

Z HISTORII KINA

Kulturowe konteksty twórczości filmowej Glaubera Rochy

ALICJA HELMAN

Od czasu narodzin brazylijskiego Cinema Novo minęło 60 lat. Kiedyś rozbłysło jak meteor na ekranach kin europejskich, dziś jednak jego historię zamknęły krótkie rozdziały podręczników. Prawdopodobnie jak przed laty, tak i współcześnie niepowtarzalny, jedyny w swym rodzaju idiolekt tego kina nie jest do końca zrozumiały dla odbiorcy spoza brazylijskiego kręgu kulturowego. Niezależnie od międzynarodowego uznania, z którym spotkali się jego twórcy i nagród uzyskanych na festiwalach.

Glauber Rocha nie był pierwszym reżyserem inicjującym ten ruch ani jego przywódcą, ale był bezspornie najbardziej prominentną jego postacią. Sam identyfikował się z nim, mówiąc: *Cinema Novo to ja*. Jako autor manifestów *Estetyka głodu* i *Estetyka snu* skomentował przesłanki leżące u podłoża nurtu i w pewnym sensie dostarczył nam klucza do jego zrozumienia. A w każdym razie wskazał drogę, czy może raczej drogi, którymi należy podążać, by eksplikować jego sensy.

Glauber de Andrade Rocha (14 marca 1939 r. – 22 sierpnia 1981 r.) urodził się w Victoria de Conquista i zwykł mawiać o sobie, że jest prostym chłopem z tamtych stron. Równie często lubił powoływać się na swoje indiańsko-afrykańskie korzenie. Nie miał za sobą żadnych studiów uniwersyteckich ani zawodowych, przez krótki okres próbował studiować prawo, ale szybko porzucił college, dzieląc swoje zainteresowania i pasje między politykę (zaczął pisać do lokalnych gazet, mając 16 lat) i sztukę. Film i teatr pociągały go od dzieciństwa, marzył o tym, aby poświęcić się sztuce filmowej. Swój pierwszy krótkometrażowy film *Patio (Pátio)* nakręcił w 1959 r.¹ Trzy lata później debiutował półamatorskim filmem fabularnym *Szkwał (Barravento)*, w 1964 r. zrealizował *Boga i diabła na ziemi słońca (Deus e o Diabo na Terra do Sol)*, w 1967 r. powstała *Ziemia w transie (Terra em Transe)*, a w 1969 *Antonio das Mortes (O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro)*.

W 1971 r. Rocha opuścił Brazylię. Był wówczas znanym i uznanym twórcą, mógł robić filmy, jakie chciał i gdzie chciał. Już w 1970 r. zrealizował w Kongo utwór *Lew o siedmiu głowach (Der Leone Have Sept Cabeças)* i w tymże samym roku *Ścięte głowy (Cabezas cortadas)* w Hiszpanii. Kolejne – *Rak (Câncer, 1972)* i *Oczywiste (Claro, 1975)* nakręcił we Włoszech. Nie spotkały się one ze zrozumieniem ani zainteresowaniem, nie mówiąc już o uznaniu. Jednak Rocha zdołał

jeszcze przypomnieć o sobie krótkometrażowym filmem *Di Cavalcanti* (wyróżnionym w Cannes w 1977 r.). Jego ostatnie dzieło *Wiek Ziemi* (*A Idade da Terra*) uzyskało nawet nominację do Złotego Lwa w Wenecji, ale nie zostało nagrodzone.

Język filmowy Rochy nie zmienił się w sposób zasadniczy, choć rozwinął w ciągu tych lat, mimo to jego twórczość wyraźnie dzieli się na dwa okresy: brazylijski (1960-1969 z kodą lat ostatnich 1977-1980) i zagraniczny (1970-1975). Okres brazylijski to czas osiągnięć, zagraniczny był czasem klęski. To wszystko, co wypracował na rodzimym gruncie, ewidentnie nie sprawdziło się w odniesieniu do innej materii. Sztuka Rochy musiała pozostać sztuką brazylijską.

Brazylijskie filmy Glaubera Rochy charakteryzują się niepowtarzalnym spłotem odniesień do rodzimej historii, mitów, legend i folkloru sertonu – jałowego, spalonego słońcem obszaru północno-wschodniej Brazylii, gdzie niezmiernie rzadko ziemia rodzi jakiegokolwiek plony, a ludzie żyją w niewysłowionej nędzy. Przyjrzyjmy się zatem filmom Rochy w tych właśnie kontekstach.

Historia

Historia Brazylii w filmach Rochy jest potraktowana w sposób nader osobliwy. Żadnego z jego filmów nie można nazwać historycznym i to także w wypadkach, gdy konkretne daty z przeszłości określiły czas wydarzeń. Kiedy mówi o społecznej i politycznej rzeczywistości współczesnej Brazylii, umieszcza akcję w fikcyjnym państwie Eldorado. Dopiero w ostatnim filmie, *Wiek Ziemi*, wypowiada się wprost, przecinając obrazowe sekwencje pełne symboli i alegorii długimi monologami, z których centralny zapoznaje widza z historią Brazylii XX w., jak gdyby *ex post* objaśniając wcześniejsze filmy Rochy. To, co kiedyś sugerował za pomocą niejasnych aluzji i nieczytelnych ikon, teraz wyłożył *expressis verbis*.

„Wykład” Rochy nie obejmował rzecz prosta całej historii Brazylii, lecz ten okres, którym w bezpośredni (rzadziej) lub pośredni (częściej) sposób zajmował się w swoich filmach. Brazylia jego czasów była republiką federalną (od 1889 r.), w której władza *de facto* pozostawała w rękach wielkich posiadaczy ziemskich. Wraz z narastającym kryzysem gospodarczym w latach 20. narastało niezadowolenie społeczne. W 1930 r. młodzi oficerowie dokonali przewrotu, a władzę objął dotychczasowy gubernator stanu Rio Grande, Getulio Vargas. Nie uciszyło to niepokoju, o czym najlepiej świadczą trzy kolejne próby obalenia rządu. Pierwszą w 1932 r. zorganizowali oligarchowie z São Paulo, drugą komuniści w 1935 r. (w odpowiedzi Vargas wprowadził dyktaturę), ostatni pucz w 1938 r. zorganizowali faszyci. W czasie II wojny światowej Brazylia opowiedziała się po stronie aliantów, wypowiadając Niemcom wojnę w 1942 r. W kraju skutkowało to pewną liberalizacją dotychczasowej polityki. Vargas obalony po wojnie przez kolejny pucz wojskowy, wrócił do władzy jako prezydent. Początkowo wprowadzał reformy, dzięki którym wzrastało uprzemysłowienie kraju; opierał się na środowiskach lewicowych, ale w czasie drugiej kadencji odstąpił od wcześniejszych założeń, przesładował komunistów i stopniowo tracił poparcie szerokich mas. Na próżno szukał sojusznika w wojsku. Zmuszony do oddania władzy popełnił samobójstwo.

Kolejny prezydent, kandydat socjaldemokratów Kubitschek de Oliveira, w latach 1956-1961 zainicjował plan przebudowy gospodarki i unowocześnienia kraju. Spektakularnym wyrazem polityki rządu była budowa nowej stolicy – Brasílii. Ko-

lejno władzę prezydencką sprawowali Jânio Quadros i Joao Goulart, który zapowiedział radykalne reformy. W 1964 r. został jednak obalony w rezultacie wojskowego zamachu stanu. Nastąpiła dyktatura i represje wobec opozycji, obejmujące także dziennikarzy i artystów.

Prawicowy rząd marszałka H. Castello Branco *odrzucał konstytucję i działał na mocy aktów instytucjonalnych; zawiesił prawa i wolności obywatelskie, rozwiązał wszystkie partie i związki zawodowe, dopuszczając jedynie działalność nowo utworzonych partii: rządowej i opozycyjnej. Konstytucje z 1967 i 1969 roku wzmocniły centralizm i utrwaliły autorytarno-biurokratyczne rządy wojskowych* ².

Prowadziło to do narodzin ruchów partyzanckich (w latach 1967-1972 w regionie Goiás rebelia zorganizowana przez maoistowską KPB), w miastach rozpoczęły działalność guerille.

Rozkwit ekonomiczny powodował jednak, że reżim miał jednak w wielu kręgach społeczeństwa spore poparcie, do czasu załamania koniunktury. Wówczas nieodzowna stała się stopniowa liberalizacja, polityka tzw. abertury. Gdy kryzys się pogłębiał, w 1985 r. władza przeszła w ręce polityków cywilnych.

Nie powtarzam tu *in extenso* wywodów reżysera, przedstawiając ten możliwie lapidarny skrót na sposób encyklopedyczny z intencją stworzenia ramy, w którą dałoby się wpisać składniki dzieł Rochy rozpoznawane przez nas jako „historyczne”, w jakiś sposób odnoszące się do historii. Trzeba jednak podkreślić, że Rocha z jednej strony preferuje operowanie modelami, a nie konkretnymi sytuacjami zlokalizowanymi w konkretnym czasie i przestrzeni, z drugiej – posługuje się perspektywą ludowej wyobraźni, sięga do mitów, legend, wiedzy potocznej, często rozpowszechnianej tylko drogą ustną.

Cangaçeiros i Santos

Od samych początków kolonizacji Brazylii obszary sertonu nie cieszyły się zainteresowaniem osadników. Powstawały tam wszelako ogromne latyfundia, niemalże o statusie niezależnych państw, które otrzymywała osiedlająca się tu szlachta. Właściciele tych obszarów, tzw. *coronéis* (pułkownicy) podporządkowywali sobie miejscowe władze i policję, ale także korzystali z usług *jagunços*, wynajętych bandytów wymuszających posłuszeństwo okolicznej ludności. Ubodzy farmerzy i *sertanejos*, którzy nie posiadali ziemi, wędrowali po kraju, szukając szans przeżycia i odmiany losu. Omamieni przez samozwańcych „świętych” dążyli do ziemi obiecanej, do której, rzecz oczywista, nigdy nie docierali. Często ginęli z rąk *cangaçeiros*, którzy zabijali chłopów, *by nie umierali z głodu*.

