že postavy *Ángela* a *Antonia* stvárňuje Antonio Banderas. Film *Spútaj ma!* posúva tieto násilnícke figúry v jeho podaní do ďalšej roviny, kde sa v úlohe *Rickyho* – mladíka práve opúšťajúceho psychiatrickú liečebňu, zmocňuje herečky v jej vlastnom byte a väzní ju až do chvíle, kedy jeho nátlaku podľahne a zaľúbi sa do neho. Tento film znova obsahuje aj postavu režiséra (tenoraz na vozíčku), no ten nie je v úplnom centre pozornosti deja, ako je tomu na iných miestach Textu.

*Na dno vášne* prezentuje heterosexuálne prostredie v azda najväčšej miere<sup>178</sup> sústredujúcu pozornosť na mužskú ješitnosť

---

<sup>177</sup> Hanáková In: Matáková – Hanáková 2005

<sup>178</sup> azda i preto, že jeho pôvodnou predlohou je román Ruth Rendell (1987): *Live Flesh*.

a machizmus. Je tiež filmom reflektujúcim dvadsaťročný odstup v španielskej histórii – teda prerod krajiny od čias diktátorského režimu. Motív, ktorý autor neskôr širšie rozvíja vo filme *Zlá výchova*. *Hovor s ňou* je zase filmom o nemožnosti komunikácie. Filmom, kde muži plačú a ktorý opäť prináša postavu (*Benigno*) neschopnú iného sexuálneho kontaktu so ženou ako znásilnenia. *Zlú výchovu* nateraz vynecháme, pretože sa jej podrobne venujeme na ďalších stranách.

*Rozorvané objatia* sú návratom k postave režiséra – tentokrát s centrálnym postavením a (tak ako tomu bolo už i vo filme *Spútaj ma!*) má tento režisér záľubu v pekných herečkách skôr než v pekných hercoch. Dej navyše prináša typ doposiaľ neprezentovanej postavy bohatého podnikateľa. Autor teda pokračuje v tradícii reflexie mocenských vplyvov. Avšak od vyrovnávania sa s bývalým diktátorským režimom a moci spojenej s cirkevnými hodnotami tu prechádza k výraznejšiemu líčeniu mocenských vzťahov kapitalistickej spoločnosti. Výraznejšiemu z toho dôvodu, že nemožno povedať, že by jeho predchádzajúce filmy túto tému obchádzali.

V nateraz poslednom filme *Koža, v ktorej žijem* je plastický chirurg vedený vášňou vo svojej práci spojenou s túžbou po pomste neprávosti, ktorých sa mu dostalo. Almodóvar na základe poviedkovej predlohy spracúva motív násilnej zmeny pohlavia a svojim vyberaným spôsobom tak opäť reflektuje hybné prvky súčasného sveta. Toho, ktorým hybe médiami vyživovaný a ziskom farmaceutických spoločností motivovaný strach z dôsledkov starnutia a príchodu smrti.

Režisérove „mužské“ filmy<sup>179</sup> sú vždy kriminálnymi príbehmi o temných stránkach života a tak je v týchto častiach Textu cítiť silný vplyv filmu noir. Ďalším prejavom tohto žánru venujeme pozornosť aj v nasledujúcej detailnej analýze filmu *Zlá výchova*.

---

<sup>179</sup> PA 1986, 1987, 1990, 1997, 2002, 2004, 2009, 2011



#### 4.2.1 Prípadová štúdia: Autorova výchova

„Ako keby všetky filmy hovorili o nás.“<sup>180</sup>

*Zlá výchova* je pretkaná inter-, intra-, ale aj trans-textuálnymi odkazmi, ktoré nie sú vždy len poctou autorovej obľúbenej kinematografii. Tento temný film (no napriek tomu film, v ktorom nechýba ani typický Almodóvarov humor) dvojíc a prevlekov má podľa niektorých teoretikov<sup>181</sup> a čiatočne sa k tomu doznáva i sám autor<sup>182</sup>, silne autobiografický charakter. K tomu do jeho vrstevnatej štruktúry autor prostredníctvom zdieľania vlastných skúseností zapracoval alúzie na socio-politickú situáciu (nielen) svojej krajiny.

V centre pozornosti príbehu o minulosti jedného režiséra stojí katolícka cirkev a jej pretrvávajúcu, no dnes už omnoho viac medializovanú pokryteckosť ohľadne zneužívania detí kňazmi na cirkevných školách. Pripomeňme len, že Almodóvar sám štúdium na takejto internátnej škole zažil a aj napriek tomu, že skúsenosti hlavných postáv – dvojice *Ignacio* a *Enrique* – určite presne nekopírujú tie jeho, ako sám tvrdí dôverne „pozn[á] atmosféru toho sveta“<sup>183</sup>. Zároveň však vyjadruje svoj obdiv k obradným rituálom, ktoré sú jeho súčasťou a teda aj súčasťou tohoto filmu.

„Nevhodné“ otázky (napr. ohľadne hedonizmu či nihilizmu) mladého Pedra kňazov vždy znepokojovali a napriek tomu, že bol detským zborovým sólistom, tak s nimi zostával v permanentnom konflikte.<sup>184</sup> Postava pedofilného kňaza – *otca Manola* ale nie je vykreslená jednoznačne záporne. Takejto polohe sa autor vždy vyhýbal. Podľa slov jeho umeleckého vedúceho – Antxóna Gómeza<sup>185</sup> – sa Almodóvar neraz vyjadril, že čiernej a bielej

---

<sup>180</sup> *Berenguer*: “Es como si todas las películas hablaran de nosotros.” In: PA 2004

<sup>181</sup> Fuentes 2009; D’Lugo 2009

<sup>182</sup> Hirschberg 2004

<sup>183</sup> *op.cit.*, s. 42

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> Oliva 2009, s. 400

nerozumie. Hovoriac metaforicky v intenciách farieb tak autor jasne vyjadruje svoj postoj k narácii, ktorá by mala evokovať skutočný život.

Takým istým útočiskom od striktných a neraz absurdných pravidiel saleziánskych kňazov, ako bol kedysi v Cáceres pre Almodóvara lokálny biograf, je pre mladého *Ignacia s Enriquem Cine Olympo*. Na veľkom plátne spolu sledujú Saru Montiel vo filme *Esa mujer*<sup>186</sup>. Táto španielska hviezda sa pre nich stáva objektom túžby a symbolicky doprevádza ich životy až do (dejovej) súčasnosti. *Ignacio* túži stáť na jej mieste a svoju kariéru pokúša rozbehnúť ako herec/travesty performer. Zatiaľ čo *Enrique* svoju záľubu vo filme uplatní v režisérskom povolani.

Aby ale príbeh nebol tak jednoduchý a odkazov príliš málo, je film poznačený noirovou záľubou v dvojníkoch, maskovaní a prevlekoch. S *Enriquem* sa prvýkrát stretávame v kancelárii jeho produkčnej spoločnosti *El Azar*<sup>187</sup> v Madride roku 1980. Teda v tom istom čase, kedy Almodóvar uviedol na trh svoj prvý celovečerný film. Podobných odkazov na to, že tu režisér s najväčšou pravdepodobnosťou putuje vlastnou minulosťou je vo filme ešte niekoľko.

Do kancelárie prichádza prvá návšteva. „Prvá“ píšeme zámerne – motív a symbolika návštevy, príchodu a odchodu dverami, má v tomto filme zásadné postavenie<sup>188</sup>. Host, ktorý sa predstavuje ako *Ignacio Rodríguez* (teda *Enriqueho* dávny spolužiak) svojím príchodom otvára okrem hry prevlekov aj tému milostného trojuholníka medzi režisérom, jeho homosexuálnym objektom túžby a tretím mužom, ktorého zvädzanie režiséra vedie túžba po spoločenskom raste. Takýto kriminálne podfarbený trojuholník autor veľmi podobným spôsobom prezentoval už vo filme *Zákon túžby*. Žiarlivý tretí zabíja partnera postavy režiséra,

---

<sup>186</sup> Mario Camus 1969

<sup>187</sup> špan. *osud, náhoda*; Almodóvar má so svojim bratom spoločnosť *El Deseo = túžba, chuť*

<sup>188</sup> D'Lugo 2009

aby ho mohol v snahe o osobnú prestíž, na základe ktorej je ochotný obetovať aj svoje heterosexuálne preferencie, nahradiť.

