Almodovarjevi travestija in transvestiti

Zdenko Vrdlovec

»Vsi moji filmi so osebni«, pravi **Pedro Almodovar**, priljubljen španski cineast, ki se s to izjavo podpisuje kot »avtor«. V skoraj vseh njegovih filmih zasedajo glavne vloge ženske in vse po vrsti se prej ali slej srečajo s histerijo, v glavnem zaradi goljufivih in nestanovitnih moških, pa tudi zaradi ljubosumnosti ene na drugo. Če so vsi njegovi filmi osebni in njegove filmske ženske histerične, mar torej to ne pomeni, da Almodovar svojo biografijo ekranizira prek histeričark? Ali da se afirmira kot filmski avtor s te ženske pozicije? Seveda se, čeprav morda ne toliko zato, da bi koketiral s feminizmom, kakor zato, da bi miniral mačistično podobo španskega junaka. Moški liki v njegovih filmih so v glavnem precej klavrni, vredni prej posmeha kot simpatije, tisti, ki je v *Cvetu moje skrivnosti* (1994) povzročil žensko histerijo, pa celo ni bil nihče drug kot vojak oziroma visoki predstavnik vojaške oblasti, ki je bila v Španiji dolgo visoko cenjena.

V Don Kihotovi La Manchi leta 1949 rojeni Pedro Almodovar je v Madridu najprej delal kot poštni uslužbenec (telefonist), ki pa je obenem risal stripe in pisal pornografske zgodbe za undergroundske revije ter kmalu postal ena osrednjih figur madridske »alter scene«, imenovane La Movida; sodeloval je tudi z gledališko skupino **Los Goliardos**, kjer je spoznal **Carmen Maura**, ki je postala vodilna igralka v prvi polovici njegove filmske kariere. Ta se je začela s še zelo amatersko posnetim filmom *Pepe, Luci Bom y las oltras chicas del monton* (1980), toda s svojim šestim filmom, *Zakon želje* (*La ley de deseo*, 1987), se je Almodovar tudi mednarodno uveljavil, medtem ko so v Španiji njegovi filmi delovali precej kontroverzno. Na eni strani si je Almodovar z njimi pridobil sloves kulturne ikone postfrankistične Španije, na drugi oziroma v krogih kulturno-umetniške elite pa je bil deležen prezira ali vsaj kritike zaradi svoje apolitičnosti in frivolnosti ter spogledovanja s kičem in komercialnim filmom. Kritiki so ga pozdravljali kot »postmodernističnega« cineasta, ki posrečeno meša »visoko« in »nizko« umetnost, slikarski modernizem in kič, realizem in studijsko artificialnost, ekstravaganco in trivialnost, romaneskne konvencije in odštekane scenaristične invencije ter seveda filmske žanre. V takšni mešanici se seveda stapljajo meje, tako meje med naštetimi kategorijami kot tudi (ali predvsem) meje spolnih identitet: od tod osrednja vloga transvestita v Almodovarjevem opusu. *V Visokih petah* (1991) je bil transvestit celo najvišji predstavnik Zakona, sodnik, ki je zunaj sodne dvorane nastopal kot Femme léthale.

Če so vsi njegovi filmi osebni in njegove filmske ženske histerične, mar torej to ne pomeni, da Almodovar svojo biografijo ekranizira prek histeričark? Ali da se afirmira kot filmski avtor s te ženske pozicije?

V *Zveži me* (1989) je Almodovar pokazal, da je bila njegova vzgoja dvojna – cerkvena in filmska, pri čemer je seveda druga ta, s katero je »ušel« prvi; toda dvojnost je vseeno ostala, čeprav transponirana v sam film, kot je videti v *Zveži me*, kjer je ena stena v stanovanju poslikana s svetniškimi podobami, druga pa z erotičnimi. V *Slabi vzgoji* (2004) pa je cerkvena vzgoja že identificirana kot »leglo« homoseksualnosti in pedofilije, vendar na »almodovarjevski« način ali tako, da ta cerkvena »slaba vzgoja« ni predstavljena kot kakšna realnost, marveč je posredovana prek fikcije. To prekrivanje realnosti in fikcije je sicer tipično almodovarjevski prijem, ki se je mojstrsko izkazal v *Kiki* (1996), kjer je ta »struktura« fantazmatsko oziroma fikcijsko posredovane realnosti vsesplošna: fotograf ima lahko razmerje z žensko le tako, da jo hkrati fotografira, pisatelj lahko piše o morilcih žensk le tako, da jih obenem tudi sam ubija itn.

V filmu *Vse o moji materi* (1999) je vse polno žensk, vendar nobena ni več histerična. Kot kaže zato, ker tukaj skoraj ni več moških. In ker je še največji mačo, Lolo, ki je položil vse ženske na plaži in zaplodil kup otrok, pravzaprav moški z največjimi joški oziroma transvestit. Vse tako kaže, da pri Almodovarju življenje za ženske postane znosno, ko se še moški spremenijo v ženske – te se namreč še nikoli niso imele tako dobro kot v tem njegovem filmu, v katerem je kraljevala materinska Manuela.

V *Govori z njo* (2002) je bilo videti, kot da je Almodovar v svojem štirinajstem filmu vendarle odkril neko možnost heteroseksualnega razmerja. Toda ta je bila precej nenavadna, saj je poezija heteroseksualne ljubezni trajala le tako dolgo, dokler je bila ženska v komi.

Almodovarjev zadnji film *Vrni se* (*Volver*, 2006) je prednostno vrnitev k materinski figuri, ki je z Raimundo (**Penelope Cruz**) in Irene (**Carmen Maura**) celo podvojena: prva je mlada in lepa mati, ki pospravi truplo svojega moža in tako prikrije hčerin umor pohotnega očeta, druga pa se vrne kot kvazifantom (imeli so jo za mrtvo), ki je s svojo lažno smrtjo prav tako prikrivala zločin nezvestega moža. Raimundina mati Irene se je torej sama kaznovala z dolgoletnim izginotjem, toda Raimundino prikritje hčerinega uboja očeta ostane nekaznovano, kot kaže zato, ker v tej Almodovarjevi filmski viziji iztrebljanje »slabih« moških ni takšen zločin, če je s tem pridobljena skoraj angelska apoteoza »dobrih« žensk.