

Vse o Almodóvarju: Bolečina in slava

TINA POGLAJEN

Pedro Almodóvar je vedno snemal filme z avtobiografskimi elementi, kot sta na primer **Slaba vzgoja** (*La mala educación*, 2004) ali **Vrni se** (*Volver*, 2006). Pri sedemdesetih letih je posnel svoj najbolj avtobiografski in najbolj oseben film doslej: **Bolečina in slava** (*Dolor y gloria*, 2019). V njem nastopata njegova stalna sodelavca, Penelope Cruz in Antonio Banderas, ki igrata najpomembnejša dela njegovega življenja: njegovo mamo in njega samega kot filmskega režiserja.

Antonio Banderas je Salvador Mallo, režiser v zrelih letih, ki ima težave z zdravjem in ustvarjanjem. V osemdesetih je posnel uspešnico *Sabor* (»Okus«) in se zaradi njegovega nastopa sprl z glavnim igralcem, Albertom Crespom (Asier Etxeandia), s katerim zdaj že trideset let nista govorila; nanj ga spominja oglasni plakat za film, na katerem je naslikana rdeča jagoda med ustnicami. Njun spor spominja na resnično ohladitev odnosa med režiserjem in igralcem: Banderas je z Almodóvarjem prvič sodeloval leta 1982 v **Labirintu strasti** (*Laberinto de pasiones*) in filmih, ki so mu sledili do zgodnjih devetdesetih, s čimer je postal prepoznaven, potem pa ga je zavrnil, ker so mu ponudili glavno vlogo v ameriški produkciji **Kralji mamba** (*The Mambo Kings*, 1992). Almodóvar je bil do njegove odločitve za Hollywood zelo kritičen – in naslednjič sta sodelovala šele leta 2011, v filmu **Koža, v kateri živim** (*La piel que habito*). V *Bolečini in slavi* se Banderasov lik – režiser Salvador Mallo – vendarle odloči, da je prišel čas, da pokoplje stare zamere; s Crespom se začneta dobivati in – za Salvadorja prvič pri 60 letih – kaditi heroin.

Labirint strasti

Mallo je že pred časom napisal avtobiografsko besedilo o svoji mladosti, ki jo je preživel skupaj z argentinskim ljubimcem Federicom, zasvojenim s heroinom. Crespo vztraja, da bi

zgodbo rad upodobil na gledališkem odru, in ko se resnični Federico naključno znajde med občinstvom, Salvadorju preteklost dobesedno potrka na vrata stanovanja (ki je, mimogrede, resnično Almodóvarjevo stanovanje v Madridu). Moška drug drugemu nazdravita, obujata spomine na mladost in čas, ki sta ga preživela skupaj, nato pa, preden se prijateljsko poslovita, drug drugemu priznata, da še vedno čutita medsebojno privlačnost.

Da bi razumeli pomen obdobja, o katerem se pogovarjata, se moramo ozreti v špansko zgodovino. Tako Antonio Banderas kot Pedro Almodóvar sta z ustvarjanjem pričela v času razpada Francovega režima. Oba sta se poistovetila z *la movido*, kot so po diktatorjevi smrti poimenovali nenaden vznik svobodne popkulture. Almodóvarjevi zgodnji, danes ikonični filmi so ujeli val vznemirjenja na novo osvobojenega ljudstva in na neki način simbolizirali svobodno in demokratično Španijo; španski časopisi so celo pisali, da je sam Almodóvar postal simbol španskega razdora s frankizmom. Zgodnje Almodóvarjeve filme, pa tudi njegovo persono in smer, v katero je pozneje stekla njegova kariera, je nedvomno oblikovala zlasti *la movida madrileña* (»madridska scena«); madridsko kontrakulturno gibanje, za katerega sta bila bistvena živahno nočno življenje in eksplozija novih trendov v glasbi, modi, oblikovanju, umetnosti in filmu, ki so imeli svoje središče v španski prestolnici – »scena« je ime dobila po drogeraški subkulturi.

Vrhunec je dosegla med letoma 1981 in 1985, ko se je sprostila energija, ki se je v družbi in kulturi nabirala vse od konca Francovega režima in mesto iz zanikrnega spremeni v emblem sodobnosti. Od tod izvira tako *bricolageovski* vizualni slog Almodóvarjevih filmov, pri katerem so bistveni preureditev in rekontekstualizacija predmetov, tako da ti



BOLEČINA IN SLAVA (2019)



PEPE, LUCI, BOM IN DRUGA OBIČAJNA
DEKLETA (1980)



pomenijo nekaj novega, pa tudi campovski humor in kultura, ključni del njegovih filmov, dediščina parodičnih drag skupin (kot so na primer *Diabéticas aceleradas*, diabetičarke s pospeškom) ter gejevskih in trans skupnosti. Vsi skupaj so z reappropriacijo tradicionalne španske ikonografije popkulturo osvobodili frankističnega fašizma.