*Ignacio*, ktorý prichádza do *Enriqueho* kancelárie je teda v skutočnosti *Ignacio*v brat *Juan*. Necháva sa však osloviť umeleckým menom *Ángel*. Akoby mal tento pseudonym očistiť jeho pošpinenú minulosť. Postupne sa odkrývajúci dej je prezentovaný spomienkami postáv alebo ich predstavami o budúcnosti vo viacerých časových rovinách. Takýmto spôsobom nám pomocou metanarácie *Enriqueho* mysle odohrávajúcej sa na základe filmového scenára s názvom *Návšteva*<sup>189</sup>, ktorý prináša *Ignacio/Juan/Ángel*, následného sfilmovania tohto scenára s *Ángelom* v hlavnej úlohe (odrážajúcej život jeho brata – skutočného *Ignacia*) a investigatívnej *Enriqueho* mysle – pomaly odhaľuje, že skutočný *Ignacio* je už dávno po smrti.

Kľúčovú úlohu v príbehu zohráva postava spoločného detstva hlavných postáv, a síce už spomínaný *otec Manolo*, ktorý medzičasom odchádza z cirkvi a mení identitu. Ženatý *pán Berenguer* je vydavateľom diel mladých spisovateľov. Po tom, čo ho *Ignacio* začína vydierať zverejnením svojho príbehu, kde sa pedofília *otca Manola* explicitne prejavuje, sa stáva *Juanovým* milencom, sponzorom jeho štúdií a nakoniec aj komplicom v zbavení sa nezvládateľného feťáka *Ignacia* smrteľnou dávkou heroínu.

Na základe autorových intratextuálnych odkazov tu Kinder navrhuje procesy *retroseriálneho čítania*<sup>190</sup>, pri ktorom k zmieňovanému filmu *Zákon túžby* pridáva autorovu sociálnu drámu *Čo som komu urobila, že sa mi to stalo?*. Robí tak sledujúc u jednotlivých dvojíc postáv týchto troch snímok motív bratstva a zároveň poskytuje detailný prehľad takéhoto čítania jednej časti Textu cez prizmu inej<sup>191</sup>.

---

<sup>189</sup> špan. *La Visita*

<sup>190</sup> Kinder 2009

<sup>191</sup> pozri 5.5

V rámci hypertextuálneho charakteru *Zlej výchovy* sa ešte pozrime na jej paralely s autorovým novším filmom. *Rozorvané objatia* znovu prinášajú príbeh režiséra, ako ústrednej postavy zasadenej do trojuholníka vzťahov. Tentokrát je ale posunutý do takmer výhradne heterosexuálnej polohy s novou variáciou motivácií konania jednotlivých postáv.

V spomínanom trojuholníku vzťahov vystupuje túžbou naplniť svoje herecké vášne žena (*Lena*) opúšťajúca svojho manžela, s ktorým bola v podstate len zo zisťných dôvodov. Rovnako tu ešte doznieva túžba po pomste mladého scenáristu, ktorý sa u dverí režiséra nenechá odbiť. Pomsta sa tu pre zmenu týka biologického otca, ktorý zavrhuje svojho homosexuálneho syna.

Aby sme sa ale oblúkom vrátili od novšieho filmu plného ponurých spomienok späť k autorovmu vysporadúvaniu sa s cirkevnými inštitúciami, využijeme na to scénu, kde postava sleduje film s vlastným príbehom. *Ernesto, Lenin* manžel posadnutý jej potenciálnou neverou necháva svojho syna dokumentovať každý jej krok pri natáčaní filmu, v ktorom *Lena* zohráva hlavnú rolu. Moment, kedy už *Lena* situáciu nevery neznesie a útočí na všadeprítomnú kameru následne sleduje spolu so svojim žiarliacim manželom<sup>192</sup>. Podobne tak v *Zlej výchove* prichádza pán *Berenguer* (bývalý otec *Manolo*) na nakrúcanie záverečnej scény filmu *Návšteva* a sleduje (dvojnásobne) fiktívneho otca *Manola* dávajúceho posledné pomazanie transvestitnej postave *Zahary/Ignacia* zavraždenej rukami jeho kolegu.

Ako ukazuje D'Lugo<sup>193</sup>, Sara Montiel v tomto spleťtom príbehu figuruje ako viacnásobný symbol. Španielska herecká a speváčka diva povojnovej doby, ktorá sa v poslednom desaťročí Francovho režimu stala gay ikonou, tu nesie znaky tohto obdobia.

---

<sup>192</sup> pozri 3.6.2  
<sup>193</sup> 2009

Je ambivalentnou ikonou zosobňujúcou odmietanie (a zároveň tak potvrdzujúcou existenciu) kresťanskej moralistickej duality dobra a zla, čistoty a hriechu, ktorá bola pre tento režim typická. Ako príklad tohto javu možno pripomenúť *Enriqueho* predstavu *Ignaciovoho/Zaharinho* travesty vystúpenia s populárnou piesňou *Quizas, Quizas, Quizas*<sup>194</sup> v provinčnom kultúrnom dome (popisovaného v scenári *Návšteva*), ktoré, až na jeden detail, verne imituje vystúpenie Sary Montiel z filmu *Noches de Casablanca*<sup>195</sup>. Gael Garcia Bernal v role *Zahary* je, na rozdiel od Sary Montiel odetej v čiernej večernej toalete ladiacej s jej tmavými vlasmi a očami, oblečený do krémovobieleho kostýmu<sup>196</sup> otvorene zvyrazňujúceho prvky ženstva s blond parochňou. Scéna poukazuje na bipolaritu minulých čias aj pomocou kostýmovej symboliky opäť raz potvrdzujúc autorovu záľubu v mizanscéne.

Túto záľubu poznať aj v ďalšom z jeho odkazov. Tentokrát, pre zmenu, na konkrétnu fotografiu z roku 1960<sup>197</sup>. Fotografia zobrazuje „levitujúceho“ kňaza, ktorý sa vo futbalovej bráne snaží zachytiť loptu. Pri futbalovom zápase v cirkevnej škole *Ignacia s Enriquem* ponúka autor pomocou zastaveného záberu práve takýto obraz doprevádzaný tónmi Rossiniho *Kyrií*<sup>198</sup>. Odkazuje na historický moment odvádzania pozornosti striktného režimu od svojich mechanizmov, napríklad aj pomocou hier a zároveň naznačuje všadeprítomnosť cirkvi.<sup>199</sup>

Okrem autorových autobiografických, intratextuálnych a hudobne či obrazovo intertextových referencií, sa aj v tomto filme nachádza množstvo odkazov na iné fiktívne filmové svety. Za ďalšie, ktoré sa tu prejavujú subtílnejším spôsobom, spomenieme aspoň dva explicitné príklady autorovej citácie.

---

<sup>194</sup> Farrés, Osvaldo (1947)

<sup>195</sup> Henri Decoin 1963

<sup>196</sup> J.-P.Gaultier

<sup>197</sup> Ramón Masats: *Partido de fútbol*

<sup>198</sup> Rossini, Gioacchino (1863): *Petite Messe Solennelle*.

<sup>199</sup> D'Lugo 2009

Potom, čo sa *pán Berenguer* a *Juan* definitívne zbavia nevhodného brata – *Ignacia*, rozhodnú sa zájsť do kina, aby „zabili čas“. V kine práve prebieha festival filmu noir a podľa plagátov sa premietajú snímky *Tereza Raquinová* a *Poistka smrti*<sup>200</sup> zdieľajúce kriminálnu zápletku o dvojiciach spoluvinných postáv. V tom prvom, teda vo filmovej adaptácii rovnomenného Zolovho románu<sup>201</sup>, je okrem vraždy ústrednou témou aj vydieranie, ktoré hýbe aj svetom dvojníkov nášho filmu. Druhý zas nesie motív pocitu viny a stávania sa obeťou vlastných kriminálnych činov.

