

„Kwartalnik Filmowy” nr 123 (2023)
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1662>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Krzysztof Loska
Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0003-4078-798X>

Lav Diaz, rewolucja i czas mesjański

Słowa kluczowe:

rewolucja;
czas mesjański;
kolonializm;
fabulacja;
Filipiny

Abstrakt

Przyjmując założenie, że rewolucja jest wydarzeniem apokaliptycznym, czyli świeckim wariantem religijnego mesjanizmu (Leszek Kołakowski), autor przygląda się obrazowi antykolonialnego buntu w filmie Lava Diaza *Kołysanka do bolesnej tajemnicy* (*Hele sa hiwagang hapis*, 2016). Punktem wyjścia jest tu hipoteza o pokrewieństwie mesjanizmu z radykalnymi ruchami społecznymi w krajach zależnych (Vittorio Lanternari, Eric J. Hobsbawm) oraz koncepcja historii w ujęciu Reynalda C. Ileta, który w książce *Pasyon and Revolution* zwrócił uwagę na konieczność namysłu nad materiałami pomijanymi w oficjalnej narracji – jak wiersze, pieśni, powieści, listy, podania ludowe – ponieważ pozwalają one na zrozumienie zdarzeń politycznych. Głównym pojęciem operacyjnym w analizie filmu Diaza jest kategoria czasu mesjańskiego, czyli rozszczepionego, który rozbija linearność i przyczynowość, zakłada współistnienie przeszłości niekoniecznie prawdziwych (Gilles Deleuze) oraz sprawia, że nie sposób odróżnić tego, co realne, od tego, co wyobrażone.

Ludzie sami tworzą swoją historię, ale nie tworzą jej dowolnie, nie w wybranych przez siebie okolicznościach, lecz w takich, w jakich się bezpośrednio znaleźli, jakie zostały im dane i przekazane. Tradycja wszystkich zmarłych pokoleń ciąży jak zhora na umysłach żyjących. I właśnie wówczas, gdy wydają się być zajęci tym, by dokonać przewrotu w sobie samych i w tym, co ich otacza, by stworzyć coś, czego nigdy jeszcze nie było, w takich właśnie epokach kryzysu rewolucyjnego przywołują oni trwożliwie na pomoc duchy przeszłości, zapożyczają od nich imiona, hasła bojowe i szaty, ażeby w tym uświęconym przez wieki przebraniu i w tym zapożyczonym języku odegrać nowy akt historii świata¹.

Zastanawiając się nad zależnością między czasem i rewolucją, Stephen Hanson wprowadza kategorię *czasu charyzmatycznego*². Pojęcie to pozwala na opisanie przełomów politycznych, w których dochodzi do przewartościowania istniejącego porządku rzeczy i wejścia w nowy czas. Rewolucja rozumiana jako całkowita przebudowa społeczeństwa potrzebuje wodza obdarzonego nadprzyrodzoną mocą, który pociągnie za sobą zwolenników i przekona ich, że od tam będą poruszać się w świecie odrodzonym, poza liniowym modelem czasu. Z charyzmatycznego punktu widzenia czas historyczny jest bowiem złudzeniem i może zostać przekroczony przez ludzi wyjątkowych³. Przywódca ruchu rewolucyjnego nierzadko utożsamia się z mesjaszem lub za takiego jest uznawany przez swoich wyznawców, jednak to właśnie wskutek napięcia między koniecznością podporządkowania się charyzmem wodza a sprzeciwem wobec jego despotycznej władzy dochodzi do rozkładu wewnątrz ruchu⁴.

W filmie *Kotłyszanka do bolesnej tajemnicy* (*Hele sa hiwagang hapis*, 2016) reżyser Lav Diaz opowiada o klęsce rewolucji filipińskiej i śmierci jej charyzmatycznego przywódcy, Andrésa Bonifacia (1863-1897). Pierwsza wersja scenariusza powstała jeszcze w ubiegłym stuleciu i otrzymała wyróżnienie na konkursie ogłoszonym z okazji stulecia ruchu niepodległościowego, produkcję jednak wstrzymano na etapie wyboru lokacji i kompletowania obsady, ponieważ komisja konkursowa postanowiła sfinansować projekt lepiej odzwierciedlający politykę historyczną ówczesnego rządu. Po kilkunastu latach starań reżyserowi udało się pozyskać środki na realizację filmu o przemocach kolonialnej, powstaniu antyhiszpańskim i zdradzie ideałów, w którym historia walki o niepodległość łączy się z poetyckimi monologami i podaniami ludowymi.

Kotłyszankę do bolesnej tajemnicy można do pewnego stopnia potraktować jako swobodną adaptację powieści *El filibusterismo* (*Przewrót*) José Rizala (1861-1896), jako że Lav Diaz zaczerpnął z niej niektóre wątki oraz bohaterów: młodego poeety Isaganiego, jego przyjaciela Basilia, księdza Florentina, franciszkanina Camorrę, generała-gubernatora, dziennikarza Ben-Zayba, a przede wszystkim Juana Crisóstoma Ibarre, który pod przybranym imieniem Simoun planuje wzniesienie powstania, mające mu posłużyć do osobistej zemsty. W pierwszych sekwencjach filmu wspomina się o egzekucji Rizala skazanego na śmierć za podżeganie do buntu i zdradę stanu. Pisarza nie zobaczymy jednak na ekranie – reżyser zapragnął, aby opowiedziały o nim postaci z jego książek⁵.

Simoun – jeden z głównych bohaterów powieści i filmu – uważa, że system oparty na projekcie asymilacyjnym jest skazany na niepowodzenie, ponieważ rdzenni mieszkańcy archipelagu filipińskiego nigdy nie zostaną uznani za

równych Hiszpanom. Dlatego też z przekonaniem mówi do przyjaciela z czasów młodości: *wróciłem, żeby zniszczyć ten system (...) i dokonam tego nawet za cenę morza krwi i łez*⁶. Simoun uwierzył w słowa Karola Marksa głoszącego, że rewolucja *może zacząć się tylko tam, gdzie panuje przemoc, nie tam, gdzie konieczność*⁷. Konsekwentnie zachęca generała-gubernatora Filipin do podjęcia zdecydowanych kroków przeciwko zbuntowanej ludności, mając nadzieję, że wywoła to opór uciskanych i doprowadzi do wybuchu zbrojnego powstania. Niewątpliwie bohater do osiągnięcia celu wykorzystuje nieetyczne środki, dlatego też jego postępowanie można porównać do sposobu działania europejskich anarchistów widzących w przemocy prawomocne narzędzie do realizacji planów politycznych, czyli rzeczywistej zmiany społecznej⁸.

Pochodzące z łaciny słowo „rewolucja” pierwotnie oznaczało obrotowy ruch gwiazd i nie kojarzyło się ani z przemocą, ani obaleniem prawomocnych rządów. Dopiero w XVII w. zyskało znaczenie polityczne jako powrót do praw pogwałconych przez autorytarną władzę⁹. Uczestnicy rewolucyjnych zrywów szybko uświadomili sobie jednak niemożność odbudowy dawnego porządku i dostrzegli szansę na przeprowadzenie radykalnej zmiany. Odtąd w określeniu „rewolucja” zaczęły wybrzmiewać hasła nowego początku i przemiany świata, która dokona się na skutek działania mas ludzkich, połączonych pragnieniem wolności.