Da bi ponazorili, kakšen je bil tedaj videti Madrid in kako je Almodóvar pričel ustvarjati, lahko o *Bolečini in slavi* nemara razmišljamo v paru z diametralno nasprotnim delom njegove kariere, filmom **Pepi, Luci, Bom in druga običajna dekleta** (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón) iz leta 1980, campovski komediji, ki jo je Almodóvar posnel v obdobju, preden je začel svoje filme snemati z resnejšimi sredstvi. Gre za zgodbo o Pepi, »neodvisni, moderni ženski«, Luci, mazohistični gospodinji, in Bom, lezbijki in punk rock pevk. Ker ni imel niti denarja niti izobrazbe (filmsko akademijo je Franco zaprl), so filmi iz tega časa nedodelani, polni zasilnih rešitev in nerodne montaže, a jih hkrati določa subverzivna, anarhična predrznost, ki jo je režiser v poznejših filmih nekoliko omilil. Če je torej *Bolečina in slava* film, ki razkrije veliko o Almodóvarjevem življenju, kot se pojavlja v njegovih filmih, potem *Pepi, Luci, Bom* razkrije veliko o njegovem načinu snemanja – produkcijska zgodba filma je postala del mitologije tistega časa.

Takole je bilo: njegov cimer je v stanovanju gojil marihuano in Almodóvar se je bal, da bo za to izvedela policija. Od tu ideja o Pepi in policistu. Denar za film (pol milijona pezet, kar bi danes pomenilo kakšnih 15.000 €) so mu dali prijatelji in znanci, ki so ga podpirali – vsi igralci in igralkе ter Almodóvar sam so delali brez plačila. Še po tistem, ko so film povečali na 35-mm filmsko kopijo (najprej je bil posnet na 16-mm filmski trak), proračun ni bil višji od treh milijonov pezet (kar bi danes pomenilo dobrih 100.000 €). Snemanje se je začelo leta 1978 in končalo junija 1980 – od tu tudi težavna kontinuiteta filma: Pepi (Carmen Maura) je junija 1979 odložila album s Supermanovimi nalepkami, da bi odprla vrata, decembra 1979 je vrata dejansko odprla, bližnji posnetek nje in policista pa so posneli šele junija 1980. Ko je zmanjkalo denarja in je Almodóvar na vsak način hotel končati film, je to nameraval storiti tako, da bi se postavil pred kamero in opisal občinstvu, kako bi posnel konec, če bi za to dobil sredstva (nazadnje jih je, in njegova zgodnja ljubezen do metafikcije je morala še malo počakati). Film ima mnogo nepravilnosti; v nekem trenutku se v njem sam Almodóvar vseeno pojavi, le da mu glava sega ven iz kadra, in komentatorji filma so to videli kot del radikalno nove pripovedne tehnike.

Med pisanjem scenarija in snemanjem filma je Almodóvar vsak dan do treh delal v španskem nacionalnem telefonskem podjetju Telefónica, kjer je bil »pisarniški čudak«; za snemanje je petkrat izkoristil možnost neplačanega dopusta, ki jo je imel kot zaposleni v javnem sektorju, a se je moral vrniti v službo, ko mu je zmanjkalo denarja. Nazadnje je odšel za 18 mesecev in ga ni bilo več nazaj. Almodóvar, ki ni imel filmske izobrazbe, je vse svoje filme pred *Pepi, Luci, Bom* posnel na Super-8, a jim ni mogel dodati zvoka, ker je bil magnetni trak prešibek in pretanek. V Madridu je zaslovel, ko je na projekcije v barih in na zabavah s sabo nosil še kaseto z glasbo, sam pa odigral vse dialoge in odpel pesmi. Navada mu je očitno ostala, saj so igralkе, ki so delale z njim, pozneje povedale, da jim je vloge pojasnil tako, da jih je najprej sam odigral z različnimi glasovi.