Nie nadarmo sa po zhliadnutí týchto filmov vyjadruje *pán Berenguer* o ich zjavnej podobnosti s jeho a *Juanovými* životmi. Ako uvádzajú záverečné titulky dokončujúce príbehy týchto previnilcov, po tom, čo *Enrique* definitívne zatvára bránu za odchádzajúcim *Juanom*, *Berenguer* z *Juanovho* života nemizne. Začína mladého neúspešného herca – „odsúdeného“ už iba na seriálové role – vydierať, až sa ho tento ambiciózný mladík nadobro zbaví pod kolesami svojho auta.

V tejto kapitole sme (aj) prostredníctvom detailnej analýzy hypertextuality dvoch významných autorových filmov, poukázali na snáď najzásadnejšiu tému, ktorej sa venuje. Na zobrazovanie rodovej problematiky, ohýbanie tradičných predstáv o mužstve a ženstve, sexualite alebo rodine. Analýzy zároveň ozrejmujú politické zameranie Textu prezentované zväčša pomocou príbehov o hodnotách v základných jednotkách medziľudských vzťahov.

---

<sup>200</sup> Marcel Carné 1953 a Billy Wilder 1944

<sup>201</sup> 1867

## 5 Autor je mŕtvy. Nech žije autor!

„[V]prostřed textu (nikoli za ním)  
se skrývá autor (nikoli deus ex machina).“<sup>202</sup>

„Myslím, že môžeme hovoriť o mnohých vplyvoch,  
každý ich má. Ale ak si pozriete všetky moje filmy,  
som si istý, že ich viete odlíšiť od ostatných,  
dokážete ich rozoznať.“<sup>203</sup>

Doposiaľ sme analyzovali predovšetkým špecifiká rukopisu v diele jedného tvorcu. Na podklade nášho skúmania budeme teraz mierne zovšeobecňovať a pozrieme sa na to, kde možno ešte hľadať a nachádzať autora. Skutočne už umrel? Ako funguje auteurska tvorba a čo sa stane vo chvíli, keď autor skutočne umrie? Toto sú otázky, ktoré nás v tejto kapitole zaujímajú.

### 5.1 Kam sa podel autor?

V prvej kapitole tejto práce uvádzame, že Roland Barthes v šesťdesiatych rokoch symbolicky pochoval autora. Ako vidíme vyššie, tieto tvrdenia neskôr ešte upresňuje vyjadrením neustále prítomnej túžby po jeho osobe pri recepcii diela. V žiadnom prípade sa tu nechceme stavať do opozície k jednému či druhému

---

<sup>202</sup> Barthes 2008, s. 26

<sup>203</sup> „I mean you can talk about a lot of influences, everybody has them. But if you see all of my films, I'm sure you can differentiate them from the others, you can recognize them.“ Almodóvar In Kinder – Almodóvar 1987, s. 37

textu. Nemáme v úmysle „argumentovať proti báji“<sup>204</sup> alebo „urážku spláčet urážkou“<sup>205</sup>. *Smrt' autora* slúži tejto práci ako impulz pre otázky týkajúce sa autorstva, impulz pre vysporadúvanie sa s rétorikou francúzskeho štrukturalizmu. Tou, s ktorou sa (ako s akademickým dedičstvom) pri našom bádani stretávame aj v Metzovej poznámke o voyeurstve v kinematografii<sup>206</sup> napísanej pre zborník *Langue, Discours, Société* – kolektívnu poctu Emile Benvenistemu.

Percepciu filmového diela popisuje Metz ako nenápadné *pristihovanie* toho, čomu hovoríme filmový príbeh. A práve príbeh stavia do popredia ako najdôležitejšiu inštanciu. Divák zostáva v pozadí – nehybný a umlčaný v tme premietacej sály, aby do popredia vystúpil odnikiaľ prichádzajúci, nikým nerozprávaný, ale zato prijímaný príbeh, ktorý dáva zmysel len v momente jeho vnímania. Nedá nám v tejto súvislosti nespomenúť Barthesov obrat *napsat četbu*<sup>207</sup>. Akoby tu použitím Benvenisteho slov Metz tvrdil, že autori filmu vytvárajú jeho percepciu. No Metz túto absenciu autora obracia v prospech svojej argumentácie, kedy podstatu kinematografie redukuje na strohý exhibujúci sa príbeh – pozeranie. Nemožno povedať, že v tomto tvrdení niet pravdy. Že vo svojej podstate v kine o nič viac nejde. No, zdá sa nám absurdné zanechávať dielo vo svojej čirej individualite oprostene od akéhokoľvek ľudského aspektu, ktorý stál pri jeho zrode.

Zároveň je zrejmé, že na tomto mieste šlo autorovi o silnú abstrakciu. K tomu, aby k nej dospel, predsa len vychádza z empirickej skutočnosti. „Jsem v kině. Přihlížím promítání filmu, a s i s t u j i mu. (...) Tím, že se na film dívám, napomáhám jeho zrodu, dopomáhám mu k životu, protože to ve mně právě bude žít

---

<sup>204</sup> Češka 2010, s. 59

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> Metz 1991, s. 99-106

<sup>207</sup> Češka 2010



a pretože k tomu je udělán: aby byl nazírán, to znamená aby dospíval k bytí jen v pohledu lidí.“<sup>208</sup> Ak má byť film „udělán“, aby divák dopomáhal jeho zrodeniu (či znovuzrodeniu), existuje jeho tvorca, ktorého nepoprie ani snový stav, do ktorého sa môžeme počas filmového premietania dostať a ktorý Metz popisuje v ďalšej zo svojich statí<sup>209</sup>. Z ľudského vedomia ideu autora celkom odstrániť nemožno.

Barthes teda (paradoxne?) sám naznačuje princíp toho, na čo sa tu prostredníctvom detailnej analýzy diela jediného režiséra snažíme poukázať. Rozpoznať v diele autora neznamená zdieľať s ním na základe tohto poznania jeho vlastnú domácnosť, najintímnejšie predstavy či túžby. To, čo nás pri percepcii umenia v skutočnosti zaujíma, je súčasťou diela samotného. „Vnútri diela je autor pre čitateľa súhrnom tvorivých princípov, vyžadujúcich si realizáciu, jednotou transgresívnych momentov nazerania, aktívne sa stavajúcich k hrdinovi a jeho svetu.“<sup>210</sup>

A pokiaľ tomu tak nie je, nezaujíma nás autor, ale človek s určitou osobnou históriou, ktorý sa medziiným venuje aj určitej tvorivej umeleckej činnosti. V žiadnom prípade tu totiž nejde o akýsi súhrn signifikantov viažúcich sa k menu Pedro Almodóvar Caballero. To, s čím sa pri percepcii diela stretávame, je čistý prejav tvorivosti, procesov tvorby, ktoré vytvárajú jedinečný koncept autorstva. Fakt, že tento dátový objem nemusí nutne súvisieť s vnímaním osobnosti nesúcej s autorom zhodné meno logicky vyplýva z prirodzeného procesu mysle, teda osvojovania si okolitého sveta pomocou jeho interpretácie. „Jeho [autorova] individualizácia ako človeka je už sekundárnym tvorivým aktom čitateľa, kritika, historika, nezávislým od autora ako aktívneho princípu nazerania – aktom, v ktorom je sám autor už pasívny.“<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> *op.cit.*, s. 103

<sup>209</sup> *op.cit.*, s. 107-145

<sup>210</sup> Bachtin 1988, s. 206

<sup>211</sup> *Ibid.*

## 5.2 Almodráma

Kinder na viacerých miestach<sup>212</sup> poukazuje na Almodóvarov (v prostredí globálneho filmového trhu) starostlivo strážený auteurizmus prejavujúci sa nielen pri tvorbe samotnej, ale aj v jej metatexte – na tlačových či iných konferenciách či kedykoľvek, keď má autor príležitosť sa k svojmu dielu verejne vyjadriť.

Silne auteurskemu procesu vznikania Almodóvarových filmov sa venuje aj Ignacio Oliva<sup>213</sup>, ktorý mal pri vytváraní dvoch dokumentárnych filmov<sup>214</sup> tú česť spovedať režisérových najbližších spolupracovníkov. Tvrdí, že špecifickosť autorovho štýlu sa vyvinula na základe podmienok, v ktorých od počiatku, od odviazanej doby Movidy<sup>215</sup>, tvoril.