Hannah Arendt stwierdziła, że rewolucja jest owocem doświadczenia kolonialnego, które przerodziło się w emancypacyjny projekt wyzwolenia ludu zniewolonego¹⁰. Kwestionując obowiązujący ład, rewolucja zrywa z poczuciem ciągłości dziejów oraz rozumieniem historii jako procesu linearnego. Powstanie przeciw prawomocnej władzy potrzebuje jednak mitu założycielskiego. W przypadku każdego przewrotu nowy początek ma w sobie pierwiastek arbitralności, ponieważ wydarzenie to nie jest wplecione w łańcuch przyczynowo-skutkowy, przychodzi spoza czasu i przestrzeni, wyrzucając uczestników rewolucji poza ramy czasu i ciągłości¹¹.

Przyglądając się rewolucji – a raczej jej wyobrażeniu zaproponowanemu przez Lava Diaza – antykolonialne powstanie ludności filipińskiej przeciw rządowi hiszpańskiemu, które wybuchło w sierpniu 1896 r., można potraktować jako urzeczywistnienie utopijnego projektu, będącego dla jego zwolenników *apokaliptycznym rozwiązaniem wszelkich problemów ludzkich, totalnym początkiem*, a przede wszystkim *świeckim wariantem religijnego mesjanizmu*¹². Opisana przez Leszka Kołakowskiego idea rewolucji jako wydarzenia apokaliptycznego całkowicie odbiega od oświeceniowej filozofii postępu, ponieważ mesjanizm rewolucyjny *karmi się nadzieją na radykalną nieciągłość historii, przerwę, która otworzy drzwi do Nowego Czasu*¹³ i przynosi obietnicę absolutnej odnowy. Religijne korzenie rewolucji filipińskiej ujawniają się przede wszystkim w buntowniczym charakterze sekt milenarystycznych, których członkowie oczekiwali na powtórne przyjsię zbawiciela mającego położyć kres cierpieniu i wyzwolić naród od ciemnych sił¹⁴. Tym, co postanowił pokazać reżyser w *Kołysance do bolesnej tajemnicy*, jest przenikanie się mistycyzmu i polityki, powiązanie wyobrażeń religijnych i mitologicznych z działalnością wywrotową, na które to aspekty pragnę zwrócić uwagę w dalszej części tekstu.

Wizja rewolucji przedstawiona w filmie Lava Diaza jest zasadniczo zbieżna z koncepcją zaproponowaną przez Reynalda C. Ileto w jego pionierskiej monografii *Pasyon and Revolution*¹⁵. Po pierwsze, ze względu na postrzeganie historii z perspektywy podporządkowanych i uciskanych; po drugie, z racji uwzględnienia materiałów pomijanych w oficjalnej narracji historycznej (jak wiersze, pieśni, powieści, listy, wspomnienia); po trzecie – powiązania idei niepodległościowej z XIX-wiecznymi ruchami mesjańskimi i millenarystycznymi; po czwarte – włączenia wątków zaczerpniętych z mitologii i podań ludowych do opisu rzeczywistych zdarzeń.

Pisząc o rewolucji filipińskiej, Ileto odróżnia czas historyczny, czyli łańcuch konkretnych zdarzeń politycznych i społecznych, a więc wszystko to, co wpływa na ludzkie życie w wymiarze materialnym, od czasu mesjańskiego czy raczej pasyjnego, bo takim terminem posługuje się filipiński historyk, wskazując na istnienie głębszej struktury w wymiarze sakralnym, istniejącej poza chronologicznym porządkiem rzeczy¹⁶. Dla uczestników antyhiszpańskiego powstania oba wymiary czasowości nie wykluczały się wzajemnie – płaszczyzny realna (walka zbrojna) i magiczna (używanie amuletów ochronnych) przenikały się, a wódz (*Supremo*), Andrés Bonifacio, uchodził za wcielenie legendarnego bohatera.

Pomimo że tytuł filmu Diaza nawiązuje do tagalskiej ballady (*kundiman*) będącej nieoficjalnym hymnem filipińskiej rewolucji¹⁷, to *Kolysanka...* jest nie tylko opowieścią o narodzinach narodu i *kraju poszukującym własnej duszy*, lecz również pieśnią żalobną i sposobem na przepracowanie traumy¹⁸. Filipiński reżyser stworzył polityczną fantazję, włączając w obręb narracji historycznej o pierwszych miesiącach rewolucji i zamordowaniu jej przywódcy zarówno postacie i wątki fabularne ze wspomnianej powieści Rizala, jak i elementy folkloru filipińskiego (legendy o duchach lasu). Filmowa opowieść o ludowym mesjaszu, Andrésie Bonifaciu, została oparta na autobiografii jego żony, Gregorii de Jesús (1875-1943), a także jej obszernym liście do przyjaciela i towarzysza, Emilia Jacinta (1875-1899), w którym wdowa zrelacjonowała przebieg wydarzeń z wiosny 1897 r. oraz opisała trwające dwa tygodnie poszukiwania męża, rozstrzelanego przez Lázara Makapagala na polecenie Emilia Aguinalda (1869-1964) – przywódcy konkurencyjnej frakcji powstańczej¹⁹. Pisząc scenariusz *Kolysanki do bolesnej tajemnicy*, Lav Diaz postanowił opowiedzieć nie tylko o bohaterach narodowych i zdrajcach, lecz również przypomnieć starą prawdę, że rewolucja pożera własne dzieci²⁰.

Nieustanne przenikanie się dwóch płaszczyzn – realnej i wyobrażonej – sprawia, że czas w filmie rozszczepia się, jako że terażniejszość krzyżuje się z przeszłością. Przeszłość nie jest jednak czymś, co należy odzyskać wskutek rewolucyjnego przewrotu. Pozostaje raczej nieuchronnie obecna w terażniejszości, ponieważ czas nie jest następstwem *upływających chwil terażniejszych* – jak ujmuje to Gilles Deleuze – lecz równoczesną obecnością terażniejszości, przeszłości i przyszłości, co widać zwłaszcza w scenach z udziałem duchów lasu (*tikbalang*), które nie tylko mogą przybrać dowolną postać, ale posiadają również zdolność bycia w kilku miejscach jednocześnie²¹.

Na próżno szukać w filmie Diaza wydarzeń, które tworzą łańcuch przyczynowo-skutkowy czy dramaturgię w klasycznym rozumieniu tego słowa. Można natomiast mówić o serii „żywych obrazów” (*tableau vivant*), niepowiązanych ze sobą w sposób organiczny, ponieważ opowiedziana historia ma charakter



fragmentaryczny – przypomina błędne koło, po którym poruszają się bohaterowie. W ten sposób różne wersje terażniejszości przeczą sobie, zastępują się lub rozwidlają, jak gdyby istniała wielość światów równoczesnych, wynikająca z nierozstrzygalnej relacji między realnym i wyobrażonym²². Nieliniowa, eliptyczna struktura narracyjna sprawia, że nie sposób określić kolejności zdarzeń ani ułożyć je na osi czasu, zwłaszcza że fakty historyczne sąsiadują z fikcyjnymi wyobrażeniami na ich temat. Rozwijające się niezależnie od siebie dwa główne wątki fabularne – pierwszy, zaczerpnięty z powieści Rizala, i drugi, dotyczący poszukiwań prowadzonych przez Gregorię de Jesús – krzyżują się dopiero w sekwencji rozgrywanej się w pobliżu siedziby mesjanistycznej sekty, której przewodzi Sebastian Caneo.

