

Joanna ALEKSANDROWICZ

Uniwersytet Śląski w Katowicach

joannaleksandrowicz@gmail.com

MIĘDZY POLITYKĄ A KULTUROWĄ TRADYCJĄ

KRAJ BASKÓW W FILMACH JULIA MEDEMA

ABSTRACT **Between politics and cultural tradition. Basque Country in the films of Julio Medem**

Julio Medem's movies reflect the problem of Basque identity in unconventional way. Here we find an analysis of tensions between the regional authorities and the government in Madrid and the problem of terrorism as seen from the perspective of victims and the separatists themselves. At the same time, Medem shows a traditional Basque culture with its unique flavour and socio-political determinants. This tradition is reflected also in contemporary narratives, where the characters who live far from Basque Country are named after divinities from the Basque mythology and in the most unexpected situations reveal attachment to their small homeland.

Słowa kluczowe: Julio Medem, Kraj Basków, kino hiszpańskie

Key-words: Julio Medem, Basque Country, Spanish cinema

Na tle współczesnego kina związanego z kulturą i problematyką społeczno-polityczną Kraju Basków twórczość filmowa Julia Medema uderza niezwykle oryginalnym ujęciem tematu. Reżyser czasem nawiązuje subtelnie do regionalnej tradycji, kiedy indziej dotyka sedna baskijskich konfliktów, zawsze jednak starając się odchodzić od uproszczeń i stereotypów, nie rezygnując z rozpoznawalnego, indywidualnego stylu. Z pewnością nie bez znaczenia dla złożonego obrazu Kraju Basków wyłaniającego się z jego filmów jest

fakt, że sam artysta – urodzony w San Sebastian w rodzinie o wielokulturowych korzeniach (ojciec był pochodzenia niemieckiego, matka francusko-baskijskiego)¹ – twierdzi, że czuje się zarówno Hiszpanem, jak i Baskiem (choć nie mówi rodzimą euskarą)².

Pojawia się w tym miejscu pytanie, czym jest tak naprawdę kino baskijskie, do którego zaliczane są filmy Medema. Problematyka tej kinematografii wiązana bywa często z regionalnym nacjonalizmem³, który narodził się w tym samym czasie, co sztuka filmowa⁴, jednak powszechnie uważa się, że dopiero w 1968 r. w pełni (mimo frankistowskiej cenzury) wyraził te idee film dokumentalny *Ama Lur (Matka Ziemia)*, wyreżyserowany przez muzyka Fernanda Larruquerta i rzeźbiarza Néstora Basterretxe⁵. Warto przy tym zauważyć, że sam Medem odcina się od ideologii nacjonalistycznej, co podkreślał zwłaszcza podczas burzliwej dyskusji nad jego filmem *Pelota vasca. La piel contra piedra (Baskijska piłka. Skóra kontra kamień, 2003)*⁶, o którym będzie jeszcze szerzej mowa. Wracając jednak do kwestii kina baskijskiego, w kolejnych dekadach, a zwłaszcza u schyłku dyktatury Franco i w pierwszych latach demokracji, zaczęło pojawiać się coraz więcej filmów związanych z tematyką regionalną, najczęściej koncentrujących się na problemie terroryzmu. W latach 70. i 80. toczyła się też debata nad kształtem, jaki powinna przybrać baskijska kinematografia. Powstawały teksty podejmujące aspekt rozpoznawalnej estetyki filmowej oraz specyfiki narracyjnej⁷. Autorzy zastanawiali się, jak oddać na ekranie charakter Kraju Basków, a także próbowali zdefiniować podstawowe wyróżniki regionalnych filmów. Często wysuwany był postulat, by realizować je wyłącznie w euskarze, a w wypadku hiszpańskiej wersji oryginalnej produkować drugą, dubingowaną. Ostatecznie jednak zrezygnowano z kryterium językowego, gdyż w samym Kraju Basków coraz mniej osób posługuje się euskarą⁸. Inne koncepcje wiążą się

¹ Zob.: Z. Etxebeste Gómez, *Julio Medem*, Madrid 2010, s. 13, *Signo e Imagen. Cineastas*.

² Zob.: J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Huesca 2005, s. 269, 279.

³ Na temat nacjonalizmu baskijskiego zob. artykuły J.L. de la Granji z tomu: J.L. de la Granja, J. Beramendi, P. Anguera, *La España de los nacionalismos y las autonomías*, Madrid 2003, *Historia de España. 3er. milenio*, 38: *Fundación y expansión del nacionalismo vasco*, s. 80-99; *Del auge del PNV al Estatuto y el Gobierno Vasco*, s. 140-154; *Los nacionalismos bajo la Dictadura de Franco*, s. 165-192; *El exilio y la resistencia del nacionalismo vasco*, s. 179-187; *El nuevo nacionalismo radical y violento de ETA*, s. 183-187; *La triple Alianza de 1923*, s. 253-255; oraz: J.L. de la Granja, *El nacionalismo vasco*, [w:] tenże, *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Madrid 2002, s. 249-270, *Colección Historia Biblioteca Nueva*; G. Bilbao i in., *Conflictos, violencia y diálogo. El caso vasco*, Bilbao 2004, *Serie Etica*, 10.

⁴ Zob.: J.-C. Seguin, *ETA y el nacionalismo vasco en el cine*, [w:] *Hispanismo y cine*, red. J. Herrera, C. Martínez-Carazo, Madrid 2007, s. 421, *Casa de la Riqueza. Estudios de Cultura de España*, 11.

⁵ Zob.: *tamże*, s. 423.

⁶ Zob.: J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza...*, s. 269.

⁷ Zob.: S. Torrado Morales, *Cine vasco en la bibliografía cinematográfica (1968-2007)*, San Sebastián 2008, s. 28-29, *Serie Humanidades*, 16; I. Egaña Etxeberria, *La memoria como identidad en el cine de Julio Medem: Vacas y Los amantes del círculo polar*, [w:] *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata 2008, s. 2, [online] <http://www.euskaltzaindia.net/dok/plazaberrri/2009/uztaila/eganaibon.pdf>, 18 VII 2013.

⁸ Zob.: S. Torrado Morales, *Cine vasco...*, s. 25; C. Roldán Larreta, *Paisaje después de la batalla. Una aproximación al cine vasco contemporáneo*, „Revista Internacional de los Estudios Vascos” 2004, Vol. 49, nr 2, s. 560.

z poruszaniem tematyki autonomii regionu i istotnych dlań kwestii społecznych, a nieco później powstaje wizja kina baskijskiego stworzonego przez samych Basków, wedle której wyznacznikiem miała być już wyłącznie etniczna przynależność twórców⁹. W latach 90. natomiast spory o definicję „kina baskijskiego” stopniowo cichły, co wiązało się z podupadaniem regionalnego przemysłu filmowego. W tym czasie również sami baskijscy filmowcy, a między nimi i Julio Medem, odcinali się od etykiety regionalnej¹⁰, zaś wielu z nich wyjechało, by realizować swoje filmy poza granicami małej ojczyzny¹¹. Powodem takich decyzji był nie tylko wątpliwy przemysł filmowy w Kraju Basków, ale też naciski i napięcia natury politycznej, często uniemożliwiające realizację własnych, niezależnych projektów. Jak opowiada Medem: *Przeprowadziłem się ze względów zawodowych i osobistych, ale muszę wyznać, że oddalenie od ojczyzny okazało się dla mnie wyzwoleniem. Byłem już naprawdę przytłoczony ideami i osobami, które z tą upartą, prastarą dumą sprawiają, że baskijski konflikt nie przestaje się zaogniać*¹².

Baskijskość twórczości Medema postrzegam więc przez pryzmat kulturowej tradycji stanowiącej istotny kontekst zarówno dla samych narracji, jak i dla ich warstwy stylistycznej i symbolicznej. Niektóre filmy artysty, a zwłaszcza wspomniana już *Baskijska piłka*, zabierają także ważny głos w dyskusji nad aktualnymi problemami regionu. Trzeba jednak pamiętać, że Medem to twórca wielowymiarowy i niełatwy do zaszukania, a jego twórczość nasuwa również inne tropy interpretacyjne obok wybranego przeze mnie wątku regionalnej tożsamości. Warto mieć też na uwadze, iż baskijskość nieustannie spotyka się tu z hiszpańskością oraz z uniwersalnym kontekstem kina europejskiego.