Dielo sprvu vznikalo z čistej radosti z tvorby, s nízkym alebo žiadnym rozpočtom. Tím, ktorý sa na ňom pôvodne podieľal, nezdužovalo nejaké profesionálne zaradenie. A práve tu sa, ruku v ruke s autorovými divadelnými skúsenosťami a prepojením na ďalšie tvorivé skupiny<sup>216</sup>, zrodil základ pre jeho tendencie tvoriť v zoskúpení ľudí, ktorým pri uskutočňovaní svojich detailných predstáv o výslednom tvare plne dôveruje a ktorí pri tomto procese tvoria akýsi alternatívny typ rodiny. Autor od nich pri každom natáčaní požaduje, aby sa práci na projekte plne odovzdali a vo svojich vlastných životoch si jednoducho urobili „pauzu“.

Detailné predstavy o výslednom tvare majú zas svoj pôvod v Almodóvarovej záľube v rozprávaní príbehov a v tom, že scenár

---

<sup>212</sup> Kinder 2004; Kinder - Almodóvar 1987

<sup>213</sup> Oliva 2009

<sup>214</sup> *PEDRO ALMODÓVAR: VANGUARDIA Y CLASICISMO* (2000); *Almodóvar por Dentro* (2006)

<sup>215</sup> pozri 2.1

<sup>216</sup> bol členom divadelného zoskúpenia *Los Goliardos* a často navštevoval umelecké štúdio *Casa Costus* (Juan Carero a Enrique Naya)

každého zo svojich filmových diel buď sám napísal alebo upravoval jeho literárnu predlohu<sup>217</sup>. V ich uskutočňovaní patrí k najdlhšie spolupracujúcim<sup>218</sup> a na výslednom efekte sa zásadne podieľajúcim strihač autových filmov – José (Pepe) Salcedo. Podobne „intímny“ vzťah s Almodóvarovou tvorbou má aj jeho osobná asistentka Lola García<sup>219</sup>.

Fakt, že v prípade diela Pedra Almodóvara môžeme hovoriť a nezameniteľnom štýle potvrdzuje aj nový pojem, ktorý v tejto súvislosti vznikol. Ako v poznámke upresňuje Williams, jeho pôvod nie je úplne zrejmý, no Paul Julian Smith na novotvar *almodráma* poukazuje hneď vo dvoch zdrojoch<sup>220</sup>.

Pojem vznikol v snahe vystihnúť žánrovú nezaraditeľnosť, ktorou je Almodóvarov film charakteristický. *Almodráma* v sebe nepochybne nesie znaky klasickej hollywoodskej estetiky štúdiových filmov z 30. – 40. rokov a v istom zmysle nadväzuje na povojnový hollywoodsky film. Priamou inšpiráciou, ktorú autor i sám priznáva, mu boli povojnové melodrámy Douglasa Sirka. Na rozdiel Sirkových, s ktorým zdieľajú určité štýlové prvky, tieto nemajú „vytvárať scudzovací efekt“<sup>221</sup>. Práve naopak, v *almodráme* má divák možnosť (znovu)objavovať svoje bezprostredné okolie, pretože jej melodramatickosť bujnie v tomto bežne známom prostredí. Ako sme už ukázali inde, *almodráma* má aj svoje temné stránky. Autorova záľuba v noirovom filme je nepochybne spojená i s častou ambivalenciou alebo nevyhranenosťou zahaľujúcou jeho postavy, neraz aj ich

---

<sup>217</sup> filmu *Na dno vášne* bol predlohou román britskej spisovateľky Rendell, Ruth (1987): *Live Flesh*. London : Hutchinson; a pre film *Koža, v ktorej žijem* bola predlohou poviedka francúzskeho spisovateľa do čestiny preložená v r. 2005 s názvom *Tarantule*; Jonquet, Thierry (1984): *Mygale*. Paris : Gallimard.

<sup>218</sup> už od prvého celovečerného filmu

<sup>219</sup> od r. 1989

<sup>220</sup> u jedného španielskeho - Vincente Molina Foix a jedného kubánskeho spisovateľa a kritika - Cabrera Infante; In Williams 2009, s. 189n3

<sup>221</sup> Kakoudaki 2009, s. 221

sexualitu<sup>222</sup>, rúškom tajomstva. A práve toto tajomstvo sa zdá byť v jeho reprezentáciách jedným z cieľov.

Nejde však o samoúčelné zahmlievanie. Naopak, je zrejmé, že autor sa snaží svoje fiktívne svety natoľko priblížiť reálnemu životu, že zámerne vypúšťa jednoznačné charakterové vykreslenie svojich postáv. Ako sám tvrdí so svojimi postavami „súcíťi“<sup>223</sup> a má tendencie ich „očisťovať“<sup>224</sup>. No napriek tomu, že *almodráma* býva ponurá, nemôžeme tu hovoriť ani o typickom filme noir. Aj tie najtemnejšie časti jeho Textu si stále udržujú odľahčujúci, často ironický španielsky humor.

Podľa viacerých autorov ťaží Almodóvar hlavne z tradície hispánskej grotesky, tzv. *esperpenta*<sup>225</sup>, ktoré implementuje nielen do noirových snímok, ale aj do jeho sociálnych drám ťažiacich svoj prístup z talianskeho neorealizmu. V týchto stojí väčšinou v centre pozornosti matka zodpovedná za chod celej (často rozpadajúcej sa) rodiny<sup>226</sup>. Vďaka svojej vrstevnatosti a prebujnelosti si autorov film neraz vyslúžil aj prívlastok *neobarokový*<sup>227</sup>.

Toľko k auteuristickému charakteru Almodóvarovej tvorby a pojmu *almodráma*, ktorý by v širšom zmysle v podstate mohol zastrešiť všetky jednotliviny autorovho príznačného štýlu popisované v predchádzajúcich kapitolách tejto práce.

---

<sup>222</sup> pozri kap. *Queer noir* In Dyer 2002, s. 90-115

<sup>223</sup> Hirschberg 2004, s. 38

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> Kinder 2009, s. 275-9; tento groteskný literárno-dramatický žáner založený na skresľovaní reality, používaní hovorového jazyka a trpkéj irónie preslávili hlavne autori Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) v Španielsku a Jorge Ibargüengoitia Antillón (1928-1983) pôvodne z Mexika

<sup>226</sup> PA 1984, 2006

<sup>227</sup> Oliva 2009, s. 400; Fuentes 2009, s. 438-9, 441

### 5.3 O (ne)prenositeľnosti rukopisu

Fakt, že sa Almodóvarovo dielo vyznačuje špecifickým rukopisom, na základe ktorého možno autora v diele rozpoznať, potvrdzuje aj snaha (či už vedomá alebo nie) o prenositeľnosť tejto špecifickej poetiky. Za mnohé iné, ktoré by sme (snáď nielen v hispánskej kinematografii) mohli nájsť, tu spomenieme tri príklady filmov vyznačujúcich sa znakovou podobnosťou s nami skúmaným Textom.

V roku 2005 vznikol v Španielsku film *Reinas*<sup>228</sup>. Režisér tejto komédie o prvej španielskej hromadnej homosexuálnej svadbe si prepožičal nielen tri z Almodóvarových dvorných herečiek<sup>229</sup> (čo jedna z postáv filmu, ako integrovanú súčasť svojej histórie tohto konkrétneho malého sveta a zároveň ako úsmevný intertextuálny odkaz, sama doznáva), ale zároveň tento snímok presýtil výraznou farebnosťou a španielsky temperament, ktorý tieto herečky zosobňujú azda ani nie je nutné spomínať.

Ďalším príkladom sú krátke filmy mladého nádejného režiséra venezuelského pôvodu<sup>230</sup>, ktorý sa snaží, chcelo by sa povedať až nevyberaným spôsobom, Almodóvarov rukopis kopírovať. Túto tendenciu u neho cítiť od vizuálneho spracovania plagátov k jednotlivým dielam či ich úvodných tituliek (výrazný je tu spôsob signovania diela – dôverne známy typ písma vo verzálach zobrazujúci iba priezvisko autora), cez formálne prvky jeho filmu, až po mierne vtieravú nepretržitú snahu o komickosť.

