

**UNIVERZITA KONŠTANTÍNA FILOZOFA V NITRE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**DIPLOMOVÁ PRÁCA**

2010

Bc. Hana Páleníková

**Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre**  
**Filozofická fakulta**

**Fenomén ženskej postavy vo filmovom diele**  
**Pedra Almodóvara**

Diplomová práca

Autor: Bc. Hana Páleníková

Študijný program: estetika (Jednoodborové štúdium, magisterský II. st., denná forma)

Študijný odbor: 2.1.6 estetika

Školiteľka práce: PhDr. Petra Pappová, PhD.

Školiace pracovisko: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie

Nitra, 2010

## **Zadanie záverečnej práce**

## **Pod'akovanie**

Týmito slovami sa chcem pod'akovať všetkým, ktorí akýmkoľvek spôsobom, priamo či nepriamo, zasiahli do mojej práce a usmernili ju tým správnym smerom.

Predovšetkým sa chcem pod'akovať pani doktorke Petre Pappovej za jej podporu a pomoc.

## **Venovanie**

Moju prácu chcem venovať všetkým ženám, ale i mužom, ktorí dokážu rozprávať.

## **Abstrakt**

Diplomová práca chce vysvetliť základné motivické štruktúry, ktoré používa vo svojom diele španielsky režisér Pedro Almodóvar. Práca sa interpretačne zameriava na film Hovor s ňou (Hable con ella, 2002).

Prostredníctvom výrazových kategórií explicitnosti a implicitnosti sa snaží objasniť dominantný vplyv ženských postáv. Chce zachytiť nielen autorovu prácu a modelovanie ženských hrdiniek v texte, ale i ich vzťah k opačnému pohlaviu profilujúci v priebehu deja. Základom práce je interpretácia, ktorá sa snaží prepojiť vplyv Nitrianskej recepčnej estetiky, založenej predovšetkým na interpretácii, na recepčnom zážitku a na výrazových kategóriách, ktoré sú súčasťou umeleckého diela.

## **Kľúčové slová**

Ženskosť, mužskosť, maskulinita, feminita, implicitnosť, explicitnosť, tragickosť, sexualita, verbalita, mlčanie, ticho, otvorenosť, uzavretosť, aktivita, pasivita, inakosť, identickosť, totožnosť, paralela, harmónia

## **Abstract**

Graduation these wants to show basic motives structural, which Pedro Almodóvar uses in his work. These interpretative focused on film Talk to her (Hable con ella, 2002).

These tries to explain dominant influence women characters, thought means categories of obliqueness and explicit (straightness). I want to capture author's work not only and creation women characters in the artistic text, but their relationship to opposite sex, too.

Substance of my graduation these is interpretation, which try to connect influence of Nitra receptionist aesthetics. Its principle is receptionist experience and means categories, which are part of artwork.

## **Key words**

Femininity, masculinity, obliqueness, explicit (straightness), tragedy, sexuality, speaking, silence, quiet, opened, closed, movement, passivity, dissimilarity, uniformity, identity, parallel, harmony

## Obsah

I.	Úvod .....	9
II.	Sondáž do filmového diela Pedra Almodóvara alebo O znovuzrození španielskej filmovej estetiky .....	10
II. 1	Typizácia postáv vo filmovom diele .....	15
II. 2	Výrazové kategórie v diele Pedra Almodóvara. ....	21
III.	Implicitnosť kontra explicitnosť, explicitnosť skrytá v implicitnosti. Hlasné rezonovanie v mlčaní .....	26
III. 1	Motivické štruktúry a výrazové kvality filmového príbehu Implicitná mužskosť a ženskosť ako tematický a kompozičný prostriedok .....	28
III. 2	Motív mlčania a slova v diele Pedra Almodóvara .....	32
III. 2. 1.	Aktivita a pasivita .....	33
III. 2. 2.	Otvorenosť a uzavretosť .....	34
III. 2. 3.	Nonverbálna komunikácia. Jazyk ticha <i>Piny Bauschovej</i> .....	35
III. 2. 4.	<i>Amante Menguante</i> .....	36
IV.	Paralela filmového príbehu s rozprávkou „Spiaca krásavica“ .....	37
IV. 1	Identickosť a totožnosť ako kompozičný a tematický princíp .....	41
V.	Filozofická kapitola .....	45
VI.	Coda .....	50
	Poznámky .....	52
	Zoznam literatúry .....	57
	Zoznam filmových diel .....	62
	Obrazová príloha .....	63



## I. Úvod

*„O čom sú moje filmy? O ženách, mužoch a zmätku, ktoré toto spolunažívanie spôsobuje“.*

(Pedro Almodóvar)

Dielo Pedra Almodóvara by sme mohli označiť prívlastkom „labyrint vášne“. Aj napriek tomu, že je to názov jeho filmu, by mohlo toto slovné spojenie slúžiť ako žánrové pomenovanie a nosný pilier jeho celej tvorby. V strede, v srdci jeho univerza stojí ľudská bytosť. Človek, ktorého sa rozhodol tento Leonardo da Vinci tvoriaci v dobe postmodernej skúmať, je sám ako labyrint, ktorý však uviazol v nekonečnom toku svojho vlastného súkromného labyrintu, v špirále citov, emócií, vášní, v našej vlastnej esencii bytia, súcna. Keby existovala v renesancii kinematografia práve Pedro Almodóvar by bol zrejme jej Leonardom. Je totiž spisovateľ, skladateľ, herec, performer, scenárista, režisér a producent v jednej osobe a so svojimi aktivitami v rámci svojej funkcie vyniká v súčasnej, aktuálnej epoche našich dejín. Je renesančným umelcom v období postmodernej.

Almodóvar sa vo svojom diele prechádza spleťtým panoptikom svojich i našich ľudských nedokonalých uličiek a ukazuje nám ako nás dokážu city manipulovať, ovládať ako marionety v divadle. Nastavuje nám zrkadlo vlastných emócií, ktoré vkladáme kúsky po kúskoch do svojich vzťahov ako do našej súkromnej, privátnej skladačky generujúc tým primárnu tematiku svojich diel. Vzťahy nielen medzi mužom a ženou, ale i medzi ženami navzájom, vzťahy priateľské, milenecké, rodičovské, vzťahy náhodné, komplikované, fatálne, bolestivé, radostné, plné lásky, citov, nehy, smútku, pochopenia, ale vždy určitý spôsobom plné žiary, ktorá sa v nás zanechá odtlačok ako jazvy na pokožke, ktoré nám budú navždy odkazovať a pripomínať určitú udalosť.

## II. Sondáž do filmového diela Pedra Almodóvara alebo O znovuzrodení španielskej filmovej estetiky

*Pepi, Lucy, Bom a iné dievčatá na kope* ( orig. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980 ) je celovečerný debut, ktorý z formálnej stránky vychádza z fotorománu, pretože každá nová epizóda začína akoby komiksovým titulkom a príbehom. Pre Almodóvara znamenal tento film zlom. Znamenal slobodu vo filmovom umení, bol metaforou či analógiou pre výbuch pocitu slobody päť rokov po páde generála Franca. Zatiaľ čo v jeho politickej totalite mali prevládať vojenská disciplína a katolicizmus, Almodóvar tieto obmedzenia začínal búrať. A tak v *Pepi, Lucy, Bom...* prelomil všetky dovtedajšie zákazy a obavy a ponúkol recipientovi práve to „zakázané ovocie“, ktoré bolo dovtedy tak veľmi degradované, absentujúce a odsúvané na perifériu. A tak sa na povrch dostávajú všetky tak veľmi pertraktované témy, ako drogy, nevera, sexuálnu perverznosť, hroziace podkopaním inštitúcie rodiny a manželstva, takej posvätnéj pre katolícke a totalitné krajiny. Práve v tomto filme sa začína rodiť, tvarovať a generovať „almodóvarovská“ filmová estetika a jazyk, ktorý sa stane jeho značkou. Tematika filmu je veľmi jednoduchá: hlavná hrdinka Pepi sa pomocou priateľiek chce pomstiť policajtovi za znásilnenie. Režisér sa už vo svojom debute snaží anticipovať podstatu svojho diela, skúmajúc pričom dominantnú tematiku trpiacej ženy a muža, ktorý vo svojej úlohe takmer vždy zlyháva.

Aj napriek tomu, že Almodóvar odmietal vo svojom diele tematizovať politický názor alebo politickú realitu vo všeobecnosti, tvrdiac, že režimu sa raz pomstí tým, že ho bude ignorovať, v tomto filme sa však predsa len svojím spôsobom politicky vyjadril. Dal v ňom totiž otvorene najavo, že jedine život žitý a snímaný naplno je život slobodný. Oslávil tak sviežosť, dravosť a nespútanosť vtedajšieho madridského umeleckého hnutia „*La Movida*“ \*<sup>1</sup>, čo znamená Pohyb.

Z dejín kinematografie Almodóvara ovplyvnili najviac dva fenomény: anglická *free cinema* 50. rokov a americký *pop-art* rokov šesťdesiatych. Free cinema si kládla za cieľ čo najrealistickejšie zachytávať každodenný život s tými najobyčajnejšími a zdanlivo najtriviálnejšími postavami z nižších až

najnižších sociálnych vrstiev. Americký pop art priniesol kontextuálny posun vecí a väčšinou spotrebných vecí bežnej reality a osviežujúci výraz vo forme jasných, čistých tvarov a farieb, teda veľkú formálnu inováciu. Almodóvar využil a spojil vo svojom filme obidve tieto umelecké hnutia a fenomény a tak nakrútil film inšpirovaný životom troch hrdiniek, ktoré môžu a dokážu byť samy sebou, slobodné i so svojou vlastnou orientáciou. Dielo sa zaoberá tematikou žien lesbičiek. Prostredníctvom bizarných príbehov troch priateľiek režisér oslavuje sexuálnu slobodu a výraz uvoľnenosti vo vtedajšom Madride.

Táto neuveriteľná zmes panoptikálnych hrdinov sa prejavuje v diele „*V temnotách*“ z roku 1983. Hovorí o skupinke mníšok obývajúcich kláštor, ktorý práve prichádza o svoju mecenášku a zápasí o prežitie. Jedna zo sestier je bývalá vrahyňa a tak matka predstavená prijíma ďalšiu sestru – Yolandu, závislú na heroíne. Medzi nimi dvoma vzniká vzťah. Matka predstavená na seba preberá zodpovednosť tým spôsobom, že berie s Yolandou heroín, aby sa jej priblížila a spasila ju. To je podľa Pedra Almodóvara najkrutejší aspekt rímsko-katolíckej cirkvi. Vzbudzovať v „hriešnikoch“ pocit, že sú v úplnej temnote, že ich Boh nevidí a nemá rád. Ďalšia sestra sa ako sv. František rozpráva so zvieratami a rastlinami, je posadnutá čistotou a upratovaním, je to jej jediná životná istota. Ďalšia píše pornografické romány a navrhuje kostýmy pre Pannu Máriu.

Filmová úvaha o nevinnosti a službe božej je maximálne provokatívna práve svojou nevinnosťou. Svoj príbeh režisér umiestnil do múrov ženského kláštora, v ktorom mníšky alebo prinajmenšom matka predstavená nie sú vedené Bohom, ale svojím skutočným súcitom, a preto sa samy musia stať tým, k čomu cítia súcit a čomu majú pomôcť. Presne tak ako Kristus, keď sa stal človekom. Almodóvarove mníšky teda nerozlišujú zlo a dobro, ale obdivujú a pomáhajú všetkému životu, ktorý je žitý s vášňou.

Práve tematizovanie myšlienky „život žitý s vášňou, nech je akýkoľvek“ je nosným pilierom režisérovho diela. Od Almodóvarovho debutu je v jeho rukopise veľmi silno prítomný a zakorenený. Postavy vo filmových dielach sa akoby znova a nanovo narodili. Vzkriesil ich sám režisér. Vdýchol im život, do prázdnych nádob vložil vašeň, pudy, emócie vybičované v mnohých

prípadoch až do extrému. Postavy už nemusia byť obmedzované politickou diktatúrou, ktorá im káže, prikazuje, riadi ich vlastný život a smerovanie. Filmový hrdinovia sa pohybujú na hrane normality a subkultúry narkomanov, transexuálov a sexuálnych deviantov.

Jemnou analógiou na ich vývoj je život mýtického vtáka Fénixa z gréckej mytológie. Rodí sa znova a znova, cyklicky, zo svojho vlastného popola. Postavy v Almodóvarových filmoch sa ako Fénix zrodili z popola a nanovo, už nie ako prázdne torzá, ale ako plnohodnotné bytosti, síce zranené životom, či svojom minulosťou, ktoré ale jestvujú v žiarivých farbách ako z Warholových obrazov. Vo filmovom diele Pedra Almodóvara je latentne prítomná metafora premeny či znovuzrodenia človeka, ktorá kontextuálne vychádza a pramení z spoločensko-politickej situácie v Španielsku. A tak sa vykreeoval jedinec s pomenovaním „*homo/ persona inflammatus/ concitatus*“ či skôr v prípade španielskeho režiséra ide o „*femina inflammatus*“. \*<sup>2</sup>

Práve v najčistejšej podobe zachytil svoju večnú tému života žitého s vášňou alebo práve jej absenciu, v diele *Matador* z roku 1986. Tematika vášne je tu realizovaná vraždami. Naopak neschopnosť vášne je reprezentovaná potláčaním homosexuality a snahou hlavného protagonistu dokázať svoju mužnosť pokusom o znásilnenie, prerušenou impotenciou a následným predstieraním, že je vrah. Je to esencia toho, ako sa snaží Almodóvar cez svoje filmové diela interpretovať svet a život: pomocou archetypálnych emócií, činov a pudov, ktoré sú v nás stáročia uložené, keď ešte ľudia behali s vlkami. Korešpondujúcim typom diela je i „*Spútaj ma*“ z roku 1989.

Intertextuálne odkazy z diela I. Bergmana *Jesenná sonáta* využil v diele „*Vysoké podpätky*“ z roku 1991. Je rodinnou melodramou o narušenom vzťahu medzi matkou a dcérou. Dospelá dcéra svojej matke, populárnej speváčke vyčíta, že ju v detstve opúšťala a uprednostňovala kariéru. Film je priamym odkazom na Bergmanovu Jesennú sonátu, dokonca ho i niekoľko krát cituje. Všetky režisérove motívy homosexuality, transvesticizmu, sexuálnej neurčitosti, ambivalentnosti sú v tomto filme veľmi markantné. Nie však samoúčelne, ale aby vynikol motív vzájomného zrkadlenia filmových postáv.

To, čo sa silne pohybuje v jeho filmoch, sú veľmi jasné špecifické charaktery, na ktorých je až hmatateľné navesený ich vlastný tieň. Tieň ich

vlastnej existencie, bytia. Tieň ich minulosti, ktorý by mohol byť paralelou pre ich alter ego. Profiluje sa ich viacrozmernosť, navrstvenosť. Ako matriošky uložená jedna v druhej, vytvárajúc pritom jeden celok. V tomto filme je to minulosť dcéry, ktorá trpí absenciou matky, jej vlastnou neprítomnosťou. Jeho postavy robia v minulosti chyby, s čím sa veľmi kruto vyrovnávajú. Prípadne sa nevedia vysporiadať so svojim vlastným osudom, ktorý je im daný. Muž sa nevie vyrovať so svojou homosexualitou. Žena sa psychicky zrúti po tom ako ju jej milenec opustí, tematizovanie závislosti na drogách, smrť syna, sexuálneho zneužitia dcéry jej vlastným otcom. Na postavy vplýva tieň ich vlastnej minulosti, ktorý ich ťaží a ony sa následne snažia cez prekážku dostať svojou vlastnou silou, odhodlaním. Alebo naopak ich to bremeno stiahne až na dno.

Veľmi silným „hýbateľom“ náracie je v Almodóvarom prípade osud, ktorý by sme mohli nazvať a pomenovať i ako ďalšou latentnou, neviditeľnou, implicitnou postavou, ktorá aj napriek svojej skrytosti, je citeľne prítomnou kategóriou. Vďaka nej sa nič nedeje náhodne a všetko je pospájané „jemnými nitkami“ a tvorí dokonalý celok, harmóniu v zdanlivej disharmónii a v chaose.

Vo filme „*Na dno vášne*“ režisér až virtuózne predviedol silu osudu. Je to dielo na tému lásky, nenávisť, súcitu, odpustenia, príčin a následkov a z toho vyplývajúcich nenáhodných spojení, jemných ako pavučiny, ktorými sme spojení. Je tu markantne prítomný výraz fatality.

