

**Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci  
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií**

# **Mizanscéna ve filmu *Vše o mé matce* režiséra Pedra Almodóvara**

*Bakalářská diplomová práce*

**Martina PAVLOUŠKOVÁ**

**Vedoucí práce:** Mgr. Jan KŘIPAČ, Ph.D.

Olomouc 2010

Děkuji vedoucímu této práce Mgr. Janu Křipačovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a připomínky během přípravy této bakalářské diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně na základě uvedených zdrojů.

30. dubna 2010

.....

Martina Pavloušková

**Anotace:**

Předmětem zkoumání je uspořádání mizanscény ve filmu *Vše o mé matce* (1999) současného španělského režiséra Pedra Almodóvara. Jednotlivé analýzy jsou zaměřeny na prvky výpravy, kostýmů, líčení, svícení a inscenování herců v prostoru za účelem vysledování jejich funkcí v celkové narativní kompozici filmu. Jedním z témat je rovněž vztah mezi filmovou a divadelní mizanscénou, který se v průběhu vyprávění vyčleňuje.

**Annotation:**

The subject of this bachelor thesis is an interpretation of mizanscène in the movie *All About My Mother* of contemporary Spanish director Pedro Almodóvar. Particular interpretations are focussed on setting, costumes, makeup, lighting and acting to find functions in total narrative composition of the movie. One of the topics is also the relation between mizanscène in the movie and theater which sets apart during the movie.

## Obsah

1. Úvod .....	7
1.1 Metodologie .....	7
1.2 Mizanscena .....	10
1.2.1 Realismus .....	10
1.2.2 Výprava .....	10
1.2.3 Kostýmy a líčení .....	11
1.2.4 Svícení .....	12
1.2.5 Inscenování figur: pohyb a herecký výraz .....	13
1.3 Předpokládané cíle práce .....	15
2. Výprava .....	16
2.1 Výprava ve filmu <i>Vše o mé matce</i> .....	16
2.1.1 Madrid .....	18
2.1.2 Nemocnice .....	19
2.1.3 Barcelona .....	20
2.2 Almodóvarova symbolika .....	24
2.2.1 Symbol kříže, plakát Ježíše Krista .....	24
2.2.2 Symbol zrcadla .....	24
2.2.3 Průhledy .....	25
2.2.4 Fotografie .....	25
2.2.5 Symbol papíru, dopisu, notesu .....	26
2.2.6 Média a film .....	26
2.3 Závěr .....	27
3. Kostýmy a líčení .....	28
3.1 Kostýmy ve filmech Pedra Almodóvara .....	28
3.2 Kostýmy ve filmu <i>Vše o mé matce</i> .....	29
3.2.1 Fáze matka .....	29
3.2.2 Fáze truchlící matka .....	30
3.2.3 Fáze mezi prostitutkami .....	30
3.2.4 Asistentka v divadle .....	31
3.2.5 Fáze ošetřovatelka Rosy .....	31
3.2.6 Fáze herečka .....	31
3.2.7 Fáze ošetřovatelka Rosina dítěte .....	31
3.2.8 Kostýmy ostatních postav .....	32
3.3 Závěr .....	35
4. Svícení .....	36
4.1 Madrid, interiéry .....	36
4.2 Madrid, exteriéry .....	37
4.3 Divadelní svícení .....	37
4.4 Barcelona, exteriéry .....	37
4.5 Barcelona, interiéry .....	38
4.6 Závěr .....	39
5. Herectví a inscenování postav .....	40
5.1 Manuela (Cecilia Rothová) .....	41
5.2 Estéban (Eloy Azorín) .....	42
5.3 Agrado (Antonia San Juanová) .....	43
5.4 Lola (Toni Cantó) .....	44
5.5 Rosa (Penélope Cruzová) .....	45

5.6 Huma (Marisa Paredesová) .....	46
5.7 Ostatní postavy: Nina (Candela Peñová), otec (Fernando Fernán Gómez) a matka (Rosa Maria Sardaová) sestry Rosy.....	46
5.8 Závěr.....	47
6. Závěr .....	49
7. Přílohy: .....	53
7.1 Filmografie Pedra Almodóvara.....	53
7.2 Obrazová příloha.....	54
8. Prameny a literatura .....	61

# 1. Úvod

Tématem této bakalářské práce je analýza výstavby mizanscény ve filmu *Vše o mé matce* současného španělského režiséra Pedra Almodóvara.

Tento jeho v pořadí třináctý celovečerní snímek tvoří zlom v jeho kariéře. Jeho filmařský styl je ukotvený, oproti dřívějším filmům (např. *Vysoké podpatky*, *Co jsem komu udělala*) je klidnější, tematicky vyváženější a práce s mizanscénou je dovedená k dokonalosti. Almodóvar svými filmy posunuje hranice slušnosti, taktu, problémů společnosti a především sexuální otevřenosti. Upozorňuje také na rozdílnost lidí a lidské předsudky a jednoduchost odsouzení jiného.

Do svých příběhů si vybírá kontroverzní, zajímavé, rozmanité a rozdílné postavy, které udržují diváckou pozornost a divák jim porozumí, i když jsou to mnohdy lidé z okraje společnosti: prostitutky, transsexuálové nebo narkomani. Své příběhy rozehrává v divokých barvách a celková mizanscéna je natolik propracovaná, že mnohokrát odhalí obsahy na první pohled utajené. V tomto nalezneme podle mého názoru Almodóvarův přínos. Zobrazuje totiž španělskou kulturu a současnost ne jako bezproblémovou, ani ne jako neutrální. Zobrazuje ji jako konfliktní, plnou podivínů, lidí, které odmítla rodina a společnost a kteří se následkem toho museli stát někým jiným. Za pomoci barevné a výrazné mizanscény, propracované do posledního detailu, se nám jeví jeho filmy atraktivní a jeho postavy sympatické. Almodóvar ví, jak je zlidštit, a ukazuje nám jejich dobré i špatné stránky, jaké má každý člověk. Postavy sice jednají někdy unáhleně, teatrálně a celkový dojem z filmu může hraničit s kýčem, ale jedná-li se o Almodóvara, právě takový je jeho filmový svět.

Také žánrově je Almodóvar nevyhraněným režisérem. I když se mnohdy zabývá se především melodramatem, často kombinuje pravidla jiných žánrů a výsledkem jsou těžko zařaditelná díla.

## 1.1 Metodologie

Jelikož je má práce zaměřená na analýzu mizanscény, nebudu se zabývat narativní složkou filmu, pokud tak nebude nutné pro význam mizanscény.

V práci budu používat terminologii a nástroje neoformalistů Davida Bordwella a Kristin Thompsonové převzatou z *Film Art: An Introduction*. Při analýze mizanscény a inscenování budu mimo jiné vycházet z další Bordwellovy knihy *Figures Traced in*

Light. Inspirací pro mou analýzu bude charakteristika neoformalistické analýzy Kristin Thompsonové. „Mizanscéna je uspořádání na scéně, zahrnuje herectví, svícení, výpravu, kostýmy apod.“<sup>1</sup> tvrdí André Bazin, někteří jiní francouzští kritici však zastávají názor, že mizanscéna představuje celý proces natáčení, obsahující všechno od uspořádání scény a všech úprav, až po přidání hudby. „Pro Françoise Truffaut znamená mizanscéna také prvky jako pozice kamery, vybraný úhel záběru, délka záběru a gestikulace.“<sup>2</sup> V této bakalářské práci se však budu držet Bordwellova přístupu, tedy neoformalistické analýzy následujících prvků: výpravy, kostýmů, líčení, inscenování postav a svícení.

Neoformalismus je přístupem k estetické analýze založeným na práci ruských literárních formalistů<sup>3</sup>, jako byli Viktor Šklovskij, Roman Jakobson nebo Boris Ejchenbaun. Neoformalistická analýza má schopnost přicházet s teoretickými otázkami a musí být aplikovatelná na každý film. „Neoformalismus jako přístup nabízí řadu přibližných předpokladů o tom, jak jsou umělecká díla vystavěna a jakým způsobem vyvolávají reakci obecnosti.“<sup>4</sup> Kristin Thompsonová píše o neorealisticke analýze následující: „Analýza zahrnuje rozšířené, pozorné sledování filmu – sledování, které dává analytikovi možnost pohodlně zkoumat ty struktury a materiály, které ho zaujaly při prvním zhlédnutí filmu i při jeho zhlédnutích následných.“

Neoformalisté využívají ve svých analýzách několika termínů, jedním z nich je například „ozvláštnění“, v němž spočívá veškerá technika umění. Umění totiž ozvlášťuje naše navyklé vnímání světa, ideologie i jiných uměleckých děl tím, že si z těchto zdrojů bere materiál a přeměňuje jej. Umisťuje jej do nového kontextu a zapojuje jej do nových formálních vzorců. „Ozvláštnění je tedy obecným neoformalistickým termínem pro základní účel umění v našem životě. Účel sám o sobě zůstává v průběhu historie konzistentní, ale neustálá potřeba vyhybat se zautomatizování také vysvětluje, proč se umělecká díla mění ve vztahu ke svému

---

<sup>1</sup> BORDWELL, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press, 2005, s. 11, ISBN 0520241975.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>3</sup> Termín *formalismus* vychází z latinského *forma*, což znamená tvar, podoba. Toto slovo je v estetice často používané, má však několik významů. Obecně je forma vnější stránka uměleckého díla, tedy jeho struktura, celek jeho prvků a jejich vzájemných vztahů, jejichž prostřednictvím se vyjadřuje obsah. Estetický formalismus je pak teorie, jež podstatu estetiky vidí v nauce o formách a která tuto formu považuje za čistě estetický prvek; mezi první teoretiky estetického formalismu se řadil i Kant.

<sup>4</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. Ročník 10, 1998, č.1 (29). s. 3.



historickému kontextu a proč je možno ozvláštnění dosahovat nekonečným množstvím způsobů.“

Neoformalisté předpokládají, že se význam liší film od filmu, protože je „prostředkem“. Slovo prostředek označuje jakýkoliv jednoduchý prvek či jakoukoliv strukturu, která v uměleckém díle hraje roli – pohyb kamery, rámcová povídka, opakované slovo, kostým, téma atd. Prostředky můžeme analyzovat použitím konceptů funkce a motivace. Každý daný prostředek slouží různým funkcím podle kontextu díla a hlavním úkolem analytika je najít funkce tohoto prostředku v daném kontextu. V mém analyzovaném filmu zkoumám především funkci mizanscény jako prostředku, který je nejvýraznější a nese mnoho významů.

Formalisté rozlišují čtyři základní typy motivace: kompoziční, realistickou, transtextuální a uměleckou. Kompoziční motivace zahrnuje použití jakéhokoliv prostředku, který je nezbytný pro narativní konstrukci kauzality. Například ve *Vše o mé matce* funguje Estébanův deník jako prvek kompoziční kauzality, celou dobu v sobě nese informace, které se odtajní až na konci, kdy si jej přečte jeho otec. Realistickou motivaci zapojujeme v díle tehdy, když ospravedlňujeme nějaký podnět tím, že jej vztahujeme k pojmům z reálného světa. Například, když Manuela odjíždí do Barcelony hledat otce svého syna, automaticky předpokládáme, že má dostatek financí a nic jí nebrání v tom nechat své práce a všechno opustit. Transtextuální motivace zahrnuje odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl. Takovýto prostředek tedy známe z jiných uměleckých děl. Právě ta je pro Almodóvarovy filmy nejdůležitější. Automaticky, na základě zkušeností s jeho tvorbou očekáváme určitý styl a ten se autor snaží dodržovat. Svou mizanscénu dodržuje konvence své tvorby, obsazuje podobné herce a příběhy se odehrávají na podobných místech s téměř stejnou barevností a výtvarnou kompozicí. Pokud v určitém okamžiku transtextuální motivaci neregistrujeme, může to být vykládáno jako záměrné porušení stylu a významem je tedy ironické vyznění situace. Posledním typem je motivace umělecká, která nemůže existovat bez ostatních typů a zároveň je ostatními potlačena.

U neoformalistické analýzy je také potřeba brát v potaz tzv. pozadí neboli normy předchozí zkušenosti. Normy, které známe z každodenního světa a díky kterým rozeznáváme referenční významy a rozumíme filmům. Druhý typ pozadí zahrnuje umělecká díla a jejich konvence, se kterými se setkáváme už od útlého věku a snažíme se jim porozumět. Posledním typem pozadí je praktičnost filmu v reálné podobě, například jeho reklamní funkce.

## 1.2 Mizanscéna

Ze všech filmařských technik je mizanscéna tou nejznámější. Potom, co vidíme film, možná si nevzpomeneme na kamerové střihy a doprovodný zvuk. Téměř určitě si ale vybavíme prvky mizanscény. Přesně si pamatujeme typické prostředí, kam režisér Tim Burton zasadil *Stříhorukého Edwarda*<sup>5</sup>. Vybavíme si dokonale namaskovaného Heatha Ledgera v roli Jokera v *Temném rytíři*<sup>6</sup> (režie Christopher Nolan) a vzpomeneme si na kostým a charakteristické líčení Malcoma McDowella v *Mechanickém pomeranči*<sup>7</sup> (režie Stanley Kubrick). Mnoho z našich hluboce vrytých vzpomínek na filmy závisí na mizanscéně.

Výraz pochází z francouzského *mise-en-scène* a znamená inscenování akce v prostoru před kamerou. Jako první byl tento termín používán při řízení divadelních her. Z jejího divadelního původu tedy vyplývá, že obsahuje ty aspekty, které přesahují z divadla do filmu.

Nejdůležitějšími prvky mizanscény jsou výprava, svícení, kostýmy, líčení a inscenování postav. Režisér musí všechny tyto prvky nastavit a přizpůsobit kameře, aby docílil určitého efektu.

### 1.2.1 Realismus

Mizanscéna a její funkce v celkovém systému filmového díla bývají často posuzovány z hlediska realistického ztvárnění. Vztah mezi mizanscénou a konvencemi realismu je však komplikovanější. Realita současnosti je mnohdy odlišná od doby, ve které byl snímek natočen. Nejen čas posunuje chápání realismu. Také v odlišných kulturách a individuálním chápání se pojetí realismu liší. Je také důležité rozlišit mezi tím, zda filmař zobrazuje realitu své doby, nebo celou svoji scénu stylizuje do určitého stylu. Bylo by zavádějící myslet si, že Almodóvarův svět prostitutek a mužů přeoperovaných na ženy, těhotných jeptišek a narkomanů je běžná realita dvacátého století.

### 1.2.2 Výprava

Filmař si může zvolit, jestli bude natáčet v reálném prostředí, nebo si jej sám vytvoří ve studiu. Ve Francii, Německu a především v USA filmové štáby s oblibou vytváří celé umělé světy, ve kterých se filmy odehrávají. Stále však musíme mít na

---

<sup>5</sup> Burton, Tim. *Edward Scissorhands*, 1990.

<sup>6</sup> Nolan, Christopher. *The Dark Knight*, 2008.

<sup>7</sup> Kubrick, Stanley. *A Clockwork Orange*, 1971.

paměti ztvárněný filmový realismus. Co se zdá realistické filmařům v době, kdy dílo vzniká, může za několik let připadat divákům vysoce stylizované. Důležité je rozestavení herců a jejich stylizace. Filmová výprava může vystoupit i do popředí a nemusí být nutně jen doplňující „dekorací“. Sama může rozvíjet narativitu příběhu.

Filmaři také používají barvu a její funkce v rámci výpravy. Celá atmosféra filmu závisí na tom, jestli je film černobílý nebo barevný. Také volba konkrétních barev ovlivní divákovu vnímání a umocní tím filmařův záměr. Někteří filmaři v rámci šetření financí sázejí na miniaturní výpravu, jiní naopak tvoří velkolepé historické filmy s věrným prostředím. Právě v barevnosti se Almodóvar a další režiséři výrazně realizují. Například ve filmu Jacquese Tatiho *Playtime*<sup>8</sup> je použito změny barev jako části vývoje v naraci. Ze začátku je výprava laděná šedivě, převažuje hnědá a černá, tmavé a studené barvy. Později se objevují růžová, červená nebo zelená. Tato změna v barevnosti podporuje změnu v ději a odhaluje skryté významy.

Díky výpravě se mnohdy může překrývat mizanscéna filmová a divadelní. Jeden prvek scény může sehrát několik úloh, může fungovat v různých situacích různě. Důležitá je i manipulace s filmovými plány. Pro vypravěčské záměry a tvoří mizanscénu rekvizity, tedy předměty, které nesou vlastní význam, mají svou funkci a posunují děj.

