

Barok i anarchia

Oblicza wielokulturowości w nowym kinie meksykańskim

EWA SZPONAR

*Śmiesz się ze mnie? W porządku.
Gdybym była przynajmniej Sor Juaną
lub Malinche, albo – nie wychodząc poza folklor –
jakimś wcieleniem „Güery” Rodriquez
(ekstremy spotykają się we mnie jak u Gide’a)
zobaczyłbyś we mnie, być może,
reprezentatywną próbkę
określonej warstwy społecznej w pewnym kraju
Trzeciego Świata.*

Rosario Castellanos, *Patrząc na Giocondę*

Nam, Europejczykom, wielokulturowość kojarzy się najczęściej z etykietką „produkt regionalny” lub egzotycznymi dzielnicami Londynu czy Paryża. Są jednak miejsca, gdzie różnorodność jest wpisana w zbiorowy charakter, a metysaż – zarówno w wąskim, jak i szerokim znaczeniu tego słowa – stanowi główny czynnik narodotwórczy. Meksyk, podobnie jak inne państwa Ameryki Łacińskiej, to kraj wielokolorowy i wielokulturowy *par excellence*, to mnogość ras, wielość języków (urzędowej mowie hiszpańskiej towarzyszą 63 oficjalne języki indiańskie i ogromna liczba dialektów), różnorodność warunków i stylów życia; to również obsesja pamięci i wyrok zapomnienia, współistnienie tradycji i nowoczesności, rywalizacja rdzennych i obcych wpływów. Oto pejzaż cywilizacyjny Meksyku, łącznika Ameryk, bramy pomiędzy Pierwszym a Trzecim Światem.

W poszukiwaniu tożsamości

Czyż niezależnie od koloru skóry i języka, jakim się posługujemy, nie zostaliśmy ulepiani z wymieszanej gliny ze wszystkich zakątków tego samego lądu? – pytał urugwajski pisarz Eduardo Galeano¹. Jego słowa można wprawdzie odnieść do wszystkich obywateli kuli ziemskiej, ale szczególnie trafnie opisują one tych, którzy mieszkają za południową granicą Stanów Zjednoczonych. *Ameryka Łacińska narodziła się w wyniku zderzenia trzech wielkich grup ludzi: rdzennych Amerykanów, Europejczyków i Afrykanów. Możemy stwierdzić z dużą pewnością, że momentem jej poczęcia był 12 października 1492 roku. Przed przybyciem Krzysztofa Kolumba do „Nowego Świata” Ameryka Łacińska nie istniała*². Marshall C. Eakin, badając historię całego kontynentu, próbuje dokonać syntezy jego dziejów, ale przy okazji udaje mu się stworzyć narzędzia do opisu poszczególnych krajów wraz z ich mieszkańcami. Również Meksyk, jak chcą Octavio Paz oraz Carlos Fuentes, jest

bękartem białego najeźdźcy i uwiedzionej Indianki, a w żyłach jego mieszkańców – choć w mniejszym stopniu niż na przykład w Brazylii czy Republice Dominikany – nie brak krwi czarnych niewolników. Z tej płataniny korzeni nie wyrasta jednak zwyczajny mieszaniec wyposażony jedynie w cechy odziedziczone po przodkach. Powstaje zupełnie nowy człowiek; według José Vasconcelosa to przedstawiciel „kosmicznej rasy” łączącej wszystkie najlepsze cechy dotychczasowych typów ludzkich, dla którego *miłość, piękno i twórcza wyobraźnia staną się podstawowymi wskazówkami postępowania* ³. Mimo że w świetle badań postkolonialnych i po przełamaniu obowiązującej dotychczas europocentrycznej perspektywy metysaż jako zjawisko przenikania kultur (nie tylko europejskiej i rdzennie indiańskiej, ale też w szerszym ujęciu) zyskuje coraz gorszą sławę, przywołując na myśl krwawe metody konkwisty, trudno odmówić mu wpływu na oblicze dzisiejszej Ameryki Łacińskiej.

W skład społeczeństwa meksykańskiego wchodzi przede wszystkim Metysi (około 60 proc. ludności). Południowy sąsiad USA to także państwo o największej populacji rdzennej ludności (30 proc.). Resztę stanowią Europejczycy (około 9 proc.), Afrolatynoamerykanie i Azjaci. Wiedza o tej różnorodności, choć niezbędna do tego, by zacząć poszukiwania zbiorowej tożsamości, nie wystarczy jednak, by uchwycić istotę meksykańskiej duszy. Próby rozwiązania tej skomplikowanej, acz pociągającej kwestii podejmowało wielu hispanoamerykańskich myślicieli, od filozofów (np. Leopolda Zea czy Emilia Urangi) po pisarzy (wspomniani Paz i Fuentes).

Carlos Fuentes, autor *Pogrzebanego zwierciadła*, książki poświęconej rodowdowi Ameryki Łacińskiej, szukając źródeł meksykańskiej kultury, często odwołuje się do metafory bękartu ⁴. Pierwszym Metyssem, a zarazem pierwszym Meksykaninem był wedle niego syn Hernána Cortésa i jego kochanki Malintzin, zwanej Malinche, uznany przez ojca, ale o pozycji znacznie niższej niż białe potomstwo konkwistadora. Martin Cortés miał szczęście: w przeciwieństwie do większości swoich rówieśników znał nazwisko człowieka, który go spłodził. Pozostałym musiało wystarczyć indiańskie imię matki. To sieroctwo dało początek silnemu poczuciu niższości, zagubienia i tendencji do zamykania się w sobie. Wywołało kompleksy wobec starszej siostry Europy i zazdrość o młodszego brata z północy, o których wspomina Octavio Paz w *Labiryncie samotności* ⁵.

Według niego głównym rysem charakteru jego rodaków jest wewnętrzna sprzeczność. Meksykanie nie czują się zadomowieni w tu i teraz i mają ambiwalentny stosunek do własnej przeszłości. Wprawdzie kolor skóry nie wyznacza ich tożsamości, ale nadal pozostaje znakiem statusu. Ich religijność, jakkolwiek żarliwa by była, często ociera się o bluźnierstwo. A role płciowe, które mogłyby wydawać się raz na zawsze ustalone, dezaktualizują się pod wpływem zmian społecznych.

Synowie oraz córki Cortésa i Malinche nie potrafią stworzyć formy, która by ich wyrażała, chociaż wiecznie jej poszukują. *Meksykańskość zatem nie można utożsamić z żadną konkretną Formą czy tendencją historyczną: jest ona oscylacją między różnymi projektami uniwersalnymi, przeszczepianymi czy narzucanymi, a dziś nieprzydatnymi zupełnie. Tak pojmowana meksykańskość jest pewnym sposobem nie-bycia nami samymi (...). W sumie, czasem maską, a niekiedy nagłym postanowieniem poszukiwania siebie, niespodziewanym drżeniem w piersi, by znaleźć nasz najszybszy głos* ⁶. Ten głos ma wiele źródeł i sięga bardzo głęboko –

dodałby autor *Pieśni ślepców*. Co zobaczylibyśmy dziś w alefie hiszpańskiej Ameryki? – zastanawiał się Fuentes w 1992 r. *Indiańskie poczucie świętości, wspólnoty oraz wolę przetrwania. Dziedzictwo przekazane Ameryce przez cywilizację śródziemnomorską: prawo, filozofię, chrześcijańskie, żydowskie i arabskie rysy wielokulturowej Hiszpanii. Dostrzeglibyśmy wyzwanie rzucone Europie przez Nowy Świat, jej barokową i synkretyczną kontynuację na tej wielorasowej (...) półkuli splecionych ze sobą światów Indian, Murzynów i Europejczyków. Zobaczylibyśmy walkę o demokrację oraz rewolucje, które mają rodowód w średniowiecznych miastach Hiszpanii i ideałach (...) Oświecenia (...). Ujrzelibyśmy także, jak przeszłość staje się teraźniejszością w płynnym procesie tworzenia, bez pęknięć*⁷.