Kulturowa tradycja małej ojczyzny Medema odgrywa niezwykle ważną rolę już w jego długometrażowym debiucie, który ukazał się pod hiszpańsko-baskijskim tytułem *Vacas/Beiak* (*Krowy*, 1992). Tytułowe zwierzę jest tu bezstronnym obserwatorem burzliwej historii Kraju Basków. Co ciekawe, w niektórych ujęciach kąt widzenia kamery sugeruje dominującą pozycję, jaką zajmuje wobec człowieka świat natury. Zakrwawiony, nagi bohater po ucieczce z pola bitwy zdany jest całkowicie na łaskę krowy, która obejmuje go z góry swoim uważnym, niemalże matczynym spojrzeniem, ukazana jako leśne bóstwo, posiadające moc przywracania życia¹³. Sam reżyser twierdzi, że niecodzienna perspektywa i symboliczne przeniknięcie bohatera do świata zwierząt

⁹ Zob.: S. Torrado Morales, *Cine vasco...*, s. 34-35; C. Roldán Larreta, *Paisaje después de la batalla...*, s. 553-555.

¹⁰ Zob.: C. Roldán Larreta, *El cine de Euskadi de los noventa*, „Cultura e Investigación Vasca” 1999, nr 10, s. 82-83.

¹¹ Zob.: J. Fernández, *Euskal zinema. Cine vasco. Basque Cinema*, San Sebastián 2006, s. 94-95, *Euskal Kultura Saila/Colección Cultura Vasca/Basque Culture Series*; I.C. Santaolalla, *Far from Home, Close to Desire: Julio Medem's Landscapes*, „Bulletin of Hispanic Studies” 1998, Vol. 75, nr 3, s. 331, [online] <http://dx.doi.org/10.3828/bhs.75.3.331>.

¹² J. Medem, *Un pájaro vuela dentro de una garganta*, [w:] J. Angulo, J. L. Rebordinos, *Contra la certeza...*, s. 150.

¹³ Zob. szerzej: J. Latham, *El juego de perspectivas en Vacas de Julio Medem: el uso de Ostranie para definir la sociedad vasca*, „Chrestomathy” 2012, Vol. 11, s. 182-184.

ma również charakter żartobliwy – sygnalizuje, że skutecznym sposobem, by nie brać udziału w konflikcie, jest przeobrażenie się w krowę, co metaforycznie czyni w filmie Manuel Irigibel¹⁴. Po ucieczce z frontu pochyła się on nad światem przyrody, obserwuje owady i portretuje zwierzęta, odcinając się od przemocy i toczących się tuż obok konfliktów. Być może przyjęcie „krowiej” perspektywy jest też echem wydanej rok przed ukończeniem filmu książki Bernarda Atxagi *Memorias de una vaca (Wspomnienia krowy)*, w której także pojawia się temat wojny domowej i pełen tajemnic baskijski las¹⁵. Niewątpliwym tropem interpretacyjnym jest natomiast u Medema baskijska mitologia. Krowa stanowi bowiem w filmie odpowiednik Beigorri, która w przekazach mitologicznych strzegła grot bogini Mari, a jej głównym atrybutem, związanym z zadaniem strażnika, było właśnie oko¹⁶.

Julio Medem podkreśla, że jego filmy zawsze rodzą się z jakiegoś obrazu, wpływającego z niego samego i wyznaczającego tonację, w której później pisany będzie scenariusz. Pomysł na *Krowy* zapoczątkowało wyobrażenie *aizkolari* – baskijskiego drwala – z furią rzucającego siekierę w kierunku lasu oddzielającego jego dom od domu rywala¹⁷. Rywalizacja pomiędzy sąsiadami w rąbaniu drewna (będącego w Kraju Basków jednym z tradycyjnych sportów) jest tutaj metaforą nienawiści przekazywanej z pokolenia na pokolenie, a konflikt rodzinny odzwierciedla podzielone społeczeństwo. Słynna sekwencja zawodów pomiędzy bohaterami kończy się stwierdzeniem przyjmującego zakłady mężczyzny, że wygrał ten, kto „ma rąbanie drewna we krwi”. Ojciec zwycięzcy, który nigdy nie zapomniał o okrucieństwach wojny karlistowskiej, reaguje niepokojem na sam dźwięk słowa „krew”, przeczuwa, że kryje się w nim coś więcej niż tylko językowa metafora. Joxean Fernández trafnie zauważa, iż wybór współzawodnictwa w rąbaniu drewna jest w filmie nieprzypadkowy. Ukazanie tego wiejskiego sportu podkreśla związek Basków z ziemią, istotny dla regionalnego patriotyzmu, który szczególnie wagę przywiązywał zawsze do ochrony tradycyjnego stylu życia w otoczeniu natury¹⁸. W *Krowach* brak jednak idealizacji świata wiejskiego, fundamentalnej zwłaszcza dla dzieł baskijskiego nacjonalizmu. Oczywiście film jest też odzwierciedleniem kulturowej tradycji pielęgnowanej w typowych gospodarstwach, położonych w niezwyklej urody górzystym pejzażu. Obserwujemy tu regionalne obyczaje, specyficzną strukturę rodziny i związane z rytmem przyrody wierzenia, próbujące wyjaśnić złożoną naturę

¹⁴ Por.: J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza...*, s. 199.

¹⁵ Brak wypowiedzi reżysera potwierdzających słuszność takiej interpretacji. Skojarzenie z książką Atxagi (który występuje zresztą w dokumencie Medema *Baskijska piłka. Skóra kontra kamień*) pojawia się natomiast także w jednej z analiz filmu. Zob.: I. Egaña Etxeberria, *La memoria...*, s. 2.

¹⁶ Na temat Beigorri zob. szerzej: J.M. Barandiarán, *Mitología vasca*, San Sebastián 1983, s. 83, *Colección „Askatasun haizea”*, 32; A. Ortiz-Osés, *Los mitos vascos. Aproximación hermenéutica*, Bilbao 2007, s. 77, *Serie Euskal Herria*, 26; I. Pintor Iranzo, *El cine de Julio Medem. De la lectura del imaginario mitológico vasco al retrato de los discursos sobre la situación política y social en el País Vasco*, s. 6, referat wygłoszony na konferencji VII Congrès de l'Associació d'Historiadors de la Comunicació w listopadzie 2004 r. w Barcelonie.

¹⁷ Zob.: Z. Etxebeste Gómez, *Julio Medem*, s. 101; J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza...*, s. 69-70.

¹⁸ Zob.: J. Fernández, *Euskal zinema...*, s. 177.

świata. Strach na wróble ma postać *segalari* (mężczyzny koszącego zboże), a zasadzka na nieistniejące dziki przybiera formę wspomnianego już *aizkolari*. Obydwie konstrukcje są dziełem malarza Vicente Ameztoya, którego oniryczne prace przywodzą na myśl poetykę filmów Medema. Kilka z nich możemy zresztą zobaczyć w późniejszym dokumencie reżysera *Baskijska piłka. Skóra kontra kamień*. Te interesujące obrazy baskijskiej tradycji dalekie są jednak od idyllicznego ujęcia. Sceny nakręcone na pięknych, zielonych wzgórzach obfitują w naturalistyczne ujęcia zwierzęcych wnętrzności, a kulturowe symbole łączą się z ikonami nienawiści. Siekiera w dłoniach *aizkolari* nie przestaje być przecież także symbolem ETA¹⁹.

