

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií



Bakalářská práce
Hra identit v díle Pedra Almodóvara

Vypracovala: Eliška Navrátilová
Vedoucí práce: PhDr. Václav Hájek, PhD.
Praha 2013

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27.6.2013

.....

podpis

Poděkování

Děkuji především vedoucímu mé práce, PhDr. Václavu Hájkovi, PhD. za všechny inspirativní rady, cenné informace a veškerý čas, který mi věnoval.

Obsah:

1. Úvod.....	5
1.1. Kdo je Pedro Almodóvar?.....	5
1.2. Atributy, které charakterizují tvorbu Pedra Almodóva.....	6
1.3. Postmoderní kinematografie.....	8
1.3.1 Intertextualita.....	9
1.3.2 Teatralita.....	9
1.3.3 Ideés fixes a images fixes.....	11
1.4. Teoretické zakotvení, použité metody a výzkumná teze.....	12
2. Identita a změna identit ve vědeckém pojetí a v kultuře	
2.1. Homosexualita.....	13
2.2. Transsexualita.....	14
2.3. Identita a sexualita.....	15
2.4. Vědecké teorie o sexuální identitě.....	16
2.5. Vnímání sexuality v západní kultuře.....	19
3. Krátká historie španělského filmu za Franca a po něm	
3.1. Co je španělský film?.....	21
3.2. Výchozí body pro pozdější tvůrce.....	22
3.3. Španělský film dnes.....	22
3.4. Co odlišuje španělské tvůrce od ostatních zemí?	23
3.4.1 Srovnání s mexickými filmy.....	24
3.5. Smrt, slzy, touha a víra.....	25
3.5.1 Éros a Thanatos jako hlavní životní síly	27
4. Almodóvarova tvorba v detailu	
3.6 Muž z La Manchy- životopis.....	29
3.7 Jak Almodóvar pojímá hry s identitou ve svých filmech?	
3.7.1.1 Vše o mé matce.....	31
3.7.1.2 Špatná výchova.....	33
3.7.1.3 Kůže, kterou nosím.....	36
5. Závěr a vyjádření se k tezi	38
Seznam použité literatury.....	39

Úvod:

Toto téma jsem si vybrala z důvodu mého dlouholetého zájmu o filmové umění. A nemenším důvodem je obliba tohoto španělského nonkonformního režiséra, jehož filmy jsou vždy něčím originální- příběhem, výtvarným zpracováním i vypracovanými pointami. Také proto, že Almodóvar se nebojí věci zobrazovat novým a nečekaným způsobem. Umí převrátit zavedené postupy i styly a nedodrhuje zobrazování typických genderových rolí.

1.1 Kdo je Pedro Almodóvar?

Pedro Almodóvar je jedním z představitelů postmoderní, nekomerční a nemainstreamové kinematografie. Hlavně jeho raná tvorba byla velmi alternativní. Do této škatulky se dají zařadit i režiséři jako Terry Gilliam, Jim Jarmusch nebo David Lynch. Ti všichni jsou ale režiséři, kteří využili svého úspěchu na mezinárodní scéně. Pedro Almodóvar, ačkoliv od svého filmu *Ženy na pokraji nervového zhroucení* je Amerikou i zbytkem světa obdivován, přesto zůstal skrz naskrz španělským tvůrcem, který tvoří stále sofistikovanější příběhy v oblasti Castilla a La Mancha. Je mezinárodní hvězdou, ale přitom stále provinčním režisérem. Každý nový film očekávají jak diváci, tak filmoví kritikové. Dokonce je nazývám „pravým dědicem“ takových režisérů jako Bergman či Fellini. A přesto není samozvaným intelektuálem, ale synem zemědělců, bývalý zaměstnanec španělské Telefónicy, který se vše o filmovém umění naučil zcela sám, bez pomoci jediné univerzity či instituce.

Jeho filmy prošly zásadní změnou a vystřídaly všechny dostupné žánry. První dlouhometrážní film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (*Pepi, Luci, Bom a ostatní holky z party*, 1978) byl nevázanou komedií. Postupně se propracoval k sociálnímu melodramatu (*Qué he hecho yo para merecer esto?*, v češtině pod názvem *Co jsem komu udělala?*, 1984), zabývajícímu se každodenní dřinou zaměstnané negramotné matky v domácnosti a temným thrillerům, ve kterých se ženy zamilovávají do mužů, protože je unášejí (*Átame!- Svaž mě!*) nebo protože zabíjejí býky (*Matador*). Zkoumání ženské duše ale vždy zůstává hlavním tématem. Za film *Todo sobre mi madre* (*Vše o mé matce*) získal Oscara v roce 2000 za nejlepší neanglicky mluvený film a za *Hable con ella* (*Mluv s ní*) byl nominován na dvě ceny- za nejlepší scénář a nejlepší režii- a obě si odnesl, což se do té doby žádnému režisérovi původně neanglicky hovořícího filmu nepodařilo. Jeho dnešní tvorba je už sice více mainstreamová, ale pořád přináší do světové kinematografie nová témata. Jeho tvorba jako celek ale tvoří poměrně neobyčejnou ukázkou autorsky ucelené filmografie (a to jak formálně, tak ikonograficky). Stále tvoří klíčovou figuru postmoderní kinematografie, i když se jeho styl posunul od undergroundových rozpustilých gay komedií k produkcím více mainstreamovým.

Stejně jako výše zmiňovaní režiséři, i Almodóvar ve svých filmech objevil velké hvězdy. Hecce do svých filmů si vybírá zásadně sám (pravděpodobně i proto odmítá nabídky cizích filmových produkcí, ve kterých se herci obsazují prostřednictvím producentů). Almodóvar patří k režisérům, kteří s herci pracují kontinuálně (i když v tomto případě spíše s herečkami) a řadí se tak do společnosti jako byli např. Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock nebo Rainer Werner Fassbinder (se kterým bývá srovnáván i díky své homosexuální orientaci) a jakou v dnešním filmu najdeme snad jen u Quentina Tarantina. V jeho filmech dostávali první role např. Antonio Banderas, Penelope Cruz nebo Javier Bardem, všichni tři dnes působí ve velkých hollywoodských produkcích (Bardem a Cruz jsou dokonce držitelé Oscara). Ale stále se vracejí ke „svému“ režisérovi. Antonio Banderas s Almodóvarem

natočil pět filmů a je tak jedním z mála mužských herců, který vícekrát spolupracoval s režisérem, jehož zacházení s herci se údajně přibližuje teroru Alfreda Hitchcocka.¹ Pravděpodobně proto, že výtvarně nadaný Almodóvar má jasnou představu o podobě každé filmové scény, jeho jednání s herci, a muži obzvláště, je poněkud problematické. Na druhou stranu, si vždy rád vybírá herce, kteří jsou momentálně na vrcholu slávy (Gael García Bernal ve *Špatné výchově*, Peter Coyote ve filmu *Kika* a samozřejmě Banderase). Ten ale byl pro španělskou produkci příliš drahý poté, co uspěl v Hollywoodu. V roce 2011 s Almodóvarem natočil film *Kůže, kterou nosím*, což byla jejich šestá spolupráce. A ještě jedna podobnost s „mistrem hororu“ Hitchcockem- ve většině svých filmů se zhostí malé, nenápadné role. Často také obsazoval svou matku a mladšího bratra Agustína.

Kromě filmového průmyslu je aktivní i na literárním poli. Stále spolupracuje se španělskými deníky El País a Diario 16 (jeho specialitou jsou tzv. auto- interview). Je autorem jedné novely „Fugo en las entrañas“ (Oheň v útrobách) a jedné povídkové knížky Patty Diphusa (hlavní hrdinka je bývalá pornoherečka, takové ženské Almodóvarovo alter-ego. Povídky byly původně uveřejněny v časopise La Luna). Jako malá mistrovská díla vycházejí knižně i jeho press- booky.

Od roku 1986 je spolumajitelem (společně se svým mladším bratrem Agustínem) vlastní producentské společnosti El Déseo (Touha), která spolupracuje na všech jeho filmech a patří mezi 50 nejúspěšnějších společností světa.

1.2 Atributy, které charakterizují tvorbu Pedra Almodóvara:

- přítomnost ženské hrdinky

Pedro Almodóvar byl vždy výrazně pro femininní režisér. Ve většině jeho filmů jsou ženy hlavními hrdinkami. To ale neznamená, že je nutně ukazuje pouze v příznivém světle. Jeho hrdinky jsou prostitutky, vražedkyně, nevěrnice, lhářky, užívají drogy. Na druhou stranu jsou to ženy často týrané (ať už fyzicky nebo psychicky), znásilňované a utlačované. Režisér se nebojí zobrazovat ženy tak, jak si je společnost v katolickém Španělsku (ale jistě nejen tam) dodnes představovat nechce- například jeptišky, která si píchají heroin (*Černá roucha*) nebo syna, který má přiznaný poměr s vlastním otcem a na jeho přání podstoupí operaci změny pohlaví (*Zákon touhy*). Mimo jiné také jako jeden z prvních umělců v novém, svobodném Španělsku alespoň nastínil těžký život žen, které pracují do úmoru, jen aby uživily svou rodinu (ve filmu *Co jsem komu udělala?*, přestože je žánrově spíše komedií, zobrazuje rodinnou chudobu a tlak společnosti na ženu-živitelku rodiny). V Almodóvarových filmech chtějí i muži být ženami. A tím se dostáváme k druhému hlavnímu tématu tvorby Pedra Almodóvara:

- Transsexualita a travestie.

Mužští transsexuálové se objevují hned v několika filmech- v jejich barcelonské komunitě pátrá hlavní hrdinka filmu *Vše o mé matce* po svém bývalém manželovi, aby mu mohla povědět o smrti jejich společného syna, také se objevují i v jednom z pouhých dvou vyloženě „mužských“ filmů- ve *Špatné výchově*. Je zajímavé, že tento posun k mužským hrdinům nastává až v pozdější Almodóvarově tvorbě. Jako by chtěl naznačit, že již nemusí stranit ženským hrdinkám, tedy slabšímu pohlaví, ale že je čas na rehabilitaci

¹ SOTINEL, Thomas: Pedro Almodóvar. Cahiers du Cinema Sarl, Paříž 2010. Strana 5

heterosexuálního muže. Je potřeba pomoci výrazně oslabenému (bývalému) silnému pohlaví?

- celkový důraz na ženskou rodovou linii či ženské příbuzenstvo a přátelství
- výrazné pop-kulturní odkazy

Almodóvar se rád vysmívá televizním reklamám (jejich parodie můžeme vidět v *Ženách na pokraji nervového zhroucení*- v reklamě vystupuje „matka slavného vraha“, na jehož prádle ale ani policie nenajde žádné stopy krve, jelikož bylo vyprané v pracím prášku Ecce Homo a také v *Co jsem komu udělala?* - kde protagonistka reklamy vychvaluje druh kávy, na kterou nikdy nezapomene, i přesto, že jí právě tímto vařicím nápojem partner opařil a znetvořil obličej). Pokud nejde o reklamu, objevují se odkazy na staré filmy a divadelní hry. Tina v *Zákonu touhy* zkouší monolog ve hře „Lidský hlas“ Jeana Cocteaua, ve *Vše o mé matce* se část příběhu točí okolo divadelní hry Tennessee Williamse „Tramvaj do stanice Touha“- navíc pečlivě vybraná divadelní hra vždy rezonuje s osudem té které hrdinky. Ale nejčastěji jsou Almodóvarovy filmy o... filmech. Postava režiséra jako hlavní postavy se poprvé objevila v *Zákonu touhy*. Ztvárňuje ho Eusebio Poncela a vypadá jako přesný opak samotného Almodóvara. Jak sám tvrdí, zobrazení procesu natáčení filmů neznámá, že by šlo o autobiografii. „Bylo to, jako bych začínal znovu, jako kdybych natáčel svůj první film a ten také poprvé obsahoval postavu, která mi byla velmi blízká a pracovala ve stejné profesi- to je přece pro první film typické, i přestože jsem s tím čekal až na svůj šestý projekt, než jsem to udělal. To by ale byl mylný dojem. V *zákonu touhy* není žádná autobiografie, je to čistá fikce“.² Přesto zde zužitkoval některé své životní zkušenosti- osamělý život ve svém rodném kraji La Mancha, bohatý a nebezpečný noční život Madridu a citové odtržení úspěšného režiséra od „normálního“ života.

- Náboženství, potažmo katolická víra
- městské prostředí,
- výrazné až křiklavé barvy v interiéru (často jsou zdi bytů vymalovány nezvyklými barvami- rudou, tyrkysovou, oranžovou či fialovou a nejlépe všechny dohromady). Almodóvar je umělec silně vizuálního typu, podobně jako třeba Antonioni a dává si velmi záležet na každé kompozici a estetické hodnoty jeho obrazů jsou vysoce ceněny.
- kýčovitě umění a kýč vůbec
- výrazná hudba.

Sám Almodóvar působil v kapele jménem The Black Kiss Dolls spolu s výraznou postavou barcelonské hudební scénou Fannym McNamarou. Kapela natočila celkem tři úspěšná alba a jejich hudba je použita v několika Almodóvarových filmech

- dále se ve všech filmech objevují zvláštní kamerové jízdy, které pomalu postupují od celku po velký detail a většinou přitom projdou nějakým předmětem, který dává scéně tvar či rámeček- většinou jsou to okna.

Nuria Vidalová, která se Almodóvarovou tvorbou zabývá již dlouhou dobu, k tomu podotkla toto: „Almodóvar vždy rád „rámuje“ herce na malých jevištích, které určitým způsobem vydělují a fragmentarizují akci s důrazem pouze na to, co chce zvýraznit. Okna jsou dokonalým a lehce přístupným prostředkem k dosažení tohoto efektu, který je vlastně

² SOTINEL Thomas: Pedro Almodóvar. Cahiers du Cinema Sarl, 2007 Paříž. Strana 31

připomínkou komiksu a jeho okének a nepřímým odkazem na divadlo a jeho pravoúhlé a jediné jeviště“.³

Takovou simulaci skutečnosti a určitou umělost můžeme cítit z každého režisérova filmu. Sám přiznává, že ho baví mystifikovat své diváky a přiznaně používat umělé kulisy k vystavení příběhu. „Rád natáčím ve studiu, protože mě baví lhát prostřednictvím dekorací a zároveň mě fascinuje, že dekorace hrají samy o sobě a že předstírané představuje faleš a studio zase jen studio. To je ta divadelní část obsažená ve filmu, kterou se vždy snažím objevit. Autentičnost umělého. Není nic autentičtější než odhalený trik“.⁴

1.3 Postmoderní kinematografie

Postmoderní kinematografie často úspěšně zpochybňuje pravidla, podle kterých filmový průmysl dosud fungoval, na která se mohl odvolávat. Staví na hlavu zažitá pravidla a narušují dosud platné konvence. Součástí takovýchto děl je často útok na společenské hodnoty, na genderové role, na náboženství, na rodinu i na rigidní pojetí identit. V Almodóvarových filmech najdeme toto všechno. Ale v jeho filmech se objevuje i něco navíc- můžeme vidět jím navrhovaná řešení (která samozřejmě nejsou platná pro celou společnost). Postmoderna se vyznačuje negativním přístupem, někdy až nihilismem- jak to vyjádřil Baudrillard:

„...veškeré umělecké formy a funkce se vyčerpaly, vyprázdnily. Všechny možné limity byly překročeny. Jediné, co zbylo, jsou střípky, fragmenty. Hraní si s těmito fragmenty- to je postmodernismus.“⁵

Almodóvarovu tvorbu můžeme jako postmoderní označit i proto, že se velmi často, přestože ne zcela výlučně, zajímá o marginalizované hrdiny (ženy v domácnosti, homosexuálové, transsexuálové, ...), aniž by dával najevo moralizování nebo snad odsuzování. Vymyká se zažitým hierarchiím a filmovým postupům (ačkoliv sám přiznává, že nachází silnou inspiraci v Buñuelových, Hitchcockových či Antonionových filmech), obrací naruby zažitá klišé. Důležitou složkou jeho filmů je puntičkářský a fetišistický důraz na dokonalý design obrazu (dokonce stavbu scén často skutečně ovlivňují některá umělecká díla, o nichž bude ještě řeč, například od Andyho Warhola). Využívá popkulturu a vysmívá se jí, ironizuje celý showbusiness a vytváří absurdní televizní reklamy. Nejraději ze všeho ale paroduje náboženství a křesťanskou ikonografii.⁶ Základy některých svých příběhů čerpá z tzv. „faits divers“ (novinové kuriozity, například černé kroniky)- scénář k filmu *Mluv s ní* vychází právě z amerického novinového článku o zaměstnanci nemocnice, který se zamiloval do pacientky ležící v kómatu a který ji znásilňoval tak dlouho, až žena otěhotněla (stejný přístup k psaní příběhů vidíme na začátku filmu *Špatná výchova*, kdy si

³ VIDAL Nuria: El cine de Pedro Almodóvar. Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Madrid 1988. Strana 265

⁴ HRZKOVÁ Eva: „Pedro Almodóvar- Nová španělská mentalita“ In Film a doba 1996, r. 42, č. 1-2. Strana 13

⁵ BAUDRILLARD Jean : Simulacra and Dimulation. University of Michigan Press, Michigan 2006. Strana 42

⁶ MATÁKOVÁ Viktória, HANÁKOVÁ Petra: Pedro Almodóvar. Vydal Slovenský filmový ústav, Bratislava 2010. Strana 89

režisér Enrique, momentálně bez vhodného nápadu na scénář, vystřihává z novin absurdní zprávy a schovává si je „na pozdější použití“).