Na przełomie XIX i XX w. w północno-zachodniej Brazylii wyodrębniły się dwie zbrojne grupy, luźno zorganizowane, rekrutujące się z ludzi z marginesu, wyrzutków społecznych. *Jagunços* byli najemnikami oferującymi swoje usługi każdemu, kto był skłonny za nie płacić. Zwykle pozostawali na usługach pułkowników. *Cangaçeiros* byli bądź pospolitymi bandytami żyjącymi z rozboju i kradzieży, bądź tworzyli kategorie tzw. *social bandits*, działających na rzecz najuboższej ludności, w myśl reguł Robin Hooda – zabierać bogatym, obdarowywać nędzarzy. Cieszyli się więc poparciem ze strony *sertanejos*, którzy w zamian za korzyści materialne udzielali im schronienia i ostrzegali przed polującymi na nich siłami policyjnymi, tzw. lotnymi szwadronami.

Kod honorowy sertonu ufundowany na pojęciu męskości sprawiał, że *cangaçao* pojmowany jako droga życia stał się niezmiernie pociągający dla młodych ludzi, którym honor nakazywał bronić rodzin i ochraniać swoją własność na drodze aktów przemocy. Na przełomie wieków – jak utrzymuje historyk brazylijski Frederico de Mello, autorytet w dziedzinie historii *cangaçeiros* – ten spontaniczny, sporadycznie przejawiający się ruch stał się z czasem długoterminową profesją, rodzajem kariery zapewniającej pozycję celebrytów, o których pisała prasa, donosiły ilustrowane *cordeis* i śpiewali *cantadores* produkujący się na jarmarkach. De Mello opisuje *cangaçeiros* lat 30. jako *obwiązanych, obwieszonych, wygrawerowanych*, w strojach bogatych w symbole, wzory i błyskotki. *Moglibyśmy oczekiwać, że ukrywający się zbiegowie będą starali się nie wyróżniać, ale cangaçeiros preferowali ekstrawagancki repertuar motywów kwiatowych, barwne jedwabne szarfy, obfitość biżuterii. Mniejsze obiekty przywiązywali do ciała lub innych elementów ekwipunku; sandały i pasy były misternie powiązane, skóra pokryta wzorami i pieczęciami, materiał wyhaftowany, pasy z amunicją przytwierdzone ukośnie pokryte były różnymi breloczkami*³.

Fascynował ich wszelki błyszczący metal, zwłaszcza złoto. Monety, różne drobne przedmioty zdobiły ich odzież, także od wewnątrz. W chwili śmierci słynny *cangaçeiro* Lampiao miał na sobie 55 błyskotek. Kapelusz nie mniej słynnego Corisco był ozdobiony parą złotych nożyczek. Z uwagi na chroniczny brak wody na obszarach sertonu Lampiao zwykł używać zrabowanych francuskich perfum, którymi polewał się w nadmiarze. *Cangaçeiros* prowadzili początkowo ascetyczne życie, ale z początkiem lat 30. zaczęli zmieniać obyczaje znajdując upodobanie w tańcu, muzyce i alkoholu. Wielu z nich grało na różnych instrumentach i śpiewało. Najbardziej radykalna zmiana nastąpiła wówczas, gdy Lampiao zaczął przyjmować do swojego oddziału kobiety. Jego partnerka, Maria Bonita, żyła, walczyła i zabijała jak mężczyzna. Nie wszystkie kobiety wiązały się z bandytami dobrowolnie. Dada, partnerka Corisco, została porwana z domu rodzinnego jako nastolatka.

Najbardziej znani *cangaçeiros* stawali się bohaterami niezliczonych opowieści ludowych, książek, komiksów, popularnych pamfletów, pieśni, filmów, seriali TV. Jakakolwiek by była historyczna prawda o ich poczynaniach, po śmierci byli natchniamiast gloryfikowani jako bohaterowie ludowi uosabiający opór przeciw wyzyskowi ubogich mieszkańców sertonu, choćby w ogóle o biedaków nie dbali. Rzeczywiste wydarzenia stały się przedmiotem zainteresowań badaczy, przeobrażone w mit karmią masową wyobraźnię.

Cangaçeiros byli wyjątkowo przesądni, podporządkowani rozlicznym tabu i przeświadczeniom. Powszechna była wiara w to, że ciało *cangaçeiro* jest „zamknięte”, mistycznie zabezpieczone przed kulami i nożem. Ale *cangaçeiro*, by czuć się bezpieczny, musiał się poddać licznym rytuałom. Kobiety pojmowano jako zagrożenie, była ona bowiem zdolna „otworzyć” ciało *cangaçeiro*. Wierzyli w to sami *cangaçeiros*, ich przewodnicy duchowi, a nawet wrogowie.

Cangaçeiros byli jednak nie tylko przesądni, ale i religijni, choć była to religijność szczególna, podobnie jak religijność szerokich mas ubogich mieszkańców sertonu, których głód, wycieńczenie i brak perspektyw odmiany losu znajdowały wyraz w „fatalistycznym mistycyzmie”. Nie mieli oparcia w oficjalnych instytucjach Kościoła działającego solidarnie z władzami i obszarnikami. Podporządkowywali się zatem ufnie różnym mesjaszom, prorokom i samozwańcym

„świętym”, reprezentującym różne mistyczne wersje katolicyzmu. Najbardziej znaną wśród nich postacią był Antonio Conselheiro (Antonio Vincente Mendes Manel, żyjący w latach 1830-1897), który wędrował ze swymi wyznawcami po bezdrożach sertonu przez 20 lat. W 1893 r. zdecydował się osiąść i założyć komunę Canudos w stanie Bahia. Popularność Canudos nieustannie wzrastała, osadników przybywało, w szczytowym okresie rozwoju komuna liczyła 30 000 mieszkańców. Władze kościelne uznały Conselheiro za apostatę i szaleńca. Organizacja Canudos działała w sposób quasi-komunistyczny, a autonomia osady wobec lokalnych i centralnych władz niepokoiła rząd, co doprowadziło do krwawej masakry, która przeszła do historii jako „wojna w Canudos”.

Drugim słynnym przywódcą religijnym był ojciec Cicero (Cicero Romao Batista, 1844-1934), którego zwolennicy tysiącami ciągnęli do miasteczka Juazeiro. Ojciec Cicero był daleki od rewolucyjnych ideałów Conselheiro (uważał komunizm za wynalazek diabła), sam posiadał dobra ziemskie, a w 1911 r. został burmistrzem Juazeiro. Niezależny brazylijski kościół katolicki uznał go za świętego, czego nie zatwierdził Watykan, acz ojciec Cicero z czasem został uwolniony od zarzutu apostazji i uznany za człowieka o wyjątkowych wartościach.

Lampiao darzył wielkim szacunkiem ojca Cicero i uważał go za swojego duchowego przewodnika, który wszelako nie zdołał nakłonić go do porzucenia bandyckiej profesji.

Na obszarach sertonu sporadycznie pojawiali się inni przywódcy, gromadząc wieśniaków, którym obiecywali ziemski raj, gdzie będzie panować miłość i sprawiedliwość. Ważnym rysem charakteryzującym religijność ludności brazylijskiej jest wielość wyznawanych religii (dominujący jest katolicyzm) oraz ich synkretyczny charakter. Od początków osadnictwa i działalności misji katolickich, chrześcijaństwo ulegało silnym wpływom religii rodzimych mieszkańców tych ziem, Indian, oraz masowo sprowadzanych do prac na plantacjach niewolników z Afryki. Szczególnie znaczenie ma *candomblé*, która pojawiła się w Brazylii za sprawą kapłanów afrykańskich i przez wiele lat była praktykowana przez niewolników w tajemnicy. Po zniesieniu niewolnictwa liczba zwolenników *candomblé* pochodzących z różnych warstw społecznych zaczęła gwałtownie wzrastać. Bogowie, obrzędy i rytuały *candomblé* wpisały się w tradycję religijną i kulturową kraju, są immanentnym składnikiem brazylijskiego folkloru.

Cinema Novo

Ruch Cinema Novo narodził się w momencie, gdy brazylijskie ambitne kino artystyczne praktycznie nie istniało. Produkcja komercyjna, dostarczająca na rynek tanie musicale i komedie spod znaku *chanchada*, nieudolnie imitowała Hollywood, podobnie jak wysokobudżetowe filmy epickie. Korzystano ze wsparcia producentów i dystrybutorów zagranicznych. Ambitni młodzi filmowcy buntowali się przeciwko temu stanowi rzeczy, uznając to za prostytuowanie sztuki filmowej, potępiali też społeczny indyferentyzm tego kina, jego zły smak i zacofanie.

W wywiadzie udzielonym paryskiemu „Le Monde” Rocha powiedział: *Moje brazylijskie filmy powstawały w okresie, gdy generacja, do której należę, żyła marzeniami i nadziejami. Byliśmy pełni entuzjazmu, wiary i nader przebojowi, inspirowani wielką miłością do Brazylii*⁴.

Reżyserzy spod znaku Cinema Novo tworzyli filmy niskobudżetowe, osobiste, subwersywne pod każdym względem. Skąd mogli czerpać wzory i skąd je rzeczywiście czerpali? Historycy przypisują im inspiracje włoskim kinem neorealistycznym i francuską Nową Falą, rzadziej, choć to wydaje się najbardziej przekonujące, radzieckim kinem lat 20. i teatrem Bertolda Brechta⁵. Jednakże kino to charakteryzuje się tak wysokim stopniem oryginalności, że sprawa jego zadłużenia u poprzedników jest zdecydowanie drugorzędna. Nie była to jednak formacja jednolita, choć z perspektywy czasu może się taka wydawać. Jeden z prominentnych twórców tego nurtu Joaquin Pedro de Andrade powiedział: *Propozycje, postawy oraz idee w naszych filmach były nader różne, czasem nawet sprzeczne lub przynajmniej wielorakie. Ale przede wszystkim były one wolne i szczere. Charakteryzowała je totalna wolność ekspresji (...). Na pierwszy rzut oka może to sugerować pewną wewnętrzną niekoherencję w obrębie ruchu Cinema Novo. Lecz moim zdaniem świadczy to właśnie o koherencji: bardziej uzasadnionej, wiarygodnej i bezpośredniej więzi między filmowcem – z jego rozdarciem, wątpliwościami i przekonaniem – a światem, w którym żyje*⁶.