Chcąc wyjaśnić charakter powiązań między różnymi płaszczyznami rzeczywistości w *Kołysance do bolesnej tajemnicy*, trzeba przyjąć filozofię czasu, do której odwołuje się Lav Diaz i która rządzi światem przedstawionym. Filipiński reżyser wielokrotnie powtarzał, że nie interesuje go odtwarzanie upływającego czasu ani chronologiczne jego uporządkowanie, ponieważ czas – wraz z towarzyszącą mu ideą postępu – jest wynalazkiem zachodnim, sprowadzonym przez hiszpańskich konkwestadorów²³. W kulturze filipińskiej czas nie jest postrzegany jako liniowy i abstrakcyjny, lecz cykliczny, związany z naturalnymi procesami. Nie jest dzielony mechanicznie na godziny i minuty, lecz uwarunkowany przestrzennie, uzależniony od przyrody – jest czasem plastycznym i rozciągliwym, w zależności od stopnia intensywności jego przeżywania, co w przypadku filmu przekłada się na długość ujęć.

W opinii Lava Diaza wykorzenienie pierwotnego sposobu ujmowania czasu – związanego z lokalnym folklorem i wierzeniami animistycznymi – dokonało się wskutek procesu kolonizacji, dlatego reżyser od początku kariery artystycznej sprzeciwiał się nowoczesnym formom świadomości czasu, które w jego opinii prowadziły do ujednoczenia i podporządkowania go kapitalistycznej logice większej wydajności²⁴. Przyjmując postrzeżenie liniowe, zakładamy, że wydarzenia następują po sobie, że pewne zjawiska będą trwałe, ale istnieje również inna wizja czasu – proponowana przez reżysera – czasu o rozwidlających się ścieżkach, podobnego do kłącza, w którym każdy punkt rozgałęzienia łączy się z dowolnym innym punktem, uruchamiając różne wymiary. To czas niemający początku ani końca, będący wielością²⁵.

Aby wyzwolić się z kolonialnego sposobu myślenia, trzeba uwolnić się od teleologicznie pojmowanej czasowości i odzyskać *czasowość przestrzenną*²⁶. Szansa na to jest powrót do „czasu malajskiego”, o czym Diaz wielokrotnie mówił, odnosząc się do ukształtowanej w późnym okresie kolonialnym tradycji intelektualnej, w której podkreślano malajskie korzenie Filipin. Według José Rizala „świat malajski” i „malajskie Filipiny” (*los malayos Filipinos*) stanowiły pojęcia pomagające odciąć się od hiszpańskiego dziedzictwa i przyjęcie kategorii ułatwiających włączenie do wspólnoty przedstawicieli różnych grup etnicznych, językowych i religijnych zamieszkujących archipelag²⁷.

Przyjmując założenie, że miarą tradycyjnie pojmowanego czasu malajskiego jest przebyta przestrzeń, Lav Diaz uczynił z wędrówki główny motyw fabularny swojego filmu. Jak trafnie ujęła to Gabrielle Finnane: *wędrówka jest figurą*

wyrażającą przeciw-pamięć miejsca, (...) dzięki czemu tworzy postkolonialną psychogeografię i umożliwia inny sposób patrzenia na historię, z uwzględnieniem jej czasoprzestrzennego wymiaru²⁸. Filmowi wędrowcy – szaleńcy, pogrążone w żalobie kobiety, wygnańcy, poeci, pielgrzymi i istoty nadprzyrodzone – przemierzają fantazmatyczną krainę leżącą na pograniczu snu i jawy, świata żywych i umarłych, przez co sekwencje rozgrywające się w scenerii lasu tropikalnego wydają się niezreczywiste zarówno za sprawą ekspresjonistycznego oświetlenia, które nadaje naturalnym plenerom wrażenie niesamowitości, jak i z powodu obecności mitologicznych istot. Las jest nie tylko labiryntem, po którym błądzą bohaterowie, niepotrafiący znaleźć drogi wyjścia, ale też przestrzenia, w której splatają się różne linie czasu i wątki fabularne²⁹.

Jeśli rewolucja oznacza przejście od niewoli do wolności, to jest przerwaniem ciągłości nie tylko istniejącego systemu władzy, lecz i samego czasu. Jej mesjański charakter, wyrażający się w pragnieniu wyzwolenia z cierpienia i ucisku przez emancypację całego społeczeństwa (przynajmniej w ujęciu Karola Marksa), ma jednak oblicze apokaliptyczne (o czym wspominał Leszek Kołakowski i o czym przekonuje film Diaza), ponieważ oczekiwaniu na nadejście zbawiciela mającego wyprowadzić naród z niewoli towarzyszą znaki związane z powtarzającymi się cyklicznie aktami przemocy. Zapewne dlatego reżyser mówi, że *apokalipsa, na którą czekamy, jest z nami od dawna. Już się wydarzyła, wciąż się wydarza i będzie się wydarzać. Zawsze i wszędzie*³⁰. Należy jednak zaznaczyć, że mesjasz, wkraczając w porządek ziemski na mocy wyjątku, nie unieważnia całkowicie czasu linearnego. Czas mesjański nie jest bowiem dołączonym od zewnątrz uzupełnieniem czasu historycznego, lecz czymś wewnętrznym – *czasem w czasie*³¹.

W rozważaniach nad mesjańskim charakterem rewolucji, Vittorio Lanternari stwierdził, że narodziny ruchów mesjanistycznych należy rozpatrywać w kontekście historycznym, w odniesieniu do uwarunkowań politycznych związanych z pragnieniem wyzwolenia się ludów spod zależności kolonialnej³². Chcąc zrozumieć film Diaza, trzeba zwrócić uwagę na sytuację społeczno-ekonomiczną na Filipinach w połowie XIX w., która doprowadziła do rozwoju ruchów mesjanistycznych o charakterze rewolucyjnym. Przykładem może tu być działalność Apolinaria de la Cruza (1815-1841), założyciela Bractwa św. Józefa (Cofradía de San José), walczącego z nierównością rasową i niesprawiedliwością systemu kolonialnego, zapowiadającego rychłe nadejście „królestwa tagalskiego”. Jego idee znalazły kontynuatorów, którzy powoływali do życia kolejne stowarzyszenia głoszące kres hiszpańskiego panowania, jak chociażby sekta Colorum czy ruch religijny skupiony wokół Gregoria Aglipaya (1860-1940), twórcy Niezależnego Kościoła Filipińskiego (Iglesia Filipina Independiente).

Bezpośrednie nawiązanie do sekt mesjanistycznych pojawia się w centralnej sekwencji filmu, w której poszukujący Andrésa Bonifacia bohaterowie są świadkami tajemniczego obrzędu religijnego. W jednej z górskich jaskiń odbywa się zgromadzenie założonego przez Sebastiana Canea Stowarzyszenia Colorum, którego członkowie uważają, że dzięki ich modlitwom dokona się rewolucyjna zmiana i kolonizatorzy zostaną przepędzeni. Przekonany o rychłym nadejściu nowych czasów i konieczności przygotowania narodu do walki o wolność przywódca sekty oznajmia zebranym, że usłyszał Święty Głos (*Santong Boces*), któ-

ry zapewnił go, że wojska hiszpańskie poddadzą się bez walki, jeśli członkowie wspólnoty wybiorą określony sposób działania. O świcie 24 czerwca 1897 r. pięć tysięcy kobiet i mężczyzn wyruszyło spod góry Banahaw w stronę garnizonu wojskowego w Tayabas. Każdy z pielgrzymów zabrał ze sobą jedynie sznur metrowej długości, wierząc, że w cudowny sposób liny połączą się i zwiążą hiszpańskich żołnierzy. Gwardziści bez ostrzeżenia otwarli ogień do bezbronnych ludzi, zabijając wielu z nich³³.