Povaha Almodóvarova úspěchu podle Hanákové souvisí i s fenoménem postmoderní estetiky, označovaným jako „dvojité kódování“. Toto dvojité kódování zhodnocuje na úrovni divácké zkušenosti dva typy diváka. Kinematografie dvojitého kódování by pak měla uspokojit oba typy modelového publika. To méně náročné a méně kritické napínavým příběhem a to bystřejší, „druhostupňové“, mimovolným zcizováním stavby onoho příběhu, zvyšováním laťky náročnosti a kvality zážitku vkládáním například kinofilních citátů či intertextuálních odkazů různé povahy.⁷

1.3.1 Intertextualita

Další zásadní charakteristický znak postmoderní kinematografii je intertextualita. Fenomén textu v textu, či filmu ve filmu, který se na úrovni filmového obrazu nejčastěji projevuje vložením heterogenního filmového fragmentu, půjčením či citátem z dějin kinematografie do režisérova autorského filmu.⁸ Důvodem může být například režisérova úcta a obliba některého režiséra či jeho díla (případně žánru, filmařskému stylu nebo hereckému obsazení). Případně to může být tím, co Umberto Eco v souvislosti s citacemi v diplomových pracích přirovnal k obrazu „trpaslíka, který vylezl obroví po zádech“⁹. Jde tedy o nějakou nadstavbu, kde recyklovaný autor poslouží jako odrazový můstek k lepšímu výkonu nového autora. Pedro Almodóvar velmi rád šplhá po zádech svých oblíbených autorů. Cituje z jiných filmů rád, často a většinou rafinovaným způsobem. Zčásti za to nejspíše může fakt, že je samouk, vyškolený madridskými kiny. A prakticky v každém filmu tak najdeme část starého, avšak ne velmi známého filmu, nejčastěji prostřednictvím televizní obrazovky. V melodramatu *Vše o mé matce* spolu Manuela se synem sledují film *Vše o Evě* režiséra J. Mankiewicze (z filmu vidíme jen pár záběrů a titulky, ovšem intertextualita dostupuje vrcholu, když „nový autor“ pojmenuje svůj film tak, aby připomínal dílo „starého, recyklovaného autora“). Nežřídka se obsah vysílaného filmu propojuje s příběhem Almodóvarovým. Ve filmu *Matador* se objevuje tato lehce přeložitelná paralela s filmem *Duel na slunci* (King Vidor, 1946), který končí společnou smrtí dvou milenců, stejně jako *Matador* končí scénou, kdy toreador Diega zabije jeho milenka a poté spáchá sebevraždu. Nejdůkladnější zapracování filmového fragmentu do nového filmu je zobrazeno ve filmu *Na dno vášně*, kdy hlavní hrdinka Elena v televizi sleduje Buňuelův film *Zločinný život Archibalda de la Cruz* (1955) a přitom jí do bytu vnikne mladý Viktor a ohrožuje ji zbraní. Almodóvar paralelně přestřihává z Buňuelova filmu do svého. Když pak zazní výstřel, nemůžeme si být jisti, jestli vyšel z reálné zbraně nebo zda pouze zazněl z televize.

1.3.2 Teatralita

Již několikrát zde bylo zmíněno divadlo. Zdá se, že film jako takový můžeme nejlépe srovnávat právě s jevištním dramatem, kde také nepochybně leží kořeny komerčního filmu z počátku 20. století.¹⁰ Film se ale zároveň liší v několika aspektech: má viditelný, přesný vizuální potenciál obrazových umění a také disponuje mnohem větší narativní schopností.

⁷ Tamtéž, strana 206 a 277

⁸ Tamtéž, strana 217

⁹ ECO Umberto: Jak napsat diplomovou práci. Přeložil Ivan Seidl. Votobia, Olomouc 1997. Strana 35

¹⁰ MONACO James: Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií. Přeložili Tomáš Liška a Jan Valenta. Albatros, Praha 2004. Strana 44

Divadelní hru můžeme sledovat tak, jak chceme. Film vidíme tak, jak chtěl jeho režisér, abychom ho viděli. Dva nejvýznačnější teoretikové divadla – Antioio Artaud a Bertold Brecht-přišli s dvěma odlišnými koncepcemi divadla. Artaud s „divadlem krutosti“, které vyžaduje náročný a intimní vztah mezi divákem a hercem, divák se musí do hry zapojit přímo (tak, jak se to v kině nikdy nepovede) a Brecht se vydal opačným směrem- vytvořil teorii „epického divadla“. I tady je nejdůležitější intimita a bezprostřednost, ale chtěl přeměnit vztah mezi hercem a divákem na vztah dialektický (který je v kině daleko snadnější). Epické divadlo podle Brechta:

„...dělá z diváka pozorovatele, ale podněcuje jeho schopnost jednat, nutí ho rozhodovat se. (v novém divadle) divák stojí mimo, studuje. Lidská bytost je objektem zkoumání, je změnitelná a schopná měnit.“¹¹

A toho všeho je dosaženo nástrojem, který ve svých filmech hojně využívá i Almodóvar-totíž zcizujícím efektem (*der Verfremdungseffekt*), jehož cílem je odcizit společenské gesto v pozadí každé události. Sociálním gestem je pak míněno “mimetické a gestické vyjádření společenských vztahů převládajících mezi lidmi“ (Brecht o divadle, str. 139). Zcizující efekt u Almodóvara probíhá na úrovni jednotlivých scén- často vidíme scénu, která nakonec procesem zcizujícího efektu vyzní do prázdna (typickým příkladem je zmiňovaná scéna z filmu Květ mého tajemství, kdy dva lékaři oznamují matce smrt jejího syna a zároveň ji musí požádat o souhlas s darováním jeho orgánů- na konci scény vidíme, že šlo pouze o nácvik modelové situace mladých mediků. Scéna se opakuje ve filmu Vše o mé matce, už ale bez zcizujícího efektu).

Almodóvar občas použije i skutečné jeviště, na kterém se odehrává zároveň divadelní hra, ale vždy i něco navíc- divadelní herci do hry vkládají kus svého života, jak již bylo zmíněno. Na divadle se může odehrát i hra s identitami. Nejen ve smyslu, že se lidé v rámci role vydávají za někoho jiného. Divadelní hra je typem hry, který se nazývá „mimkry“¹², kde divák dočasně akceptuje iluzi, že člověk na jevišti je zcela jinou osobou než ve skutečnosti. Herec zapomíná svou vlastní identitu, skrývá ji pod maskou (představovanou nebo i reálnou) a „obléká“ si osobnost jinou. Herec se ale diváky nesnaží nijak přesvědčit, že je doopravdy po celý svůj život tou osobou, kterou nyní představuje, nejedná se o účelné oklamání diváka. Divák přistoupí na iluzi a na chvíli dobrovolně uvěří maskám. Ve filmech Pedra Almodóvara ti herci, kteří stojí na jevišti, maskují skutečnou realitu a vytvářejí realitu novou. Často jsou schopni prožívat skutečné emoce právě jen prostřednictvím her a tím, že mohou odříkávat cizí texty, které ale připomínají jejich život.

Almodóvarovy filmy se vztahují i k baroknímu „theatrum mundi“, k divadlu světa. Lidský život je zobrazen jako divadelní hra. Barokní umělci upřednostňovali výrazné tvary, barvy i formy. Lidé měli v úžasu pozorovat umělecká díla. O toto se snaží i Almodóvar. Jeho oko je okem umělce, který dbá na perfektně vyladěný vizuální obraz. Stejně jako barokní umělci představuje svým divákům okázalá, opulentní díla rafinovaných barev a struktur. Nade vše vyznává teatralitu. Chování jeho postav je často teatrální, hrané na efekt, ale hlavně z kompozic a snímání obrazů je znát, že mají diváka ohromit. Kromě toho často využívá efektu „deus ex machina“, kterýžto byl oblíbený právě v barokním divadle. Vzpomeňme například nečekané přiznání vraha- výstup televizní hlasatelky Rebecy ve filmu *Vysoké podpatky*. Teatrálnost a stylizovanost podporuje i snímání obrazu- skrze už zmíněné

¹¹ Brecht o divadle IN Monaco, James 2004. Strana 50

¹² CALLOIS Roger: Hry a lidé. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1993. Strana 40.

„zarámované“ obrazy, i použitím velkých detailů a různých předmětů, které nějakým způsobem přibližují perspektivu vnímání: dalekohledy, zvětšující skla brýlí či fotoaparáty s teleobjektivem ve filmu *Na dno vášně*, které naráží na Hitchcockovo proslavené *Okno do dvora* (*Rear Window*, 1954). Tímto odkazuje na vlastní umělost a nepřirozenost filmu jako takového. Almodóvar všemi dostupnými prostředky upozorňuje na simulování skutečnosti, na hru s obrazy i s divákem.

Na jevišti se ale odehrávají i hudební představení- poprvé použil Almodóvar píseň jako vyjádření citů jejího interpreta ve filmu *Černá roucha* (*Entre Tinieblas*), kdy postava jménem Yolanda, bývalá slavná zpěvačka a nyní závislá na heroinu a na útěku před policií, hledá úkryt v ženském klášteře. Zde se do ní zamiluje matka představená a doufá, že Yolanda zůstane v klášteře a znovu tak obnoví jeho bývalou „slávu“, a že přivede další padlé ženy. Yolanda si s ní ale pouze hraje, protože se tak dostává ke své droze. Pak se ale rozhodne tajně utéct a při svém vystoupení na charitativní akci zpívá bolero, které se později objeví ve změněné podobě i ve filmech *Zákon touhy* a *Špatná výchova*. Není to jediný Almodóvarův typický rys, který se odteď bude objevovat v následujících filmech. Je tu také silná, výlučně ženská komunita, kterémužto tématu se věnují i filmy *Volver* nebo *Ženy na pokraji nervového zhroucení*.

1.3.3 Ideés fixes a images fixes

Ostatně toto rozvíjení filmových modelů a nápadů nazývá Viktória Matáková „*idéés fixes*“¹³- obsedantní témata. Almodóvar úspěšně recykluje vlastní autorské motivy, což dává jeho tvorbě jakýsi procesuální charakter a také vytváří pevný vztah vzájemně mezi filmy a jejich diváky. Princip variací, navracení a neustálé zdokonalování recyklovaných autorských motivů- ve starších filmech najdeme skicu určitého motivu, který je v dalších filmech rozvíjen až do úplného vyčerpání. Zřídka ale jsou k vidění ve filmech jdoucích po sobě, Almodóvar spíše čeká, až bude moci motiv dokonale využít. Tento „putující“ motiv musí patřičně dozrát. Takovýto konstantní motiv se objevuje jak ve větších, tak i menších částech příběhu- na úrovni psychologie celých postav (oblíbený ambivalentní vztah matka-dcera), situací, akcí nebo i jen marginálních motivů, které se dají snadno přehlédnout (náušnice zapletená do vlasů).

Dobrym příkladem je například úvodní scéna filmu *Květ mého tajemství*, kdy dvojice lékařů oznamuje mladé ženě, že její šestnáctiletý syn zemřel a snaží se jí taktně zeptat, zda by byla ochotna poskytnout jeho orgány k transplantaci. Z této situace se nakonec stává pouze modelový nácvik mediků, který pro další děj filmu nemá vlastně žádný vliv. Stane se ale východiskem dalšího Almodóvarova filmu, *Vše o mé matce*. Tento film se rozbíhá právě scénou, kdy lékaři oznamují Manuele, že její dospívající syn zemřel a zda mohou použít jeho orgány.

Jindy se tento putující motiv dotýká přímo herců. Ve filmu *Matador* je- sice jen latentně, ale je- načrtnuta erotická přitažlivost mezi mladým Antoniem Banderasem, který se přijde přiznat na policejní stanici a jeho vyšetřujícím policistou v podání Eusebia Poncely. Almodóvar tento neuskutečněný vztah pak dotáhne ve filmu *Zákon touhy*, kde ústřední mileneckou dvojici vytvoří právě tito dva herci. Nepovedené znásilnění modelky Evy, které

¹³ MATÁKOVÁ Viktória, HANÁKOVÁ Petra: Pedro Almodóvar. Vydal Slovenský filmový ústav, Bratislava 2005. Strana 112

se objeví ve filmu *Matador*, se opakuje i ve filmu *Na dno vášně*, kde se hlavní hrdina Viktor pokusí znásilnit ženu, se kterou předtím strávil pouze několik minut, ale která mu natolik učarovala, že ji musí mít znovu.

Kromě opakujících se témat je ale Almodóvarův osobní styl rozpoznatelný i na úrovni obrazu, nejen příběhu. Jeho kamera upřednostňuje jistý typ kompozic, má určité images fixes- záběry, které pravidelně opakuje a které vkládá do svých filmů jako ikonografické vzorce. Nejvýraznější z těchto images fixes jsou mříže, kruhy a terče. Mříž je Almodóvarovou kompoziční konstantou, motiv mříže překrývá v detailním záběru (většinou ženskou) tvář. Za mřížemi vsazených do oken obdivuje mladý Esteban tvář své oblíbené filmové hvězdy na plakátě, protože nemá šanci se k ní přiblížit ve skutečném životě. Za mříží noční lékárny později stojí jeho matka se svou zraněnou přítelkyní a prosí lékárníka o první pomoc, které se jim taktéž nedostane. Struktura podobná mříži může mít i funkci jakéhosi filtru, který rozostřuje a změkčuje obraz.

Význam terče je nejlépe vidět právě ve filmu *Na dno vášně*. Když Victor přijde za ženou, kterou vlastně nezná, ale která mu silně učarovala a ono ho pustí do bytu, Victor se zastaví uprostřed koberce, který je tvořen vzorem soustředných kruhů. Victor stojí uprostřed terče, to on je tady obětí, ačkoliv to ještě netuší. To je samozřejmě jedna z lépe viditelných asociací.

1.4 Teoretická zakotvení, použité metody a výzkumná teze

V textu se budu zabývat přístupem Pedra Almodóvara ke hře identit, k jejich změně. Výchozí tezí je pro mě tato: Almodóvar využívá fenoménu hry, aby zobrazil touhu svých postav po změně identity, v tomto případě hlavně a zejména identity sexuální a genderové.

Použita bude hlavně metoda analýzy filmových děl a jiných zdrojů (odborné literatury a článků) a srovnání teorií. V úvodní části bude nastíněna tvorba Pedra Almodóvara, nejdůležitější atributy jeho filmů a bližší představení režiséra. V interpretační části uvedu tři příklady Almodóvarových filmů, ve kterých zobrazuje problematiku identit (*Kůže, kterou nosím, Vše o mé matce a Špatná výchova*). Díla byla vybrána mimo jiné i tak, aby pokryla větší časovou osu. Díla se dají jednotlivě zařadit do střední a současné fáze jeho tvorby a je na nich patrný posun v rámci filmových žánrů i strategie vyprávění. V různých částech práce také občas detailněji rozeberu některé scény z různých filmů, abych na nich demonstrovala své závěry. V části teoretické rozeberu několik teorií sociálních věd a jejich přístupu k identitám (zejména sexuálním identitám, protože právě „hry“ s těmito identitami Almodóvar nejčastěji zobrazuje). Závěr bude patřit vyjádření se k hlavní tezi.

Převzatá terminologie pochází hlavně z díla Kristin Thompsonové a Davida Bordwella „Dějiny filmu“ a velkým dílem budu také vycházet z díla „Pedro Almodóvar“ od Petry Hanákové a Viktorie Matákové, protože je to jedno z mála českých (respektive slovenských) děl mapujících Almodóvarovu kariéru po tematické, vizuální a formální stránce.

2. Identita a změna identit ve vědeckém pojetí a v kultuře

Ve filmech Pedra Almodóvara se setkáváme s nejrůznějším zobrazováním lidské sexuality. Protože dodržuje postupy postmoderní kinematografie, jeho filmy obsahují i zobrazení marginalizovaných skupin. Transsexuálové, homosexuálové a lesbičky, prostitutky. Protože v dalším textu se budu zabývat tím, jak souvisí změny a hry identit se sexuální identitou, vyložím nejprve často používané pojmy homosexualita a transsexualita.