Práve ten je výrazný i v diele z roku 1998 „*Všetko o mojej matke*“. Už samotný názov je intertextuálnym odkazom na jeden z prameňov inšpirácie a tým je melodramatický film z päťdesiatych rokov „*Všetko o Eve*“ s Bette Davis v hlavnej úlohe starnúcej herečky.\*<sup>3</sup>

Echo tejto postavy tu zaznieva v podobe herečky Humy, ktorá je slávna ako divadelná predstaviteľka Blanche Dubois v *Električke* zvanej *túžba Tennessee Williamsa*. A tak tu na jednej strane stoja túžby slávnych starých herečiek a na strane druhej rovnako i archetypálne túžby žien symbolizované literárnou postavou Blanche zosobnené v príbehu hlavnej postavy filmu *Manuely*, ktorá tak veľa stráca – dospievajúceho syna, aj veľa nachádza – netušenú silu a schopnosť odpúšťať. Práve táto literárna postava je akoby analógiou k hlavnej Almodóvarovej hrdinke.

Film rozpráva príbeh argentínčanky Manuely, ktorá žije v španielskom exile, šíri osvetu v oblasti darovania orgánov po smrti. Musí sa vyrovať s náhlou tragickou smrťou syna a po sedemnástich rokoch vracia do Barcelony, aby vyhľadala otca svojho syna a oznámila mu smutnú novinu. Tam zároveň znovu objavuje zmysel svojho života prostredníctvom stretnutí s niekoľkými ženami. Almodóvar sa akoby tiež prostredníctvom tohto filmu vracia k začiatku svojej filmárskej tvorby a do naračnej línie opäť zapája postavy transexuálov a prostitútok. Manuele pomáha transsexuálka Agrado, takisto i Rosa, dcéra z buržoáznej rodiny, ktorá sa snaží uniknúť zo svojej minulosti a z prostredia, z ktorého pochádza. Skutočným otcom Manuelinho dieťaťa je tiež transsexuál Esteban alebo iným menom Lola. V tomto diele pôsobí akoby na seba prevzal funkciu posla smrti. Jeho prvého dieťa – syn Manuely zomiera následkom tragickej nehody. Svoju milenku Rosu i jej dieťa, ešte predtým než zomrie i on, stihne obdarovať smrtiacim vírusom.

Dielo je výrazom najmä režisérovej lásky k životu, prostredníctvom neho vzdáva hlbokú úctu a hold ženám a ich sile a schopnosti prekonávať obrovskú záťaž a bolesť a premieňať ich na ešte väčšiu silu a lásku.

## II. 1 Typizácia postáv vo filmovom diele

Pedro Almodóvar vo svojom diele inklinuje k využívaniu stereotypných rolí, pričom sa markantne sústreďuje najmä na ženské úlohy a postavy. Dôležité je povedať, že jeho role, aj napriek tomu, že sú podobné, sú v každom diele i rozdielne, z čoho vyplýva istá bizarnosť. To, čo ich spája je len ich osud, fatalita, v tom práve vnímame zmienený typ vzoru alebo rastra. Ale v mnohom sa navzájom odlišujú a práve preto sú Almodóvarove ženské postavy tak veľmi jedinečné.

Typické sú predovšetkým role žien v domácnosti, matky, alebo ženy zachytené v najrôznejších kritických situáciách. Vo všeobecnosti sa režisér orientuje na určitý typ emočného, psychického rozboru stavu ženy v hraničných, krajných situáciách (napríklad strata syna). To je primárny pilier zobrazovania ženských hrdiniek. Prostredníctvom procesu redukovania témy sujetu sa kreuje, generuje stereotypná postava. Typické sú charakteristiky, ktoré opisujú človeka v existencionalnej pasci, tiesni, ktorá však slúži ako „spúšťač“ ďalších nasledovných emócií.

Rovnako je v jeho postavách badať ambivalentnosť, nejednoznačnosť, dvojitosť, no nielen v zmysle v zmysle sexuálneho zaradenia. Jeho charaktery pulzujú medzi hetero a homosexualitou a pritom neinklinujú ani k jednej strane. Typickým filmovým príkladom sú postavy transexuálov. Sú explicitnou ukážkou nejednoznačnosti, bipolárnosti pohlavia a metaforicky spojenia mužského a ženského princípu v jeden celok. Prostredníctvom nich sa snaží na jednej strane reflektovať obdobie diktatúry, kedy boli veľmi prísne stanovené podmienky sexuálnej orientácie a nerešpektovala sa iná orientácia než heterosexuality. Na strane druhej je táto bipolárnosť chápaná ako analógia k slobodnému vyjadreniu sa. Almodóvar sa vysporiadava s ilúziou jednotnosti a striktnosti, ktorú reprezentuje minulosť, ergo je pripúšťaný len vzťah muža a ženy, ktorý aj napriek tomu nie je rovnoprávny, a nastavuje jej pravý opak, princípom dezilúzie a inakosti. V jeho diele nie je všetko len mužské a ženské, červené a modré.

V ďalších prípadoch vyskytujúcich sa v jeho diele sa jedná o neschopnosť jednotlivca zniesť či vyrovať sa s homosexualitou a latentne ju

potláčať, čo samozrejme kontextuálne súvisí so sexuálnou orientáciou samotného španielskeho režiséra, ale i o preferenciu charakterov transsexuálov, anticipujúc nejednoznačnosť pohlavia. Transexualita ako prejav neschopnosti sa zaradiť, neschopnosti prijať určitú úlohu v spoločnosti a súčasne neschopnosti sa identifikovať. Nie sú ani muži, ani ženy. S týmto fenoménom súvisí i crossdressing, čiže „obliekanie oblečenia druhého pohlavia“.\*<sup>4</sup>

Pre lepšie zorientovanie sa a konkretizáciu uvediem príklad z diela „*Hovor s ňou*“, kde sú mužské postavy veľmi nejednoznačné a ambivaletné. Muži na seba preberajú ženské chovanie, ženské črty, tento princíp však funguje i naopak, čiže aj ženy prijímajú mužské rysy. Týmto spôsobom je výraz nejednoznačnosti veľmi silne podporený a umocnený.

Vzhľadom na to, že Almodóvarovo filmové dielo preferuje ženské hrdinky, vymedzím niektoré ženské stereotypy, ktoré sú pre neho charakteristické. Zo širokého spektra postáv som vyseletovala jednotlivé skupiny (postáv), ktoré by sme mohli označiť i ako typické role, ktoré akcentujú a rezonujú v diele.

1. **ženy žijúce pre svojho manžela, muža, partnera, syna** – postava Manuely v diele „*Všetko o mojej matke*“, ale i hlavná hrdinka v „*Rozorvané objatia*“. Typ žien, ktoré sa upínajú na svojich manželov, milencov, synov. Manuela mala so svojím synom veľmi silný a vrúcny vzťah. V týchto postavách si môžeme všimnúť silnú naviazanosť na manžela alebo milenca. Cez silné puto k mužskému elementu sa metaforicky vyjadruje vzťah ženy a muža, t.j., metaforicky ženské hrdinky v tomto prípade nie sú schopné samostatnosti. Implicitne prepájajú status ženy počas režimu generála Franka a na umelo vyvolanú závislosť na svojich manželoch či otcoch. Práve táto diktatúra umiestňovala ženy do nižšej kategórie ako mužov, ergo ženské pohlavie sa vygenerovalo za to nesamostatnejšie. Práve táto poloha hrdiniek korešponduje i s druhou skupinou postáv.

2. **ženy v úlohe gazdinej, ženy v domácnosti** – môžeme sa s nimi stretnúť v dielach *Volver*, *Čo som komu urobila?* Hlavná hrdinka Gloria je závislá od amfetamínu, jej samotná existencia s tyranskou svokrou,



večne nespokojným manželom je nanajvýš veľmi kritická. Almodóvar tu načrtáva portrét ženy v kríze, jej hystériu, ale aj jej silu. Výrazný je opäť kontext so spoločenskou situáciou. Ženy v roli gazdinej boli nielen finančne závislé na otcovi či manželovi, ale ich spoločenský status bol ukotvený len v jednej statickej polohe, a tou bola rola matky starajúcej sa o svoje deti. Ich jedinou úlohou bolo starať sa o rodinu a deti. Práve táto poloha ženy bola v španielskej spoločnosti kanonizovaná, spoločensky zaužívaná a akceptovaná.

Ak chceme jeho dielo charakterizovať ako jedno univerzum, Almodóvar odкрýva dobu, vzťahy a nadiktované charaktery, ktoré sa výsostne týkajú španielskych dejín.

Tieto postavy úzko korešpondujú s termínom „nukleárna rodina“. Tento terminus technicus označuje zväzok, v ktorom muž rodinu zabezpečuje a sprostredkováva jej kontakt so svetom a žena ako oddaná manželka a matka udržuje jej vnútorné teplo a citovú harmóniu. V tejto doplňujúcej životnej role bola (a je dodnes) žena vyzdvihoaná a oslavovaná. Nostalgia za časmi, keď ženy boli mužom posilňujúcim zázemím, však zastiera fakt, že žena bola dlho niekým či niečo znamenala len ako niečia dcéra, a neskôr manželka a matka. Spoločenskú prestíž, hodnotu, priestor, nemohla získať vlastným výkonom, ale iba tým, že sa pripútala k životu druhého človeka.

3. ***postavy prostitútok alebo lesbičiek*** – tieto postavy so svojím charakterom patria znova do kategórie nevyhranených, neurčitých, rozdvojených, ambivalentných, ktoré režisér veľmi často využíva a variuje. Akcentujú predovšetkým v dielach ako *Čo som komu urobila*, *Všetko o mojej matke*, *debut Pepi*, *Lucy*, *Boom...*

Úlohu prostitútky Almodóvar neberie z kritického pohľadu. Nekritizuje prostredníctvom nich spoločnosť ani nechce hovoriť o tom, kto a akou mierou má zodpovednosť na ich stave. Reaguje prostredníctvom nich na spoločenskú polemiku prijatia či neprijatia, akceptovania alebo neakceptovania, aj napriek tomu, toto „remeslo“ má tisícročnú tradíciu. Tu funguje spomínaná optika inakosti. Almodóvar vo svojom diele variuje na perifériu vytláčané ľudské nedostatky, o ktorých sa počas

diktátorského režimu nesmelo hovoriť. Tieto úlohy sú veľmi prirodzené, civilné, ironické, zábavné, miera prirodzenosti je veľmi vysoká. Tak ako aj úlohy transexuálov. Režisér sa pri ich vykreslení v mnohom opiera o humor. Typické pre tieto postavy je i preferencia krikľavého oblečenia vyvolávajúc výraz gýčovitosti, ktorý určitým spôsobom korešponduje s nadväznosťou na pop-kultúru, z ktorej Pedro Almodóvar čerpá. Tak sa stáva táto postava stereotypná či vzorová, kanonizovaná pre samotného tvorcu.

4. **postavy transsexuálov, muži páchajúci znásilnenia, psychicky narušení jedinci** – v diele španielskeho režiséra majú dominantné postavenie. Môžeme ich taktiež nazvať ako stereotypné či vzorové. Postavy transexuálov si opäť so sebou nesú výraz ambivalentnosti, nejednoznačnosti. Nie sú ani mužmi, ani ženami. (*Všetko o mojej matke, Spútaj ma, Vysoké podpätky, Zlá výchova*). Postavy transexuálov súvisia s motívom nejednoznačnosti pohlavia či s vymenením a spochybnením mužskej a ženskej role. Explicitne tento fenomén aplikuje na týchto postavách, implicitne sme si mohli túto zámenu všimnúť v diele *Hovor s ňou*. Režisér tú vymenia charakteristické, kononizované vlastnosti pre obe pohlavia.

V postavách transexuálov a lesbičiek Almodóvar ukazuje tých druhých, z druhej strany, cudzincov, ktorí boli vytláčaní na perifériu a odsudzovaní za svoju vlastnú existenciu v spoločnosti. V tomto vidím výraz inakosti, odlišnosti, ktorý demonštruje prostredníctvom týchto postáv. Kvalita inakosti tkvie v minulej dobe, kedy zvyrazňuje a prezentuje všetkých „iných“ jedincov odsúvaných na perifériu kvôli svojej orientácii, presvedčeniu. Zobrazuje všetkých utekajúcich možno pred samými sebou, vzdorujúcich osudu, spoločnosti, len nie svojmu názoru o tom, kto sú. Almodóvar zhmotňuje ich životný existencionalný pocit, zároveň táto snaha pôsobí funkčne, snaží sa u recipienta vygenerovať diferentný pohľad na týchto jednotlivcov. Podvedome ich začne recipient rešpektovať, chápať, rozumieť a neodsudzovať. Preto postavy prostitútok prezentuje rozdielne, ako sme zvyknutí. Ukazuje ich v láskavejšom uhle pohľadu, pretože oni sami by nedokázali

prekročiť svoj tieň vytvorený spoločnosťou a odstrániť všetky predsudky vzťahujúce sa k ich osobám. Jeho modus videnia je úplne odlišný v komparácii s ostatnými spôsobmi zobrazovania iných režisérov. Je veľmi láskavý, jemný, miestami tolerantný a tým naberajú postavy na seba prizmu ľudskosti. Vďaka tejto prezentácii sa z prázdnych objektov, z torza poznačeného pečatou spoločenskej morálky, stal subjekt s ľudskou tvárou naplnený emóciami a citmi. Postavy sú však situované do veľmi negatívnych polôh i ich osud je veľmi tragický. Almodóvar vyslovuje prostredníctvom podtextu hodnotiaci názor o minulom režime cez prizmu svojich jednotlivcov a ukazuje ako sa môže zrkadliť deštruktívny vplyv politiky na živote človeka. Postavy sa tak stávajú explicitnými signifikantmi a reprezentujú spoločenský útlak v štáte.

5. **postava matky** – majú veľmi dôležité postavenie. Úloha matky je v jeho diele dominantná. Avšak túto postavu režisér neinterpretuje vždy rovnako, ale rozdielne, diferentne. Nie vždy je to matka milujúca, starajúca sa o svoje dieťa. V diele „*Vysoké podpätky*“ sa matka vzdala výchovy svojej dcéry za muža, za svoju kariéru. Naopak vo filme *Volter* je úloha matky veľmi dominantná. Dokonca je zdvojená, lebo zobrazuje dve generácie – dcéru a jej matku a dcérinu dcéru. Takisto i vo filme *Všetko o mojej matke*, *Hovor s ňou* má postava matky dôležitý význam.
6. **sexuálne obeť** – táto skupina je najmarkantnejšia. Takmer každá hlavná ženská postava je obeťou. Pedro Almodóvar ich umiestňuje do pozície trpiteliek, mučeníčok. Skúma trápenie a bolesť, ktorými ženy musia prechádzať. Skutočné drámy týchto žien sa neodohrávajú len na povrchu, ale ich jadro je vo vnútri. Skutočná dráma sa odohráva pod povrchom. Almodóvar neoperuje teda len s obsahom príbehu, ale i s modusom videnia problematiky. Tragiku situácie reflektuje cez ženský pohľad alebo optiku. Dominantný je apel na pocity, na pocitový svet ženskej obeť. Recipientom je tak ponúknutá sondáž existencie ženy zachytenej na hranici svojich vlastných síl.

V diele *Spútaj ma* – obeťou je porno hviezda, ktorú unesie jej fanúšik. Týmto únosom ju chce prinútiť aby sa do neho zaľúbila. Ženský subjekt je tu veľmi dominantný. Hýbe s mužským svetom. Postava ženy je tu ako *famme fatale*. Autor sa tu zaoberá komunikáciou medzi mužom a ženou. Fenomén podriadenosti je tu výrazný, pričom je markantne dominantný i pre dielo *Hovor s ňou*. Tomuto dielu sa budem bližšie venovať v ďalšej kapitole, zatiaľ spomeniem, že už zo samotného názvu vyplýva komunikačný rozpor. Už z názvu sa dá intepretovať jednosmerná poloha rozhovoru. Samozrejme pracuje sa tu s anticipáciou nevnímania žien. Ale pri samotnom dekódovaní názvu diela prichádzame k záveru akoby tu bol status ženy „zvecnený“.

Korešpondujúcim filmovým dielom so *Spútaj ma* je *Kika*. Dielo, ktoré sa zaoberá problematikou sexuálneho zneužitia a násilia mužskej postavy na svojej vlastnej sestre. Takisto i *Volver*, kde je prítomná tematika sexuálneho zneužitia otca svojej dcéry.

## II. 2 Výrazové kategórie v diele Pedra Almodóvara

*„Tragickosť vzniká, ak sa zrúti to, o čo v poslednom a celkovom zmysle ide, na čom spočíva ľudský život. Inak vyjadrené, tragickosť rozbíja rámec jedincovho sveta...“*

(Plesník a kol., Všetička, 2008, s.362).