Jeśli przyjmiemy, że istotą ruchów mesjanistycznych i millenarystycznych jest nadzieja na całkowitą zmianę w świecie, to teza o ich związku z radykalizmem społecznym oraz działaniami o charakterze rewolucyjnym nie budzi wątpliwości³⁴. Można przypuszczać, że filipińscy powstańcy – zarówno ci prawdziwi, jak i fikcyjni, o których opowiada Lav Diaz – wzorowali się na aktywności hiszpańskich anarchistów w Andaluzji, gdzie w latach 50. XIX w. doszło do masowych buntów przeciwko prawomocnej władzy. Organizatorzy protestów wierzyli, że złe rządy muszą się skończyć, że nadchodzi dzień wyzwolenia i radykalnej odnowy. Hipotezę o pokrewieństwie mesjanizmu z radykalizmem społecznym wysunął również Henri Desroche, dowodząc istnienie związku między czynnikami religijnymi a rozwojem świadomości społecznej w krajach skolonizowanych, gdzie to, co duchowe, i to, co świeckie, łączy się w idei rewolucyjnej³⁵. W ten sposób mesjanizm jest rozumiany jako wiara w zbawiciela, który położy kres (*w skali uniwersalnej bądź partykularnej*) istniejącemu porządkowi rzeczy i zastąpi go porządkiem nowym, opartym na sprawiedliwości³⁶. Jak pisze Vittorio Lanternari, ruchy mesjanistyczne i millenarystyczne są *wyrazem społecznej i politycznej rewolucji, ponieważ ucieleśniają pragnienie wolności od ucisku*³⁷. W ruchach opartych na wierze w nadejście mesjasza łączy się dwa przeciwległe bieguny: mit i historia, co sprawia, że *historia przekształca się w mit, ten nadaje zaś sens historii*³⁸.

Andrzej Walicki zauważył, że *świadomość millenarystyczno-mesjanistyczna rodzi się z reguły w okresach wielkich katastrof dziejowych, zbiorowych prześladowań, załamania tradycyjnych autorytetów; jego podłożem są napięcia emocjonalne spowodowane frustracją, cierpieniem, upokorzeniem, niepokojem*³⁹. Każdy ruch o charakterze mesjanistycznym łączy się z inspirowanym przez proroka-założyciela programem rewolucyjnym zmierzającym do przekształcenia świata i całościowej przebudowy społeczeństwa, dla którego punktem wyjścia jest niezgoda na panujące warunki życia. Oczekiwana odnowa ma wymiar nie tylko religijny, lecz także kulturowy, społeczny i polityczny, dlatego dla wyznawców od nostalgicznej tęsknoty za przeszłością ważniejsza jest wiara w przyszłość i możliwość odrodzenia.

Ruchy religijne, które wśród ludności rdzennej Filipin przybierały postać walki o wolność, stawały się załączkiem organizacji narodowyzwoleniczych, takich jak Katipunan (Najwyższy i Czcigodny Związek Synów Narodu)⁴⁰, dlatego należy zwrócić uwagę na szereg czynników, które sprzyjały formowaniu się sekt mesjanistycznych o charakterze rewolucyjnym. Po pierwsze, wykorzenienie kulturowe, ubóstwo ekonomiczne i represje polityczne doprowadziły do sytuacji kryzysowej, w wyniku której ludność podporządkowana pragnęła nie tylko zbawienia, ale i wyzwolenia spod ucisku kolonialnego. Po drugie, buntownicy skupiali się wokół charyzmatycznego przywódcy, który miał szczególną moc (zapowiadał nadejście mesjasza lub sam się nim ogłaszał). Po trzecie, wśród

wyznawców przeważały tendencje ekstatyczne i apokaliptyczne, co przejawiało się oczekiwaniem na radykalną zmianę mającą dokonać się w bliskiej przyszłości. To prowadziło zaś do umocnienia postaw nacjonalistycznych wśród członków sekt, którzy wierzyli, że obcy najeźdźcy zostaną przepędzeni i nastanie nowy porządek (czasem ład ten rozumiano jako powrót do mitycznej, przedkolonialnej przeszłości). Po czwarte, religijność w ruchach mesjanistycznych miała charakter synkretyczny, polegający na powiązaniu wierzeń ludowych z chrześcijańskim oczekiwaniem na nadejście zbawiciela⁴¹.

W mesjańskim wymiarze ruchu rewolucyjnego, w którym walce zbrojnej towarzyszą elementy magiczne (amulety, zaklęcia, przepowiednie), ludowa religijność łączy się z lokalną mitologią, co na poziomie fabuły filmowej przejawia się zarówno za sprawą wielokrotnie przywoływanej legendy o uwiezionym w jaskini San Mateo olbrzymie, Bernardzie Carpio, który – pełniąc rolę ludowego mesjasza – wyprowadzi naród z niewoli hiszpańskiej, jak i dzięki wykorzystaniu filipińskiego folkloru, zwłaszcza postaci duchów lasu (*tikbalang*), w niejasny sposób wpływających na losy rewolucji⁴². Mity przeplatają się z wydarzeniami historycznymi, lecz to właśnie te pierwsze – jak mówi reżyser – wyrażają fundamentalną prawdę o świecie i nas samych, dlatego też włącza je do filmu, opowiadając o korzeniach kultury filipińskiej⁴³.

Istoty mitologiczne, pojawiające się na pograniczu świata realnego i baśniowego, pełnią w fabule filmowej funkcję niejednoznaczną, ponieważ z jednej strony wskazują drogę Gregorii de Jesús i są przewodnikami po górskich szlakach, z drugiej zaś pomagają generałowi-gubernatorowi, któremu obiecują pojmienie legendarnego Bernarda Carpia⁴⁴. *Tikbalang* przypominają obecną w wielu mitologiach świata postać trickstera – oszusta i żartownisia, towarzyszącego ludziom półboga, rozsadzającego istniejący porządek rzeczy⁴⁵. Duchy lasu wyróżnia nie tylko zmienność kształtów, ale i charakteru – są przebiegłe i przewrotne, równocześnie podburzają do zbrojnego powstania przeciw władzy, jak i próbują przeciwdziałać rewolucji. *Mogę sprawić, że upadną imperia lub spłoną miasta* – mówi *tikbalang*. W ludowych podaniach są pośrednikami między światem żywych i zmarłych, obdarzone nadprzyrodzoną mocą, wędrują znanymi tylko sobie ścieżkami i zjawiają się niespodziewanie.