Trofea i rany złożonej kultury meksykańskiej od dawna inspirują artystów. Wystarczy przypomnieć słynne murale Diega Rivery, by uwierzyć, że tutaj przeszłość dzieje się dziś, a hiszpańska energia i żywiołowość sąsiadują z indiańską melancholią i fatalizmem. Te echa można odnaleźć również w kinie meksykańskim, któremu chciałabym poświęcić niniejszy tekst. Mam zamiar skupić się na wybranych przykładach filmów z kilku ostatnich lat, zacznę jednak od szkicowego przedstawienia historii kinematografii meksykańskiej, choć bardzo prężnej (miasto Meksyk należy do czołówki ośrodków produkcji filmowej w obu Amerykach, po Los Angeles, Nowym Jorku, Vancouver i Toronto), to mało znanej i pozostającej w cieniu wielkiego sąsiada z Północy.

Dzieje kina meksykańskiego przypominają trochę losy samego kraju, niemal zawsze opisywanego w odniesieniu do obcych kryteriów. Pomijając oczywiste źródła inspiracji, trudno nie zauważyć, że filmy z Ameryki Środkowej pojawiają się w świadomości międzynarodowej głównie za sprawą europejskich festiwali, a sukces ich twórców jest mierzony prędkością emigracji.

Zanim u podnóża gór Sierra Madre kino weszło w swój złoty wiek i zaczęło realizować model narodowy, długo poszukiwało tożsamości. Impulsem do jej odkrycia stała się, jak chce wielu zewnętrznych obserwatorów, wizyta Siergieja Eisensteina, który przybył tu w 1930 r. celem nakręcenia wielkiego historycznego fresku *Niech żyje Meksyk* (*¡Que viva Mexico!*). Wprawdzie opowieść, która miała się rozciągać od okresu panowania Majów aż po czasy rewolucji, nigdy nie została ukończona, ale wyprawa Eisensteina dała początek filmowym narodzinom Meksyku – pisze Jakub Majmurek – *umieściła go na mapie światowego kina, stając się założycielskim aktem nowej meksykańskiej kinematografii*⁸.

Minęła dekada i młode kino wkroczyło w epokę rozwoju, która trwała mniej więcej do końca lat 50. Wykształciły się wówczas i ugruntowały specyficzne gatunki filmowe, działali reżyserzy z autorskim zacięciem, a aktorzy zdobywali status światowych gwiazd. Do najczęściej wykorzystywanych konwencji należały: *la ranchera* (czyli komedia ranczerska), ekranowa epopeja, melodramat rodzinny, *la cabaretera* (musical z akcją rozgrywającą się w środowisku kabaretowym) oraz komedia społeczna⁹. Jednymi z najznamienitszych twórców tego okresu byli: reżyser Emilio Fernández i operator Gabriel Figueroa, których wspólne dzieło, *Maria Candelaria* (1944), dostało w 1946 r. Grand Prix na festiwalu w Cannes. Odtwórczyni tytułowej roli, Dolores del Río, zrobiła międzynarodową karierę. W jej ślady poszli wkrótce Pedro Infante, Jorge Negrete czy María Félix.

Chociaż autor *Pancernika Potiomkina* (1925) udowodnił mniej doświadczonym kolegom po fachu, że *kino nie musi być (...) podrzędną rozrywką*¹⁰, to nie on został

ojcem chrzestnym meksykańskiego filmu artystycznego. Na rozkwit twórczości niezależnej wpłynął kolejny przybysz – Luis Buñuel. Według Ernesta R. Aceveda-Muñoza hiszpański surrealista stał się łącznikiem między wyczerpującą się już formułą kina klasycznego a nadchodzącą meksykańską „nową falą” (pierwszym z co najmniej trzech renesansów kinematografii meksykańskiej)¹¹. Podczas trwającego blisko dwie dekady pobytu w Ameryce Środkowej Buñuel nakręcił 20 filmów, w tym: *Zapomnianych* (*Los olvidados*, 1950), *Nazarina* (1959), *Aniela zagłady* (*El ángel exterminador*, 1962) czy *Szymona z pustyni* (*Simón del desierto*, 1965).

Światowa publiczność, zwłaszcza ta o zacięciu lewicowo-intelektualnym, hołubiła te kontrowersyjne dzieła, podczas gdy miejscowi widzowie preferowali mniej wymagające popisy zamaskowanego zapaśnika El Santo. Nikogo nie zaskoczy fakt, że także w latach 90., okresie narodzin *Nuevo Cine Mexicano* (czyli drugiej nowej fali), wybierali oni raczej rodzime (i importowane) superprodukcje oraz telenowełe w miejsce skromnych, acz znaczących filmów Alejandra Gonzáleza Iñárritu, Artura Ripsteina czy Alfonsa Cuaróna. Wymienieni twórcy prędko zresztą porzucili ojczyzne wytwórnie, by próbować sił w Kalifornii w dużo bardziej komfortowych warunkach. W ten sposób Iñárritu, autor mocnych *Amores perros* (2000), już sześć lat później został nominowany do Oscara za znacznie ułożony *Babel*, a stojący za kontrowersyjnym *I twoją matkę też* (*Y tu mamá también*, 2001) Cuarón wyreżyserował trzecią część *Harry'ego Pottera* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 2004).

Meksykańska nowa fala

Kolejne pokolenie artystów postanowiło zaznaczyć swoją obecność w opozycji do poprzedników. Ich (trzecia) nowa fala najbardziej przypomina francuską – uznaną za prototyp wszystkich zrywów – w swoim radykalizmie, gloryfikacji codzienności, brutalnym naturalizmie i stylistycznej powściągliwości. Twórcy urodzeni w latach 70. i 80. sięgają po minimalistyczną poetykę neomodernizmu, na modłę Argentyńczyka Lisandra Alonsa, Hiszpana Alberta Serry czy Francuza Brunona Dumonta, a nawet – Michelangela Antonioniego. Konserwatywni filmowcy, przedstawiciele lokalnego *el cine de papa*, nazywają ich metodę *chamago* (niedbałą, zabrudzoną), zde gustowani realizacyjną dezynwolturą, pogardą dla tradycyjnie prowadzonej narracji, nadmiarem spontaniczności i obecnością naturszczyków¹². Za papieża tego nurtu uchodzi Carlos Reygadas, a do jego „uczniów” należą przede wszystkim: Amat Escalante, Fernando Eimbcke, Michael Rowe, María Novaro, Nicolás Pereda, Matías Meyer, Yulene Olaizola, Michel Lipkes i Enrique Rivero. Są to wychowankowie w cudzysłowie, bo nie tworzą jednolitej szkoły czy formacji, mimo stylistycznego podobieństwa ich filmów. Autor *Japón* (2002), trochę starszy od reszty, dzięki swojej autorskiej postawie i bezkompromisowemu podejściu do medium, udowodnił pozostałym, że można pracować poza głównym nurtem i tworzyć kino na własnych zasadach. *Powiedziałbym, że „Japón” zainspirował mnie tak samo, jak „Aguirre, gniew boży” Herzoga albo „Mechaniczna pomarańcza” Kubricka, ale fakt, że ten film nakręcił młody Meksykanin, poza oficjalnym systemem i za niewielkie pieniądze, miał szczególne znaczenie* – potwierdza moją intuicję Amat Escalante w rozmowie z Urszulą Lipińską¹³. Reygadas odniósł zwycięstwo i nie chodzi tylko o (...) nagrody. Nagle grupa ludzi ośmieliła się robić filmy, które wcześniej nie miały prawa się zdarzyć – dodaje Enrique Rivero¹⁴.