Základnou substanciou diela Pedra Almodóvara je idea, že všetky jeho cesty smerujú a vedú do duše ženského subjektu. Rovnako k tomu smeruje i incipit, ktorý všeobecne objasňuje a predostiera dielo španielskeho autora.

Podľa recepčnej estetiky Nitrianskej školy proces vnímania textu vo veľkej miere modelujú a ovplyvňujú výrazové kategórie, ktoré môžeme nazvať nosnými piliermi pri komunikácii diela s príjemcom. Na recipienta v diele dominantne vplýva výrazová kategória tragickosti, trpkosti, prejavujúca sa prostredníctvom dramaticky vypätej situácie v konfrontácií s ľudským utrpením. S Almodóvarovými postavami sa stretávame (takmer výlučne) v hraničných situáciách, ktoré v príjemcovi vyvolávajú pocit znepokojenia, stiesnenosti, dramatickosti. Spomínané výrazové nuansy sú pre autora nielen „sebadefinenčnými“ (Lubomír Plesník), ale prostredníctvom nich sa formuje interpretačný charakter diela. Emblematická kategória tragickosti je kľúčom pre recipienta, ktorým jasne dokáže identifikovať režisérov rukopis. Takmer každá postava vo svojej komplexnosti vyžaruje zo seba auru tragickosti a tým reprezentuje ideál tragickej postavy.

I sama naračná kostra sujetu je postavená na dramatickom konflikte postáv, ktoré si v sebe nesú negatívnu spomienku z minulosti, alebo ju sami vo svojej prítomnosti prežijú a to ich poznačí. Na základe toho sa neskôr vyvíja ich osud. Môže ísť o opustenie partnera, sklamanie v láske, vzťahoch, sexuálne zneužitie, zabitie, smrť, násilie. Tento bludný kruh životného zakúšania vytvára primárnu a dominantnú výrazovú kvalitu. Tematika príbehov je vyjadrená prostredníctvom výrazových kategórií drastickosti, brutality, dramatickosti, expresívnosti. Pre výrazovú kvalitu tragickosti Almodóvarových výpovedí je príznačné vytváranie postáv, ktoré napriek poznačeniu osudom, sú nútené čeliť svojim vnútorným démonom. Teda

navonok potláčajú svoju tragiku. Z toho vyplýva i motív žitia života za každú cenu, nevzdávanie sa. Práve negatívna životná skúsenosť ich vedie k určitej forme katarzie alebo dosiahnutiu sebapoznania. Je to proces znovuzrodenia, znovupoznania, metamorfózy, ktorý premieňa prázdne torzá na skutočné postavy s citmi, emóciami a vášňami. „Podstatu tragickosti netvorí len fyzické alebo duševné utrpenie postáv, ale najmä ich mravné utrpenie, ktoré vedie k poznaniu, často oneskorenému“ (Plesník a kol., Všeticka, 2008, s.361). Almodóvar demonštruje nekonečnosť a nesmrteľnosť ľudskej tragédie. Je nevyhnutná na to, aby si človek uvedomoval i pozitívne stránky života. Cez motív utrpenia a trápenia sa postavy prežitými prekážkami zocelujú.

Výrazové kategórie, ktoré participujú so spomínaným dominantným hodnotovým nositeľom sú brutalita, drastickosť, no nemôžeme ich často interpretovať len v kontexte násilia, aj napriek tomu, že je vo filmovom diele prítomné. Pod pojmom drastickosť a brutalita chápeme tvrdosť v zmysle vášnivosti, erotickosti a emócií vyhrotených v mnohých prípadoch až do extrémnych pólov. Španielsky režisér kráča v stopách dionýzskeho prežívania životného pudu. Akcentujúc vytvára selektovanie výrazových kategórií, ktoré chce recipientovi zdôrazniť cez sexualitu zobrazovanú a sprostredkovanú ako veľmi animálnu, pudovú, vášnivú. V mnohých filmových situáciách je zachytávaná i v podobe znásilnenia ženy. Pedro Almodóvar nám vo svojej palete výrazových hodnôt ponúka opozičné významové body, špecifické významy ležiace na priamke ľudskeho života, medzi ktorými existuje vzájomná interakcia. Konkrétne sa demonštruje cez motív smrti a jej tragickej polohy, ktorá komplementárne dopĺňa motív lásky, vášne a túžby. Obe patria elementárne, základné emócie, ktoré hýbu ľudským svetom.

Pri recepcii je dôležité nezabúdať na spoločensko – politický kontext, ktorý súvisí so všetkými vymenovanými výrazovými kategóriami. Pedro Almodóvar chce svojimi filmami prekročiť hranice zaužívaných spoločenských hodnôt, ktoré priniesla predchádzajúca doba. Otvára tabuizované témy, ktoré slúžia ako výsmech spoločenskej buržoázií. Jeho postavy extrémne expresívne, hyperbolizované. Nikdy nie sú chladné, neutrálne.

Opakom agresívnych, hrubých, drsných javov ako výrazových prostriedkov sú vznešené, subtílné, sakrálne a iracionálne výrazové hodnoty

implicitne zakomponované v príbehu diel. Aj napriek tomu, že s nimi Almodóvar nepracuje tak markantne, ich využitie je nepochybne veľmi dôležité. Neslúžia len ako signifikant ženskosti, ktorý stojí v opozičnom postavení voči mužskej sile a hrubosti. Odsúvaním jemných kvalít na perifériu, vzniká dojem ich dôležitosti, vynikajú ešte viac popri drsnému a agresívnemu zobrazeniu. Môžeme priradiť tieto hodnoty jemnosti k apolónskemu prežívaniu. Symbolizujú celý ženský svet, ženské vnímanie a prežívanie.

Výrazová kvalita sakrálnosti je prítomná, ale často býva v ironickej polohe. Dielo Pedra Almodóvara je odpoveďou na politický režim. Obe kvality, irónia a sakralita, sú koherentné. Na úrovni implicitného významu \*<sup>5</sup> by sme mohli dielo čítať ako alegóriu o totalitnej diktatúre. Pri interpretácii, čiže pri dekódovaní recepčného kódu, musíme vziať do úvahy i kontext spoločenskej situácie, v akej sa dielo zrodilo a za akých podmienok dielo vzniklo. Pri recepčnej praxi, pri strete s umeleckým dielom, je dôležité oprieť sa o kontextuálne súvislosti. \*<sup>6</sup>

Kvalita sakrality je sprostredkovaná cez primárne symboly kresťanstva. Recipient si často môže všimnúť odkazy na základné náboženské symboly v podobe visiach krížov na stenách či ikonografií svätcov. Režisérove postavy sa utiekajú k Bohu, ale vždy je ich esencia viery veľmi slobodná a demokratická. Cítiť, že viera je ich slobodné rozhodnutie. Nesúvisí s rozhodnutím štátu, politika alebo diktatúry. Hodnoty slobody sú veľmi dôležité. Postavy nemusia cítiť strach pre svoje vierovyznanie, ale aj pre svoju sexuálnu orientáciu, ktorú priamo vyjadrujú a dávajú ju veľmi explicitne najavo. Preto Almodóvar uprednostňuje charaktery postáv väčšinou zo sociálne slabších vrstiev, respektíve ľudí, ktorí nepatria medzi inteligenciu a pracujú v spektre, ktoré je určené predovšetkým jednoduchému recipientovi.

Poetika jednoduchosti a obyčajnosti korešponduje s vplyvom pop-artu \*<sup>7</sup>, ktorý sa neodzrkadľuje len cez farebný kolorit diela. Tento postup si vyžaduje odlišný prístup pri interpretácii diela, ktorý reprezentuje realitu ako Andy Warhol. Pedro Almodóvar sa snaží priblížiť recipientovi to ľudské, život, ktorý máme na dosah a paradoxne, ktorý nám latentne uniká pred očami. Explicitnosť výrazu použitých vyjadrovacích prostriedkov v diele Andyho Warhola korešponduje s Almodóvarovým filmovým jazykom. Takisto ako

Andy Warhol i španielsky režisér vo svojom diele osciluje medzi komerciou a umením, ergo medzi vysokým a nízkym. Explicitne sa môže javiť, že Almodóvarovo dielo pojednáva o veciach jednoduchých až triviálnych, čo chápeme ako priblíženie sa k realite života, ktoré sa nedá charakterizovať ako banálne. Ľudskú všednosť transformuje na umenie. Odmieta úplnú pompéznosť akéhokoľvek druhu umenia a naopak preferuje umenie ľudové, reflektujúce bežný život. Tým prekonáva „priepasť“ medzi tzv. vysokým umením a bežnou realitou, prostredníctvom ktorého sa chce priblížiť jednoduchému človeku. Jeho vymedzujúcou, určujúcou ambíciou je v tomto prípade odzrkadlovať základné, primárne hodnoty a tendencie kanonizované v španielskej spoločnosti minulého a súčasného storočia. Problematika, ktorú sleduje zaberá široké spektrum. Týka sa nielen spomínaného politického režimu, nadväzností na jednotlivé umelecké smery (pop – art, film noir), ale dominuje nestabilita v sociálnej sfére a tým súčasne i nestabilita akýchkoľvek vzťahov, problematika voľnosti sexuálnej orientácie a marginálne i motív viery. Konkrétnejšie povedané reflektuje postavenie a rolu ženy v španielskej spoločnosti minulého storočia. Práve tieto primárne a sekundárne východiská sa v diele neustále uplatňujú a objavujú.

Spomínanie a variovanie príbuzných motívov u recipienta akcentuje tragiku španielskej spoločnosti. Samotnú dominanciu ženského subjektu v diele pri recepcii identifikujeme ako sociálny status všetkých žien, ktorých postavenie je podriadené mužovi, ergo, má nižšie postavenie. Žena je obeť svojho alebo cudzieho muža, je dominantná problematika sexuálneho násillia. Almodóvar pracuje s termínom ženskosti nerešpektujúc sociálne definovanie, čo znamená byť ženou bez ohľadu na pohlavie. Aj muži vnímajú samých seba ako ženy. Ženské hrdinky sú trpiteľky, vždy sú postavené do polohy obetí. Pre autora je emblematické vytváranie postáv prenášajúc na ne status mučeníčok., v ktorých tkvie určitá polarita. Na strane jednej stojí zakúšanie strasti a bolesti života, čo môže vyvolávať pocit mizogýnie \*<sup>8</sup>, ale na strane druhej sú neustále úlohy žien emotívne a psychicky silnejšie než postavy mužov. Zachytáva ich v momente najväčšej krízy, hystérie, samoty, smútku, ale zároveň im dáva možnosť víťaziť. Tieto dve opozitné polohy sa týmto spôsobom navzájom determinujú a sú ukotvené svojou vlastnou kauzalitou. Obe roviny tým závisia jedna od druhej, čím potvrdzujú fakt, že otváraním



„trinástich komnát“ ženského sveta, chce vzdať hold ženám a osláviť ich životnú silu.

Režisér umocňuje svoj status zaoberajúc sa tými najdôležitejšími detailmi v našom živote. Uprednostňovanie detailu má svoj ikonografický pôvod v comicsovej kultúre, ktorou bol Almodóvar taktiež ovplyvnený. Využívanie zobrazovanej sakrality je účelovým prostriedkom k posunu od ženských postáv k postavám svätíc. Ale je potrebné recepčne chápať tento rozmer posunu do ironickej polohy. Markantnosť výrazu je posilnená farebnosťou, krikľavosťou, žiarivosťou, ktorá vystupuje do popredia a je provokujúca. Almodóvarovo farebné zobrazenie spoločnosti je kontrastom k ideálnej predstave vytvorenej počas diktatúry generála Franca. Farby nesú v sebe konotácie života, dynamiky, pohybu. Akoby práve ženské postavy boli tými svätými ikonami, ktoré visia na stenách. Avšak tento percepčný rozmer je posunutý a náboženská idea je úplne na periférii. Vďaka farebnému koloritu filmových diel sa latentná náboženská kvalita vyprcháva a stráca sa akákoľvek duchovnosť. Semiotická váha náboženských relikvií získava nový význam.

### **III. Implicitnosť kontra explicitnosť, explicitnosť skrytá v implicitnosti.**

#### **Hlasné rezonovanie v mlčaní, v tichosti**

*Hovor s ňou*  
(*Hable con ella*, 2002)

V rámci rekonštrukcie filmu sme si zvolili interpretačný kľúč smerujúci k výrazovým kategóriám implicitnosti a explicitnosti, ktoré sa postupne odhaľujú v diele. Prostredníctvom diplomovej práce chceme prepojiť pôsobenie Nitrianskej recepčnej estetiky založenej predovšetkým na interpretácii, na recepčnom zážitku a na výrazových kategóriách, ktoré súzvučia v diele a sú jeho pravou esenciou, čím by mala byť práca heuristickou. Jej ambíciou je objavovať, skúmať a odhaľovať vrstvu po vrstve s tými najvýraznejšími, najrezonujúcejšími, najkrikľavejšími odtieňmi filmu až po ich opozitnú hranicu, najjemnejších, mlčky prítomných „správ“ vyžarujúcich množstvo nuáns.

Interpretáciu považujeme za najvhodnejší spôsob ako odhaliť či objasniť výrazové kategórie a prostredníctvom nich sa dopátrať k samotnému zmyslu diela. „Chápem ju ako cestu ku konkrétne sa z významňujúcej podobe diela a i ako možnosť autenticky o nej vypovedať. Počas interpretácie sa zmysel diela postupne „vyplavuje“ z latentných významových rovín diela (i vnímajúceho vedomia) do roviny slovného vyjadrenia. Nedeje sa to však s priamočiarosťou a ani do úplného odkrytia – najvýstižnejšie by sa azda dalo hovoriť o „presvitani“ zmyslu.“ (Režná, 14, 2007). Práve tie (ne)viditeľné, ťažko uchopiteľné a verbalizované, nenápadné, tajomné a zároveň magické výrazové kategórie chceme uchopiť vo filme *Hovor s ňou* (obrázok č.1).

Pre interpretáciu sú východiskové, kľúčové a nosné výrazové kategórie implicitnosti a explicitnosti. Kvalita implicitnosti je sprostredkovaná recipientovi cez širokú škálu asociácií, ktoré prebiehajú v procese vnímania. Zachytávajú subtilnosť, komornosť, tichosť, skrytosť, nepriamosť v podobe zobrazovania postavy ženy. Na druhej strane sa vytvárajú opozitné hodnoty vášne, sily, dynamiky ženskej hrdinky vyjadrené prostredníctvom explicitnosti. Tieto dve kategórie nie sú len vzájomne opozitné, ale zároveň sa

dopĺňajú, oscilujú a pulzujú medzi sebou. Prelínanie dvoch kontrastných kvalít je dominantné predovšetkým v diele *Hovor s ňou*, kde badať výraznú prácu s explicitnosťou a implicitnosťou.

Hlavné ženské postavy v tomto diele mlčia, režisér ich necháva v stave kómy. Zároveň komunikujú s recipientom prostredníctvom mužských postáv. Almodóvar rozohráva prostredníctvom svojich hrdinov hru plnú inakosti pri strete s mužským a ženským svetom. Tento opozitný svet sa navzájom prelýna. Komponuje nový typ reality, alternatívy voči našej skutočnosti, nastavuje zrkadlový obraz, tým že ženské postavy prenáša do mužského tela. Ponúka recipientovi nový typ vnímania, diferentný od tradície, ktorú zastrešuje nielen európsky film. *Hovor s ňou* je výnimočné i v tom, že v ňom možno nájsť takmer všetky nosné motivické piliere jeho predchádzajúceho diela, ale pracuje s nimi veľmi latentne, skryte a implicitne. Homosexualita je prítomná, ale iba v náznakoch. Mužská postava na seba preberá atribúty homosexuality, ale nie je ním skutočne. Mlčanie ženských hrdiniek o niečom vypovedá, ich ticho môžeme pripodobniť k výkrikom v tme, pretože je paradoxne rezonujúce. Týmto sa nanovo ožívujú a sprítomňujú všetky doposiaľ použité motivické štruktúry využívané v jeho diele. Toto sú funkčné faktory, ktoré spoluformujú a spoluvytvárajú novú realitu Almodóvarovej implicitnosti

### III. 1 Motivické štruktúry a výrazové kvality filmového príbehu

#### Implicitná mužskosť a ženskosť ako tematický a kompozičný prostriedok

*Farebnosť ako výraz slobody*

*Mlčanie žien sublimuje celú lingvistickú rovinu a zároveň paradoxne má v sebe funkčnú schopnosť vypovedať o všetkom. Ich ticho je tak ohlušujúce, prenikavé, zreteľné a doslova lomcuje s recipientom. Spája v sebe všetku silu, výraz a dynamiku všetkých tých výkrikov a šepotov žien, ktoré prehovorili a kreuje z nich krásny intímny monológ bez slov, ich privátny nonverbálny tanec.*

Dielo Pedra Almodóvara môžeme pripodobniť k ulite. Množstvo významov spletených do jedného celku, pričom v ich hĺbke počuť zvuk slobody, ako keď si mušľu priložíme k uchu a počujeme zvuk mora. V každej sekunde filmového materiálu sa ozýva metaforické búranie pevného múru konvencie, pravidiel a tvrdej diktatúry, poza ktorého prenikajú záblesky slnka a pocit čerstvého vzduchu. Španielsky režisér dáva svojim postavám slobodu a tým kvázi i sám sebe (v jeho filmoch badať veľké množstvo autobiografických prvkov a momentov – pozn. aut.). Symbolickým snímaním čierno – bielych okuliarov z nosa španielskej kinematografie, pokoruje tvrdý raster vnímania a ukazuje divákovi iné „cestičky“. Ukazuje spôsob, že „to“ ide aj inak. Pod slovom „to“ sa dá rozumieť celá ontológia španielskeho vnímania, recepcie ženy v španielskom kontexte, vzťah muža k žene a ich vzájomné postavenie. Almodóvar sa snaží krok po kroku, film po filme zmeniť tú dlho pretrvávajúcu „chybu krásy“ v dejinách španielskej politiky. Nielen to, snaží sa viac ako o nemožné. Zmeniť ľudí.