2. 1. Homosexualita

Slovo homosexualita pochází ze spojení řeckého slova homós- stejný a latinského sexus- pohlaví. Vyjadřuje eroticko- sexuální zaměření na jedince stejného pohlaví.¹⁴ Tento druh sexuální orientace byl dlouho uváděn jako příklad duševní poruchy, která je však léčitelná a dá se z ní „vyléčit“. Až v roce 1973 překlasifikovala Americká psychiatrická asociace homosexualitu jako sexuální orientace a ne jako mentální poruchu (i když takto učinila až na základě tlaku části veřejnosti).¹⁵

Existovalo mnoho různých názorů na to, zda je homosexualita vrozená či „naučená“, zda hrají roli psychogenní vlivy ze sociálního prostředí dítěte. Dnes se sexuální orientace jeví spíše jako biologická záležitost, předurčení komplexní souhrou genetických faktorů a raného děložního prostředí- sexuální orientace není tedy tak docela osobní volbou. Sexuální orientace nemusí nutně znamenat totéž co sexuální aktivita či sexuální chování (tedy způsob, jakým jedinec prezentuje svoji sexualitu).

Protože byla homosexualita téměř dva tisíce let kriminalizována a odsuzována, i v moderní společnosti stále existují předsudky vůči lidem takto orientovaným. Jak už bylo řečeno, homosexualita byla snad poprvé a naposledy považována za ideální stav ve starověkém Řecku. V pozdějších kulturách už byla pouze trpělivě tolerována (např. ve starém Římu, který sice od Řeků mnoho kulturních prvků převzal, ale na homosexualitu hleděli jako na nedostatek mužství) či dokonce tvrdě trestána (staří Židé homosexuály odsuzovali k smrti ukamenováním, v islámském světě se ještě před několika desítkami let lidé popravovali).¹⁶

Co se týče dnešní Evropy a zejména „západních“ států, sváří se zde dvě tradice: ta liberální pohansko- antická a přísná židovsko- křesťanská. Pokud se máme zaměřit konkrétně na Španělsko, zde převládá postoj odsuzující. Právě kvůli silnému vlivu křesťanské církve a díky tomu, že velké procento obyvatel stále žije na malých vesnicích, kde se předsudky drží lépe (příkladem mohou být postavy babičky a matky z Almodóvarových filmů *Co jsem komu udělala* a *Květ mého tajemství*, staré ženy, které strávily celý život na venkově a na městský život zbytku své rodiny mají tradiční, odsuzující názor). Křesťanství mělo k homosexualitě vždy odsuzující názor, který se zakládá hlavně na vyprávění o Sodomě ve Starém zákoně, v níž bylo homosexuální chování před jejím zničením velmi rozšířeno a také na dopisech Pavla z Tarsu, obsažené v Novém zákoně. Postoje církve vždy budou věřící ovlivňovat, přestože už nemají vliv na zákonodárství. I v silně katolickém Španělsku jsou již

¹⁴ Převzato z internetové stránky <http://www.004.cz/> dne 29.5. 2013

¹⁵ Převzato z internetové stránky <http://pediatrics.aappublications.org/content/113/6/1827.full> dne 29.5. 2013

¹⁶ Brzek, Pondělíčková- Mašlová 1992, strana 107

od června roku 2005 povoleny homosexuální manželství, i přestože římsko- katolická církev pořádala ostré protesty a demonstrace.

2.2 Transsexualita

První případy, které se podobají poruchám pohlavní identity, popsal již dějepisec Herodotos a to konkrétně u kmene Skythů, žijících na severním pobřeží Černého moře. V tomto kmeni se někteří muži vědomě oblékali do ženských šatů a vykonávali typicky ženské práce- například zastávali rituální funkce kněžek. Nejznámější a nejlépe popsany příklad transsexuálního chování z historie ale pochází z Francie devátého století- totiž Johanka z Arku, aneb Panna Orleánská. Tento fenomén se tedy zcela jistě netýká jen „moderní“ společnosti, ale dá se považovat za přítomný v každém čase, v každé kultuře.

Termín „transsexualita“ ale poprvé ve vědecké literatuře použil německo-židovský sexuolog a lékař Magnus Hirschfeld v roce 1923. Ve své době ještě ale transsexualita neznamovala samostatnou poruchu pohlavní identity, ale byla považována za součást transvestitismu. Prvním známým případem kompletní přeměny pohlaví pomocí operátorského zákroku byl případ Christine Jorgensenové. V tomto případě se jednalo o změnu pohlaví z mužského na ženské.¹⁷

Protože se ve filmech Pedra Almodóvara vyskytuje větší množství postav, které sice mají problém s nevyhraněnou sexuální identitou, ale ne všechny jsou zároveň transsexuály, uvádím zde definici transsexualismu podle Meyera:

1. Pocit nevhodnosti nebo nepřiměřenosti anatomicky dané pohlavní role
2. Víra, že změna role povede ke zlepšení této situace
3. Výběr sexuálních partnerů téhož anatomického pohlaví a chápání sama sebe jako heterosexuála
4. Touha po chirurgické změně pohlaví¹⁸

Zároveň nesmí být symptomem jiné duševní poruchy nebo chromozomální vady. Transsexuální muž se tedy cítí být ženou se vším všudy. Chce se oblékat jako ženy, chce se jako žena chovat, své pohlavní orgány vnímá jako „cizí“ a žádá jejich přeoperování. Může také toužit po tom, vdát se za nějakého muže a být matkou.

Ještě i dnes existují státy, kde takováto přeměna pohlaví není uzákoněná- jedná se například o Itálii, Francii nebo i Velkou Británii, či Portugalsko, kde operační změny pohlaví zamítl Nejvyšší soud. Transsexuálové odmítají být nazýváni homosexuály, protože transsexuální muž se cítí být ženou a obráceně, takže je logicky přitahuje opačné pohlaví. Podle Ann Oakleyové je tato porucha pohlavní identity spojena s nedokončenou nebo vůbec nezapočatou identifikací s otcem- transsexuálové se identifikují s matkou a to v mnohem větší míře než ostatní lidé, nikdy se od matky neodtrhli a celý život se snaží imitovat její feminitu ve všech oblastech života- od způsobu oblékání a mluvy až po sexuální chování.¹⁹

¹⁷FIFKOVÁ Hana, WEISS Petr, PROCHÁZKA Ivan et al: Transsexualita. Diagnostika a léčba. Grada Publishing, Praha 2002. Strana 14

¹⁸ Tamtéž, str. 17

¹⁹ OAKLEYOVÁ Ann : Pohlaví, gender a společnost. Nakladatelství Portál, Praha 2000. Strana 132

Sexuální orientace je pro transsexuály přirozenou součástí zrcadlově obrácené pohlavní identity. V některých případech pro ně nemusí být sexualita důležitá vůbec. Jsou známy případy tzv. asexuálních transsexuálů, kterým na pohlavním životě vůbec nezáleží a jsou zcela frigidní.²⁰

2.3 Identita a sexualita

Hru a změnu identit v díle Pedra Almodóvara spatřujeme hlavně na úrovni změny pohlaví. Někdo po ní jen touží, někdo ji už podstoupil, ale společně s tím se jedná i o změnu genderových rolí. Jejich typické zobrazování u Almodóvara prakticky nenajdeme (a pokud ano, tak jsou zobrazeny silně parodicky). Jak je tedy důležitá konstrukce identity a hlavně té sexuální?

Lidská sexualita má bezpochyby biologický základ. Ženská a mužské pohlavní orgány jsou odlišné a navíc lidstvo musí znát nějaký biologický imperativ, který nám říká, že se musíme rozmnožovat, jinak by lidstvo bez potomků již dávno vymřelo. Ovšem sexuální chování jako celek je natolik komplikované, že nelze být vysvětleno pouze biologickými předpoklady. Jak tvrdil již Sigmund Freud, lidstvo je „polymorfně perverzní“²¹ - což je psychoanalytický termín pro vyjádření lidské schopnosti dosáhnout sexuální slasti různými způsoby, a že lidé disponují širokou škálou sexuálních tužeb a zálib, jimiž se řídí i ve společnostech, které takovéto chování odsuzují nebo přímo zakazují. Podle něj se malé dítě, které je takto polymorfně perverzní, teprve věkem učí kontrolovat a potlačovat své pudy a transformovat je do společensky přijatelného chování. Podle Judith Lorberové existuje deset různých forem sexuálního chování, od heterosexuálního muže a ženy přes homosexuálně zaměřené a bisexuály obou pohlaví až po ženské i mužské transvestity a transsexuály.

Normy, které schvalují nebo naopak zakazují určité formy sexuální aktivity, má každá kultura. Můžou se však velmi odlišovat od kultury ke kultuře a často se proměňují i s postupem času. Nejsilnější formou sexuální lásky ve starém Řecku bylo homosexuální aktivita mužů vůči mladým chlapcům. Je to také jediná historicky doložená společnost, ve které byla homosexualita považována za skutečně rovnocennou a plnohodnotnou variantu sexuálního chování. A homosexuální zkušenost byla před vstupem do manželství dokonce upřednostňována (ženy měly spíše nevýznamné společenské postavení a jejich úkolem bylo prakticky pouze zajistit manželovi děti, v ideálním případě pak syny). V dnešním světě stále existují státy, které homosexualitu kriminalizují (tresty za homosexuální chování můžou sahát od pokuty přes těžké pracovní tábory až po tresty smrti).

Dodnes není přesvědčivě dokázáno, zda je sexuální identita určována biologicky (tedy zda je vrozená) a do jaké míry se na jejím formování podílí proces učení. Zcela jistě je učení významné- lidská sexualita nemá jen a pouze instinktivní charakter, tak jako je tomu například u živočichů nižších řádů- lidské pokolení má své základní pudy a touhy, ale stejně tak je dokáže potlačovat, což tyto živočichové nedokážou. Je jisté, že jak naše naše příslušnost k určitému pohlaví a do určité míry i naše podoba závisí na genech, jejichž biologická informace se při početí uloží do zárodečné buňky. Sociální vlivy hrají také svou

²⁰ BRZEK Antonín, PONDĚLÍČKOVÁ- MAŠLOVÁ Jaroslava: Třetí pohlaví? SCIENTIA MEDICA, Praha 1992. Strana 32

²¹ Slovo „perverzní“ není výrazem nějakého odsouzení, pro Freuda znamená pouze popis činností vymykajících se tradiční morálce prudérní Vídně začátku 20. Století.

rolí, ovšem různí autoři se neshodnou na tom, jak vlastně velkou. Existují dvě hlavní skupiny vědců, kteří zastávají rozdílné názory:

1. Jedni tvrdí, že některé vrozené rozdíly v chování mužů a žen se vyskytují v nějaké podobě ve všech existujících kulturách- například to, že záležitosti spojené s bojem či lovem jsou téměř všude činností vyhrazenou mužům a spojovány s muži. Z toho tedy vyplývá, že ženy nemají biologicky podmíněné sklony k agresivitě a jsou mnohem nežnější.
2. Zastánci druhého názoru oponují, že tyto argumenty nejsou zcela přesvědčivé- mužská agresivita je u různých kultur různá. V některých kulturách se cení méně, v některých více a naopak, někde se od žen očekává pasivita a jemnost více než v jiných. Ani fakt, že se nějaká lidská vlastnost vyskytuje všude bez rozdílu, nemusí být nutně důkazem toho, že je biologické povahy. Toto mohou zapříčinit obecně sdílené kulturní faktory, jakési pankulturní danosti. Takovou kulturní daností může být fakt, že ženy tráví velkou část svého dospělého života buď těhotenstvím, kojením nebo následnou péčí o malé děti a nemůže se tedy bojů a lovů plnohodnotně účastnit. Podle tohoto názoru tedy vznikají odlišnosti mužské a ženské role na základě sociálního učení a procesu prisvojování ženské a mužské identity.

K těmto výsledkům nám pomáhají poznatky věd zaměřených na biologii a medicínu, pro naše účely je ale podstatnější cestou sledovat proces socializace- tedy to, jak se člověk učí „těm správným“ ženským a mužským rolím.

Vnímání rozdělení lidí na muže a ženy vnímá již velmi malé dítě a je to proces prokazatelně nevědomý.²² Rodiče předávají dítěti neverbální signály- matky i otcové s kojencem jinak zacházejí, jinak voní, jinak vypadají a to tak pomáhá dítěti je rozlišovat. Proces, kterým se malé děti učí rozpoznávat hodnoty a normy dané společností, nazýváme socializací. Ve zhruba dvou letech si je dítě již vědomo samo sebe a umí zařadit i ostatní lidi. V dalším procesu socializace hrají role odlišné hračky, odlišný přístup k dětem různého pohlaví- dítě si tak v průběhu let prakticky zafixuje představu holčičky jako „maminčiny jemné princezny“ a chlapce jako „sportovního, drsného hrdinu“. O tom, jak v dospělosti tyto představy ovlivňují chování lidí se sexuální odchylkou (např. travestie, transsexualita, tedy těch, kteří se často vyskytují ve filmech Pedra Almodóvara) bude řeč v další kapitole. Každopádně právě proto, že se naše vnímání ženské a mužské pohlavní role formuje v již tak nízkém věku, vnímáme je v dospělosti jako samozřejmé. Přitom v každodenní interakci s ostatními lidmi tyto role znovu vytváříme, sexuální role se týkají každého aspektu lidského života.²³ Není to něco, co by jen tak samovolně bylo přítomno- aktivně se podílíme na jejich vytváření a předávání. Když se někdo odlišuje (když se chce muž oblékat do ženských šatů nebo když jde žena do války), vzbuzuje pohoršení a nejistotu.

2.4 Vědecké teorie o sexuální identitě

V sociálních vědách existují tři hlavní skupiny teorií rozvoje sexuální identity. První skupinu tvoří teorie psychoanalytické. První a zdaleka nejkontroverznější je teorie Sigmunda Freuda. Jeho odpůrkyní je pak zejména Nancy Chodorow a třetí je teorie o pojetí „já“ a mravnosti Carol Gilliganové.

²² GIDDENS Anthony: Sociologie. Přeložil Jan Jařab. Argo, Praha 1999. Strana 114

²³ Tamtéž, strana 117

- **Freudova teorie rozvoje sexuální identity:** Freud tvrdil, že identifikace v raném věku závisí na uvědomění si svých vlastních pohlavních orgánů. Je silně falocentrická- zatímco pokud dítě má penis, znamená to pro něj „jsem chlapec“, zatímco „jsem dívka“ znamená totéž, co „nemám penis“. Podle Freuda nejde jen o anatomickou diferenciaci, ale hlavně o symbolický význam- protože dívka penis nemá, je automaticky méněcenná, něco jí zkrátka chybí. To vnímá jako svou špatnou vlastnost a chlapcům penis závidí. Stejně tak je pro ni méněcenná její matka, protože jí také chybí viditelný orgán. Když se dívka identifikuje se svou matkou, vnímá to pouze jako „druhou nejlepší možnost“, jako fakt, se kterým se musí smířit. Její pozdější pohlavní touhy pak směřují pouze k tomu, aby alespoň symbolicky mohla penis vlastnit. A zde narážíme na první problém Freudovy teorie- je silně heteronormativní. Předpokládá, že jsou všichni lidé přitahováni jedinci opačného pohlaví. Lesbické ženy by pak nemohly projít stadiem „závisti penisu“, protože nikdy netoužily žádný mužský orgán vlastnit. Co se týče vývoje chlapců, tak ti jsou od začátku života také fixováni na matku. Dokonce mají vůči matce erotické pocity²⁴, ty se ale musí naučit postupně potlačovat a poté je vytěsnit úplně. Okolo čtvrtého až pátého roku života se chlapec cítí být ohrožován vlastním otcem, který po něm nejen vyžaduje poslušnost, ale navíc sexuálně ovládá matku a soupeří tak s malým chlapcem o její city. Protože je pro chlapce základní a určující definicí jeho penis, začne se obávat, že ho o něj otec bude chtít připravit- z této představy plyne „kastroční úzkost“. Raději se tak vzdá touhy po matce na základě strachu, který vyvěrá z jeho podvědomí a identifikuje se s otcem. Přijímá svého otce jako nadřazenou bytost a uvědomuje si svou mužskou identitu. Tuto kastroční úzkost a fázi života celkově nazývá Freud „Oidipovská fáze“.²⁵ Poté, co chlapec překoná svou lásku k matce a antagonismus vůči otci, může se rozvíjet jeho nezávislé „já“. Po skončení oidipovské fáze života až do období puberty nastává tzv. latentní období. Pro život dítěte jsou v této fázi nejdůležitější vrstevníci stejného pohlaví. V pubertě se sexuální aktivita rozvíjí znovu, přímočařejším způsobem a je spojena s biologickými změnami.

