

„Matador”, czyli hiszpańska baśń postmodernistyczna

Ewa Klekot

„Poczekaj na mnie w niebie, kochanie,
jeśli dotrzesz tam jako pierwszy,
poczekaj, prędko dojdę tam, gdzie jesteś.
Nasza miłość jest tak wielka, tak wielka bez końca,
a życie jest tak małe, że na nasze szczęście go nie starczy.
Dlatego proszę, byś na mnie poczekał w niebie,
a tam, wśród obłoków z waty, uwijemy gniazdo.”

Finałowa scena *Matadora*, jak zresztą cały film, jest estetycznie bardzo wysmakowana, co jeszcze mocniej każe zastanowić się nad stanowiącym przemieszanie banału, fantazji i powagi dziełem, które nazywano już i kiepskim porno, i thrillerem, i filmem „zimnym” jak na Pedro Almodovara... Hiszpański reżyser w sposób bardzo efektowny po raz kolejny zdradza swoją słabość do melodramatu. *Matador* wywołuje tak zróżnicowane opinie prawdopodobnie dlatego, że Almodovar zastosował do jego konstrukcji typowy dla siebie zabieg. Zabieg ten sprawia, że o wszystkich niemal jego utworach wypowiada no równie sprzeczne i kontrowersyjne opinie. Mieszając różne sposoby przedstawiania rzeczywistości w obrębie jednego filmu, reżyser podkreśla umowność swego dzieła, stwarzając dodatkowy dystans między opowiadaniem a widzem. Almodovar nie chce za pomocą spójnej rzeczywistości filmu imitować tego, co widz chętnie uznałby za prawdę. Prawda filmu jest całkowicie sztuczna, a koncepcja rzeczywistości spójnej i jednorodnej zostaje zaprzeczona dzięki pomieszaniu konwencji. Podsuwając widzowi różne rzeczywistości reżyser stara się nie przyznawać żadnej z nich pierwszeństwa, a mieszając je i sytuując bohaterów to w jednej, to w drugiej, może pozwolić sobie na drwinę z każdej z nich. Drwina bowiem zawsze wymaga dystansu i zarazem go podkreśla. Różna jest w tym od prowokacji, która wymaga bliskiego kontaktu, gdyż nie może się obejść bez odpowiedzi. Reakcja jest konieczną częścią prowokacji, podczas gdy drwina nie wierzy w możliwość dialogu. To rodzaj rezygnacji, wynikający ze świadomości, że zmiana stanu rzeczy jest niemożliwa.

Matador jest drwiną z thrilleru w hiszpańskich dekoracjach, za którą kryją się rozrachunki autora z najbardziej fundamentalnymi problemami egzystencji: cierpieniem i rozkoszą, miłością i śmiercią, okrucieństwem i poczuciem winy. Almodovar, któremu wielokrotnie czyniono zarzuty z drastyczności jego filmów, mówi: „Nie ma we mnie nic z prowokatora. To bardzo niemodne, w stylu lat 60-tych [...] Dziwię się, że w naszym stuleciu cokolwiek jeszcze może uchodzić za skandal.”¹ W świecie, gdzie wszystkie chwyty są dozwolone i przyjmowane z objętością, reżyser przetrzuca się z jednej rzeczywistości do drugiej i obserwuje je z dystansu pozwalającego na drwinę nawet z ulubionego melodramatu.

Stwarzająca dystans drwina, dzięki której łatwiej można dostrzec konwencjonalność rządzących rzeczywistością zasad, stanowi jeden z ważniejszych składników postawy typowej dla hiszpańskiej pikareski. Jej obecność w kinie Almodovara jest widoczna nie tylko w filmie o tak ostentacyjnie hiszpańskiej tematyce jak *Matador*. Z drugiej strony, źródła twórczości reżysera należy chyba szukać w punk-rocku, którego założenia były artystycznie bardzo bliskie. Przez dłuższy czas Almodovar brał czynny udział w działaniach madryckiego undergroundu, był członkiem punkowej grupy. Akcję swego pierwszego długometrażowego filmu (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas de montón*, 1980) umieścił w środowisku madryckiej *movidy*, a operując cały czas punkową kontrastetyką odrzucił wszystko, co potocznie uchodzi za ładne, miłe i przyjemne. Poszukiwanie prawdy na marginesach kultury uznanych społecznie za bezsensowne,

zbędne, częstokroć nieporządane, po stronie śmieci i odpadków — cały ten punkowy image znaleźć można w *Pepi, Luci, Bom...*, a jego echa dzwieczą i w następnych filmach reżysera.