Mieša vo svojej palete viac než len krikľavé odtiene tém, ktoré sú dominantné a predstavujú jeho latentný podpis, signatúru, odtlačok umelca zanechaný na svojom výtvore. Predostiera obraz citlivého muža, ktorý sa

nehanbí sa svojej slzy, je empatický a nie je homosexuál. Naopak, rozdiely nachádza aj v ženskom svete. Žena nemusí byť len citlivou, nežnou polovicou muža. Môže byť toreádorkou a svojim postavením byť dominantná nielen v býkovi v aréne.

Fabula príbehu *Hovor s ňou* nachádza oporu v samotných opozičných pilieroch, spájajúc v sebe primárne a dominantné ľudské princípy - mužskosť a ženskosť. Almodóvar ich však nepopiera, ale rozohráva hru inakosti čerpajúc z diferencie pohlaví založenú predovšetkým na ich vzájomnom vymenení. Veľmi zreteľný je motív zamenenia základných kanonizovaných rolí, ktoré prislúchajú pre obe pohlavia a sú dané spoločnosťou.

Dominantou príbehu sú dva páry s podobným osudom, ktorý zobrazuje mužov starajúcich sa o ženy v kóme. Dvaja muži a dve mlčiace ženy. Almodóvar nevychádza len z prvoplánového čítania postáv na mužské a ženské, ale ide do hĺbky tým, že vymieňa vlastnosti určené jednotlivým pohlaviam. Vo veľmi subtílnej rovine rieši motívy komunikácie, priateľstva a lásky. Skutočnosť, že rieši komunikačnú problematiku si uvedomuje už pri názve filmu. Prostredníctvom mužskej a ženskej optiky sa dostávame oveľa ďalej. K otvorenosti, rozhovoru, komunikácii, aktivite. Naopak vytvára k nim protikladné hodnoty ako uzatvorenosť, mlčanie, ticho, pasivita. Postava ženy sa projektuje do všetkých týchto úrovní binárnych opozícií, na jednej strane explicitne a na druhej implicitne, nepriamo, latentne a skryto.

Explicitný spôsob zobrazovania ženy je recipientovi ponúknutý cez zábery na nehybné telo, v ktorých je žena zobrazená ako objekt. Ich telá chápeme ako torzá, ako schránky, ktoré sú síce skutočné, ale odpútané od našej reality. Príkladom tohto tvrdenia sú detailné zábery Alicinho nahého tela pri umývaní, ktoré spomínanú vecnosť viac umocňujú.

Implicitnosť výrazu je vyjadrená zámenou mužského a ženského aspektu v komunikačnom modele. Almodóvar komponuje v tomto prípade typ duplicitnosti a ambivalentnosti. Ženy ležiace mlčky na posteliach a muži, ktorých stvárnenie je až príliš ženské. Je ponúknutý obraz mužov preberajúcich dominantné ženské rysy a črty (obrázok č. 3). Voči ženám sú plnohodnotné subjekty a funkčne odzrkadľujú spoločensky daný ženský status. Vo všeobecnosti je žena vnímaná ako tá, ktorá vo vzťahu viac komunikuje,

vyjadruje svoje emócie, pocity. Je tou, ktorá je viac emotívne naplnená a citovo založená v komparácii s mužom. Implicitnosť ženského objektu pociťujeme v sublimácii a v dvojitom kódovaní. Vo filme *Hovor s ňou* sú ženské dominanty sústredené do mužského vnímania.

Kategória implicitnosti nie je vyjadrená len v ženských hrdinkách. Objavuje sa i v mužských rolách, ktoré preberajú primárne ženské rysy chovania a tým zároveň potláčajú svoje legitímne znaky mužskosti. Sublimácia charakterových vlastností sa prejavuje v postave Lydie, toreádorky, ktorá sa navonok prezentuje netypicky žensky v zmysle stereotypných rolí.

Samotná výrazová kategória implicitnosti spočíva v dvojitom kódovaní filmového príbehu. Almodóvar konštruje svoj text na pertraktovanej tematike rodových opozícií. Mužskosť a ženskosť sú proti sebe postavené, pričom dominantné piliere týchto dvoch rozdielnych svetov navzájom vymieňa a vytvára tak zaujímavú hru inakosti.

Silný motív dvojitosti funkčne slúži ako metafora pre spoločenské vzťahy nielen medzi mužom a ženou, čo je mimochodom veľmi dominantná téma pre Almodóvarovo dielo v univerzálnom uhle pohľadu. Motív binárnosti je v naračnej línii príbehu veľmi silno ukotvený. Dvojnosť je zachytená v názve, ktorý odzrkadľuje základný komunikačný model: autor – správa - príjemca (recipient). Rovnaký binárny motív sa rieši cez problematiku rodovej diferencie. Klasické naratívne konštrukcie sú porušené nakoľko filmová fabula je vystavaná na dvoch na seba sa nabaľujúcich príbehoch. Almodóvar nevyužíva iba motív vzájomnej komunikácie, ale i motív vracania sa späť do minulosti. Tento princíp aplikuje v diele *Volter* či *Všetko o mojej matke*, kde sa stáva kľúčovým a dominantným. V tomto diele sa vraciame len do minulosti jednej zo ženských postáv, Alicie, o ktorej živote pred nehodou sa dozvedáme len z retrospektív. Opozitným prístupom k zobrazovaniu Alicii je Lydia, ktorej život sa najskôr odvíja a až neskôr sama upadá po zranení v býčej aréne do kómy.

Latentná mužskosť a ženskosť, ktorá je u jednotlivých postáv výrazne absentujúca či potlačená do úzadia alebo naopak silne dominujúca sa prejavuje aj vo výmene spoločenských rolí. Žena ako toreádorka, muž ako ošetrovateľ.

Prostredníctvom tejto konfrontácie môžeme určiť dve výrazné binárne opozície, ktorých konotačné a asociačné kvality výrazu sa spájajú s kategóriami mužskosti a ženskosti. Sú to výrazové kvality drsnosť, hrubosť, sila, sexuálna zmyselnosť smerujúca k brutalite a drastickosti. Hraničné opozičné póly sú nežnosť, jemnosť, citlivosť, subtílnosť. Muži sa vyjadrujú prostredníctvom sily, ženy naopak cez emócie, pocity. Muži sú racionálnejší, ženy naopak emotívnejšie. Almodóvar stavia svoju naratívnu štruktúru na týchto elementárnych a simplicítnych faktoch, avšak opäť ich zamieňa.

Drsnosť, hrubosť, ergo mužskosť signifikantne nesie v sebe ženská postava toreádorky (obrázok č.5). Jej povolanie anticipuje posun a od klasického spoločenského rastra. V postave Lydiei navonok absentujú dominantné vlastnosti prisudzované ženám, tým pôsobí tvrdo, no vonkajší mužských princíp je len zdaním. Vo svojej podstate je veľmi krehká a zraniteľná, čo je potvrdené i tým, že podstatne skôr umiera ako Alicia. Protikladnosť emotívnosti a hrubosti v postave toreádorky je umocnená hudobnými vložkami, ktoré dvojakoť zvýrazňujú. Almodóvar sa snaží zrušiť základné tendencie viažuce sa na jednotlivé pohlavia, ktoré sú len výsledkom sociálnych konštrukcií. Prezentuje to veľmi prirodzeným spôsobom. Lydieinu postavu reprezentujú väčšinou scény v aréne počas býčich zápasov. Primárnym motivickým pilierom týchto sekvencií je prevaha nad býkom (metaforicky nad mužom), jej fyzická sila, drsnosť, mužskosť, prísna racionalita. Tieto rozmery, črty chovania sa transformujú do charakteru jej postavy. Ale periférne cítime jej ženskosť, ktorá je však veľmi jemná, subtílna, okrajová.

Jej protipólom je postava Alicie. Práve Alicia je pravým, skutočným symbolom ženskosti, ktorý je úplne opozitný voči Lídiei. Práve v Aliciinej postave by sme mohli uvidieť tú krehkú ženskú typizáciu, ktorej sa Lídia tak veľmi vymyká a odmieta ju. Alicia nie je len symbolom ženskosti, ale nežnosti, jemnosti, citlivosti, subtílnosti, prchajúcej efemérnosti. Má v sebe niečo fatálne priam osudové, čo priťahuje Benigna. A tak sa v jej postave snúbi aj kvalita niečoho magického, iracionálneho a fatálneho. Aureolu ženskosti umocňuje venovanie sa baletnému umeniu. Konotácie spájajúce sa s jej postavou sú veľmi úzko späté so signifikantom ženy. Prezentuje ženu s typickým znakom ženskosti.

### III. 2 Motív mlčania a ticha v diele Pedra Almodóvara

#### Motív slova a verbality v diele Pedra Almodóvara

„Nevidíme, čo je za nami, ale počujeme zo všetkých strán“.

(M. Chion)

Motív vysloveného a nevysloveného slova je dôležitou súčasťou zobrazovania vo filme. V diele *Hovor s ňou* sa prezentuje cez binárne kvality: slovo a ticho, verbálnosť a neverbálnosť, rozhovor a mlčanie, aktivita a pasivita, otvorenosť a uzavretosť, v rámci ktorých Almodóvar rozohráva hru paradoxov týkajúcu sa postáv a fenoménu komunikácie. Ticho zastáva funkciu implicitného prehovoru. Vytvára dialóg, prostredníctvom ktorého sa zdelí dôležitejšia správa než cez verbálnu rovinu. Nejde len o motív dôležitosti a podstatnosti ticha, ale cítiť osciláciu či pulzáciu opozičným a hraničných momentov, ktoré sú neustále konfrontované voči sebe. Protichodný výraz tichý prehovor zachytáva rámcové východiská, v ktorých sa markantne stretávajú dve navzájom rozdielne výrazové kvality. V ich dopĺňaní spočíva intenzita, sila a energia diela.

Pedro Almodóvar necháva svoje ženské postavy v stave kómy. Pre obe je ich stav následok zranenia z nehody. V našom prípade teda žena nemlčí zámerne (ako napríklad vo filmovom diele „Piano“, v ktorom sa hlavná hrdinka rozhodla mlčať, aj napriek tomu, že bola schopná hovoriť). V diele *Hovor s ňou* nie je odcudzenie od slova, alebo od lingvistickej roviny také markantné, pretože ženské postavy si sami nezvolili mlčanie, ale boli do tohto stavu sami dohnané zásahom osudu.

Almodóvar využíva stav kómy ako hranicu nášho reálneho sveta a sveta, ktorý sa dá chápať ako medzipriestor medzi životom a smrťou. V tomto zvláštnom vedomí človeka fungujú obidve hlasové modalities. Na jednej strane zvuk je slovo, ktoré sa dostáva k ležiacej žene na lôžku \*<sup>9</sup> (obrázok č. 6), následne jeho akceptovanie a percepcia vypovedaného zvuku v podvedomí, ktorý je konfrontovaný s tichom, mlčaním. Odobranie schopnosti rozprávať je do istej miery odobraním ich vlastnej identity. Úroveň jazyka a verbality je



u ženských postáv úplne negovaná a potlačená do na perifériu. Ženy implicitne rozprávajú prostredníctvom mužských postáv. Tak je motív mlčania prezentovaný cez zástupné symboly lávovej lampy a nemocničného prostredia, ktoré tvoria analógiu k opozitným kvalitám: smrť a narodenie čo metaforicky vypovedá o princípe znovuzrodenia (mnoho postáv sa u Almodóvara znova zrodí zo svojej vlastnej minulosti, ktorá ich ťaží), začiatok a koniec, neustále kolísanie smerom hore a dolu. Podobný obraz bol použitý vo filme „Všetko o mojej matke“, kde v incipite diela Almodóvar ponúkol detail na kvapkajúcu infúziu v nemocnici. Ide o časovú anticipáciu, o plynutie času. Princíp lávovej lampy a pohybujúcich sa gélových útvarov vyjadruje pohyb, ale paradoxne i statickosť či zakliesnenosť. Ide o neschopnosť väčšieho pohybu, ktorý zostáva len v jednej statickej rovine, Pohyb je veľmi obmedzený, zachytávajúci klesanie a stúpanie, smerovanie dopredu a dozadu.

### *III. 2. 1 Aktivita a pasivita*

V motíve mlčania a ticha sú podstatné i výrazové kvality prostredníctvom ktorých sa daný motív modeluje.

Hodnoty aktivity a pasivity môžeme dať do paralely s rodovými stereotypmi. Celá európska kultúra je postavená na diferencii, ktorá je nosnou chrbticou pre obidve pohlavia. Pohyb, živosť, aktivita, konanie sú signifikantné pre mužov, naopak pasívne chovanie, kľudné, nežné, neaktívne, nečinné, v určitom zmysle i bezbranné je prisudzované a priradované dominantne ženskému pohlaviu. Tento pohľad je čiastočne deformovaný a prijatý za kanón v našej spoločnosti, na základe ktorého sa vytvára pevný model. Uplatňuje sa pri výchove detí, prostredníctvom neho sa im priradujú hračky, ovládajú náš mechanizmus chovania až do dospelosti, sú pre nás implicitný, latentný vzor, pomocou ktorého si vytvárame vlastné názory na seba a na spoločnosť, v ktorej žijeme.

V diele Pedra Almodóvara sú tieto modelové princípy fungujúce v našej ontológii univerzálne platné pre obidve pohlavia súčasne. Alicia sa ocitá v kóme už od začiatku príbehu. O jej predchádzajúcom živote sa dozvedáme len z retrospektív. Charakteristické sú pre ňu znaky pasivity, kľudu, pokoja,

čo samozrejme podmieňuje jej zdravotný stav. Jej analogickou či paralelnou postavou by mohol byť Marco, ktorý aj napriek svojej citlivosti, prezentuje v diele, tak ako Alicia, mužské rysy chovania. U postavy Alicii je súčasne najmarkantnejší a najdominatnejší motív mlčania a ticha.

### *III. 2. 2. Otvorenosť a uzavretosť*

Hodnoty aktivity a pasivity môžeme zlúčiť s výrazovými kvalitami otvorenosti a uzavretosti. Samozrejme tieto zreteľné výrazové znaky môžeme chápať v kontexte s lingvistickou rovinou diela. Otvorenosť môžeme dešifrovať ako aktivitu alebo komunikáciu. Nositeľom tejto výrazovej kvality je slovo. Na druhej strane uzavretosť interpretujeme ako pasivitu postáv, ticho, mlčanie. Charakteristickým znakom pre tento výraz je ticho prezentované cez nonverbalitu. Metaforu kómy môžeme chápať ako pocit uzatvorenia. Ich stav im bráni komunikovať s okolím, rovnako ako počas skutočného života neboli schopné obe ženy plnohodnotnej komunikácie. Lydii sa rozpadáva vzťah, útechu hľadá u Marca, ale ani v ňom nenájde to, po čom tak dlho túži. Alicia sa utieka k umeniu, prostredníctvom ktorého sa môže vyjadriť. Reprezentuje v diele mladú intelektuálku, ktorá nachádza svoje stratené kúsky svojej osobnosti v umení, prostredníctvom ktorých sa spoznáva.