### **1.2.3 Kostýmy a líčení**

Stejně jako výprava i kostýmy mají specifickou funkci ve filmu. Charakteristické a stylizované oblečení vstěpuje postavě chování, povahové rysy a herci se lépe vcítí do svých charakterů. Kostýmy na druhou stranu mohou být realistické a nemusí znázorňovat nic. Pečlivě vybraný kostým však odhalí charakter postavy nejrychleji. Jak už jsme uvedli, pozorný divák si jistě vybaví šaškovský obleček a specifické líčení Jokera v *Temném rytíři*<sup>9</sup> Christophera Nolana, z něhož se stala téměř legenda a symbol pro nápodobu a parafrázi. Kostým perfektně dokresluje to jeho zvrácenost, pokřivenost mísící se se smyslem pro humor, ironií a touhou bavit ostatní. Almodóvar si nechává záležet především na kostýmech transsexuálů, kteří jsou i přes svou snahu zapadnout do opačného pohlaví docela jasně rozpoznatelní. Ženské šaty navlečené na mužské postavě působí poněkud tvrdě a neskrývají všechno, co by měly. Můžeme konstatovat, že každý sebemenší prvek z kostýmu, ať

---

<sup>8</sup> Tati, Jacques. *Playtime*, 1967.

<sup>9</sup> Nolan, Christopher. *The Dark Knight*, 2008.

už je to falešná oděvní značka nebo velké sluneční brýle, má svou funkci a dokresluje charakter postavy.

Ke kostýmům se přímo vztahuje líčení herců. Původně bylo silné líčení nutné kvůli nekvalitnímu filmovému materiálu. Na kameře nalíčený obličej vypadá přirozeněji. Líčení může zvýraznit dobré nebo naopak špatné vlastnosti postavy. I líčení podléhá realismu doby, muži bývají namalovaní méně než ženy, většinou bývají zvýrazněné lícní kosti, případně použit make-up na sjednocení obličeje. Ženy naopak bývají nalíčeny silně, oblíbené rudé rty a kouřové oči se objevují v mnoha filmech. Dodnes se využívá různých způsobů, jak zdůraznit hercům obličej a tím umocnit jejich výrazy. Silným líčením především v černobílém filmu může režisér dosáhnout většího dramaticka. Líčení a kostýmy dotváří identifikaci postav.

#### **1.2.4 Svícení**

Manipulace s osvětlením je silným výrazovým prostředkem, který dokresluje celkové vyznění filmu nebo jeho částí. Světlejší a tmavší oblasti uvnitř obrazu pomáhají vytvořit celkovou kompozici každého záběru a vedou naše oči k určitým objektům a akcím.

Jasně osvětlená věc nebo gesto přitáhne divákovu pozornost a stín zakryje to, co v daném okamžiku není důležité. Kvalita světla odkazuje k intenzitě osvětlení. Tvrdé svícení vytváří přesné stíny, měkké svícení vytváří rozptýlené světlo.

Stíny rozdělují Bordwell na připojené stíny a vržené stíny, tedy stíny, které vrhá objekt a stíny, které jsou vrhány na objekt. Připojený stín je ten, když se postava dívá do svíčky a je točena zepředu. To, co je za ní, není osvětleno, protože je zakryto právě tímto typem stínu. Stín, který vrhá postava na zeď za sebou, je nazýván vržený stín. Vytvoří jej překážka mezi zdrojem světla a hercem.

Osvětlení ve filmu může také vyjadřovat pocity postav, stíny přes obličej anebo obličej ve tmě mohou značit zlé myšlenky. Pro naše zkoumání můžeme vymezit čtyři hlavní vlastnosti svícení – tedy jeho kvalitu, směr, zdroj a barevnost světla. Kvalita svícení se dělí na tvrdé a měkké osvětlení. Směr svícení vyjadřuje cestu světla od jeho zdroje k objektu, který je nasvícen. Rozlišujeme přední svícení, boční, zadní svícení, podsvícení a svícení shora.

Při použití předního svícení bývají vrhány ostré stíny na pozadí. Přední svícení je nejobvyklejší způsob osvětlení a je výhodné, pokud chceme nasvítit celý objekt. U bočního svícení vynikají textury a objekt dělá více prostorovým. Silně osvětlený

obličej z boku, který vrhá odraz na zeď, je velice působivý. Díky bočnímu svícení poznáme tvar nosu, lícních kostí a dalších prvků, které v kontextu vytvářejí další významy. Zadní svícení je použito několikrát například v *Občanu Kaneovi*<sup>10</sup> Orsona Wellese. Z postavy, která je ve tmě osvětlená zezadu, zůstane jen silueta vyzdvížená ze zadního plánu. Podsvícení bývá použito například v hororech pro dokreslení děsivého vzezření monstra. Může být použito i ve standardní situaci, kdy postavy sedí u ohně a ten jim osvětluje tváře. Svícení shora zdůrazní postavu, ačkoliv vidíme jen obrysy. Je potřeba také rozlišovat zdroje světla. Základní technikou nasvícení scény je tzv. systém tříbodového svícení, který využívá tři světla – klíčového světla, doplňkového světla a zadního světla. Klíčové je nejdůležitějším světlem. Svítí na objekt zepředu a svírá úhel 45 stupňů s osou kamery. Doplňkové světlo zjemňuje ostré stíny. Je rozptýlenější a není tak intenzivní jako klíčové. Zadní světlo zvýrazňuje objekt oproti pozadí a vytváří obrys kolem objektu. Opět je to světlo menší intenzity.

Co se týče barevnosti světla, většina filmů vyznívá neutrálně, osvětlení je přirozené, vytvořené pomocí slunečního světla nebo měkkého žlutého nasvícení. Někdy však bývá využíváno barevných lamp, nebo studeného modrého světla (Bordwell uvádí příklad v Ejzenštejnově filmu *Ivan Hrozný*<sup>11</sup>) k vyjádření chladu, smrti a vraždy.

Bordwell tvrdí, že „žádná část mizanscény není tak důležitá jako svícení.“<sup>12</sup>

### **1.2.5 Inscenování figur: pohyb a herecký výraz**

Chování postavy se také řadí mezi prvky mizanscény. Podle chování postavy divák rozpozná, jestli jde o zvíře v lidské podobě, robota, věc, nebo jestli dokonce představuje tvar, pocity, náladu nebo něco úplně jiného. Těchto prvků bývá využíváno především u divadelní mizanscény.

Abstraktní tvary mohou znázorňovat pohyb, výraz postavy si vysvětlujeme jako „hraní“. Divák někdy zapomene, že situace, které jsou nafilmovány, jsou přesně přizpůsobené záměrům režiséra, celková mizanscéna je pod taktovkou tvůrců. Právě oni totiž ovlivňují gesta, vzhled a výrazy, také zvuk, v tomto případě hlas postavy.

---

<sup>10</sup> Welles, Orson. *Citizen Kane*, 1941.

<sup>11</sup> Ejzenštejn, Sergej M. *Ivan Groznyj I.*, 1945.

<sup>12</sup> BORDWELL, David, THOMPSON Kristin. *Film Art: An Introduction (third edition)*, New York: McGraw Hill. 1990, s. 137

Existuje několik druhů hraní. Není vždy přínosné soudit herce podle jeho „ověřitelnosti“. Realita, ve které byl snímek natočen, i kulturní prostředí se mění v porovnání s dobou, kdy je snímek sledován znovu. Někomu mohou připadat dialogy věrohodné, někomu přehnané a může se zdát, že herec „přehrává“. Je důležité také pamatovat na to, že ne všichni filmaři se snaží dosáhnout realismu. Například v *My Fair Lady*<sup>13</sup> George Cukora je na dnešní dobu chování gentlemanů, kteří vychovávají mladou květinářku, až příliš zdvořilé, případně srovnáme chování kouzelníka v *Čaroději ze země Oz*<sup>14</sup> Victora Fleminga. Jak moc může být čaroděj realistický? Místo posuzování a hledání realismu bychom se měli soustředit na to, jaký druh herectví nám film předvádí. Hlavní je, aby herecký výkon zapadl do kontextu filmu a měl tu správnou funkci, nehledě na to, zdali by se tak postava zachovala v reálném světě.

Čím blíže je herec kameře, tím více se upírá pozornost na jeho obličej a mimiku, když je dál, soustředíme se na jeho pohyby a postavu. Při detailních záběrech na obličej postavy vidíme emoce, obavy, strach, děs, podezírání, nervozitu, dokonce i smrt. Musíme brát v potaz, že scény se přetáčejí mnohokrát dokola, aby bylo docíleno správného gesta, zvuku nebo pohybu, což by např. na divadle nešlo. Důležitá je jak složka vizuální, tak zvuk, který dokresluje celkový dojem.

Fyzická, vizuální stylizace postav je další z důležitých aspektů, kterého režiséři využívají, aby je zasadili do správného prostředí. Motivace pro vysokou stylizaci poskytují komedie, horory nebo thrillery. Naopak v dramatech, melodramatech, dokumentech apod. fyzická stylizace ustupuje do pozadí a je zvýrazněna stylizace psychologická.

Divadelní mizanscéna je oproti filmové poněkud odlišná. Výprava funguje jen v náznacích, divák si musí vše domýšlet skrze kostýmy postav a především skrze jejich inscenování. Někdy však filmové postavy hrají poněkud „divadelně“. Toto není vůbec potřeba, protože filmová technika zachytí a zobrazí i ta nejmenší gesta, která by na divadle úplně zanikla.

Ve filmu je využito herectví pomocí mimiky a gest. Už jen způsob chůze může napovědět něco o charakteru postavy, například chůze a celkové chování Alexe

---

<sup>13</sup> Cukor, George. *My Fair Lady*, 1964.

<sup>14</sup> Fleming, Victor. Vidor, Kind. *The Wizard of Oz*, 1939.

z Kubrickova *Mechanického pomeranče*<sup>15</sup> detailně dokresluje jeho násilné chování. Navíc, pokud je režisér s chováním a herectvím nespokojen, scéna se přetáčí několikrát znovu, dokud není dokonalá a všechna gesta přesně podle plánu.

Na závěr kapitoly o herectví je potřeba zmínit, že někteří režiséři záměrně volí do svých rolí neherce. Toto se mnohdy týká i samotného Almodóvara. Spíše než podrobné psychologické analýzy postavy jim prostě přikáže, kam se podívat a kam jít. Vznikne z toho komplexní styl herectví, přirozené a nenucené, neovlivněné dřívějšími zkušenostmi. Jako ostatní prvky mizanscény, herectví a inscenování postav představuje nekonečné množství možností.

### 1.3 Předpokládané cíle práce

Cílem, kterého se budu snažit dosáhnout, je detailní analýza všech prvků mizanscény filmu *Vše o mé matce*. Z této analýzy za pomoci neoformalistické metodologie vyplyne několik náležitostí, které se v Almodóvarově díle opakují, a prvky, kterým dává režisér jiné významy, než ve skutečnosti mají.

Zaměřím se na uspořádání výpravy, prostorů, ve kterých se film odehrává, a zjistím, proč režisér vybral právě tato místa. Všimnu si zásadních rekvizit, které ovlivňují děj příběhu a jeho vývoj. Při zkoumání kostýmů si budu všimnout barevné symboliky, stylizace postav a mimo jiné také jejich líčení, a to především u transsexuálů, kteří se ve filmu vyskytují několikrát a na jejichž kostýmech a líčení si Almodóvar dává výrazně záležet. Při analýze svícení si povšimnu způsobu, kvality, směru, zdroje světla, tvrdosti a měkkosti osvětlení a stínů, které mohou mít vliv na narativitu díla. Dále prozkoumám herectví, výraz a inscenování postav v rámci kontextu filmu, zanalyzuji jejich gestikulaci, mimiku a proxemiku. Také porovnam základní rozdíly mezi filmovou a divadelní mizanscénou, která se v díle několikrát objeví a má zásadní vliv na vývoj celého filmu.

Z celkové analýzy na závěr vyplynou zvláštní a svérázné prostředky almodóvarovské poetiky, které režisér používá opakovaně. Zjistíme jejich funkci, důvody a přesah do ostatních děl tohoto současného španělského režiséra.

---

<sup>15</sup> Kubrick, Stanley. *A Clockwork Orange*, 1971.

## 2. Výprava

„Rád natáčím ve studiu, protože mě baví lhát prostřednictvím dekorací a zároveň mě fascinuje, že dekorace hrají samy o sobě a že předstírané představuje faleš a studio zase jen studio. To je divadelní část obsažená ve filmu, kterou se vždy snažím objevit. Autentičnost umělého. Není nic autentičtějšího než odhalený trik,“<sup>16</sup> říká Pedro Almodóvar.

Pro jeho mizanscénu je charakteristické využívání nápaditých kompozic, výrazné stylizace obrazu do výtvarného směru, který hraničí s formalismem. Speciálně klade důraz na ikonografické novotvary, zejména pak předměty, které plní svou vlastní funkci a režisér je situuje do nových situací, a tím vytváří nové významy. Almodóvarův styl uspořádání mizanscény můžeme nazývat „obraz pro obraz“ a je výsledkem rafinovaného a promyšleného rozvrhu kamery, postav, tvarů a barev v prostoru. Kombinace tvarově i barevně syté a vrstevnaté scénografie netradičním úhlem záběru, to jsou prvky, kterými je Almodóvar rozpoznatelný a výjimečný. „Almodóvar nemůže odolat a stále hledá vizuální poezii na scéně – stává se však, že např. při scéně v Barceloně v chudinské čtvrti autentičnost musí být obětována poetičnosti vizuality.“<sup>17</sup>

Almodóvar je přímo „posedlý“ dokonalostí obrazu a jeho kompozicí. To však může vést k vnímání herců jako příliš dirigovaných postav, které se pohybují v nepřirozené kompozici záběru. „Pro obrazovou složku Almodóvarových filmů je všeobecně charakteristický důraz na kompoziční autonomnost jednotlivých záběrů. Tato priorita kompozice, v jistém smyslu narušující plynulost pohyblivého obrazu, spoluvytváří jeho specifický rytmus. Někdy však působí dojmem až jakéhosi uvěznění děje (herců nebo prostředí) do precizních obrazových kompozic, tedy esteticky „umrtvuje“ vyprávění.“<sup>18</sup>

### 2.1 Výprava ve filmu *Vše o mé matce*

Film se odehrává v Madridu a v Barceloně, v několika prostředích, která se více méně opakují. Hlavní hrdinka Manuela se několikrát přesune z Madridu do Barcelony a zpět. Obě města mají svůj význam, jednak z hlediska narativní výstavby,

---

<sup>16</sup> HROZKOVÁ, Eva. Pedro Almodóvar (Nová španělská mentalita). *Film a doba*. 1996, č. 1-2. s. 12.

<sup>17</sup> HOLLAND, Jonathan. *All About My Mother*. Variety Movie Reviews. 1999, s. 47.

<sup>18</sup> MATÁKOVÁ, Viktória, HANÁKOVÁ, Petra. *Pedro Almodóvar*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Asociace slovenských filmových klubů. 2005, s. 211.



jednak z Almodóvarových záměrů a stereotypů tato města zobrazovat vždy určitým způsobem.

Větší část filmu *Vše o mé matce* se však odehrává v Barceloně, městě, které Almodóvar nesčetněkrát zobrazuje a porovnává jej ve svých filmech s Madridem. Madrid jako symbol zhýralosti, volné lásky, narkomanů a podivínů se jeví jako město, ze kterého je potřeba utéct, přesně tak, jak to dělá Manuela. Barcelona je tedy místem pro nový život – Gaudího architektura a pláž Barceloneta hrají výraznou roli v celkové kompozici mizanscény i narativní formě filmu. Ani tady se však Almodóvar nevzdává své záliby v podivných uličkách, nebezpečných zákoutích a všudypřítomných prostitutkách. Barcelonu zobrazuje Almodóvar pozitivnější než Madrid. Gaudího katedrála, náměstí s fontánami a úzké ulice spolu s pestrými fasádami domů, to je režisérova idea krásného města. „V interiérech vidíme záběry z Manuelina bytu v Madridu odhalující oslňující seskupení barev – zkombinovanou zelenou, červenou a modrou za účelem hodnotného abstraktního malířství. Když se hlavní hrdinka přestěhuje do bytu v Barceloně, pronajme si zpočátku prázdný byt, který postupně naplňuje barvami. Exteriér divadla, kde se hraje *Tramvaj do stanice touha*, je rozzářený světlem a rekvizity pro samotnou hru jsou barevné a svítící.“<sup>19</sup>

Almodóvarovy filmy se odehrávají ve městech, nesoustředí se však na den a pracovní dobu svých hrdinů, většinou ukazuje svá města v noci, plná zábavy, potěšení, večírků a drog. Madrid je tím pádem centrum mladých lidí a výrazem jejich bezstarostného životního stylu.