Śmierć, to nieuniknione doświadczenie egzystencjalne, jest przez współczesną kulturę coraz bardziej spychane na margines, albo wręcz przemilczane na płaszczyźnie realcji społecznych i tabuizowane, jak większość zdarzeń, które udowadniają człowiekowi jego bezsilność.² Strach przed śmiercią Almodovar usiłuje pokonać, godząc się na nią za cenę rozkoszy. „Gdy skończyłem scenariusz, zdałem sobie sprawę, że jedynym sposobem, w jaki mógłbym zaakceptować śmierć byłoby uczynienie z niej współuczestnika rozkoszy. Zapanować nad nią, za nią rozstrzygać, inicjatywę pozostawiając przeznaczeniu.”³

Chęć dyktowania swoich warunków w pojedynku ze śmiercią jest jednym z fundamentów systemu postaw i zachowań składających się na pojęcie „hiszpańskości”. Michel del Castillo pisał: „a wtedy będzie mógł [Hiszpan] wydać jej [śmierci] walkę na terenie, który sam wybierze. Będzie nim jego wola. Śmierć umie tylko powiedzieć: »Oto jestem. Już mi nie uciekniesz«. Hiszpan odpowiada jej: »[...] Możesz mnie zabić, ale nie zwyciężyć«. I śmierć jest bezbronna.”⁴ Sam reżyser odwołując się do wielkich filmów traktujących o miłości i śmierci widzi w swoim dziele pokrewieństwo z groteskową optyką Buñuela ze *Zbrodniczego życia Archibalda de la Cruz* a nie z poetycką parabolą Bergmanowskiej *Siódmej pieczęci*.⁵ Dla Almodovara śmierć nie jest ani partnerem do gry w szachy, ani oczekiwanym ze spokojną rezygnacją przybyszem. Zarówno Archibaldo de la Cruz, jak bohaterowie *Matadora* uczestniczą w zbrodniach (wymagowanych lub rzeczywistych), by własną śmierć ośwoić czyniąc z niej źródło rozkoszy.

Eros i Tanatos od zawsze współtworzyły ludzką wyobraźnię. Sposób, w jaki są rozumiane i wyrażane ich wzajemne relacje ustala kultura. Nasza europejska wyobraźnia, śmierć i gwałt zestawia z pojęciami rozkoszy i pożądania istniejącymi na przełomie XVIII i XIX stulecia. Markiz de Sade, Don Juan, a z drugiej strony romantyczne zamieszanie do gotyckich powieści grozy i ponurych, tragicznie kończących się historii o wielkich namiętnościach leżą u podstaw współczesnego pojmowania wzajemnych relacji tych pojęć.⁶ Zabójca byków łączy śmierć i rozkosz — wystarczy wspomnieć relacje matadorów, których wbicie szpady w kark byka doprowadza do seksualnej ekscytacji. Rozkosz tę człowiek przeżywa jednak samotnie, gdyż uczestniczący w corridzie byk oczywiście nie jest w stanie jej podzielać.

Bohaterowie *Matadora* zabijają swych seksualnych partnerów przekonani o niemożności dzielenia rozkoszy, samotni nawet wobec tej świadomości. Erotyzm corridy był przedmiotem wielu analiz. Maria Cardenal morduje swoich kochanków wbijając ozdobną szpilę do włosów w kark mężczyzny, dokładnie w to miejsce, gdzie matador zadaje śmiertelny cios bykowi. Zabijanie, pozostające w zgodzie z prawami natury, która musi mordować, by móc tworzyć nowe byty, jest dewizą de Sade’a. *Matador* natomiast godzi człowieka z prawami natury równie bezlitosnej przez uczynienie z nich źródła rozkoszy. Wkraczając w sferę uniwersaliów Almodovar próbuje określić sens śmierci. „Wydawało się bardzo ryzykowne proponować dwojgu bohaterom, by zabijali dla przyjemności i przedstawić ich, jakby byli bohaterami legendy.”⁷

O miłości i śmierci, rozkoszy i cierpieniu nie łatwo jest powiedzieć coś istotnego unikając banału lub fałszywego patosu. Almodovar stworzył sobie tę możliwość dzięki specyficznej atmosferze ni to opery, ni to snu na jawie, którą skonstruował po

mistrzowsku miesząc ze sobą przynależne różnym rzeczywistościom rekwizyty. Seksualna symbolika pomalowanych pomadką warg Marii jest oczywiście pomysłem wziętym z psychoanalizy. Kulawość Diega i komisarza policji można odczytywać jako zasygnalizowanie tkwiącego w nich potencjału transgresji własnej egzystencji (u Diega przez zabijanie, u komisarza przez homoseksualne zainteresowanie podejrzanym o morderstwa Angelem). Być może ułomność ta ma korzenie w wyobraźni mitycznej, która rządzi się prawami odmiennymi od potocznie uznawanych za logiczne. Często znaczy ona właśnie chromością osoby przekraczające kondycję uchodzącą za normalną. Do określenia czasu węzłowych punktów akcji reżyser użył poetyki baśni, eposu i mitu, gdzie z jednej strony bohaterowie biorą udział w zjawiskach kosmicznych, a z drugiej przyroda uczestniczy w ich historii. Angel usiłuje zgwałcić Evę podczas burzy, a deszcz zaczyna padać dokładnie w momencie ejakulacji. Finałowa scena ma miejsce podczas eklipsy, zjawiska stanowiącego parabolę losów dwojga kochanków unicestwiających się nawzajem.