Losy dwóch baskijskich rodzin wpisane są dodatkowo w przemoc, którą niesie z sobą historia – trzecia wojna karlistowska (1872-1876), a później hiszpańska wojna domowa (1936-1939). Film Medema ukazuje, jak mimo zagrożenia przychodzącego z zewnątrz konflikty te dzieliły także samych Basków. Podczas wojny domowej część dawnych karlistów baskijskich walczyła po stronie gen. Franco, choć rząd Kraju Basków poparł Republikę²⁰. Na tym tle ukazuje reżyser złożoną kwestię tożsamości bohaterów, reprezentujących trzy kolejne pokolenia rodu Irigibel. Każde z nich decyduje się ostatecznie na próbę ucieczki. Sprowadza się ona bądź do zanurzenia się w świecie wewnętrznym – jak robi to Manuel, bądź do wyjazdu za granicę, co staje się udziałem jego syna i wnuka. Interesująca wydaje się zwłaszcza ta ostatnia postać. Peru jest bowiem potomkiem dwóch nienawidzących się rodzin, które mimo miłości łączącej jego rodziców nie zdołały się pojednać. Stojąc przed frankistowskim plutonem egzekucyjnym, bohater wybiera tożsamość amerykańskiego dziennikarza, odcinając się tym samym od obydwu stron konfliktu. Ostatecznie życie ratuje mu jednak przynależność do Kraju Basków i związek z rodziną matki, walczącej niegdyś po stronie karlistów. Mimo tej odkrytej na nowo tożsamości, w finale Peru ucieka z ukochaną ze swojej małej ojczyzny przed koszmarem, jaki niesie ze sobą wojna domowa. W decyzji bohaterów po-brzmiewają echa osobistych doświadczeń reżysera, który wyznaje, że już podczas pisania scenariusza filmu, w obliczu nasilających się w regionie napięć, marzył o zarówno fizycznej, jak i wewnętrznej ucieczce z Kraju Basków²¹.

W *Krowach* przemoc wiąże się jednak nie tylko z sytuacją w Kraju Basków, ma też wymiar uniwersalny²². Powracającą przemoc i próby ucieczki od wojny można tu odczytywać jako rodzaj przypowieści, wykraczającej poza konkretne miejsce i czas. Takiej

¹⁹ Symbol organizacji to siekiera i owinięty wokół niej wąż.

²⁰ Zob. szerzej: L. Navarrete, *La historia contemporánea de España a través del cine español*, Madrid 2009, s. 62, *Nuestro Ayer*; J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza...*, s. 197.

²¹ Por.: J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza...*, s. 199.

²² Na temat wątku przemocy w *Krowach* zob. szerzej: S. de Pablo, *El linaje de Aitor. Cine, historia e identidad nacional en el País Vasco*, [w:] *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, red. G. Camarero, B. de las Heras, V. de la Cruz, Madrid 2008, s. 120; L. Martín-Estudillo, *El hacha en la sangre: nacionalismo y masculinidad en Vacas de Julio Medem*, „Journal of Spanish Cultural Studies” 2007, Vol. 8, nr 3, s. 341-365, [online] <http://dx.doi.org/10.1080/14636200701635467>; I.C. Santaolalla, *Julio Medem's Vacas (1991): Historicizing the Forest*, [w:] *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, red. P. Evans, Oxford 1999, s. 310-324.

interpretacji sprzyja widoczne w początkowej sekwencji kompozycyjne odniesienie do ryciny Francisca Goi *Eadunek dla cmentarza* (*Carretadas al cementerio*) ze słynnego cyklu *Los desastres de la guerra* (*Okropności wojny*, 1810-1815)²³. Grafiki te, choć związane z realiami hiszpańskiej wojny o niepodległość z lat 1808-1814, wielokrotnie odczytywane są jako ponadczasowy symbol nieludzkiego okrucieństwa odartego z patriotycznego patosu i powracają również w filmowych narracjach o dużo późniejszych konfliktach²⁴.

W debiucie Medema odnajdujemy cały zestaw wyznaczników stylistycznych oraz narracyjnych motywów przewodnich charakterystycznych dla jego późniejszych filmów. Choć wiele z nich nie wiąże się bezpośrednio z kulturą baskijską, nie trudno dostrzec tu wspólny mianownik spójnej artystycznej wizji. W *Krowach* zwraca na przykład uwagę obraz domu – tradycyjnego *etxe* tworzącego społeczność żywych i umarłych, baskijskiego mikrokosmosu, miejsca świętego i nietykalnego²⁵. W toczących się z dala od Kraju Basków współczesnych opowieściach brak już odosobnionych na wzgórzach gospodarstw reprezentujących prastare wartości. Podobnie jak w debiucie reżysera zawsze mamy jednak do czynienia z dwoma domami, które w jakiś sposób walczą i rywalizują ze sobą. Zwykle w pewnym momencie pojawia się też trzeci dom – miejsce najczęściej związane z naturą, do którego bohaterowie uciekają, by odnaleźć utraconą równowagę. Rozdarcie pomiędzy domami protagonistów wiąże się z poszukiwaniem tożsamości, które stanie się wielkim tematem twórczości reżysera i powraca nawet w tak odległych od Kraju Basków miejscach jak Kuba, gdzie toczy się akcja najnowszej krótkometrażówki Medema *La tentación de Cecilia* (*Kuszenie Cecili*, 2012), wchodzącej w skład nowelowego filmu *7 días en La Habana* (*Siedem dni w Hawanie*). W niektórych opowieściach reżyser wraca subtelnie do małej ojczyzny poprzez nawiązania do baskijskiego pejzażu. Na przykład historię z filmu *La ardilla roja* (*Ruda wiewiórka*, 1993) zamykają w swoistą kłamrę dwie sekwencje nakręcone w rodzinnym mieście reżysera. San Sebastian pojawia się też w krótkometrażówce *Patas en la cabeza* (*Do góry nogami*, 1983) i w zrealizowanej na Expo w Saragossie etiudzie *Concha* (*Muszla*, 2008), gdzie tradycyjna piosenka opisująca w euskarze uroki baskijskiej metropolii paradoksalnie zestawiona jest z obrazem zalanego miasta. Najpełniej jednak pejzaż Kraju Basków powróci w twórczości Medema dopiero w 2003 r., wraz z dokumentem *Baskijska piłka. Skóra kontra kamień*, w którym pojawi się także charakterystyczne dla wszystkich filmów artysty spojrzenie na wydarzenia z perspektywy zwierząt. Czasem będą to ptaki, kiedy indziej wiewiórka, dzik, insekty, renifer czy pies. Zawsze jednak ta obecność zwierząt, nieraz utożsamianych z bohaterami, wprowadza wątek magicznego świata natury, w którym wszystkie elementy są ze sobą powiązane, jak w koncepcji baskijskiego animizmu, a więc prze-

²³ Na temat inspiracji grafiką Goi w *Krowach* zob. szerzej: J. Aleksandrowicz, *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim*, Katowice 2012, s. 144, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, 2946; J. Evans, *Foundational Myths, Repressed Maternal Metaphors and Desengaño: Iconography in Vacas (1992)*, „Hispanic Research Journal” 2009, Vol. 10, nr 2, s. 128-129, [online] <http://dx.doi.org/10.1179/174582009X410162>.

²⁴ Zob. szerzej: J. Aleksandrowicz, *Pomiędzy płótnem a ekranem...*, s. 137-168.

²⁵ Zob. szerzej: J.M. Barandiarán, *Mitología vasca*, s. 48; A. Ortiz-Osés, *Los mitos vascos...*, s. 51.

konania, że świat nie działa w sposób mechaniczny, lecz zamieszkiwany jest przez duchy, subiektywne siły i energie. W idei animistycznego zespolenia każdy fragment jest nieodłącznym składnikiem całości, przenikniętej magicznym spoiwem żeńskiej energii zwanym *adur*²⁶. W baskijskiej mitologii powierzchnia ziemi nie jest nieruchoma, lecz może rosnąć i kurczyć się jak żywe stworzenie, w jej wnętrzu płyną zaś mleczne rzeki i leżą skarby bogini Mari. Podziemia łączą się ze światem ludzi poprzez jaskinie i studnie, gdzie można spotkać bóstwa, a także złożyć im ofiary, przy czym Mari, uważana powszechnie za nadrzędną postać w baskijskim panteonie, najbardziej ceni sobie ofiarę z krowy²⁷. W tym kontekście nie dziwią już tak bardzo tajemnicze podziemne siły, które poruszają wyspą i wpływają na samopoczucie bohaterów filmu *Lucía y el sexo* (*Lucía i seks*, 2001), ani specyficzne obrazy insektów zamieszkujących pola i zmieniających smak wina w opowieści zatytułowanej *Tierra* (*Ziemia*, 1996). Znacznie mniej enigmatyczne wydaje się też składanie ofiar z krowich wnętrzności w pustym pniu drzewa, będącego w *Krowach* przejściem do podziemi i odsyłającym zarazem do słynnego Drzewa z Guerniki (hiszp. *Árbol de Guernica*, w euskarze *Gernikako arbola*), symbolizującego swobody i prawa Basków.