Prostředí, ve kterých se odehrávají Almodóvarovy filmy, jsou postmoderní a to se projevuje mimo jiné i v preferování jistých specifických míst, která vyjadřují postmoderní životní styl hrdinů jeho filmů. Často se objevují šatny (místa, kde se mění identita), toalety (prostory postmoderního kultu intimity), telefonní budky nebo byty přeplněné technickými a estetickými vymoženostmi moderní doby. Úplně nejsignifikantnějšími prostředími almodóvarovské poetiky jsou však taxíky, nejčastější dopravní prostředky jeho hrdinů. „Do tohoto pohyblivého kousku zdánlivě intimního, na okamžik přivlastněného prostoru jakoby se symbolicky promítala samota a úzkost postmoderního hrdiny a také jeho netrpělivost, narcismus a

---

<sup>19</sup> EDWARDS, Gwynne. *Almodóvar: Labyrinths of Passion*. Londýn: Peter Owen Publishers, 2001. s 198. ISBN 9780720611212

individualismus.<sup>20</sup> Ve *Vše o mé matce* a pozdějších dílech se však objevují i prostory veřejné, nemocnice a ulice.

### 2.1.1 Madrid

Nejdřív se budu věnovat analýze bytu v Madridu, kde bydlí Manuela se svým sedmnáctiletým synem Estébanem. Byt je výrazně barevný, kamera nás vede do kuchyně, kde Manuela připravuje jídlo pro Estébana. Kuchyň je prostorná, laděná do červena. V pozadí je kuchyňská linka, na ní červené a žluté podnosy na jídlo, v pozadí modré skříňky. V záběru vidíme závěsné ozdoby, vystavené čerstvé ovoce a z celého vybavení cítíme pohodu, optimismus a pozitivitu. Kamera zepředu ukazuje Manuelu v jásavě červeném tričku, jak s láskou aranžuje jídlo pro svého syna. Talíř s čerstvou pečlivě upravenou zeleninou nese svému synovi do obývacího pokoje.

Syna vidíme sedícího na rudém gauči, vzadu za ním na stěně visí obraz muže z profilu a zezadu, jako by znázorňoval chybějící mužskou část rodiny, potažmo všechny muže, se kterými se ve filmu setkáme. Poprvé si všímáme režisérovy nejoblíbenější a nejvíce používané barevné kompozice, tedy kombinace červené a modré. Blondák Estéban sedí na červeném gauči, oblečený v modrém tričku. Sleduje reklamu v televizi, ve které desítky malých dětí v plenkách poskakují v tělocvičně (viz dále Almodóvar a jeho odkazy k médiím).

Celá scéna je velmi působivá, Estéban svým zjevem evokuje mládí, nevinnost, naivitu a až něco nadpozemsky kouzelného. Při sledování reklamy s dětmi si uvědomuje, že dospívá a že největší podíl na tom má jeho matka, v ruce tedy drží notýsek a každou svoji myšlenku si do něj pečlivě zaznamená. Společně sledují film *Vše o Evě*<sup>21</sup> od Josepha L. Mankiewicze. Manuela přinese fotografii ze svého mládí, je na ní jako mladá žena v klobouku a v košili ve vyzývavé pozici, sedící obkročmo na židli.

V pokoji Estébana je uprostřed velká modrá postel, vedle ní stůl s počítačem, červené stěny. Při takto použitých barvách se neubráníme pocitu, že Estéban je ve spánku ve své posteli v „Nebi“, kdežto rudě vymalované stěny pokoje mohou znamenat jen hrozbu z okolí neboli „Peklo“.

Jonathan Holland ve *Variety Movie Reviews* tvrdí: „Vizuální stránka filmu je dokonalá. Všechno vypadá velkolepě, fanoušci pop-artové estetiky nebudou

---

<sup>20</sup> MATÁKOVÁ, Viktória, HANÁKOVÁ, Petra. *Pedro Almodóvar*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Asociace slovenských filmových klubů. 2005, s. 242

<sup>21</sup> Mankiewicz, Joseph L. *All About Eve*, 1950.

zklamání. „Kadeřavé“ lesklé červené a modré barvy jsou vzájemně srovnané v ostrých kontrastech, které však příležitostně odvádí pozornost od akce.“<sup>22</sup>

Vidíme také modely hraček, sošky, květiny. Ze všeho můžeme rozpoznat, že Estéban je dospívající chlapec, který je ve svých 17 letech hodný, naivní, umělecky zaměřený, přesto trochu dětinský.

Celý madridský byt navozuje pocit rodinné pohody, avšak bez otce. Barvy jsou divoké, převažuje červená, modrá a černá, byt je malý, útulný, přeplněný a kýčovitě vybavený. Podobný jako je Manuelin život. Umělými květinami a nesourodými obrazy na stěnách jakoby nám Almodóvar jemně ilustroval Manueliny osudy plné transvestitů, umělých částí těla, boje o život, o rodinu a lásky ke svému synovi.

### 2.1.2 Nemocnice

Důležité části filmu se odehrávají v nemocnici, kde Manuela pracuje. Úplně první záběry z celého filmu se odehrávají právě tam, mezi studenými stěnami a zvuky přístrojů. Manuela však v nemocnici také natáčí krátké scénky o transplantaci orgánů. Estéban je opět celý v modrém a sleduje svoji matku, jak hraje s kolegy lékaři, kteří jí zanedlouho oznámí, že její syn je mrtev, a požádají ji o souhlas s transplantací jeho orgánů.

Prostředí nemocnice v Madridu je vystiženo studeně. Prázdné, podivně zatočené chodby znázorňují lidskou bezmoc proti nemoci a smrti. Celá mizanscéna se v tomto okamžiku mění, Manuela už není v jásavých červených barvách, ale v černém svetru, když podepisuje souhlas s transplantací.

Oproti tomu prostředí nemocnice v Barceloně je líčeno úplně jinak. Manuela doprovází sestru Rosu na první prohlídku kvůli těhotenství. Sedí v čekárně, za nimi sedí těhotná černoška. Opět známá kombinace barev, i zde Almodóvar používá bleděmodré zdi a Manuela je v červeném oblečení, Rosa, které ubývá sil (vzápětí se má dozvědět, že je HIV pozitivní) je v šedém a nevypadá dobře. Z čekárny je výhled na nejznámější pláž v Barceloně, Barcelonetu. V ordinaci sedí doktor za stolem, stěny jsou bílé, sterilní, prostor působí až nepřátelsky. Doktor sedí za stolem plným věcí. Později obě ženy posléze odcházejí naleštěnou nemocniční chodbou, která je o poznání jiná než chodba v nemocnici v Madridu, kde se Manuela dozvěděla zprávu o smrti jejího syna. Nemocnice v Madridu byla depresivní, bezvýchodná, s úzkými

---

<sup>22</sup> HOLLAND, Jonathan. *All About My Mother*. Variety Movie Reviews. 1999, s. 47

chodbami a celé prostředí působilo velmi negativně. Nemocnice v Barceloně s výhledem na pláž, širokou a prosvětlenou chodbou nastoluje pocit klidu a vzdušnosti. Na lavicích kolem sedí ostatní pacienti s rodinami (podivně znepokojivě však působí liliput, který v pozadí divoce gestikuluje a hovoří s mužem na vozíčku, přičemž další pacientka vsedě spí), za velikým oknem vidíme palmy a moře.

Zbytek madridské části filmu se odehraje v kavárně, ve které čeká Estéban na Manuelu, v divadle a na ulici. Z kavárny sleduje přes zamřížovanou vitrínu svou matku, jak se snaží přejít ulici. Ona stojí přímo před plakátem na divadelní představení *Tramvaj do stanice touha*<sup>23</sup>. Zpozoruje ho, usměje se a on se za ní rozběhne přes ulici. Její úsměv se však v okamžiku změnil na výkřik, když jejího syna málem srazí auto, jako by předznamenávalo jeho blížící se smrt.

Odchod z divadla po představení je laděn do šediva, vidíme pochmurnou ulici za deště a zamřížovaná okna okolních domů. Matka má přes to všechno barevný deštník, který je symbolem její síly a positivity za každých okolností. Když herečky nastoupí do taxíku, Estéban se i v dešti rozbíhá za nimi. vzdaluje se tak od matky, která zůstává sama, opuštěná, stojící uprostřed prázdné cesty se svým barevným deštníkem, přesně tak, jak je jí předurčeno zůstat po celý zbytek filmu. Syn se jí stále vzdaluje a srazí její auto. Manuela odhazuje svůj barevný deštník a utíká s pláčem k němu.

Po synově smrti se vrátíme do jeho pokoje, který teď vypadá úplně jinak. Předchozí modré „dětské a bezstarostné“ povlečení je vyměněné za černé.

Většina výpravy v Madridu se odehrává v interiérech, ačkoliv paradoxně nejdůležitější scéna – Estébanova smrt – se odehraje na silnici v dešti.

### 2.1.3 Barcelona

Manuela jede hledat Estébanova otce. Vlak projíždí tunelem s bílým světlem na jeho konci. „Tunel, kterým projíždí vlak s Manuelou, je obrazem zahrnujícím temnotu, všestranné trápení, které ji stále doprovází, a malé světlo na konci tunelu znamená útěchu. V momentu se vlak změnil v taxík a projíždí centrem Barcelony kolem skvěle nasvícené Gaudího katedrály, která sahá až k nebi, pak pokračuje cesta taxíku do zpustlé oblasti, která může být popsána jen jako obraz pekla.“<sup>24</sup> Barcelona působí svěže, jako krásné moderní město, zabírané shora. Manuela

<sup>23</sup> Kazan, Elia. *A Streetcar Named Desire*, 1951.

<sup>24</sup> EDWARDS, Gwynne. *Almodóvar: Labyrinths of Passion*. Londýn: Peter Owen Publishers, 2001. s. 190

projíždí taxíkem centrem města, míjí katedrálu Sagradu Familiu od Antoniho Gaudího.

Vydává se hledat svoji kamarádku Agrado a projíždí špinavou ulicí plnou prostitutek, narkomanů a transvestitů, kde se zařadí s taxíkem do kruhu „zákazníků“, kteří si tu vybírají své „zboží“. Mizanscéna této ulice je opravdu otevřená, nahé ženy souloží s muži, některé se ohřívají u ohně, auta stále přijíždí a odjíždí. Vtom zahlédneme jedinou zcela normálně oblečenou postavu – sestru Rosu rozdávající čisté stříkačky s chápavým výrazem ve tváři. „Děvčata, transvestitové, transsexuálové nalíčení silným make-upem a s důkladnými účesy, někteří z nich nazí, nebo polonazí. Tento rozlehlý obrázek připomíná podobnou scénu z filmu *Mona Lisa* režiséra Neila Jordana (1986), ale je mnohem silnější. Soustředí se totiž na ženu zápasící u cesty, potlučenou a krvácející, s mužem sedícím obkročmo na ní.“<sup>25</sup>

Takto ji najde Manuela, pozná v ní hledanou přítelkyni a rozhodne se jí pomoci. V lékárně, kam jedou ošetřit Agradin pobitý obličej, jsou mezi nimi a čistým lékárníkem dvoje mříže, které přesně vyjadřují lékárníkův odstup k krvácející transsexuálce Agrado. Ulice v Barceloně jsou ukázány realisticky, děti si hrají, domy jsou oprýskané se zataženými závěsy, jako by chtěl režisér upozornit na to, jak si každý chrání své soukromí a své „úchytky“ doma. Pokrytectví a zhnusení lidí například vyjadřuje scéna, ve které se jeptišce Rose udělá nevolno, sedne si tedy na dětské hřiště a zvrací. Nikdo z rodičů si jí nevšimá, nepomůže jí a jediným pozorovatelem je jedno z dětí.

Barcelonské byty jsou také rozdílné, veselé, barevné a zároveň plné postmoderního odcizení a umělých doplňků, které je mají ještě více oživit. Začnu s analýzou bytu Agrado, ten je kýčovitý, přeplněný barevnými závěry, lustry, květinami, vázami a nábytkem. V záběru vidíme nepořádek, nálepky na lednici a všechno působí velice chaoticky. Agrado má vyzývavé tílko a je celá od krve, Dívá se na sebe do zrcadla, začne se upravovat a předstírá, tak jako všechny hrdinky filmu. (Viz dále symbolika zrcadla).

Druhý den se obě vypraví hledat si práci, přijdou do křesťanské organizace, kde pracuje sestra Rosa a stará se o prostitutky, narkomany, alkoholiky a sociálně slabé. Vidíme, že v místnosti je mnoho žen, každá sedí u stolu a dělá svou práci, šije nebo uklízí. Některé z nich s sebou mají i své děti.

---

<sup>25</sup> EDWARDS, Gwynne. *Almodóvar: Labyrinths of Passion*. Londýn: Peter Owen Publishers, 2001. s. 192

Byt sestry Rosy je odlišný od bytu Agrado. I když je stejně barevný a vytváří se v něm umělý svět, není natolik divoký a „vulgární“. Rosa bydlí se svými rodiči. Matka, která je oblečená v modrém, jako by byla jediná nevinná, nesouhlasící s prací její dcery, s celým světem zvráceností a abnormalit, ve kterém se orientuje její dcera. V bytě bydlí také Rosin otec, starý a senilní muž, jehož jediným úkolem v celém filmu je postarat se o psa. Dům je v luxusní ulici, zvenku vypadá velice hezky a vevnitř zjišťujeme, že se jedná o poloateliér, v němž pracuje Rosina matka. Paradoxní je, že se žíví jako falzifikátorka Chagallovyh obrazů, a tak nedokáže pochopit, že lze i tvořit, nejen napodobovat originály. Proto nestojí při povolání své dcery, připadá jí, že se Rosa zbytečně obětuje pro cizí lidi. V bytě vidíme zdi vymalované různými barvami a květinovými vzory, které jako by vystihovaly Rosinu dobrosrdečnost. Vidíme také obrázky svatých na stěnách, které opět kontrastují s náboženskými zásadami a světem, ve kterém se postavy pohybují (viz dále symbolika náboženství).

I Manuelin byt v Barceloně je jiný než ten madridský. Odjela sem začít znovu a očistit se od bolesti způsobené smrtí svého syna. Z tohoto kontextu plyne mizanscéna jejího nového pronajatého bytu. Stěny jsou béžovo-hnědo-bílé s kruhovými ornamenty, všechno působí nově, neposkvrněně, přesto ale chladně a odtažitě. V bytě jsou nerozbalené krabice, výrazný lustr a uprostřed stojí známý a klasický červený gauč. Ten je jedinou známkou Manueliny živelnosti, optimismu a chuti do života. Když si na něj posléze sedne Rosa ve svém červeném kabátě, divák odtuší, že se v Manuelině životě něco změní k lepšímu. Na dřevěném konferenčním stolku leží Estébanova fotografie a jeho notes.

Manuela spí vedle fotky Estébana, když přichází v noci Rosa, aby jí řekla, že je těhotná. V kuchyni jsou tapety s divokými vzory, Manuela je rozčílená, Rosa má obavy. Mizanscéna opět vyjadřuje pocity obou postav na scéně.

Později, když se u Manuely doma sejdou všechny hlavní ženské postavy, byt vypadá výrazně jinak. Zmizí krabice, zmatek i chlad, vidíme mnohem více červených prvků, nejenom gauč, který byl předzvěstí obratu k lepšímu, ale také rudé popelníky, lampa, křeslo, vázy. I tapety se změní, oblíbené modro-červené vzory působí barevněji a lépe. Ženy sedí, pijí šampaňské a povídají si o životě. Velké bílé lilie jakoby předznamenávaly začátek nového života, Rosina dítěte.

O několik záběrů později však Rosa leží v posteli, nevypadá dobře, leží na modrém polštáři a Manuela o ni pečuje, češe ji a maluje, utírá jí pot z čela a hladí po

vlasech. Přejde k ní matka, je přísně učešaná a stále nesouhlasící s životním stylem, který její dcera vede. V černém kostýmku předznamenává blízkou smrt své dcery.

V taxíku, při cestě do nemocnice, si chce Rosa ještě jednou projet centrum Barcelony, místa, kde si hrávala a na která má vzpomínky. Projíždí přes La plaza Medinaceli, kde vidí svého psa a svého otce, který však trpí sklerózou a nepoznává ji. Se slzami v očích se s ním loučí, protože ví, že je to naposled, co jej vidí. Náměstí je slunečné, lidé sedí na lavičkách a čtou si noviny, venčí psy. Rosa jede do porodnice dát život svému synovi a ukončit tak ten svůj. Po krátkém smutném rozhovoru se kamera obrátí směrem k oknu, ze kterého vidíme moře. Moře symbolizuje nekonečno, smrt, klid, stabilitu a díky modré barvě si můžeme domyslet, že Rosa odchází do nebe za své skutky, které vykonala během života.