Cinema Novo rozwijało się w latach 1960-1972. Historycy wyodrębniają trzy fazy jego ewolucji różniące się między sobą⁷. W znacznej mierze swobodę działań twórczych determinowały szybko zmieniające się warunki społeczne i polityczne.

W fazie pierwszej (1960-1964), a więc za rządów Kubitschka i Goluarta, władze wspierały ambicje kulturowe twórców. Ukazywali oni mroczne strony rzeczywistości społecznej Brazylii, wyniszczającą nędzę, przemoc, wyzysk determinujące losy chłopów, robotników, rybaków, bezrobotnych mieszkalców faveli. Filmom tym brakowało technicznej błyskotliwości, twórcy realizowali utwory czarno-białe, często fotografowane z ręki, bez troski o efekt wizualny.

Już w fazie drugiej (1964-1968), a więc po wojskowym zamachu stanu, impet Cinema Novo osłabł. Jak konstatują Johnson i Stam, powołując się na opinię Joaquina Pedro de Andrade, powstające wówczas filmy cechują cierpienie i lęk odzwierciedlające ówczesne nastroje. Przynoszą też analizę błędów populizmu, błędnej polityki rozwoju, daremnych prób chronienia demokracji w Brazylii⁸. Niektórzy twórcy zaczęli szukać szerszych kontaktów z publicznością, realizując filmy w kolorze, z akcją lokalizowaną w innych środowiskach.

Faza trzecia (1968-1972) kończy się zmierzchem tej formacji czy nawet wręcz zaprzeczeniem ideałom fazy pierwszej. Filmy powstające wówczas charakteryzuje znacznie wyższy niż uprzednio stopień profesjonalizmu, ale też i odwrót od rewolucyjnych korzeni. Rodzi się jednak Novo Cinema Novo, tzw. Udigrudi (brazylijski odpowiednik undergroundu), które wraca do dawnej estetyki z intencją, by nadal ukazywać ludzi z marginesu i przedstawiać problemy społeczne.

Glauber Rocha zrealizował swoje najlepsze filmy w każdej z tych faz. W pierwszej *Barravento* oraz *Boga i diabła na ziemi słońca*, które w pełni wyrażały „estetykę głodu”; w drugiej powstała *Ziemia w transie*, reprezentatywna dla oddania klimatów tych lat, przez niektórych krytyków uznawana za najwybitniejsze jego dzieło; *Antonio das Mortes* – film z fazy trzeciej – nie należy ani do tzw. tropikalizmu dominującego w tej fazie, ani też, wbrew pozorom, do *udigrudi*. Rocha rozwija tu poetykę swojego kina ukształtowanego w fazie pierwszej. Daje wyobrażenie o tym, jak mogłoby ewoluować Cinema Novo w warunkach pełnej swobody twórczej.



Bóg i diabeł na ziemi słońca, reż. Glauber Rocha (1964)

Manifesty

Swój pierwszy manifest zatytułowany *Estetyka głodu* Rocha przedstawił podczas retrospektywnego przeglądu filmów Ameryki Łacińskiej⁹, który odbył się w Genui w styczniu 1965 r. Tekst ukazał się następnie w lipcu tegoż roku na łamach „Revista Civilização Brasileira”. Szybko pojawiły się przekłady na inne języki. Choć manifest powstał w drugiej fazie rozwoju Cinema Novo, odnosił się w dużej mierze także do pierwszej. Rocha wzywał do ukształtowania stylu, który byłby zdolny wyrazić problemy społeczne współczesnej Brazylii środkami nowej rewolucyjnej estetyki. Stwierdza, że Europejczyk interesuje się twórczością artystyczną krajów nierozwiniętych o tyle tylko, o ile zaspokaja ona jego *nostalgiczne pragnienie prymitywizmu*. Ameryka Łacińska pozostaje nadal kolonią. Zmienia się tylko charakter tej kolonizacji, tworząc nowe formy zależności, mniej oczywiste na pierwszy rzut oka.

Zależność ta na polu sztuki prowadzi do jej filozoficznego niedoinwestowania i ogólnej niemożności wyrażającej się bądź sterylnością, gdy artysta kultywuje marzenie o uniwersalności, *kastrując sam siebie zabiegami formalnymi, lecz nie osiagając panowania nad formą*¹⁰ bądź histerią. Jej przejawami są takie zjawiska, jak anachronizm (młoda poezja i malarstwo), polityczne ograniczenie sztuki i próby (najbardziej efektywne) systematyzacji folkloru.

W Ameryce Łacińskiej – pisze Rocha, przechodząc do centralnego punktu swoich rozważań – *głód nie jest po prostu alarmującym symptomem: jest samą istotą naszego społeczeństwa. Na tym polega tragiczna oryginalność Cinema Novo na tle kinematografii światowej. Naszą oryginalnością jest nasz głód. To nasze największe nieszczęście, dostrzegane, ale nie rozumiane. Od „Aruandy” [reż. Linduarte Noronha, 1959] do „Vidas Secas” [reż. Nelson Pereira dos Santos, 1963] Cinema Novo opowiada, opisuje, poetyzuje, dyskutuje, analizuje temat głodu: bohaterowie jedzący ziemię, jedzący korzonki, kradnący jedzenie, zabijający dla jedzenia, uciekający w poszukiwaniu jedzenia, brzydki, brudni, rabujący, zamieszkujący brzydkie, ciemne i brudne domy – tak prezentuje się galeria wygłodzonych ludzi spod znaku Cinema Novo*¹¹.

Tym, co czyni Cinema Novo fenomenem o znaczeniu międzynarodowym – zdaniem Rochy – jest dążenie do ukazania prawdy o tej nędzy. Próbowała tego literatura lat 30., opisując problem w kategoriach społecznych, w latach 60. traktuje o tym film w kategoriach politycznych. *Wiemy – ponieważ to my robimy te brzydkie, smutne, pełne krzyku i desperacji filmy, w których rozsądek nie zawsze przeważa – że tego głodu nie można zlikwidować umiarkowanymi reformami podejmowanymi przez rząd. (...) Tylko sama kultura głodu, podkopując i niszcząc istniejące własne struktury, może przekroczyć samą siebie. A najszlachetniejszym kulturowym przejawem głodu jest przemoc*¹².

*Cinema Novo ujawnia – czytamy dalej – że przemoc jest zachowaniem zgłodzonych i że nie jest to przemoc prymitywna. (...) Cinema Novo uczy nas, że estetyka przemocy nie jest prymitywna, lecz rewolucyjna. Objawia się w momencie, gdy kolonizator uświadamia sobie, kim są kolonizowani. (...) Tylko wówczas kolonizator – przez strach może zrozumieć siłę kultury, którą eksploatuje. Jak długo kolonizowany człowiek nie sięgnie po broń, pozostaje niewolnikiem*¹³. Wszelako, utrzymuje autor, przemoc nie płynie z nienawiści, jest przepelniona miłością, brutalną, jak sama przemoc, ponieważ jest to miłość będąca aktem działania i transformacji.

Duch Cinema Novo przenika te wszystkie poczynania (nie tylko w kinie brazylijskim), w których twórca dąży do prawdy i przeciwstawia się hipokryzji oraz represjom cenzury. Przejawia się tam, gdzie filmowiec przeciwstawia się komercjalizacji, wyzyskowi, pornografii i tyranii techniki. Słowem, wszędzie tam, gdzie oddaje on swój talent służbie sprawom swoich czasów.

Z manifestem *Estetyka snu* wystąpił Rocha na Columbia University (Nowy Jork) w 1971 r., wykorzystując tę okazję do kontynuowania rozważań na temat związku sztuki i rewolucji. W Brazylii skończył się już okres względnej swobody dla artystów, choć Rocha zdążył jeszcze zrealizować *Ziemię w transie*, którą nazwał *praktycznym manifestem estetyki głodu*, a wydarzenia roku 1968 we Francji znalazły też oddźwięk w Rio de Janeiro, gdzie zrewoltowana młodzież oraz intelektualisci protestowali przeciwko reżimowi wojskowemu wprowadzonemu w 1964 r.

W dekadzie lat 60. sztuka rewolucyjna rozwijała się nadal w obrębie Trzeciego Świata, ale zdaniem artysty zmiany w zakresie uwarunkowań politycznych i psychologicznych wymagają nowych koncepcji i rozwiązań. *Największym wrogiem sztuki rewolucyjnej – pisze Rocha – jest jej własna przeciętność. Konfrontowany z subtelną ewolucją reformistycznych koncepcji ideologii imperialistycznej artysta winien dać rewolucyjną odpowiedź, zdolny potępić, w każdej instancji, wymijające reakcje. Musi domagać się dokładnego rozpoznania tego, co jest nieodzowne politycznemu aktywizmowi w sztuce rewolucyjnej; tego, do czego sztuka owa zmierza, wywołując nowe dyskusje, oraz tego, czym jest sztuka rewolucyjna odrzucona przez lewicę i instrumentalizowana przez prawicę*¹⁴.

W sztuce rewolucyjnej chodzi nie tylko o to, by oddziaływała natychmiast i bezpośrednio na drodze politycznej, lecz także o to, by promowała koncepcje filozoficzne, tworząc estetykę *wiecznego dążenia w kierunku kosmicznej integracji*¹⁵. To, że taka sztuka w Trzecim Świecie nie może rozwijać się swobodnie, w sposób ciągły wynika – zdaniem Rochy – z represji, u źródeł których tkwi racjonalizm. Problem ten, nader szczególnie w rozumowaniu Rochy, wymaga szerszej eksplikacji.

Współczesne systemy kulturowe – jego zdaniem – zarówno po stronie lewicy, jak i prawicy są uwięzione w konserwatywnym rozumowaniu. *Błąd brazylijskiej lewicy wynika z obciążenia kolonizacji. Prawica rozumuje w kategoriach porządku i rozwoju*¹⁶. Jej ideałem jest rozwój technologiczny mający na celu zdominowanie człowieka przez konsumpcję. Odpowiedź ze strony lewicy ma charakter paternalistyczny z uwagi na to, że główny konflikt polityczny jest wywołany ubóstwem mas. *Pojęcie ludu jest burżuazyjnym mitem. Rozum ludu jest rozumem narzuconym przez burżuazję*¹⁷. I dalej: *Jedyną drogą wyjścia jest zerwanie z wszelkimi racjonalizmami kolonizacyjnymi*¹⁸.