Nejzávažnější výhrady vůči této teorii jsou tyto: zaprvé, Freud předpokládá, že penis je jaksi přirozeně nadřazen ženským pohlavním orgánům. Muž je tedy v jeho pojetí „norma“, žena je jen odchylka. Za druhé spojuje vnímání sexuální identity pouze s detailní znalostí pohlavních orgánů a jejich uvědoměním. Je ale jisté, že v této oblasti dochází uplatnění i jiné faktory. Za třetí není vůbec znakem všech kultur, že otec by měl být ten, který vyžaduje kázeň. V mnoha kulturách zastává tuto pozici spíše matka. A za poslední, dnes mnoho vědců zastává názor, že učení se mužským a ženským rolím začíná už v mnohem mladším věku, než v „oidipovském období“, tedy v rozmezí čtvrtého a pátého roku.

²⁴ A opět- pojem „erotický“ u Freuda nerovná se nutně sexuální. Spíše jde o potřebu blízkého, příjemného kontaktu s jinými lidmi. Kojenci a malé děti mají skutečně vyšší potřebu fyzického kontaktu a mazlení.

²⁵ Oidipus je hrdina z řecké mytologie. Jako malému dítěti mu jeho vlastní otec, vladař Théb, zmrzačil nohy, svázal ho a nechal pohodit v lese, protože mu bylo věštbou předpovězeno, že ho zahubí jeho vlastní potomci. Oidipus se ale dostal do rodiny pastýře a po letech se vydal do města Théb. Cestou narazil na nevrleho starce, který ho uhodil a Oidipus mu ránu vrátil tak silně, že starce zabil, nevěda, že se jedná o jeho vlastního otce. Po příchodu do Théb přelstil Sfingu a díky tomu byl zvolen králem. Za ženu dostal královnu-vdovu, tedy svou vlastní matku. Když byla odhalena pravda, jeho matka a manželka spáchala z té potupy sebevraždu. Když ji Oidipus našel, v zoufalství si vypíchl obě oči a utekl z Théb.

- **Teorie Nancy Chodorowové**

Chodorowová sice částečně vychází z Freuda, avšak jeho teorii silně modifikuje. Je jednou ze sociologů, kteří vidí počátek sexuální identifikace s mužským či ženským pohlavím ve velmi časném období. Oproti Freudovi také zdůrazňuje úlohu matky. S tou se děti emocionálně identifikují, protože to ona má na ně během prvních fází života dominantní vliv. V jednom okamžiku je ale potřeba toto pouto zlomit, aby tak mohlo vzniknout nezávislé „já“. Po dítěti se vlastně žádá, aby nebylo tak závislé na matce. Tento proces odpoutávání probíhá podle Chodorowové jinak u chlapců a jinak u dívek. Vazba na matku je u děvčat vždy trvalejší a stálejší. Zůstávají totiž vždy matce blíže než synové, i po odpoutání matku napodobují, zatímco chlapi jsou si vědomi, že se musí chovat naprosto odlišně. Díky tomu, že děvčata neprožívají takto zřetelný rozchod s matkou, tak jejich vědomí vlastního „já“ je i v pozdějším životě více spojená s ostatními lidmi (dívky se více starají o své okolí, silněji prožívají emoce druhých, jsou více „napojené“ na své blízké). Soucit nebo citlivost jsou podle Chodorowové typicky ženské vlastnosti, které si ženy předávají po generaci (Giddens, 1999). Tento rys ale s sebou nese i riziko možné závislosti (buď na matce, nebo později na partnerovi) anebo snadněji může splynout s „já“ jiného člověka.

Chlapci musí projít radikálnějším odmítnutím své matky, aby získali vlastní nezávislé „já“. Radikálnější je tento proces v tom, že nesmí dát najevo jakékoliv „babské chování“. A výsledkem tohoto naprostého odtrhnutí od matky je menší schopnost vytvářet se úzké vztahy k druhým lidem a potlačení vlastních citů. Chlapci totiž nemají možnost se dále identifikovat s dominantní osobou stejného pohlaví, totiž s otcem. Otec je často nepřítomný, protože tráví dlouhé hodiny v práci a ani při kontaktu s dětmi není tak vřelý jako matka, ale spíše chladnější a odtažitý. Chodorowová takto vysvětluje mužský aktivnější a více manipulativní přístup k životu a kladení důrazu na úspěch spíše než na vztahy. A tím naprosto obrací Freudovu teorii sexuální identity: podle ní jsou to muži, kterým vlastně něco chybí a to jejich vlastní blízký vztah s matkou. Proto mají při navazování vztahů v pozdějším životě podvědomý pocit jistého ohrožení a bojí se, že by zase mohlo dojít k násilnému oddělení od ženy.

I tato teorie má svá slabá místa: například platí pouze pro typicky středostavovskou bělošskou rodinu, která má otce i matku. Nedá se aplikovat na děti, které vyrůstají bez otce.

- **Teorie Carol Gilliganové: „já“ a mravnost**

Gilliganová se shoduje s Chodorowovou v jedné věci, že ženy své osobní kvality hodnotí podle toho, jaké mají vztahy s druhými lidmi a posuzují své úspěchy s ohledem na to, jak jsou schopny o druhé pečovat. Celá její teorie vychází z toho, jak se ženy a muži vnímají v dospělém životě a jak zohledňují svou úspěšnost. Muži kladou důraz na individuální úspěchy, jsou zaměřeni spíše „navenek“ a ženské kvality ve vztazích s druhými mají spíše tendence podceňovat.

Kromě psychoanalytických teorií existují ještě **teorie sociálního učení a kognitivně vývojové**. Sociální učení se věnují empiricky pozorovatelným událostem a jejich důsledky, nikoliv nevědomím a jeho pohnutkami, jsou tedy výrazně jednodušší a průhlednější.²⁶

²⁶ RENZETTI Claire M. a CURRAN Daniel J. : Ženy, muži a společnost. Přeložili Grujič Lukáš, Knotková-Čapková Blanka, Parente- Čapková Viola a kolektiv. Karolinum, Praha 2003. Strana 98

Jejich základní principy čerpají z behaviorismu, především z konceptu posilování. Posilování spočívá ve faktu, že pokud po nějakém typu chování následuje odměna, zvyšuje se pravděpodobnost, že jedinec bude toto chování opakovat. Pokud si tedy dítě ženského pohlaví uvědomí, že: „chci odměnu - odměňuji mě za to, že dělám správné dívčí věci - chci být správnou dívkou.“ Děti se mohou učit i nápodobou či modelováním. Oba tyto procesy spolu souvisí, děti jsou odměňovány za nápodobu jiných osob a nejčastěji je odměňuje právě ta osoba, kterou nejčastěji napodobují. Problémem je, že děti napodobují spíše rodiče opačného pohlaví a ne stejného.

Kognitivně vývojové teorie se zakládají hlavně na práci psychologů Jeana Piageta a Lawrence Kohlberga. Podle nich děti poznávají svou identitu (nejen sexuální) společně s tím, jak poznávají okolní svět a snaží se mu porozumět. V svém okolí hledají vzorce a tak mu dávají řád a překonávají počáteční chaos. Tyto „pořádací kategorie“ se nazývají schémata a jedním z užitečných schémat je právě pohlaví. Podle kognitivních teorií děti přemýšlejí takto: jsem dívka/chlapec – chci dělat dívčí/chlapecké věci – budu tedy odměněn/a. Pokud dítě cítí nesoulad mezi tím, kým se cítí být a tím, jaký gender mu/ jí určuje společnost, vzniká nejistota a snaha chovat se správně tak, jak od něj společnost očekává. Role biologie je v těchto případech minimální.

Vnímání sexuality v západní kultuře

Postoje západní kultury k sexualitě se formovaly především pod vlivem křesťanství. Toto náboženství ale není zrovna příznivé nakloněno jakýmkoliv formám sexuální aktivity. Sexualitu vnímá pouze jako prostředek k rozmnožování a pouze jako taková by podle křesťanů měla existovat, zcela určitě nemá vést k naplnění touhy či slasti. Velké uvolnění sexuální morálky nastává v 60. letech minulého století. Dnes už panují tolerantnější názory, církev ale stále například homosexuály netoleruje. Co se týče kultury, je už ale zobrazování sexuality mnohem běžnější. Ve filmech se objevují scény, které by na plátno ještě před desetiletím nesměly. Sexuální scény jsou explicitnější, pornografie je zcela volně k dostání, nahota už není tabuizovaná (naopak je možná až vyžadovaná), někteří umělci se neobávají zobrazovat i sexuální témata, která jinak stála na okraji zájmu veřejnosti a alespoň tak přispívají k rozprůdění celospolečenské debaty o přístupu k lidem, kteří jsou orientováni jinak než většina společnosti.

Pedro Almodóvar patří bez debaty k jednomu z těch nejvýraznějších postav moderního evropského filmu. Různé sexuální odchylky a zvláštnosti zobrazoval už ve svých prvních filmech (a to možná přimějí a v ještě větší míře než dnes, čemuž napomáhal neutuchající duch hnutí *Movida* a uvolněná atmosféra Španělska osvobozeného od diktatury, které se chtělo přiblížit ostatním svobodným zemím a snažilo se dohnat léta strávená pod přísným dohledem cenzorů) a ačkoliv většinová společnost byla nejprve jeho díly šokována, mezi studenty se rychle stal kultovním režisérem (jeho první film *Pepi, Luci, Bom...* byl promítán ve španělských kinech celé tři roky, lidé stáli dlouhé fronty před kinem Alphaville v Madridu, které film oficiálně nasadilo jako první a vydělal na vstupném 40 milionů peset, ačkoliv sám Almodóvar přiznal, že: „Ten film je plný chyb, chyby jsou takovou jeho důležitou částí. Ale přes to, přese všechno, *Pepi, Luci, Bom...* obsahuje některé z nejlepších pasáží, které jsem kdy natočil“²⁷). Zobrazení sexuálního aktu najdeme ve většině jeho

²⁷ Orig. IN El País 1986, převzato z SOTINEL Thomas: Pedro Almodóvar. Cahiers do Cinema Sarl, Paříž 2010. Strana 16

filmů. V době, kdy vytvářel své první filmy, nebyla španělská společnost na takto názorné scény zvyklá a větší část konzervativního, nábožensky založeného státu jeho díla odmítala.

3. Krátká historie španělského filmu za Franca a po něm

3.1 Co je španělský film?

Na úvod je nutné vysvětlit pojem „španělský film“- podle autorů knihy o současné španělské kinematografii je těžké přesně popsat španělský „národ“ ve vztahu ke kinematografii, protože tento národ se skládá ze čtyř odlišných jazykových oblastí (Kastilsko, Katalánsko, Baskicko a Galicie- socio-politický nádech toho kterého přízvuku bude rozebrán později) a tří odlišných historických částí (Galicie, Katalánsko, baskické oblasti) a sedmnácti autonomních krajů.²⁸ Tato různorodost musí být brána v potaz v jakékoli diskusi o španělském „národním filmu“.

V každé zemi se kinematografie vyvíjela specifickým způsobem. Ve Španělsku, stejně jako například v socialistických zemích, měl obrovský vliv na rozvíjející se filmové umění vládnoucí režim. K prvnímu rozkvětu španělské kinematografie dochází v silně autoritářském režimu generalissima Franca. Země byla prakticky izolovaná od zbytku Evropy a generál ovládal mimo jiné i filmový průmysl. Veškerou filmovou produkci nechal cenzurovat, vládl zde silný protekcionismus a byl zaveden pevný systém odměn a prémie. Nejčastějším tématem byla apologie katolicismu, díla byla velmi konzervativní. Točily se filmy o životech svatých, příběhy o zázracích. Ale i přes tuto společenskou situaci se španělští tvůrci silně inspirovali italským neorealismem.

Tedy tím druhem filmu, jehož typický zástupce je natočen celý v exteriérech (což nebyl ani tak umělecký záměr, jako spíše nutnost, protože proslavené italské filmové studio Cinecittà bylo za války velmi poničeno) a pokud možno s nezkušenými neherci v nahrubo nastíněných kompozicích.²⁹ Neorealismus přinesl do kompozice filmů jednu zásadní novinku- příběh filmu často závisí na náhodě, kdy hrdinové nepostupují podle předem daného pečlivě motivovaného řetězce událostí, ale zkrátka příběh posunují dál nějakým náhodným činem nebo nečekaným setkáním. Výsledný dojem pak připomíná pouhý sled událostí- jedna scéna následuje po druhé prostě proto, že se odehrává v pozdějším čase, nikoliv proto, že by první scéna měla na druhou vliv. Zápletky spolu nemusí souviset díky nějakým příčinám či souvislostem. Tyto prvky nalezneme i v Almodóvarových filmech, např. příběh komedie *Ženy na pokraji nervového zhroucení* závisí pouze na tom, kdo se s kým v jakou chvíli (ne)potká a jak to dále ovlivní rozhodování postavy. Dalším výrazným prvkem neorealismu jsou otevřené konce, které divákovi ani nenapoví, jak dopadnou postavy filmu. I tento způsob ukončení můžeme nalézt třeba ve filmu *Zákon touhy* či *Kůže, kterou nosím*.

Nejvýznamnějšími postavami italského neorealického filmu byli bezpochyby režiséři Luchino Visconti a Roberto Rossellini. Tito a mnoho dalších italských tvůrců se věnovali hlavně sociálním tématům, ukazovali život dělnické třídy v zemi zpustošené válkou a fašistickým režimem. Stejně tak režiséři španělského původu, kteří se neorealismem nechali inspirovat (např. Rafael Gil anebo José Antonio Nieves Conde) točili filmy o občanské válce (tento druh filmů dostal svůj španělský název „*el cine de cruzada*“) ³⁰, používali neherce a točili v exteriérech.

²⁸ JORDAN Barry, MORGAN-TAMOSUNS Rikki: The Contemporary Spanish Cinema. Manchester University Press, Manchester 1998. Strana 9

²⁹ THOMPSONOVÁ Kristin, BORDWELL David: Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie. Akademie Múzických umění a Nakladatelství Lidové noviny. Praha 2011. Strana 371

³⁰ Tamtéž, strana 377

3.2 Výchozí body španělského filmu pro pozdější tvůrce:

Nejznámějšími režiséry té doby byli první absolventi filmové školy IIEC, Luis García Berlang a Juan Antonio Bardem. Spolupracovali na několika projektech a jejich jména jsou známá i ve světě, přestože jinak světová kinematografie uznává jen několik málo španělských režisérů. Pod značkou B & B natočili nejvýznamnější film své doby *Bienvenido, Mr. Marshall (Vítejte, pane Marshalle, 1951)*, o vesničanech, kteří se snaží vytěžit co nejvíce z tzv. Marshallova plánu. Právě filmy těchto dvou mužů měli na svědomí to, že španělské filmy vstoupily do povědomí světové kinematografie a vedly k diskuzím o budoucnosti národního filmu. V této éře natočil svůj první film *Los Golfos (Páskové)* i Carlos Saura.

Bardem sám nakonec přesvědčil k návratu z Mexika do Španělska i snad dodnes nejpodstatnější osobu španělského filmu- Luise Buñuela. Jeho *Viridiana* z roku 1961 získala nejvyšší ocenění na mezinárodním filmovém festivalu v Cannes, ale posléze byla hlavními představiteli církve prohlášena za rouhačský film a také zakázána. Což prakticky znamenalo i konec „španělského neorealismu“, jehož tvůrci zašli příliš daleko, na to, aby jim jejich pokusy mohly v autoritářském a silně katolickém Španělsku projít.

Další podobnou vlnou byl koncem 60. let underground, který zasáhl většinu zemí bez rozdílu vládnoucí strany či kulturního zázemí. V Madridu po smrti generála Franca vzniká kulturní hnutí „movida de Madrileña“, hnutí, které bylo směsí punkové subkultury a kabaretu. Pedro Almodóvar se rychle stal její součástí a vůdčí osobností z řad filmových tvůrců. Jeho první oficiální film, točený na šestnácti milimetrovou kameru „*Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón*“ (*Pepi, Lucy, Bom a ostatní holky z party, 1980*) se promítal v půlnočních kinech a ve studentských klubech až se dostal do povědomí širší veřejnosti. A podle Bordwella a Thompsonové tato proměna undergroundu v komerční umění umožnila Almodóvarovi i jiným tvůrcům vstup na komerční dráhu.³¹

3.3 Španělský film dnes

Po Francově smrti v roce 1975 nastala krize. Domácí tvorba stagnuje, kina zaplavují americké filmy. Krokem ke zlepšení situace je fakt, že se začínají promítat díla dříve zakázaná, například právě Buñuelova *Viridiana*. Po roce 1980 se španělský film velmi diverzifikoval. Komédie, tolik oblíbené po Francově smrti, čím dál více vzkvétaly (tradiční španělská lehká komedie plná tance a zpěvů se nazývá „la española“, u diváků velmi oblíbená), ale na druhé straně vznikala i historická díla, zejména z těch období, která se Franco snažil zatajit a potlačit. Točilo se velké množství literárních adaptací a kromě jiného se stále věnuje problematice Basků a Katalánců.³²

Naštěstí se v poslední době můžeme setkávat se stále větším počtem filmů z Pyrenejského poloostrova než kdy dříve. Zčásti díky Almodóvarovi, ale také díky mnoha dalším jiným autorům- k nejznámějším z nich patří bezesporu Alejandro Amenábar (jeho filmy *Otevři oči, Ti druzí* nebo *Hlas moře* se dostaly i do české produkce a celosvětově byly velmi úspěšné), Julio Medem (*Sex a Lucía, Krávy*) a několik dalších. Produkci španělských tvůrců

³¹ Tamtéž, strana 612

³² PAVLOVIC Tatjana, ALVAREZ Inmaculada, BLANCO-CANO Rosana et al : 100 years of Spanish Cinema. John Wiley and Sons, New Jersey, 2009. Strana 156

každoročně přibližuje filmový festival La Película, který se koná již sedm let a uvádí i filmy, které má český divák možnost vidět vůbec poprvé.