Wspomniana autorka artykułu o meksykańskiej nowej fali wskazuje dwa czynniki, które odświeżyły lokalną produkcję: dostęp do łatwych w obsłudze i niedrogich kamer cyfrowych oraz pomoc rządu¹⁵. Wprawdzie Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) dysponuje środkami na finansowanie kina artystycznego, ale woli inwestować w projekty rozrywkowe, które mają szansę się zwrócić. W 2006 r. pojawiła się jednak inicjatywa „226” – prawo, w ramach którego każda firma mogła przeznaczyć na produkcję filmową 10 proc. podatku. Dało to początkującym twórcom szansę na zdobycie pieniędzy i realizację przedsięwzięć niekomercyjnych.

Jak wspomniałam, przedstawiciele trzeciej nowej fali nie tworzą jednorodnej grupy. Wszelako gdyby przeanalizować podejmowane przez nich tematy, można by znaleźć wiele punktów stycznych. Byłyby to m.in.: przytłaczająca monotonia codzienności, inercja bohaterów będąca odpowiedzią na biedę, brak perspektyw, nieprzekraczalność barier rasowych i klasowych, potrzeba reinterpretacji mitów narosłych wokół historii, religii, płci i stosunków społecznych, wreszcie konieczność zdefiniowania współczesnej tożsamości, także tożsamości pogranicza i znalezienia przestrzeni na dyskusję o podstawowych wartościach.

W tak barokowym i anarchistycznym kraju jak Meksyk akt kontemplacji jest jedynym sposobem na zatrzymanie się i postawienie śmiałych pytań o kształt otaczającego nas świata – podsumowuje Michel Lipkes, autor *Nieszczęścia (Malaventura, 2011)*¹⁶. Tytuł mojego tekstu, *Barok i anarchia*, nawiązuje do tych właśnie słów. Wydaje mi się bowiem, że oddają one istotę rozumienia wielokulturowości jako rzeczywistości wewnętrznej, podstawowej cechy tożsamości meksykańskiej. Barok bywa często odczytywany jako epoka człowieka rozdartego wewnętrznymi konfliktami, które według największych latynoamerykańskich myślicieli naczynają również charakter narodowy ich rodaków. Słowo „anarchia” przypomina o wspomnianym we wstępie braku formy. To synonim pierwiastka chaosu charakterystycznego dla złożonej kultury meksykańskiej.

Kino na peryferiach

Wprawdzie rewolucja z początku ubiegłego wieku (1910-1917) nadała Meksykowi kierunek polityczny, ale dopiero powstanie Partii Rewolucyjno-Instytucjonalnej (w 1929 r.) ugruntowało synkretyczną opcję ludowo-nacjonalistyczno-komunistyczną, która miała przetrwać aż po początek XXI w. Oczywiście narzędziem propagandowym nowej władzy stało się kino, które w swym narodowym charakterze popularyzowało zaskakującą mieszkankę tradycyjnych wartości i ideologii socjalistycznej. Obecnie, po kilkunastu latach przerwy na rządy konserwatystów, system nazwany przez Maria Vargasa Lłose „dyktaturą doskonałą” odzyskuje dawną formę i utraconych zwolenników. Jednak filmy Reygadasa czy Escalante trudno uznać za trybunę oficjalnej doktryny.

Susan Hayward poświęca rozdział książki *French National Cinema* na próbę odpowiedzi na pytanie, czym jest kino narodowe¹⁷. Wymienia siedem kategorii, na których można oprzeć definicję kina narodowego: fabułę, gatunek, kod i konwencję, morfologię filmu, *star system*, napięcie między centrum a peryferiami kinematografii oraz film jako przestrzeń popularyzacji/kreacji mitów. W przypadku najnowszej fali meksykańskiej szczególnie ciekawe są dwie ostatnie pozycje. Mło-

dzi filmowcy, dalecy od zgody na zastany światopogląd, sprzeciwiają się podtrzymywaniu stereotypów. Ich krytyczny stosunek do rodzimej mitologii paradoksalnie wzbogaca ją jednak bardziej niż bezrefleksyjne przepisywanie tradycji, czyniąc ją żywą i aktualną. Głos prowokacji i gest dekonstrukcji pochodzą bowiem z wnętrza kultury, są próbą podjęcia trudnej dyskusji w samym środku piekła. Co więcej, funkcjonowanie na marginesie oficjalnej produkcji wywołuje istotne napięcie między jej centrum a peryferiami, każąc zastanowić się nie tylko nad oryginalnością, meksykańskością kinematografii, ale również nad jej relacją z opisywaną rzeczywistością.

Prawdziwym problemem jest jednak brak dialogu filmowców z publicznością, na co skarżą się młodzi autorzy. A przecież ich dzieła *rozdrapują ból i cierpienie narodu, mając na uwadze głębszy cel*¹⁸. *Porywamy się na robienie filmów z małymi budżetami, bez zabezpieczenia, bo nasze kino wyrasta z zupełnie innej motywacji niż wielkie produkcje za duże pieniądze. Dzielimy się osobistymi historiami, dając ludziom przykład. Przykład, za którym mogliby pójść, aby wyzwolić się z tragicznej spirali, w której wszyscy się znaleźliśmy*¹⁹ – przekonuje Yulene Olaizola.

Akcent położony na współczesną „kwestię meksykańską”, na którą składa się wiele bolączek, od nierówności klasowych po problem masowej emigracji, nadaje nowofalowemu ruchowi charakter zaangażowany, nawet jeśli daleko mu do tradycyjnego sztafażu kina społecznego. Są to bowiem filmy w dużej mierze autorskie, reprezentujące wszystkie zalety i wady postawy artystowskiej. Z jednej strony łamią zastane kody i są samoświadome co do metod; z drugiej, są trudne w odbiorze, złożone i nieoczywiste. Poszczególne problemy, w tym interesującą mnie wielokulturowość, wydobywają niejako spomiędzy miejskich i wiejskich pejzaży, portretów osób mniej czy bardziej uprzywilejowanych oraz ich wzajemnych relacji.



Nawet deszcz, reż. Icíar Bollaín (2010)

Próbując zdekonstruować kilka najważniejszych mitów składających się według mnie na współczesne oblicze meksykańskiej wielokulturowości, najczęściej będę przywoływać dzieła Carlosa Reygadasa. Postaram się przedstawić złożoność metyskiej duszy i udowodnić narodowy, czyli poświęcony wspólnocie, charakter kina nowej fali.

Demystyfikacja przeszłości: konkwista i rewolucja

Nawet deszcz (*También la lluvia*, 2010) trafia tu trochę na wyrost. Jego reżyserka, Icíar Bollaín, jest bowiem Hiszpanką, a samo dzieło to jedynie meksykańska koprodukcja. Co więcej, akcja obrazu rozgrywa się w Boliwii. Jednakże sposób, w jaki przeszłość podboju i teraźniejszość wyzysku przenikają się w fabule, sprawia, że historia ekipy filmowej z Cochabamby mogłaby się rozgrywać w każdym z iberoamerykańskich państw. *Jak mamy rozumieć określenie odkrycie Ameryki?* – pyta Carlos Fuentes. *Czy wszystkie odkrycia nie są w końcu wzajemne?*²⁰ Europejczycy przybyli na kontynent amerykański wiedzeni chęcią poznania (lub stworzenia) Nowego Świata, ale sami również zostali poddani badaniu.