Otvorenosť znamená úplnú schopnosť komunikácie, v ktorej dominuje slovo ako stavebná jednotka. „Otvorený“ rozmer filmu sa nám ponúka cez maskulínnu optiku, ktorá sa prezentuje postavou Benigna, ktorý je ošetrovateľom a stará sa o Aliciu (obrázok č. 7). Chodí na každé baletné predstavenie, aby jej mohol porozprávať o zážitku, ktorý z neho mal. Rozpráva jej o všetkom, pretože je presvedčený o tom, že počuje a vníma každé jeho slovo. V jeho príbehu rezonuje zdvojený uhol pohľadu, ergo, v naračnej línii prezentuje otvorenosť, no zároveň paradoxne sa prostredníctvom jeho postavy odhaľuje i ďalšia vrstva, ktorá je implicitná, skrytá. Presnou analógiou pre jeho zobrazenie je stav kómy. Benigno sa v ňom síce nenachádza, ale v ňom implicitne bol. I on žije vo svojom vlastnom svete, ktorý je rozdielny od ostatných (obrázok č. 4). Jeho pilierom, stredom života je Alicia a láska k nej prerastie do hlbokoj naviazanosti až posadnutosti. Jeho postava v sebe ukrýva dvojitosť, ambivalentnosť, ktorá

vyplýva z motivickej dominanty diela, rodovej diferencie. S motívom mlčania súvisí i použitá intertextuálna vložka v úvode diela baletné predstavenie, ktoré bola viacfunkčné a takisto i fragment z nemého filmu *Amante Menguante*.

Samotný rozhovor Benigna s Aliciou môžeme dať do paralely rozprávania matky a dieťaťa. Podľa Lacanovskej psychoanalýzy by sme hlasu mohli priznať určitý status objektu „a“ okolo ktorého sa sústreďuje a štrukturuje život dieťaťa počas rannej fázy vývoja. Lacan pripodobňuje hlas v rannej fáze vývoja k matkinmu hlasu, ktorá sa prihovára k dieťaťu. Symbolicky Alicia môže pripomínať dieťa, ktoré sa ešte len vyvíja. I ono je určitým spôsobom v medzihraničnom priestore, podobne ako Alicia v kóme. Skutočnosť, že sa matka dieťaťu prihovára môže pôsobiť identicky ako prihováranie sa človeku v kóme. Benigno sa o svoju pacientku stará rovnako ako matka o svoje dieťa

### III. 2. 3. *Nonverbálna komunikácia. Jazyk ticha Piny Bauschovej*

Pina Baushová \*<sup>12</sup> (obrázok č. 8) a úryvok z jej tanečného predstavenia nie je len nositeľom intertextuálneho motívu, ktorý Almodóvar vo svojom diele mnoho krát využíva, avšak preberá na seba ešte jednu funkciu a funguje na úrovni anticipácie. V kontexte s celým dielom práve tento fragment z divadelnej hry môžeme považovať za akési úvodné motto, v ktorej dominuje výraz nad slovom. Práve v tomto fragmente je úplne obsiahnutá celá myšlienka rozvíjajúca sa a plynúca tokom diela. V dvoch či troch minútach tohto filmového materiálu sa nahromadili všetky výrazové kvality, emócie, výrazy. Slová, ktoré absentujú v divadelnej hre nám pripomínajú ticho v nemocničných izbách oboch žien, ale i nepriamo odkazujú na ticho v Benignovom svete a živote. Almodóvar nám ponúka cez metaforu predstavenia a tanca oboch žien obraz svojho vlastného príbehu. V predstavení sa nám zobrazuje výjav, zrkadlový odraz príbehu, ktorý sa bude rozvíjať ďalej. Almodóvar dodržiava pravidlá „Ecovej hry“, ktorého základom je dielo v diele ako navrstvujúci sa a princíp hĺbky vo filmovom diele. Týmto použitým systémom umocňuje pocit dvojitosti a duplicitnosti. Ponúka fragment divadelnej hry, ktorými divákmi sú dvaja muži, ktorí sa neskôr ocitnú v identickej situácii a my ich sledujeme z rovnakej pozície ako oni hercov v divadle.

Dve ženy vystupujúce v divadelnej hre sú veľmi podobné ženám na lôžku, ich telá fungujú, no myseľ akoby nie. Nachádzajú sa vo veľmi zvláštnom stave – akoby boli v hypnózne či v námesačnosti. Muži im odpratávajú nábytok z cesty a tým im uľahčujú prístup. Určitým spôsobom akoby ich ochraňujú.

### III. 2. 4. *Amante Menguante (Zmenšujúci sa milenec)*

*Amante Menguante* je autorským filmom Pedra Almodóvara. Identickým motívom s predstavením Piny Bauschovej je úplná absencia hlasu, čo je i pri tomto druhu filme samozrejmé. Fragment z nemého filmu skrýva v sebe viacero aspektov, tým pádom podobne ako divadelná hra je viacrozmernejší a viacfunkčnejší. Almodóvar ho použil ako substitúciu scény znásilnenia. Pedro Almodóvar využíva nemý film pre úplnú absenciu hlasu, čím nadväzuje na stav žien v kóme. Ticho, princíp nehovorenia a mlčania je základný prvok, s ktorým pracuje. Režisér ho spája a dáva do kontrastu s veľmi citlivou ženskou témou a tou je znásilnenie. Aj napriek tomu, že sám Almodóvar priznáva, že prostredníctvom neho chcel vzdať hold nemému filmu, taktiež slúži na zachytenie miery a výrazu tragickosti, ktorý vyplýva z danej situácie. Dokonca by sme mohli povedať, že sa v ňom spája určitý moment komickosti. Nemý film využíva Pedro Almodóvar ako symbol Benignovho vlastného sveta. Je jeho duplikátom. Odráža nielen neschopnosť komunikovať, ale celé Benignovo bytie vrátane pokriveného videnia skutočnosti. Čin, ktorý spáchal, si neuvedomoval a nehodnotil ho ako morálne zlý. Práve naopak. Znásilnenie bolo pre neho splynutie s Aliciou, oddanie sa láske, ktorú cítil voči nej.

#### **IV. Paralela filmového príbehu s rozprávkou „Spiaca krásavica“, alebo „Slnko, mesiac a Thália“**

**(z orig. Sole, Lune, e Talia)**

Naračná línia diela podlieha analógii s ľudovou rozprávkou „Spiaca krásavica“, ktorej zásadné a primárne črty sa objavujú i vo filmovom príbehu a rezonujú v jeho hĺbke. Týmto spôsobom sa javí v diele Pedra Almodóvara implicitná intertextuálna nadväznosť na ľudovú rozprávku, ktorá sa niektorými svojimi črtami projektuje v interpretovanom filme.

Našu Šípkovú Ruženku alebo inak povedané Spiacu krásavicu stvoril pôvodne francúzsky akademik Charles Perrault \*<sup>10</sup>.

Samotný príbeh o dievčatku, ktoré sa pichne o vreteno a upadne nadhlo do mŕtvolného spánku, je dávny motív, ktorý si vo Francúzsku a Katalánsku rozprávali už v štrnástom až šestnástom storočí pod názvom Slnko, Mesiac a Tália (Sole, Lune, e Talia). Spiacu Táliu nájde kráľ, ktorý je neďaleko na love, zamiluje sa do nej, pomiluje sa s ňou a vráti sa naspäť k manželke, zatiaľ čo Tália o deväť mesiacov nato porodí chlapčeka a dievčatko, ktoré dostanú meno Slnko a Mesiac. Niektoré prvky zrejme pochádzajú z antického mýtu o Léto, milenke najvyššieho olympského boha Dia. Léto Diovi porodila dvojčatá Apolóna a Artemidu, boha Slnka a bohyňu Mesiaca. Symbolicky je zobrazené dospievanie dieťaťa v mladú ženu. Preto si pre príbeh rozprávač zámerné generuje pätnásťročné dievča, ktoré nie je ani dieťaťom, no zároveň ani ženou. Ak hlavná hrdinka takmer celý príbeh prespí, rozprávka pripomína a apeluje na fakt, že počas dospievania, ktoré so sebou prináša veľké premeny tela a psychiky, má mladá žena nárok na obdobie malátnej nečinnosti až ľahostajnosti. Na to, aby zistila, kým vlastne je a čo chce, potrebuje dlhé sústredenie sa na seba. Adolescentné výkyvy aktivity a pasivity rozprávky zaznamenávajú tak, že hrdinka chce byť zodpovedná sama za seba, no pri prvej príležitosti zlyháva a nezvláda situáciu. Metafora spánku vyjadruje obrátenie sa do svojho vnútra, stav kontemplácie, rozjímania a premýšľania, aby sme mohli v tichu hľadať odpovede tak dlho, kým ich nezačujeme. Veci

okolo nás sa dejú, aj keď my do nich priamo, explicitne nezasahujeme. I tu by sme mohli nájsť a identifikovať binárne opozície aktivity a pasivity.

Prvoplánovo sa môže javiť, že nám príbeh dáva návod a predpisuje chlapcom a dievčatám v období dospievania rozdielne návody na to, ako sa stať samým sebou. Akoby chlapci mali byť tí, ktorí podľa ľudového rozprávania majú zdolávať nebezpečné prekážky (idú do nebezpečného lesa, zachraňujú princeznú, bojujú proti drakom), prejavujú sa voči svetu aktívne, zatiaľ čo dievčatá majú spať, ergo čakať na princov, kým ich zachránia a vyslobodia. Sú teda veľmi pasívne. V skutočnosti sú to dve cesty, ktorými musia obe pohlavia prejsť k nájdeniu vlastnej identity, musia sa predovšetkým naučiť ovládať svoje vlastné vnútorné bytie, čiže svoju mužskú a ženskú stránku.

Zlá, či skôr urazená sudička, ktorú nepozvali na svadbu, zakľaje novonarodenú kráľovskú dcéru. Tá sa ako pätnásťročná pichne o vreteno, čo je historicky podmienený symbol ženských prác, a zaspí. V pätnástich rokoch dievčatá v 17. storočí dostávali menštruáciu. Tým, že sa kráľ snaží zabrániť tomu, aby sa Ruženka nepichla a nekrvácala, chce metaforicky zabrániť jej prerodu s dievčaťom na dospelú ženu. Je to jeho vlastná rodičovská konfrontácia s vlastnou neschopnosťou ochrániť svoje dieťa pred krízou dospievania.

Až keď človek dosiahne súlad sám so sebou, môže dúfať, že bude mať fungujúce vzťahy aj s inými ľuďmi. Ak človek uniká pred životnými problémami do samoty, stáva sa chladným, tou spiacou krásavicou z rozprávky. Vylúči síce zvyšok sveta, ktorý ho už neohrozuje, ale zároveň oberie sám seba o citové zážitky. Len vzťahy k iným ľuďom nás prebudia, inak sa môže stať že prespíme osamelí celý život. Príbeh o spiacej krásavici to vyjadruje v okamihu, keď sa Ruženka prebudí, prebudí sa tým aj celý zámok a všetci ľudia okolo.

Príbuznejšie črty a rysy paralelne k Almodóvarovmu dielu *Hovor s ňou*, môžeme nájsť v katalánskej ľudovej rozprávke *Sole, Lune, e Talia*. Naračná línia sa viac približuje k samotnému filmovému príbehu. Benigno, podobne ako kráľ, znásilní Aliciu, ktorá s ním otehotnie, no s tým rozdielom, že ich dieťaťko sa narodí mŕtve., no táto udalosť ju preberá k životu, paradoxným spôsobom ju uzdravuje. Benignova láska k nej ju preberá k životu.

Alicia je pre nás symbolickým stelesnením pätnásťročného dievčatka z rozprávky. Je veľmi nežná, jemná. V komparácii s Lydiou, je Alicia viac ženská, jej vystupovanie a vzhľad je markantne dievčenskejší, jemnejší a nežnejší ako Lýdiin, ktorá reprezentuje maskulínny rozmer. Nie je daný a určený len cez optiku jej fyziogmónie, ale je podmienený i črtami jej chovania.

Veta sestričky, ktorá oznamuje a konštatuje, že dostala Alicia dostala menštruáciu v spojení s filmovými prostriedkami využitými v scéne, môžeme tento obraz interpretovať ako fungovanie Aliciinho tela, no zároveň nefunkčnosti jej vedomia. Použitý nadhľad kamery markantnejšie umocňuje stav, lepšie povedané celú aureolu okolo jej tela – jej telo sa javí ako torzo, ako schránka, krehká nádoba. Cítiť konotácie bezbrannosti, pasivity, nečinnosti.

Dôležitá analógia medzi katalánskou rozprávkou a dielom Pedra Almodóvara spočíva v princípe a často tematizovanej myšlienky protikladnosti, opozičnosti a kontrastnosti. Ten zvláštny typ rozpolupnosti a paradoxnosti, kedy sa protiklady vzájomne prekrývajú a vytvárajú jeden celok, je nosným pilierom filmového diela, ktoré konštrukčne stojí na protikladných elementoch krejúcich sa do jedného celku s cieľom dosiahnuť harmóniu. Fakt, že dievča po znásilnení kráľom porodí chlapca a dievča s menami Slnko a Mesiac, spomínanú protikladnosť a binárnosť umocňuje. Podobný obraz, iba s menšími obmenami nám poskytuje i dielo *Hovor s ňou*. Situácia znásilneného dievčaťa je akoby prototypom pre Aliciin ďalej sa rozvíjajú osud. Cez tieto spomenuté elementy je katalánska rozprávka projektovaná do tohto diela.

Cez princíp protikladnosti je prezentovaný motív dvojivosti. Príbeh nám ponúka dva príbehy, o dvoch pároch. Počas plynutia príbehu nám je neustále ponúknutá anticipácia dvojivosti cez princíp protikladnosti. Tak ako je v rozprávke použitý motív slnka a mesiaca, ktoré metaforicky zastupujú deň a noc, vo filmovom príbehu je najmarkantnejším motívom mužský a ženský princíp, od ktorého sa neskôr odvíjajú ďalšie sekundárne motívy a submotívy.

Podstatné je však fakt, že v mnohých prípadoch tie protikladné princípy nestoja proti sebe, ale zjednocujú sa v jedno. Tento príklad by sa vzťahoval v rozprávke na situáciu znásilnenia spiaceho dievčaťa, ktoré sa vôbec

nedokázalo a nemohlo brániť. Je to čin veľmi brutálny a drastický. No práve dôsledkom tohto činu sa prebrala. Túto identickú situáciu zažila i Alicia. Pozitívne sa tu prelína s negatívnym. Dobro prekrýva zlo. Motív prekrývania protikladnosti by sme mohli nájsť i vo viacerých postavách, v Lydii, v Benignovi. Ich charaktery sú veľmi ambivalentné a dvojznačné. Ide však o metaforu mužského a ženského elementu v nás samých. A tým spôsobom sa snaží Pedro Almodóvar anticipovať vyrovnanosť, harmóniu, kľud.

Životné osudy oboch žien by sme mohli interpretovať aj cez symboliku čísla dva, ktoré vo filme hrá dôležitú úlohu\*<sup>11</sup>. Dve ženy – dva osudy – dva príbehy. I sujet je vytvorený z dvoch príbehov. Číslo dva vypovedá o protikladnosti. Je to číslo protikladov, v ktorom sa majú spojiť do jedného celku. Vyjadruje opozície, kontrasty, ktoré tvoria náš život. Za symbolické zlúčenie protikladov by sme mohli pokladať záver príbehu, kedy sa Alicia stretáva na baletnom predstavení s Marcom.



## **IV. 1 Identickosť a totožnosť ako kompozičný a tematický princíp**

Problematika vzťahov medzi mužom a ženou je nevšedne prezentovaná cez Almodóvarov filmový jazyk. Výrazové kvality odvíjajúce sa od primárnych opozitných konštitučných jednotiek v príbehu, režisér stmeluje prostredníctvom princípu paralely, identickosti, zdvojenosti, zrkadlovosti.

Naratívna línia vystavaná z dvoch príbehov spojené vzájomnou podobnosťou. Roztrieštené a navzájom spletené dve životné situácie, ktoré sa neskôr zlievajú do jedného celku približne od polovice, kedy sujet plynie rovnomerne, odráža sa tak spojenie dvoch príbehov. Postavy sa taktiež dostávajú do vzájomnej interakcie.

Režisér neaplikuje princíp podobnosti len v príbehu. Súčasne ho demonštruje na hlavných štyroch postavách. Rovnaký postup badáme aj pri baletnom incipite a závere, ktoré vytvárajú kruhové zarámovanie filmového diela.

Jednotlivé postavy sa na seba podobajú, ktoré sa neprezentuje cez fyzickú polohu. Sú spájané do dvojíc, vytvárajú interakciu identity, ktorú môžeme pochopiť ako vznikajúce vzťahy na základe podobnosti identity. Marco a Lydia sa prekrývajú cez motív osoby alebo masky.