Podbným, no menej prvoplánovým, prípadom je aj krátky film začínajúceho brazílskeho režiséra s názvom *Jiboia*<sup>231</sup>. Túto

---

<sup>228</sup> Manuel Gómez Pereira

<sup>229</sup> Carmen Maura, Marisa Paredes, Verónica Forqué

<sup>230</sup> Francisco Lupini Basagoiti, napr. *El Nido Vacío* (2012), *Black Out* (2012), *Sufrir Como Dedos Que No Sangran* (2011)

<sup>231</sup> Rafael Lessa, 2011

zručne natočenú dramatickú štvrťhodinku<sup>232</sup> o jednom pominuteľnom lesbickom vzťahu vo veľkomeste Sao Paulo podporuje kvalitná hudba, je plná kriminálneho tajomstva a jej stručný dej rámcuje spravodajské vysielanie rozhlasu (ako všadeprítomného média).

Uvedené filmy nesporne nesú určité znaky Almodóvarových malých svetov. Je určite na zváženie, nakoľko sa toto znakové prenášanie u jednotlivých tvorcov dialo vedome. Rozhodne ale nemôžeme tvrdiť, že sa v ich dielach prejavuje autor Almodóvar. Aby tomu tak bolo, musela by v nich byť vystopovateľná práve ona mnohovrstevnatosť jeho Textu, ktorou sa v tejto práci zaoberáme. Diela by reprezentovali práve tie *malé svety*, ktoré sa prelínajú v jednotlivých častiach jeho filmového diela a utvárajú tak akýsi konzistentný (i keď ešte stále otvorený) celok.

#### 5.4 Skutočná smrť autora

Na mieste je i námietka, že tak ako každý z nás, ani Pedro Almodóvar nebude žiť večne. Ako na dielo vplýva fyzická smrť autora? Jeho možnosti dielo ďalej doplňovať, rozvíjať jednotlivé motívy či príbehy sa predsa skončia.

V momente skúmania diela *post mortem* sa Ecova triáda intencií začína prejavovať omnoho markantnejšie. Kým je autor živý a tvorí, istým spôsobom pri tejto tvorbe vkladá do diela určité autorské zámery. Tento proces sa môže odohrávať na vedomej, programovej úrovni, ale rovnako tak – pri automatickej tvorbe – aj na úrovni prejavov nevedomia, kedy sa autor necháva

---

<sup>232</sup> z ktorej by sa však v dohľadnej dobe mal stať celovečerný film s názvom *Greicekelly*; pozri Berlinale Talent Campus [online] cit: 4.12.2012

unášať samotným procesom vytvárania. Či už dielo vzniklo tak alebo onak, ako samostatne stojaci objekt disponuje určitou mierou intencií obsiahnutých v jeho texte. Tie sa zase v priebehu percepcie môžu alebo nemusia stretávať s intenciami, ktoré do neho vkladá recipient.<sup>233</sup> A práve toto je tá otvorenosť imanentná dielu v autorovej neprítomnosti. V čase, keď už ako auteur viac zakročiť nemôže.

Almodóvarov Text tu teda raz zostane, ako akýsi autorský celok prítomný bez svojho autora. To, ale neznamená, že nebude aj naďalej v pohybe, že sa prestane vyvíjať. Tak ako doposiaľ, bude na báze vzťahu dielo-recipient prebiehať mnohorakosť jeho čítaní.

Po prvé, ako sme už naznačili praktickým skúmaním Textu, môžeme k nemu pristúpiť z ktorejkoľvek strany a v čítaní jeho jednotlivých častí sa môžeme pohybovať ktorýmkoľvek smerom. Každou novou dráhou, ktorú pri tomto čítaní opíšeme, nás toto dielo, vďaka svojmu hypertextovému charakteru, obohacuje iným spôsobom; objavujeme nové súvislosti vrámci jeho štruktúry. A po druhé, znovu aj vďaka spomenutej hypertextovosti, toto obohacovanie prebieha obojsmerne i mimo samotný Text. Dielo sa aj naďalej bude vyskytovať v sieti rôznych sociohistorických kontextov, ktoré ho nepochybne budú pri opätovnom čítaní naplňať vždy novými významami. Je jasné, že puritánske hlasy budú aj naďalej poukazovať na dobu vzniku diela. Ale prečo sa pri percepcii umenia obmedzovať týmito okolnosťami? Nie je predsa nič obohacujúcejšie, ako nechať v momente vnímania umeleckého objektu prúd asociácií voľne plynúť. V takejto chvíli je snaha kategorizovať, uvádzať do špecifických kontextov vzniku, hoc primárne poučná, zbytočne obmedzujúca.

Ani reálna smrť autora dielu jeho prítomnosť nevezme. Je totiž vpísaná v špecifikách jeho usporiadaní. Je tým, čo v našich

---

<sup>233</sup> Eco 1995

mysliach vyvoláva spojenie práve tohoto diela s práve tým a nie iným tvorcom.

## 5.5 Dielo ako celok

Filmová teória poukazuje na to, že čítať Almodóvarov film možno i spätne, „retroaktívne“<sup>234</sup> alebo „retroseriálne“<sup>235</sup>. Na reprezentácie starších diel môžeme, vždy podľa určitého metaforického kľúča zakódovaného v štruktúrach filmu, nahliadať skrz tie novšie. Takýto pohľad ich obohacuje o nové významy, ako vo svojej práci s touto témou ukazuje Marsha Kinder<sup>236</sup>.

### 5.5.1 Retroserialita

V rámci tohto príspevku hovorí autorka o štyroch modeloch retroseriality, ktoré možno na Almodóvarovo dielo aplikovať. 1) Auteurská kinematografia; 2) televízna seriálovosť; 3) transformačná trilógia a 4) databáza s otvoreným koncom. Máme za to, že hranice týchto modelov nie sú pevne dané a v podstate napomáhajú k parciálnym uvedomeniam tej istej skutočnosti.

Prvý z modelov potvrdzuje naše východisko, že nami skúmané dielo je príkladom auteurskej tvorby, ktorá sa vyznačuje špecifickým rukopisom obsahujúcim neustále sa navracajúce témy, motívy či formálne prvky.

---

<sup>234</sup> Kinder 2004, s. 12

<sup>235</sup> Kinder 2009, s. 269-273

<sup>236</sup> 2009



Druhý vyplýva práve z tejto jeho podstaty. Inými slovami, pri percepcii možno do Textu (tak ako pri sledovaní seriálov) vstúpiť v akomkoľvek bode a pohybovať sa v ňom bez ohľadu na chronológiu (samozrejme s výnimkou jeho častí na príchode).

Transformačná trilógia je špecifickým typom vzorca, ktorý pri svojich analýzach Textu autorka vysledovala napríklad v už zmieňovanej *Brain-Dead Trilogy*<sup>237</sup>. Tento koncept považujeme za veľmi krehký, no v individuálnych prípadoch argumentácie určite obhájiteľný. Nemusí vždy fungovať a každým ďalším filmom sa môže rozpadnúť. Prípadne možno zostavovať úplne iný zhluk rozvíjajúceho sa motívu, ktorý nemusí byť nutne limitovaný číslom tri. A to aj z toho dôvodu, že práve štvrtý autorkyn model je pri takejto percepcii veľmi vhodný.

Databázový naratív, ktorý možno jednoduchšie pochopiť v intenciách nových médií, počítačových hier či virtuálnej reality alebo i Manovichovho termínu *soft cinema*<sup>238</sup>, tu môžeme vnímať ako možnosti fluidity a transformácií, ktoré nám toto bohaté textuálne podhubie poskytuje. Divák zrejme zriedka pristupuje k dielu jedného autora chronologicky. Z tohoto dôvodu sa nám pojem *retroseriality* javí ako mierne obmedzujúci. Obzvlášť skúmajúc dielo, ktorým sa možno pri jeho percepcii kĺzať v akomkoľvek smere, čo vo svojej podstate tiež odráža najbežnejšiu recipientovu empiriu. Navrhovali by sme teda tento pojem nahradiť iným, majúcom bližšie k voľnosti pohybu v tomto umelecky hodnotnom hypertexte.