Scéna pohřbu na hřbitově je velice rychlá. Několik postávajících lidí u hrobu, v čele s Manuelou a Agrado. Zdály vidíme přicházet novou postavu, Lolu, o které se hovoří celý film, ale doteď jsme ji nemohli zahlédnout. Plačící Manuela ji poznává, vedou rozhovor na studených kamenných schodech.

Manuela přichází domů k Rosině matce, kde je Rosino dítě. Pokoj je hezky vybavený, opět vidíme typickou červenou, modrou, zelenou barvu. Dítě leží v postýlce, Manuela v záběru skrz zrcadlo „hraje“ jeho matku. Má červené tričko a přes něj černou vestu, která jakoby signalizovala radost z narození potomka, která je překrytá smrtí Rosy.

V závěru filmu Manuela odjíždí zpět do Madridu, přičemž režisér tento odjezd zobrazuje stejným záběrem jako na začátku filmu, tedy záběrem na vlak projíždějící černým tunelem se světlem na konci. Manuela je patrně nervózní a neví, jaká bude její budoucnost s dítětem, které se narodilo HIV pozitivní matce. Dva následující roky života našich hrdinů režisér „odbude“ záběrem na stejné koleje a vracející se vlak zpět do Barcelony. Sedí v něm o poznání vyrovnanější Manuela s větším dítětem a změněnou vizáží. Vrací se do divadelní šatny za Agrado a Humou, kde je mezi ostatními vystavenými fotografiemi na zrcadle také Estébanův portrét. Agrado má také nový účes. Huma má hnědou paruku a všechny ženy v záběru s velikým zrcadlem stále hrají, předstírají a vyhýbají se tak realitě. Celá instituce divadla je postavená na hraní si na někoho jiného. Pohledem do zrcadla nám Almodóvar náš dojem jen ujistí – Agrado si hraje na vizážistku, Huma na někoho jiného z divadelní hry a Manuela na matku malého dítěte.

Celé toto „divadlo“ však divákovi nepřijde násilné nebo nepřirozené. Můžeme konstatovat, že předstírání je vlastnost, kterou režisér na lidech vlastně obdivuje, a proto ji tolikrát zdůrazňuje ve filmu. Vše o *mé matce* není jen film o lásce matky a syna, ale především o umění předstírat, přizpůsobovat se aktuální situaci a přežít jako silný člověk. V Almodóvarově pojetí je poselstvím filmu přežít jako silná žena.

## **2.2 Almodóvarova symbolika**

### **2.2.1 Symbol kříže, plakát Ježíše Krista**

Tyto křesťanské symboly se v Almodóvarových filmech objevují poměrně často, i když by konzervativní divák mohl podotknout, že postavy, kterým se režisér ve své tvorbě věnuje, nemají s vírou v Boha nic společného. Podle mého názoru si však tyto postavy vybírá zcela záměrně a schválně je staví do kontrastu s ostatními věřícími. Jako by nám tím říkal, že i prostitutky, narkomani, transsexuálové mají možnost být vykoupeni všechápajícím a odpouštějícím Bohem. Jiným výkladem však může být fakt, že když zkoumáme Almodóvarovu práci s mizanscénou, automaticky se nám nabízí myšlenka na kýč. Režisér si s kýčovými motivy rád pohrává. Činí tak v rámci nadsázky, kterou divák musí rozpoznat. Autor také vychází z pop artu, takže neustálé zobrazování náboženských symbolů může poukazovat na jejich naprostou světskost. „Připomíná Andyho Warhola, jenž s kýčem zacházel velmi podobně. Kýč mu sloužil spíše jako výchozí materiál, z něhož pak v nových kombinacích tvořil originální díla.“<sup>26</sup>

### **2.2.2 Symbol zrcadla**

Rekvizita zrcadla, jak později uvidíme, má ve filmu velice důležitou roli. Almodóvar používá zrcadla často, hrdinové se v nich vidí a vyzorovali jsme, že v okamžiku, kdy se postavy dívají do zrcadel, znamená to, že něco předstírají. Agrado se na sebe zhnuseně dívá, když je zmlácená od zákazníka a snaží se make-upem zakrýt modřiny. V tomto okamžiku předstírá snad úplně všechno, předstírá, že je krásná a atraktivní žena, ve skutečnosti se však díváme na zmláceného transvestitu – muže. Manuela v záběru v zrcadle předstírá, že je matkou malého dítěte. V poslední scéně je předstírání dovedeno k naprosté dokonalosti, všechny tři

---

<sup>26</sup> SIGMUNDOVÁ, Pavlína. *Odezva postmoderny v díle Pedra Almodóvara*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UPOL. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003. s. 51



herečky se dívají do jednoho velkého zrcadla a předstírají, že jsou někým jiným v divadelní šatně, která je sama o sobě synonymem předstírání, změny identity a hry.

### 2.2.3 Průhledy

Průhledy skrze zmenšené prostory se objevují ve filmu často. Zužují divákův rozhled a zároveň určují, na co se přesně má soustředit jeho pozornost. První průhled vidíme skrz mříže, když Estéban pozoruje Manuelu. Dalších několika si všimneme v průběhu vyprávění, například když Manuela a Agrado vzpomínají na společnou minulost nebo když Manuela vyváží Rosu na invalidním vozíčku z jejího domu směrem do nemocnice. Průhledy jsou většinou rámované pestrými vzory, sloupy, malbami nebo mřížemi. Prvek mříže, která překrývá (nejčastěji ženskou) tvář, používá režisér často. „Mříž však může mít ve filmu i funkci jakéhosi vnitrozáběrového multirámu, který jakoby chtěl rozřezat plátno, rozdělit záběr na větší množství menších celků, vytvořit mozaiku.“<sup>27</sup> Významem těchto průhledů je upozornění na děj, který je rámován oním průhledem. Určitá estetizace pohledu, zvýraznění a v neposlední řadě také pocit, že naše hrdiny kromě nás, diváků, sleduje ještě někdo jiný.

### 2.2.4 Fotografie

Ve filmu se několikrát objevují fotografie lidí, v divadle herců a hereček, známých osobností, ale i obrázky hlavních hrdinů. Už na začátku Manuela ukazuje svoji fotku z mládí. O fotografiích hovoří i Estéban ve svém zápisníku, kdy upozorňuje na to, že všechny fotky, které mají doma, jsou napůl roztržené a stejně takový je i jeho život. Fotografie, na které jsou Manuela a Agrado za „starých dobrých časů“ v Barceloně, vyvolává smutek a melancholii. Nejdůležitější fotka je však portrét Estébana, který celý film putuje mezi několika lidmi a „sleduje tak situaci“, které je vystavena jeho matka. Jeho velkým přáním bylo poznat svého otce. To se mu však kvůli jeho smrti nepodařilo, paradoxně jeho otec poznal svého syna jen díky synově smrti a právě prostřednictvím této fotografie. Estébanův portrét se objevuje několikrát, funguje jako svědek a bolestná vzpomínka. Fotografie cestuje z Manuelina bytu v Madridu do Barcelony, posléze ji obdivuje Rosa, zanedlouho ji

---

<sup>27</sup> Matáková, Viktória, Hanáková, Petra. *Pedro Almodóvar*, Slovenský filmový ústav, Asociace slovenských filmových klubů, 2005. Bratislava 2005, s. 211

Manuela předá Lole, tedy biologickému otci samotného Estébana. Nakonec najdeme fotografii vystavenou v divadelní šatně u Humy a Agrado.

### 2.2.5 Symbol papíru, dopisu, notesu

Symbol papíru jako média přenášejíciho nejdůležitější zprávy uvidíme hned několikrát. Naprosto klíčový je Estébanův deník, kam si zapisuje své postřehy a kam ukládá své sny. Důležitá je scéna, kdy svůj deník přitiskne na okno taxíku v dešti, přičemž v následujících minutách zemře. Papír používá i Manuela, aby se rozloučila se svými přáteli a odjela za lepším životem. V závěru filmu je list papíru melancholickým kouskem, na který se herečka Huma podepíše pro zesnulého Estébana, i když on tento podpis nikdy nedostane.

### 2.2.6 Média a film

Film ve filmu, reklama ve filmu a vůbec přístroje moderní komunikace, to jsou další prvky, na kterých si nechává Almodóvar pečlivě záležet a které se objevují s pravidelnou přesností v každém jeho díle. Nejenom neustálé odkazy na jiná umělecká díla, zde konkrétně na inscenaci *Tramvaje do stanice touha*, (*The Streetcar Named Desire*, režie Elia Kazan, 1951), na knihu spisovatele Trumana Capoteho *Hudba pro chameleony* (*Music for Chameleons*, 1980), ale také na španělského klasika a dramatika Frederica Garcíu Lorcu a jeho *Krvavou svatbu* (*Bodas de sangre*, 1932). Tato intertextualita vyjadřuje jak poctu ostatním umělcům, tak tlumočí autorovu věčnou lásku k filmu a médiím jako takovým.

Almodóvar poukazuje na mezilidskou konverzaci, kterou ve svých dílech symbolizuje telefony a považuje ji za neosobní a přetechnizovanou. V jeho dílech jsou všudypřítomné plakáty, televizní pořady a reklamy. Filmové obrazy přepřlňují fotografie, módní časopisy, telefony, mikrofony, kamery. Navíc si libuje v natáčení vlastních reklam. Tyto reklamy, případně krátké televizní pořady pak včleňuje do kontextu filmu. Inscenuje je s nadsázkou tak, aby jejich vyznění bylo co možná nejabsurdnější. Reklamy jsou vtípné, absurdní a většinou prezentují nesmyslné výrobky, mnohdy ani není řečeno, na co vlastně jsou. Nikdy jim však nechybí vtípná pointa a lze z nich vycítit režisérovu sebeironii. Toto dvojité kódování je dominantou postmoderny a jeho používáním se k ní Almodóvar vědomě hlásí.

### **2.3 Závěr**

Almodóvar má výpravu dokonale propracovanou. I přestože, jak sám tvrdí, rád klame pomocí studiových záběrů a dekorací, všimla jsem si několika prvků ve výpravě, které se v jeho dílech opakují a mají tak charakteristickou funkci. Kombinací červené a modré, střídáním exteriérů a interiérů a měst, ve kterých se filmy odehrávají, vytváří nové významy. Osvojil si vlastní výrazové prostředky, pomocí kterých dokresluje narativní složku svých filmů, a opakovaným použitím typických symbolů jim dává jiný smysl. Vytváří tak nezaměnitelnou výtvarnou stránku svých filmů.

### 3. Kostýmy a líčení

#### 3.1 Kostýmy ve filmech Pedra Almodóvara

Almodóvarův cit pro barevnost a hru se projevuje především v preciznosti, s jakou „obléká“ postavy svých filmů. Výraznou stránkou jeho poetiky je bezesporu cit pro módu a její výstřelky. Především pro divoce barevné filmy z přelomu osmdesátých a devadesátých let jsou typické kostýmy hýřící barvami, vzory, puntíky, kárované sukně a šaty, které si hrdinové mohou opravdu dovolit jen na filmovém plátně. Extravagantní kombinace barev a tvarů přispívá k pop-artovému designu Almodóvarových filmů. Spolu s výraznou, optimisticky barevnou scénografií kombinující rozličné kusy nábytku, vzory tapet a bytové doplňky se tak rýsuje styl, který je pro současnou kinematografii natolik ojedinělý, že je Almodóvarovo dílo rozpoznatelné mezi ostatními právě díky tomuto.

Oblečení hrdinů by už nemohlo být barevnější. Křiklavá červená, místy měnící se do oranžova není jediným prvkem, kvůli kterému je Almodóvarova kostýmová poetika zapamatovatelná. Vypasované šaty, které odhalují co nejvíc nahého těla, obrovské čelenky, růžové umělé kožichy a plastické náušnice jsou jednou z nejoblíbenějších autorových kombinací. V jeho dřívějším období byly filmy divočejší a barevnější, *Vše o mé matce* však tuto „filosofii“ poněkud narušuje, a i když si režisér stále stojí za svými kombinacemi červené a modré, barvy jsou umírněnější než dříve. Nejvýraznější kostýmy se objevily ve filmech *Kika*, *Ženy na pokraji nervového zhroucení* nebo *Spoutej mě*.

„Křiklavost (a jistá extroverznost) však není jen záležitostí zevnějšku Almodóvarových postav. Je to i jejich charakterová vlastnost. Almodóvarovi vášniví (a možná trochu afektovaní) hrdinové, a ještě víc hrdinky, křičí (při hádkách i milování), pláčou, výrazně gestikulují, vraždí, skáčou z balkónů, páchají (nebo jen vydírají ostatní přípravou) sebevraždy... Mají však i další „konstantní“ zlozvyky (například se předávají prášky nebo berou tvrdé drogy) a prostory, ve kterých se obzvláště rádi pohybují, případně ve kterých se nechávají uvěznit (telefonní budky, sprchy, toalety, výtahy, interiéry žlutých madridských taxíků...)“<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> MATÁKOVÁ, Viktória. HANÁKOVÁ, Petra. *Pedro Almodóvar*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Asociace slovenských filmových klubů, 2005. s. 238.

Nejen interiérové záběry jsou však plné barev a nepochopitelných kombinací. Záběry na Madrid, Barcelonu, případně jiné město jsou natolik poeticky barevné a fotogenické, jakoby se režisér snažil vyvolat v divákovi intenzivní pocit spojený s obrazem. Příkladem může být ve *Vše o mé matce* shora viděná noční nasvícená Barcelona.

Almodóvarovy kostýmy jsou však výjimečné také proto, že jsou přefeminizované. Upozorňuje na ženské sexuální znaky, a to i u transsexuálů, až se vytrácí rozdíl mezi reálnou ženou a mužem, který předstírá, že ženou je. Nejviditelnějším příkladem tohoto jsou kostýmy z filmů *Zákon touhy*, nebo *Kika*. K filmu *Kika* kostýmy navrhoval Jean-Paul Gaultier a jsou plné vycpávek, zipů, otvorů na prsa a dalších zvláštností. Almodóvar si vybral právě Gaultiera, který je známý svými kostýmy například pro film *Pátý element* (*The Fifth Element*, režie Luc Besson, 1997) nebo film *Město ztracených dětí* (*La Cité des enfants perdus*, režie Jean-Pierre Jeunet, 1995).

### **3.2 Kostýmy ve filmu *Vše o mé matce***

Film *Vše o mé matce* se soustředí především na hlavní hrdinku – matku – Manuelu. Živelnou osobu, milující svého syna, odhodlanou pro něj udělat první poslední. Manuela má však divokou minulost, jejíž následky si nese do současnosti, její přátelé jsou jedině mezi prostitutkami a transvestity, jeden z nich je dokonce otcem jejího milovaného Estébana.

Manuela prochází v průběhu filmu několika stádií. Nejdříve je matkou, posléze je matkou, které zemřel syn a ona truchlí. Na chvíli je zaměňována za prostitutku, posléze je asistentkou v divadle, ošetřovatelkou nemocné jeptišky, herečkou a nakonec opatrovatelkou nového dítěte, tedy náhradní matkou. Probereme tedy to, jak se mění kostýmy s tím, v jaké životní fázi se hrdinka nachází.

#### **3.2.1 Fáze matka**

Ze začátku filmu je Manuela spokojenou matkou 17letého syna. Poprvé se s ní setkáváme v záběru v kuchyni, kde s láskou připravuje jídlo pro Estébana. V červeném tričku a riflích vidíme optimismus, cítíme, že je šťastná a s radostí se věnuje svému synovi. Když spolu po večeři jdou do nemocnice na jeden z Manueliných seminářů, má oblečený křiklavě červený kabát a barevný deštník. Pod barevným (pozitivním) kabátem se však skrývá černý svetr, který odhalí její smutek, když se jí vybaví vzpomínky na své mládí při sledování divadelní hry *Tramvaj do*

*stanice Touha*. Při okamžiku Estébanovy smrti pak stojí uprostřed špinavé deštivé ulice, sama, s barevným deštníkem ve svém rudém kabátě, jehož optimistické vyznění se náhle změní v metaforu synovy krve, ve které je Manuela celá „zahalená“. Jako matka totiž trpí víc než kdokoliv jiný. Jak později uvidíme, v divadle bude hrát postavu, která vede monolog o mateřské lásce: „...Proto je tak strašné vidět prolitou krev svého vlastního dítěte. Je to otázka minut, ale nás to stálo léta! Když jsem objevila svého syna, ležel uprostřed silnice. Ruce jsem smáčela jeho krví a olizovala ji. Byla to má krev. Tak to dělají zvířata, ne? Krev mého syna se mi nehnuší.<sup>29</sup>“

Líčení v úvodu filmu je nepatrné, Manuela je namalovaná přirozeně, bez výrazných prvků, jako žena v domácnosti. Má blond vlasy a světlou pleť, modré oči a rozpuštěné, upravené vlasy. Po Estébanově smrti se líčení o něco zvýrazní, objeví se kruhy pod očima a obličej se zdá být ztrhanější, ustaranější. Vlasy už nejsou upravené, jsou buď rozpuštěné, nebo stažené v nedbalém culíku. Culík, velké černé sluneční brýle a černý kabát, který si drží u krku stažený, vidíme, když zanedlouho vychází z nemocnice muž, který má transplantované Estébanovo srdce.