Zajímavým aspektem španělské kinematografie je i fakt, že tyto filmy často slouží jako předloha pro další zpracování, nejčastěji anglicko-jazyčné. Film *Otevři oči* byl čtyři roky po své premiéře zpracován v Hollywoodu pod názvem *Vanilla Sky (Vanilkové nebe)*, a poskytl tak příležitost herečce, která hrála i v originálním filmu- totiž Penelope Cruz. *Ti druzí* měl být původně komorní španělský mysteriózní thriller, ale v průběhu vzniku scénáře přešel v mezinárodní projekt a do hlavní role byla obsazena hollywoodská hvězda Nicole Kidman.

3.4.Co odlišuje španělské tvůrce od jiných evropských zemí?

Filmy Pedra Almodóvara jsou, ač to možná není na první pohled zřejmé, politické. A to hlavně jeho raná tvorba. Už samotné natáčení filmů v zemi, kde neexistovala žádná filmová škola a kde ředitelka státní televize byla v roce 1979 souzena za to, že nechala odvysílat film *El Crimen de Cuenca*, který zobrazoval mučení vězňů policií³³, je velmi politické rozhodnutí. I svůj první film původně nazval Almodóvar *Errecciones Generales* (ve španělštině slovní hříčka se slovy *erreciones*-erekce a *ellectiones*- volby), poté co první svobodné volby ve Španělsku po dlouhé době vyhrál demokrat Adolfo Suárez (název byl poté změněn na *Pepi, Lucy, Bom...*, zvláště proto, že samotné natáčení filmu trvalo téměř rok a půl a původní název by po této době nebyl již aktuální).

V pozdější době se jeho politickým programem zdá být téměř až popření tragické minulosti země. Odkazy na válku nebo Francův režim se prakticky vůbec neobjevují a ze všech jeho filmů se pouze dvě scény odehrávají za dob frankismu- jedna z nich je ve filmu *Carne Trémula (Na dno vášně)*, a zobrazuje narození hlavní postavy, Victora, v městském autobuse za noci, kdy byl vyhlášen v celé zemi stav nouze. Ten tuto dobu později komentuje takto, když promlouvá na svého ještě nenarozeného syna: „Ale ty budeš mít větší štěstí než já, ty malej lumpe. Vůbec bys neuvěřil, jak se kolem nás úplně všechno změnilo. (...) Když jsem se narodil já, nebyla na ulicích ani noha. Všichni byli zalezlí doma, vyděšení k smrti. Naštěstí pro tebe, můj synu, jsme se ve Španělsku přestali bát už před dávnou dobou“.³⁴ A takhle se Almodóvar vypořádal s frankistickým režimem, což skutečně působí jako vědomé potlačení této éry. On sám k tomu řekl pouze jedině: že nejlepší způsob, jak se vypořádat s odkazem generála Franca je ho zkrátka ignorovat. (Sotinel 2007, str. 11)

Dalším typickým rysem Almodóvarovy tvorby je to, že se Španěly ani španělskou kulturu nesnaží žádným způsobem vylepšovat. O každé zemi si lidé vytvoří svůj názor. Typického Španěla si představíme jako někoho s horkou hlavou, kdo miluje corridu, přísně dodržuje siestu a ve volných chvílích tančí flamenco. Ovšem už Marvin D'Lugo si povšiml, že Španělé sami podleli mylnému dojmu, který je o nich vytvářen a snaží se vypadat tak, jak by podle nich správný Španěl vypadat měl.³⁵ Almodóvarovy filmy obsahují množství typických národních specifik i výstředností. Španělská obsese jídlem, fotbalem, corridou a

³³ ALLINSON Mark, *A Spanish labyrinth: The films of Pedro Almodóvar*. Nakladatelství I.B. Tauris, New York 2001. Strana 36

³⁴ Citace z filmu *Na dno vášně*, Španělsko/Francie 1997

³⁵ D'LUGO Marvin: *Pedro Almodóvar*. University of Illinois Press, 2006. Strana 56

televizními „mýdlovými operami“ se dají brát jako pouhé lokální zvláštnosti, Almodóvar se ale nebojí upozornit i na závažnější problémy- poměrně vysoká negramotnost, výrazné vymezování se oproti jiným národům, společný pocit méněcennosti, náboženský fanatismus.

Lidé se v jeho filmech chovají přirozeně, a tím pádem také používají jazyk a výraziva, která jsou pro Španěly běžná, ovšem pro překladatele z jiných kulturních zázemí je to poměrně těžký oříšek. Jak upozorňuje Allinson, v Almodóvarových filmech je viditelně zobrazeno to, že Španělé skutečně nemají žádné zábrany používat výrazy zabarvené silně sexuálně, případně explicitně popisující lidské tělesné pochody. Kromě toho klejí mnohem častěji než kteříkoliv jiní obyvatelé západních zemí a zejména používají nadávky, které nějakým způsobem zneužívají náboženské termíny- nejčastější a zároveň jednou z nejsilněji zabarvených nadávek je slovo „hostias“, v češtině hostie (Allinson 2001, strana 42). S jazykem souvisí i akcent, jeden ze způsobů regionálního sebeurčení, z mnoha různých důvodů ve Španělsku velmi důležitá věc. Za jeden z nejvíce žertovných přízvuků je považován ten andaluský, který v Almodóvarových filmech také nejčastěji slyšíme.

3.4.1 Srovnání s mexickými filmy

Pokud máme španělskou kulturu srovnávat s jinou zemí, nejbližší jí bude ta mexická. I jejich kinematografie byla dlouhá léta pod státním dohledem a začala se otevírat světu teprve v 70. letech. Vzkvétala autorská tvorba, vytvářely se filmy o politické situaci. Stát nyní filmařům pomáhal, zakoupil dokonce několik filmových studií. Z režisérů, kteří těžili z přízně států v letech sedmdesátých, se stali hlavní představitelé kvalitní produkce v letech osmdesátých.³⁶ Například režisér Hermosill natočil první mexický film otevřeně pojednávající o homosexualitě, *Doña Herlinda a její syn (Doña Herlinda y su hijo, 1984)*. Uměním inspirovaný Leduc si získal světovou pozornost filmem *Frida: oživlý portrét (Frida, naturaleza viva, 1984)*, o životě mexické malíčky Fridy Kahlo, jehož jednotlivé scény připomínaly její obrazy. Z novějších režisérů můžeme jmenovat Guillerma del Torra (*Hellboy, Faunův labyrint*) či Alejandra Gonzálese Iñárritu (*Amores Perros- Láska je kurva, 21 gramů. Babel*). Oba využili hollywoodských nabídek a dnes pracují v americkém filmovém průmyslu.

Typický mexický film je v porovnání s tím španělským více zemitější, drží se skutečných realit a zabývá se nejčastěji krutou sociální realitou. Je více ovlivněn naturalismem a realismem, zatímco španělský film je dekadentnější, využívá více symbolismu. Příkladem je právě film *Amores Perros* – příběh nemá žádného hlavního hrdinu, sleduje tři příběhové linie, které se protnou pouze jednou, v tragickém vyústění příběhu. Iñárritu zcela potlačil barvy a vytvořil tak ponurý film snímáný ruční kamerou o chudých rodinách, o mládenci, která se živí tím, že vydělává na nelegálních psích zápasech (na rozdíl od Španělska, kde byla corrida zcela legální a navštěvovaná tisíci diváky), o muži, který skončil na ulici a o zkorumpovaném politikovi, kterému je dobro jeho spoluobčanů zcela lhostejné. Když se jejich osudy spojí, nemůže to nikomu přinést dobrý výsledek.

I španělské filmy se samozřejmě zabývaly sociální realitou, málokdy ji ale dokáží přenést na plátno tak přesvědčivě. Almodóvar sám se spodně společnosti nevyhýbá, jeho filmy jsou ale daleko barevnější, realita zkrasověnější a vyhlídky do budoucna optimističtější.

³⁶ THOMPSONOVÁ, BORDWELL 2011, strana 665

3.5 Smrt, krev, touha a víra

„Přestat zabíjet znamená přestat žít“.

„Všichni jsme posedlí smrtí“.

(citace z filmu Matador)

Španělský národ byl odjakživa fascinován smrtí. Tento paradox výstižně shrnuje Marsha Kinderová, profesorka srovnávací literatury a španělštiny ve své knize Blood Cinema: The reconstruction of national identity in Spain z roku 1993. Kinderová tvrdí, že:

„národ, jehož historie je poznamenána bratrovražednou občanskou válkou a jejími krvavými dopady, předlouhým obdobím frankismu, jež idealizoval smrt, hlubokým ponořením do zvyků protireformace, která zidealizovala krvácející rány Ježíše Krista a ostatních mučedníků a také „Černou legendou“³⁷ o krutosti a násilí, které se datuje už od dob inkvizice a kolonizace, které se Španělé posledních pět set let snaží překonat. A za těmito španělskými specifiky leží otázka, zda vůbec kinematografie kteréhokoliv státu v sobě nese stopy své jedinečné historie, kultury, rasy či krve a jak jsou tyto „fiktivní“ koncepty národní identity a konstruovány skrze kinematografii a dalšími formami populární kultury“

³⁸

„Kultura smrti“ silně determinuje chování jedince i společnosti. Smrt, utrpení a hrůza je velkou měrou zastoupena v dílech prakticky všech nejznámějších španělských umělců ze všech odvětví- od Fransisca Goyi přes Salvátora Dalího, od Buñuela přes Almodóvara. Španělský tradiční sport (některými nazýván umění), corrida je založen na zabíjení býků. Postavy toreadorů se objevují hned ve dvou Almodóvarových filmech- v *Matadorovi* (*Matador*) a v *Mluv s ní* (*Hable con ella*). *Matador* se vůbec dá považovat za kompilát všech témat, která Almodóvar nejčastěji a nejraději zobrazuje- náboženství, sexuální orientace, erotika, spalující touha a nakonec i smrt. Pohrává si s typickým zobrazováním genderových rolí, aby je pak postavil na hlavu a zcela odmítnul. *Matador* je také považován za nejvíce „umělecký“ a snad nejlépe napsaný film tohoto režiséra a scénaristy- samouka. Zároveň je to jeden z filmů, které se nejvíce blíží popisu dnešního skutečného Španělska. Corrida zapadá do jeho konceptu dokonale- je perfektním příkladem spojení vášně a smrti. A protože slovo *corrida* znamená „běh“ (bylo odvozeno od tradičního běhu býků ve městě Pamplona)³⁹, symbolizuje možnost před něčím utéci, být sveden někam pryč nekontrolovanou silou. Zároveň jde o klasické almodóvarovské prolnutí několika postav, z nichž každá má své vlastní problémy, které před světem skrývá, ale které je ve skutečnosti ničí.

³⁷ Černá legenda, ve španělštině „La leyenda negra“ je fráze, která popisovala anti-španělskou historickou propagandu, kterou stvořili spisovatelé ze zemí, se kterými Španělsko válčilo- chtěli vytvořit nelichotivý obraz Španělska a jeho obyvatel, obviňujíc je z netolerance a krutosti, aby tak snížili jeho vliv a sílu. Dnes se výraz „the black legend“ používá i v angličtině a vyjadřuje jakoukoli formu nespravedlivé démonizace historické osoby nebo událostí. Převzato z internetových stránek http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Legend, staženo 3. 6. 2013

³⁸ KINDER Marsha: Blood Cinema: The reconstruction of national Cinema in Spain. University of California Press, Berkeley a Los Angeles, 1993. Strana 6

³⁹ ALLINSON 2001, strana 28

Jde o příběh bývalého toreadora Diega, který musel skončit s kariérou, protože mu při jednom zápase rozružený býk probodl třísko a nyní vede vlastní toreadorskou školu. Ale touží se vrátit zpět k zabíjení býků. Svoji agresivitu a posedlost transformuje do vztahů se ženami- zabíjení býků nahradil zabíjením žen. Jeho další obětí se má stát jeho nová milenka, modelka Eva. Jeden z jeho žáků, Ángel (druhá role mladého Antonia Banderase v Almodóvarově filmu) žije jen se svou matkou, členkou náboženského silně fanatického hnutí Opus Dei, která zcela kontroluje jeho život. Ángel trpí obavami kvůli své nevyjasněné sexuální orientaci a zároveň nenávidí svou matku. Zkouší si dokázat svou mužnost tím, že se učí zabíjet býky a silně obdivuje svého učitele, protože v něm vidí vzor a příležitost, jak se postavit nenáviděné postavě matky. Jak jeho frustrace z nenaplněného života vzrůstá, pokusí se znásilnit Evu, přítelkyni svého učitele. Protože ho ale doženou výčitky svědomí a obava z matčiny reakce, obrátí se na policii s falešným doznáním o čtyřech právě vyšetřovaných vraždách. Jako právnička je mu přidělena María, která stejně jako jeho učitel- toreador, vraždí své milence. Když se María poprvé setká s Diegem, svede ho a pokusí se ho zabít, ale od té chvíle jejich setkání začínají připomínat corridu, kde jde hlavně o to, aby toreador převzal veškerou moc nad býkem. Několikrát se vzájemně pokusí zabít/dohnat k sebevraždě, ale zároveň je k sobě přitahuje cosi až magickou silou. Nevyhnutelný konec přichází v momentě, kdy María Diega probodne přesně tím způsobem, jakým toreador probodává býka na konci corridy- vrazí mu nůž do krku. Poté si vloží do úst pistoli a zastřelí se.

Samozřejmě, že v logice Almodóvarova scénáře to musela udělat María jako první- právě takto dává režisér najevo přebírání moci ženským pohlavím. To ona má nakonec sílu zbavit se nejenom vraha, ale hlavně muže, který ji nekontrolovatelně přitahuje a pak obrátit zbraň proti sobě. Koneckonců, byl to právě Diego, který jí ve filmu připomínal „zlaté pravidlo“ býčích zápasů: „Když přijde na to, zabít, nesmíme váhat“. Zatímco v corridě bojuje samec- muž proti samci- býkovi, v tomto filmu se boj odehrává mezi dvěma pohlavími, mezi mužem a ženou. Ve filmu je znázorněna i transpozice rituálního zabíjení býka za zavraždění člověka- scéna, kdy Diego učí svou třídu, jak správně zabít býka, je prokládána stříhy scény, v níž María svádí a nakonec zabije svého milence úplně stejnou technikou. I samotný název filmu může ve španělštině napovídat, že půjde o nebezpečí ze strany ženy- slovo „matador“ se dá přepsat jako „mata d'or“, tedy něco jako ženské „dlouhé zlaté kadeře“, tedy něco co v mužském světě symbolizuje nebezpečí.⁴⁰ Tento druh mužského fetišu je tu opět postaven na hlavu, protože představitelka Marii, ve Španělsku zavedená charakterní herečka si pro roli nechala obarvit blondáté vlasy na tmavo. Almodóvar tvrdí, že se chtěl přiblížit filmu Luise Buñuela *L'Age d'Or (Zlatý věk)*. Právě tento silně surrealistický film končí záběrem na ženské skalpy, přibité na kříži (bez zjevné návaznosti na jakoukoli předchozí scénu).

Při prvním setkání, když se María snaží Diega zavraždit, zvolí si jako zbraň dlouhou, ostrou sponu do vlasů. Smrt je zde úzce spojena s voyeurismem- hlavnímu hrdinovi dělá dobře, když vidí smrt, ať už zvířecí či lidskou. Podle Almodóvara je důležité, že ve španělštině slova „matador, dívat se a smrt“ začínají všechna tři na písmeno „m“- matador, mirar, muerte. Voyeurem je mladý Ángel, který si představuje činy obou vrahů a později se k nim i dozná, jen aby si na chvíli mohl připadat jako skutečný muž.

Ve snímku Carlose Saura *Los Golfos (Páskové)* jsou býčí zápasy přirovnány k prostituci. Dívka jménem Visi, která se prodává americkým klientům, se zamiluje do nadějněho

⁴⁰ SMITH Paul Julian: *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. Critical studies in Latin American and Iberian cultures. Verso, Londýn 2000. Strana 67

toreadora, protože chápe, že se oba prodávají, jen aby se mohli stát hvězdou. Býčí zápasy jsou kulturním specifikem Španělska, ale prostituce je celosvětový fenomén.