Rozwiązaniem jednak nie jest zastąpienie racjonalizmu opresyjnego przez racjonalizm rewolucyjny. *Rewolucja jest antyracjonalna, ponieważ wyraża napięcie i bunt wynikające z tego, co najbardziej irracjonalne – z nędzy. Nędza jest skrajnie autodestrukcyjnym obciążeniem każdego człowieka: przez nacisk psychiczny przekształca biedaka w dwugłowy stwór; jedna głowa fatalistycznie podporządkowuje się rozsądkowi, który czyni zeń niewolnika; druga, w tym zakresie, w jakim biedny człowiek niezdolny jest pojąć absurdów swojej nędzy, w naturalny sposób wybierze mistycyzm*¹⁹.

Z racjonalistycznego punktu widzenia wszelki mistycyzm jest irracjonalny i wienien być zniszczony. Natomiast rewolucja, pojmowana jako siła podtrzymująca człowieka i zwracająca go ku idei, jest najbardziej skrajnym przejawem mistycznym. *Mistycyzm jest jedynym językiem, który wykracza poza racjonalny schemat represji. Rewolucja ma charakter magiczny, ponieważ w kategoriach zdroworozsądkowych jest nieprzewidywalna w ramach dominującego racjonalizmu*²⁰.

*Wyzwalający irracjonalizm jest najsilniejszą bronią rewolucyjną. A nawet wyzwolenie skonfrontowane z przemocą systemu, implikuje negację przemocy w imię zbiorowości zjednoczonej w bezgranicznej miłości między ludźmi*²¹. Niejako wbrew tytułowi pod koniec manifestu Rocha deklaruje, że nie będzie mówił o jakiegokolwiek estetyce. Prawda egzystencji nie podporządkowuje się bowiem filozoficznym konceptom. Reżyser powołuje się na Borgesa, który przekroczył rzeczywistość uzyskując *najbardziej wyzwalające nierealności naszych czasów. Jego estetyką jest sen. Dla mnie – pisze Rocha – jest to duchowe objawienie, które otwiera moją afroindiańską wrażliwość na pierwotne mity mojej rasy. Ta biedna i pozbawiona nadziei rasa wypracowała mistycyzm jako moment wyzwolenia. Afroindiańscy bogowie zanegują kolonizatorski mistycyzm katolicyzmu, który jest kuglarstwem represji i moralnym odkupieniem bogatych*²².

Opera Prima

Barravento (Szkwał) jest pierwszym filmem Glaubera Rochy, który zwrócił uwagę krytyki na postać twórcy. Jego wcześniejsze próby dokumentalne przemknęły niezauważenie. A właśnie w kategorii Opera Prima zdobył swoją pierwszą międzynarodową nagrodę na festiwalu w Karlovyh Varach w 1962 r.

Realizując *Barravento*, Rocha miał 21 lat i manifestował swoją postawę zarówno polityczną, jak i estetyczną z całą gwałtownością i arogancją młodego człowieka, przeświadczonego, że to właśnie on odkrywa prawdziwą sztukę kina i jego nowy rewolucyjny język.

W artykule *Cinema novo y la aventura de la creation* napisał, że ruch ten zaczyna, podobnie jak Lumière'owie, od zera, jak gdyby wcześniej niczego w kinie nie było. Proponuje nowe rodzaje akcji, inną sztukę interpretacji, wynajduje nowe rytmy. *Nasze filmy są dalekie od doskonałości, dramatycznie dysonujące, poetycko zbuntowane, socjologicznie niejasne, politycznie agresywne i niebezpieczne, gwałtowne i smutne.*

*Nie chodzi o to, by przekazywać rewolucyjne idee w burżuazyjnej formie, ale by tworzyć nowe formy. Jak powiedział Majakowski – bez rewolucyjnej formy nie będzie nowej sztuki*²³.

Znamienny jest fakt, że przy wielu okazjach Rocha podkreślał, że nie lubi *Barravento*. Film ten nie był od początku do końca jego dziełem. Wymyślił go i napisał Luis Paulino dos Santos i on też miał objąć funkcję reżysera. Na tym etapie Rocha był współreżyserem. Dos Santos wycofał się w trakcie zdjęć, Rocha niechętnie zgodził się go zastąpić, gwarantując sobie jego współpracę przy montażu. Mówił, że film jest jakby niedokończony, główne idee pozostały nierozwinięte. Ale za ciągnące i własne uznawał mistyczny fatalizm, agresję polityczną i złożone relacje panujące w tym prymitywnym świecie. Zdaniem krytyków i historyków *Barravento* jest filmem „glauberiańskim”, zapoczątkowuje struktury i tematy typowe dla

Rochy, które będą powracać w kolejnych jego dziełach, bowiem w nader charakterystyczny sposób wyraża sprzeczności dyskursu Rochy²⁴.

Film obrazuje życie małej społeczności rybackiej w wiosce Buraquincho w rejonie Bahii. Mieszkają tu potomkowie czarnych niewolników sprowadzonych przed laty z Afryki. Ich życie toczy się na marginesie rozwijającej się cywilizacji i nie zmienia się od lat. Rodzą się w biedzie, borykają się z biedą i w biedzie umierają, przyjmując swój los ze spokojnym fatalizmem. Praktykują obrzędy i rytuały swojej dawnej religii *candomblé*, przeświadczeni, że o ich przeznaczeniu decyduje bogini morza Jemanja i ci, którzy są strażnikami jej praw – dziewiczy młodzieniec Aruan i uchodząca za córkę Jemanji biała dziewczyna Naina. Wszyscy są tu rybakami, ale właścicielami sieci są handlarze z miasta, którzy zabierają ryby, zostawiając mieszkańcom wioski tylko znikomą część połowu, ledwo wystarczającą do przetrwania. Pewnego dnia do wioski wraca Firmin, który swego czasu zdecydował się na wyjazd do miasta, by odmienić swój los. Wraca elegancko ubrany, politycznie uświadomiony, ale żadnego majątku ani kariery nie zrobił, gdyż był uwikłany w jakieś nielegalne interesy. Firmin próbuje zbuntować mieszkańców Buraquincho przeciw wyzyskiwaczom. Sam czuje się człowiekiem wolnym, panem swojego losu, pobratymcom wyrzuca, że godzą się być niewolnikami. Gdy ziarno buntu nie pada na podatną glebę, Firmin zamierza narzucić rybakom swoje poglądy, uciekając się do przemocy. Niszczy pracowicie naprawione przez rybaków sieci, prowokuje samobójczą wyprawę szefa wioski na wzburzone morze, pozbawia mieszkańców opieki bogini, namawiając prostytutkę Cotę, by pozbawiła dziewictwa Aruana, który wskutek tego traci swoją charyzmę i musi opuścić wioskę. Tym, który zdobywa nową świadomość, jest jedynie Aruan. Uwierzył, że jego los i los współplemieńców nie zależy od bogini morza, lecz od nich samych, od działań, jakie zdecydują się podjąć. Udaje się do miasta, by szukać pracy i zarobić na nowe sieci. Nim odejdzie, obiecuje Nainie, że wróci do niej, by mogli żyć wspólnie. Tytułowy szkwał to symbol dokonującej się przemiany. Potężny żywioł niszczy i unicestwia, ale niesie ze sobą perspektywę nowego początku. Aruan „ginie” jako bóg, lecz „rodzi się” jako człowiek. Jak każda próba streszczenia wypowiedzi dalekiej od jednoznaczności i ta nie tylko upraszcza dzieło, ale nadaje mu rodzaj spójności i wydźwięku, którego ono w istocie nie posiada. Trudno jednak przedstawić je inaczej, od razu w całym kompleksie sprzeczności.

Ismail Xavier nader trafnie zauważa, że Rocha inauguruje tym filmem fenomen, który określa mianem *contradictory narration*: film zwraca się i cofa od obiektu dyskursu, powodując ambiwalencję wartości i niejasność wielu fragmentów opowieści. Xavier dodaje, że w *Barravento* artykulacja narracji jest sprzeczna z przekazem, co pozwala reżyserowi na przewyżczenie manicheizmu, odejście od jednoznacznych podziałów, od ustanowienia linii demarkacyjnej między dobrem a złem, wizji świata ujmowanej w kategoriach opozycji binarnych²⁵. Zarówno punkt widzenia, jak i ośrodek identyfikacji są tu trudne, jeśli nie wręcz niemożliwe do wskazania. Mogłoby się wydawać, że Firmin jest *spiritus movens* akcji, reprezentuje stanowisko Rochy (quasi-marksisty, jak go określają niektórzy krytycy – dla nich jego w oczywisty sposób lewicowe poglądy są nadto nieortodoksyjne), ale jest to postać daleka od wzorca pozytywnego bohatera, który pragnie wznieść ducha buntu i zaszczerpić rewolucyjną świadomość wyzyskiwanym biedakom biernie znoszącym swój los, w przeświadczeniu że mogą go odmienić jedynie bogowie.

Firmin jest kryminalistą. By osiągnąć swój cel, nie cofa się przed przemocą i dalszymi przestępczymi czynami wymierzonymi w tych, którzy stają mu na drodze, w istocie gardzi tymi, których chciałby wyzwolić. Mieni się człowiekiem wolnym, a przecież nie waha się uciec do czarów *candomblé*, z których rezygnuje tylko dlatego, że okazały się nieskuteczne.

Nie ma tu więc bohatera skłaniającego do identyfikacji w jej dwu wariantach – „jestem jak on” lub „jestem z nim”. Nie utożsamiamy się też z tymi, którzy dla Firmina są obiektami manipulacji, a którym przypada rola biernych ofiar wyzysku i przesądów.