Poszukując źródeł rewolucji filipińskiej, Lav Diaz wskazuje z jednej strony na znaczenie sekt mesjanistycznych i lokalnego folkloru, z drugiej zaś na działalność rodzimych intelektualistów (*ilustrado*), wśród których pierwszoplanową rolę odgrywał José Rizal. Wszechstronnie uzdolniony i władający kilkoma językami europejskimi przedstawiciel elity, którego poglądy ukształtowały się pod wpływem lektury pism oświeceniowych filozofów francuskich, głoszących hasła równości, wolności i braterstwa, uchodził za duchowego przywódcę rewolucji. Dla współczesnych Rizal był wzorem działacza niepodległościowego, należał do Solidarności (La Solidaridad) i założył Ligę Filipińską (La Liga Filipina) – to z niej wyłoniła się tajna organizacja Katipunan, kierowana przez Andrésa Bonifacia, który podziwiał wybitnego poetę oraz liczył na jego poparcie po wybuchu powstania.

W *Kołysance do bolesnej tajemnicy* reżyserowi udało się pokazać związek między trzema wymiarami rewolucji filipińskiej: pierwszym – o charakterze religijnym, wyrosłym z ruchów mesjanistycznych i millenarystycznych, drugim –

o europejskich korzeniach, inspirowanym przez warstwy wykształcone, dla których postacią symboliczną był José Rizal, i trzecim – buntem ludności rdzennej przeciw kolonialnej opresji, czyli przykładem powstania ludowego, określanego tagalskim słowem *himagsikan*, na czele którego w pierwszych miesiącach stał Andrés Bonifacio⁴⁶. Ten ostatni – pośrednio obecny w filmie Diaza (podobnie jak Rizal) – to nie tylko postać, wokół której jest zbudowany główny wątek fabularny, czyli poszukiwania prowadzone przez żonę, ale też która łączy pozostałe wymiary rewolucji⁴⁷.

Założona przez Bonifacia organizacja narodowowyzwoleńcza Katipunan przypominała tajne stowarzyszenia religijne: spotkania członków odbywały się w miejscach kultów mesjanistycznych (u podnóża wulkanów Banahaw i San Cristobal), przyjęcie nowicjuszy poprzedzały obrzędy inicjacyjne, a przed wybuchem powstania Bonifacio z wiernymi towarzyszami udał się do miejsca, w którym – jak głosi legenda – uwięziony był Bernardo Carpio, żeby na ścianach jaskini wyryć pamiętne napisy: *Panahon na! (Nadszedł czas!)* i *Mabuhay ang Kalayaan! (Niech żyje wolność!)*⁴⁸. Można przyjąć dwie uzupełniające się interpretacje tajemniczej wyprawy: z jednej strony, bojownicy szukali bezpiecznego schronienia, z drugiej – ich przywódca utożsamiał się z postacią z ludowych podań, widząc się w roli przyszłego zbawiciela i wierząc w święte ideały oraz możliwość przemiany całego narodu⁴⁹.

Jak w każdej opowieści o śmierci mesjasza, tak i w *Kotysance...* pojawia się zdrajca cierpiący z powodu wyrzutów sumienia. W filmie Diaza taką postacią jest Cesaria Belarmino, kochanka generała-gubernatora, która wskazała żołnierzom hiszpańskim sekretne przejście za mury bronionego przez rewolucjonistów miasta Silang. Szukając odkupienia za popełnioną zbrodnię – w masakrze zginęła większość mieszkańców – kobieta przyłącza się do Gregorii de Jesús, wyznaje winę i prosi o przebaczenie. W jednej ze scen zwierza się: *Mam wrażenie, że zostałam wybrana po to, aby wypełniło się jakieś fatalne przeznaczenie, a może byłam tylko częścią mrocznego spisku.*

Mesjański czas rewolucji to czas, który wypadł z zawiasów, naruszając przyczynowość i rozbijając wszelką linearność, a filmowa opowieść Lava Diaza nie zmierza do odkrycia prawdy o przeszłości, lecz przekonuje o *potędze nieprawdy (les puissances du faux)*, ponieważ zakłada *współistnienie przeszłości niekoniecznie prawdziwych*, przez co nie sposób odróżnić tego, co realne, od tego, co wyobrażeniowe⁵⁰. W *Kotysance do bolesnej tajemnicy* filipiński reżyser doprowadził do wyzwolenia fikcji z modelu prawdziwościowego i odnalazł czystą funkcję fabulacyjną (*la fonction fabulatrice*), by posłużyć się określeniem zapożyczonym od Henriego Bergsona. Francuski filozof pisał o zdolności wyobraźni do tworzenia mitów, sztuki i poezji, dzięki której człowiek *projektuje na swe otoczenie byty zrodzone z fantazji*⁵¹.

W czynności mitotwórczej mamy do czynienia ze społecznymi fantazmatami, pracą umysłu wytwarzającego złudne przedstawienia i fikcyjne postacie, czyli *wymyślane osobowości*, które potrafią nas poruszać tak samo, jak prawdziwi ludzie⁵². O ile u Bergsona pojęcie fabulacji charakteryzowało społeczeństwa zamknięte i wierzenia religijne, o tyle u Gilles'a Deleuze'a – uwolnione z wcześniejszych konotacji związanych z „myśleniem prymitywnym” – łączyło się z płasz-







czyzną polityczną, zdolnością do przemiany i procesem stawania się jako ruchem wynajdowania, wymyślania siebie i innych wciąż na nowo. Strategia ta ma szczególne znaczenie w odniesieniu do twórczości Lava Diaza, ponieważ w jego filmie *fikcji przeciwstawia się nie realność czy prawda, która wciąż należy do panów czy kolonizatorów, lecz fabulacyjna funkcja ubogich, o tyle, o ile wyposaża ona zmyślenie w moc, która przeobraża ją w pamięć, legendę, monstrum*⁵³.

Polityczny wymiar funkcji fabulacyjnej jest najlepiej widoczny w sytuacji, gdy grupa uciskana szuka środków pozwalających im wyrazić samych siebie, czyli wyzwolić się z punktu widzenia narzuconego przez kolonizatorów. Wprowadzenie języka dominującego (hiszpańskiego), a następnie uwewnętrznienie go przez ludność podporządkowaną doprowadziło do wywłaszczenia z tradycji, którą podbity naród wytworzył na nowo za pomocą legend i mitów, odnajdując w ten sposób własny głos w kulturze dominującej. Artysta staje się zarzewiem procesu wyzwolenia ludu, wynajdując zbiorowe wypowiedzi i *rozbrajając szkodliwe fikcje kolonizatorów*⁵⁴. Kino postkolonialne – przynajmniej w ujęciu Lava Diaza – sięga do przeszłości po to, by wynaleźć przyszłość (na tym polega stawanie się ludu), nie chodzi jednak o odzyskanie tego, co utracone, lecz stworzenie nowego języka poprzez kreolizację języka kolonizatorów i jego deterytorializację⁵⁵.

Funkcja fabulacyjna nie oznacza przeciwstawiania się „jakieś” realności czy prawdzie, ponieważ linia pęknięcia nie przebiega między fikcją i rzeczywistością. Tym, co powstaje w wyniku tego procesu, nie jest mit o przeszłości ludu, lecz opowieść (*la fabulation*) o przyszłości, o stawaniu się narodu, który pragnie wolności. Potęgą nieprawdy powiązana z funkcją fabulacyjną podważa oczekiwania, wywołuje niepewność, jest głęboko niepokojąca, ponieważ podaje w wątpliwość to, co przyjęto za prawdę o wydarzeniach. Historia podlega nieustannym zmianom, poszczególne wątki fabularne przenikają się, a płaszczyzny czasowe nachodzą na siebie. Potęgą nieprawdy zawiera się w niekończącej się plastyczności



i zdolności do przybierania niezliczonych kształtów i to z niej czerpie swoją siłę fabulacja, w której nie chodzi o opowiadanie o rzeczywistości, lecz fabrykowanie jej, stwarzanie wciąż od nowa⁵⁶.