Meseno poželenje

Penelope Cruz v *Bolečini in slavi* igra režiserjevo mater iz časa, ko je bil še otrok. Salvador Mallo živi z njo v revnem vaškem domovanju, kjer nekoliko starejšega Eduarda (César Vicente) poučuje branja in pisanja v zameno za njegovo pomoč pri hišnih opravilih. Ko ga nekega dne vidi golega, od razburjenja omedli – in jasno postane, kaj je gonilna ustvarjalna sila režiserja, ki je svojo produkcijsko hišo poimenoval El deseo (»želja«), svojim filmom pa nadel naslove, kot so *Labirint strasti*, **Zakon poželenja** (La ley del deseo, 1987), **Zveži me** (¡Átame!, 1989), **Meseno poželenje** (Carne trémula, 1997) in tako naprej. Film ima tudi nekaj drugih podobnosti z Almodóvarjevim otroštvom: kot otrok je živel na ulici, na kateri sta bila tudi kino in šola – oba sta ga ključno zaznamovala. Ker so ga poučevali salezijanci (v filmu *Slaba vzgoja* je upodobil tudi s tem povezane spolne zlorabe), je pel v cerkvenem pevskem zboru in verjel, da greši, ker si želi videti filme, posnete po igrah Tennesseeja Williamsa. Vseeno je gledal ameriške komedije z Doris Day, v katerih so imeli »zelo čiste kuhinje«, kot se je izrazil v nekem intervjuju, nanj pa je vplivala tudi španska pevka Lola Flores.

Julieta Serrano (ki je nastopila v *Pepi, Luci, Bom* in kot neuravnovešena Lucía tudi v *Ženskah na robu živčnega zloma* [Mujeres al borde de un ataque de nervios, 1988]) v *Bolečini in slavi* igra njegovo mater, ko je že odrasel. Ta mu prostodušno reče, da »ni bil dober otrok« in mu na smrtni postelji prepove, da bi jo uporabil v kakšnem od svojih filmov. »Ne maram avtofikcije,« reče v verjetno najbolj ironični izjavi v celem filmu. Tudi njene prijateljice naj bi se jezile zaradi načina, kako jih, vaške ženske, upodablja v svojih filmih, ker naj bi se jim



posmehoval. »Nikakor,« ugovarja režiser, »neizmerno jih občudujem.« Že en ogled filma *Vrni se* ali njegovih nešteti drugih upodobitev skupin žensk nedvoumno pokaže, da je res tako.

Bolečina in slava

Kaj bi lahko bilo za ustvarjalca, ki je veljal za simbol osvobodjene Španije, za ključnega predstavnika kontrakulturnih, punkovskih, antifašističnih, campovskih, queerovskih subkultur, lahko bolj radikalno od tega, da vse to odvrže in posname film o lastni ranljivosti in šibkosti, o tem, kako trpi za tinitusom, kroničnimi bolečinami v hrbtu, glavoboli, paničnimi napadi in tesnobo? *Bolečina in slava* je v primerjavi z Almodóvarjevimi najbolj znanimi deli nenavadno konvencionalen film, a še ta bi v rokah kateregakoli drugega režiserja deloval nezaslišano ekstremno – kot na primer, ko protagonist svoje bolečine zaradi pešajočega zdravja in ustvarjalno blokado blaži s heroinom. A Almodóvarjeva posebnost je bila vselej tisto, čemur so kritiki včasih rekli »vsakdanja nenavadnost«; namreč njegova sposobnost, da se je kljub vsem nezaslišanim stvarem, ki jih je posnel,

uspešno upiral oznaki »kontroverznega«. Tisto, kar bi bilo v drugačnem kontekstu senzacionalno ali kar bi kršilo tabuje, je vedno upodabljal absolutno naravno: ne le prizori, kot je tisti v *Visokih petah* (Tacones lejanos, 1991), v katerem ženska na televiziji v živo prizna umor svojega moža, kot da bi šlo za nekaj povsem navadnega, temveč tudi neštete upodobitve žensk, ki koketirajo s policisti in jih potem omamijo z uspavalnimi tabletami, ki lulajo po stenah stanovanja, ki zasledujejo svoje ljubimce, nun, ki jemljejo LSD in heroin ter se ljubijo z drugimi nunami, transseksualcev in transseksualk, gejev in lezbijk, nešteti prostitutk in prostitutov, voajerjev in voajerjk, mazohistov in mazohistk, sadistov in sadistk. Almodóvarjevi filmi so feministični, a kot da bi bili to skoraj slučajno: tak učinek imajo skozi njegovo poigravanje z žanri, rekontekstualizacijo popkulturnih elementov, predvsem glasbe in televizije, ter metafikcijo, skozi poigravanje z moškim pogledom in parodično naslavljanje ženske pasivnosti in trpljenja. Nič čudnega, da njegovim filmom in njihovi edinstveni mešanici melodrame, farse in družbene satire še danes težko najdemo vzporednice.