Iván Pintor Iranzo pisze wręcz o swego rodzaju „adaptacji mitologii”²⁸ w filmach Medema. Wyraża się to zwłaszcza we wpisaniu bohaterów w mityczne archetypy i odarciu ich zachowań z zasad psychologicznego prawdopodobieństwa. Bardzo wyraźnym przykładem takich powiązań jest *Ziemia*, której pierwotny scenariusz zatytułowany był *Mari en la tierra* (*Mari na ziemi*). Tytuł ten stanowi swoistą grę, gdyż baskijską boginię Mari utożsamiano często z inną mityczną postacią, zwaną Lur, czyli Ziemią. W filmie jedna z dwóch przeciwstawionych sobie kobiet nie tylko nosi imię mitologicznej bogini, ale też jest jej ziemskim wcieleniem, kojarzonym z władzą nad piorunami i siłą oczarowywania napotykanym mężczyźni²⁹. Tak jak Mari – bogini życia i śmierci, dobra i zła, dnia i nocy – bohaterka jest opiekuńcza i demoniczna zarazem, łączy w sobie kontrasty i sprzeczności. Reżyser w interesujący, a czasem i zabawny sposób odnajduje odpowiedniki mitycznych atrybutów we współczesności. Na przykład Mari, przedstawiana często w przypisywanych jej w mitologii czerwieniach i czerniach, zamiast na kuli ognia przemieszcza się między wzgórzami na krwistoczerwonym motocyklu, a jej królestwem jest bar mieszczący się w jaskini – miejscu zamieszkania mitycznego bóstwa. Ángel natomiast podróżuje dziwnym białym pojazdem przeznaczonym do likwidowania szkodników, które niszczą miejscowe winnice. Kamera kilkakrotnie wydobywa napis Urtzi na karoserii. W filmie jest to nazwa przedsiębiorstwa, dla którego pracuje Ángel. W baskijskiej mitologii był to bóg nieba przemieszczający się po firmamencie swoim świetlistym powozem³⁰. Co ciekawe, zarówno w *Ziemi*, jak i w prze-

²⁶ Por.: A. Ortiz-Osés, *Los mitos vascos...*, s. 19-20.

²⁷ Por.: J.M. Barandiarán, *Mitología vasca*, s. 46-47.

²⁸ Zob.: I. Pintor Iranzo, *El cine de Julio Medem...*, s. 2.

²⁹ Na temat Mari zob. szerzej: J.M. Barandiarán, *Mitología vasca*, s. 86-103; A. Ortiz-Osés, *Los mitos vascos...*, s. 31-34.

³⁰ Zob. szerzej: J.M. Barandiarán, *Mitología vasca*, s. 112-116.

kazach mitologicznych Urtzi jest bóstwem podrzędnym, podporządkowanym Mari. W przeciwieństwie do wielu innych wierzeń to żeńska energia okazuje się tu pierwotną i dominującą³¹. Widać to wyraźnie w konstrukcji większości postaci z filmów Medema. O ile bohaterki czerpią swą siłę z życia zgodnego z naturą, o tyle mężczyźni są na ogół zagubieni, rozdarci pomiędzy dwiema kobietami, najczęściej wpisującymi się w archetypy matki i kochanki. Wizja silnej, dominującej kobiecości współgra także z portretem tytułowej bohaterki z filmu *Caótica Ana* (*Chaotyczna Ana*, 2007), która nie tylko odznacza się ponadnaturalną mocą i znajomością swych poprzednich wcieleń, ale też zamieszkuje jaskinie, tak jak baskijska bogini.

Odniesienia do mitologicznych archetypów można by mnożyć. W postaci Patricia, rywalizującego z Ángelem o względy Mari, widać związki z mitycznym myśliwym, zwanym Eiztaria³². W *Los amantes del círculo polar* (*Kochankowie z kręgu polarnego*, 1998) enigmatyczna postać ratująca bohatera z opresji to współczesny Basajaunak – przyjazny ludziom stwór zamieszkujący baskijskie lasy³³. Tego typu odwołania nadają filmom reżysera drugi, głębszy wymiar – okazują się one już nie tyle współczesnymi fabułami zanurzonymi w onirycznej aurze, co świadectwem przywiązania do rodzimej tradycji. Kraj Basków jest więc dla Medema stałym punktem odniesienia, nawet wówczas, gdy przestaje być osią narracyjną i przestrzenną opowieści.

W strukturę mitu wpisują się też w pewnej mierze osobliwe przypadki, stające się udziałem niemal wszystkich bohaterów Medema. Przykładem mogą być wizualne motywy przewodnie związane z przeznaczeniem (jak papierowe samolociki w *Kochankach z kręgu polarnego* lub księżyc w *Lucii i seksie*) oraz niezwykle spotkania czy rozminięcia się postaci. W zakończeniu *Rudej wiewiórki* bohater odkrywa, że ukochana dziwnym trafem znalazła się na drugim planie jego starej fotografii, zanim jeszcze się poznałi. W *Kochankach z kręgu polarnego* bohaterowie w tym samym momencie spoglądają przez okna samolotów, nawet nie podejrzewając, że mijające się maszyny wiozą ich poszukiwaną usilnie drugą połowę. Tego typu sytuacje są nieodłącznym składnikiem każdego filmu reżysera i wpisują się doskonale w ich oniryczną aurę. Chociaż sam Medem lubi opowiadać, że niecodzienne przypadki stały się też jego osobistym udziałem. Na przykład jakiś czas po tym, jak „przeszło mu” szalone zakochanie w sąsiadce, dowiedział się, że jej babcia była nieslubną córką jego pradziadka. Wyjątkowo tragicznym zbiegiem okoliczności po tym, jak Medem ukończył *Kochanków z kręgu polarnego*, jego siostra Ana, tak jak jej filmowa imienniczka, zginęła w wypadku samochodowym, pozostawiając swego partnera Álvaro (w *Kochankach* imię to nosili partnerzy matki Any)³⁴.

Wątek nieuchronnego przeznaczenia wiąże się tutaj z charakterystycznymi parami bohaterów i swoistym dualizmem postaci³⁵. W *Krowach* Cristina i Peru zostają sportre-

³¹ Zob. szerzej: A. Ortiz-Osés, *Los mitos vascos...*, s. 27-29.

³² Zob. szerzej: I. Pintor Iranzo, *El cine de Julio Medem...*, s. 7.

³³ Zob. szerzej: A. Ortiz-Osés, *Los mitos vascos...*, s. 42; I. Pintor Iranzo, *El cine de Julio Medem...*, s. 7.

³⁴ Zob.: J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza...*, s. 235, 253.