W *Kołysance do bolesnej tajemnicy* Lav Diaz postanowił pokazać, że *rewolucja nie toczy się wyłącznie na polach bitwy, lecz również w wyobraźni*⁵⁷, dlatego opowiedział o wydarzeniach historycznych z perspektywy czasu mesjańskiego i połączył to, co realne, z tym, co fantazmatyczne, wytyczając spekulacyjne ścieżki dla prawdziwych postaci (Gregoria de Jesús), które na swej drodze spotykają stworzenia mitologiczne (*tikbalang*) i bohaterów literackich (Isagani). W ujęciu zaproponowanym przez filipińskiego reżysera mesjanizm karmi się zbiorowymi wyobrażeniami wyrosłymi na podłożu tagalskich podań i legend z czasów przedchrześcijańskich, które pozwoliły na zwrócenie się ku przyszłości i dekolonizację duszy podbitego narodu.

Jeśli rewolucję rozumieć jako oczekiwanie na to, co nieuchronne – w sensie mesjańskiego „bliskiego nadejścia” – to jest ona wydarzeniem wyłaniającym się spoza czasu, splatającym różne porządki temporalne. Z jednej strony w tkanke społeczną wdziera się to, co nowe, z drugiej pojawia się potrzeba sięgnięcia do przeszłości, ponieważ rewolucja nie może obyć się bez widm, które przyzywa, pragnąc ożywić bohaterów rzeczywistych (José Rizal i Andrés Bonifacio) lub fantastycznych (Bernardo Carpio). Na koniec warto więc przypomnieć słowa Karola Marksa, który pisał, że *wskrzeszanie zmarłych w owych rewolucjach miało na celu nadanie świętości nowym walkom, nie zaś parodiowanie dawnych, wywyższanie w wyobraźni danego zadania, nie zaś uchylanie się od jego rozwiązania w rzeczywistości, odnalezienie na nowo ducha rewolucji, nie zaś wywoływanie jego widma. (...) Rewolucja nie z przeszłości, lecz jedynie z przyszłości czerpać może swą poezję*⁵⁸.

- ¹ K. Marks, *18 brumaire'a Ludwika Bonaparte*, Spółdzielnia Wydawnicza „Książka”, Warszawa 1949, s. 15.
- ² S. E. Hanson, *Time and Revolution: Marxism and the Design of Soviet Institutions*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1997, s. 12-13. Autor odwołuje się do wyróżnionych przez Maxa Webera trzech typów prawomocnego panowania: racjonalnego, tradycyjnego i charyzmatycznego. Ten ostatni opiera się na *niepowszednim oddaniu osobie uznawanej za świętą. (...) W przypadku charyzmatycznego panowania posłuszeństwo okazywane jest odznaczającemu się charyzmatycznymi znamionami przywódcy jako takiemu, za sprawą osobistego zawierzenia objawieniu, temu, że jest on bohaterem czy wzorcem, w granicach obowiązywania wiary w ten jego charyzmat*. M. Weber, *Gospodarka i społeczeństwo: zarys socjologii rozumiejącej*, tłum. D. Lachowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 160-161.
- ³ S. E. Hanson, dz. cyt., s. 84.
- ⁴ Por. A. Walicki, *Millenaryzm i mesjanizm religijny a romantyczny mesjanizm polski. Zarys problematyki*, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, nr 4, s. 30.
- ⁵ Scena egzekucji nie została pokazana, widzowie słyszą jedynie odgłosy wystrzałów i patrzą na świadków wydarzenia rozgrywającego się w przestrzeni pozakadrowej. W jednym z kolejnych epizodów pojawia się niewidoma poetka Ramona, która przed zgromadzonym na placu tłumem recytuje trzy strofy z wiersza Rizala *Ostatnie pożegnanie (Mi último adiós)* napisanego kilkanaście godzin przed śmiercią pisarza.
- ⁶ J. Rizal, *El Filibusterismo: Subversion*, tłum. S. Lacson-Locsin, University of Hawai'i Press, Honolulu 2007, s. 51.
- ⁷ Por. H. Arendt, *O rewolucji*, tłum. M. Godyń, Wydawnictwo X – Dom Wydawniczy Totus, Kraków 1991, s. 61. Jak pisze Leszek Kołakowski, *zastosowanie przemocy przerywa ciągłość istniejącego systemu legitymizacji władzy (Rewolucja jako piękna choroba, „Aneks” 1979, nr 22, s. 3)*.
- ⁸ Por. B. Anderson, *Under the Three Flags: Anarchism and the Anti-Colonial Imagination*, Verso, London 2005, s. 108-122.
- ⁹ H. Arendt, dz. cyt., s. 40-42.
- ¹⁰ Tamże, s. 21.
- ¹¹ Tamże, s. 208.
- ¹² L. Kołakowski, dz. cyt., s. 10, 11. Czynniki utopijny jest koniecznym składnikiem pozwalającym na uruchomienie nadludzkiego wysiłku, bez którego osiągnięcie rewolucyjnych celów jest niemożliwe. Zob. E. J. Hobsbawm, *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, University of Manchester Press, Manchester 1971, s. 60.
- ¹³ L. Kołakowski, dz. cyt., s. 12.
- ¹⁴ Ze względu na znaczenie rozważań o czasie mesjańskim należy wspomnieć o „mystycznym ujęciu historii” proponowanym przez Waltera Benjamina, który przedstawił wizję świata popekanego, wymagającego naprawy przez zbawienie. Postulowana przez filozofa perspektywa mesjańska prowadzi do podważenia linearnej koncepcji czasu i przyjęcia założenia, że wydarzenia nie następują po sobie w porządku chronologicznym, ponieważ wszystko rozgrywa się jednocześnie (jest więc nierozstrzygalne).
- ¹⁵ R. C. Iletto, *Pasyon and Revolution: Popular Movements in the Philippines, 1840-1910*, Ateneo de Manila University Press, Quezon City 1989.
- ¹⁶ Do koncepcji czasu mesjańskiego Lav Diaz odwołał się po raz pierwszy w filmie *Heremias: Księga pierwsza. Legenda o jaszczurzej księżniczce (Heremias: Unang aklat – Ang alamat ng prinsesang bayawak)*, 2006).
- ¹⁷ Chodzi o pieśń *Jocelynang Baliwang* napisaną przez nieznanego autora. Por. C. J. R. Benitez, *Lullaby of Diasporic Time: On Lav Diaz's „A Lullaby to the Sorrowful Mystery”*, „International Journal of Diaspora & Cultural Criticism” 2018, t. 8, nr 2, s. 231-267.
- ¹⁸ M. Guarneri, *Action! Conversations with Lav Diaz (2010-2020)*, Massimiliano Piretti Editore, Bologna 2020, s. 63, 105, 110 (data wydania orientacyjna, brak informacji w książce).
- ¹⁹ Angielskie tłumaczenie autobiografii Gregorii de Jesús, pierwotnie opublikowane na łamach czerwcowego numeru „Philippine Magazine” z 1930 r., można znaleźć na stronie internetowej <http://bonifaciopapers.blogspot.com/2005/09/de-jesus-gregoria.html> (dostęp: 19.02.2023). Treść listu do Emilia Jacinta została zamieszczona przez Teodora A. Agoncilla w jednym z aneksów do jego monografii *Revolt of the Masses: The Story of Bonifacio and the Katipunan*, University of the Philippines Press, Quezon City 2002, s. 394-398. Postać Gregorii przypomina bohaterki innych filmów Diaza – Albertę Munoz z *Melancholii* (2008) i Horację Somorostro z *Kobiety, która odeszła (Ang babaeng humayo)*, 2016): błąkające się, zagubione, ale zarazem wytrwałe, będące metaforycznym przedstawieniem uciśnionego narodu.
- ²⁰ Jak pisze Hannah Arendt, w rwących nurtach