Rocha zapoczątkowuje tu strategię, która stanie się znacznie lepiej widoczna w kolejnych filmach. Nie stawia siebie na zewnątrz rzeczywistości przedstawionej, którą miałby bądź osądzać, bądź próbować zbawić, ukazując drogi wyjścia ludziom pogrążonym w marazmie. W okresie brazylijskim reżyser rzadko wskazuje na siebie jako autora czy narratora, jak gdyby chciał sugerować, że nie dysponuje innym poziomem świadomości niż ci, o których toczy się opowiadanie. Nie przekonuje nas, że film „opowiada się sam”, lecz raczej że chce nam przekazać wydarzenia tak, jak ich doświadczają i przeżywają ci, których oglądamy na ekranie. Jakby patrzył ich oczami i mówił ich językiem. Takiej właśnie interpretacji sprzyja konwencja paradokumentalna. *Barravento* to film fabularny, ale zrealizowany w innym języku niż ten, w którym fabuły opowiada kino mainstreamowe. W istocie przeważają tu sceny o charakterze dokumentalnym, ale też dalekie od klasycznych formuł dokumentu. Rocha wpisuje je bowiem w konwencje spektaklu – obrzędu często przypominającego teatr Bertolta Brechta. Materia wizualna filmu jest podporządkowana w znacznej mierze stronie dźwiękowej. Można by też go nazwać filmem muzycznym, choć pozbawionym niektórych imponderabiliów gatunku. Życie mieszkańców wioski jest zorganizowane w rytm bębnow, śpiewu i tańca – oni tak pracują, w ten sposób uczestniczą w obrzędach religijnych, a wreszcie bawią się. Jest to dla nich naturalny sposób przeżywania wszystkiego, czemu mogą dać znaczący wyraz.

Odgłosy bębnow i rytmiczne inkantacje towarzyszą czynności wyciągania ogromnej sieci. Można tego dokonać tylko zbiorowym wysiłkiem całej ludności osady. Jest to oczywiście praca, ale zarazem rodzaj rytuału jednoczącego ludzi. Sugestywnie fotografowana zbiorowość w nadmorskim plenerze ma zarówno majestat jak i piękno.

Taniec (tutaj samba) jest ulubioną rozrywką młodych i starych. Tancerze tworzą koło, intonując śpiew w rytmie pytań i odpowiedzi. Na środek kolejno występują zarówno kobiety, jak i mężczyźni, popisując się swoimi wyczynami. Są to chwile radości, uniesienia, celebracji sprawności ciała. Taniec odgrywa też istotną rolę w odprawianych przez ubrane na biało stare kapłanki obrzędach santerii, której rytuały nie są dostępne niewtajemniczonym. Tańce do wtóru frenetycznej muzyki bębnow mają powodować religijną ekstazę, zapewniać kontakt z duchami przodków i bogów. By ich usatysfakcjonować, nieodzowne są ofiary z krwi zwierząt. Najczęściej kurczaków, jak to widzimy w filmie.

Dwukrotnie w obrzędach santerii uczestniczy Naina. Po raz pierwszy widzimy ją w otoczeniu kapłanek, gdy wprawiona w trans rytmicznymi uderzeniami bębnow pada na ziemię, w konwulsjach.

Po raz drugi Naina zostaje poddana długiemu i skomplikowanemu rytuałowi inicjacji, który ma odmienić jej życie. Ceremoniał, ukazany we fragmentach, roz-

poczyna się od obcięcia włosów dziewczyny. Na koniec widzimy ją w białym stroju kapłanki. Widowiskowy charakter mają też ukazane w filmie walki, nie są to po prostu chaotyczne bójk i zmagania, lecz jakby minispektakle poddane choreograficznej kompozycji capoeiry. Capoeira wywodzi się z rytualnych tańców plemion afrykańskich, które przeszczepione na grunt brazylijski przez czarnych niewolników nałożyły się na lokalną tradycję Indian. Jest to synkretyczna forma tańca i walki, w której łączą się elementy akrobacji, tańca oraz ciosy i kopnięcia. Zbiorkowa capoeira była formą zabawy uprawianą z towarzyszeniem muzyki i śpiewu przez uczestników tworzących zamknięty krąg. Gracze parami wkraczają do środka, by prowadzić symulowaną walkę.

W *Barravento* Firmin stacza dwie walki, które nie są elementami zabawy ani spektaklu, lecz są rozgrywane brutalnie, z zamysłem skutecznego pokonania przeciwnika. Niemniej mają taneczną płynność, akrobatyczne wyrafinowanie i spektakularną skuteczność. Upatrujemy w nich raczej kunsztownego popisu niż autentycznego starcia, choć jest ono właśnie takie. *Barravento* pokazane w Europie zaskakiwało oryginalnością. Ale oczywiście krytycy szukali jego rodowodu także poza granicami Brazylii. Najczęściej przywoływano film Luchina Viscontiego *Ziemia drży* (*La terra trema*, 1948) ²⁶, choć jego pokrewieństwo z *Barravento* ma w sobie coś paradoksalnego. Podobieństwa narzucają się w sposób oczywisty i nieodparty, a zarazem są to filmy całkowicie różne, wywodzące się z dwu odmiennych światów, wskazujące na niepodobne do siebie osobowości twórcze. Visconti ukazuje społeczność rybacką małej wioski Aci Trezza na Sycylii. Życie od lat płynie tu w odwiecznym rytmie. Codziennie rybacy wypływają na połów i codzienne rodziny niecierpliwie wyczekują ich powrotu. Nie inaczej zaczyna się *Barravento*. Społeczność Aci Trezza jest niezmiernie uboga, zyski z połowu ryb zgarniają handlarze, którzy dyktują ceny. Mieszkańcy podporządkowują się wyzyskowi z braku innych możliwości.

Młody Antonio Valastro organizuje spółdzielnię rybacką, zaciąga kredyty, rybacy sami łowią, solą, transportują i sprzedają ryby. Ale przychodzi burza, zatapia łódzie, przedsiębiorstwo upada, bohaterowie przegrywają. Oczywiście nie ma porównania między Firminem i Valastro, ale w obu filmach jest próba buntu, szkwał jako niszczycielski żywioł i klęska próby odmiany losu. Jak widzimy, podobieństwo wynika z pokrewieństwa tematycznego, które wszelako niczego nie przesądza. Poetyka, język filmowy, charakterystyka postaci – wszystko jest inne. *Ziemia drży* to liryczny dokument z elementami fabuły. *Barravento* jest widowiskiem choreograficzno-muzycznym skoncentrowanym na rytuałach, wokół których została opleciona niejednoznaczna, pełna sprzeczności fabuła.

Legends i mity sertonu

Bóg i diabeł na ziemi słońca oraz *Antonio das Mortes* tworzą dylogię, w której znajdujemy wyraziste odniesienia do konkretnych dat i wydarzeń z historii Brazylii. Pierwszy film rozgrywa się latach 30., drugi po roku 1945. Postacią jednoczącą oba tytuły jest Antonio das Mortes, słynny zbójca *cangaçeiros*, *jagunço* pozostający na usługach każdego, kto mu płaci: obszarników, kościoła, pośrednio instytucji rządowych. Bohater jest postacią fikcyjną, ale osadzoną w kontekście wydarzeń, częściej przywoływanych niż przedstawianych, które rzeczywiście wówczas się

rozgrywały. Jednakże reżyser wskazał na prototyp bohatera. Był nim José Rufino, słynny płatny morderca żyjący w rodzinnym mieście reżysera ²⁷. Pada nazwisko Antonio Conselheiro i mówi się o masakrze w Canudos, wzmiankowany jest padre Cicero i jego działalność w Juazeiro. Nieżyjący już wówczas najbardziej znany *cangaçeiro* Lampiao, właściwie Virgulino Fereiro da Silva, jest postacią równie ważną, jak ci, co go wspominają lub śpiewają o nim ballady. W *Bogu i Diabie* drugi słynny bandyta, Corisco (właśc. Cristino Gomez da Silva Cleto) jest jednym z głównych bohaterów. Te nazwiska i pseudonimy przewijają się nieustannie. Analiza relacji tych dwu filmów Rochy do wydarzeń historycznych wymagałaby oddzielnej obszernej rozprawy. Reżyser dobrze znał te wydarzenia, przeprowadził wiele rozmów z żyjącymi jeszcze świadkami faktów, które przedstawił bądź do których czynił aluzje, znał też kanoniczną książkę Euclidesa da Cunha *Os sertões* ²⁸ relacjonującą dzieje Antonia Conselheiro, ale sięgnął nie do ich rzeczywistego, lecz legendarnego wymiaru.

Opowieści o wyczynach słynnych *cangaçeiros*, masakrach dokonywanych przez *jagunços* i Latające Szwadrony, o pochodach *beatos* wiedzionych do ziemi obiecanej przez samozwańcych „świętych” krążyły po sertonie przekazywane drogą ustną w najróżniejszych wariantach. W filmach Rochy bardziej niż potwierdzone historyczne fakty liczyło się to, co wytworzyła wyobraźnia ludu. Chciał pokazać, jak rodzą się mity, jak się transformują i zaczynają żyć własnym życiem.

Nie był pierwszym twórcą, który przedstawił w swoich dziełach losy *cangaçeiros*, ale jako pierwszy przedstawił ich w wymiarze mitycznym. Jego najbardziej znanym poprzednikiem był Lima Barreto, który w 1953 r. zrealizował film *O Cangaçeiro*, przebój kin brazylijskich i światowych. Właśnie ten utwór zapoczątkował fenomen opisywany przez historyków jako nordstern, gatunek łączący cechy rodzime z wyznacznikami westernu. Barreto, podobnie jak później Rocha, wołał postaci fikcyjne od rzeczywistych. Wprawdzie chciał początkowo zrobić film o Lampiao, ale ostatecznie zlokalizował akcję filmu w XIX w., abstrahując od społecznych realiów i ukazując swoich bohaterów w romantycznym świetle. Twórcy Cinema Novo zdecydowanie odcinali się od Barrety, zrywając z mainstreamową wersją subgatunku.

Jak wspominałam, akcja filmu *Bóg i diabeł na ziemi słońca* rozgrywa się w latach 30. Nie wiemy, ile lat upłynęło od wydarzeń początkowych do finału, ale jedna z dat jest ścisła. Bohaterowie spotykają Corisco w trzy dni po śmierci Lampiao, który zginął 28 lipca 1938 r. Corisco opowiada o tym, przytaczając prawdziwe okoliczności śmierci Lampiao i jego towarzyszkii Marii Bonity. Lampiao i ośmiu z jego ludzi zginęli osaczeni przez oddziały policji na farmie Angico w stanie Sergipe. Ich głowy odcięto i wysłano do Salvadoru, gdzie zostały wystawione na widok publiczny.