### **3.2.2 Fáze truchlící matka**

Manuela odjíždí vlakem do Barcelony. Dlouhý záběr na její unavený a zklamáný obličej truchlící za ztrátu svého syna nám odhaluje spíš holý obličej, bez make-upu a výrazného líčení. Oblečená je v černé halence a bílé bundě, jako by tušila, že ji čeká něco hezčího, pozitivnějšího. Dá se také říct, že bílá barva je znakem mládí, naivity a nevinnosti, a Manuela se návratem do Barcelony vrací za svými přáteli a za otcem Estébana.

### **3.2.3 Fáze mezi prostitutkami**

Hlavní hrdinka pomůže kamarádce Agrado a vaří jí snídani. V proužkovaném županu a zástěrce vypadá dobře, živě, jako by byla ráda, že opět o někoho může pečovat. Když se potom spolu vydávají hledat si práci, půjčí jí Agrado kýčovitě barevné růžovo-zeleno-bílo-černé krátké šaty a černé punčochy. K tomu má oblečenou bílou bundu s velkými béžovými vzory. Manuela má upravené rozpuštěné vlasy a je namalovaná lehce, téměř neznatelně. V takto upnutých šatech poprvé vidíme, že na svůj věk má velice hezkou postavu, Manuela je vysoká, štíhlá a pohledná žena. V dlouhých kabátech a svetrech, do kterých ji režisér stylizuje častěji, si toho divák nevšimne.

---

<sup>29</sup> monolog z filmu *Vše o mé matce*, režie: Pedro Almodóvar, 1999.

### **3.2.4 Asistentka v divadle**

Manuela začíná novou etapu ve svém životě, jak vidíme i podle kostýmu. Do práce chodí v červených svetřících, sukních ve světlých barvách a s upravenými vlasy dozadu.

### **3.2.5 Fáze ošetřovatelka Rosy**

Rosa zastihne Manuelu spící. V šedém pyžamu v županu stejné barvy jí jde Manuela otevřít dveře, má rozčuchané vlasy, líčení opět není výrazné. Jdou spolu do nemocnice na prohlídku, v červeném roláku značícím optimismus a podporu chuti do života pro Rosu, která se necítí dobře. Tento optimismus opět mizí, když jí doktor oznámí, že Rosa je HIV pozitivní. Když se o Rosu stará doma, oblečení je ležerní, barvy nevýrazné, šedivé tepláky a volná trika zakrývají Manuelinu mladistvou postavu a upozorňují na její vnitřní psychické rozpoložení. Černé halenky střídá s šedými svetry a celkově to působí, jako by očekávala Rosinu smrt, zatímco očekává porod jejího dítěte.

### **3.2.6 Fáze herečka**

Manuela začne hrát jako náhradnice za narkomanku Ninu. Hraje těhotnou, líčení je výraznější, má vycpané břicho a těhotenské barevné šaty. Drdol ve vlasech se jí rozpadá s divokými gesty, které předvádí na pódiu. Kostýmy na divadelním jevišti jsou jiné, než ve zbytku filmu. Paradoxně, ač tomu bývá naopak, na divadelním jevišti jsou kostýmy jednodušší a fungují zde spíše v náznacích. Stella, kterou představuje Manuela, má na sobě dlouhé oranžovo-žluté těhotenské šaty a sešlapané bačkory. Také herectví se v tomto případě mění, gesta jsou výraznější, Manuela dokonce v předporodních bolestech roztrhne svému manželovi košili.

### **3.2.7 Fáze ošetřovatelka Rosina dítěte**

Na pohřbu Rosy je oblečena v černém koženém kabátě, s černými slunečními brýlemi a rozčuchanými vlnitými vlasy. Není nalíčená, obličej je uplakaný a opět smutný, unavený a ztrhaný. Pod černým kabátem má ale rudé tričko, symbol nového života a radosti z „znovunabytého syna“, které překrývá černá vesta jako stín smrti, který se vznáší nad tímto započatým životem. Když ke konci filmu utíká zpět do Madridu, jakoby její kostým už nebyl důležitý, v šedém svetru objímá malého Estébana - a to je objekt jejího momentálního zájmu, ne móda, ne vizáž. Na úplném

konci se však vrací, silněji namalovaná, s novým účesem, sestřihem a v bílé košili. Očištěná, spokojená, se „svým“ synem, který v sobě porazil virus HIV.

### 3.2.8 Kostýmy ostatních postav

Estéban, Manuelin syn, právě dovršil svých sedmnáct let. Blondák s modrýma očima, oblečený do modrého trika připomíná anděla. Svým zjevem evokuje mládí, naivitu a odevzdanost. Později je oblečený v bílém tričku s rudými pruhy, které jako by znázorňovaly čáry osudu, které za několik okamžiků přeruší jeho srdce a tím jeho život.

Další postavou je řádová sestra Rosa, jeptiška, která nenosí uniformu. Její běžné šaty jsou červenobílé, s jemným vzorkem, dlouhé až pod kolena. Ve vlasech rudý šátek a hezky namalovaný, sympatický, usmívající se obličej. Silně zvýrazněné obočí jí dodává na vážnosti, přesto se namalované rty usmívají a postava je svým zjevem divákovi sympatická. Přes své oblíbené prosté a jednoduché šaty nosí rudý kabát, který ji provází celým filmem. Rudá je tady opět značka obětování se, radosti, vášně pro život i pro pomoc druhým. Také optimismus a živelnost jsou vlastnosti, které značí červený kabát, ať už jej má na sobě kterákoliv z postav. Když přijde oznámit Manuele, že je těhotná, má šedé tričko, a pozornost se tak opět odvádí od kostýmů k vnitřním prožitkům postavy. Šedou později vymění za bílou, leží v posteli a líčení přestává být na pohled hezké, ale naopak v obličejí vypadá stále hůř, pohube a vidíme příznaky AIDS, změněná barva makeupu působí nezdravě. Poslední den má na sobě své oblíbené červenobílé šaty a rozpuštěné dlouhé černé vlasy. Manuela ji trochu upraví, namaluje a učeše, Rosa vypadá o něco lépe a přijde ji navštívit její matka. Při cestě do nemocnice je zabalená v modrém tlustém svetru a vlasy má stažené dozadu. Hned po porodu zemře.

Nejlépe propracované kostýmy mají však Agrado a Lola, dva transsexuálové, muži, přeměnění v ženy. Když se poprvé setkáváme s Agrado, vidíme, že zápasí s mužem. Je celá pomlácená a od krve, oblečená ve vyzývavé kožené minisukni a roztrhaném tričku. Z výstřihu jí trčí silikonové ňadro. Má paruku, dlouhé hnědé vlasy zakrývají „mužský“<sup>30</sup> obličej, i tak upravený silikonem, jak Agrado následně vysvětluje. Silně namalovaný obličej, oči s modrými stíny a rty až dofiálova, to je výsledná podoba, se kterou se Almodóvar spokojil jako s chápáním transsexuální prostitutky. Po ránu veškerý „načančaný“ půvab zmizí a z namalované a „dokonalé“

---

<sup>30</sup> pozn. autorky: Zajímavé je, že Agrado, tedy přeoperovaného muže, hraje ve skutečnosti žena.



prostitutky v paruce se stane děsivé vzezření s modřinami a stopami zaschlé krve na obličejí. Bez paruky a svého „pracovního“ kostýmku Agrado najednou ztratí veškerý svůj „působ“ a změní se v potlučenou, neupravenou trosku s prořídlymi vlasy a odrostlou barvou. Tygrováný župan vymění za falešný kostýmek Chanel, když se jdou spolu s Manuelou ucházet o práci. „(...) Takovými to reklamními *mimikry*, nebo jak brzy uvidíme v Almodóvarově případě spíš *pseudo-mimikry*, které jsou zároveň pomůckami alespoň částečné sociální stratifikace filmových hrdinů, jsou například zátiší z kosmetiky Chanel, přirozeně naaranžované v koupelnách hlavních hrdinek (*Květ mého tajemství*) nebo známé Chanel logo dvou zády se pronikajících céček „svítící“ na víčku pudřenky nebo podšívky nenápadně otevřené dámské kabelky (*Vysoké podpatky*)... (...) Firma Chanel a především její zimní kostýmky s tmavým lemováním většinou křiklavých barev určují ten příznačný *chic look* Almodóvarových filmových hrdinek žijících permanentně nejen „na pokraji nervového zhroucení“, ale i „na vysoké noze“. Snad kromě Sophie Lorenové neudělal dodnes ve filmovém průmyslu nikdo takovou promo službu kostýmku značky Chanel.“<sup>31</sup> Postavy si sice rády oblečou značkový kostým, jeho pravost je ale druhořadá. Tato autentičnost umělého snad ještě lépe dokresluje celý Almodóvarův svět. Slovy Agrado: „Nedám přece půl milionu za pravý Chanel, když je na světě tolik hladu.“<sup>32</sup> Po zbytek filmu chodí Agrado v seprané riflové bundě silně namalovaná a v tričkách, které víc odkrývají než schovávají. Každá její módní kreace je divoce barevná, většinou nevkusná a pobuřující. Líčení je silné, až přehnané, vlasy jsou sice upravené, ale celkově postava nepůsobí přirozeně. Při svém monologu v divadle má oblečené kožené černé upnuté kalhoty a růžové tričko s knoflíčky ve výstřihu, přičemž při začátku svého vyprávění si jeden z nich provokativně rozepne a odhalí tak svůj silikonový hrudník. Jediná Agrado snad na divadelním jevišti zůstává sama sebou. Když Nina nepřijde na představení, nastupuje Agrado a baví celé hlediště svými životními osudy. Nemá žádný speciální kostým a hraje ve skutečnosti „samu sebe“. Její rudě nalakované nehty, rudá křiklavá rtěnka a křížek na krku jsou v záměrném kontrastu.

Almodóvar ve svých filmech zcela záměrně užívá symboly náboženství v naprosto absurdních situacích, které s vírou v Boha nemají nic společného. Kříž

---

<sup>31</sup> MATÁKOVÁ, Viktória. HANÁKOVÁ, Petra. *Pedro Almodóvar*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Asociace slovenských filmových klubů, 2005. s. 224.

<sup>32</sup> replika z filmu *Vše o mé matce*.

nebo plakát Ježíše už jsou natolik spotřebním zbožím, že jej Almodóvar dělá ještě kopírovatelnější, a tím se přibližuje pop-artu a především Andymu Warholovi.<sup>33</sup>

Agrado se objeví ještě na konci filmu, kdy se Manuela vrací zpět do Barcelony. Má kratší a upravené vlasy, nevypadá vulgárně, líčení je střízlivé, jemné, téměř nepoznatelné. Agrado je oblečená ve skromných červených šatech a od prvního pohledu klidnější. Jak divák pochopí z kontextu, Agrado nechala prostituce a živí se teď jako asistentka Humy v divadle. Z toho plyne i změna jejího kostýmu, líčení a celkové vizáže.

Druhý transsexuál, Lola, se objeví v celém filmu doopravdy jen dvakrát, ačkoliv se o ní mluví téměř celou dobu. Nejprve oblečená celá v černém na pohřbu Rosy, o holi, s šátkem a slunečními brýlemi. Lola má rezavou paruku a na muže vypadá překvapivě žensky. Podruhé v červeném svetříku v kavárně s upravenými rozpuštěnými vlasy, kdy poznává svého malého syna. Na rozdíl od Agrado nepůsobí tak vyzývavě a vulgárně. Navíc je nemocná, má AIDS, umírá a je to na ní poznat. Lola je zklamaná životem, v líčení jsou dramaticky zvýrazněny lícní kosti a rty, z namalovaných očí se valí slzy a tvoří si cestičky skrz tvář zakrytou make-upem.

Poslední hrdinka, kterou se budu v popisu kostýmů zabývat, je Huma. Divadelní herečka, která svou rolí odráží Manueliny psychické stavy a to, co prožívá. Poprvé ji vidíme ve zlatých dlouhých šatech s černou čepicí, která zakrývá její vlasy. Zbrkle pobíhá po pódiu při představení *Tramvaj do stanice Touha*, je silně nalíčená, jak je v divadle konvencí, a její hlas i gesta jsou výraznější než v reálu. Kolem krku se jí lesknou tři řady stříbrných perel, když jí chce doktor nasadit svěrací kazajku. Při detailním záběru na její obličej vidíme opravdové slzy, které jí stékají po tvářích. Almodóvarovy hrdinky pláčou i na divadle, i když ve skutečnosti nemusí. Každé z hereček se totiž přímo dotýká představení, které inscenují. V reálu má Huma ohnivě rezavé rozčuchané polodlouhé vlasy a vždy výrazné náušnice, které rámují její mužný, hranatý a výrazný obličej. V průběhu celého filmu však změní svoji barvu vlasů a tedy paruku několikrát, vždy podle toho, koho hraje, ale také podle kontextu. Huma je blondýna, když přijímá Manuelu za svoji divadelní asistentku. Později, když se znovu setkávají, má hnědé vlasy. Tato změna je stejná jako u Agrado, Huma je po letech klidnější, není ve vztahu s narkomankou Ninou a vede spořádanější život. I líčení závisí na roli, do které se zrovna stylizuje. Je silné, když hraje v *Tramvaji do*

---

<sup>33</sup> více o pop-artu v kapitole Výprava

*stanice touha*, méně výrazné a spíše ženské na konci filmu, kdy hrají divadelní hru *Krvavá svatba*<sup>34</sup>.

Huma není natolik důležitou postavou, abychom se zabývali celkovou charakteristikou jejích kostýmů a líčení, je však zajímavé, jak si Almodóvar spojuje mnoho prvků z různých oblastí a dotváří tím svůj umělý filmový svět. Například jméno Huma pochází ze španělského výrazu *el humo*, tedy kouř. Podle svých slov se Huma neobejde bez svých největších závislostí, kterými jsou kouření a její milenka Nina. Sama začala kouřit, aby napodobila herečku Bette Davisovou, které Almodóvar celý film věnoval. Každý detail je tedy propracován a nic není necháno náhodě.

### **3.3 Závěr**

Filmy Pedra Almodóvara jsou plné barev a výrazných prvků v mizanscéně. K vysoce barevné scéně a kostýmům se připojují rudé rty, černé oční linky a spousta make-upu. Všichni hrdinové ve *Vše o mé matce* hrají, předstírají a k tomu jim slouží líčidla, make-up, rtěnky a kostýmy, které podtrhují přesně to, na co jsou postavy pyšné. Namalovaný muž oblečený v ženských šatech je přece jen méně mužem a více ženou. Ženou, kterou se vždy chtěl stát a konečně teď, ve světě plastických operací a dokonalých líčidel, se mu to může podařit.

Almodóvarovy filmy jsou na pohled příjemné a jejich životaschopné silné hrdinky v kostýmech, které rychle vyjdou z módy, jako by se snažily zachytit v pomínutelném a prchajícím životě to pevné, důležité, tedy lásku, vášeň, smysl života.

Kompozice kostýmů a líčení tedy odhaluje pravé charaktery postav. Falešné značkové zboží, podobizny slavných obrazů, křesťanský křížek pohupující se ve výstřihu mezi silikonu na mužském těle, všudypřítomná červená barva a neuspořádanost spolu s kýčovitými prvky. To všechno jsou znaky předstírání, stálé a jediné schopnosti, která všechny Almodóvarovy hrdinky ve *Vše o mé matce* spojuje.

---

<sup>34</sup> Frederico García Lorca. *Bodas de sangre*. 1933.