Hned několik Almodóvarových filmů akcentuje náboženské vlivy ve španělské společnosti. A církve z tohoto zobrazení nikdy nevyjde kladně. Přímo v klášteře se odehrávají hned dva filmy- *Černá roucha* (1983) a *Špatná výchova* (2004). Příběh filmu *Černá roucha* je zasazen do prostředí ženského kláštera, kde řádové sestry mají trapná, až urážlivá jména (sestra Krysa, sestra Močka, sestra Zmije...). Jejich výběr zhruba symbolizuje Almodóvarův přístup k církvi jako takové. Jedna ze sester píše pod pseudonymem erotické romány, druhá je schopna vytvořit si citové pouto pouze s tygrem, který žije v klášterní zahradě, další šije zdobné kostýmy pro barokní kostelní sochy, aby mohla trávit čas s knězem, do kterého je zamilovaná a Matka Představená se stane závislou na heroinu, protože ho shání pro schovaku kláštera, do které se zamilovala. Klášter je svět sám pro sebe, taková utopická společnost, kde je každý sám sebou a je tu všechno možné- kněz během mše kouří cigarety, jedna ze sester je vražedkyně závislá na LSD, po kterém má vidiny ve stylu Warholových obrazů... Sám Almodóvar říká, že jeptišky mají velice lidský přístup. Aby se k dívkám, které u nich hledají spasení, musí se k nim dostat blíž a chovat se jako ony.⁴¹ Je paradoxní, že tyto absurdní obrazy církve odhalují samotného tvůrce a jeho přístup k náboženství. „Jsou tu velmi soukromé a osobní odkazy. Odvážil jsem se promluvit o věcech, které jsem nikdy předtím veřejnosti neukázal“ (Sotinel 2007, strana 28). Sestry určitě nevykonávají náboženství inspirované Bohem. Náboženské citění jistě mají, Boha však každá vyměnila za něco jiného, není nikde přítomen. Dokonce i náboženské sochy dostávají lascivní oblečky. O filmu *Špatná výchova* bude řeč v další kapitole.

Almodóvar sám o sobě tvrdí, že je ateista a jeho přístup k Bohu jen utvrdila zkušenost z církevní školy. Je ale nemožné, aby nebyl náboženstvím ovlivněn. Snaží se s ním vypořádat pomocí svých filmů, doufajíc, že lidem ukáže i odvrácenou stranu víry. Jeho postavy mají k náboženství různý vztah. Matka, náboženská fanatička z filmu *Matador* je vykreslena jako monstrum neschopné lásky, slepě poslouchá pouze svého kazatele. Postavy, které v dětství prošly církevní výchovou, na ni nikdy nemají dobré vzpomínky. Když se objeví náboženský symbol, je použit pouze jako okrasa (např. květnový kříž v bytě transvestity Tiny, nebo titulková sekvence filmu *Spoutej mě!*, s třemi kýčovitými obrazy Marie a Krista, které jsou již pouhými plakáty a ne náboženskou ikonou).

3.5.1 Erós a Thanatos jako hlavní životní síly

O tom, že smrt je jedním ze dvou hlavních pudů, které nás pohánějí, psal již Sigmund Freud. Podle jeho teorie existují dva protichůdné pudy- Erós a Thanatos. Tato jména jsou převzatá z řecké mytologie- Thanatos byl démonem smrti a také její personifikací (avšak smrti nenásilné, jeho bratrem byl Hypnos- spánek). Thanatos si odnášel smrtelníky, jejichž čas daný osudem již vypršel a odnášel je bohu podsvětí Hádovi. Freud tvrdil, že dynamika lidského života je určována tím, jak mezi sebou tyto dva pudy zápasí a nikdy neustávají. Zatímco Erós zahrnuje kladné pohnutky jednání a je zaměřen na získávání sexuální slasti (a slouží tak k zachování druhu), Thanatos je naopak destruktivní a upřednostňuje ničivé sklony, které vycházejí z nejhlubší nevědomé části jedincovy osobnosti (id). Thanatos se projevuje agresivitou, zlostí, nebo také masochismem. A protože usiluje o dosažení naprosté

⁴¹ STRAUSS Frédéric: Almodóvar on Almodóvar. Cahiers du Cinéma, Paříž 1994. Strana 33

nirvány, tedy absolutní pokoj a neexistence jakéhokoliv utrpení, dosažení tohoto pudu nalézáme ve smrti. V Almodóvarově tvorbě najdeme oba prvky- jak pud sexuální, tak pud smrti. Prožívají je všechny postavy- buď žijí pouze pro lásku, případně jsou pro ni schopny i vraždit, nedbajíce na morálku. Příkladem může být jeho film *Kůže, kterou nosím*.

O španělské kinematografii je známo, že produkuje mnohem explicitnější filmy (jak v otázce zobrazování násilí, tak erotiky) než jakákoliv jiná země západní Evropy. A je to dáno právě určitými historickými kontexty, které zanechaly ve španělském národě svou stopu, ačkoliv se dnes může zdát, že historie je dávno překonána. Některé filmy vyvolávají dodnes ve světě skandály a pohoršení. Film Pedra Almodóvara *Spoutej mě (Átame!)* se dokonce pokusil americký soud zakázat s tvrzením, že příliš explicitně zobrazuje násilí páchané na ženách, které nemají šanci se mu bránit. A právě on byl jedním z těch, kdo utvářeli nový španělský film. Na jednu stranu se vymyká všemu dosud známému v národní kinematografii a jeho přínos je signifikantní právě tím, jak vnáší do hry nová témata, ale na druhé straně on vytvořil vzor pro další následovníky a epigony. Zobrazování erotiky, brutality a násilí není nijak nová věc, ale Almodóvar je umí pojmout zcela novým způsobem. Učinil ženy středobodem všech svých filmů, ale nedělá z nich ženy dokonalé. Napodobuje model melodramatických filmů, ale nedodrží typickou skladbu scénáře. Je jedním z těch, kteří španělský film přibližují světu, ačkoliv využívá prakticky nepřenositelné zkušenosti a zvyklosti. Násilné a skandální situace a představy jsou, stejně jako v některých Buñuelových mexických filmech, pojímány s přímo nenucenou, až půvabnou lehkostí.

Ještě další věci spojují Almodóvara s Buñuelem- silné ovlivnění výtvarnými díly a osobitý postoj vůči církvi. O Buñuelovi je známo, že na svém prvním filmu *Andaluský pes (Un chien Andalou, 1929)* spolupracoval se Salvátorem Dalím. Tento film vstoupil do dějin kinematografie zejména scénou, ve které sám režisér rozřízne břitvou oko mladé dívky. Ačkoliv Almodóvar běžně ve svých dílech nezobrazuje takto bezdůvodné explicitní násilí, i jeho filmy obsahují násilné scény. *Andaluský pes* je zcela surrealistický, nelogický, vychází v podstatě ze snů obou tvůrců a je silně prostoupen Freudovými teoriemi o nevědomí. I Almodóvar přebírá ve svých dílech psychoanalytické postoje, jeho scénáře ale nejsou nijak surreálné. Inspiruje se spíše popkulturními díly, například obrazy Andyho Warhola, které konvenují jeho uměleckému cítění a hlavně citu pro živé barvy.

4. Almodóvarova tvorba v detailu

Pro důkladné pochopení Almodóvarových filmů je důležité znát jeho minulost. Prostředí, ze kterého pochází, dodnes silně ovlivňuje vyznění jeho filmů a právě místa a situace, které zažíval v dětství, využil pro velké množství svých scénářů.

4.1 Muž z La Manchy- životopis

Tak jako většina jeho filmů, i Almodóvarův život začíná malým tajemstvím. Není zcela jisté, kdy se vlastně narodil, různé zdroje uvádějí různá data. Nejdříve bylo uváděno datum 25. Zářní 1949. Den narození se nezměnil, zato není jisté, zda se vlastně nenarodil v roce 1951 nebo 1952. Může se to zdát jako nedůležitý detail, ale už v tomto nepřiznaném údaji se ukazují Almodóvarova celoživotní touha přetvářet reálný život ve fikci.

Víc ale záleží na *místě* narození- tedy vesnice Calzada de Calatrava v kraji La Mancha (což v arabštině znamená „zem sucha“). Občanská válka skončila teprve před deseti (až dvanácti?) lety, u moci stále generál Francisco Franco, vůdce Španělska z Boží milosti. La Mancha je chudý kraj, zemědělský, každý si zde své živobytí musí tvrdě vydřít. Vždyť ta nekončící rovná krajina dohnala k šílenství i svého nejslavnějšího rodáka, samotného Dona Quijota. Rodiče Pedra, Antonio a Francesca Caballero to také nemají lehké. Antonio převáží víno do andaluského El Centenilla a matka Francesca je- jako naprostá většina španělských manželek té doby- doma a stará se o čtyři děti. Způsob života na chudé a zaostalé vesnici Almodóvara velmi silně formuje. Jak sám řekl: „(roky na vesnici) mi umožnily objevit, čím jsem nechtěl být, mentalitu, se kterou jsem nechtěl žít... Všechno, co dělám, odporuje mé výchově, kterou jsem tam dostal, a přesto jsem odtamtud, patřím tam v každém smyslu slova.“⁴²

Právě odtud pochází až úzkostlivé lpění na „městském charakteru“ jeho (obzvláště rané až střední) tvorby. Ten pravý život se v jeho filmech odehrává v pulsujících městech, kde se dá v každou denní dobu chytit taxík, sehnat povzbuzující prášky v nočních lékárnách a hlavně jsou tu kina- v Calzada de Calatrava nebylo ani jedno. Pro mnohé jeho postavy jsou návštěvy kina únikem, stejně tak jako byla pro něj. Mezi lety 1955-1975 se celá pětina obyvatel Španělska vydala z provincií do center urbanismu v honbě za prosperitou a dobrým zaměstnáním. (D'Lugo 2006, str. 4) On sám se na vesnici vrací až se svým šestnáctým dlouhometrážním filmem „Volver“ (což ve španělštině znamená, symbolicky, „návrat“). Na druhou stranu jeho filmy zaplňují postavy, které buď z vesnice pochází a silně touží se tam vrátit (babička v „Co jsem komu udělala?“, matka v „Květu mého tajemství“), popřípadě takové postavy, které z vesnice přišly do velkého města a chtějí se zde uchytit a vést „lepší život“. U takových není nikdy explicitně naznačeno, odkud jsou, ale jisté náznaky vedou diváka k tomu, že mají jisté venkovské „vzdělání“- umí se postarat o drůbež, praktikují přírodní medicínu.

Zdá se, že právě tady se formuje Almodóvarovo hluboké porozumění ženskému světu. Jeho matka nutně musela být odolná, silná a obětavá žena. Každý den se scházela s ostatními ženami z vesnice a svého malého syna brala s sebou- tyhle ženské všednodenní rozhovory mu dodnes slouží jako příklad a na jeho filmech zanechávají hlubokou stopu. Každé ženské společenství v jeho filmech má mezi sebou zvláštní a důležitý vztah. Vzájemné porozumění, soudržnost, jakési přirozené ženské pouto se objevuje zas a znovu a není pochyb o tom, že

⁴² Orig. In „El País Semanal“ 1995, str. 39, 17.9.

fiktivní hrdinky mají zcela jistě své reálné předobrazy v ženách, které Almodóvara obklopovaly v začátku jeho života.

Nelehký život – a také stavby nových silnic, zároveň s rozvojem motorové dopravy i v tomto zapadlém koutě hospodářsky vyčerpaného Španělska, které ukončily živobytí Pedrova otce, který dosud své zboží převážel na mulách- nakonec donutil Almodóvarovu rodinu přestěhovat se také blíž Madridu, konkrétně do města Orellana la Vieja, v provincii Extremadura. V desíti letech poslali rodiče malého Pedra do církevní školy vedené bratry salesiány v Cáceres- v tehdejší Španělku poskytovalo církevní vzdělání jednu z mála nadějí na sociální postup i pro ty nejméně privilegované. Zpíval sólo v církevním sboru (stejně jako Tina v *Zákonu touhy* a jako Ignacio ve *Špatné výchově*), co je ale důležitější, byl svědkem skutečného zneužívání žáků jejich učiteli a „duchovními vůdci“. Popírá, že by se sám kdy stal obětí fyzického zneužívání, jeho víra ale zmizela. Ačkoliv často ve svých filmech zobrazuje symboly víry (květnové kříže, ikonografické obrazy a sochy,...), slouží pouze jako krásné dekorace, s vírou v Boha nijak nesouvisí.

V šestnácti letech odchází do Madridu- a už je mu jasné, že chce točit filmy. Nemohl ale nastoupit na filmovou školu, protože ta jediná v celém Španělsku byla na příkaz generalissima Franca uzavřena. Kromě toho by si ji stejně nemohl dovolit. Nastoupil do španělské Telefónicy, kde vydržel dvanáct let, až do premiéry svého třetího filmu. Odtud mu patrně zbyla obliba výrazně barevných extravagantních telefonů, které se objevují v každém jeho snímku. Za svůj plat si koupil svou první kameru- dnes už kultovní Super-8. Na ni také natočil své první krátkometrážní snímky, do kterých obsazoval své kamarády. Ty se bohužel nedochovaly, takže víme jen to, že Almodóvar při promítáních sám namlouval postavy (kamera nezachycovala zároveň obraz a zvuk), dělal zasvěcený komentář a zvukové efekty a v případě potřeby i zpíval. To vše s pomocí svého mladšího bratra Agustína, který za ním přišel do Madridu a později se stane nejen hercem malých rolí v bratrových filmech, ale i jejich spolu-producentem, Co se ale zachovalo, jsou synopse těchto snímků. Ten úplně první se jmenoval „*Dvě prostitutky aneb Příběh o lásce, která končí svatbou*“ a úplně poprvé se zde taky objevuje jedno ze stěžejních témat Almodóvarovy tvorby- dva milenci si ve filmu vymění nejen své role, ale i pohlaví. Ví se také, že jeho Super-8 tvorba zahrnovala biblický příběh, rodinné melodrama, reklamy i muzikál.

V Madridu se připojuje k ochotnickému divadlu, kde potkává další výraznou ženu, herečku jménem Carmen Maura. To ona ho přemluví k natočení jeho prvního dlouhometrážního a komerčního filmu a také se objeví ve výrazných rolích v pěti snímcích- poté svého režiséra náhle opouští na dlouhých sedmáct let, aby se objevila-opět symbolicky- ve filmu *Volver*. Kromě ochotnického divadla se stává součástí kultovního hnutí „*movida de Madrileña*“- fenomén kulturní i sociální, jednotné hnutí undergroundové scény, zahrnující umělce všech zaměření. Začíná se formovat po Francově smrti v roce 1975 hlavně v Madridu, přestože zasahuje až do Barcelony nebo Bilbao. Boří se sexuální tabu, rozkvétá gay scéna, všichni se vyjadřují svobodně a užívají rekreační drogy- zkrátka nyní se může všechno, co Francův režim celá léta zakazoval. Všechno má nádech postmodernismu a jako postmodernistická se označuje, jak už bylo řečeno, i Almodóvarova tvorba.

4.2 Jak Almodóvar pojímá hru s identitami ve svých filmech

4.2.1 Vše o mé matce

*Dnes ráno jsem prohlížel máminu ložnici, až jsem našel svazek fotografií. Všechny byly v půli přestřižené. Předpokládám, že tam byl můj otec. Mám ten dojem, že právě tato půlka v mém životě chybí“.*⁴³

Film byl natočen v roce 1999, z velké části v Barceloně. Ve svých sloupcích pro deník El País dával Almodóvar obyvatelům Madridu předem vědět, že se chystá své milované město na nějakou dobu opustit. *Vše o mé matce* vychází ze dvou výrazných děl moderní kultury- z Mankiewiczova filmu *Vše o Evě* a z divadelní hry *Tramvaj do stanice Touha* Tennesseeho Williamse. Jako první Almodóvarův film byl uveden v soutěžní sekci na filmovém festivalu v Cannes, nicméně nevyhrál hlavní cenu, ale „pouze“ cenu za nejlepší režii (Pedro Almodóvar veřejně nařkl předsedu poroty Davida Cronenberga ze žárlivosti a svůj další film odmítl v Cannes uvádět). Vyhrál ale Oscara za nejlepší neanglicky mluvený film a zaznamenal celosvětový úspěch. Almodóvarův statut hvězdného režiséra byl po podobném úspěchu *Žen na pokraji nervového zhroucení* potvrzen.