Ale w kolejnym filmie główny bohater Antonio das Mortes opowiada dr. Matosowi o swojej przeszłości, przedstawiając okoliczności śmierci Lampiao zupełnie inaczej. Chętnie się swoimi wyczynami, wspomina, jak kiedyś spotkał przypadkiem Lampiao i Corisco, którzy zaproponowali mu, by się do nich przyłączył. Antonio przyznaje, że miał na to wielką ochotę, ale duma nie pozwoliła mu się do tego przyznać. Więc gdy spotkał ich następnym razem, to ich pozabijał.

W *Bogu i diable* Corisco ginie z rąk Antonia das Mortes. Ale w innych okolicznościach niż te, o których bohater wspomina w kolejnym filmie. Zgodnie

z wersją historyczną Corisco zginął w Barra Mendes (wedle innych źródeł w Jeremoabo) w 1940 r. z ręki majora Rufino.

W filmie *Antonio das Mortes* znamienna jest początkowa scena uliczna, w której nauczyciel (w toku akcji pojawia się jako Profesor) powtarza z gromadką uczniów najważniejsze daty z historii Brazylii. Ostatnia z nich – rok 1938 – to data śmierci Lampiao. Wkrótce usłyszymy, że jest rok 1945 i w całym kraju nie ma już *cangaçeiros*. Całość mitotwórczej zawartości dzieł Glaubera Rochy zrealizowanych w Brazylii jest wpisana w organizującą ramę naczelnego mitu – mitu św. Jerzego, który kształtuje przesłanie dzieła, łączy się z tranzytywnym charakterem wybranych postaci, a w przypadku *Antonia das Mortes* przesądza także o strukturze opowieści.

Na poziomie ideowym walka św. Jerzego ze smokiem stanowi wyraz walki dobra i zła wywiedziony z Biblii. W Apokalipsie smok jest skojarzony z szatanem, a rycerz na białym koniu z Chrystusem. Ikonicznie przedstawienia św. Jerzego, których jest bardzo wiele, by przypomnieć najbardziej wśród nich znany obraz Rubensa, najczęściej ukazują finalny rezultat jego walki ze smokiem – święty przebija bestię włócznią. W filmach Rochy bohaterowie nie walczą z mitycznym potworem, lecz z tymi, którzy w ich oczach uosabiają smoka, szatana, wszelkie zło. Wywodząc swoje fabuły z ram tego mitu, Rocha rozdaje im role św. Jerzego lub smoka, bądź też oni czynią to sami. Wszelako św. Jerzy, postać historyczna, którego czci zarówno kościół katolicki, prawosławny, jak i anglikański, nie jest tożsamy z postacią z legendy. Święty Jerzy czczony w Brazylii jest ponadto kojarzony z bogiem Oxossi, jednym z wielu bogów religii Yoruba, którego kult dotarł tutaj wraz z czarnymi niewolnikami. Oxossi jest bogiem światła i mądrości. Często przedstawia się go jako myśliwego z łukiem i strzałami z uwagi na jego wyjątkowe talenty łowieckie. Ów historyczny św. Jerzy (dodajmy, że historyczność tej postaci jest niekiedy kwestionowana) urodził się, wedle jednych źródeł w Kapadocji, wedle innych w Anglii. Daty jego narodzin są podawane jedynie w przybliżeniu (ok. 256 – ok. 303). Jego ojciec był żołnierzem, a syn poszedł w jego ślady. Początkowo kariera wojskowa młodego człowieka rozwijała się bez przeszkód, ale jako chrześcijanin nie mógł zaakceptować edyktu cesarza Dioklecjana z 303 r., który zezwalał na prześladowanie chrześcijan na terenach rzymskiego imperium. Jerzy został pojmany, poddany torturom i ścięty. Wkrótce wśród chrześcijan zaczął się szerzyć jego kult.

Legenda o walce św. Jerzego ze smokiem jest znacznie późniejsza. Jej najwcześniejsza wersja pochodzi z XI w., ale postać kanoniczną nadała jej *Złota legenda* pióra włoskiego dominikanina Jakuba de Voragine. Ten zbiór żywotów świętych utrwalający legendy i wersje apokryficzne powstał w drugiej połowie XIII w.

Zgodnie z wersją legendarną smok zagrażał mieszkańcom miasta (w różnych tekstach pojawiają się różne nazwy), bowiem zagnieździł się przy źródle, skąd czerpali wodę. Dostęp do wody miał jednak wysoką cenę. Co rok mieszkańcy musieli składać w ofierze młodą dziewczynę wybieraną drogą losowania. Pewnego roku los padł na królewską córkę. Ocalił ją św. Jerzy, zabijając smoka. Wdzięczni mieszkańcy miasta przyjęli wówczas wiarę chrześcijańską²⁹.

Rocha nie nawiązuje ani do historii, ani do legendy, wybiera jedynie brazylijską wersję głównego wątku – walkę i pokonanie smoka. W obu omawianych tu filmach

(podobnie jak wcześniej w *Barravento*) kategorii dobra i zła nie zostały ujęte jako dychotomie. Nie ma tu strony dobra i strony zła, bohaterów pozytywnych i negatywnych, tych walczących o „słuszną sprawę” i ich przeciwników; Czarny Bóg i Biały Diabeł (nota bene film był rozpowszechniany także pod tytułem: *Black Good and White Devil*) w jednakim stopniu reprezentują zło.

Dobro jest czymś nieuchwytnym, nieosiągalnym, co może się objawić jedynie za sprawą cudu, człowiek doświadcza go tylko przez marzenie, które nigdy się nie spełnia. Zło jest wszechobecne, niemożliwe do unicestwienia, wielokształtne, przybiera rozliczne maski, zwodząc ufnych prostaków. Między wiarą w cud i wiarą w przemoc nie ma już nic.

W filmie *Bóg i diabeł na ziemi słońca* postaci nacechowane mitycznie: Sebastião, Antonio das Mortes, Corisco pojawiają się w tym właśnie porządku nieco później. Akcja koncentruje się wokół pary ubogich wieśniaków – Manoela i Rosy. Manoel wypasający bydło patrona, oszukany przez niego, wyszydzony i poniżony, zabija swojego prześladowcę, a potem dwu ścigających go policjantów. Przyłącza się do Sebastião, którego lud wielbi jako świętego. Wieśniacy porzucają swoje zagrody, odwracają się od Kościoła, by pielgrzymować na Monte Santo w poszukiwaniu ziemskiego raj, który obiecuje im Sebastião.

Od początku obserwujemy różnicę postaw między Manoelem i jego żoną. On żywi niezachwianą wiarę w cud, który może zmienić ich życie w ziemski raj, gdzie będzie panowała miłość i sprawiedliwość. Sebastião jest dlań wyrocznią, świętym, cudotwórcą. Rosa myśli trzeźwo i praktycznie, dostrzega sprawy takimi, jakie są, nie przez pryzmat marzenia. Nie wierzy w obietnice Sebastião ani w samą możliwość istnienia rajskiej wyspy, gdzie biedacy będą mogli żyć szczęśliwie. Sebastião całkowicie podporządkowuje sobie Manoela, który nawiedzony i opętany przystaje na szaleńcze żądania „świętego”. Głosi, że odpuszczenie grzechów i zbawienie wymaga niewinnej krwi i żąda od Manoela poświęcenia życia jego nowo narodzonego dziecka. W obrzędzie przypominającym czarną mszę Sebastião zabija dziecko i jego krwią znaczy ciało Rosy. Wówczas kobieta chwytą nóż i zabija „Czarnego Boga”.

W drugiej części filmu Manoel wędruje wraz z żoną przez bezdroża sertonu w poszukiwaniu nowej drogi życia, nowego celu. Spotyka Corisco, który wraz z garstką ludzi ocalałych z pogromu na fermie Angico szykuje się do dzieła zemsty. Zagubiony i zdezorientowany Manoel upatruje w nim kolejnego zbawcy ludzkości. Przyłącza się do niego i przyrzeka wierność. Wiara Manoela w charyzmę Corisco nie trwa jednak długo. Bandyta rabuje, gwałci, torturuje i zabija. Na oczach swego nowego wyznawcy przeobraża się w czyniącego zło smoka, który zginie z ręki Antonia das Mortes. Przedtem opuszczają go dwaj ostatni towarzyszący mu *cangaçeiros* oraz Manoel i Rosa. Tu raz jeszcze warto zwrócić uwagę na różnicę w postawach mężczyzn i kobiet. Podczas gdy mężczyźni ogarnia szaleństwo, Rosa i towarzysząca Corisco, Dada (postać historyczna), próbują ich przywieść do rozsądku. Skłonić, by zaniechali daremnej walki, uciekli, żyli w pokoju. Ale przeznaczenie mężczyzny – jak głosi Corisco – spełnia się w walce i śmierci. Corisco samotnie stawia czoło swojemu zabójcy, wiedząc, że za Antoniem podąża wojsko, które odcięło drogi odwrotu.

Imię św. Jerzego nieustannie powraca w szaleńczych monologach i inwokacjach Corisco. W obłądnym transie utożsamia się najpierw z nieżyjącym przywódcą

Lampiao, zapowiadając kontynuację jego dzieła. Następnie wzywa św. Jerzego jako patrona, zapowiada, że wcieli się w niego i pokona smoka – szerzące się wokół zło. Ucieka się do religijnych inwokacji dobrze znanych na bezdrożach sertonu: *pójdę ubrany w strój i zbrojny w oręż św. Jerzego, że kule nie ugodzą mego ciała, noże i włócznie złamią się, nim mnie dosięgną, sznury i łańcuchy pękną, a nie zwiążą mnie*. Zanim Carisco stanie do ostatniej walki odprawi osobliwy obrzęd, łączący modlitwę z magicznym rytuałem, wzywa Chrystusa, Matkę Boską, rozlicznych świętych. Czy istotnie wierzy w skuteczność swojej inwokacji, czy też tylko jest to uczynienie zadość tradycji? Ginie od pierwszego strzału.