Lydia využíva kostým toreadorky ako svoju masku slúžiacu na zakrytie identity. Kostým je symbolom pre jej neschopnosť komunikovať. Absencia komunikácie je implicitne zvýznamnená v jej vzťahu k bývalému milencovi. Všetky potláčané, nevyslovené pocity a emócie sublimuje do toreadorskej úlohy pri zabíjaní býka v aréne, ktorý symbolizuje mužský princíp. Dokáže ho prekonať na implicitnej i explicitnej úrovni. Ambivalentnosť je vyjadrená prekonaním býka, ale len prostredníctvom fyzickej sily. Zároveň sa Lýdia nedokáže konfrontovať so svojim bývalým milencom, nevie s ním naviazať kontakt, plnohodnotne komunikovať. Zlyháva aj vo vzťahu s Marcom.

Postava toreadorky je vnútorne veľmi ambivalentná, rozpoltená a istým spôsobom zdvojená. V hraničných situáciách reaguje typicky žensky. Táto poloha odkrýva skutočnú ženskosť, ktorú zakrytú toreadorským kostýmom, ktorý nie je len reprezentantom mužskosti a maskulinnosti, ale i simulakrum.

Reprezentuje a javí sa nám ako maska, ktorú si Lýdia oblieka a tak vytvára hranicu medzi ňou a svetom vonku. V ňom sa zhmotňuje primárna absencia komunikácie a zakrývanie strachu a samoty, ktorú pociťuje. Ženský aspekt je vyjadrený v scénach, keď Lýdia nemá toreadorský kostým. Dokonca je úprimná a schopná komunikovať. V scéne, keď jej volá Marco do hotela, Lýdia reaguje veľmi úprimne.

*Marco: „Ahoj. Tu Marco. Pamätáš sa na mňa?“*

*Lydia: „Ale samozrejme.“*

*Marco: „Ako si na tom?“*

*Lydia: „Práve som nahá.“*

Nahota slúžila ako metafora pre odkrytie vlastného vnútra. V tejto situácii sa nemusela prijímať postava Lýdia cez toreadorský kostým, ale cez ňu samu. Cez ženskú polohu. Prostredníctvom Lydiinej explicitnej nahoty sa odhaľuje jej vlastná identita.

Ženská povaha Lydiinho bytia vystupuje do popredia v scéne, keď nájde vo svojom dome hada. Práve jej reakcia bola typická pre ženu. Súčasne sa objavuje i zdvojené kódovanie postáv. Lýdiinym zrkadlovým obrazom sa v tomto prípade stáva Marco, ktorý pri zabití hada plače. V tejto scéne nastáva posun. Slzy a ženské charakterové rysy vytvárajú pre Marca bariéru, ergo jeho súkromnú, privátnu masku. Dochádza k transformácii postáv, Lýdia získa svoju identitu, ženskú polohu, naopak Marco svoju mužskú identitu stráca kvôli rozmeru citlivosti a emotívnosti. Tieto dve postavy sa javia veľmi totožne. Ich konfrontácia so skutočnosťou je daná vytváraním simulakier, prostredníctvom ktorých sa identifikujú so svetom. Na jednej strane Lýdia predstiera mužskú tvrdosť a chladnosť, takisto i Marco vo svojom svete niečo hrá. Sú to torzá, prostredníctvom ktorých prežívajú. Preto ich Almodóvar v naratívne diela postavil voči sebe a zlúčil ich filmový osud. Obe postavy nie sú schopné vymaniť sa zo svojho tieňa, nie sú schopné prekročiť svoju masku, v ktorej boli uväznené a nedokázali spolu navzájom komunikovať, čo viedlo k rozpadu ich vzťahu. Marco definitívne mení svoj modus videnia až po Lydiinej smrti. Dovtedy bol sám uväznený vo svojom svete ako španielska toreadorka. Zobrazenie neschopnosti komunikovať je nevšedné, keďže táto postava

konfrontuje svoje pocity, myšlienky s inými postavami. Jeho komunikačná rovina bola jednosmerná tým, že hovoril len o sebe. Po Lýdiinom zranení v aréne s ňou Marco nevedel nadviazať kontakt (obrázok č. 2). Pri komparácii Marcovej postavy s Benignom vidieť komunikačný problém. Benigno je omnoho otvorenejší, neváha sa rozprávať s Aliciou, aj napriek tomu, že neodpovedá. Práve tento uhol pohľadu je pre Marca príliš bizarný a nedokáže ho prijať.

Toreádorku necháva Almodóvar zomrieť implicitne a súčasne i explicitne. Priamo umiera po zrazení býkom, aj napriek tomu, že je istý čas v kóme. Počas celého naratívu diela sa postupe približuje čoraz viac k smrti pre svoju neschopnosť komunikovať. Nešťastie v aréne je len klimaxovým vyvrcholením deja a zároveň latentného tušenia smrti, kedy sa práve v tomto momente naznačované, anticipované zmenilo na explicitné. Stav kómy je explicitnou ukážkou jej stavu nekomunikácie. Zásah osudu spôsobil rozpad vzťahu. Tým, že zomrela Lydia, metaforicky zomrel vzťah s Marcom.

Motív totožnosti, identickosti sa prejavuje v kruhovom zarámovaní filmového príbehu. Princíp zdvojenia je zjavný predovšetkým v dominantnej tematike ženskosti. Práve v introdukcii, v baletnej scéne Piny Bauschovej sa zrkadlí celá podstata naratívu diela. Pedro Almodóvar prostredníctvom introdukcie ponúka recipientovi kvázi interpretačný kľúč k svojmu vlastnému filmu. Stav, ktorý prežívajú baletné herečky je identický so stavom Lydie a Alicie. Vzájomná súvislosť týchto štyroch ženských postáv vytvára spomínané zrkadlenie. I výrazové kvality obsiahnuté v introdukcii a vo filmovom diele sú identické. Divadelné herečky nesú výraz zápasu, zápasu, ktorý zdieľajú sami so sebou, a ktorý sa odohráva predovšetkým v ich vnútri. Stena, o ktorú narážajú reprezentuje metaforu masky, bariéry, ktoré si postavy z diela *Hovor s ňou* kladú pred seba a tým sa pokúšajú vysporiadať so svojim bytím. Pre Lydiu je zhmotnenou stenou v skutočnosti toreádorský kostým a maskulinita, ktorá je reprezentatívna pre tento typ oblečenia. Pre Marca sú slzy, empatia a funkčná citlivosť princípy pomocou ktorých sa dokáže legitimovať a súčasne zakrývať svoju skutočnú identitu. V oboch týchto postavách tkvie vnútorný, implicitný boj. V ženskej roli sa neustále strieda feminínny a maskulínny rozmer. Marco sa taktiež neprejavuje navonok len

prostredníctvom ženských atribútov. Jednotlivé princípy v nich nepretržite kolísajú, oscilujú. Táto pulzácia je v ich prípade veľmi funkčná, vytvárajúc napätie v príbehu sa nám ponúka možnosť porovnať ju s motívom lávovej lampy, ktorý je v diele *Hovor s ňou* veľmi dominantný. Podobné napätie je cítiť i v divadelnej scéne.

Introdukcia má anticipačnú funkciu. Naznačuje recipientovi v zmysle úvodného motta knihy nasledujúci alebo paralelný priebeh deja, rovnako je tomu i v záverečnej časti.. Obe rámcujúce sekvencie spájajú v sebe opozitné výrazové kategórie ako disharmónia, emočné napätie, tragika, utrpenie sprostredkované i bez slov a na strane druhej stojí harmónia, súlad a pokoj, ktorá reprezentuje záverečná časť divadelného predstavenia. Implicitná koncepcia tkvie v neustále rozvíjajúcej sa línii filmového príbehu. Recipient dokáže dešifrovať interpretačný kód skrývajúci sa v introdukcii diela až v priebehu príbehu a odhaľuje zrkadlovú nadväznosť, vďaka tomu bez problémov odčíta recipient rovnakú anticipačnú funkciu v závere diela. Pedro Almodóvar zobrazuje náhodné stretnutie Alicie s Marcom, pričom obaja sledujú divadelné predstavenie zachytávajúce muža a ženu v objatí. Práca s implicitnosťou výrazu je veľmi dominantná a markantná. Pár stojaci na divadelných doskách odzrkadľuje črtajúce sa spojenie Alicie a Marca.

## V. Freudove psychické aparáty a Oidipov princíp

### Jungov archetyp anima a animus, archetyp masky (persona) Nietscheho Apolónsky a Dionýzsky princíp odzrkadľujúci sa v príbehu *Hovor s ňou*

„Som duch, ktorý chce stále robiť zlo, a pritom stále robí dobro.“

(J. W. Goethe: *Faust*) \*13

V diele Pedra Almodóvara je dominantný filozofický rozmer, prostredníctvom ktorého môžeme hlbšie interpretovať hlavné postavy. V diele *Hovor s ňou* sa uplatňuje viacero filozofických momentov, ktoré ponúkajú recipientovi viac percepčných možností. Sú v ňom roztrieštené všetky základné prvky postmodernej filozofie.

Dominantné výrazové špecifiká pudov a vášní a (ne)naplnenej túžby Benigna po Alicii ponúkajú možnosť interpretácie prostredníctvom psychoanalýzy Sigmunda Freuda. Vo sujete diela je výrazný odkaz podvedomého prežívania človeka. Psychoanalytickú metódu uplatníme pri analýze hlavnej mužskej postavy Benigna a jeho vzťah k Alicii. Rozumové, racionálne prvky sú u Benigna potlačené, viac dôveruje svojim túžbam, teda fenoménu ID. Nie je poznačený ako osobnosť spoločenskými pravidlami a normami. Je to určené najmä jeho vonkajším vystupovaním – správa sa slobodne. Nie je zviazaný spoločenským diktátom, pravidlami a normami. Od prvého stretnutia s Aliciou je ochotný urobiť čokoľvek preto, aby mohol byť pri nej bližšie. Chce hlbšie preniknúť do jej sveta, do jej života.

V Benignovej postave je dominantná výrazová kategória ambivalentnosti, dvojitosti, dvojpólovosti. Spájajú sa v ňom dva stereotypné modely – mužský a ženský. V tejto silnej konfrontácii dvoch svetov v jednej osobe, prevažuje ženský aspekt nad mužským, aj napriek tomu, že Benigno nie je homosexuál. Paradoxne v oboch mužských postavách je viditeľná inklinácia k feminnej stránke. Striedaním opozícií sa vytvára rytmus, súčasne harmónia, vyrovnanie, čo súvisí s esenciou pokoja a kľudu. Aj napriek prítomnému napätiu v diele, nemá preto film vyslovene dramatický charakter.

V postave ošetrovateľa sa spájajú navzájom dva svety, v ktorých existuje. Vonkajší a vnútorný svet, ktorý je pre neho veľmi dôležitý. Vonkajšie bytie je zredukované len na starostlivosť o matku. Keď Binigno spoznáva Aliciu, začína budovať na iracionálnom správaní a konaní, ktoré ho určitým spôsobom dovedie k posadnutosti. Jeho konanie je reprezentantom ID, čiže psychického aparátu alebo funkčného systému osobnosti človeka \*<sup>14</sup>. Vnútorná túžba po Alicii ho ženie dopredu a núti konať svoje skutky a činy. Súčasne v jeho postave falická časť, ustupuje do úzadia a prekračuje ju feminné spektrum. Pudovosť Benigna najviac vystúpi do popredia pri znásilnení jeho pacientky. V tejto skúsenosti nám Pedro Almodóvar sprostredkováva Freudovou psychoanalitickú interpretáciu. Jeho čin je signifikantom víťazstva ID (nevedomia, pudovej oblasti) nad superegom, ktoré je reprezentované morálkou, zákonmi, spoločenskými stanovami, ktoré implicitne určujú naše správanie. Sexuálna túžba je pre neho silnejšia než schopnosť uvedomovania si konania dobra a zla a vzájomne tieto kategórie rozlíšiť. Situácia aktu znásilnenia je veľmi implicitná. Pedro Almodóvar pracuje s juxtapozíciou, pričom nestavia voči sebe dva texty navzájom, ale dve diela – svoj film a súčasne nemý film, ktorý v funguje vo viacerých rovinách. Ako intertextuálny prvok, ale súčasne i ako paralela k scéne znásilnenia. V nemom filme je sublimované erotické napätie, sexuálna energia a výraz sexuality. Prostredníctvom neho sa implicitne dozvedáme o Benignovom čine.

Prostredníctvom filozofie Sigmunda Freuda môžeme interpretovať súčasne i vzťah Benigna, jeho matky a Alicie. Práve ona symbolizuje pre neho jeho mŕtvu matku. Rámcovým východiskom tejto situácie je Oidipov princíp \*<sup>15</sup>. Benignov život je silne poznačený matkou, ktorá má silný vplyv na jeho osobu. Otec v jeho živote absentuje. Z tejto situácie vyplýva dominantne vyvinutá feminná stránka Benigna. Ako mu jeho matka súčasne nahrádza oboch rodičov, tak sa on snaží o sublimáciu do roli jej partnera.. Benigno sa neskôr orientuje na Aliciu a práve v nej implicitne vidí svoju matku.

## V. 1 *Anima, animus a persona*

Neustále kolísanie medzi mužským a ženským by sme mohli čítať i cez archetypy kolektívneho nevedomia anima, animus a persona.

Archetypy anima a animus symbolizujú mužský a ženský princíp v oboch pohlaviach. Nie sme determinovaný len našim pohlavím, ale opozitným činiteľom voči druhému pohlaviu. Almodóvar odsudzuje prísnu kategorizáciu charakteristických čŕt pre obe pohlavia. Najvýraznejšie postavy, do ktorých sa transformujú rozmery oboch pohlaví, sú obe mužské postavy a ženská postavy Lydie.

Archetyp alebo motív masky\*<sup>16</sup> je výrazným znakom pre toreádorku Lýdiu. V jej osobe absentuje feminínny princíp, ktorý je v úzadí a dominuje maskulínny. No súčasne sú v nej prítomné oba rozmery, ale kolísajú od jedného k druhému. Lydia je typ postavy, v ktorej prevažuje animus nad animou. Tento obraz je umocnený i súvislosťou jej postavenia toreádorky. Stala sa ňou podľa prania otca, ktorý chcel mať syna. Jej kostým pripomínajúci celú tradíciu a históriu dobývania býka je nielen dominantný signifikantom mužskosti, ale v metaforickom význame symbolizuje motív masky alebo archetypu osoby v Jungovej terminológii.

Cez metaforu masky sa riešia i základné opozičné vzťahy, na ktorých stojí naračná linka diela. Opozície vonkajšieho a vnútorného, videného, nevideného, introvertného, extrovertného, pozitívneho, negatívneho, dobrého, zlého, svetlého, tienistého (nie v zmysle farebného koloritu, ale psychických archetypov jedinca), utajené – prístupné alebo inak povedané verejné, prístupné navonok. Cez uvedené opozície sa zrkadlia i ďalšie princípy vystupujúce v diele do popredia, princíp dvojitosti, polarity, ambivalentnosti. Kostým, ktorý si Lýdia oblieka pri každom zápase je zástupným znakom jej mužskej stránky, v tomto prípade reprezentuje animus. Ale vo svojom svete, v ktorom nemusí zápasieť, jej ženské šaty symbolizujú skutočné ženské pohlavie. Výrazové kategórie mužskosti a ženskosti u postavy Lýdie neustále pulzujú od jedného k druhému. V tomto prípade symbolizuje býči zápas vzťah muža a ženy v španielskom kontexte. Metaforicky odráža podriadenosť a závislosť ženy od partnera a súčasne jeho nadradenosť, ktorá je veľmi silne uplatňovaná v španielskej spoločnosti. Tým, že Lýdia chcela navonok pôsobiť

markantnejšie maskulínne, sa určitým spôsobom chránila. Toreádorský kostým má ochrannú funkciu. Bojí sa sklamania vo vzťahu a prostredníctvom svojej masky postavila medzi vonkajším a vnútorným svetom hranicu.

## V. 2. *Apolónsky a dionýzsky princíp*

S archetypálnymi princípmi anima a animus súvisia i Nietscheho Apolónsky a Dionýzsky princíp\*<sup>17</sup>. Obe kategórie stanovené Nietschem sú opozitné a vytvárajú analógiu k mužskému a ženskému princípu. Podľa jednotlivých charakteristík môžeme interpretovať charakterové vlastnosti postáv, ktoré sú pre ne majoritné a reprezentujúce. Dionýzsky výraz tragickosti, nespútanosti, iracionálnosti, pudovosti, výraz úplnej a totálnej skúsenosti by sme mohli pripísať Benignovi, ktorý je typickým nositeľom vymenovaných hodnôt. Primárna je v jeho postave tragickosť výrazu, ktorá sa zrkadlí v jeho samote a súčasne naviazanosti na Aliciu. S tragickosťou súvisí moment znásilnenia Alicie. No paradoxne sa vďaka tomu sa naspäť prebrala. Na druhej strane stojí výraz kludu, pokory až poníženosti, ktorý je typický pre Apolónsky princíp. Práve v týchto atribútoch by sme mohli odčítať postavu Alicie. Ako jediná nepodlieha inakosti vyplývajúcej z diferencie pohlaví a inklinuje ku všetkým znakom modelujúce ženské pohlavie. Súčasne apolónsky živel môže charakterizovať vnútorný svet, v ktorom Alicia je. Pretože stav kómy je len medzihraničný priestor. Pre ňu samu je jej zdravotný stav len sen či zdanie. Apolónsky výraz sa spája s hudbou, môžeme si všimnúť, že v diele je veľmi dominantná hudobná zložka. Zaznieva a je situovaná pri všetkých dôležitých momentoch naratívu diela. Umocňuje emócie a samotný výraz diela.