Bohaterowie baśni służą prezentacji określonych postaw, na które są „skazani” przez logikę fabuły. Stąd u Almodovara nie ma długich rozmów o sensie życia i śmierci, bohaterowie nie tracą czasu na egzystencjalne przemyślenia — wypowiedzi są krótkie, a każde słowo ma swój ciężar podobny do czynu. Śmierć i zabijanie nie są tutaj problemami z dziedziny moralności, podobnie jak erotyzm i rozkosz. Pokazane w filmie okrucieństwo jest podobne do zawartego w sagach czy baśniach. Sceneria, w jakiej rozgrywa się istotne epizody filmu także stwarza atmosferę innej rzeczywistości. Miejsce lekcji zabijania, jakiej Diego udziela swym uczniom, jak i jego rzeczywistych morderstw jest przeznaczona do zajęć sala, pełna służących tauromachii rekwizytów i sprzętów. Wymalowane na podłodze kręgi do nauki poruszania się po arenie zamykają Diega w błędnym kole zabijania. Pierwsza rozmowa z Angelem czy dialog matadora z Evą, gdy ta odkryła w nim prawdziwego mordercę, odbywają się na szerokich schodach przed domem i w domu Diega. Dodaje to teatralnego patosu, który obu scenom absolutnie nie odbiera nic z prawdy i siły przekonywania. Decydująca rozmowa Diega i Marii, w trakcie której dla obojga staje się jasne, iż są sobie przeznaczeni, rozgrywa się na wysokim wiadukcie. Niecodziennosc sytuacji podkreśla dodatkowo strój Marii — nowoczesna, ekskluzywna kreacja oparta w linii, kolorach i połyskliwości cennych materii na pomysłach odwołujących się do tradycyjnie rozumianej hiszpańskości. Epizod ten, posiadający ogromne walory widowiskowe, nie jest już jednak tylko teatrem — tajemniczość Marii, nagłe pojawienie się i siła, z jaką jej obecność oddziałuje na Diega, zamienia Marię z aktorki w demoniczną kapłankę mrocznych mocy.

Obie związane z Diegiem kobiety chcą go dla siebie ocalić, każda na swój sposób. Wobec śmierci Eva pozostaje jednak tylko aktorką (np. gdy Diego każe jej udawać martwą w czasie pieszczot), podczas gdy Maria ma swój realny udział w tym misterium. Rozpaczliwy wyścig Ewy z Marią odbywa się w scenerii i kolorystyce nawiązującej do symboliki tak oczywistej, że ociera się o kicz: Eva w długiej czerwonej sukni i rozwianym szalu zbiega po białych schodach spiralnie biegnących wokół oszklonego szybu windy, podczas gdy czarno ubrana Maria zjeżdża tą windą.

Matka nauczyła Evę widzenia świata przez pryzmat wartości, jakie miłość niesie życiu. Relacja łącząca matkę i córkę, pełna ciepła, lecz absolutnie wolna od sentymentalizmu, pozwala im uważać szczęście za rzecz osiągalną. Miłość jest siłą pozwalającą na stworzenie sobie szczęścia. Zakochana Eva chce w tym układzie umieścić też Diega. Nie zdaje sobie sprawy, że dla matadora wyzwaniem nie jest życie, lecz śmierć, że erotyzm to nie narzędzie do opanowania życia, lecz do zwycięstwa nad śmiercią. Oboje jednak uznają w miłości siłę, która może pomóc w rozwiązywaniu podstawowych problemów egzystencji.

Miłość w „chrześcijańskim” rozumieniu matki Angela jawi się w tym kontekście jak odbita w krzywym zwierciadle. Bohaterka, uważając uczucie za prowadzącą do grzechu słabość, jest jedyną w filmie postacią porządkującą swój świat z absolutnym wykluczeniem miłości. Symboliczny wymiar zyskuje więc scena kąpieli Angela, gdzie zniekształcona przez szybę w drzwiach łazienki twarz kobiety staje się monstrualna. Nadwrażliwy emocjonalnie Angel pada ofiarą własnej matki, która bezlitośnie tępi jego domniemane złe skłonności. Chłopak, żyjąc bezustannie w poczuciu winy, usprawiedliwienie dla nie dających mu spokoju emocji znajduje w przyznaniu się do nie popełnionych zbrodni. Wstydząc się swojej słabości, usiłuje podsunąć ludziom przed oczy powód, który mógłby być dla nich zrozumiałym wyjaśnieniem jego psychicznych cierpień. Angel szuka współczucia, szuka sposobu na wspólne przeżywanie swoich koszmarów.