## 4. Svícení

Dalším z důležitých nástrojů, který může filmař použít k modifikování významů formy, linie a barvy a jejich vnitřní zainteresovanosti, je svícení. V dobách, kdy byl filmový materiál nekvalitní, bylo umělé nasvícení nutností. Tento trend se projevoval především v době německého expresionismu, kdy tvůrci využívali svícení ke zdůraznění dramatického efektu. Postupem času však chtěli filmaři přirozenější světlo, vyvinul se tak systém klíčových a podpurných světel. Tento systém byl schopen zachytit jemné efekty, avšak v nerealistickém prostředí, protože málokdy vidíme situaci tak jasně osvětlenou jako právě ve filmu. Vývoj filmového materiálu umožňuje filmařům v současnosti svítit realisticky a věrohodně. Plné nasvícení objekt rozmělnuje, nasvícení nad hlavou mu dominuje a bodové nasvícení přitahuje pozornost k detailům. Svícení zesponu působí ponuře a nasvícení zezadu může objekt upozadit nebo jej zvýraznit. Boční svícení je schopné dosáhnout dramatického efektu.

Svícení ve *Vše o mé matce* se liší podle toho, zdali se děj odehrává v Madridu, v Barceloně, v interiérech, exteriérech nebo na divadelním jevišti.

### 4.1 Madrid, interiéry

Film začíná v Madridu, Manuela je se svým synem doma, všechno vypadá pozitivně, avšak právě díky osvětlení scény vidíme, jako by události měly „nabrat jiný směr“. Při první scéně, kdy obě postavy sedí na gauči v obývacím pokoji, je použito bočního světla, které simuluje slunce, a tím se objevují za postavami na stěně výrazné stíny. Za Manuelou je tento stín o poznání silnější, jako by měla za sebou „krušnou minulost“. Ze scény vidíme, že jediné režisérem přiznané zdroje světla představují dvě lampy po obou stranách gauče. Závěsy jsou zatažené, což vylučuje, že stíny postav způsobuje opravdové slunce. Pokoj je osvětlen spoře, spíše teple a útulně. Později, když jde Manuela do Estébanovy ložnice blahopřát mu k narozeninám, světlo je ještě tlumenější a obličej obou postav jsou z větší části překryty stíny. Almodóvar v tomto případě používá zvláštního svícení, kdy je hlavní světlo umístěno nepřimo naproti kameře, a přímo tedy osvětluje druhou polovinu obličej, než kterou jsou herci otočeni k divákům. Tímto stylem jako by Almodóvar popíral všechny filmařské zvyky nasvítit postavy zepředu, aby byly vidět co nejlépe.

Naopak, on má ve zvyku nasvítit je zezadu, zepředu tak vytvořit podivné a nepřirozené stíny a dát tak filmovému prostoru jiný vzhled.

V celém filmu se odehrává mnoho scén v interiérech přímo naproti oknu, ze kterého prosvítá denní světlo.

#### **4.2 Madrid, exteriéry**

Naopak scény v exteriérech jsou osvětleny podle kontextu, zda se odehrávají v noci nebo ve dne. Pokud se jedná o scénu z večera nebo noci (například scéna Estébanovy smrti), režisér používá osvětlení jen pomocí pouličních světel, reflektorů projíždějících aut a cedulí, plakátů a billboardů kýčovitě osvětlených a studeně blikajících na okolních obchodech.

#### **4.3 Divadelní svícení**

Na divadle je svícení pojato jinak. Svítí se jen shora, takže se hercům nepřirozeně lesknou čela a osvětlená je vždy pouze jen ta část, na kterou se mají diváci soustředit. I když v pozadí za závěsem hrají tři muži karty, jasně osvětlení jsou jen tehdy, když zásadně vstoupí do děje. V ostatních případech jsou světla zaměřena jen na postavy v popředí, tedy Ninu a Humu. Zvláštní je, že při záběru na Manuelu a Estébana v hledišti jsou oba jasně osvětlení a v hledišti není tma, jak bývá zvykem z klasického divadelního představení. Toto si můžeme vyložit tak, že se inscenace na jevišti dotýká i Manuely a Estébana, jako by v něm byli zakomponovaní a nemuseli být odděleni světelným předělem, jak se později ukáže.

V divadelní šatně je nejlépe osvětlené zrcadlo, před kterým se herci malují a upravují. Almodóvar často využívá toho, že zdroje světla přímo zobrazuje v záběru. Konkrétně zde, v divadelní šatně, jsou po stranách zrcadel malé bílé žárovky, které jako by podporovaly celé předstírání a hru na cizí identitu (viz kapitola o Výpravě).

Při poslední divadelní scéně, kdy se Nina na představení nedostaví a jako náhradní program vystupuje transsexuálka Agrado, je osvětlení přiznáno naplno. Agrado totiž stojí před rudou oponou v kruhu světla z divadelního reflektoru. Za sebou má svůj vlastní ostrý stín.

#### **4.4 Barcelona, exteriéry**

Manuela poprvé přijíždí do Barcelony večer, kdy je město osvětlené pouličními lampami, svítícími plakáty a semaforey. „Barcelona je krásnější než Madrid – poskytuje luxusní zázemí. Nejprve ji vidíme ze vzduchu, panoramický záběr v noci,

městská blikající světla šířící se dálkou. Gaudiho katedrála speciálně osvětlená pro film září v noční obloze. Za denního světla jsou ulice a fasády domů stroze krásné, ne jako v ostatních městech.<sup>35</sup> Silnou scénou právě díky osvětlení je bezesporu ta, kdy se Manuela vydává hledat Agrado a taxíkem se dostane až do ulice prostitutek, kde se polonahé ženy promenádují kolem automobilů, projíždějících dokola a jediným způsobem, jakým si zákazníci vybírají své zboží, je posvítit si na „něj“ reflektory svého auta. Některé z dívek sedí kolem ohně a ten tak představuje další zdroj světla.

Další scéna z exteriéru je ponurá noční ulička, kam se vydává Manuela hledat Ninu, jenž utekla z představení. Opět jsou zdůrazněna pouliční světla a jejich prázdnota a chlad. I když svítí spoře, jako by režisér ani nechtěl víc osvětlovat narkomany a dealery, kteří se po ulici potulují.

Barcelona za dne je však o poznání jiná. Sluneční světlo a jasné ostré stíny budov a stromů dokreslují pozitivní vyznění města a jeho celkovou atmosféru. Také při Rosině pohřbu svítí slunce, jakoby předznamenávalo začátek nového života pro dítě, které se Rose těsně před její smrtí narodilo, a tak i pro Manuelu.

#### **4.5 Barcelona, interiéry**

Byty hrdinů v Barceloně jsou většinou jasně osvětlené. Režisér umísťuje velké barevné lustry do každého pokoje a ty dotváří intenzitu osvětlení. Jinak používá klasického klíčového světla a dvou podpurných světel.

Manuelin byt se světlem naplňuje postupně, když se přistěhuje, prostředí bytu a jeho dekorace jsou skromné a laděné tmavě, od toho je odvozeno také osvětlení. Postupem času se byt naplňuje a získává na barevnosti. Tu zdůrazňuje také soustava přímých klíčových a bočních podpurných světel. Jak už bylo řečeno, také v Barceloně se mnoho scén odehrává proti oknům, z nichž prosvítá denní světlo a postavy jsou tak výraznější a vyzdvížené oproti pozadí. Pro příklad uvedeme scény, když Manuela ošetřuje potlučenou Agrado nebo když Manuela vyprovází Rosu z nemocnice a v zadním plánu vidíme skrz okno moře a pláž.

Jen Manuelina ložnice, kde odpočívá a dočasně bydlí těhotná Rosa, je osvětlená odlišně od zbytku bytu. Opět se objevuje Almodóvarovo zadní světlo, když Manuela umývá Rosu a pečuje o ni. Stíny přes její obličej z přední strany jako by

---

<sup>35</sup> EDWARDS, Gwynne. *Almodovar: Labyrinths of Passion*. Londýn: Peter Owen Publishers, 2001. s. 198. ISBN 9780720611212

předznamenávaly její brzkou smrt. Celý pokoj je pak osvětlen jen doplňkovými světly, tlumenými a teplými.

Toto osvětlení zezadu a tedy předzvěst smrti se objevuje naposled při Manuelině setkání se s Lolou, HIV pozitivní transsexuálkou. Vidíme jasné stíny přes výraznou část obličeje, zatímco v Manuelině obličeji se žádné stíny neodrážejí, i když postavy sedí vedle sebe.

#### **4.6 Závěr**

Almodóvarovo svícení je silným výrazovým prostředkem ovlivňujícím celkové vyznění filmu. Často na zdroje světla upozorňuje, zobrazuje je v každém bytě, v každém interiéru se nachází velké barevné lustry, lampy a svíčky. Jako by bylo jeho hlavním poselstvím jasně „osvětlit“ postavy a jejich osudy divákům. V interiérech také používá klasického třibodového systému, přičemž hlavní světlo je umístěno zepředu, podpůrná světla z boku a shora.

Přiznaného zdroje světla využívá také v divadle, kdy osvětluje jen postavy a objekty, na které se má divák v hledišti v tom okamžiku soustředit. Osvětluje je shora silnými divadelními reflektory, které kolem postav vytvářejí jasné kruhy, a tím umocňuje atmosféru divadelního jeviště. Také v divadelní šatně používá přiznané světlo, tentokrát v podobě malých bílých žárovek nasázených kolem zrcadel.

V exteriérech se naopak snaží využívat přirozeného světla, nejčastěji pak slunečního světla, které vytváří ostré stíny a celkově dokresluje španělské podnebí a atmosféru. V noci pak používá k osvětlení ulic pouliční lampy a svítící reklamní upoutávky, billboardy a plakáty (viz kapitola o výpravě). Dalším zdrojem světla, který se často objevuje ve *Vše o mé matce* v nočních záběrech ulic, jsou světla automobilových reflektorů.

V průběhu naší analýzy jsme vypožorovali, že si Almodóvar se světlem hraje také v souvislosti se smrtí. Pokud má postava v blízké době zemřít, Almodóvar používá zadního svícení, čímž z ní ještě za jejího života vytváří „stín“. Lépe řečeno vytváří stín, který z větší části překrývá její obličej a znázorňuje tak blížící se smrt.

## 5. Herectví a inscenování postav

Volba představitelů do určitých rolí je jednou z nejdůležitějších fází v přípravě natáčení filmu. Ať už jde o neherce nebo o populární postavy z různých odvětví společenského, kulturního nebo politického spektra, vždy to ovlivní celkový výraz filmu a správný výběr protagonistů může zaručit větší rozšíření filmu a také jeho popularitu. Tento transkulturální přesah do svých děl zapojuje většina současných režisérů, především tím, že využívají herce z jiných zemí a mnohdy z jiných oborů, než je filmové herectví.

Do *Vše o mé matce* obsadil Almodóvar překvapivě jen herce. Do svých předchozích filmů několikrát obsadil například i svou matku, o které tvrdil, že je výjimečnou herečkou, aniž by o tom věděla a jakkoliv na tom stavěla. Ve *Vše o mé matce* hrají Cecilia Rothová, Eloy Azorín, Antonia San Juanová, Toni Cantó, Penélope Cruzová, Marisa Paredesová, Candela Peñová, Fernando Fernán Gómez a Rosa Maria Sardaová.

Hlavními hybateli a nositeli vyprávění jsou postavy. Pro neoformalistickou analýzu nejsou postavy skutečnými lidmi, ale kolekcí sémů čili charakteristických rysů. Sémy, termín Rolanda Barthese, značí prostředky, které charakterizují postavy ve vyprávění. Postavy tedy analyzujeme jako soubory prostředků z hlediska jejich funkcí v díle jako celku.

Už jen postavy, které herci hrají, vypovídají o Almodóvarově podivném a falešném světě plném hraní a předstírání. Petra Hanáková o tomto píše: „Manuela se potkává se zvláštními postavkami, které prožívají podobné nešťastné osudy a těžké životní situace. Prostřednictvím těchto bytostí, které se vymykají normálu, Almodóvar navazuje dialog se svou předchozí tvorbou. Agrado a Lola jsou transsexuálové, Rosa je těhotná jeptiška s virem HIV, její matka falzifikátorka Chagalloových obrazů, Huma slavná herečka závislá na tabáku a mladé narkomance Nině. Jsou to marginální postavy, celkem v duchu almodóvarovské poetiky, nepochopené společností a často ani svými nejbližšími.“<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> MATÁKOVÁ, Viktória. HANÁKOVÁ, Petra. *Pedro Almodóvar*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Asociace slovenských filmových klubů, 2005. s 172. ISBN 80-85187-41-8.



## 5.1 Manuela (Cecilia Rothová)

Začnu s analýzou herectví Manuely, v podání Cecilie Rothové, kterou Almodóvar obsazuje i ve svém následujícím filmu *Mluv s ní*. Manuela je hlavní postavou, matkou a ženou ve středním věku. Nekonfliktní, dobrácká blondýna, která ve svém životě touží jen po klidu a lásce svého syna. Ta jí však není dopřána hned od začátku a Manuela prochází obrovskými změnami. Ze spokojené matky a ošetřovatelky v nemocnici se tak v průběhu filmu stává několik dalších charakterů, roztroušených a nemožných nalézt svůj směr. Manuela přejíždí mezi Madridem a Barcelonou, mezi minulostí a budoucností, špatnými a dobrými vzpomínkami. Každé z měst má svou symboliku a Manuela se v každém městě chová trochu jinak. V Madridu, kam utekla v mládí, když byla těhotná s Estébanem, je poctivou matkou. V Barceloně, kam utíká po synově smrti je vším možným. Kamarádkou transsexuálů, asistentkou v divadle, náhradní matkou jinému dítěti, dokonce je několikrát nazývána prostitutkou a zaměňována za ni.

Herectví Cecilie Rothové je velmi realistické a umírněné. Divadelní teatralnost se vyskytuje především u ostatních postav z filmu. Postava je výrazně psychologicky stylizovaná a častými detailními záběry na její obličej vidíme jasné emoce, které Manuela prožívá. Od spokojenosti, kdy se usmívá, přes smutek ze smrti svého syna. Především když je rozčilená, gesta nabývají na důrazu a také mimika je mnohem silnější.

Gesta, která Manuela používá, jsou pro českého diváka možná trochu přehnaná, avšak pro španělského režiséra a španělskou herečku jsou v mezích umírněnosti. Charakteristický prvek v Manuelině vystupování jsou prudké pohyby rukama, neustále doprovázející její mluvu, a také důraz na výrazný fyzický kontakt s osobami, se kterými se baví. Časté chytání za ruku, paži, rameno, poplácávání po zádech a líbání na přivítanou jsou prostředky, které režisér používá ke zdůraznění její srdečné a společenské povahy. Toto také podporuje vzdálenost, ve které hovoří s ostatními postavami. Ta je velice blízká, téměř až vulgárně vstupuje do jejich intimních zón.

Všechna gesta i mimiku vidíme zpříma, kamera se většinou pohybuje ve výšce očí, takže nemáme problém s rozpoznáním psychologických pochodů, kterými Manuela prochází. Její hlas je příjemný, nijak výrazný.

V herectví Manuely však vidíme posun, jedná-li se o divadelní prostředí. V roli Stelly Kowalskiové se identifikuje s jejím charakterem, její gesta jsou

propracovanější, líčení je silnější a také mimika je podstatně výraznější. Můžeme konstatovat, že na jevišti v případě Manuely dochází k očistné katarzi, konečně uvolňuje všechny emoce, které potlačuje v reálu a pláče nad dvěma syny. Nad tím, který se jí má ve hře narodit, a také nad tím svým, zesnulým Estébanem. Po hádce se manželem na divadelním jevišti mu musí padnout do náruče a poprosit jej, aby ji vzal do nemocnice. Uvědomuje si tedy podřízenost vůči manželovi, který je k ní hrubý a ona je na něm závislá. Tímto se dotýká představení i reálného života Manuely. I když je nezávislou a odvážnou matkou, která vychovala svého syna, stejně se nakonec musí pod tlakem okolností přiznat jeho otci a zapojit jej alespoň do života jeho druhého syna – Rosina Estébana. Také na konci představení Stella (v podání Manuely) sebere odvalu a opouští i s dítětem svého agresivního a cholerického manžela. Utíká tak od něj stejně, jak utekla Manuela od otce svého syna.

Celé představení *Tramvaj do stanice Touha* má ještě jeden rozměr, který se dotýká Manuelina života. Jak sama řekne Estébanovi, v mládí hrála s jeho otcem jako ochotnice divadlo. A právě představení *Tramvaj do stanice Touha* je sblížilo.