Děj filmu: zdravotní sestra Manuela žije sama se svým synem Estebanem, kterého nade všechno zbožňuje. V nemocnici má na starosti koordinaci dárcovství tělesných orgánů. Esteban se chce stát spisovatelem, ale nejvíce touží po tom, poznat svého otce, o kterém Manuela odmítá mluvit. Při příležitosti jeho narozenin svolí, že mu poví o tom, kdo je jeho otec. Estebana však krátce po začátku filmu srazí auto, když se za ním rozběhne ve snaze získat autogram své oblíbené herečky. Auto odjede, aniž by si v něm sedící ženy (herečka Huma Rojo a její přítelkyně) všimly, že mladý muž zemřel. Manuela se vydává do Barcelony, aby tam našla svého bývalého manžela a říct mu o smrti jejich společného syna. To ale není snadný úkol. Její bývalý manžel se ale nyní jmenuje Lola a žije jako transvestita. Manuela se dostává do světa prostitutek a dealerů drog. Potkává svou dávnou kamarádku Agrado, taktéž transvestitu. Ta ji seznámí s mladou sestrou Rosou, která se stará o drogově závislé a o prostitutky, čímž si vysloužila pohrdání od své vlastní matky. Manuela zjistí, že Rosa je těhotná- s Lolou. Rozhodne se, že se o ni postará, protože nikdo jiný už Rose nezbyl a protože v tom vidí možnost, jak se dostat blíž k Lole. Navštíví i herečku Humu Rojo, ale nemůže jí vysvětlit, že v podstatě kvůli ní její syn zemřel. Dokonce jí v jedné chvíli vypomůže- když souboru chybí herečka pro roli Stelly Kowalski ve hře *Tramvaj do stanice Touha*, Manuela ji jako bývalá ochotnická herečka zastoupí. Po celou dobu nepřestává pátrat po Lole, ale ta zmizela. Manuela se stará o těhotnou Rosu, která je ale HIV pozitivní, jelikož se virem nakazila od Loly. Při porodu Rosa umírá a teprve na jejím pohřbu se Manuela setká s Lolou a může jí říci, že jejich syn je mrtvý. Syna, kterého má Lola s Rosou, si vezme k sobě a pojmenuje ho Esteban. Film končí až netypicky pozitivním sdělením- malý Esteban, přestože by v sobě měl nosit virus HIV od matky, je vůči němu zcela imunní a nemoc u něj nepropukla.

⁴³ Citace z filmu *Vše o mé matce*

V tomto filmu Almodóvar detailně rozebral jednotlivé typy žen. Najdeme tu milující matku Manuelu, obětavou řádovou sestru Rosu, její sobeckou a snobskou matku, sebestřednou divu Humu i několik transvestitů. I přes všechny rozdíly či vlastní životní zklamání se k sobě všechny budou brzy chovat jako přítelkyně. Rozličné typy ženské existence jsou hlavním tématem filmu. Muži stojí zcela na okraji zájmu. Jediným partnerským vztahem je tu vztah Humy s mladší herečkou Ninou, která je závislá na drogách. Ani tento vztah, stejně jako mnoho dalších v Almodóvarových filmech, nemá šanci na dlouhou existenci. Podle Smithe toto můžeme brát buď jako zobrazení typických klišé o lesbických vztazích, ale zároveň jako podobenství aféry mezi starší a mladší ženou, která je destruktivní pro obě dvě.⁴⁴

Travestité mají ve filmu důležitou roli. A opět není ani tento fenomén nijak zdlouhavě rozebírán. Proč se z Manuelina manžela stal transvestita jménem Lola, shrne Manuela do jedné věty: „Prostě odjel na delší dobu do zahraničí, a když se vrátil zpátky, měl už větší prsa než já.“ Almodóvar ale v tomto filmu zobrazuje spíš utopické Španělsko, kde je sexuální orientace jedince všem lhostejná a neznamena tak žádnou společenskou degradaci. Agrado nebo Lola žijí sice stále na okraji společnosti, ale proto, že si takový život dobrovolně vybraly, protože se cítí jistější v temných barcelonských čtvrtích mezi narkomany a prostitutkami. Heterosexuální muže film prakticky přehlíží. Jedinými mužskými heterosexuálními postavami jsou Esteban, který umírá záhy po začátku filmu a vedlejší postava Rosina otce, který trpí Alzheimerovou chorobou. Kinderová k tomu poznamenává: „Přes klíčové role, které hrají transvestiti ve *Vše o mé matce*, pohyblivost vytvořená příběhem je více záležitostí subjektivity než sexuality. Film ukazuje, že ne všechny rozdíly v pohlaví a sexualitě jsou kulturními konstrukty, ale že schopnost milovat a identifikovat překážky genderu, sexuální orientace a třídy je odvážný krok víry. Tato myšlenka je nejsilněji vyjádřena díky transvestitovi Agrado.“ (Kinder, 2004, strana 18). Všichni transvestité nosí silně přefeminizované kostýmy, které naznačují ženské pohlavní znaky. U Almodóvara se vytrácí rozdíl mezi ženou a mužem, který předstírá, že je ženou.

Hlavním tématem je tentokrát síla mateřství a rodinných vztahů. Manuela musela projít osobní změnou, když utekla od násilnického manžela (který se mezitím proměnil v ženu), aby mohla sama v cizím městě vychovávat malého syna. Po jeho smrti, když se vrací do Barcelony, která je snímaná jako město přímo pohlednicové, režisér ji nechává vyprávět příběh o jeho smrti několikrát opakovaně a pokaždé při tom znovu prožívat bolest. Opravdové emoce ale dává najevo pouze tehdy, když je někým jiným, když na jeviště hraje Stellu, kde může odříkavat cizí text a schovat se za slova někoho jiného. Stejně jako v jiných Almodóvarových filmech odhalují své nitro pomocí dialogů divadelních her. I Esteban si své skutečné city zapisuje do deníku, který si po jeho smrti matka ponechá a čte si z něj.

Almodóvar konstruuje „novou rodinu“, složenou z HIV pozitivní jeptišky a jejího dítěte, osamělé matky a prostituujícího se transvestity. Tato forma rodiny může být nahlížena v novém světle, ukazuje, že není potřeba dodržovat stereotypní genderové role, aby byla vytvořena fungující rodina. Dospělé ženy hrají hry samy se sebou a ne vždy vyhrávají. Manuela jako matka tu trpí nejvíc, protože její syn je mrtvý. V okamžiku jeho smrti stojí Manuela opodál v dešti na silnici, oblečená v jasně červeném kabátě, jehož barva se pomalu stává barvou Estebanovy krve. Manuela je v ní celá zahalená, stejně jako později ve filmu je

⁴⁴ SMITH Paul Julian: All about my mother. In Film analysis: a Norton reader. W. W. Norton & Company, New York 2005. Str. 96

zahalená ve smutku, který ji celou obklopuje. Po jeho smrti se jí zhroutil celý svět, protože vztah se synem pro ni byl vším. Prožívá druh utrpení, které Freud nazývá utrpením ze vztahu k druhým lidem: „*hrozí utrpení ze tří stran – z vlastního těla, které, protože je určeno úpadku a rozkladu, se neobejde bez bolesti a strachu jakožto varovných signálů, z vnějšího světa, který může proti nám běsnit přemocnými, neúprosnými a ničivými silami, a konečně ze vztahu k jiným lidem. Utrpení, které pochází z tohoto zdroje, pociťujeme snad bolestněji než každé jiné; máme sklon považovat je za osudově nevyhnutelné než utrpení jiného původu.*“⁴⁵

Skrze své utrpení se Manuela opět stává novým člověkem. Protože jen ona teď může splnit Estebanovo přání, jde za tímto cílem a na své cestě potkává další spřízněné duše. Nakonec se opět stává matkou, když si přisvojí syna zemřelé jeptišky Rosy. Pojmenuje ho Esteban-jako připomínku na jeho nevlastního bratra i na jeho otce, který se tak jmenoval ještě předtím, než se stal Lolou. Jeho identita bude už od narození určována tím, že v něm Manuela uvidí oba dva předchozí nositele stejného jména.

4.2.2 Špatná výchova (La mala educación, 2004)

-Ty jsi změnil konec mé povídky?

-Ano. Ten příběh nemůže dopadnout dobře. Je to logické.⁴⁶

Film *Špatná výchova (La mala educación)* byl natočen v roce 2004. Hlavní roli ztvárnil mexický herec Gael García Bernal, který si přisvojil španělský přízvuk, oblékl ženské šaty a všechny filmové chyby vzal na svá bedra. Film v témže roce otevřel Filmový festival v Cannes (ačkoliv mimo hlavní soutěž). Po jeho uveřejnění strávil režisér mnoho času vysvětlováním, že mu nešlo o to, aby se mstil církvi nebo kněžím a že *Špatná výchova* vlastně nebyla více antiklerikální než třeba *Černá roucha*. Scénář vychází hlavně z jeho zážitků a zkušeností z katolické školy. Ve film ale tento scénář vyústil až po deseti letech práce a přepisování. Proč trvalo deset let, než byl scénář dokončen? „Vychází z mých vlastních zážitků...zabralo dlouhý čas, než jsem dokázal odstranit sám sebe. Teď už to není o mně. Změnil jsem vyznění příběhu, ale hlavní myšlenka zůstává stejná. Jediná výchova, kterou jsme tam dostali, byla založená na vině, hříchu a trestu. Pamatuji si, že jsme z kněžích měli extrémní strach. Museli jsme jim například líbat ruce, což mi přišlo odporné. Jeden z těch, kteří nás týrali, měl takový „harém“ asi dvaceti chlapců. Nakonec musel odejít“.⁴⁷

Film také obsahuje dvě scény Almodóvarových *idees fixes*- jedná se o scénu, kdy se Zahara vrací do školy, kde jako chlapec studoval/a a je téměř shodná se scénou ve filmu *Zákon touhy*. Tam se Tina v podání Carmen Maura taktéž po letech vrátí do kostela, v němž jako chlapec působil/a ve sboru. Když vchází do kaple, slyší melodii varhan a začne ji doprovázet svým zpěvem. Dojde až ke knězi, sympatickému muži okolo šedesátky, který jí

⁴⁵ FREUD Sigmund, 1998 IN: Zouharová Blanka: Éros a Thanatos v díle Pedra Almodóvara. Bakalářská práce, Brno 2012. Strana 23

⁴⁶ Citace z filmu *Špatná výchova*

⁴⁷ Převzato z internetové stránky <http://www.imdb.com/name/nm0000264/bio>, dne 16. 3. 2013
Původní zdroj se bohužel nepodařilo dohledat.

říká, jak velmi je její hlas podobný jeho dávnému žákovi. Tina mu sděluje, že je to skutečně ona a obviňuje ho: „Ve svém životě jsem milovala jen dva muže: vás, svého duchovního vůdce a svého otce. A oba jste mě opustili.“ Jednoduše sestříhaná sekvence záběrů a protizáběrů nám odhaluje hořkost tohoto rozhovoru. Kněz je vyděšený tím, jak Tina vypadá a kdo ve skutečnosti je a vykáže ji z kostela. Ve *Špatné výchově* je také Zahara odhalena otci Manolovi. I on je vyděšen tím, jak dopadl jeho milovaný žák. Kromě toho se zde potřeť objevuje bolero, ta samá píseň, kterou zpívala ve filmu *Černá roucha* Yolanda Matce představené a kterou zpívala i Tina při příchodu do kostela. Tentokrát je jejím interpretem malý Ignacio, který je nucen zpívat píseň Otci představenému při společném obědě se všemi knězi. Kamera krouží kolem otce Manola, který tak představuje protiváhu utrpení Matky Představené i hrůzu kněze v *Zákonu touhy*.

První scéna filmu se odehrává v roce 1980. Režisér Enrique Goded (který svou mladickou, čistou, až téměř ženskou visáží připomíná Eusebia Poncelu, který hrál další Almodóvarovo alter ego ve filmu *Zákon touhy*) hledá námět na svůj další film. Přichází k němu muž, který o sobě prohlašuje, že se jmenuje Ignacio, Enriqueova první láska z dob, kdy oba chodili do klášterní školy a nese s sebou scénář k filmu jménem „Návštěva“. Ten popisuje příběh mladého mužského transvestity jménem Zahara, který se vrací na střední školu, kde byl v dětství znásilněn svým učitelem, knězem. Ve skutečném světě (pokud tedy skutečně existuje, o čemž můžeme po zhlédnutí *Špatné výchovy* pochybovat) je „Návštěva“ první a původní verzí scénáře, který sám Almodóvar napsal deset let před začátkem natáčení. Nikdy se ale neocitl v situaci, kdy by měl režírovat cizí scénář. Almodóvar- režisér je sám sobě scénáristou. Popírá, že by šlo o autobiografii a tvrdí, že příběh není o něm, přesto je v něm mnoho autobiografických prvků (hlavní postavou je režisér, který v mládí chodil do církevní školy, kde byl svědkem týrání a sexuálního zneužívání mladých chlapců, ačkoliv sám tvrdí, že jemu se nikdy nic podobného nestalo).

Enrique a takzvaný „Ignacio“ se dohadují o tom, jak by se film měl natočit. Ignacio chce scénář režisérovi věnovat jen pod podmínkou, že bude obsazen do hlavní role transvestity Zahary. Enrique je látkou silně přitahován, zároveň si ale uvědomuje, že Ignacio, kterého znal ve školních letech a muž, který stojí před ním, jsou zcela rozdílní lidé. Vydá se proto do Galície za Ignaciovou matkou, kde zjistí, že člověk, který za ním přišel, je ve skutečnosti Ignaciův mladší bratr Juan. Zároveň se mu dostane do ruky dopis od Ignacia, který obsahuje i první verzi scénáře „Návštěvy“. Aby zjistil, proč se vlastně Juan vydává za svého bratra, přistoupí na jeho požadavek a přidělí mu hlavní roli Zahary. Poté, co začne natáčení filmu, prolínají se dvě roviny filmu: ta, která se skutečně odehrála, když Enrique s Ignaciem chodili do klášterní školy a ta „filmová“, kde se natáčí a znovu odehrávají scény jejich dětství. Enrique si (spíše z nudy a zvědavosti) s mladým Juanem začne milostný poměr, ale neprozradí mu, že zná jeho tajemství a ví, že ve skutečnosti není Ignacio.

Události v klášterní škole vidíme pomocí flashbacků do minulosti v průběhu celého filmu. Enrique s Ignaciem spolu poznávají nově věci- lásku, kino, kam spolu chodí zapomenout na přísný školní řád, ale i strach z učitele literatury otce Manola, který v Ignaciovi našel zalíbení. Otec Manuel chce ze školy vyhodit Enrique, protože nesnese pocit, že by měl mít Ignacio někoho raději. Slíbí mu proto, že když udělá, co bude otec Manolo chtít, udrží Enrique na škole. Poté, co Ignacia sexuálně zneužije, Enrique ze školy stejně vyžene.

Dospělý Enrique nechá scénář přepsat tak, aby Zaharu otec Manolo s pomocí dalšího kněze zabil, protože ho vydírala, aby tak získala peníze na finální operaci pohlaví. Po skončení této scény za Enriquem přijde neznámý muž, který není nikdo jiný než skutečný otec

Manuel, který si teď říká pan Berenger a chce mu vypovědět celý skutečný příběh. Ignacio skutečně po letech otce Manola (který mezitím opustil církev a oženil se) našel a začal ho vydírat. Otec Manolo mu chtěl peníze předat, když se ale seznámil s jeho bratrem Juanem, okamžitě se do něj zamiloval. Společně se domluvili na vraždě Ignacia a skutečně ji provedli. Když se dohodnou na Ignaciově vraždě, rozhodnou se mu podat velmi čistý heroin, kterým se má předávkovat. Juan tím pověří Berengera: „Já seženu drogu a ty mu ji dáš. Já to udělat nemůžu, je to přece můj bratr. Nejsm zručná.“

Enrique okamžitě vyhodí Juana a film tím v podstatě končí- dále vidíme už jen informující titulky o tom, že Enrique měl s filmem velký úspěch, stejně tak jako Juan. Pan Berenger zemřel při autonehodě, kterou úmyslně způsobil Juan a splnil tak svůj slib, který učinil již dříve během filmu. Tyto titulky provází záběr filmu, v němž vidíme opuštěného Enriqua, který stojí před branou svého domu poté, co vyhodil Juana a přečetl si poslední dopis od Ignacia. I v této scéně využil Almodóvar svůj oblíbený způsob „roztržitého obrazu“- brána, u níž Enrique stojí, je složena z velkých obdélníků, které symbolicky rámuji a uzavírají jeho život. Titulky jsou psány vždy v jednom z těchto obdélníků a poslední záběr filmu říká, že: „Enrique Goded continúa haciendo cine con la misma pasión (Enrique Goded dál točí filmy se stejnou vášní“), přičemž zdůrazněno je slovo „pasión“, které se nakonec rozšíří přes celou obrazovku.