Sceny z planu hiszpańskiego filmu – opowieści o okrucieństwie białych najeźdźców wobec Indian – przeplatają się w *Nawet deszcz* z quasi-dokumentalną relacją ze współczesnych walk o wodę. Boliwijscy wieśniacy są bowiem sukcesywnie pozabawiani podstawowych dóbr. Lokalni aktorzy współpracujący przy fikcyjnym obrazie po skończeniu zdjęć kontynuują wojnę o przetrwanie nie mniej krwawą niż bitwy ich przodków. Znamienna jest scena, gdy ekranowy producent, arogancki Costa, rozmawia z amerykańskim partnerem w obecności jednego ze statystów. Zakłada, że jego towarzysz nie włada angielskim i pozwala sobie na obraźliwe uwagi pod adresem ekipy autochtonów, kpiąc z ich niskich wymagań finansowych. Prędko



Nawet deszcz, reż. Icíar Bollaín (2010)

przekonuje się jednak, że poczucie wyższości, jakie żywił wobec Daniela, musi ustąpić miejsca szacunkowi i podziwowi dla niezłomnej woli Indianina.

Prosta rama filmu w filmie pozwala Iciar Bollain bez trudu przemieszczać się między epokami, buduje też wielopiętrowość przekazu. Postaci pozytywne na drugim poziomie fikcji, na pierwszym okazują się rasistami, a w najlepszym wypadku beztroskimi turystami, którzy swoją obecność w obcym kraju ograniczają do nauki grzecznościowych formułek. I odwrotnie: aktor grający Hernána Cortésa ciągle podaje w wątpliwość dwuznaczną rolę białych w indiańskim świecie.

W pewnym sensie każdy Meksykanin musi zmierzyć się bowiem z widmami przeszłości, które tkwią w nim samym. Ponieważ niekiedy trudno odróżnić je od bieżących bolączek, walka z nimi przypomina wymachiwanie tępym mieczem na ośle. *Czy nie jest rzeczą niezwykłą, że po zniknięciu przyczyn nadal istnieją skutki? I że skutki ukrywają przyczyny? W tej dziedzinie niemożliwe jest rozdzielenie przyczyn i skutków (...). Trwałość pewnych postaw oraz wolność i niezależność, jakie przybierają one wobec przyczyn, które je spowodowały, prowadzi do studiowania ich na żywym ciele współczesności, a nie w tekstach historycznych* – tłumaczy Octavio Paz ²¹. Jakub Majmurek nazywa tę kondycję *podmiotowością posttraumatyczną* ²² zrodzoną w zetknięciu z nieustającą przemocą, naznaczoną lękiem przed kolejną erupcją cierpienia i buntem wobec jego daremności.

O ile konkwista w świetle myśli postkolonialnej zyskuje ocenę jednoznacznie negatywną, o tyle trudniej jest osądzić późniejsze przełomy w dziejach Meksyku, zwłaszcza radykalny krok ku – rzekomej, jak się później okazało – demokracji. *Rewolucja meksykańska rozpoczęła się w 1910 roku jako ruch polityczny na rzecz wolnych wyborów, lecz przekształciła się w ruch społeczny zmierzający do szybszego rozwoju i większej sprawiedliwości* ²³. Mimo że oprócz Kreoli, reprezentujących interesy białych, udało się włączyć w nią ludność metyską, równościowe postulaty prędko upadły wobec piętrzących się trudności ekonomicznych. To, co zostało z wojny domowej pochłaniającej morze ofiar, można by zamknąć w *czterech słowach: niewdzięczność, niesprawiedliwość, niewolnictwo i spustoszenie* ²⁴. Fakt, że w ten sposób wypowiadał się o życiu w Ameryce XVIII-wieczny jezuita, tylko podkreśla ciągłość bolesnej historii. Wzmacnia też meksykańskie poczucie fatalizmu oraz potrzebę makabry. Stąd zapewne wszechobecność wizerunków śmierci opiewanej przez poetów i malarzy: w postaci kościotrupa w damskim stroju na słynnych grafikach José Guadalupego Posady zacytowanych przez Diega Riverę w muralu zdobiącym ścianę hotelu Prado. Stąd obfitość przemocy w kinie meksykańskim. *Umarłem niedawno. Wczoraj. Wczoraj w waszym niemięciu znaczy się lat temu. Dla mnie to tyle, co kilka godzin* – antycypował swoje pożegnanie ze światem Juan Rulfo ²⁵. *Śmierć jest niezmienna w przestrzeni i czasie. Jest tylko śmiercią, bezsprzecznie nie przeciwstawia się czemukolwiek ani niczemu* ²⁶.

Autor *Labiryntu samotności* podkreśla mitotwórczą funkcję rewolucji, twierdząc, że w jej okopach rodziła się meksykańska tożsamość. Trudne warunki położu sprawiły jednak, że narodowy charakter został naznaczony raną, która do dziś nie chce się zbliznić. Zdaniem niektórych uraz ten leży u podstaw całej meksykańskiej kinematografii, łącząc w jedno obrazy nostalgii i beznadziei. Jednym z bezpośrednich nawiązań do wydarzeń sprzed wieku są *Wojownicy Chrystusa* (*Los últimos cristeros*, 2011), wyrafinowany western Matiasa Meyera. Akcja filmu rozgrywa się w latach 20. podczas jednej z *cristiada* – katolickich powstań skierowanych przeciwko anty-

klerykalnym rządom prezydenta Plutarco Elíasa Callesa. Bohaterowie, oddział nie-dobitków pod wodzą charyzmatycznego pułkownika stylizowanego na figurę Chrystusa, przemierzają bezdroża Meksyku, niemal wtopieni w jego kamienisty krajobraz. Reżyser, zgodnie z estetyką minimalizmu, odziera swoją relację z wszelkiej spektakularności. Jedyna widowiskowość tkwi we wspaniałych zdjęciach Gerardo Barrosa Alcali wpisujących ogorzałe twarze żołnierzy w spalony na ochrę pejzaż. Poza tym w filmie niewiele się dzieje. Brak tu wielkich bitew, prezentacji wojsk i egzekucji. *Wojownicy Chrystusa* stają się zapisem tego, co pomiędzy: rozmów, wspólnych posiłków, odpoczynku. Neomodernistycznej stylistyce towarzyszą proste metafory. To zresztą kolejna wspólna cecha twórców nowej fali, zmęczonych intertekstualną nieskończonością, pragnących czerpać inspiracje u samych źródeł kultury. Obraz Matiasa Meyera został nakręcony niejako w odpowiedzi na superprodukcję *For Greater Glory: The True Story of Cristiada* (reż. Dean Wright, 2012), najdroższą pozycję w historii kina meksykańskiego, której przepych znać już w tytule. Programowo skromni *Wojownicy Chrystusa* wydają się dla formuły latynoskiego westernu tym, czym dla literatury w latach 50. stać musiał się *Pedro Páramo* Juana Rulfo, surową antytezą barokowości poprzednich rewolucyjnych powieści²⁷.

Film przypomina utwór wspomnianego pisarza także w swym melancholijnym tonie. Nie mamy złudzeń, że misja *cristeros* jest skazana na niepowodzenie oraz że oddział pułkownika Florencia Estrady, choć nieustraszenie porusza się naprzód, tak naprawdę zatacza coraz mniejsze kręgi, podążając ku klęsce. Nie chciałabym jednak odczytywać filmu Meyera jako wyrazu rezygnacji i załamania na wzór interpretacji Jakuba Majmura, który (za recenzentem „Variety”²⁸) porównuje bohaterów do Trzech Króli, którzy *nie dotarli do Betlejem*²⁹. Epifania, którą jedynie przeczuwam, pozostaje tu skrajnie prywatna, niemal niewidoczna, a największą wartością okazuje się wierność własnym przekonaniom.