## **5.2 Estéban (Eloy Azorín)**

Také herectví Eloye Azorína je realistické a umírněné. Hraje syna, který je schopen obětovat se pro svoji matku. Jeho naivitu podtrhuje věk 17 let, modré oči a blond vlasy. Estéban má umělecké sklony, píše si deník, a jak sám tvrdí, píše dílo pro novou Pulitzerovu cenu. V jeho obličejí a vystupování se značí nepřítomnost otce jako hlavy rodiny v jeho dětství. Jak sám tvrdí: „Zítřka mi bude sedmnáct, ale vypadám starší. To se stává všem chlapcům, co žijí jen s matkou. Máme vážný pohled... Takový spisovatelský.“<sup>37</sup> Sám na toto téma několikrát svede hovor se svou matkou, ta mu však odmítá prozradit pravdu. Estéban je ale tvrdohlavý, zvědavý a jde si za svým cílem, i přestože jej jeho další cíl, získat podpis od slavné herečky, stojí život. Pubertálního adolescenta hraje Eloy Azorín i ve svých tehdejších 22 letech přesvědčivě. Naivitu, lásku ke své matce a umělecké sklony, to jsou jediné vlastnosti, kterých si povšimneme, než režisér ukončí život postavy pod koly automobilu. Jeho chování je nárazové, zkratovité, častokrát se rozběhne přes silnici nebo za matkou, aniž by domýšlel důsledky. Estébanovu tvář vidíme z detailů hned několikrát, rozpoznáme v ní emoce jako odhodlanost, tvrdohlavost, zájem a zvědavost.

---

<sup>37</sup> monolog z filmu *Vše o mé matce*.

Psychologicky je postava stylizovaná do dospívajícího chlapce, ničím zvláštního, ale přesto udávajícího směr vývoje celého filmu.

Estéban, ačkoliv se objevuje jen v malé části filmu, je jedinou opravdovou mužskou postavou. Mužem, který si na nic nehraje. Almodóvarovi muži jsou totiž povětšinou machisté, sexuální loudilové, senilní staříci nebo ti, kteří se svého mužství dobrovolně vzdají, aby se tak přiblížili Almodóvarem tak opěvovaným a dokonalým ženám. Typ tradičního, dominantního, heterosexuálního, pozitivního mužského hrdiny v Almodóvarových filmech prakticky nenajdeme. Oproti tomu karikatur tradičních heterosexuálních macho mužů potkáme několik (například policista z filmu *Pepi, Luci, Bom a spousta dalších holek*, taxikář z *Co jsem komu udělala*, Manuel z *Vysokých podpatků*, nebo sexuální loudil v divadelní šatně ve *Vše o mé matce*). Nejčastěji se ve filmech Pedra Almodóvara setkáváme se dvěma typy mužů<sup>38</sup>. Prvním typem je stydlivý mladík, věk kolem dvaceti let, introvert, naivní a romantický. Tuto roli představuje například Antonio ze *Zákona touhy*, nebo Estéban ve *Vše o mé matce*. Druhým typem muže, který se objevuje v Almodóvarových filmech, je starší, moudřejší spisovatel nebo režisér v tvůrčí krizi (tento příklad je nejtransparentnější v režisérově posledním filmu *Rozervaná objetí*).

### **5.3 Agrado (Antonia San Juanová)**

Transsexuál, muž, přeoperovaný na ženu. Hraje ji Antonia San Juanová, žena, která touto rolí vyvolala dohady o své sexuální orientaci. Postava Agrado je výrazně stylizovaná. Režisér upozorňuje na to, že se jedná o transsexuála, takže maximálně zdůrazňuje pohlavní znaky ženy, které jsou v tomto případě „uměle přidány na mužské tělo“. Agrado nosí jen upnutá tílka a velké výstřihy, to vše, aby ukázala, jak má správná žena vypadat. Krátké sukně a vysoké podpatky zdůrazňují klátivou chůzi, se kterou se snaží vypořádat se s těmito nástrahami ženského světa. Bohaté paruky, které nosí, také upozorňují na celkové předstírání a falešnost identity.

Můžeme konstatovat, že transsexuálové tak, jak je zobrazuje Almodóvar, jsou ve Španělsku běžnější záležitostí než v Česku. Právě do Madridu se každoročně sjíždějí s nadějí na lepší život transsexuálové z celé Evropy. „Pod světly pouličních lamp se scházejí skupinky silně nalíčených dívek s umělými vlasy, v puse mají cigaretu a přes rameno lesklou kabelku z imitace kůže. Na první pohled jsou to dokonalé ženy s poněkud strojeným smíchem, při bližším pohledu však silný nános

---

<sup>38</sup> pozn.: rozdělení podle Hanákové s. 259

podru nestačí zakrýt stopy po oholených vousech, které postupně raší na ostře řezané tváři.“<sup>39</sup> Opět tedy nastává konflikt mezi vnímáním této postavy českým a španělským divákem. Českému může připadat chování Agrado podivné, nepřírozené, strojené až teatrální, poučený divák však ví, že přesně takto se transsexuálové chovají i v současnosti.

Přesto musíme mít na paměti Almodóvarův smysl pro humor a velkou nadsázku a divák by v zásadě neměl nikdy brát vše úplně vážně. I Agrado je stylizovaná přespříliš, v detailních záběrech jejího obličejce vidíme silné líčení, kýčovitě náušnice a falzifikáty Chanel kostýmů, což by ale nemělo být zaměňováno za univerzální pojmy související s transsexuály a transvestity. Zblízka i zdálky celkovým zjevem působí Agrado spíše jako legrační napodobenina ženy, ustrojená do maximálně odhalujících šatů, s parukou a nevkusnou kabelkou.

Ve své teatrálnosti často pláče, směje se, rozčiluje se a divoce přitom gestikuluje. Z celkového chování si však uvědomujeme, že je Agrado postava pozitivní, hodná, přátelská, i když trošku nemotorná a hloupá, přesto oblíbená v kolektivu ostatních.

#### **5.4 Lola (Toni Cantó)**

Druhý transsexuál, který se ve *Vše o mé matce* objevuje. Paradoxně se s Lolou setkáváme až na konci, i když se o ní hovoří v průběhu celého filmu. Lola, oproti Agrado, není tak přemrštěná, a to jak svým chováním, tak vzhledem. Hraje ji muž, Toni Cantó, což pod dokonalým nalíčením a parukou téměř nelze poznat. Postava je navíc HIV pozitivní, chodí oblečená v černém kabátě a tmavě je laděný i zbytek oblečení. Z detailu vidíme silně nalíčené rty i oči, v nich bolest a strach. V gestech je Lola klidná, její chůze je pomalá a podpírá se holí. Dlouhá rezavá paruka opět zdůrazňuje, že se režisér upozorňuje na fakt, že se jedná o ženu, nikoliv o muže. Hlas je však hluboký, mužský.

Lola je stylizovaná jako nemocný, umírající člověk, který se ve svých posledních dnech života dozvídá, že měl syna. Do Barcelony se vrací potom, co umírá Rosa, kterou AIDS nakazila právě Lola. Setkává se s Manuelou, na niž má také bolestné vzpomínky z minulosti. Celkové vystupování Loly se tedy nese v duchu návratu do míst, kde ji nečeká nic pozitivního. Jednak smrt bývalé milenky, jednak

---

<sup>39</sup> HOUDEK, Lukáš 2009. Chci jiné tělo [online]. Respekt [citováno 18. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://respekt.ihned.cz/c1-39212370-chci-jine-telo>>.

oznámení o zesnulém synovi, kterého nikdy nepoznala. Následuje smrt jí samotné. Z tohoto kontextu tedy plyne, že Lola povětšinou pláče, prožívá silné emoce a i přes namalovanou tvář vidíme lítost, žal a bolest ze ztráty svých milovaných.

### **5.5 Rosa (Penélope Cruzová)**

I když je Penélope Cruzová obecně považována za sex symbol, ve *Vše o mé matce* takto prezentována není. Hraje jeptišku, krásnou, na první pohled Bohu oddanou ženu. Almodóvar považuje Cruzovou podle svých slov za velkou múzu a obsazuje ji do mnoha svých jiných filmů (například *Na dno vášně*, *Volver*, *Rozervaná objetí...*). Cruzovou stylizuje v každém filmu jinak. V *Rozervaných objetích* ji záměrně maskuje jako Marilyn Monroeovou nebo Audrey Hepburnovou, přitom sama hraje mladou herečku a režisérovu milenkou a inspiraci. Ve filmu *Volver* je spíše chápatelná moderní matkou a dcerou, které se zjevuje její mrtvá matka. Objevuje se zde Almodóvarova typický „vzor“ silné ženy, která vede krušný život, přesto jej zvládá s klidem a nadhledem. Ve filmu *Na dno vášně* je její role jen epizodní, představuje ženu (a zároveň hlavní postavu, od které se odvíjí celý příběh), která porodí syna v autobusu.

Penélope Cruzová hraje ve *Vše o mé matce* jeptišku, která pomáhá prostitutkám a narkomanům. Přestože nenosí hábit, všichni ji nazývají sestra Rosa. Ve vlasech nosí šátek nebo stuhu, výrazné obočí dokresluje přísný, ale dobrácký výraz v obličeji. Nalíčená je přirozeně, téměř neznatelně. Ani jeptiška však v Almodóvarově světě neposkvrněná. Jak se později dozvídáme, Rosa měla milostný poměr s Lolou a nechtěně otěhotněla. Zjišťuje, že spolu s těhotenstvím je také HIV pozitivní. Těhotenství je však rizikové a Rosa hned po porodu umírá.

Z této narativní formy plyne a celkové chování a vystupování postavy. Je to mladá energická žena, vlídná a ochotná pomoci komukoliv a za jakýchkoliv okolností. Když se však dozví svou diagnózu, celý život se jí obrátí naruby a jediným cílem zůstává přivést na svět zdravého potomka. To se jí podaří, i když následkem toho zemře.

Rosa je zvláštní hrdinka plná rozporů a paradoxů, přes svou touhu být jeptiškou a pomáhat ostatním si sama zničí život milostnými pletkami s jinou ženou nakaženou AIDS. Almodóvar často ve svých filmech zobrazuje hrdinky, kterým jako by se jejich ženství vymklo z rukou. Které jakoby se nevešly do svého genderu. A tak jsou někdy homosexuální, jindy osamělé, příležitostně nešťastné a neuspokojené.

„Almodóvarovo všeobecné stranění ženám (což však automaticky neznamená ženské hledisko) však není nekritické, je vedené touhou přesvědčit nás o jakési morální superioritě žen.“<sup>40</sup>

### **5.6 Huma (*Marisa Paredesová*)**

Huma je divadelní herečka, často posilňující se alkoholem, převážně se vyskytující v divadelní šatně nebo na jevišti. Má rezavé vlasy a vždy silně nalíčenou tvář. Sama hovoří o své závislosti na nikotinu, divadle a své mladší milence Nině. Huma se stylizuje do postav, které inscenuje na jevišti, ať jde o Stellu Kowalskiovou v *Tramvaji do stanice Touha* nebo jinou postavu. I kouřit začala, aby napodobila herečku Bette Davisovou. Divadlu podléhají i kostýmy, paruky a líčení. Je postavou, která nedokáže být svá a za každou cenu kolem sebe potřebuje silné osobnosti, které by jí pomáhaly a inspirovaly ji. Těmito osobami jsou Manuela, která jí vypomáhá v divadle, a Nina, její milenka závislá na heroinu.

Právě kvůli Humě zemřel Manuelin syn Estéban, když se bezmyšlenkovitě rozběhl za jejím ujíždějícím taxíkem pro podpis. Huma tuto vinu pociťuje celou dobu. Na závěr napíše věnování na Estébanův portrét, který si vystaví v šatně, mezi fotografie hereček, zpěvaček a ostatních silných osobností z jejího života.

Její vystupování je odvozeno od toho, zda je na jevišti, nebo v reálu. V divadle jsou její gesta přehnaná, rychlé reakce a emoce jsou umocněné prostředím a celkovou divadelní mizanscénou. Ve zbytku filmu představuje spíš loutku, kterou využívá její milenka a která není schopná samostatné existence. S postavami, které hraje v divadle, má společnou jednu vlastnost, a to důvěryhodnost v cizí lidi.

### **5.7 Ostatní postavy: Nina (*Candela Peňová*), otec (*Fernando Fernán Gómez*) a matka (*Rosa Maria Sardaová*) sestry Rosy**

Ostatním postavám se budeme věnovat jen okrajově, protože nejsou tak důležité pro příběh a jsou postavami pouze epizodními.

Nina v podání Candely Peňové je mladá narkomanka a herečka, milenka Humy. Nezodpovědná alkoholička a kuřačka marihuany, která v divadelní šatně svádí Agrado, utíká z divadelních zkoušek do podivných uliček kupovat drogy anebo se na představení vůbec nedostaví. Její roli tak částečně zastupuje Manuela, avšak

---

<sup>40</sup> MATÁKOVÁ, Viktória. HANÁKOVÁ, Petra. *Pedro Almodóvar*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Asociace slovenských filmových klubů, 2005. s 258. ISBN 80-85187-41-8.

tak si Ninu právě z tohoto důvodu zneprátlí. Nina se nakonec odstěhuje a založí rodinu.

Rodiče sestry Rosy představují nesourodý pár. Schéma dominantní matky a submisivního otce je pro Almodóvara obvyklé. Otec je starý, nemocný, nepoznává svou dceru a jedinou náplní jeho dnů je venčení psa. Jeho nesmyslné otázky „Kolik je vám let a kolik měříte?“ jsou jen dalším potvrzením, že režisér muže neuznává, ani pokud jsou v rolích otců. Právě otec má být hlavou rodiny a bývá spojován s archetypy autority, moci a moudrosti.

Rosina matka je starší žena, která odsuzuje svět, ve kterém se její dcera pohybuje, tedy svět narkomanů, prostitutek a transsexuálů. Sama nedokáže pochopit, že lze i tvořit, nejen falzifikovat, což je její obživou. Přes svou názorovou orientaci a neschvalování dceřina způsobu života je však z Rosina dítěte šťastná, i když má nejprve strach, aby ji nenakazilo. Když se na konci ukáže, že dítě je HIV negativní, jeho babička se k němu začne hlásit. Tato postava je stylizovaná do ustarané, podezíravé ženy v brýlích a zástěře, která předstírá svou zdvořilost, ale na rozdíl od své dcery nepomůže nikomu a stará se jen o sebe, případně o nemocného manžela.

## **5.8 Závěr**

Herci, jejich tváře, slova a pohyby jsou pro nás klíčovým prostředkem k chápání příběhu filmu. Herectví je však obtížné analyzovat, protože jej nelze oddělit od zbytku filmu a uspořádání mizanscény. Je těžké říct, kde začíná a kde končí hercova práce a kdy začíná režisérova stylizace. Helena Bendová v Cinepuru cituje Jamese Naremore z knihy *Acting in the Cinema* (1988) a píše: „Herci používají pohyby, gesta atd. více nebo méně – jde o jemné stupně výrazu, kterým je snadno rozumět v kontextu daného filmu, ale které je těžké analyzovat, aniž bychom upadli do statistik anebo rozmlženého jazyka plného adjektiv.“ Naremore podle Bendové také spojuje filmové herectví s divadelním. Tvrdí, že každé herectví je spjaté s určitou mírou předvádění se, ukazování se a ostentativností, která ustanovuje hranici mezi herci a diváky.

U herectví filmového, stejně tak i u divadelního, je podstatný vzhled a dojem, který vyvolává kostým. Postoj těla, fyziognomie herce, gestika a mimika. Velmi podstatnou složkou herectví je také rytmus a způsob pohybu v rámci záběru. To vše přispívá k charakteristice postavy, kterou herec ztvárňuje. Posledním prvkem je podle

Bendové hercův hlas, jeho barva, tón, rytmus, rychlost, hlasitost či tichost spoluvytváří významy, které postava znázorňuje.<sup>41</sup>

David Bordwell v knize *Figures Traced in Light* konstatuje, že při zkoumání herectví, filmového i divadelního je nejdůležitější zaměřit se na celé tělo a příběh, který ono samo rozehrává. Vzdálenost a úhel, při kterých se postavy setkávají a komunikují, mají svůj význam. Pohledy, gesta a miniaturní pohyby mohou odhalit mnohé. Také nonverbální projevy, jako je zívání nebo sevřená pěst, mohou ovlivnit význam silněji než samotné verbální vyjádření. Bordwell určuje obličej, konkrétně oči a rty, jako nejtransparentnější části těl postav, kterými herci hrají a kterými mohou ovlivňovat celkové vyznění filmu. Jen obličejové výrazy jako je štěstí, překvapení, strach, smutek, zlost, znechucení mohou být diváky rozeznány bez jediného slova.<sup>42</sup> Také výrazy pomocí obočí vytváří novou poetiku vyjadřování, postava může hovořit na první pohled vážně, s jedním zvednutým obočím si však divák doplní skepsi a ironii.