- rewolucji (*torrent révolutionnaire*) rodzili się wielcy przywódcy, unoszeni prądem uruchomionych procesów, *dopóki powracająca fala nie wciągnęła ich pod wodę i nie zostali pochłonięci, podobnie jak wrogowie rewolucji* (dz. cyt., s. 47).
- ²¹ Por. G. Deleuze, *Kino. 1: Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 325-326. Zgodnie z piękną formułą Augustyna istnieje *teraźniejszość przyszłości, teraźniejszość teraźniejszości i teraźniejszość przeszłości* (tamże, s. 325).
- ²² Por. tamże, s. 329.
- ²³ Por. A. Cutler, *The History Man*, „Sight and Sound” 2013, t. 23, nr 11, s. 38-41.
- ²⁴ Por. L. Diaz, *The Aesthetic Challenge of Batang West Side*, „Ekran: revija za film in televizijo” 2005, t. 30, nr 5-6, s. 46-48.
- ²⁵ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Wydawnictwo Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 24-25.
- ²⁶ M. Grosoli, *Never, Always and Already Saved: A Soteriological Reading of „Norte” and „Florentina Hubaldo*, CTE, w: *Sine ni Lav Diaz: A Long Take on the Filipino Auteur*, red. P. Patra, M. K. Lim, Intellect, Bristol 2021, s. 93.
- ²⁷ Por. R. A. Curaming, *Rizal and the Rethinking of the Analytics of Malayness*, „Inter-Asia Cultural Studies” 2017, t. 18, nr 3, s. 326-327, 331.
- ²⁸ G. Finnane, *Wayfaring in the Megacity: Tsai Ming-liang’s „Walker” and Lav Diaz’s „Melancholia”*, w: *Walking and the Aesthetics of Modernity Pedestrian Mobility in Literature and the Arts*, red. K. Benesch, F. Specq, Palgrave Macmillan, London 2016, s. 125.
- ²⁹ Motyw wędrówki jest obecny w twórczości Diaza począwszy od filmu *Heremias: Księga pierwsza*. Błędne koło, po którym wędrują prowadzeni przez duchy lasu bohaterowie *Kohysanki...*, jest nie tylko odzwierciedleniem cyklicznej natury czasu, lecz również wskazuje na uwikanie w krąg przemocy i opresji, o czym Diaz opowiada w innych swoich filmach.
- ³⁰ M. Guarneri, *Lav Diaz (2017): No Forgiveness without Justice*, Débordements.fr, <https://www.debordements.fr/Lav-Diaz-2017> (dostęp 20.02.2023).
- ³¹ Por. G. Agamben, *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic, Warszawa 2009, s. 84.
- ³² V. Lanternari, *The Religions of the Oppressed: A Study of Modern Messianic Cults*, Alfred A. Knopf, New York 1963, s. VI.
- ³³ R. C. Iletto, dz. cyt., s. 77.
- ³⁴ Por. E. J. Hobsbawm, dz. cyt., s. 57.
- ³⁵ H. Desroche, *Dieux d’hommes: Dictionnaire des messianismes et millenarismes de l’ère chrétienne*, Mouton, Paris 1969, s. 7.
- ³⁶ A. Walicki, dz. cyt., s. 23-46.
- ³⁷ V. Lanternari, *Messianism: Its Historical Origin and Morphology*, „History of Religions” 1962, t. 2, nr 1, s. 66. Szersze omówienie zależności między ruchami religijnymi a politycznymi uwarunkowaniami w krajach skolonizowanych można znaleźć w cytowanej powyżej książce Lanternariego *The Religions of the Oppressed*, w której włoski religioznawca analizuje walkę narodowyzwoleńczą w krajach afrykańskich (Ghana, Sierra Leone) i w południowo-wschodniej Azji (Malezja, Filipiny, Wietnam) w kontekście ruchów mesjanistycznych.
- ³⁸ Tenże, *Messianism...* dz. cyt., s. 66.
- ³⁹ A. Walicki, dz. cyt., s. 36.
- ⁴⁰ Tajne stowarzyszenie Katipunan zostało założone w 1892 r. przez należących do loży wolnomularskiej członków Ligi Filipińskiej i w pierwszych latach istnienia działało w nim zaledwie kilkaset osób – dopiero po ogłoszeniu przez Andrésa Bonifacia manifestu *Wolność (Kalayaan)* stało się najważniejszą organizacją niepodległościową na Filipinach.
- ⁴¹ Por. G. Oosterwal, *Messianic Movements*, „Philippine Sociological Review” 1968, t. 16, nr 1-2, s. 40-42.
- ⁴² Różne wersje legendy o Bernardzie Carpiu omawia Joseph Scalice w artykule *Panitian and Tapusi: Using the Carpio Legend to Reconstruct Lower-Class Consciousness in the Late Spanish Philippines*, „Journal of Southeast Asian Studies” 2018, t. 49, nr 2, s. 250-276. W ludowych podaniach wspomina się o demonicznych istotach zwanych *tikbalang*, które mogą przybrać dowolny kształt, choć najczęściej ukazują się w ludzkiej postaci o nieproporcjonalnie długich kończynach. Stworzenia te, przedstawiane na rycinach pod postacią człowieka z końską głową i kopytami zamiast stóp, bywają niebezpieczne, ponieważ prowadzą na manowce wędrowców, zmuszają ich do błakania się po lasach będących ich „królestwem”. L. K. Ratcliff, *Filipino Folklore*, „The Journal of American Folklore” 1949, t. 62, nr 245, s. 261-262.
- ⁴³ M. Guarneri, *Action!...* dz. cyt., s. 111-112.
- ⁴⁴ W rozmowie z generałem-gubernatorem *tikbalang* mówi o Bernardzie Carpiu, że *jest tak silny, jak silny jest jego mit w umysłach ludu tagalskiego*.
- ⁴⁵ A. Struzik, *Trickster – definicje, stan badań, rekonesans*, „Roczniki Humanistyczne” 2013, t. 61, z. 4, s. 241-251.