O ile kino popularne szuka w lokalnej historii momentów przygody, o tyle niezależni twórcy wolą tropić ślady tego, co po niej zostało, niekiedy zresztą przewrotnie łącząc obie strategie. W 2010 r., dla upamiętnienia setnej rocznicy rewolucji, dziesięciu meksykańskich filmowców – w tym znani przede wszystkim z występów po drugiej stronie kamery eksportowi gwiazdorzy Gael García Bernal i Diego Luna – nakręciło dziesięć krótkich impresji na zadany temat. Film (zatyłowany po prostu *Rewolucja /Revolución/*) najlepiej broni się oczywiście w całości, ale ja pozwolę sobie wybrać tylko cztery najważniejsze dla mnie nowele. Amat Escalante w *El cura Nicolas colgado* i Rodrigo García w *La Séptima y Alvarado* potraktowali temat „przeszłości w teraźniejszości” dosłownie, sięgając jednak po odmienną stylistykę. Segment Escalantego wyrasta z fascynacji awangardowym dziełem Luisa Buñuela. Dzieci, mieszkańcy wioski, z której historyczna zawierucha porwała wszystkich dorosłych, spotykają na pustyni księdza powieszonego na drzewie. Po krótkiej konsultacji postanawiają go uratować. Później wyruszają razem w poszukiwaniu lepszego życia, by nagle, niczym w *Szymonie z pustyni*, znaleźć się na ruchliwych przedmieściach współczesnego miasta. Rewolucja się zmakdonałdyzowała, stała się jednym z wielu produktów popkultury – dowodzi reżyser noweli, w ostatniej scenie każąc głodnym bohaterom szukać stawy w popularnym barze szybkiej obsługi. Twórca *Dziewięciu kobiet (Nine Lives, 2005)*, od lat mieszkający i pracujący w Stanach Zjednoczonych, w *La Séptima y Alvarado* zaprosił z kolei na tytułowe ulice Los Angeles widma z początku



Wojownicy Chrystusa, reż. Matias Meyer (2011)

XX w. Jego rebelianci konno i w strojach z epoki krążą wokół obojętnych spadkobierców swojej walki w takt zawodzącej muzyki Newton Brothers. Smutni i niewidzialni. Być może to jedyna strategia, by przetrwać na obcej, choć historycznie własnej ziemi. *Nie pozwólcie płakać innym po sobie. Jest to kara, która trwa bez ustanku i ciąży nawet zmarłym* – podpowiada Rulfo ³⁰.

Fiesta: toast za przemijanie

Juan José Rendón Monzón wśród elementów spajających lokalną społeczność wymienia: terytorium, pracę, zgromadzenie, władzę i fiestę ³¹. Zwłaszcza ostatni element niesie szereg „wybuchowych” znaczeń, służąc jednocześnie za potwierdzenie istniejącego *status quo* i za jego obalenie. Zarówno Fernando Eimbcke, jak i Carlos Reygadas w swoich nowelach posługują się metaforą święta, by wyrazić stosunek do rewolucji – postawę gorzką (w pierwszym przypadku) i obrazoburczą (w drugim). Bohaterem fragmentu *La bienvenida* jest członek orkiestry, który wykorzystuje każdą wolną chwilę, by przygotować się na uroczystość z okazji przyjazdu dygnitarza. W końcu wszystko jest już gotowe: transparent powiewa na wietrze, przedstawiciele miasteczka szykują dłonie do uścisków, a muzycy trzymają w pogotowiu nastrojone instrumenty. Cały wysiłek okazuje się jednak próżny, gdyż gość nie przyjeżdża, a gawieź rozchodzi się do domów. Postaci noweli przypominają burmistrza z eseju Octavia Paza, który z dumą stwierdza, że budżet jego miasteczka pochłaniają obchody ku czci dwóch patronów. Łopoczący transparent z wypisanym na nim tytułowym powitaniem staje się zaś czytelnym znakiem zawiedzionych nadziei.

Carlos Reygadas, *enfant terrible*, a zarazem mentor meksykańskiej nowej fali, posuwa się jeszcze dalej, stawiając wzruszających bohaterów *Bienvenidy* wobec wyburków pijanego towarzystwa. *Este es mi reino* to kwintesencja stylu autora.

Język Reygadasa jest ezoteryczny, jego odczytanie wymaga tyleż wiedzy, ile wiary, namysłu wprost proporcjonalnego do iluminacji. Nietypowa jest wszelako forma tego utworu, zmontowanego – jak na mistrza kontemplacji – bardzo dynamicznie. Rzecz rozgrywa się podczas przyjęcia, na którym biała klasa (co najmniej) średnia bawi się z przedstawicielami ludu. Istnieje również możliwość, że są to dwie odrębne fiesty, które znajdują identyczny finał: w chaosie i kakofonii.

Michaił Bachtin w rozważaniach nad karnawalem nie utożsamiał go jedynie z zabawą przed Wielkim Postem, lecz z powszechnym, acz wyjątkowym „świato-odczuciem” rozciągającym święto na wszystkie sfery ziemskiego bytowania. *Żyje się wtedy według praw karnawału, póki zaś prawa te obowiązują, ludzie żyją życiem karnawałowym. A jest to życie wytrącone ze swej powszedniej koleiny, w jakiejś mierze wywrócone na nice: „świat na opak”*³². Goście Carlosa Reygadasa, wraz z zapadającym zmierzchem i wzrastającą ilością wypitego alkoholu, coraz bardziej upodabniają się do siebie. *Nikt nie mówi po cichu. Lecą w górę kapelusze. Mocne słowa i żarty płyną jak kaskada mocnych pesos. Odzywają się gitary. Czasami, to prawda, radość źle się kończy: zdarzają się kłótnie, obelgi, strzelanina, pchnięcia nożem. To też stanowi część uroczystości. Ponieważ Meksykanin się nie bawi: chce przekroczyć samego siebie, przekroczyć mur samotności, który przez resztę roku go odgradza*³³.

Jednak fiesta w podstawowym wymiarze to synonim przewrotu, zbiorowej ceremonii oczyszczenia.

Trudna teraźniejszość

Rewolucja na nowo stworzyła naród; stworzyła go innym, nie mniej ważnym, rozszerzyła na rasy i klasy, których nie potrafiły włączyć ani Kolonia, ani wiek XIX. Ale mimo swojej niezwyklej płodności nie była zdolna stworzyć stylu życia, który byłby



Wojownicy Chrystusa, reż. Matias Meyer (2011)



Wojownicy Chrystusa, reż. Matias Meyer (2011)

równocześnie wizją świata i podstawą społeczeństwa naprawdę sprawiedliwego i wolnego³⁴. Walka o demokrację rozbudziła nadzieje wśród tych, którzy do tej pory bali się wykraczać poza granice własnego losu. Gdy zabrnęła w ślepy zaułek, pozostawiła po sobie rzesze sierot – nieprzygotowanych na zmiany, a jednocześnie na zawsze wyrwanych ze starego porządku. Meksyk, nie inaczej niż pozostałe kraje Iberoameryki, mimo ogólnego rozwoju wciąż pozostaje *bogatą ziemią pełną biednych ludzi*. Utrzymujące się dysproporcje ekonomiczne to najtrwalsza, a jednocześnie budząca największy sprzeciw cecha krajów Trzeciego Świata. Nierówna dystrybucja dóbr pokrywa się wciąż z podziałem rasowym. W latach 90. w Meksyku odsetek ubogich Indian wynosił 81 proc, podczas gdy biednych przedstawicieli innych grup etnicznych było 18 proc³⁵. Liczby te wskazują na uprzywilejowaną pozycję białych potomków europejskich najeźdźców. To oni skupiają w swoich rękach największe majątki, mają najlepsze wykształcenie i to oni zazwyczaj uprawiają sztukę.