Za poslední léta prošel Almodóvarův hrdina kvalitativním přerodem. Ve starších režisérových komediích se objevovali hrdinové povrchní, nesympatičtí a málo charismatičtí. V dílech z poslední doby, počínající filmem *Květem mého tajemství*, tato stylizace a komediální tón hrdinů ustupuje a sami hrdinové dostávají vážnost a propracovanou psychologii, která je zasazena do melodramat, jímž se Almodóvar věnuje. Takto propracovanější postavy nutí diváka změnit na ně svůj názor, pochopit tedy jejich záměry a myšlenky a případně se s hrdiny identifikovat.

Herectví postav se liší podle toho, zdali se vyskytují v reálném příběhu, nebo jsou zasazeny do divadelního kontextu. Na jevišti je stylizace o poznání silnější. Gesta jsou výraznější, hlasy hlasitější a reakce prudší než v normálním životě hrdinů.

---

<sup>41</sup> BENDOVIÁ, Helena 2008. Neostré hranice filmového herectví [online]. *Cinepur* [citováno 27. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.cinepur.cz/article.php?article=1480>>.

<sup>42</sup> BORDWELL, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press, 2005, s. 37. ISBN 0520241975.



## 6. Závěr

V této bakalářské práci je pomocí neoformalismu a s ním spojené metodologie analyzován styl Pedra Almodóvara v práci s mizanscénou ve filmu *Vše o mé matce*. Zachytila jsem nejvýraznější prvky, které se v jeho filmech objevují a opakují, analyzovala jsem je a zasadila je do širšího kontextu. Barevnost ve výpravě, symbolika rekvizit, stylizace kostýmů a líčení postav spolu s jejich inscenováním v prostoru a dalšími prvky vytváří jedinečnou kompozici a Almodóvarův filmařský styl.

Prvním z analyzovaných prvků je výprava. Děj filmu *Vše o mé matce* je situován střídavě do Madridu a do Barcelony, přičemž obě města mají svůj význam. Obě symbolizují útěk za lepší budoucností a jiným životem, každé však v trochu jiném smyslu. Film se odehrává převážně v interiérech, které jsou poseté barvami, pop-artovými doplňky a kýčovitými obrazy. Právě tato přeplněnost obrazu neboli kompoziční autonomnost je jedním z typických almodóvarovských znaků. Často také využívá rekvizit, které mají samy o sobě jiný význam, ať už daný kulturou, prostředím, nebo stereotypním vnímáním diváka. Tyto předměty pak Almodóvar zasazuje do nových situací a přidává tak divákům nové rozměry, jak je možné tyto rekvizity vnímat. Pro *Vše o mé matce* toto platí především u zrcadel, náboženských symbolů, médií, falzifikátů drahých značek, symbolu papíru nebo dopisu, fotografií, taxíků, reklam, billboardů apod.

Důležité je rovněž neopomenout, jak se mění výprava ve filmové realitě a na divadelním jevišti, které je součástí narativní linie filmu. Na divadle představují kulisy jen symboly, které znázorňují opravdové věci. Místo skříně tedy vidíme hromadu krabic přeplněných oblečením, místo kuchyně jen závěsem oddělenou místnost se stolem a židlemi.

Také kostýmy jsou ve všech filmech Pedra Almodóvara výrazně propracované. Křiklavá červená barva místy měnící se do oranžova není jediným prvkem, kvůli kterému je Almodóvarova kostýmová poetika zapamatovatelná. Extrémní módní „krece“, do kterých Almodóvar „obléká“ své postavy, jen dokreslují jejich výstřednost. Když si uvědomíme, že většina postav, které se ve filmu objevují, v příběhu předstírají, že jsou někým jiným, pochopíme autorovu silnou vizuální stylizaci. Každá z postav předstírá, hraje si a fabuluje, vymýšlí si nové identity, aby tím bavila ostatní a především proto, aby se nemusela spokojit se svým průměrným

životem. Ať jde o transsexuály, muže, kteří „předstírají“, že jsou ženami, nebo ženy, matky, které ztratily své syny a teď se starají o někoho jiného. Také tedy „předstírají“, že jsou náhradními matkami.

Herectví a inscenování postav na divadelním jevišti je odlišné než v realitě. Gesta jsou výraznější, není kladen takový důraz na mimiku. Veškerá pozornost je naopak soustředěna na proxemiku a další projevy divadelního herectví. Kostýmy jsou paradoxně obyčejnější než v běžném světě filmových postav. Líčení je silnější z toho důvodu, aby bylo vidět i ze vzdálenějších sedadel hlediště.

Výrazným prvkem, kterého je v Almodóvarových filmech používáno, je zobrazování postav, ke kterým se vážou jisté stereotypy. Tyto postavy však tento španělský režisér záměrně zobrazuje úplně novým způsobem, nejlépe pak takovým, který všechny zažité stereotypy popírá. Jasným příkladem ve *Vše o mé matce* je jeptiška Rosa, která by měla být synonymem ctnosti, pokory, dobroty, sexuální zdrženlivosti a víry v Boha. V Almodóvarově pojetí ji hraje Penélope Cruzová, herečka, jež představuje současný filmový sex-symbol, a je to žena, která se orientuje mezi prostitutkami a narkomany a má milostný poměr s HIV pozitivní transsexuálkou Lolou. A aby toho herectví a předstírání nebylo málo, významná část filmu se odehrává i na divadelním jevišti, kde postavy nechávají vyplynout na povrch i ty nejhlubší emoce.

Rovněž svícení je výrazovým prostředkem, který vytváří speciální efekty v kompozici celého filmu. Nejčastěji je využíváno systému třibodového svícení, tedy světla hlavního a dvou podpůrných. Almodóvarova jedinečnost, s jakou využívá svícení ve filmu, spočívá v tom, že často osvětluje postavy zezadu a toto svícení vytváří nový význam. Toto zvláštní využití zadního světla je dalším z mnoha charakteristických znaků jeho tvorby. Divadelní svícení se liší, světlo je upřeno na akci, na kterou se má divák soustředit, a zbytek jeviště je viditelný jen zčásti.

V průběhu analýzy jsem také dospěla k názoru, že Almodóvarův filmový svět je jedna velká ironie, obrovská nadsázka a výsměch maloměšťáctví, lidské hlouposti a mužům. Almodóvarův vztah k mužům jako takovým je velmi složitý, sám opovrhuje machisty a s jejich karikaturami se v jeho tvorbě setkáváme velmi často. Také další typy „parodií na muže“ zobrazuje velmi věrně. Jsou jimi sexuální loudilové, kteří jsou jen příčinami problémů, senilní staříci nebo naprosto bezvýznamné figurky, zcela ovládané ženami. Důvod můžeme najít snad v režisérově původu. Almodóvar

pochází z malé španělské vesnice, kde muži tvrdě pracovali a on tak trávil celé své dětství mezi ženami, které jsou dodnes jeho největší inspirací. Jako mladý se odstěhoval do Madridu, jenž pro něj byl centrem bohémství, zhýralosti, marnivosti, nevázaného sexu, alkoholu a drog, to vše se silnou vazbou na mužské pohlaví. Jelikož jsou autorova díla silně inspirována autobiografickou zkušeností (například zkušenosti ze studia katolické školy se promítají ve filmu *Špatná výchova*), lze předpokládat, že právě proto se v nich tak často objevují transsexuálové. Ti představují muže, kteří se raději dobrovolně vzdají svého mužství, než aby zapadli mezi ostatní „nemožné“, tápající a podřadné bytosti. Celá tato myšlenka se pak odráží v mizanscéně, jež je propracovaná tak detailně, že ji lze zkoumat z různých pohledů a nalézat nová zjištění. Lze obdivovat silnou ironii, nadhled a především neuvěřitelný humor, který divák málokdy odhalí při prvním zhlédnutí.

Almodóvar přiznává silnou inspiraci pop-artem. Mezi takovéto prvky patří například využívání kýče a upozorňování na „kopírovatelnost“ předmětů. Činí tak v rámci nadsázky. Tím, jak se v jeho filmech několikrát opakuje například symbol křesťanství – kříž, poukazuje Almodóvar na jeho naprostou světskost a upozorňuje, že jeho původní význam je dávno ztracený. Tímto připomíná Andyho Warhola a jeho variace s naprosto běžnými předměty. Kombinací silných témat zasazených do kontextu pop-artové a postmoderní kultury se stává Almodóvar významným a rozpoznatelným režisérem současnosti.

Díky žánrovému zaměření svých filmů, především jejich melodramatickému tónu, bývá srovnáván s velikány filmové tvorby, jako byli Douglas Sirk, Michael Curtiz nebo William Wyler. Almodóvar však melodrama spojuje s komedií a parodií, a tím se stává jedinečným. V jeho filmech vystopujeme i podněty z hudebních komedií, westernů, najdeme inspiraci dílem Ingmara Bergmana. Almodóvar často obrací pozornost také k divadlu (v jeho filmech se nečistota objevují odkazy na Tennesseeho Williamse, Jeana Cocteaua a další). Dále vidíme inspiraci konzumem, komiksem a kýčem. Kvůli své nekonečné empatii vůči ženským hrdinkám bývá přirovnáván k Raineru Fassbinderovi. Tato empatie se projevuje v absolutní toleranci vůči druhým, nehledě na to, zdali se jedná o muže nebo ženu. Prvotní je charakter, srdce a otevřenost vůči ostatním lidem. Ženy jsou pro Almodóvara stálou inspirací proto, že jsou silné, nezávislé a schopné vyřešit jakýkoliv problém. Muži naopak

tohoto v jeho filmech schopní nejsou, zakopávají a padají na sebemenší překážce a nemohou tak nikdy dosáhnout respektu ze stran žen (ani ze strany Almodóvara).

Tato práce je věnovaná analýze mizanscény, ale celé Almodóvarovo dílo lze zkoumat z mnoha jiných úhlů pohledu. Bylo by zajímavé a přínosné rozebrat detailně jeho vztah k mužům, nebo jak se jeho tvorba konkrétně dotýká pop-artu, případně postmodernismu. Jeho dílo by bylo vhodné ve vybraných aspektech (například s využitím určitých výrazových prostředků) srovnat s jeho současníky a předchůdci španělské filmové tvorby a odhalit tak jeho inspirace a přesahy.

## 7. Přílohy:

### 7.1 Filmografie Pedra Almodóvara

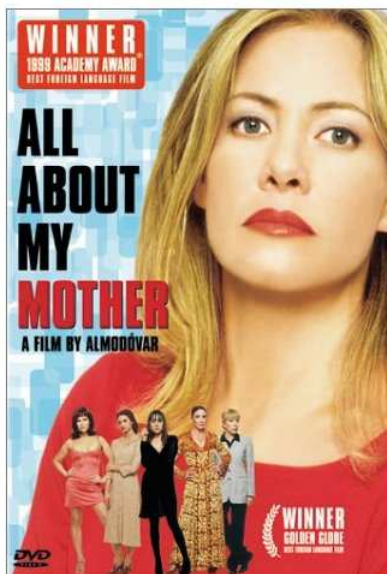
#### Krátké a nekomerční filmy:

1. Dos Putas, o Historia de Amor que termina en boda (1974)
2. Film Político (1974)
3. La Caida de Sodoma (1975)
4. Homenaje (1975)
5. El Sueño, o la Estrella (1975)
6. Blancor (1975)
7. Trailer pro Who is Afraid of Virginia Woolf? (1976)
8. Sea caritativo (1976)
9. Muerte en la carretera (1976)
10. Las tres Ventajas de Ponte (1977)
11. Sexo va, Sexo viene (1977)
12. Complementos (1977)
13. Salomé (1978)
14. Folle... folle... fólleme Tim! (1978)
15. La Concejala antropófaga (2009)

#### Celovečerní filmy:

1. Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón, (Pepi, Luci, Bom a spousta dalších holek), 1980
2. Laberinto de Pasiones, (Labyrint vášně), 1982
3. Entre tinieblas, (Černá roucha), 1983
4. Qué he hecho yo para merecer esto?, (Co jsem komu udělala?), 1984
5. Matador, (Matador), 1985
6. La ley del deseo, (Zákon touhy), 1986
7. Mujeres al borde de un ataque de nervios, (Ženy na pokraji nervového zhroucení), 1987
8. Átame!, (Spoutej mě!), 1989
9. Tacones Lejos, (Vysoké podpatky), 1991
10. Kika, (Kika), 1993
11. La flor de mi secreto, (Květ mého tajemství), 1995
12. Carne trémula, (Květ mého tajemství), 1997
13. Todo sobre mi madre, (Vše o mé matce), 1999
14. Hable con ella, (Mluv s ní), 2002
15. La mala educación (Špatná výchova), 2004
16. Volver, (Volver), 2006
17. Los abrazos rotos, (Rozervaná objetí), 2009

## 7.2 Obrazová příloha



Obraz č. 1 – Oficiální plakát filmu *Vše o mé matce*



Obraz č. 2 – Plakát filmu *Vše o mé matce*



Obraz č. 3 – Úvodní scéna, Manuela a Estéban, byt v Madridu



Obraz č. 4 – Manuela připravuje večeři, kuchyň, Madrid



Obraz č. 5 – Manuela a Estéban





Obraz č. 6 – Manuela před plakátem na divadelní představení *Tramvaj do stanice Touha*



Obraz č. 7 – Manuela



Obraz č. 8 – Estéban zapisující si do svého deníku, v zadním plánu plakát





Obraz č. 9 – Manuela na ulici, Madrid



Obraz č. 10 – Manuela a Huma v divadelní šatně, Barcelona



Obraz č. 11 – Huma a Nina v divadelní šatně



Obraz č. 12 – Manuela a sestra Rosa, byt v Barceloně



Obraz č. 13 – sestra Rosa



Obraz č. 14 – Agrado při vystoupení v divadle



Obraz č. 15 – Agrado a muž z divadla



Obraz č. 16 – Manuela ukazuje Lole jejího syna



Obraz č. 17 – Manuela, Rosina matka, Rosa



Obraz č. 18 – Manuela a Agrado, Barcelona, lékárna

## 8. Prameny a literatura

### Primární pramen:

ALMODÓVAR, Pedro. *Todo sobre mi madre (Vše o mé matce)*. 1999. 101 min.

### Použitá literatura:

BORDWELL, David, THOMPSON Kristin. *Film Art: An Introduction (third edition)*, New York: McGraw-Hill, 1990, 544 s. ISBN 0073386162.

BORDWELL, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press, 2005, 327 s. ISBN 0520241975.

BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, 336 s. ISBN 0674634292.

THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 10, 1998, č. 1 (29). ISSN 0862-397X.

NURIA, Vidal. *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (Ministerio de Cultura), 1998, 450 s. ISBN 84-505-7684-9.

EDWARDS, Gwynne. *Almodovar: Labyrinths of Passion*. Londýn: Peter Owen Publishers, 2001. 233 s. ISBN 978-0720611212.

MATÁKOVÁ, Viktória. HANÁKOVÁ, Petra. *Pedro Almodóvar*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Asociace slovenských filmových klubů, 2005. 312 s. ISBN 80-85187-41-8.

DENEMARKOVÁ, Radka. Vše o mé matce aneb o ženské solidaritě a umění předstírat. *Tvar*, 2000, č. 13, ISSN 0862-657-X.



HROZKOVÁ, Eva. Pedro Almodóvar (Nová španělská mentalita). *Film a doba*, 1996, č. 1-2. ISSN 0015-1068.

SIGMUNDOVÁ, Pavlína. *Odezva postmoderny v díle Pedra Almodóvara*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UPOL. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003.

D'LUGO, Marvin: *Pedro Almodóvar*. Urbana: University of Illinois Press, 2006. 192 s. ISBN 0-252-07361-4.

MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2006. 740 s. ISBN 80-00-01410-6.

#### **Internetové zdroje:**

Oficiální stránky Pedra Almodóvara. Dostupné z WWW:  
<[www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar](http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar)>.

Stránky o Almodóvarovi. Dostupné z WWW: <[www.almodovarlandia.com](http://www.almodovarlandia.com)>.

HOLLAND, Jonathan 1999. All About My Mother [online]. *Variety Movie Reviews*  
Dostupné z WWW:  
<<http://www.variety.com/review/VE1117492027.html?categoryid=31&cs=1&query=all+about+my+mother>>.

BENDOVIÁ, Helena 2008. Neostré hranice filmového herectví [online]. *Cinepur*.  
Dostupné z WWW: <<http://www.cinepur.cz/article.php?article=1480>>.

HOUDEK, Lukáš 2009. Chci jiné tělo [online]. *Respekt*. Dostupné z WWW:  
<<http://respekt.ihned.cz/c1-39212370-chci-jine-telo>>.

#### **Zdroje obrázků:**

[http://www.rottentomatoes.com/m/all\\_about\\_my\\_mother/pictures/](http://www.rottentomatoes.com/m/all_about_my_mother/pictures/)