³⁵ Zob.: Z. Extebeste Gómez, *Julio Medem, a través del espejo de la realidad*, „Ikusgaiak” 2003, nr 6, s. 118; tenże, *Julio Medem*, s. 61-62.

towani przez dziadka jako bliźnięta jadące na grzbiecie jednego zwierzęcia w całkowitej symetrii i harmonii. W *Ziemi bliźniaczy* związek między postaciami wydobyty jest dodatkowo poprzez imiona Ángel i Ángela. Podobne wątki występują też w pozornie niezwiązanym z Krajem Basków filmie *Lucía i seks*. Lorenzo (imię kojarzone w Hiszpanii ze słońcem)³⁶ ma tu córeczkę Lunę (Księżyc), a jego towarzyszką okaże się tytułowa Lucía, której imię także wpisuje się w świetlistą metaforykę. W tym kontekście rozmijanie się bohaterów przywodzi na myśl mitologiczne wędrówki Słońca i Księżycy – dzieci Lur, czyli Ziemi³⁷. Film ten jest również przykładem na to, jak związki między postaciami łączą się w filmach Medema w kolistą strukturą narracji. W *Lucía i seksie* zarówno pisana przez bohatera, jak i opowiadana przez reżysera historia zataczają koło, czego symbolem stanie się wyspa, na której wszystko się rozpoczyna, kończy i zaczyna od nowa. W *Krowach* cykliczną wizję czasu podkreślają dodatkowo ci sami aktorzy wcielający się w kolejne pokolenia baskijskich rodzin. Szczególnym przykładem są tytułowi kochankowie z kręgu polarnego odzwierciedlający mitologiczny wątek bliźniąt – Mikelatsa i Atarrabi, dzieci bogini Mari, uosabiających wschodzące i zachodzące słońce³⁸. Losy bohaterów w szczególny sposób wpisane są w cykl słoneczny, zataczają nieustające kręgi. Gdy postacie podróżują w nadziei na spotkanie, ich samoloty przecinają niebo w przeciwnych kierunkach. Zmieni to dopiero dzień polarny i dotarcie do miejsca, gdzie słońce nie zachodzi. Cykliczność sugerowana jest tu też przez same imiona bohaterów – Ana i Otto nieprzypadkowo są palindromami, co podkreśla bliźniacze podobieństwo między postaciami, będącymi zresztą przybrany rodzeństwem, a także odzwierciedla swoistą powtarzalność losów. Otto, tak jak jego niemiecki imiennik, zostaje pilotem i wyskakując ze spadającego samolotu, ląduje na drzewie, by rozminąć się kolejny raz z szukającą go Aną.

Imię bohatera łączy się z niezwykle historią, która naznaczy także dużo późniejszą podróż kochanków pod krąg polarny. Dziadek Otta, ukrywający się w lesie podczas bombardowania Guerniki, uratował życie niemieckiego pilota, który musiał katapultować się z uszkodzonego samolotu i niefortunnie zawisł na jednym z drzew. Retrospekcja ukazująca tę sytuację jest nie tylko punktem wyjścia do kolejnych zbiegów okoliczności – dziadek bohatera poślubi Niemkę, będąc przekonany, że jest ona symbolicznym darem od uratowanego niegdyś pilota, a on sam zakocha się w Baskijce i zabierze ją ze sobą pod krąg polarny, z dala od wojennej zawieruchy. Dojście do porozumienia pomiędzy mężczyznami, porzucenie broni przez Niemca i papieros wypalony wspólnie w geście pojednania stają się symbolami dialogu, koniecznego także, by rozwikłać problemy współczesnego Kraju Basków. Scena pojednania utrzymana jest w dość humorystycznej i lekkiej konwencji, co odcina ją zdecydowanie od narzucanej zwykle filmowcom poważnej tonacji obowiązującej w rozliczeniach z przeszłością. Medem pokazuje tu po-

³⁶ Np. słowa popularnej asturyjskiej piosenki mówią: *El sol se llama Lorenzo y la Luna Catalina. Catalina anda de noche y Lorenzo anda de día* („Słońce ma na imię Lorenzo, a Księżyc Katalina. Katalina spaceruje nocą, a Lorenzo za dnia”).

³⁷ Zob. szerzej: A. Ortiz-Osés, *Los mitos vascos...*, s. 84-85.

³⁸ Zob.: I. Pintor Iranzo, *El cine de Julio Medem...*, s. 8; A. Ortiz-Osés, *Los mitos vascos...*, s. 34.

jednanie bez patosu, uwypuklając zarazem rolę wybaczenia, tak niezbędnego wobec aktualnych napięć w Kraju Basków. W filmie konflikt między bohaterami zostaje zażegnany, gdyż żołnierz, który uzyskał przebaczenie, nie potrafi już dalej zabijać.

Samo bombardowanie Guerniki ukazane jest w postaci oglądanych przez bohaterów dokumentalnych materiałów z telewizyjnych wiadomości – transmitowanych w kontekście kolejnej rocznicy tragicznych wydarzeń oraz prośby o przebaczenie wysuniętej podczas uroczystości przez przedstawicieli niemieckiego rządu. Fragmenty te, choć początkowo wydają się tylko wplecioną w fabułę anegdotą, okażą się kluczowe dla określenia tożsamości postaci i zrozumienia ich własnej, rodzinnej przeszłości, która cały czas stapia się z tym, co teraźniejsze. Jak zauważa Santiago de Pablo, *Guernica przekształca się tu w symbol przebaczenia i pojednania, nie tylko pomiędzy narodami, ale też na poziomie stricte personalnym*³⁹. Te dwie perspektywy łączą się zresztą i w innych filmach Medema – w *Krowach*, gdzie dyskurs rodzinny wpisany jest w historię narodu, a także w *Baskijskiej piłce*, w której konflikt polityczny wiąże się z osobistymi tragediami rozmówców reżysera.

Wątek Guerniki wydaje się wybrany nieprzypadkowo, tkwi ona bowiem nie tylko w pamięci Basków, ale jest też uniwersalnym symbolem działań wojennych skierowanych przeciw cywilom, który swój globalny zasięg zawdzięcza dodatkowo słynnemu obrazowi Picassa. Zderzenie tego, co lokalne, z wymiarem globalnym obserwujemy również w specyficznym przededefiniowaniu tożsamości filmowych postaci. Ibon Egaña Etxeberria trafnie porównuje ją do rozsypanej układanki, której elementy bohaterowie muszą ułożyć, by odkryć swoje korzenie i wpisane w nie przeznaczenie⁴⁰. Rozproszona, ponowoczesna tożsamość wydaje się przeciwieństwem wyraźnie zarysowanej przynależności rodzinnej i etnicznej w *Krowach*. Obydwa filmy podejmują natomiast temat napięcia pomiędzy tożsamością indywidualną a zbiorową, jednostką a oczekiwaniami grupy (zwłaszcza w kwestii zakazanej, choć z różnych powodów, miłości pomiędzy rodzeństwem). Obydwie opowieści kończą się wyjazdem protagonistów – nie tylko z Kraju Basków, ale i z Hiszpanii. W późniejszym filmie matka Any wyjeżdża ze swym nowym partnerem do Australii, skąd przesyła córce listy nagrane na taśmach wideo, a Ana i Otto odnajdują się dopiero w Finlandii – miejscu nienaznaczonym wojną, do którego uciekł przed laty niemiecki pilot ze swoją baskijską narzeczoną. Poszukujący się kochankowie być może nie przez przypadek spektakularnie rozmijają się akurat na Plazu Mayor w Madrycie. Dostrzec tu można subtelną aluzję polityczną do ideowego rozmijania się baskijskich nacjonalistów i rządu w stolicy, Medem nie koncentruje się jednak tutaj na analizie aktualnej sytuacji w Kraju Basków. Próbuje opowiedzieć o tożsamości baskijskiej w rzeczywistości, w której człowiek nie jest przypisany na całe życie do jednego miejsca, a media przekazują informacje do najdalej położonych zakątków.

W podobnej perspektywie wątek Kraju Basków pojawia się w filmie *Habitación en Roma (Pokój w Rzymie, 2010)*. Pomysł, by akcja rozgrywała się podczas jednej nocy

³⁹ S. de Pablo, *El bombardeo de Gernika en el cine de ficción: silencio, esperpento, símbolo e historia*, [w:] *Gernika eta zinea. Gernika y el cine*, red. I. Momoitio, Gernika-Lumo 2003, s. 51, *Gernika-Lumoko Historia Bilduma*, 4.