Vášeň pro filmy je také jediným způsobem vykoupení, které v tomto filmu najdeme. V jistém smyslu je to nejvíce „americký“ Almodóvarův film, touha zde vede pouze k neštěstí a smrti. Ale stále tu jsou filmy: malí Enrique a Ignaciem se do kina utíkají skrývat před otcem Manolem a okouzleně sledují film *Esa Mujer* (1968). Poté, co Berenger předá Ignaciovi drogu, sejde se s Juanem a jdou společně „zabít čas“ do kina, kde se koná přehlídka kriminálních filmů- *Thérèse Raquin* od Carného, *Pojistka smrti* Billyho Wildera nebo *Člověk bestie* od Jeana Renoira. Výběr filmů není náhodný, jak by také mohl být, v díle Pedra Almodóvara, toho nadšeného filmového samouka! Všechny tyto filmy se zabývají podobnými zločiny, jako je ten, který právě spáchali Berenger s Juanem. Nevíme, který z nich právě shlédli, ale když vychází z kina, Berenger ustrašeně poznamená: „Jako by všechny ty filmy byly o nás!“

V tomto filmu se problematika hry identit týká hned několika rovin. Za prvé, herec Gael García Bernal zde ztvárňuje několik postav. Jeho pravou identitou je Juan, mladší bratr Ignacia, kterého sice miluje, ale nedokáže s ním vyjít. Ale když se po jeho smrti vydá za Enriquem, aby mu ukázal scénář, vydává se právě za Ignacia- který navíc vystupuje pod uměleckým jménem Ángel, aby „se mu nepřipomínala jeho minulost a bylo na něj nahlíženo novým způsobem“. Juan/Ángel působí v obskurním divadelním souboru jménem Čmelák a když nabízí Enriqueovi své služby jako herec ukazuje mu dvě fotky z představení: jedno od Garcíi Lorcy, protože Almodóvarovo dílo by nebylo kompletní, kdyby neodkázal na slavného básníka, který se stal jednou z prvních obětí frankistického popravování a druhou roli ve hře „Adam a Eva“ od Marka Twaina, kde hraje Adama. Tato fotka má Enriqueovi symbolicky připomenout, že byl také jeho Adamem, tedy „prvním mužem“. Při přípravě na roli Zahary se dokonce učí od jednoho transvestity, jak správně ztvárnit muže, který chce být ženou. Chce se dostat do duše svého bratra, který si tímto procesem prošel a lépe ho pochopit. Když vystupuje v jedné scéně jako Zahara, má na sobe šaty, které svým vzorem připomínají ženské tělo, s naznačenými řadry.

Otec Manolo/ pan Berenger i v době, kdy už dávno opustil církev, stále přes obleky nosí delší hedvábnou šálku, která připomíná kněžskou štólu⁴⁸. Almodóvar tímto způsobem chce naznačit, že ani po dlouhých letech nezapomněl na svou minulost a na to, jak se cítil mocný ve svém kněžském rouchu. Jeho moc spočívala v tom, že si žádný chlapec nakonec nedovolil vzdorovat autoritě a proto si otec Manolo mohl v klášteře dělat, co chtěl. I když nemuselo jít pouze o znásilňování chlapců (ve filmu je zřetelně vidět, že k malému Ignaciovi chová silné city, není už ale řečeno, zda takových chlapců bylo více). Šála, která mu v civilním životě visí přes ramena stejně jako kdysi štóla, ho ubezpečuje v pocitu, že alespoň část jeho identity je stejná jako před lety v klášteře, že ještě stále může ovládat lidi kolem sebe.

Je zajímavé, že samotnou vraždu Juan nijak nevysvětluje. Jediné, co řekne Enriqueovi je tato věta: „Ty nevíš, jaké to je mít takového bratra a vyrůstat na malé vesnici“. Tentokrát Almodóvar nepotřebuje silný motiv, Juanovi stačí, že našel někoho, komu může předat odpovědnost za vraždu svého bratra, který všem okolo sebe jen ubližuje.

4.2.3 Kůže, kterou nosím

- *Jsem tvoje. Ušita na míru.*

Film *Kůže, kterou nosím*, byl natočen v roce 2011 a je to zatím předposlední Almodóvarův film. Po dlouhé době se ke „svému“ režisérovi vrací Antonio Banderas. Almodóvar poprvé za svou kariéru zpracoval cizí dílo, knihu jménem *Mygale* (Tarantule) od francouzského spisovatele Thierry Jonqueta. Jako jeden z mála filmů byl světovým publikem přijat spíše vlažně.

Děj filmu: na začátku filmu vidíme mladou ženu, která má velmi krásnou, chtělo by se říci dokonale tvarovanou tvář i tělo. Tato žena je uzamčena v pokoji, má na sobě přiléhavý trikot tělové barvy, který zakrývá kromě obličeje celé její tělo. Komunikovat se zbytkem domu může pouze pomocí kamery a telefonu. Poté nám Almodóvar ukáže pána domu, doktora Roberta Ledgardova v podání Antonia Banderase. Tento plastický chirurg seznamuje veřejnost se svým objevem- podařilo se mu vyvinout druh umělé kůže k nerozeznání od pravé lidské kůže, která je navíc velmi odolná, obzvláště proti ohni. Na tomto vynálezu pracuje jako posedlý od doby, kdy jeho manželka spáchala sebevraždu poté, co sice přežila automobilovou nehodu, ale už nesnesla bolest z těžkých popálenin, ani pohled na své zohavené tělo. Dívka uzamčená v pokoji je manželce velmi podobná. Divákovi je jasné, že Ledgard z ní tajně učinil svůj pokusný objekt, rozhodně ale ne v souladu s lékařskými nebo bioetickými pravidly. Později ve filmu se dozvíme, že nedávno zemřela i jeho dcera. Ta se po smrti matky uchýlila do nervového sanatoria. Když se její stav zlepšil, otec pro ni uspořádal večírek, který se ale tragicky zvrhl. Naivní dívku se pokusí znásilnit mladík Vincent, nešťastný z toho, že ještě nikdy neměl pohlavní styk. Když se mu dívka brání, uhodí ji do hlavy tak silně, že ona upadne do bezvědomí a Vincent prchá na motorce. Když Ledgard svou dceru najde a probudí ji, dívce se násilný čin vrátí a bude už navždy přesvědčena, že jí chtěl ublížit vlastní otec. Později spáchá sebevraždu stejně jako její matka skokem z okna psychiatrické léčebny. Události mezi tím příběh vynechává a pokračuje v době, kdy Ledgard žije s neznámou ženou, neustále ji vylepšuje a touží po její

⁴⁸ Štóla je součástí liturgického oděvu v katolické církvi. Nosit ji smějí pouze nositelé kněžského svěcení- kněz, biskup a jáhen.

lásce a také dokonalém, perfektním ženském vzhledu. Až pomocí flashbacků se dozvídáme, že Ledgard nakonec našel Vincenta, unesl ho a právě z něj si vytvořil svůj pokusný objekt. Provedl operaci změny pohlaví a vytvořil z něj perfektní ženu. Časem se ale do Vincenta/Very zamiloval a unesený mladík vycítil, že pokud bude předstírat svou lásku, je to jeho/její jediná cesta z vězení. Film končí smrtí Ledgarda a návratem Vincenta/Very ke své matce.

V tomto filmu je nejlépe zobrazena doslovná „hra“ s identitou. Vincent se nedobrovolně ocitá v rukou posedlého doktora, který v hrsti jeho dosavadní život, jeho tělo i duši. A oboje se snaží přetvořit. Nejde mu jen o to, udělat z Vincenta Veru, ženu s dokonalým tělem a dokonalou kůží, která odolá i ohni. Ale postupem času po něm/po ní začne toužit jako po skutečné ženě. Hraje si s Vincentovou myslí a snaží se mu vštípit, že i on miluje jeho. Režisér v průběhu filmu neprozradí, proč vlastně, zda se doktor zamiloval do „přeludu“, který vypadá jako jeho zemřelá manželka, nebo zda plánoval pokoření Vincenta jako součást své pomsty. Nedojde mu ale, že člověk se změněným tělem zůstává uvnitř pořád stejný. K vytvoření dokonalé lidské bytosti by bylo potřeba změnit i její mysl. Hra s identitou nemůže dopadnout v tomto případě dobře, protože není dobrovolná, což popírá jeden ze základních smyslů hry podle Calloise (Callois 1993, str. 29). S hrou musí souhlasit vždy oba protihráči, zatímco zde Ledgard jednoznačně dominuje a diktuje svá pravidla. Vincent ztrácí svou identitu jako člověk a stává se jen loutkou v rukách doktora Ledgarda a jeho majetkem.

Zajímavé je, že sám Ledgard žije ve falešné představě o své identitě. Myslí si, že je sirotek, přitom jeho pravá matka u něj pracuje jako hospodyně a za celý život mu neprozradila, že je jejím synem- a že má také bratra (shodou okolností Ledgard právě svého bratra zabije, když ho přichytí ve svém domě při znásilnění Very). Žije s vědomím, že jeho žena i dcera jsou mrtvé a obě si klade za vinu. Jeho domnělá identita se zhroutila v okamžiku, kdy se dozvěděl o smrti své dcery. Tehdy se z něj stalo bezohledné monstrum, soustředěné pouze na pomstu. Snaha o vynalezení nové, odolné umělé kůže může vypadat jako pouhý pokus zachránit další jedince před tragickým osudem jeho manželka, Ledgard ale překračuje všechny meze, jak morální, etické i profesní.

Mužská identita je v tomto filmu ta nadřazená. Muž (a obzvláště doktor, člen profese, které si společnost tradičně velmi považuje) si může dělat, co se mu zlíbí, může používat lidi na medicínské pokusy daleko za hranicí bioetiky, může zcela ovládat ženská těla,... Zatímco když Vincent o své mužství přijde, stává se z něj bezmocná oběť. Jedinou silnou ženou je hospodyně Marilia, což je v Almodóvarově tvorbě nezvyklý obrat. Novým prvkem je i fakt, že se soustředí na bohatého, významného plastického chirurga a nikoliv na marginalizované vrstvy společnosti. Inspirace Hitchcockem je ve filmu silně znát, i když jde stále o výsostně Almodóvarovské dílo, zaměřené tentokrát na identitu, moc a pomstu.

1. Závěr a vyjádření se k tezi

„Každá hra je životním pokusem“.

(Eugen Fink)

Hra je životním jevem, který všichni známe. Hry se někdy účastnil každý z nás. Co se týče hry identit, je základní otázkou, zda si s identitou vůbec můžeme hrát? Eugen Fink charakterizuje hru jako něco, co není jen tak nějakou kratochvílí, naše přítomné bytí se v ní zjasňuje a naplňuje. Je to existenciální fenomén, zvláštní způsob bytí.⁴⁹ Dalo by se říci, že postavy v Almodóvarových filmech si se svou identitou skutečně hrají. Odpovídalo by tomu Finkovo tvrzení, že každý člověk je ve svém životě vymezen smrtí (podobně jako ve Freudově teorii o Erotu a Thanatu) a že smrt je náš základní motiv k tomu, abychom žili dobře a chovali se tak, abychom přežili co nejdéle. Vědomí smrti nám zasahuje do života, zneklidňuje nás a tím poskytuje motivaci k životu. Stále se chceme posunovat kupředu, neumíme chvíli klidně postát. Každý z nás touží po dosažení *eudaimonie*, absolutní blaženosti, které nikdy nemůžeme dosáhnout. Stejně tak Almodóvarovy postavy se stále ženou za lepší budoucností, za větší láskou, za úspěšnější prací, za novou identitou, která jim má přinést blaženost. Nemohou jí ale dosáhnout, protože jakmile získají to, po čem toužily, chtějí okamžitě více.

Postavy v Almodóvarových filmech usilují o lepší život. Není důležité, v čem pro ně tento lepší život spočívá. Může to být změna identity, změna pohlaví, spokojený partnerský vztah, zabezpečení rodiny... zkrátka lepší budoucnost. Kvůli vidině lepší budoucnosti obětují i svoji přítomnost, směřují k něčemu, co ještě není a nejspíše nikdy nebude. Ve hře ale budoucnost neexistuje, je to okamžik, který se odehrává tady a teď. Když vystoupíme ze hry, její výsledky, výhry a prohry, v reálném životě neplatí. Futurismus našeho života nemůžeme změnit.

Můžeme tedy říci, že Almodóvar využívá fenomén hry, aby zobrazil touhu svých postav po změně identity? Dá se vůbec s identitami něco hrát? Fenomén hry je v jeho filmech přítomen velmi silně. Říci, že postavy doufají, že s novým tělem, novou identitou začnou i nový lepší život, by bylo příliš zjednodušující a psychologizující řešení. Proto si se svou identitou musí hrát, přemýšlí, jak se stát člověkem, se kterým by byli spokojeni. Někdy to zahrnuje operativní zásah do těla, někdy „jen“ útěk od starého života. Aby Almodóvar skutečně mohl dojít ke změně identity jedince, ten musí projít okamžikem zklidnění a zjasněného vnímání- tedy stejně jako ve hře. A protože je hra podle Finka jednou z podstat našeho bytí (stejně jako láska, práce, smrt a vláda nad druhými), hrou procházíme, i v situacích všedního života- v práci, v lásce, při boji o moc. Takto svůj život prožívají i Almodóvarovy postavy. Každá hra je také jakýsi radostný požitek, když tedy dospějeme k tomu, že chceme nějakým způsobem změnit svou identitu, nutně zažíváme radost z konečného rozhodnutí po období nejistoty a váhání.

Pokud tedy přistoupíme na tvrzení, že s identitami si filmový tvůrce může hrát právě díky tomu, že změna identity (zvláště sexuální či genderové) v mnoha aspektech hru připomíná, pak můžeme i říci, že Pedro Almodóvar ztvárňuje ve svých filmech hru identit. A to tím způsobem, že hru využívá ke ztvárnění touhy po změně identit.

⁴⁹ FINK Eugen: Oáza štěstí. Přeložil Jiří Černý. Nakladatelství Mladá Fronta, Praha 1992. Strana 8

Seznam použité literatury

Knihy:

- ALLINSON Mark : A Spanish labyrinth: The films of Pedro Almodóvar. I.B. Tauris, New York 2001
- BAUDRILLARD Jean : Simulacra and Dimulation. University of Michigan Press, Michigan 2006
- BRZEK Anotonín, PONDĚLÍČKOVÁ – MAŠLOVÁ Jaroslava : Třetí pohlaví? SCIENTIA MEDICA, Praha 1992
- CALLOIS Roger : Hry a lidé. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1993
- D´LUGO Marvin : Pedro Almodóvar. University of Illionois Press, Illinois 2006
- ECCO Umberto : Jak napsat diplomovou práci. Přeložil Ivan Seidl. Votobia, Olomouc 1997
- FIFKOVÁ Hana, WEISS Petr, PROCHÁZKA Ivan et al : Transsexualita. Diagnostika a léčba. Grada Publishing, Praha 2002
- FINK Eugen : Oáza štěstí. Přeložil Jiří Černý. Mladá fronta, Praha 1992
- GIDDENS Anthony : Sociologie. Přeložil Jan Jařab. Argo, Praha 1999
- JORDAN Barry, MORGAN- TAMOSUNS Rikki : The Contemporary Spanish Cinema. Manchester University Press, Manchester 1998
- KINDER Marsha: Blood Cinema: The reconstruction of national Cinda in Spain. University of California Press, Berkeley a Los Angeles 1993
- MATÁKOVÁ Viktória, HANÁKOVÁ Petra : Pedro Almodóvar. Vydal Slovenský filmový ústav, Bratislava 2010
- MONACO James : Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií. Přeložili Tomáš Liška a Jan Valenta. Albatros, Praha 2004
- OAKLEYOVÁ Ann : Pohlaví, gender a společnost. Nakladatelství Portál, Praha 2000
- PAVLOVIC Tatjana, ALVAREZ Inmaculada, BLANCO- CANO Rosana et al : 100 years of Spanish Cinema. John Wiley and Sons, New Yersey 2009
- RENZETTI Claire M. a CURRAN Daniel J. : Ženy, muži a společnost. Přeložili Lukáš Grujič, Blanka Čapková – Knotková, Viola Parente-Čapková a kolektiv. Karolinum, Praha 2003

- SMITH Paul Julian : Desire unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar. Critical studies in Latin American and Iberian Cultures. Verso, Londýn 2000
- SOTINEL Thomas : Pedro Almodóvar. Cahiers du Cinéma Sarl, Paříž 2010
- STRAUSS Frédéric : Almodóvar on Almodóvar. Cahiers du Cinema, Paříž 1994
- THOMPSONOVÁ Kristin, BORDWELL David : Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie. Přeložil kolektiv autorů. Akademie Múzických umění a Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2011
- VIDAL Nuria : El Cine de Pedro Almodóvar. Instituto de la Cinematografía y les Artes Visuales, Madrid 1988
- ZOUHAROVÁ Blanka : Éros a Thanatos v díle Pedra Almodóvara. Bakalářská práce, Brno 2012

Časopisové články:

- HRZKOVÁ Eva : Pedro Almodóvar- Nová španělská mentalita". IN Film a doba 1996, r. 42, č. 1-2
- El País Sémanal 17. 9. 1995, str. 39
- SMITH Paul Julian : All about my mother IN Film analysis: a Norton Reader. W. W. Norton and Company, New York 2005

Internetové zdroje:

- <http://www.004.cz/>
- <http://pediatrics.aappublications.org/content/113/6/1827.full>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Legend