Apolónsky a Dionýzsky živel by sme mohli metaforicky preniesť na postavu Lydie. Samotná postava toreádorky ako ženy môže zastupovať Apolónsky princíp. No na druhej strane pri jej strete s maskou toreádorky vstupujúcej do arény akoby si na tvár nasadzovala masku Dionýzskej tvrdosti, mužskosti a samozrejme i celistvej skúsenosti. Keďže zabitie a skolenie býka je určitá forma katarzie, ktorá má v Španielsku veľmi dlhú tradíciu. Ak by sme chceli aplikovať Nietscheho teóriu na postavy z filmového diela, zistili by sme, že Benigno je tragický hrdina – akoby so sebou niesol Dionýzovu tragickú a tým



i totálnu skúsenosť. Je však konfrontovaný s Apolónskym žvlom – s Aliciou, ktorá predstavuje pre neho matku a súčasne i partnerku. Súčasne prijíma niečo cudzie – cudzie symbolizuje jeho anima v ňom samom, aby tým spôsobom mohol dôjsť ku katarzii. Katarzia predstavuje prebratie Alicie k životu.

Lydia sa stáva toreádorkou na prianie otca, s čím súvisí Jungov Elektrín komplex, ktorý analyzuje Sigmund Freud, ale v súvislosti s mužským pohlavím. Elektrín komplex môžeme vysvetliť ako naviazanosť dcéry na otca a nenávisť matky, pretože dcéra túži zastúpiť jej postavenie a byť mu partnerkou. Tým, že Lydia na seba prebrala toreádorské postavenie, sa sublimovala do úlohy otca a zastupovala jeho funkciu.

## VI. Coda

*„Niet cesty ku šťastiu. Šťastie je cesta“.*

*Budhistické príslovie*

Moja diplomová práca sa svojim obsahom zameriava na prácu súčasného španielskeho režiséra Pedra Almodóvara a jeho dielo *Hovor s ňou* z roku 2002. Konkrétne sa špecifikuje na postavu ženy a jej modelovanie v príbehu diela prostredníctvom výrazových kategórií explicitnosti a implicitnosti. Tieto kvality sú pre režiséra dominantné.

V úvode práce sa snažíme recipienta oboznámiť so všeobecnou tvorbou Pedra Almodóvara, úvodná kapitola má zastupovať sondáž do jeho diela, od debutu až po súčasnosť. Pre dôležitosť ženských postáv sme sa rozhodli ich kategorizovať v nasledujúcej kapitole. Ich typizácia slúži na zachytenie základných kategórií a kvalít, ktoré reprezentujú tvorbu autora.

V jadre sa práca zameriava na problematiku konkrétneho diela, ktoré interpretujeme cez spektrum jednotlivých výrazových špecifík odvíjajúcich sa od dvoch základných určených kvalít. V práci je riešená nielen problematika mužskosti a ženskosti, ale motívy ticha, slova, totožnosti, identickosti. Prostredníctvom nich prichádza k nasledovným tvrdeniam.

Tendencie Pedra Almodóvara v komplexnosti sú viac než len preniknúť do duše ženského subjektu a ukázať vnútorné bytie ženy. Fundamentálnou ideou je dosiahnuť harmóniu, vyrovnanosť a súlad ľudského prežívania. Nie ženského, ale ľudského. Jeho postavy sú vystavené životným krízam, trápeniam a skúškam, po ich prekonaní však objavia samých seba. V diele španielskeho autora neexistuje šťastie ako pravá jediná skutočná esencia. Tým šťastím postáv je krutosť osudu. Cez tragiku prichádzajú k podstate bytia, svojho vlastného či cudzieho. Týmto katarzným spôsobom sa očisťujú a rodia sa metaforicky po druhý krát. Budhisti by povedali, že sa dostávajú do stavy nirvány. My, európania, to nazývame harmóniou, ktorá mala byť zavŕšením životnej cesty postáv. Zároveň ich má tragický rozmer života priviesť k (seba)poznaniu. Podstatou diela Pedra Almodóvara je (s)poznanie cez zakúšanie strasti osudu, ktorý je v jeho prípade priam fatálny. Spájaním

polaritných hodnôt s ich neustálym pulzovaním a oscilovaním medzi sebou vytvára vyrovnanosť a súlad. Táto tendencia je jeho signatúrou, ktorou sa odkláňa od tragédií v pravom zmysle slova, aj napriek tomu, že jeho diela sú vo svojej podstate tragické.

Almodóvarove filmy sú o protikladoch, o mužoch a ženách a o vzťahoch, v ktorých sa navzájom dopĺňajú a tým tvoria prapodstatu jestvovania.

## Poznámky

\*<sup>1</sup> – „La Movida“ alebo „Movida madrilená“ ( ang. The Madrilenian movement ) je undergroundový spolok alebo spoločensko-kultúrne hnutie, ktoré vzniklo v Madride počas politického prevratu po smrti generála Francisca Franca v roku 1975. Zaoberá sa vzkrieseným ekonomikou v Španielsku a vznikom novej španielskej identity. Je charakterizovaná slobodou prejavu, určitým typom boja proti politickému režimu. Členovia hnutia sa vedome utiahli na perifériu od rodičov, štátu a cirkvi a žili vlastným životom, ovplyvnený najmä americkou popkultúrou. La Movida zaznamenala svoj rozvoj a zároveň rozkvet po smrti diktátora Franca v roku 1975, keď frankistická buržoázia obmedzovala španielsku kultúru na celé desaťročia na bigotný ideál. Táto osveta bola šírená prostredníctvom všetkých umeleckých žánrov, ako maľba, hudba, film a televízia, fotografia, grafity, literatúra, komiks. Najznámejším predstaviteľom tohoto hnutia je Pedro Almodóvar. ( parafráza, zdroj: <http://www.madrid-uno.com/society/movida.htm> )

\*<sup>2</sup> - persona inflammatus/ concitatus v preklade znamená „človek vášnivý“ „femina inflammatus“ výraz vyjadruje pomenovanie pre „ženu vášnivú“

\*<sup>3</sup> – z anglického originálu: „All about Eva“, režisér: Joseph L. Mankiewicz, scenár: Joseph L. Mankiewicz, hudba: Alfred Newman, rok premiéry 1950. ( zdroj: [http://en.wikipedia.org/wiki/All\\_About\\_Eve](http://en.wikipedia.org/wiki/All_About_Eve) )

\*<sup>4</sup> – cross – dressing – prax obliekania sa do šiat považovaných za vhodné pre opačné pohlavie, t. j. žien do mužských šiat a mužov do šiat ženských. Slangový termín pre transvestitizmus a jeho rôzne podoby, ktorý sa prax rodovo nekoherentného obliekania usiluje zbaviť medicínskych a patologizujúcich významov. Zahŕňa rôzne postupy ako drag, prezliekanie sa do šiat opačného [pohlavia](#) pre teatrálny či humorný účel, passing, keď sa osoba pomocou oblečenia vydáva za osobu opačného pohlavia v bežnom živote, gender bending, pri ktorom sa prvky mužského a ženského štýlu obliekania a fyzických charakteristík miešajú. ( citát, zdroj: <http://glosar.aspekt.sk/default.aspx?smi=1&ami=1&vid=129> )

\*<sup>5</sup> - implicitný význam – „Neoformalisti pre objasnenie dvoch sémantických vrstiev rozlišujú štyri typy významov: význam referenčný, explicitný, implicitný a symptomatický. Implicitný význam je skrytý význam, vyjadrený nepriamo prostredníctvom náznakov.“ ( citát: Mišíková, 2008, s. 43 )

\*<sup>6</sup> – „V režime španielskeho diktátora Franca hral dôležitú úlohu katolicizmus, z ktorého morálnych požiadaviek priamo vychádzali niektoré štátne zákony. A tak boli anulované niektoré občianske zväzky z doby predchádzajúceho režimu a občanom bola ponúknutá jediná možnosť, ako ich obnoviť, teda v katolíckom kostole. Naďalej boli platné iba zväzky potvrdené a požehnané len katolíckou cirkvou. Vo Frankovom režimu neexistovala možnosť rozvodu, razantne boli obmedzené interrupcie a antikoncepcia. Režim presadzoval svojimi zákonmi a sociálnou politikou veľmi konzervatívnu úlohu ženy v spoločnosti – žena najskôr závisela na svojom otcovi, neskôr na manželovi, jej miesto bolo hlavne v rodine a jej hlavná úloha bola starostlivosť o deti. Táto vízia bola podporovaná oficiálnou vládou kampaňou. Hneď po vyhranej občianskej vojne bolo zrušených mnoho zákonov, ktoré menili úlohu ženy v spoločnosti liberálnejším spôsobom. Ženy tak stratili právny status a ich finančná situácia mala závisieť od otca alebo manžela. Za mimomanželské vzťahy mohli byť ľudia odsúdení do väzenia. V roku 1954 bol prijatý zákon, ktorý definoval homosexualitu ako trestnú. Až do 70. rokov potrebovala žena k riadeniu účtu súhlas od manžela alebo otca. Posun nastával až ku vláde Franca v roku 1975.“ ( zdroj: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Franco](http://cs.wikipedia.org/wiki/Francisco_Franco) )

\*<sup>7</sup> – Pop art - názov vznikol z anglického slova: „popular art – populárne masové umenie. Je spájaný predovšetkým s menom Andyho Warhola. Jeho diela sú vytvorené na základe sériografií sieťotlači výrobkov, či známych osobností ( napr. Campbellova polievka, Coca – Cola, Americká bankovka, Marilyn Monroe, Lenin, Mick Jagger.. ) K ďalším predstaviteľom patrí Jasper Johns, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman.

Umelecký smer vznikol v polovici 50. rokov a dominantný bol v 60 rokoch 20. storočia. Pop art bol predovšetkým ovplyvnený populárnou hudbou, komerčným umením a samozrejme pop – kultúrou. Charakteristické je miešanie, prelínanie motívov a techník z každodennej potreby, inšpiráciu čerpajú z veľkomestskej kultúry s jej vizuálnymi prejavmi. ( fotografia,

reklama, film, comics ). Hlavnými rysmi amerického pop – artu je predovšetkým používanie veľkých formátov, žiarivých či naopak nevýrazných farieb. Dôraz sa kladie na súdobé umenie. Moderné umenie chce byť prístupné, dostupné masám. U niektorých autorov je pop – art reakciou na morálny úpadok spoločnosti ( parafráza: J. Geržová, Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia, Profil 1999 ).

\*<sup>8</sup> - mizogýnia – chorobná nenávisť k ženám. „Implicitné alebo explicitné osočovanie žien mužmi a/alebo nenávisť mužov voči ženám.“ ( zdroj: <http://glosar.aspekt.sk/default.aspx?ami=1&smi=1&vid=146> ) Prejavuje sa v podobe nenávisťi alebo strachu vychádzajúceho z psychológie.

\*<sup>9</sup> – exaktné vedy pripúšťajú možnosť, že človek v kóme je schopný počuť hlas rozprávajúceho, aj napriek tomu, že nie je pri plnom vedomí.

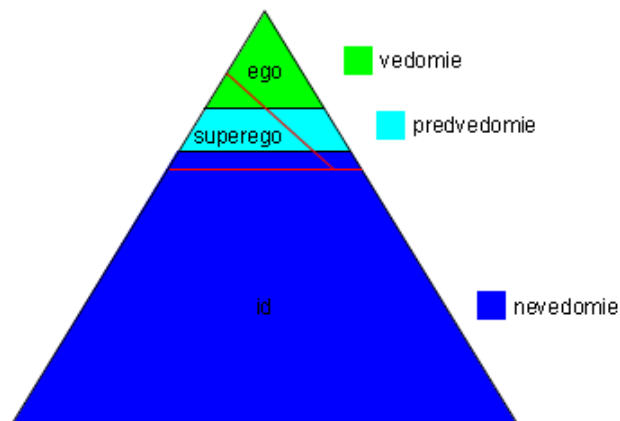
\*<sup>10</sup> – Charles Perrault ( 12. 1. 1628 – 16. 5. 1703 ) – francúzsky akademik, v službách ministra Couberta, člen Francúzskej akadémie, sekretár Akadémie nápisov a literatúry, zástanca moderných literárnych princípov, ktoré obhajoval vo svojom štvorzväzkovom diele Paralela Starých a Moderných. No však jeho skutočnú slávu mu priniesla až zbierka rozprávok z roku 1697. Aj napriek tomu, že akademik tvrdil, že príbehy vymýšľa pre kráľovské deti jeho malý syn Pierre, aby on sám nepriešiel o autoritu seriózneho vedca. Charles Perrault tak o viac ako o storočie predbehol generáciu zberateľov a torcov rozprávok inšpirovaných ľudovými príbehmi šírenými ústne z generácie na generáciu – bratov Grimmovcov, Andersena i nášho Dobšinského a Němcovú. ( parafráza, zdroj: [http://sk.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Perrault](http://sk.wikipedia.org/wiki/Charles_Perrault) )

\*<sup>11</sup> - Dvojka v sebe skrýva skutočné i symbolické polarities alebo alternatíva ako svetlo a tieň, muž a žena, hriech a milosť atď. Podľa východnej filozofie je i celý vesmír rozdelený do dvojíc podľa princípu jin a jang. Rovnako mystika rozoznávala dvojité spôsoby života – jeden bol zameraný dovnútra, druhý do vonka. Zaujímavé je, že číslo dva v tarotových kartách patrí žene napojenej na kozmickú energiu. Symbolizuje rovnováhu, intuíciu a či poznanie seba samej.

\*<sup>12</sup> – Pina Bausch ( 27. 7. 1940 – 30. 6. 2009 ) je choreografka nemeckého pôvodu, ktorá bola inšpirovaná predovšetkým tanečným štýlom tanztheater, ktorý nadväzuje na expresionizmus. základným motívom jej diel, ktorý neustále variuje, je interakcia alebo vzťah medzi mužom a ženou. Almodóvar

v Hable con ella prebral fragment z jej divadelnej hry Caffe Muller. ( parafráza, zdroj: [http://en.wikipedia.org/wiki/Pina\\_Bausch](http://en.wikipedia.org/wiki/Pina_Bausch) ).

\*<sup>13</sup> - citát, zdroj: <http://www.kontakt50.sk/rozpravky-pre-dospelych/61-rozpravky-pre-dospelych/95-temna-polovica-naej-due?tmpl=component&print=1&page=i>



\*<sup>14</sup> Funkčné systémy osobnosti človeka - model podľa Sigmunda Freuda

\*<sup>15</sup> – „Prvý objekt lásky je naša matka. Uvažujme o pohlaví muža. Chceme si získať pozornosť matky, chceme jej lásku, jej dotyky, chceme ju celkovo v sexuálnom zmysle. Mladý chlapec má svojho rivala, jeho otca. Jeho otec je väčší, silnejší, múdrejší, spí s matkou, pričom chlapec spí sám v malej posteli. Otec je nepriateľ. Potom ako chlapec rozpozná túto archetypovú situáciu, začne si byť vedomý jemných rozdielov medzi chlapcami a dievčatami, odlišných od dĺžky vlasov a typu oblečenia. Rozdiel je v tom, že on má penis a dievča nie. Nastáva otázka, kde je penis dievčaťa? Možno ho stratila, možno bol odrezaný. Možno sa to stane jemu. Toto je začiatok kastrovej úzkosti. U chlapca, rozpoznajúc otcovu nadradenosť a obávajúc sa o svoj penis, sa spustia niektoré ego-obranné mechanizmy. Premiestni svoje sexuálne impulzy od matky na dievčatá, neskôr na ženy. Identifikuje sa s agresorom (otec), bude sa snažiť byť ako on, ako muž. Po niekoľkých rokoch latencie vstúpi do adolescence a do sveta dospeljej heterosexuality“. ( citát, zdroj: [http://www.iapl.sk/cl\\_jf.html#a9](http://www.iapl.sk/cl_jf.html#a9) )

\*<sup>16</sup> - Fenomén masky je veľmi starý. Od počiatku sprevádzala človeka – bola spojená s mnohými druhmi rituálov v praveku. Od náboženských rituálov, cez rôzne iné príležitosti a oslavy. Oslavy jari, slnovratu, pálenie Morený atď.