⁴⁰ Zob. I. Egaña Etxeberria, *La memoria...*, s. 7.

w hotelowym pokoju, zaczerpnął reżyser z chilijskiej produkcji *En la cama* (*W łóżku*, 2005) Matiasa Bize, ale na tym właściwie podobieństwa się kończą, trudno tu więc mówić o *remake'u*. Dostrzec można symboliczną klamrę łączącą wyjazd z targanej wojną małej ojczyzny w debiucie reżysera z *Pokojem w Rzymie*, w którym tożsamość odnajdywana jest na nowo w globalizującym się świecie, gdzie nie służą już temu regionalne rytuały, lecz Internet i nowoczesne multimedia. W hotelowym pokoju bohaterka pokazuje nieznanemu Rosjance swój dom na zdjęciu w wyszukiwarce satelitarnej San Sebastian. Powiększenie zdradza nieoczekiwane ślady dawnej tragedii, a wyjazd do Rzymu tylko pozornie stanowi bezpieczną ucieczkę przed przeszłością. Również wyświetlany na ekranie telefonu komórkowego rodzinny film, w którym słyszemy euskarę – *prastary i trudny do opanowania język*, jak tłumaczy Rosjance bohaterka – okazuje się czymś więcej niż zapisem beztrioskiej zabawy z dziećmi. Nosi piętno tragicznej przeszłości, zdradza wciąż niezagojoną ranę. Chociaż (podobnie jak w *Lucii i seksie*) wiąże się ona z domowym wypadkiem, w wyniku którego ginie jedno z dzieci, może przywołać na myśl także trudną historię Kraju Basków.

Potrzeba przededefiniowania baskijskiej tożsamości w kontekście zmieniającej się rzeczywistości, a przede wszystkim konieczność dialogu i pojednania, o której opowiada Medem w *Kochankach z kręgu polarnego*, będzie też kluczem do dokumentalnej *Baskijskiej piłki*. Podtytuł filmu, *Skóra kontra kamień*, odnosi się do tradycyjnego regionalnego sportu, gdzie piłka odbijana jest od kamiennego muru. Gra ta, będąca jednym z wizualnych motywów przewodnich dokumentu, staje się jednocześnie metaforą konfliktu w Kraju Basków. Mocne, przypominające strzały uderzenia piłki zmontowane są z przeciwnymi opiniami wypowiadających się stron i nadają opowieści specyficzny rytm pojedynku. Skupia się ona na kluczowych tematach, takich jak tożsamość, regionalny patriotyzm, uwarunkowania historyczne, narodziny nacjonalizmu, działalność ETA, *kale barroka* (walka uliczna), bombardowanie Guerniki, tłumienie baskijskiej kultury w okresie frankizmu i odrodzenie postaw separatystycznych w czasie przejścia do demokracji, zmiany konstytucyjne, projekt autonomii, euskara, sytuacja Basków we Francji, prawo samostanowienia, ofiary terroryzmu, odrębność kulturowa, delegalizacja partii Herri Batasuna czy tortury w hiszpańskich więzieniach. Zebrany materiał przerastał możliwości dwugodzinnego filmu, dlatego niektóre z niewykorzystanych pierwotnie fragmentów Medem zmontował w 2004 r. w krótkometrażówce *La pelota Vasca* (*Baskijska piłka*), włączonej do nowelowego utworu *Hay motivo* (*Jest powód*), w którym każdy z autorów przedstawiał wybrany problem współczesnej Hiszpanii⁴¹. Uzupełnieniem obydwu filmów jest książka, prezentująca w całości wszystkie rozmowy, wraz z zadawanymi pytaniami, których nie słyszymy na ekranie, i pełnym wachlarzem poruszanych tematów⁴².

Charakterystycznym rysem dokumentu jest, częste w twórczości Medema, połączenie przemocy i kulturowej tradycji. Wywiady przeplata reżyser z obrazami tradycyjnych

⁴¹ Zob. szerzej: Z. Etxebeste Gómez, *Julio Medem*, s. 38-39.

⁴² Zob. szerzej: J. Medem, *Un pájaro vuela dentro de una garganta...*, s. 157; Z. Etxebeste Gómez, *Julio Medem*, s. 140.

baskijskich sportów, często wywodzących się (podobnie jak wspomniane już rąbanie drewna) z codziennych zajęć. Są to pełne zaciętości pokazy siły przeciwników, uderzającej zwłaszcza w takich dyscyplinach, jak podnoszenie kamiennych kul czy ciągnięcie po ziemi betonowych płyt. Pełniąc funkcję ilustracji obyczajowych, obrazy te wpisują się jednocześnie w dynamikę przedstawionego konfliktu, tak samo jak tytułowe rozgrywki baskijskiej piłki. Szczególnie zwraca uwagę sekwencja oparta na pochodzących z różnych filmów scenach przeciągania liny. Rywalizujące drużyny ukazane są w serii ujęć i przeciwwjęć, zmontowanych w taki sposób, że przeciwwjęcie pochodzi z innego filmu niż ujęcie poprzedzające. Kontrasty te podkreśla zestawianie fragmentów czarno-białych z barwnymi, współczesnych z dawnymi, a dynamikę starcia wydobywają dodatkowo rytmicznie wplecione urywki z walk baranów i wyścigów kajakarskich. W ten sposób widz odnosi wrażenie, że zaciętość rywalizujących mężczyzn przekazywana jest z pokolenia na pokolenie jak pałeczka w sztafecie, zaś walka zawsze w jakiejś mierze oznacza starcie z demonami przeszłości. Medem włącza do opowieści także fragmenty innych filmów, zarówno dokumentalnych, jak i fabularnych, ukazujących bogactwo regionalnej kultury, zamachy ETA, walkę o zachowanie baskijskiej tożsamości i własnego języka za czasów dyktatury gen. Franco czy inne jeszcze aspekty powiązane z tematyką wywiadów, ale często zmontowane na zasadzie kontrapunktu, a nie ilustracji. Odnajdujemy tu m.in. sceny z takich filmów, jak *Días contados* (*Policzone dni*, 1994) Imanola Uribe, *Operación Ogro* (*Operacja Ogro*, 1979) Gilia Pontecorvo, *Yoyes* (1999) Heleny Taberny, sekwencje z odcinka amerykańskiego serialu *Around the World with Orson Welles* (*Dookoła świata z Orsonem Wellesem*, 1955) Orsona Wellesa czy fragmenty wspomnianych już *Krów* i dokumentu *Matka Ziemia*. Naprzemiennosc wywiadów i filmowych obrazów pozwala reżyserowi ukazać jego wielowymiarową wizję Kraju Basków, wolną od uproszczeń i czarno-białych podziałów⁴³.

Kontrapunktem dla ścierających się opinii staje się również baskijski pejzaż. Widzimy masywy górskie, megality, tradycyjne gospodarstwa na wzgórzach, fale rozbijające się o klify, ale też centra miast i wpisane w krajobraz symbole baskijskiej kultury, jak choćby słynne rzeźby z cyklu *El peine del viento* (*Grzebień wiatru*, 1976) Eduarda Chillidy. Iván Pintor Iranzo w interesujący sposób interpretuje te fragmenty, zestawiając je z wizualnymi haiku, zawieszającymi narrację w filmach japońskiego reżysera Yasujirō Ozu. Niezależnie od kulturowych i gatunkowych różnic mamy tutaj bowiem podobne zdystansowanie się do opowiadanej historii, ukazanie jej ulotności na tle odwiecznej natury⁴⁴.

Także warstwa muzyczna *Baskijskiej piłki* odsyła wyraźnie do regionalnej tradycji. Uwagę zwraca przede wszystkim śpiew Mikela Laboa – legendarnego piosenkarza, wykonującego swoje utwory w euskarze. Jego słynny lament o wolności, *Txoria Txori* (*Ptak jest ptakiem*), otwiera pierwszą sekwencję filmu, gdzie zmontowany jest z baskijskim krajobrazem widzianym z lotu ptaka, co współgra z wymową utworu, ale też z ideą

⁴³ Zob. szerzej: A. Malalaña Ureña, G. Fernández González, *Eta y el cine. Las fuentes de información de los profesionales del cine*, „Revista General de Información y Documentación” 2006, Vol. 6, nr 2, s. 211.

⁴⁴ I. Pintor Iranzo, *El cine de Julio Medem...*, s. 9.

Medema, by przedstawić problemy regionu w sposób możliwie najbardziej obiektywny. Jak wspomina reżyser, punkt widzenia z lotu ptaka miał mu pozwolić *zobaczyć nienawiść, samemu jej nie czując*⁴⁵. Artysta chciał, by był to dialog prowadzony bez osądzania, nastawiony na próbę zrozumienia racji wypowiadających się stron. Medem próbował zachować tę bezstronność także na etapie montażu. Chociaż wypowiedzi są pocięte, by utrzymać rytmikę zderzających się poglądów, twórca nie przestaje troszczyć się o zachowanie kontekstu i przekazywanych przez rozmówców znaczeń⁴⁶.