„Poczekaj na mnie w niebie, kochanie, jeśli ty dotrzesz tam wcześniej.” Poczekaj, przeżyjmy to niebo razem. Finałowa scena skomentowana przez piosenkę także stawia problem współ-odczuwania, doświadczania rozkoszy równocześnie z drugą osobą. Maria i Diego nie ludzą się, że ktoś podzieli ich rozkosz i skazując się na przeżywanie jej w samotności, zabijają partnerów. Decyzja na taką samotność odczuć jest poza nimi, lecz zabijanie ma w sobie coś z poszukiwania usprawiedliwień dla własnych uczuć, jak w przypadku obarczającego się cudzymi zbrodniami Angela. Diego od pierwszej sceny filmu, w której onanizuje się oglądając na video morderstwa popełniane na kobietach, skazany jest na samotność odczuwania. Nie znalazł bowiem nikogo, kto, jak on, chciałby łączyć rozkosz ze śmiercią. Finałowy epizod jest przełamaniem tej samotności. „Podoba mi się ten rodzaj science-fiction, gdzie postaci mają wygląd ludzki, lecz należą do innego gatunku” — powiedział Almodovar o filmie *Pandora i Holender Tulacz*.⁸ Większość występujących w *Matadorze* postaci w jakiś sposób przekracza swoją ludzką normalność; Angel ze zdolnościami telepatii należy do innego gatunku w sposób równie oczywisty jak Diego czy Maria, choć nie jest to ten sam gatunek. Nie mogą oni zmienić swojej natury, a ich działania tłumaczą się tylko w zgodzie z jej prawami. „Dlaczego ten grzyb jest trujący? bo taka jest jego natura. Nasza jest taka sama. Zło jest w niej zawarte.” — stwierdza komisarz policji.⁹ Bohaterowie pozostają samotni, dopóki nie trafią na drugiego przedstawiciela tego samego gatunku. Kiedy go znajdują, nie pozostaje im nic innego, jak przygotować się na od początku do końca wspólne przeżycie namiętności, utopionej w rozkoszy i zakończonej śmiercią.

Dom Marii zmieniony w muzeum, czy raczej świątynię Diega (w muzeum zamyka się przecież martwych bogów), przygotowany zostaje na niezwykłą uroczystość. Stroje, które wkładają na siebie bohaterowie, by celebrować wspólną rozkosz, niby rytualna kąpiel, teatralizują ich czyn wprowadzając go jednocześnie w klimat tajemniczego quasi-obrzędu. Tania symbolika, oczywistość dramatyzmu sytuacji jeszcze bardziej podkreślają tylko parareligijne odwołania tej sceny — poetyka misterium wymaga przecież od widzów znajomości fabuły i symboliki przedstawienia.

Historii kochanków Almodovar nadaje więc wymiar mitu, dzięki czemu może dotknąć uniwersaliów. Natura uczestniczy w losach tej pary, a może to oni biorą udział w eklipsie. „Eklipsa z *Matadora* jest metaforą filmu. Dwa ciała niebieskie zachodzą na siebie. Mimo że ich światło gaśnie na moment, dzięki temu połączeniu zyskują nowy blask, o wiele bardziej jaskrawy i intensywny.”¹⁰ Pomysł *Matadora* nie opiera się na dramacie postaw, konflikcie obyczajowym czy analizie psychologii bohaterów. Kluczem jest poetyka mitu, czyli opowieści dotyczącej pojęć podstawowych. Odwieczne problemy zyskały efektną oprawę postmodernistyczną, a ich podanie odpowiada atmosferze intelektualnej końca XX wieku. Całość została uporządkowana przez wrażliwość Pedro Almodovara, który baśń tę opowiedział po hiszpańsku.

PRZYPISY

¹ „Film”, 12.08.1990

² Por. Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1989

³ N. Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, Madrid 1988, s.135

⁴ M. del Castillo, *Hiszpańskie czary*, Warszawa 1989, s.197

⁵ Vidal, op.cit., s.134

⁶ Por. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Warszawa 1974

⁷ „El Mundo”, 3.10.1989

⁸ „Diagonal”, 1987, s.20

⁹ Dialog z *Matadora*, za: Vidal, op.cit., s.148

¹⁰ Pedro Almodovar, za: Vidal, op.cit., s.128