Mnohé z týchto rituálov sú zaužívané dodnes a majú svoju nadčasovú funkciu. Ak by sme chceli interpretovať samotnú symboliku masku či pochopiť jej význam vo všeobecnosti, mohli by sme začať tým, že ide o zakrytie vlastnej identity. Pre mnoho literárnych či divadelných postáv bolo charakteristických nosením masky. Symbolizoval nie len ich ochrannú funkciu či funkciu amuletu. Maskou sa dá zakrývať i pravá tvár, ale i bolesť, hanba, trápenie, tajomstvo, celé životné fátum. Ak má človek na sebe masku, nemusí mať v spoločnosti zábrany, môže byť sám sebou, pretože vie, že jeho identitu nikdy nikto nespozná, jeho identita nebude prezradená. Je to určitý typ oslobodzovacieho procesu, kedy postava za maskou sa môže oslobodiť od konvencií a spoločenských noriem a vychutnať si bytie naplno.

\*<sup>17</sup> - Apolón – boh starogréckej a starorímskej mytológie, syn Dia a Léto. Prímením boha Apolóna je Foibos – „žiariaci“ alebo „jasný“. Má moc nad morom, svetlom, uzdravením, umením, veštiami, tancom, rozumom. Je známy ako vodca Múz. Apolónsky princíp reprezentuje vznešenosť, pokoj, krásu, mieru, hranicu, individualizácia, sen, zdanie, Apolón je boh epiky. V umení je často stavaný do protikladu s Dionýzom, pretože je spájaný so spomínanou harmóniou, poriadkom, rozumom, kým Dionýzos, je boh vína, boh hudby, plodnosti, charakterizuje ho extáza, opojenie, jednota, rozkoš, utrpenie, chaos, všetky nespútané emócie a vášne. Gréci však učili, že sa tieto božstvá navzájom dopĺňajú, lebo sú bratmi. Dôležité bolo, že v gréckej mytológii symbolizoval znovuzrodenie – dva krát sa istým spôsobom narodil, preto v sebe niesol v sebe totálnu skúsenosť utrpenia a strasti.

(Parafráza, zdroj: poznámky z Dejín estetického myslenia IV.,

<http://sk.wikipedia.org/wiki/Apol%C3%B3n>,

<http://sk.wikipedia.org/wiki/Dion%C3%Bdzos>).



## Použitá literatura

- AW Eaton: *Talk to her*. Routledge, 2008. 128 s. ISBN: 978-0-415-77367-6
- BALCAR, Karel: *Uvod do studia psychologie osobnosti*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 231 s.
- BARTKO, Ondrej: *Farba a jej použitie*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1980. 93 s. Bez ISBN
- BETTELHEIM, Bruno: *Za tajemstvím pohádek*. Prel. Lucie Lucká. Nakladatelství Lidové noviny. Praha. 2000. 336 s. ISBN: 80-7106-290-1
- CVIKOVÁ, Jana., DEBRECENIOVÁ, Jana., KOBLOVÁ, Ľubica.: *Rodová rovnosť*. Dostupné na: <http://prison-education.oad.sk/sk/text4.html>
- CVIKOVÁ, Jana: *Nerodíme sa jako ženy a muži*. in: Ružový a modrý svet – rodové stereotypy a ich dôsledky, Bratislava, OZ Aspekt, 2003. s. 292. ISBN 80-8914-52-2
- GEIST, Bohumil.: *Sociologický slovník*. Victoria Publishing, Praha 1992. 647 s. ISBN 80-85605-28-7
- GERŽOVÁ, Jana: *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*, Profil 1999. ISBN 80-200-0993-0
- KARSTEN, Hartmut: *Ženy – muži, Genderové role, jejich puvod a vývoj*. Praha, Portál, 2006. s. 183. ISBN 80-7367-145-X
- KRISTEVA, Julia: *Jazyk Lásky*. Prel. Josef Fulka. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2004. 250 s. ISBN 80-86356-38-8
- LIPOVETSKY, Gilles: *Třetí žena*. 2. vyd. Prel. Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2004. 332 s. ISBN 978-80-7260-171-4
- LIPOVETSKY, Gilles: *Věčný přepych*. 2. vyd. Prel. Klára Němcová. Praha: Prostor, 2005. 134 s. ISBN 80-7260-144-X
- MATÁKOVÁ, Viktória., HANÁKOVÁ, Petra.: *Pedro Almodovar*. SFÚ: Camera Obscura. 2005. 312 s. ISBN 80-85187-41-8
- MONACO, James: *Jak číst film*. Prel. Tomáš Liška. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6
- NAKONEČNÝ, Milan: *Úvod do psychologie*. 1. vyd.. Praha : Academia, 2003. 507 s.

- NIETSCHÉ, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*. 2 vyd. Praha: Gryf, 1993. 81 s. Bez ISBN.
- MICHALOVIČ, Peter a kol.: *Interpretácia a film*. ASFK a SFÚ, Bratislava. 2008. ISBN 978-80-969873-2-0
- PLESKOTOVÁ, Petra: *Svět barev*. Praha: Albatros, 1987, 199 s. Bez ISBN
- PLESNÍK, Ľubomír a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. UKF, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie. 1. vyd. 2008. s. 474. ISBN 978-80-8094-350-9
- PLESNÍK, Ľubomír: *Estetika inakosti*. Nitra: ÚLUK FF UKF, 1998. 140 s. ISBN 80-8050-199-8
- Poznámky z Dejín estetického myslenia IV.
- REŽNÁ, Miroslava: *Implicitnosť zmyslu v literárnom diele*. Nitra: ÚLUK FF UKF, 2007. 137 s. ISBN 978-80-8094-140-6
- ŠALING, Samo – ŠALINGOVÁ, Mária – MANÍKOVÁ, Zuzana: *Veľký slovník cudzích slov*. Veľký Šariš: SAMO – AAMM, 1997, 1272 s. ISBN 80-0802054-7
- ŽILKA, Tibor: *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1987. 435 s. Bez ISBN

## Internetové zdroje

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Franco](http://cs.wikipedia.org/wiki/Francisco_Franco)  
[http://digitalcontentproducer.com/cameras/revfeat/video\\_fade\\_black\\_53/](http://digitalcontentproducer.com/cameras/revfeat/video_fade_black_53/)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/All\\_About\\_Eve](http://en.wikipedia.org/wiki/All_About_Eve)  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Archetype>  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Gender\\_studies](http://en.wikipedia.org/wiki/Gender_studies)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Id,\\_ego,\\_and\\_super-ego](http://en.wikipedia.org/wiki/Id,_ego,_and_super-ego)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Julia\\_Kristeva](http://en.wikipedia.org/wiki/Julia_Kristeva)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/La\\_Movida\\_Madrile%C3%B1a](http://en.wikipedia.org/wiki/La_Movida_Madrile%C3%B1a)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Pina\\_Bausch](http://en.wikipedia.org/wiki/Pina_Bausch)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Sun,\\_Moon,\\_and\\_Talia](http://en.wikipedia.org/wiki/Sun,_Moon,_and_Talia)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Talk\\_to\\_Her](http://en.wikipedia.org/wiki/Talk_to_Her)  
<http://es.shvoong.com/humanities/film-and-theater-studies/104068-hable-ella/>  
<http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Heslar/cixous.htm>  
<http://glosar.aspekt.sk/default.aspx?ami=1&smi=1&vid=146>  
<http://glosar.aspekt.sk/default.aspx?ami=1&smi=1&vid=171>  
<http://glosar.aspekt.sk/default.aspx?smi=1&ami=1&vid=129>  
<http://html.rincondelvago.com/mujeres-en-el-cine-de-pedro-almodovar.html>  
[http://changingminds.org/explanations/identity/jung\\_archetypes.htm](http://changingminds.org/explanations/identity/jung_archetypes.htm)  
[http://ii.fmph.uniba.sk/~filit/fva/archetyp\\_jung\\_c\\_g.html](http://ii.fmph.uniba.sk/~filit/fva/archetyp_jung_c_g.html)  
[http://issuu.com/michalbocak/docs/uvod\\_do\\_medii\\_07](http://issuu.com/michalbocak/docs/uvod_do_medii_07)  
<http://neuron-ai.tuke.sk/~tkacovaz/jung.htm>  
<http://ografologii.blogspot.com/2008/05/archetyp-matky.html>  
<http://piedadalvarezmaestre.blogspot.com/2008/08/las-mujeres-y-almodvar.html>  
<http://policy.euweb.cz/view.php?id=33>  
<http://rodicovstvo.sk/sexedu/kap3.9.pdf>  
<http://sk.wikipedia.org/wiki/Apol%C3%B3n>,  
<http://sk.wikipedia.org/wiki/Dion%C3%Badzios>  
[http://sk.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Perrault](http://sk.wikipedia.org/wiki/Charles_Perrault)  
[http://sk.wikipedia.org/wiki/Virginia\\_Woolfov%C3%A1](http://sk.wikipedia.org/wiki/Virginia_Woolfov%C3%A1)

<http://translate.google.sk/translate?hl=sk&sl=en&u=http://www.routledge-philosophy.com/books/Talk-to-Her-ISBN9780415773676&ei=pHBCS9CgAZqCnQOryrDPBA&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=1&ved=0CAkQ7gEwAA&prev=/search%3Fq%3DAW%2BEaton%2Btalk%2Bto%2Bher%26hl%3Dsk>

<http://translate.google.sk/translate?hl=sk&sl=es&u=http://www.cosasdelcine.es/pedro-almodovar-y-las-mujeres/&ei=V3tES-LvOYycmwOg2qGGBg&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=6&ved=0CCIQ7gEwBQ&prev=/search%3Fq%3Dmujer%2Bsolo%2BPedro%2BAlmodovar%26hl%3Dsk%26sa%3DX>

<http://www.answers.com/topic/abrazos-rotos>

[http://www.artandpopularculture.com/H%C3%A9%C3%A8ne\\_Cixous](http://www.artandpopularculture.com/H%C3%A9%C3%A8ne_Cixous)

[http://www.aspekt.sk/aspekt\\_in.php?content=clanok&rubrika=18&IDclanok=193](http://www.aspekt.sk/aspekt_in.php?content=clanok&rubrika=18&IDclanok=193)

[http://www.aspekt.sk/aspekt\\_in.php?content=clanok&rubrika=21&IDclanok=135](http://www.aspekt.sk/aspekt_in.php?content=clanok&rubrika=21&IDclanok=135)

<http://www.bedekerzdravia.sk/?main=article&id=616>

<http://www.britannica.com/bps/additionalcontent/18/27181119/Comatose-women-in-%C3%84%C3%B2El-bosque%C3%84%C3%B4-Sleeping-beauty-and-other-literary-motifs-in-Pedro-Almodvars-Hable-con-ella>

<http://www.cineismo.com/criticas/hable-con-ella.htm>

<http://www.cineismo.com/criticas/hable-con-ella.htm>

<http://www.cinepur.cz/article.php?article=946>

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/hableconella/hableconella.htm>

<http://www.cudzieslova.sk/slovník>

<http://www.decine21.com/perfiles/Pedro-Almodovar>

<http://www.dissidences.org/IberianFeminism.html>

<http://www.economicexpert.com/a/Archetype.htm>

<http://www.enotes.com/contemporary-literary-criticism/almodovar-pedro>

[http://www.epinions.com/review/mvie\\_mu-1117858/content\\_83918163588](http://www.epinions.com/review/mvie_mu-1117858/content_83918163588)

<http://www.feminet.sk/show.stm?x=90945>

<http://www.festival-cannes.com/en/theDailyArticle/56644.html>

<http://www.filmaffinity.com/es/film780724.html>

<http://www.filmint.nu/?q=node/178>  
<http://www.filmreference.com/Directors-A-Ba/Almod-var-Pedro.html>  
[http://www.iapl.sk/cl\\_jf.html](http://www.iapl.sk/cl_jf.html)  
[http://www.iapl.sk/cl\\_jf.html#a4](http://www.iapl.sk/cl_jf.html#a4)  
<http://www.impulzrevue.sk/article.php?423>  
<http://www.kontakt50.sk/rozpravky-pre-dospelych/61-rozpravky-pre-dospelych/95-temna-polovica-naej-due?tmpl=component&print=1&page=i>  
<http://www.kvsbk.sav.sk/upgrade-sex-vychova/luksik.htm>  
<http://www.labutaca.net/films/7/hableconella.htm>  
<http://www.letralia.com/207/articulo09.htm>  
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=7867>  
<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/almodovar.html>  
<http://www.litcentrum.sk/36913>  
<http://www.lukor.com/cine/noticias/0903/13160410.htm>  
<http://www.madrid-uno.com/society/movida.htm>  
<http://www.mikesh.szm.com/jung.htm>  
<http://www.mouseplanet.com/fairytales/ft011011.htm>  
[http://www.moviemaker.com/directing/article/pedro\\_almodvar\\_the\\_man\\_from\\_la\\_mancha\\_3312/](http://www.moviemaker.com/directing/article/pedro_almodvar_the_man_from_la_mancha_3312/)  
<http://www.nybooks.com/articles/19911>  
<http://www.pitt.edu/~dash/type0410.html>  
<http://www.popmatters.com/pm/feature/116249-woman-or-object-selected-female-roles-in-the-films-of-pedro-almodova/>  
<http://www.popmatters.com/pm/feature/116250-pedro-almodovars-quintessentially-pansexual-oeuvre/>  
[http://www.public.iastate.edu/~lhagge/sun\\_moon.htm](http://www.public.iastate.edu/~lhagge/sun_moon.htm)  
<http://www.questia.com/googleScholar.qst?docId=5000263061>  
<http://www.ruzovyamodrysvet.sk/sk/hlavne-menu/citaren/ruzovy-a-modry-svet-%28cd-rom%29/odporucana-literatura>  
<http://www.sonyclassics.com/talktoher/>  
<http://www.sophia.sk/casopis/rozpravky.html>  
<http://www.sparknotes.com/lit/roomofonesown/>  
[www.ff.unipo.sk/kvdsp/files/.../sociologia\\_rodiny\\_sylabus.doc](http://www.ff.unipo.sk/kvdsp/files/.../sociologia_rodiny_sylabus.doc)

## Citované filmy

Amante Menguante

Café Muller (Café Muller), choreografia: Pina Bausch, Nemecko, 1978

Čo som komu urobila? (Qué he hecho yo para merecer esto?), réžia: Pedro Almodóvar, Španielsko, 1984, 101 min.

Hovor s ňou (Hable con ella), réžia: Pedro Almodóvar, 2002, Španielsko, 112 min.

Jesenná sonáta (Höstsonaten), réžia: Ingmar Bergman, Švédsko, Západné Nemecko, Francúzsko, 1978, 99 min.

Matador (Matador), réžia: Pedro Almodóvar, 1986, Španielsko, 86 min.

Na dno vášne (Carne trémula), réžia: Pedro Almodóvar, 1997, Španielsko, 103 min.

Pepi, Lucy, Bom a iné dievčatá na kope (Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón), réžia: Pedro Almodóvar, 1980, Španielsko, 82 min.

Piano (The piano), réžia: Jane Campion, Austrália, Nový Zéland, Francúzsko, 1993, 121 min.

Rozorvané objatia (Los abrazos rotos), réžia: Pedro Almodóvar, 2009, Španielsko, 127 min.

Spútaj ma (Átame), réžia: Pedro Almodóvar, Španielsko, 1990, 111 min.

V temnotách (Entre Tinieblas), réžia: Pedro Almodóvar, 1983, Španielsko, 114 min.

Volver (Volver), réžia: Pedro Almodóvar, Španielsko, 2006, 121 min.

Všetko o Eve (All about Eve), réžia: Joseph L. Mankiewicz, Spojené štáty americké, 1950, 138 min.

Všetko o mojej matke (Todo sobre mi madre), réžia: Pedro Almodóvar, Španielsko, Francúzsko, 1999, 101 min.

Vysoké podpätky (Tacones lejanos), réžia: Pedro Almodóvar, 1991, Španielsko, Francúzsko, 112 min.

Zlá výchova (La mala education), réžia: Pedro Almodóvar, Španielsko, 2004, 105 min.

Ženy na pokraji nervového zrútenia (Mujeres al borde de un ataque de nervios), réžia: Pedro Almodóvar, Španielsko, 1988, 90 min.

## **Obrazová příloha**







Obrázok č. 3



Obrázok č. 4



Obrázok č. 5



Obrázok č. 6



Obrázok č. 7



Obrázok č. 8