Spojrzenie z lotu ptaka to metafora nie tylko obiektywizmu dokumentalisty, ale też możliwie szerokiej perspektywy problemu. Medem zauważa, że wszystkie znane mu filmy dokumentalne o podobnej tematyce opowiadają właściwie wyłącznie o ofiarach terroryzmu⁴⁷. W *Baskijskiej pilce* obok dramatycznych opowieści osób, które przeżyły zamachy lub straciły w nich najbliższych, napotykamy świadectwa ofiar tortur ze strony hiszpańskiego rządu oraz rodzin odwiedzających więźniów skazanych za terroryzm. Reżyser, ukazując odcienie szarości pomiędzy dwoma najczęściej dostrzeganymi i zarazem najbardziej radykalnymi biegunami konfliktu, stara się oddać złożony obraz baskijskiej tożsamości i patriotyzmu, tłumacząc, że zna wielu Basków, którzy nie czują się Hiszpanami, a jednocześnie sprzeciwiają się przemocy⁴⁸. Zapraszając do rozmowy przedstawicieli różnych partii politycznych, dziennikarzy, filozofów, socjologów, księży, sportowców czy artystów, reżyser chciał stworzyć wypowiedź jak najbardziej polifoniczną. (W sumie udział w projekcie wzięły sto trzy osoby, z czego siedemdziesiąt pojawia się na ekranie w kinowej wersji filmu). Jak piszą Angulo i Rebordinos: *Medem pragnął udowodnić w swoim filmie, że Euskadi jest rzeczywistością pluralistyczną, a rzeczy nie są czarne ani białe, lecz występuje wiele tonacji pośrednich, wiele sposobów analizowania i rozumienia świata. Zamiast radykalnego poglądu „jesli nie ze mną, to przeciwko mnie” – wyznawanego z jednej strony przez Partido Popular, a z drugiej przez tak zwaną lewicę abertzale („patriotyczną”) oraz ETA – Medem pokazał w Baskijskiej pilce inne formy postrzegania rzeczywistości*⁴⁹.

Zdaniem Jeana-Claude’a Seguina *skrajne postawy polityczne rozmówców z czasem znoszą się wzajemnie i sprawiają, że w filmie całkowicie brak opinii samego reżysera*⁵⁰. Nieprzypadkowo jednak dokument Medema ma budowę klamrową – otwiera go i zamyka wypowiedź baskijskiego pisarza Bernarda Atxagi. Choć reżyser próbuje być bezstronny, nie ukrywa, że sposób myślenia Atxagi jest mu szczególnie bliski. Pisarz mówi o idei Euskal Hiria, przeciwstawionej Euskal Herria, a więc o wyobrażeniu miasta, które miałyby zastąpić wizję baskijskiego państwa. Takie miasto, metaforycznie przywoła-

⁴⁵ J. Medem, *Un pájaro vuela dentro de una garganta...*, s. 153.

⁴⁶ Por.: Z. Etxebeste Gómez, *Julio Medem*, s. 19; J. Medem, *Un pájaro vuela dentro de una garganta...*, s. 154, 156.

⁴⁷ Por.: J. Medem, *Un pájaro vuela dentro de una garganta...*, s. 152.

⁴⁸ Por.: J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza...*, s. 271; J. Medem, *Un pájaro vuela dentro de una garganta...*, s. 153.

⁴⁹ J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza...*, s. 63-64.

⁵⁰ J.-C. Seguin, *ETA...*, s. 334.

ne w obrazach zamykających film, mogłoby mieć różne dzielnice, należące do odmiennych opcji politycznych i sposobów rozumienia baskijskiej tożsamości⁵¹. Byłoby też, jak pisze reżyser, sposobem na *zbliżenie do siebie przeciwnych brzegów*, bo bez tego *niemożliwe jest zabliznienie rany*⁵².

Z wywiadów i publikacji Medema dowiadujemy się, że druga postać szczególnie mu bliska to Eduardo Madina – lewicowy polityk, który w wyniku zamachu stracił nogę. Reżyser nazywa go wręcz *gwiazdą dokumentu*⁵³. Madina, wiedząc, że ETA chciała go zabić, podkładając bombę w jego samochodzie, jest w stanie solidaryzować się z inną bohaterką filmu – Aniką Gil, ofiarą brutalnych tortur podczas policyjnych przesłuchań. Polityk sprzeciwia się delegalizacji Herri Batasuny i przemocy stosowanej przez obydwie strony konfliktu. Jest zwolennikiem dialogu, dostrzegając w nim jedyną szansę na zmianę sytuacji w Kraju Basków⁵⁴.

Film wywołał niemal równie burzliwe dyskusje, jak te, które sam dokumentował. Obok aplauzu na festiwalu w San Sebastian i wielu wyrazów poparcia, także ze strony bezpośrednich ofiar konfliktu, pojawiały się oskarżenia o wspieranie nacjonalizmu czy o zrównywanie sytuacji terrorystów i ich ofiar, a nawet głosy domagające się zakazania dystrybucji i wykorzystujące niewygodny dokument do manipulacji politycznej⁵⁵. Temperaturę sporów odzwierciedlają manifestacje, które odbyły się podczas uroczystości wręczenia nagród imienia Goi, przyznawanych za największe osiągnięcia hiszpańskiego kina. Hasło „No al Medem y La pelota Vasca: la nuca contra la bala” („Nie dla Medema i Baskijskiej piłki: kark kontra kula”), przypominało slogan „No a la guerra” („Nie dla wojny”), popularny podczas gali z 2003 r., odbywającej się w cieniu wojny w Iraku. Zwolennicy filmu protestowali z kolei pod hasłami „Medem Si. ETA No” („Tak dla Medema, nie dla ETA”) i „No al terrorismo, si a la libertad de expresión” („Nie dla terroryzmu, tak dla wolności słowa”). Co dość znamienne, największy sprzeciw wyrażały te strony konfliktu, które odmówiły zabrania głosu w filmowym dialogu⁵⁶. O nich też wspomina Medem w ostatnich słowach deklaracji, jaka pojawia się w czołówce:

Film ten...

pragnie być zaproszeniem do dialogu.

Film ten...

zrodził się z szacunku dla każdej opinii.

Film ten...

jest niezależny i związany tylko z osobistą inicjatywą.

Film ten...

solidaryzuje się z cierpiącymi z powodu przemocy w baskijskim konflikcie.

⁵¹ Zob.: J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza...*, s. 278-279.

⁵² J. Medem, *Un pájaro vuela dentro de una garganta...*, s. 155.

⁵³ J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza...*, s. 277.

⁵⁴ Zob.: J. Medem, *S.O.S.*, [w:] J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza...*, s. 159.

⁵⁵ Zob. J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza...*, s. 287.

⁵⁶ Zob. szerzej: *tamże*, s. 66-67.

Film ten...

*będzie zawsze tęsknić za tymi, którzy nie chcieli wziąć w nim udziału*⁵⁷.

W opinii badaczy zajmujących się specyfiką kina o podobnej tematyce zwykle kluczowy dla wymowy filmu okazuje się moment jego produkcji⁵⁸. Także historia powstania *Baskijskiej piłki* wiąże się ściśle z ówczesną sytuacją polityczną. Pierwotnie Medem pracował bowiem nad scenariuszem filmu fabularnego, zatytułowanego *Aitor, la piel contra piedra* (*Aitor, skóra kontra kamień*), gdzie chciał powrócić do kwestii tożsamości i baskijskich archetypów. (Imię Aitor pochodzi od słowa *aita* – ojciec – i odwołuje się do postaci żyjącego w aurze magicznego realizmu baskijskiego patriarchy z dziewiętnastowiecznego poematu Agustina Chaho). Nasilenie napięć w regionie, a zwłaszcza populistyczna kampania wyborcza z 2001 r., stawiająca znak równości pomiędzy nacjonalizmem a terroryzmem, oraz szereg decyzji rządu będących krokiem wstecz w stosunkach z Krajem Basków doprowadziły do tego, że zamiast fabuły powstał dokument, postrzegany przez twórcę jako bardziej potrzebny w danym momencie⁵⁹. Dekada, która minęła od daty ukończenia *Baskijskiej piłki*, w pewnym stopniu wpłynęła na kształt tej opowieści, nie zmienia to jednak faktu, że nadal pozostaje ona najpełniejszym z filmowych świadectw baskijskiego konfliktu.