Antonio das Mortes wkracza do akcji po zawiązaniu wątku Manoela i Sebastião. Pojawienie się Antonia, który przychodzi znikąd i odchodzi nie wiadomo dokąd, jest poprzedzone ludową balladą (*romanciero*). W tok akcji wprowadza go niewidomy śpiewak Julio opiewający legendarne postaci. Frazy zapowiadające Antonia są zawsze takie same: *nadchodzi Antonio das Mortes, zabójca cangaçeiros, wyklęty przez Kościół, odrzucony przez wszystkich świętych*. W przeciwieństwie do *cangaçeiros*, którzy czynili wszystko, by wyróżnić się charakterystycznym strojem, Antonio poprzestaje na czarnym płaszczu-opończy, butach z cholewami, kapeluszu z szerokim rondem niemal zasłaniającym mu twarz; zawsze ma w ręku broń. Jest sam, nie ma przyjaciół, kompanów, nie wiąże się z kobietami. Mimo wzmianek, że ma nadejść na czele wojska, nigdy nie widzimy go współdziałającego z armią, swoje zadanie wypełnia w pojedynkę. Ten wielokrotnie zabójca jest wszelako człowiekiem na swój sposób religijnym, co możemy zaobserwować w scenie rozmowy bohatera z księdzem i latyfandytą, którzy usiłują go namówić do zabicia Sebastião i towarzyszących mu ludzi. Argumenty księdza, który tłumaczy, że Sebastião jest wrogiem religii i Kościoła, bowiem odciągając wiernych, rujnuje go materialnie, nie trafiają bohaterowi do przekonania. Podobnie jak utyskiwania latyfandyty, który traci siłę roboczą. Koronnym argumentem jest hojne wynagrodzenie. Antonio zabija przecież z tego właśnie powodu, a nie z jakichkolwiek względów osobistych. Powiada, że zabicie człowieka jest sprawą łatwą, a proponowana suma dostatecznie wysoka. Ale zabicie kogoś, kogo chronią nadprzyrodzone moce i kto podobno czyni cuda, jest już czymś zupełnie innym. Nie ma takich pieniędzy, które mogłyby być dostateczną zapłatą za wstąpienie do piekła. Ksiądz jednak nie rezygnuje. Podwaja sumę i z całą perfidią sięga po argumenty natury religijnej, na które Antonio nie znajduje odpowiedzi. Słyszy bowiem, że ta zbrodnia, której nie chce popełnić, będzie jego pokutą, a tym samym zostaną mu odpuszczone wszystkie grzechy. O decyzji Antonia przesądza swoisty fatalizm. Jest przeświadczony, że zabijanie jest jego przeznaczeniem, a z tej drogi nie ma odwrotu. Nie inaczej jest w filmie *Antonio das Mortes*, mimo że bohater, dotychczas przedstawiany jako niezmienny monolit, podlega przemianie. Budzi się w nim odmienny rodzaj świadomości. Nim jednak do tego dojdzie, Antonio jest po stronie posiadaczy (pułkownik Horacio) i tych, którzy dysponują władzą i środkami jej egzekwowania (szef policji – Mattos, przywódca *jagunços* – Mata Vaca), wobec których zobowiązuje się do zabicia ostatniego *cangaçeiro* – Coirany, który ochrania grupę *beatos* pod przewodnictwem młodej i pięknej kobiety w białej sukni zwanej Doña Santa i oddanego jej Afrykanina Antao. Tym razem Antonio podejmuje się wykonania zadania bezinteresownie, skoro jego życiowym zadaniem było zawsze zabijanie *cangaçeiros*, czuje się moralnie zobowiązany do zabicia ostatniego z nich.

Przyjmuje rolę smoka wobec Coirany – św. Jerzego, obrońcy *beatos*. Pojedynek na maczety kończy się śmiertelnym zranieniem Coirany. Ale wówczas sam widok świętej, a później rozmowa z nią sprawiają, że „smok” dochodzi do wniosku, iż wybrał złą stronę. Teraz, namaszczoney przez Doñę Santę, chciałby pomóc jej głodującym ludziom. Próbuje skłonić Mattosa, aby im udostępnił spichlerz plantacji pułkownika Horacio, a także możliwość osiedlenia się i pracy na tej ziemi. To okazuje się wykluczone, Horacio, przywiązany do swojej własności, bezwzględny posiadacz, chce za wszelką cenę pozbyć się *beatos* i wzywa w tym celu Mata Vacę z oddziałem *jagunços*, którzy masakrują ludzi. Ocalili tylko Doña Santa i Antao. Antonio, tym razem jako św. Jerzy, zabija Mata Vacę i przy pomocy dotychczas indyferentnego Profesora pokonuje jego ludzi. Antao zabija pułkownika Horacio i odjeżdża konno wraz ze Świętą. Antonio odchodzi jak zawsze samotnie. Warto dodać, że kadr przedstawiający śmierć Horacia jest dokładnym odwzorowaniem ikony przedstawiającej św. Jerzego zabijającego smoka. Horacio (podobnie jak smok) leży na ziemi, gdy Antao przebija go włócznią.

Jest to główny wątek tego złożonego filmu, przesądzający o jego ustrukturuwaniu, które szczegółowo wyeksplikował René Gardies, autor monografii Rochy, w artykule *Structural Analysis of a Textual System: Presentation of a Method*³⁰. Poszczególne etapy rozwoju akcji odpowiadają etapom mitu. Sytuacja wyjściowa obrazuje panowanie smoka (konsolidacja przedstawicieli władzy, posiadaczy, wynajętej Antonia das Mortes), któremu próbuje przeciwstawić się Coirana pojawiający się w roli św. Jerzego jako rzecznik i obrońca *beatos*. Walkę poprzedza wyłożenie racji przez Coiranę i Antonia oraz przygotowania, po których następuje pojedynek. Św. Jerzy ginie, ale zastępuje go Antonio, który pokonuje kolejne wcieleństwo smoka – Mata Vacę.

W filmie przedstawione są też inne postacie i związane z nimi wątki poboczne. Pułkownik Horacio nieufny wobec całego świata i nienawidzący wszystkich polega tylko na pięknej Laurze, którą nazywa swoją żoną. Laura potajemnie romanсуje z dr. Mattosem, którego nakłania do zamordowania Horacia z nadzieją odziedziczenia jego majątku i pozycji. Mattosowi brak odwagi i w decydującym momencie zawodzi. Zdradzony przez służącego oddanego pułkownikowi sam ginie. Wątek Profesora, który prowadzi cyniczne rozmowy z Mattosem, przypisując sobie rolę biernego obserwatora zdarzeń „z bocznej łóż”, znajdzie rozwiązanie w sojuszu z Antoniem, którego wspiera w ostatniej rozprawie z Horaciem i ludźmi Mata Vaki.

W filmie mamy też rodzaj politycznego komentarza do sytuacji po 1945 r. Brazylia jest zdominowana ekonomicznie przez Stany Zjednoczone, rozwój kraju jest uzależniony od amerykańskich pożyczek, z których jednak nie skorzystają głodujące masy ubogich. W tabelach sporządzonych przez Gardiesa w rubryce „Panieowanie smoka” też znajduje się amerykańska dominacja.

Nim Antonio das Mortes zmieni się tak radykalnie w filmie zatytułowanym jego imieniem, otrzymujemy pierwszy sygnał przyszłej przemiany już w finale *Boga i Diabła*. Przez cały czas bohater działa w imieniu i w interesie zła, ale gdy odchodzi po zabiciu Corisco, powiada, że jego czyny są zapowiedzią czasów, które nadejdą – rewolucji; wówczas ziemia będzie należała do ludzi, a nie do Boga lub Diabła.

W obu filmach, które łączy postać Antonia das Mortes, możemy zaobserwować, jak kolejne wydarzenia przeobrażają się w mit, zakorzeniając się w ludzkiej wyobraźni. Jego pojawienie się poprzedzone przez *romanciero* sugeruje, że mamy do

czynienia nie tyle z postacią rzeczywistą, ile z herosem nadludzkiej kondycji. Antonio zwycięża w każdej walce bez względu na liczebność wroga. Wprowadza go nieodmiennie ślepy śpiewak, towarzyszy on też innym postaciom na tyle często, że w istocie przejmuje funkcję narratora, metaforycznie dublując twórcę. Rocha ukrywa się za śpiewakiem, który w obu filmach wydaje się kreatorem figur na wpół mitycznego świata.

Jednak w filmach Rochy z lat 60. trudno odnaleźć figurę tego, kto patrzy i opowiada. Zwłaszcza że nie ma tu klasycznych fabuł ani płynnej linearnej narracji. Obrazy jakby wytryskują z nieznanego źródła często raczej za sprawą przypadku niż świadomego zamysłu.

Szczególne rolę we wszystkich filmach Rochy odgrywa folklor (autentyczny bądź, częściej, stylizowany), współorganizujący strukturalne funkcje opowieści. Muzyka, śpiew i taniec tak dalece dominują, że w istocie sposób ich potraktowania urasta do rangi dominującego rysu języka filmowego Rochy.

Spostrzeżenie to nader często pojawia się w analizach filmów Rochy, a szczególnie rolę odgrywa zwłaszcza w koncepcji przedstawionej przez René Gardiesa. Autor pisze: *Choreografia jest sztuką fizycznej transcendencji: zarówno tancerza, którego figury stylizują codzienną rzeczywistość do punktu, w którym to, co konkretne zostaje wchłonięte przez to, co abstrakcyjne, a realne staje się symbolicznym; jak i widza, który wirtualnie rodzi się na drodze empatii w przestrzeni, gdzie ruch staje się pieśnią. W dziełach tu rozpatrywanych choreografia zyskuje uprzywilejowany status. Utwór, który łączy różne systemy, polityczny, mityczny, kulturowy i dramatyczny; który manipuluje bezpośrednią ekspresją i jej teatralizacją; który oferuje się jako przeżywane doświadczenie i jako przebudzenie – utwór ten inwestuje w choreografię z całą wielością jej znaczeń*³¹.