Sme toho názoru, že dielo jedného tvorca tvorí určitú spleť vzťahov, ktoré možno vnímať ako ucelenú textuálnu výpoveď. Táto výpoveď sa pri interpretačných snahách na základe triády intencií<sup>239</sup> pochopiteľne prejavuje v rôznych intenzitách.

---

<sup>237</sup> pozri 3.4

<sup>238</sup> Manovich 1998

<sup>239</sup> pozri 1.1.8

Odhaľujúc jednotlivé spojitosti tejto spleti vždy iným spôsobom sledujeme nové trajektórie, dielo v nás zanecháva vždy iný zážitok. Skúsenosť s umeleckým dielom a prostredníctvom neho aj s jeho autorom zakaždým poznačuje meniaci sa kontext. Ten, v ktorom sa ako jeho nedeliteľná súčasť pri percepcii nachádzame (a taktiež sme teda subjektami neprestajného pohybu, neustálych zmien) a zároveň ten, v ktorom sa tým istým spôsobom nachádza toto dielo.

### 5.5.2 Celok ako mapa

Na základe predchádzajúceho máme za to, že skúsenosť s týmto hypertextuálnym dielom, teda skúsenosť s princípmi podobnými princípom fungovania virtuálnych sietí, možno vysvetľovať pomocou filozofického konceptu *rizómy*<sup>240</sup>. Takáto forma usporiadania totiž „nezačína ani nekončí, je vždy ve stredu, medzi vecmi, medzičlánok, *intermezzo*. Strom to je príbuzenství, ale rhizom je spojenectví, jedině a pouze spojenectví. Strom vnucuje sloveso „být“, tkanivem rhizomu je spojka „a... a... a...“.“<sup>241</sup>

Aby sa však jej šesť princípov<sup>242</sup> mohlo pri čítaní takéhoto diela naplniť, je najskôr potrebné mať splnenú podmienku divákovej účasti. Divák musí mať záujem uplatňovať pri stretnutí s týmto Textom svoj *percepčný pud*<sup>243</sup>. Povedané inak, pokiaľ ho *malé svety* jednej časti Textu jednoducho nezaujmu, ak nebude ochotný hrať autorovu hru odkazov, teda neprejaví záujem v tejto súvislosti rozvíjať svoju *intertextovú encyklopédiu*<sup>244</sup>, zostane táto

---

<sup>240</sup> Deleuze – Guattari 2010

<sup>241</sup> *op.cit.*, s. 35

<sup>242</sup> pozri 1.1.9

<sup>243</sup> pozri 1.1.4

<sup>244</sup> pozri 1.1.7

dielu imanentná potencialita perceptívneho obohacovania nevyužitá. Namiesto nadšeného fanúšika Almodóvarovho spôsobu narácie, pri pospisoch jednotlivých línií autorovho Textu tvorených prelínajúcimi sa *malými svetmi* neustále používajúceho spojku „a“, sa stretneme s pohľadom jedinca konštatujúceho prosté hodnotenie videnej jednotliviny pomocou slovesa „byť“.

Dospeli sme do štádia, kedy autorskú tvorbu vnímame ako vytváranie *mapy* – rizómatického usporiadania s mnohými vstupmi. Autor sa pri vytváraní svojho diela stáva súčasťou týchto usporiadaní práve jedinečnosťou vlastného štýlu ich tvorby. Stáva sa *odtlačkom* vo svojej *mape*. Kvalita takto chápaného diela sa prejavuje práve vzbudzovaním spomínanej divákovej túžby vidieť a počuť. Tá zaručuje jeho životnosť a zároveň i prežívanie autora v ňom. Dielo ako *mnohosť*, ako určitý korpus pohyblivých línií, teda musí zároveň zapadať do kontextu *mnohosti* recipientovho sveta. Aby pre diváka zostávalo pútavým musí sa stávať súčasťou jeho *mapy*. Práve k takejto nesmrteľnosti autora majú hypertextuálne diela na základe svojej otvorenosti blízko.

Ako vyústenie predchádzajúceho skúmania Almodóvarovej tvorby sústreďuje táto kapitola pozornosť na post autora v percepcii umeleckého diela. Poukazuje na auteuristický prístup, pojem *almodráma* zastrešujúci autorov vyhranený štýl a zároveň si všíma vplyv tohoto štýlu v tvorbe iných autorov. V poslednej časti sa snaží obhájiť prístup k dielu ako k vnútorne prepojenému neustále obohacovanému celku. Dáva nahliadnuť k podmienkam takéhoto prístupu, teda aj možnosti aplikácie filozofickej analýzy skutočnosti Deleuza a Guattariho teoretickým konceptom *rizómy*.

## Záver: Odtlačok autora

Možno sa nám touto prácou podarilo ukázať, že „prvé slovo platí“, no dúfame, že sme rovnako upozornili aj na to, že to „druhé“ a „tretie slovo“ majú rovnakú moc, ba čo viac, majú moc zmeniť náš uhol pohľadu na „prvé“. Nahromadením slova (ktoré tu bude čitateľ láskavo vnímať ako jednotku textuologického charakteru, teda ako pojem zastávajúci v teórii tvorby štruktúr textu pozíciu *pars pro toto*) máme možnosť vytvárať úplne nové kontexty výpovede. Zároveň stále platí, že „čo sa stalo, už sa neodstane“. Umelcov tvorivý proces, ktorým vzniká práve jeho dielo je neopakovateľný. Autor môže zámerne recyklovať, vracat' sa k svojim obsedantným témam, no vzhľadom na to, že všetko je v neustálom pohybe, nebude jeho tvorba nikdy identická s jeho tvorbou predchádzajúcou. Akumuláciou novších častí vlastného diela ale môže predchádzajúce postaviť do nového svetla a na to najnovšie tiež možno nazerať s ohľadom na minulé.

Možno. Ale, je to nutné? Nie je. Vytváranie a vnímanie umenia nie sú nevyhnutné v ľudskej snahe prežiť. No sú súčasťou našich kultúrnych hodnôt a patria tak k naším druhotným pudom. Ak stojíme pred viac než tridsať rokov vznikajúcim dielom, doposiaľ čítajúcim osemnásť celovečerných (komerčne distribuovaných<sup>245</sup>) filmov a sledujeme jeho atribúty, pozorujeme v ňom určité vzory, isté rekurentné (ale vždy o trochu iné) formy, motívy, postavy či témy.

Okrem toho, že sledujúc chronologický vývoj vidíme stále precíznejšie a sofistikovanejšie formulovaný osobný štýl naplnený znakmi popisovanými v tretej a štvrtej kapitole tejto práce, vieme o ich autorovi s istotou povedať aj to, že ho vo

---

<sup>245</sup> okrem krátkometrážnych snímok vznikol pred rokom 1980 aj jednu dlhometrážnu experimentálnu komédiu natočenú kamerou typu Super-8 s názvom *Pretiahni, pretiahni, pretiahni ma, Tim!* (1978), nikdy ale nebol súčasťou komerčnej filmovej distribúcie

svojej práci vedie vášeň. Almodóvar tvrdí, že kinematografia zmenila jeho život<sup>246</sup>. Záľuba v tomto médiu je v jeho diele očividná. Kinematografia je jeho *fetišom* – práve tak z pozície tvorcu, ako aj z pozície diváka. A tým istým *fetišom* je aj pre mnohých divákov jeho filmov.

Pretože človek pristupuje k umeleckým dielam s rôznymi motiváciami, aby pre niekoho mohla byť kinematografia *fetiš*, musí spĺňať základnú podmienku záujmu – musí byť vedený *túžbou vidieť a počuť*. Je potrebné, aby tak, ako stál pri vzniku diela autor s túžbou využiť kinematografický aparát ako prostriedok svojho umeleckého vyjadrenia, stál na druhej strane tohto aparátu pri percepcii diela divák túžiaci toto vyjadrenie prijímať.

Spôsob, akým sa táto základná podmienka prístupu k filmu (neprestajne balansujúcim na pomedzí umenia a spotrebného produktu) napĺňa môže zároveň oddeľovať Ecovho *naivného diváka prvej úrovne* od *kritického diváka druhej úrovne* alebo inak, ak nie je divák pripravený na klzavú hru putovania hypertextom, ktorého súčasťou sa film niekedy stáva, ak je jeho *intertextová encyklopédia* príliš chudobná, sú mu odoprené aj zážitky, ktoré mu môžu priniesť vrstevnaté postmoderné diela.