Nie inaczej rzecz ma się w przypadku wszechstronnie wykształconego Carlosa Reygadasa, który szkołę średnią kończył w Wielkiej Brytanii, a po studiach prawniczych w Meksyku pracował w Brukseli. Zderzenie przedstawicieli różnych ras i stylów życia to temat powracający we wszystkich jego filmach, o czym świadczy już wspomniane *Este es mi reino*. Reżyser, nie ukrywając swojego pochodzenia, udowadnia, że wielokulturowość jego ojczyzny to przyczyna tyłuż fascynacji, ilu niebezpiecznych napięć. Każdy z bohaterów Reygadasa w mniejszym stopniu (*Ciche światło*, którego akcja rozgrywa się w obcym dla autora środowisku menonitów) lub większym (*Japón*, *Bitwa w niebie*, *Post tenebras lux*) styka się z Innym – mówiącym wprawdzie tym samym językiem i stąpającym po wspólnej ziemi, ale oddzielonym murem eleganckich dzielnic, latami edukacji, zakresem doświadczeń. Schemat zakłada wzajemną ciekawość i (niekiedy silne) przyciąganie pro-

wadzące do tragicznej (przynajmniej potencjalnie) konfrontacji. Scenom spotkań towarzyszą subtelne aluzje. Anonimowy mężczyzna, bohater *Japón*, przybywa na prowincję z zamiarem popełnienia samobójstwa. Nie wiemy o nim nic pewnego, możemy się jednak domyślać, że jest miłośnikiem sztuki. Przegląda albumy z nowoczesnym malarstwem, słucha muzyki klasycznej. W miejscowym barze bezskutecznie próbuje nawiązać kontakt z innymi. W końcu rzuca ze stołu magnetofon, rozdrażniony wydobywającymi się z niego dźwiękami szlagieru. W późniejszej o trzy lata *Bitwie w niebie* (*Batalla en el cielo*) scena ta znajduje dowcipny kontrpunkt. Marcos, Metys zakochany w białej dziewczynie, przyjeżdża na stację benzynową, której właściciel obsługuje klientów w rytm koncertu klawesynowego Bacha. Muzyka współgra ze smutkiem bohatera pogrążonego w poczuciu winy, ale inne postaci nie znajdują dla niej zrozumienia. Liczna indiańska rodzina, która także podjechała na stację, każe wyłączyć radio. Bach przestraszył bowiem seniorkę rodu (graną przez Magdalene Flores – protagonistkę *Japón*).

To wszelako nie koniec międzyrasowej i międzyklasowej konfrontacji. Centralnym motywem fabuły jest bowiem miłość Marcosa do córki przełożonego, Any, po godzinach luksusowej prostytutki. Bohater zdradza się przed dziewczyną z targającymi nim namiętnościami, wybiera ją również na powierniczkę straszliwego sekretu: wraz z żoną porwał dziecko, które zmarło w niewoli. Pozornie zaskakująca decyzja, by zamordować Anę, otwiera wiele możliwych interpretacji. Oprócz pragnienia uciszenia dziewczyny w grę może wchodzić napięcie między kompleksem niższości – napędem spirali samospełniającego się proroctwa – a zabójstwem jako aktem transgresji. Dla zamkniętego w sobie Meksykanina, zauważa Octavio Paz, zbrodnia jest stosunkiem (zakłada spotkanie dwojga osób) i w tym sensie *posiada to samo wyzwalające znaczenie, co Uroczystość czy spowiedź. Stąd jej dramatyzm, jej poezja i – czemu tego nie powiedzieć? – jej [piękno – dop. E. S.]*³⁶. To przerażająca konkluzja, ale wśród „spelunkowego realizmu” (jak nazwałby go Bachtin), gloryfikującego brzydotę bohaterów, zakrwawione zwłoki Any prezentują się niezwykle plastycznie.

Oto piekielna estetyka rasy „wskreszonego Abla” (by zapożyczyć ten termin od poetki Rosario Castellanos), do której należą również nielegalni imigranci w *Los bastardos* (2008) Amata Escalante. Częste porównywanie filmu do *Funny Games* (1997) okazuje się jedynie chwytem marketingowym. To, co u Michaela Hanekego było po prostu *l'acte gratuit* wygranym na potrzeby widzów, w *Los bastardos* obrasta w obszerny kontekst, który chociaż nie usprawiedliwia zbrodni, pozwala ją zrozumieć. Mamy tu do czynienia z podobną grą: dwóch młodych mężczyzn włamuje się do domu kobiety i morduje ją, wciągając uprzednio w sadystyczną zabawę. Istota tkwi w rozłożeniu akcentów czy raczej odcieni: oprawcy są nielegalnymi imigrantami w USA, a ich ofiarą jest biała Amerykanka z klasy średniej.

Wraz z pierwszą sceną *Los bastardos* otwiera się złożony problem masowej emigracji i trudnego sąsiedztwa z USA. „Ameksyka” to nie tylko zgrabna gra słów – to rzeczywistość milionów ludzi. Gdyby chcieć opisać jej filmową reprezentację, zadanie to przekroczyłoby ramy niniejszego artykułu. Musiałoby bowiem objąć ekranowe portrety hispanojęzycznych mieszkańców Stanów Zjednoczonych (do połowy wieku będą stanowić prawdopodobnie 25 proc. populacji tego kraju) i ich bliskich pozostałych w ojczyźnie. Nie mogłoby też pominąć jednostkowych relacji z morderczej wędrówki ku wolności ani historii pchowców zatrzymanych w pół

drogi. Nade wszystko jednak powinno by wiązać się z próbą odpowiedzi na pytanie o miejsce pogranicza w złożonej tożsamości meksykańskiej.

Sztuczna linia demarkacyjna między „lepszą” a „gorszą” Ameryką bardzo uwiera mieszkańców Południa. Jak gdyby była nie kawałkiem lądu, lecz żywą materią, ropiejącym wrzodem na meksykańskim ciele. *Kiedy latynoski robotnik przekracza granicę Stanów Zjednoczonych i Meksyku, czasami zadaje sobie pytanie: a może była to zawsze moja ziemia? Może po prostu powracam do niej?* – spekuluje Carlos Fuentes³⁷. Z punktu widzenia sprawiedliwości dziejów to dawni właścianie zgłaszają się po zabraną własność. Przybывая do USA, stają się więc podwójnie skrzywdzeni: jako obcy i obrabowani.

Bohaterowie *Los bastardos* budzą pogardę i strach, na który odpowiadają obojętnością i przemocą. Reprezentują kulturę, która jest za pan brat ze śmiercią i wierzy w odkupienie, nietrudno więc wejść im w rolę kata i/lub poszkodowanego. W swoim cynizmie upodabniają się do psychopatów Hanekego. Ich nędra przypominają jednak, że kinowy rozlew krwi rządzi się własnymi prawami. Za prawdziwym morderstwem, zwłaszcza popełnianym twarzą w twarz, prawie zawsze stoi motyw, często banalny. Kontekstem zbrodni jest zaś najczęściej niesprawiedliwość społeczna. To ona stanowi szczelinę, przez którą przenikają pierwotny bezwład i zło.