- ⁴⁶ Por. J. Perkinson, S. L. L. Mendoza, *Indigenous Filipino „Pasyon” Defying Colonial Euro-Reason*, „Journal of Third World Studies” 2004, t. 21, nr 1, s. 128.
- ⁴⁷ Podobną historię o nieobecnych postaciach, które poszukiwane są przez bliskich, opowiedział Diaz we wcześniejszej o kilka lat *Melancholii*. W obu filmach niemożność odnalezienia ciała i pogrzebania ukochanego małżonka sprawia, że żywi nie mogą przeboleć straty. Długie poszukiwania sprawiają zaś, że popadają w obłęd, obsesyjne skupiając się na utraconym obiekcie.
- ⁴⁸ J. Perkinson, S. L. L. Mendoza, dz. cyt., s. 130.
- ⁴⁹ Por. R. C. Iletto, dz. cyt., s. 102, 105.
- ⁵⁰ G. Deleuze, dz. cyt., s. 356.
- ⁵¹ H. Bergson, *Dwa źródła moralności i religii*, tłum. P. Kostyło, K. Skorulski, Wydawnictwo Homini, Kraków 2007, s. 192, 217.
- ⁵² Lav Diaz mówił o mitotwórczej funkcji kina i podkreślał jego zdolność do łączenia fikcji i prawdy. Por. M. Guarneri, *Action!...* dz. cyt., s. 63.
- ⁵³ G. Deleuze, dz. cyt., s. 373.
- ⁵⁴ D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze’s Time Machine*, Duke University Press, Durham 1997, s. 160.
- ⁵⁵ W rozumieniu Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego deterytorializacja jest ruchem wytwarzającym zmiany, łączy się z procesem „stawania się”, oznacza otwarcie się na nowe sposoby organizacji oraz na to, co na zewnątrz, prowadzi do pogodzenia się z nietrwałością i niestabilnością układu (*agencement*). Por. A. Parr, *Deterritorialisation, reterritorialisation*, w: *The Deleuze Dictionary*, red. A. Parr, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, s. 69-72.
- ⁵⁶ Por. G. Deleuze, *Krytyka i klinika*, tłum. B. Banasiak, P. Pieniążek, Oficyna, Łódź 2016, s. 195.
- ⁵⁷ M. Guarneri, *Action!...* dz. cyt., s. 111.
- ⁵⁸ K. Marks, dz. cyt., s. 18-19.

Krzysztof Loska

Profesor zwyczajny na Uniwersytecie Jagiellońskim, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami, członek Komitetu Nauk o Sztuce PAN; zajmuje się historią filmu, zwłaszcza kinem azjatyckim. Autor stu pięćdziesięciu artykułów naukowych (publikowanych w „Kwartalniku Filmowym”, „Studiach Filmoznawczych”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Ekranach”, „Kulturze Współczesnej”, „Ethosie” i in.) oraz dwunastu książek, m.in.: *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością* (2001), *Hitchcock: autor wśród gatunków* (2002), *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku* (2003, wspólnie z A. Pitrusem), *Tóżsamość i media. O filmach Atoma Egoyana* (2006), *Poetyka filmu japońskiego* (2009), *Kenji Mizoguchi i wyobrażenia melodramatyczna* (2012), *Nowy film japoński* (2013), *Mistrzowie kina japońskiego* (2015), *Postkolonialna Europa: etnoobrazy współczesnego kina* (2016), *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca. Japoński projekt kolonialny i kultura filmowa w Azji Wschodniej* (2022).

Bibliografia

- Arendt, H.** (1991). *O rewolucji* (tłum. M. Godyń). Kraków: Wydawnictwo X – Dom Wydawniczy Totus.
- Bergson, H.** (2007). *Dwa źródła moralności i religii* (tłum. P. Kostyło, K. Skorulski). Kraków: Wydawnictwo Homini.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino. 1: Obraz-ruch. 2. Obraz-czas* (tłum. J. Margaiński). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Desroche, H.** (1969). *Dieux d'hommes: Dictionnaire des messianismes et millenarismes de l'ère chrétienne*. Paris: Mouton.
- Finnane, G.** (2016). Wayfaring in the Megacity: Tsai Ming-liang's „Walker” and Lav Diaz's „Melancholia”. W: K. Benesch, F. Specq (red.), *Walking and the Aesthetics of Modernity: Pedestrian Mobility in Literature and the Arts* (ss. 115-117). London: Palgrave Macmillan.
- Grosoli, M.** (2021). Never, Always and Already Saved: A Soteriological Reading of „Norte” and „Florentina Hubaldo, CTE”. W: P. Patra, M. Kho Lim (red.), *Sine ni Lav Diaz: A Long Take on the Filipino Auteur* (ss. 51-62). Bristol: Intellect.
- Guarneri, M.** (b. d.). *Action! Conversations with Lav Diaz (2010-2020)*. Bologna: Mas-similiano Piretti Editore.
- Guarneri, M.** (2017). *Lav Diaz (2017): No Forgiveness Without Justice*. Débordements.fr. <https://www.debordements.fr/Lav-Diaz-2017>
- Hanson, S. E.** (1997). *Time and Revolution: Marxism and the Design of Soviet Institutions*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Hobsbawm, E. J.** (1971). *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*. Manchester: University of Manchester Press.
- Ileto, R. C.** (1979). *Pasyon and Revolution: Popular Movements in the Philippines, 1840-1910*. Quezon City: Ateneo de Manila University Press.
- Kolakowski, L.** (1979). Rewolucja jako piękna choroba. *Aneks*, (22), ss. 3-15.
- Lanternari, V.** (1962). Messianism: Its Historical Origin and Morphology. *History of Religions*, 2 (1), ss. 52-72.
- Lanternari, V.** (1963). *The Religions of the Oppressed: A Study of Modern Messianic Cults*. New York: Alfred A. Knopf.
- Marks, K.** (1949). *Osiemnasty brumaire'a Ludwika Bonaparte*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka”.
- Perkinson, J., Mendoza, S. L. L.** (2004). Indigenous Filipino „Pasyon” Defying Colonial Euro-Reason. *Journal of Third World Studies*, 21 (1), ss. 117-137.
- Ratcliff, L. K.** (1949). Filipino Folklore. *The Journal of American Folklore*, 62 (245), ss. 259-289.
- Rizal, J.** (2007). *El Filibusterismo: Subversion* (tłum. S. Lacson-Locsin). Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Rodowick, D. N.** (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press.
- Struzik, A.** (2013). Trickster – definicje, stan badań, rekonesans. *Roczniki Humanistyczne*, 61 (4), ss. 241-251.
- Walicki, A.** (1971). Millenaryzm i mesjanizm religijny a romantyczny mesjanizm polski. Zarys problematyki. *Pamiętnik Literacki*, 62 (4), ss. 23-46.
- Weber, M.** (2002). *Gospodarka i społeczeństwo: zarys socjologii rozumiejącej* (tłum. D. Lachowska). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Keywords:

revolution;
messianic time;
colonialism;
fabulation;
Philippines

Abstract

Krzysztof Loska

Lav Diaz, Revolution, and Messianic Time

Assuming that the revolution is an apocalyptic event, a *secular variant of religious messianism* (Leszek Kołakowski), the author of the article looks at the image of anti-colonial rebellion in Lav Diaz's *Lullaby to the Sorrowful Mystery* (*Hele Sa Hiwagang Hapis*, 2016). The starting point is the hypothesis of the links between messianism and radical social movements in subaltern countries (Vittorio Lanternari, Eric J. Hobsbawm) and the concept of history as presented by Reynald C. Ileto, who, in his book *Pasyon and Revolution*, emphasized the need for considering materials omitted in the official narrative, such as poems, songs, novels, letters, and folk tales because they allow us to gain a better comprehension of political events. The central operational concept in the analysis of Diaz's film is the category of 'messianic' or split time, which breaks linearity and causality by assuming *the coexistence of pasts that are not necessarily true* (Gilles Deleuze) and making it impossible to distinguish what is real from what is imagined.