Text Pedra Almodóvara sme, na základe jeho prístupu kombinujúceho prvky na prvý pohľad nesúrodé, označili za postmoderný. Tieto filmy kolážového alebo asamblážového charakteru spájajú staré s novým, aby mu týmto spôsobom dali zažiť v novom svetle a naopak nové nachádza svoju oporu v čase overenom. Máme tu na mysli tak kinematografické dedičstvo, ako aj hudobné, výtvarné, literárne či divadelné diela pomáhajúce autorovej výpovedi. Je však nutné poznamenať, že aj keď je Almodóvarov film v istom zmysle postmoderný, rozhodne

---

<sup>246</sup> In Hirschberg 2004

nie je jedným z tých diel, ktorými sa umenie obracia samo k sebe s otázkou vlastného poslania.

Almodóvar svoju umeleckú tvorbu naplňa zmyslom. Od jej samého začiatku je pre neho film umeleckým komunikačným prostriedkom, médiom pre jeho sociopolitické reflexie. Jeho príbehy pre svoju – u mnohých recipientov ťažšie akceptovateľnú a preto i trochu paradoxnú, no určite nie náhodnú – podobu so skutočnosťou (ostatne, ako sa ukázalo nesú aj prvky neorealizmu) na mnohých miestach poukazujú na to, že oblasť politiky začína už pri vzťahu dvoch ľudí a teda, že osobné je, či už sa nám to páči alebo nie, politické.

V kontexte uvoľneného madridského hnutia – Movidy sa autor začína vyjadrovať k téme medziľudských vzťahov a vyjadruje sa k nej v najrôznejších podobách dodnes. Poukazuje na rozklad ideálov tradičných predstáv o rodine, ale aj na spoločenské zmeny vo vnímaní pohlaví či ľudskej sexuality. Jedným z najdôležitejších elementov jeho výpovedí je, podobne ako je tomu v divadle, hercovo telo. Svoj komunikant buduje na mikrosociálnej báze, aby sa jej prostredníctvom mohol obrátiť na širšie spoločenské zložky.

Jeho film je síce politický, ale neradikalizuje. Snaží sa držať si odstup od jednoznačného binárneho delenia. Odráža sa v ňom *mnohosť*, akou náš svet sám je. Almodóvar, snáď už ako malý chlapec, keď videl ako jeho matka prikrášľuje realitu čítajúc listy svojím negramotným susedom a vďaka ktorej v ňom rástla vášeň pre rozprávanie príbehov<sup>247</sup>, pochopil základné princípy interpretácie. A bol to krok pre budúceho *auteura* nanajvýš dôležitý. Veď samotnými princípmi tohto neustále prebiehajúceho procesu našich myslí sa naša skutočnosť stáva mnohoraká; každého pohľad na vec, hoc akokoľvek objektívnu, je jedinečný a preto o niečo iný.

---

<sup>247</sup> Rimbau 2008, s. 236

Špecifickosť autorovho rukopisu, ktorou sa veľká časť tejto práce zaoberá, nám pomáha k uvedomeniu, že *smrť autora* ako ju ohlasuje Rolland Barthes je azda len rétorickou figúrou autora svojej revoltujúcej doby búriacej sa proti nesympatickým postojom k umeniu. Súhlasíme s tým, že od okamihu vzniku diela vypovedá toto dielo samé za seba. No, ako je z tejto práce, dúfame, zjavné, nesnažíme sa poprieť ani autorský metatext a možnosť autora dopĺňovať alebo rozvíjať jednotlivé príbehy svojich *malých svetov*.

Je zrejmé i to, že takýto proces vytvárania takéhoto *auteurského* prístupu v určitý moment nutne skončí. No fyzickú smrť autora nepovažujeme za koniec autorovej existencie. Postava autora sa recipientovi odhaľuje vďaka určitým charakteristickým črtám diela, ktoré ho tvoria jedinečným. Divák teda má v priebehu sledovania Almodóvarovho filmového diela možnosť poznávať autora menom Pedro Almodóvar. Takýmto spôsobom však nikdy skutočne nespoznáva človeka s rodným menom Pedro Almodóvar Caballero (a ten zásadný rozdiel tu nie je ukrytý len v rodnom mene). Bez akéhokoľvek romantického náznaku pátosu tvrdíme, že autor prežíva vo svojom diele. Je svojmu dielu imanentný. Ako ozrejmuje piata kapitola tejto práce, Barthes neskôr sám poskytuje takéto vysvetlenie autorovej pozície. A s tým nemôžeme nesúhlasiť.

Autor, hoc je ako každý z nás sám *mnohosťou*, je vo svojom diele *odtlačkom*. Je pečaťou, ktorú jej vtlačil v priebehu tvorby svojím vlastným rukopisom, jedinečnou remeselnou zručnosťou; natíska sa použitie starovekého pojmu *techné*. Táto zručnosť by však navyiac mala komunikovať so svojou dobou natoľko, aby *linie* takéhoto hypertextuálneho diela zostávajúce v neustálom pohybe vytvorili základ spojení, určitú spleť dráh, ktorými sa môže recipient púšťať za stále novým poznaním. Pretože, ak recipienta dielo osloví aspoň určitou zo svojich *línii*, vytvára sa

predpoklad pre ďalšie spojenia v závislosti od meniaceho sa kontextu, v ktorom sa spolu s dielom nachádzajú.

Almodóvar tak, okrem krátkeho literárneho diela popisujúceho jeho vlastné detstvo, kde má jeho kinematografický *fetiš pôvod*<sup>248</sup>, vytvára ešte jednu mapu. *Mapu* jeho Textu s mnohými vstupmi a prepojeniami. *Mapu*, v ktorej možno poznávať odlietok jej autora.

Táto práca si za svoj cieľ nikdy nekládla obhajobu toho alebo oného teoretického konceptu. Jej autorovi šlo predovšetkým o vysporiadanie sa s doposiaľ nadobudnutými vedomosťami a o možnosť aplikovať ich na fenomén, ktorý rovnakým spôsobom ako tieto vedomosti poznamenal jeho empiriu. Pevne veríme, že jej širší teoretický záber nie je na škodu, ale práve naopak, že ním potvrdzuje svoju vlastnú výpovednú hodnotu týkajúcu sa mnohosti prístupov v porozumení ľudskej skutočnosti.

---

<sup>248</sup> nazvaného *Mapa*; pozri 2.1



## Použitá literatúra

ALLÉN, Sture ed. (1989): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences : Proceedings of the Nobel Symposium 65*. Berlin : De Gruyter. 466 s.

ALMODÓVAR, Pedro (2004): *Patty Diphusa, Venuše záchodků*. Praha : Garamond. 168 s.

BACHTIN, Michail (1988): *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava : Tatran. 456 s.

BALLESTEROS, Isolina (2009): *Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar*. In: Epps-Kakoudaki ed. (2009). s. 71-100

BARTHES, Roland (1968): *Smrt autora*. In: Aluze (2006) Roč. 10, č. 3. s. 75-77

BARTHES, Roland (2008): *Rozkoš z textu*. Praha : Triáda. 100 s.

BAUDRILLARD, Jean (1994): *Simulacra and simulation*. Trans. GLASER, Sheila Faria. Michigan : University of Michigan Press. 164 s.

BENJAMIN, Walter (1936): *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: BENJAMIN, W. (1979): *Dílo a jeho zdroj*. Praha : Odeon. s. 17-47

BESAS, Peter (1985): *Behind the Spanish Lens : Spanish Cinema under Fascism and Democracy*. Denver : Arden Press. 291 s.

ČEŠKA, Jakub (2010): *Zotročený mýtus: Roland Barthes*. Praha : Togga. 254 s.

D'LUGO, Marvin (2009): *Postnostalgia in Bad Education : Written on the Body of Sara Montiel*. In: Epps-Kakoudaki ed. (2009). s. 357-385

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2010): *Tisíc plošin*. Praha : Herrmann & synové. 592 s.