Duchowość ucieleśniona

Jednym z pierwszych i najpotężniejszych narzędzi, jakie wykształciła ludzkość do walki z owym zamętem, jest religia. Eksplorując zawiłe labirynty meksykańskiej duszy, nie sposób pominąć kwestii duchowości i wierzeń. Iberoameryka jest w swym podejściu do wiary *par excellence* barokowa. Definiują ją sprzeczności, od żarliwego katolicyzmu, podszytego śladami dawnych kultów, po ateizm. Oczywiście to, co najbardziej fascynujące i najczęściej spotykane w kinie, dzieje się „pomiędzy”.

Najbliższej tradycyjnie pojmowanej sfery świętości plasują się *Wojownicy Chrystusa* Meyera, których przywoływałam już w kontekście rewolucji. Michael Bird, autor artykułu *Religion in Film*, odwołując się do zjawiska hierofanii opisanego przez Eliadego, ukuł termin „realizm spirytualny” (*spiritual realism*) na opisanie ekranowej strategii wydobywania *sacrum* z wnętrza samej rzeczywistości³⁸. Jak w *Andrieju Rublowie* (1966) Tarkowskiego skąpane w deszczu konie stawały się nośnikami epifanii, tak przekonanie o głębokim kontakcie *cristeros* z Bogiem czerpiemy, kontemplując ich powolną wędrówkę, obserwując nieruchome pejzaże i zmęczone oblicza jeźdźców. Odtwarzając biblijne gesty Chrystusa – np. w końcowej scenie kąpieli w rzece – bohaterowie wpisują się w poczet boskiej armii, stają się częścią Stworzenia, elementem niebiańskiego planu.

W obrazie Matiasa Meyera brak jakiegokolwiek niesamowitości. Transcendencja nie potrzebuje fantastyki. Nastoletni Juan, bohater *Nad jeziorem Tahoe* (*Lake Tahoe*, reż. Fernando Eimbcke, 2008), nie potrafi pogodzić się ze śmiercią ojca. Próbuje uciec z domu, ale jego podróż kończy się właściwie tuż za rogiem, gdy rozbija samochód o przydrożną latarnię. Szukając mechanika, chłopak wpada w dziwną codziennosc sennego miasteczka, a absurdalność kolejnych sytuacji pomaga mu niejako pogodzić się z koniecznością przemijania. Przez większą część filmu reżyser nie zdradza przyczyn smutku Juana. Przez cały czas (jeśli nie liczyć

modlitwy podczas śniadania w domu nowego przyjaciela, Davida) milczy na temat Boga. Jak gdyby śmierć stała się wyłącznie ludzką domeną.

Na pierwszy rzut oka można by przypuszczać, że Bóg opuścił także uniwersum Carlosa Reygadasa. Jego światy bowiem są pełne obsceniczności i zbrodni. To pozbawione tradycyjnych wartości, jak w *Bitwie w niebie*, opowieści o czasach moralnego upadku, kiedy nikogo nie szokuje nawet śmierć dziecka. Każdy, kto poświęci dziełu Meksykanina kolejne spojrzenie, zauważy jednak, że pod powierzchnią prowokacji i świętokradztwa kryje się autentyczne, głęboko religijne odczuwanie świata. Jest on w moim mniemaniu najwybitniejszym, choć jednocześnie najbardziej wywrotowym przedstawicielem meksykańskiego kina religijnego.

Wraz z przybyciem konkwistadorów na podatny grunt południowoamerykański padło ziarno iberyjskiego katolicyzmu z jego zmysłowością i barokowym nadmiarem. Ten typ wybujałej religijności, zdobnej w klejnoty i makabrę, miał stać się odąd jednym z symboli Meksyku. W *wiejskich kościołach liczne są rzeźby Jezusa – na krzyżu lub okrytego wrzodami i ranami – w których przerażający realizm Hiszpanów łączy się z tragicznym symbolizmem Indian: rany są kwiatami, obietnicą zmartwychwstania z jednej strony, a równocześnie przypomnieniem, że życie jest bolesną maską śmierci*³⁹. Autor *Bitwy w niebie*, montując naprzemiennie sceny stosunku seksualnego i obrazy wiszącej na ścianie figury Chrystusa, nie stwarza nowego, błuźnierczego zestawienia, a raczej podkreśla i wyolbrzymia to, co zastał w otaczającej go rzeczywistości. Cieleśność duchowości to motyw obsesyjnie powracający we wszystkich filmach twórcy *Post tenebras lux*. W *Japón* akt płciowy staje się symboliczną ofiarą, którą 80-letnia bohaterka składa swojemu gościowi, by uleczyć jego nieszczęśliwą duszę. W *Bitwie w niebie* seks okazuje się jedyną – oprócz zbrodni – komunią dostępną współczesnemu człowiekowi. Nawet w *Cichym świetle* (*Stellet licht*, 2007), paradoksalnym „remake’u” *Słowa* (*Ordet*, 1955) Carla Theodora Dreyera, miłość cielesna zyskuje miano najdoskonalszego wyznania wiary. Kino Reygadasa nie stoi więc w opozycji do realizmu spirytualnego, tylko wyjaskrawia go aż po naturalizm, stając się orędownikiem hierofanii cielesności.

Macho, Maria, Malinche

Współczesne kino meksykańskie problematyzuje płęć i związane z nią role podobnie jak kwestię religii. Dzięki temu tradycyjny podział na pierwiastki męski (aktywny) i żeński (bierny) przestaje być oczywisty. W spadku po konkwiescie mieszkańcy Mezoameryki otrzymali postać macho – mężczyzny ekspansywnego, pana stworzenia, którego miarą jest siła, a językiem przemoc. Kobięcie miały przypaść w udziale dwie wykluczające się role: dziewicy/matki (z Matką Boską jako patronką) i prostytutki (potomkini Ewy). W historii podboju pojawiła się i trzecia bohaterka – Malinche, kochanka Cortesa, uznana i wyklęta łączniczka między kulturą zdobywców a cywilizacją pokonanych; postać uosabiająca łagodność i cierpliwość płci żeńskiej, lecz wzbogacona o żywioł męskiej energii i zdolność do kreowania własnego losu.

Macho jest istotą hermetyczną, zamkniętą w sobie – twierdzi Paz⁴⁰. Nie lubi się zwierzać, a swoich sekretów strzeże równie pilnie jak własnego bogactwa. Juan, protagonistą *Post tenebras lux* Reygadasa, ma problem z agresją i nadmiernym pędem seksualnym. Jest uzależniony od pornografii, fantazjuje o seksie grupowym



Nad jeziorem Tahoe, reż. Fernando Eimbcke (2008)

(być może nawet go uprawia – status ontologiczny sceny mogącej to potwierdzić jest niejasny) i potrafi skatować ulubionego psa. Gdy w końcu udaje się na spotkanie klubu anonimowych alkoholików, stwierdza, że jego dolegliwości są niczym w porównaniu z prawdziwymi bólczkami innych mężczyzn. Woli więc dysymulować niż pozwolić, by ktoś wniknął w jego intymność. Ten wybór czyni go, jak powiedziałby wspomniany wyżej poeta, współczesnym macho, spadkobiercą ideału męskości, z którego ostały się jedynie egoizm, okrucieństwo i samotność. Odbiciem postaci Juana jest El Siete, jego metyski pomocnik, który wprowadzie zaprasza chlebobawcę na spotkanie i pozwala wysłuchać swojej spowiedzi, ale rychło żałuje tego otwarcia i podnosi rękę na przełożonego.