Po doświadczeniu nacisków politycznych, związanych z burzliwą recepcją *Baskijskiej piłki*, Medem rozstaje się kolejny raz ze swą małą ojczyzną. Owe wyjazdy i powroty naznaczają nie tylko tematykę, ale i fabuły filmów reżysera, w których, jak wspominałam, także sami bohaterowie opuszczają nieraz rodzinne strony. To swoiste rozdarcie nie przeszkadza jednak twórcy uparcie krążyć wokół wątku baskijskiej tożsamości. Prze definiuje ją, zmagając się z dramatem prastarego konfliktu, ale też dostrzega surowe piękno rodzimego pejzażu i odwiecznych symboli. W ten sposób filmy Medema stają się dowodem ciągłego przenikania politycznych napięć oraz wciąż żywej kulturowej tradycji z jej niepowtarzalnym kolorytem i korzeniami sięgającymi daleko w przeszłość. Łączący niemal wszystkie filmy wątek pamięci, rozumianej jako nieodłączna część tożsamości – narodowej, etnicznej czy indywidualnej – wiąże się prawie zawsze z ideą pojednania, która dotyczy zarówno sfery społeczno-politycznej, jak i dramatycznej przeszłości postaci. Kraj Basków zwykle jest podskórnie obecny w twórczości reżysera nawet wówczas, gdy opowiadana historia toczy się w tytułowym pokoju w Rzymie lub pod (również tytułowym) kręgiem polarnym. W finałowej sekwencji *Pokoju w Rzymie* bohaterka postanawia wrócić do San Sebastian. Być może w przyszłości taki osobisty lub filmowy tylko powrót stanie się też udziałem samego reżysera. W ostatnim jak dotąd pełnometrażowym filmie Medema wątek baskijski jest bowiem nie tyle powrotem, co śladem tożsamości, wspomnieniem – pięknym i bolesnym zarazem.

⁵⁷ Wszystkie cytaty z filmów i opracowań podaję w tłumaczeniu własnym.

⁵⁸ Zob. szerzej: J. Fernández, *Euskal zinema...*, s. 91-101; J.-C. Seguin, *ETA...*, s. 435.

⁵⁹ Zob. szerzej: J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza...*, s. 59-61; J. Medem, *Un pájaro vuela dentro de una garganta...*, s. 151.

BIBLIOGRAFIA

- Aleksandrowicz J., *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim*, Katowice 2012, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, 2946.
- Angulo J., Rebordinos J.L., *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Huesca 2005.
- Barandiarán J.M., *Mitología vasca*, San Sebastián 1983, *Colección „Askatasun haizea”*, 32.
- Bilbao G. i in., *Conflictos, violencia y diálogo. El caso vasco*, Bilbao 2004, *Serie Etica*, 10.
- Egaña Etxeberria I., *La memoria como identidad en el cine de Julio Medem: Vacas y Los amantes del círculo polar*, [w:] *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata 2008, [online] <http://www.euskaltzaindia.net/dok/plazaberri/2009/uztaila/eganaibon.pdf>.
- Etxebeste Gómez Z., *Julio Medem*, Madrid 2010, *Signo e Imagen. Cineastas*.
- Etxebeste Gómez Z., *Julio Medem, a través del espejo de la realidad*, „Ikusgaiak” 2003, nr 6.
- Evans J., *Foundational Myths, Repressed Maternal Metaphors and Desengaño: Iconography in Vacas (1992)*, „Hispanic Research Journal” 2009, Vol. 10, nr 2, [online] <http://dx.doi.org/10.1179/174582009X410162>.
- Fernández J., *Euskal zinema. Cine vasco. Basque Cinema*, San Sebastián 2006, *Euskal Kultura Saila/Colección Cultura Vasca/Basque Culture Series*.
- Granja J.L. de la, *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Madrid 2002, *Colección Historia Biblioteca Nueva*.
- Granja J.L. de la, Beramendi J., Anguera P., *La España de los nacionalismos y las autonomías*, Madrid 2003, *Historia de España. 3er. milenio*, 38.
- Herederó C.F., *Julio Medem: la imagen conmovida*, [w:] tenze, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Madrid 1997.
- Latham J., *El juego de perspectivas en Vacas de Julio Medem: el uso de Ostranie para definir la sociedad vasca*, „Chrestomathy” 2012, Vol. 11.
- Malalaña Ureña A., Fernández González G., *Eta y el cine. Las fuentes de información de los profesionales del cine*, „Revista General de Información y Documentación” 2006, Vol. 6, nr 2.
- Martín-Estudillo L., *El hacha en la sangre: nacionalismo y masculinidad en Vacas de Julio Medem*, „Journal of Spanish Cultural Studies” 2007, Vol. 8, nr 3, [online] <http://dx.doi.org/10.1080/14636200701635467>.
- Medem J., S.O.S., [w:] J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Huesca 2005.
- Medem J., *Un pájaro vuela dentro de una garganta*, [w:] J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Huesca 2005.
- Navarrete L., *La historia contemporánea de España a través del cine español*, Madrid 2009, *Nuestro Ayer*.
- Ortiz-Osés A., *Los mitos vascos. Aproximación hermenéutica*, Bilbao 2007, *Serie Euskal Herria*, 26.
- Pablo S. de, *El bombardeo de Gernika en el cine de ficción: silencio, esperpento, símbolo e historia*, [w:] *Gernika eta zinea. Gernika y el cine*, red. I. Momoitio, Gernika-Lumo 2003, *Gernika-Lumoko Historia Bilduma*, 4.

- Pablo S. de, *El linaje de Aitor. Cine, historia e identidad nacional en el País Vasco*, [w:] *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, red. G. Camarero, B. de las Heras, V. de la Cruz, Madrid 2008.
- Pintor Iranzo I., *El cine de Julio Medem. De la lectura del imaginario mitológico vasco al retrato de los discursos sobre la situación política y social en el País Vasco*, referat wygłoszony na konferencji VII Congr s de l'Associació d'Historiadors de la Comunicació w listopadzie 2004 r. w Barcelonie.
- Roldán Larreta C., *El cine de Euskadi de los noventa*, „Cultura e Investigación Vasca” 1999, nr 10.
- Roldán Larreta C., *Paisaje después de la batalla. Una aproximación al cine vasco contemporáneo*, „Revista Internacional de los Estudios Vascos” 2004, Vol. 49, nr 2.
- Santaolalla I.C., *Far from Home, Close to Desire: Julio Medem's Landscapes*, „Bulletin of Hispanic Studies” 1998, Vol. 75, nr 3, [online] <http://dx.doi.org/10.3828/bhs.75.3.331>.
- Santaolalla I.C., *Julio Medem's Vacas (1991): Historicizing the Forest*, [w:] *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, red. P. Evans, Oxford 1999.
- Seguin J.-C., *ETA y el nacionalismo vasco en el cine*, [w:] *Hispanismo y cine*, red. J. Herrera, C. Martínez-Carazo, Madrid 2007, *Casa de la Riqueza. Estudios de Cultura de España*, 11.
- Torrado Morales S., *Cine vasco en la bibliografía cinematográfica (1968-2007)*, San Sebastián 2008, *Serie Humanidades*, 16.

Dr Joanna ALEKSANDROWICZ – adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu  laskiego. Zajmuje si  filmem i kultur  hiszpausk , kinem azjatyckim, estetyk  oraz komparatystyk  kulturową. Opublikowała książki *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* (Kraków 2008) i *Pomiędzy pl tnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpauskim* (Katowice 2012), a także artykuły i recenzje z zakresu filmoznawstwa.