- DOLEŽEL, Lubomír (2003): *Heterocosmica : fikce a možné světy*. Praha : Karolinum. 311 s.
- ECO, Umberto (1997a): Casablanca. In: *Cinepur*. č. 9, s. 61-64
- ECO, Umberto (1997b): *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc : Votobia. 206 s.
- ECO, Umberto (2004): *O literatuře*. Praha : Argo. 314 s.
- ECO, Umberto (2009): *Meze interpretace*. Praha : Karolinum. 332 s.
- EPPS, Brad; KAKOUDAKI, Despina ed. (2009): *All about Almodóvar : a passion for cinema*. Minneapolis : University of Minnesota Press. 496 s.
- FERENČUHOVÁ, Mária (2009): *Odložený čas : filmové pramene, historiografia, dokumentárny film*. Bratislava : Slovenský filmový ústav. 166 s.
- FUENTES, Víctor (2009): Bad Education. Fictional Autobiography and Meta-Film Noir. In: Epps-Kakoudaki ed. (2009). s. 429-445
- GRAHAM, Peter; VINCENDEAU, Ginette eds. (2009): *The French New Wave : Critical Landmarks*. Londýn : BFI. 288 s.
- JENCKS, Charles (2007): *What is Post-Modernism?*. 4. vyd. Londýn : Academy Press. 81 s.
- KAKOUDAKI, Despina (2009): Intimate Strangers. Melodrama and Coincidence in Talk to Her. In: Epps-Kakoudaki ed. (2009). s. 429-445
- KANT, Immanuel (1975): *Kritika soudnosti*. Praha : Odeon. 271 s.
- KINDER, Marsha (2004): Reinventing the Motherland: Almodóvar's Brain-Dead Trilogy. In: *Film Quarterly*. Roč. 58, č. 2. s. 9-25
- KINDER, Marsha (2009): All about the Brothers. Retroseriality in Almodóvar's Cinema. In: Epps-Kakoudaki ed. (2009). s. 267-294

KINDER, Marsha; ALMODÓVAR, Pedro (1987): *Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar*. In: *Film Quarterly*. Roč. 41, č. 1. s. 33-44.

LIPOVETSKY, Gilles (2008): *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu*. Praha : PROSTOR. 360 s.

LOTRINGER, Sylvère (2007): *Overexposed. Perverting Perversions*. Los Angeles : Semiotext(e). 213 s.

LYOTARD, Jean-Francois (1993): *O postmodernismu*. Praha : Filosofia. 208 s.

LYOTARD, Jean-Francois (2002): *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné*. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha : Hermann a synové, s. 55-68

MANOVICH, Lev (2002): *The Language of New Media*. Cambridge : MIT Press. 400 s.

MATÁKOVÁ, Viktória; HANÁKOVÁ, Petra (2005): *Pedro Almodóvar*. Bratislava : Slovenský filmový ústav. 312 s.

METZ, Christian (1991): *Imaginární signifikant : Psychoanalýza a film*. Praha : Český filmový ústav. 307 s.

MONACO, James (2004): *Jak číst film : Svět filmů, médií a multimédií*. Praha : Albatros. 735 s.

MUKAŘOVSKÝ, J. (1933): *K estetice filmu*. In: Mukařovský, J. (2000): *Studie I.*, Brno : Host. s. 442-453.

OLIVA, Ignacio (2009): *Inside Almodóvar*. prel. Sartarelli, S. In: Epps-Kakoudaki ed. (2009). s. 389-407

PARTEE, Barbara Hall (1989): *Possible Worlds in Model-Theoretic Semantics*. In: Allén (1989).

RIAMBAU, Esteve (2008): *Imitation of Life. Transsexuality and Transtextuality in Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar,*

1999). In: RESINA, Joan Ramon ed. (2008): *Burning Darkness : A Half Century of Spanish Cinema*. New York : SUNY Press. s. 235-253

RICH, Adrienne (1976): *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*. New York : W. W. Norton. 352 s.

RORTY, Richard (1992): Pút' pragmatizmu. In: ECO, Umberto a kol. (1995): *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa. s. 89-107

STRAUSS, Frédéric (2001): *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Barcelona : Akal. 194 s.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David (2010): *Film History : An Introduction*. 3rd ed. New York : McGraw-Hill. 780 s.

TURNER, William Benjamin (2000). *Genealogy of Queer Theory*. Philadelphia : Temple University Press. 256 s.

VIRILIO, Paul (2004): *Informatická bomba*. Červený Kostelec : Pavel Mervart. 167 s.

WILLIAMS, Linda (2009): Melancholy melodrama. In: Epps-Kakoudaki ed. (2009). s. 166-192

ZURIÁN, Francisco A. (2009): Pepi, Patty, and Beyond : Cinema and Literature in Almodóvar. In: Epps-Kakoudaki ed. (2009). s. 408-428

ŽILKA, Tibor (2000): *Postmoderná semiotika textu*. Nitra : FF UKF. 204 s.

## Online zdroje

Berlinale Talent Campus [Online] cit: 4.12.2012. Dostupný z WWW:

<http://www.berlinale-talentcampus.de/campus/project/profile/69040>.

BREITZ, Candice (2009): *FACTUM TREMBLAY*. [Online] cit. 4.12.2012.

Dostupný z WWW: <http://vimeo.com/13513226>.

HIRSCHBERG, Lynn (2004): The Redeemer. In: *The New York Times Magazine* (5.11.2004). s. 26-27, 28-45, 70. [Online] cit. 4.12.2012. Dostupný z WWW:

<http://www.nytimes.com/2004/09/05/magazine/05ALMODOVAR.html>

TREMBLAY, Jocelyn & Natalyn (2000-2010): *Pre-Ovum Split*. [Online] cit. 4.12.2012. Dostupný z WWW:

[http://farahyusuf.wordpress.com/2010/10/25/jocelyn-and-natalyn-tremblay-pre-ovum-8-cyborg-single/#\\_ftn1](http://farahyusuf.wordpress.com/2010/10/25/jocelyn-and-natalyn-tremblay-pre-ovum-8-cyborg-single/#_ftn1).

UHLÍŘ, Zdeněk (2000): Hypertext a otazníky nad jeho metodologií. *Ikaros*. roč. 4, č. 1, [online]. cit. 4.12.2012. Dostupný z WWW:

<http://www.ikaros.cz/node/158>.

## Zoznam citovaných filmov

ALMODÓVAR, Pedro (chronologicky):

- 1980: *Pepi, Lucy, Bom a pár ďalších dievčat* (Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón)
- 1982: *Labyrint vášní* (Laberinto de pasiones)
- 1983: *V temnotách* (Entre tinieblas)
- 1984: *Čo som komu urobila, že sa mi to stalo?* (Qué he hecho yo para merecer esto?)
- 1986: *Matador* (Matador)
- 1987: *Zákon túžby* (La Ley del deseo)
- 1988: *Ženy na pokraji nervového zrútenia* (Mujeres al borde de un ataque de nervios)
- 1990: *Spútaj ma!* (¡Átame!)
- 1991: *Vysoké podpätky* (Tacones lejanos)
- 1993: *Kika* (Kika)
- 1995: *Úspech môjho tajmostva* (La Flor de mi secreto)
- 1997: *Na dno vášne* (Carne tremula)
- 1999: *Všetko o mojej matke* (Todo sobre mi madre)
- 2002: *Hovor s ňou* (Hable con ella)
- 2004: *Zlá výchova* (La Mala educación)
- 2006: *Volver* (Volver)
- 2009: *Rozorvané objatia* (Los Abrazos rotos)
- 2011: *Koža, v ktorej žijem* (La Piel que habito)

CAMUS, Mario (1969): *Esa mujer*

CARNÉ, Marcel (1953): *Tereza Raquinová* (Thérèse Raquin)

CASSAVETES, John (1977): *Premiéra* (Opening Night)

KATSELAS, Milton (1979): *Cudzinky* (Strangers : The Story of a Mother and Daughter)

LESSA, Rafael (2011): *Jiboia*

LOSEY, Joseph (1951): *Lupič* (The Prowler)

MANKIEWICZ, Joseph Leo (1950): *Všetko o Eve* (All About Eve)

PEREIRA, Manuel Gómez (2005): *Reinas*

WILDER, Billy (1944): *Poistka smrti* (Double Indemnity)