Macho może być barbarzyńcą i klaunem (ma prawo być nawet homoseksualistą, o ile to on wybiera kochanka), nie wolno mu jednak pozostać biernym. *Krew* (*Sangre*, reż. Amat Escalante, 2005) to obraz domowych pieleszy wywrócony na nice. Diego, znudzony życiem urzędnik w średnim wieku, jest niewolnikiem historycznej Blanki. Działa jak automat: machinalnie odlicza kolejnych klientów biura, w którym pracuje, i równie beznamytnie uprawia seks z żoną. Woli zrezygnować z własnych pragnień, a nawet stracić córkę, niż narazić się na gniew kompulsywnej partnerki. Obraz przytłaczającej codzienności Diega i Blanki to nie tylko przykład patologicznego odwrócenia ról. To wyraz powszechnego przekonania o załamaniu wszelkich form. W świecie Escalantego brak alternatyw. Męskość kolegów bohatera sprowadza się do wspólnego pijaństwa. Kobiecość w wydaniu jego córki Kariny to z kolei totalna niezdolność do samodzielnego funkcjonowania. Nie chodzi tu więc jedynie o kryzys którejkolwiek z płci, a o impas ich wzajemnego współistnienia.



Nad jeziorem Tahoe, reż. Fernando Eimbcke (2008)

Ten i pozostałe przykłady są najlepszym dowodem na to, że młodzi filmowcy meksykańscy z uwagą i dystansem przyglądają się otaczającej rzeczywistości. Z ich obserwacji wylania się obraz niedokończonego projektu: stare formuły dawno się wyczerpały, między innymi w obliczu przemian ekonomicznych, a nowe nie zdążyły się jeszcze wykształcić. Praca zawodowa kobiet, transformacja rodzin wielopokoleniowych w nuklearne lub ich rozpad, wybór bądź konieczność życia w pojedynkę, wielkomięjska alienacja etc. – oto troski, przed którymi nie uciekną żadne z dzisiejszych społeczeństw. Jednym ze sposobów, by przeciwdziałać całkowitej anomii, jest sięgnięcie ku przeszłości, zwłaszcza w przypadku krajów tak bogatych historycznie i etnicznie, jak Meksyk.

María Novaro, reżyserka *Zielarki* (*Las buenas hierbas*, 2011), przywołuje postać Malinche, poddając ją reinterpretacji i wpisując w kontekst ekofeminizmu. Zdejmując z kochanki Cortesa odium zdrajczyni, prezentuje ją jako ideał kobiecości silnej, niezależnej i mądrej, niezbędne ogniwo między światem indiańskim a uniwersum białych. Dalia to mieszkanka współczesności, która nie straciła świadomości własnych korzeni. Spełniona zawodowo i uczuciowo, potrafi zadbać o zaspokojenie potrzeb własnych i swoich bliskich. Jest zdolna dawać życie, ale potrafi je też odebrać, jeśli zaistnieje taka konieczność. Niczym starożytna bogini staje się więc jednoczesnym symbolem płodności i śmierci. Gdy jej matka, tytułowa zielarka, zapada na chorobę Alzheimera, Dalia przejmie jej dorobek, by kontynuować poszukiwania dobrych ziół i odzyskać utracony kontakt z naturą.

Kino meksykańskie, mimo że odcina się od tradycji, stanowi jej niezaprzeczalną część. Carlos Reygadas, Amat Escalante, Fernando Eimbcke i inni nie wpisują się w nurt narodowej kinematografii przez wierność jej konwencjom.

Podejmują się raczej re- lub dekonstrukcji pielęgnowanych przez nie mitów. Przyglądając się przeszłości i teraźniejszości, eksplorują rys „posttraumatyczny” w narodowym meksykańskim charakterze, kładąc nacisk na znaczenie zewnętrznych (takich jak konkwista i będący jej efektem metysaż) oraz wewnętrznych (legenda i realne skutki rewolucji) czynników kulturotwórczych. Biorą pod lupę karnawałową duchowość (wraz z religijnym pierwiastkiem karnawału), sztywność damsko-męskich stosunków oraz pełną napięcie koegzystencję ras, kultur i stylów życia. Posługując się stylistyką minimalistyczną, skłaniają widzów do kontemplacji i zastanowienia się nad składnikami meksykańskiego „ja” – wielokulturowości zrodzonej na przecięciu anarchii i baroku.

EWA SZPONAR

- ¹ E. Galeano, cyt. za: M. C. Eakin, *Historia Ameryki Łacińskiej: zderzenie kultur*, tłum. B. Gutowska-Nowak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 1.
- ² Tamże.
- ³ A. Oberda-Monkiewicz, *Ameryka kreolska i metyska*, w: *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, red. M. F. Gawrycki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 156.
- ⁴ Por. C. Fuentes, *Pogrzebane zwierciadło*, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo Opus, Łódź 1994, s. 105.
- ⁵ O. Paz, *Labirynt samotności*, tłum. J. Zych, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 18.
- ⁶ Tamże, s. 180.
- ⁷ C. Fuentes, dz. cyt., s. 345.
- ⁸ J. Majmurek, *Widma rewolucji*, w: *Katalog 12. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego T-Mobile Nowe Horyzonty*, Wrocław 2012, s. 284.
- ⁹ E. R. Acevedo-Muñoz, *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema*, University of California Press, Berkeley 2003, s. 6.
- ¹⁰ J. Majmurek, dz. cyt., s. 287.
- ¹¹ E. R. Acevedo-Muñoz, dz. cyt., s. 15.
- ¹² A. Szeffel, *Kino Meksyku pod skrzydłami Carlota Reygadasa*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 114.
- ¹³ U. Lipińska, *Nowa fala z Meksyku. Poza strefą bezpieczeństwa*, „Kino” 2012, nr 6, s. 18.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ Tamże, s. 19.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ S. Hayward, *French National Cinema*, Routledge, New York 2005, s. 9.
- ¹⁸ U. Lipińska, dz. cyt., s. 21.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ C. Fuentes, dz. cyt., s. 83.
- ²¹ O. Paz, dz. cyt., s. 74.
- ²² J. Majmurek, dz. cyt., s. 286.
- ²³ C. Fuentes, dz. cyt., s. 313.
- ²⁴ Tamże, s. 22.
- ²⁵ J. Rulfo, *Po śmierci*, tłum. K. Rodowska, „Literatura na Świecie” 1988, nr 5, s. 3.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ Por. E. Skłodowska, *Rewolucja meksykańska w powieści: od dokumentu do mitu*, „Literatura na Świecie” 1988, nr 5, s. 301.
- ²⁸ R. Koehler, *The Last Christeros*, „Variety”, <http://www.variety.com/review/VE1117946151/> (dostęp: 25.09.2012).
- ²⁹ J. Majmurek, dz. cyt., s. 297.
- ³⁰ J. Rulfo, dz. cyt., s. 5.
- ³¹ J. J. Rendón Monzón, za: *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, dz. cyt., s. 143.
- ³² M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970, s. 189.
- ³³ O. Paz, dz. cyt., s. 50.
- ³⁴ Tamże, s. 185.
- ³⁵ A. Hummel, U. Ługowska, *Ameryka indiańska*, w: *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, dz. cyt., s. 142.
- ³⁶ O. Paz, dz. cyt., s. 62-63.
- ³⁷ C. Fuentes, dz. cyt., s. 337.
- ³⁸ M. Bird, *Religion in Film*, w: *The Religion and Film Reader*, red. J. Mitchell, S. Brent Plate, Routledge, London – New York 2007, s. 393-394.
- ³⁹ O. Paz, dz. cyt., s. 87.
- ⁴⁰ Tamże, s. 30.