Najlepszym przykładem ukazującym złożony charakter choreograficznego przetworzenia sytuacji rzeczywistej jest walka Antonia i Coirany. Obaj przeciwnicy, uzbrojeni w maczety, krążą wokół siebie, utrzymując odległość za pomocą amarantowej szarfy, której końce każdy z nich trzyma w zębach. Na poziomie kulturowym – jak przypomina Gardies – jest to nawiązanie do ludowej tradycji walki wpisanej w taniec. Na poziomie politycznym jest to zbrojna konfrontacja między Antoniem reprezentującym interesy wyzyskiwaczy a Coiraną – przedstawicielem wyzyskiwanych. Na poziomie mitycznym to kulminacyjna faza walki św. Jerzego i smoka.

W piśmiennictwie krytycznym, w którym autorzy podnoszą kwestię roli choreografii w filmach Rochy, wyróżnia się dwie podstawowe figury organizujące: ruch po kole i ruch po linii prostej. Najbardziej szczegółowo przedstawił tę kwestię Gardies w cytowanym już artykule, przedstawiając w układzie tabelarycznym funkcjonowanie w obrazie uzyskanych przez siebie kodów tych dwu rodzajów ruchu w filmach Rochy, poczynając od *Boga i Diabła*, a kończąc na *Ściętych głowach*³².

Ruch kolisty przeobraża dwa kluczowe momenty akcji, tj. walkę i zwycięstwo w rytuał, co transcenduje literalny charakter wydarzenia, nadając mu wymiar symboliczny i poetycki. Ruch po linii prostej bądź przeprowadza nas od sceny do sceny, bądź w finałach przenosi poza kadr w niewiadomą przyszłość, ale przykłady na to znajdujemy już w filmach późniejszych.



Antonio das Mortes, rež. Glauber Rocha (1969)

Eldorado, czyli „przygoda” nieodpowiedzialnego politycznie anarchisty

Ziemia w transie powstała w drugiej fazie rozwoju Cinema Novo, po zamachu stanu, który na długie lata ustanowił dyktaturę wojskową w Brazylii. Historia rozgrywająca się w Eldorado, fikcyjnym kraju Ameryki Łacińskiej, w metaforycznej formie zobrazowała narodową tragedię, wytrącając Rochę ze stanu fascynacji mitologią sertonu. Analogie szły tak daleko, że budziły zdumienie, jakim cudem *Ziemia w transie* mogła wówczas w ogóle powstać i uchronić się przed zabiegami cenzorskimi³³. Niemniej film spotkał się z atakami zarówno ze strony prawicy, jak i lewicy, a Rochę uznano za *nieodpowiedzialnego politycznie anarchistę*, którym to mianem został też określony w filmach bohater, dziennikarz i poeta Paolo Martins. Wszędzie tam, gdzie w filmach Rochy mamy do czynienia z bohaterem o lewicowych poglądach i rewolucyjnym nastawieniu, krytycy próbowali interpretacji w kluczu autobiograficznym. Doszukiwano się podobieństw między Rochą a Firminem (*Barravento*), co zakrawało raczej na niezrozumienie filmu, niż uzasadnioną hipotezę, ale już w przypadku *Ziemi w transie* ta teza wydaje się, przynajmniej do pewnego stopnia, wiarygodna. Paolo Martins jest artystą oświadczeniem, by jego sztuka mogła odegrać rolę polityczną, a przy tym czynnie angażuje się w politykę. Ale sam bohater traci wiarę w polityczną siłę poezji i stwierdza, że *słowa są bezużyteczne*, a i przesłanie filmu zawiera krytykę naiwnego przekonania, że sztuka mogłaby być siłą sprawczą rewolucji. Robert Stamm podkreśla wszelako dialektyczną relację między polityką i poezją w filmie Rochy, przypominając, że ten wysoce polityczny film nie tylko przywołuje poetyckie cytaty, lecz także został zrealizowany w stylu będącym filmowym odpowiednikiem poezji. *Kino przyzwyczaiło nas do tego, że filmowcy włączają w obręb swoich dzieł surogaty samych siebie lub czynią aluzje do własnej sztuki. Odniesienia do poezji w „Ziemi w transie” trzeba czytać jak odniesienie do sztuki w ogóle, a sztuki filmowej w szczególności. Wypowiedź Paola o potrzebie nowych form poetyckich, których wymaga tematyka polityczna, w nieuchronny sposób przywołuje na myśl Rochę tworzącego nowe formy kina politycznego. Któż mógłby wiedzieć lepiej niż on, że establishment preferuje sztućcalce pióra i kamery, a nie te agresywne i radykalne?*³⁴

Oba aspekty filmu Rochy – polityczny i poetycki – są jednakowo istotne zarówno z punktu widzenia treści, jak i formy. Film ujęty jest klamrą finalnego wydarzenia, jakim jest śmierć Paola Martinsa zastrzelonego przez policję, gdy wraz ze swą przyjaciółką Sarą próbuje opuścić miasto. Historia, którą za chwilę zaczniemy oglądać, jest retrospekcją obrazującą wspomnienia umierającego człowieka: chaotyczne, niespójne, mieszające różne plany rzeczywistości, niemożliwe do uporządkowania w relacjach czasoprzestrzennych. Nelinearna narracja pozwala jednak na wydedukowanie porządku zdarzeń. Paolo jest zarazem ich bohaterem i narratorem. Kilka lat wcześniej był zafascynowany osobowością Porfirio Diaza, którego nazwał *bogiem swojej młodości*. Diaz roztoczył nad nim opiekę, proponując mu nie tylko poparcie na drodze politycznej kariery, ale i małżeństwo z piękną Silią. Paolo odmawia, szuka własnej drogi zarówno jako poeta, jak i jako człowiek. Przybywa do Alecrim i podejmuje pracę w niezależnym dzienniku o radykalnie lewicowej orientacji. Wiąże się z Sarą, działaczką komunistyczną. Oboje szukają dróg i sposobów, by wyjść poza werbalny wyraz społecznego protestu. Ruch na rzecz uzyskania praw dla ludu wymaga przywódcy, którego upatrują

w osobie populistycznie nastawionego liberała Vieiry. Angażują się w kampanię, która przynosi Vieirze stanowisko gubernatora przy entuzjastycznym poparciu szerokich mas. Vieira nie dotrzymuje jednak obietnic wyborczych, a przeciwko rozczarowanym i buntującym się ludziom kieruje siły policyjne. Wówczas Martins opuszcza go i wraca do Eldorado, gdzie pochłania go *dolce vita* w dekadentckim stylu. Sara i dawni towarzysze odnajdują go, by nakłonić do podjęcia działań przeciwko Diazowi, który mając sprzymierzeńców w środowisku międzynarodowych korporacji (EXPLINT) zmierza do objęcia władzy. Paolo demaskuje go w telewizyjnym reportażu *Biografia awanturnika*, gdzie ukazuje, że na drodze do kariery kolejno zdradzał wcześniejszych sojuszników. Włącza się w kampanię Vieiry, która ma szansę powodzenia dzięki poparciu Fuentesa, bogatego nacjonalisty. Uważa się on za lewicowca i chce uratować Brazylię przed infiltracją obcego kapitału. W ostatecznej konsekwencji Fuentes sprzymierza się jednak z Diazem, akceptując wsparcie EXPLINTU dla planowanego zamachu stanu, który ma wyeliminować Vieirę i pozbawić władzy prezydenta Fernandezę. Vieira otrzymuje rozkaz natychmiastowego podania się do dymisji. Jego zwolennicy wraz z Paolo i Sarą próbują go skłonić do tego, by stawiał zbrojny opór. Vieira kategorycznie odmawia, nie chce wojny domowej i rozlewu krwi. Wówczas Paolo opuszcza go raz wtóry. Wracamy do początku, w którym ujęcia umierającego bohatera są przeplatane w cross-cuttingu z metaforycznie pokazanymi ujęciami koronacji Diaza.

Sposób, w jaki jest pokazany Paolo Martins, odbiega od utrwalonego w kinie wzorca bohatera pozytywnego, który ponosi klęskę. Pozornie mógłby sprawiać wrażenie kogoś, z kim widz mógłby się identyfikować. Młody, przystojny, wrażliwy, dynamiczny, skłonny do podejmowania śmiałych działań jest zarówno podmiotem oferującym nam krytyczne spojrzenie na rzeczywistość, jak i obiektem naszego krytycznego spojrzenia. Wszystkie filmy Rochy są jednak dalekie od tradycyjnie przyjętego sposobu charakteryzowania postaci. Nie określają ich indywidualne cechy osobowe, lecz funkcje artykułowane przez dramatyczne, mityczne i polityczno-społeczne fakty filmu.

Paolo – pisze Stamm – to poeta, obcy w świecie walki klasowej i zamachu stanu. Sposób, w jaki zwykle się wyraża, frenetyczny i uroczysty zarazem, jest poetycki. Lawa jego słów wybucha na sposób repetycyjny w apostrofach, inkantacjach, gniewnych przekleństwach. Jego poezja punktuje, przerywa, podkreśla lub przeciwstawia się akcji. Często jednak znajduje wyraz w jego głosie wewnętrznym przypominając monologi w „Hamlecie”. Paolo często jest pokazywany w zbliżeniach, podczas gdy jego głos rozbrzmiewa z offu, podobnie jak w adaptacjach Szekspirowskich tragedii zrealizowanych przez Orsona Welleśa³⁵.

Życie Paola zdominowały polityczne iluzje, które rozwiewały się na kolejnych etapach narastających rozczarowań. Jego fascynację Diazem może tłumaczyć tylko młodzieńcza naiwność, podczas gdy urzeczenie Vieirą wynika – jak się wydaje – z rozpaczliwej potrzeby wiary w charyzmatycznego przywódcę. *Diaz – pisze Stamm – uosabia imperialne korzenie Brazylii. Niesie ze sobą krzyż portugalskich żeglarzy i czarną flagę inkwizycji. To są, sugeruje film, historyczne źródła narodzin burżuazji jako klasy w Brazylii. To są te „zgnile korzenie”, o których mówi Paolo³⁶.*

Wydaje się, że Vieira i Diaz zajmują przeciwstawne bieguny politycznego spektrum, lecz paralelny montaż ich kampanii wyborczych, kontrastując ich powierzchownie, na poziomie głębszym tworzy ironiczne równanie. Magnat prasowy,

*Fuentes, „nacionalista”, jest przekonany, że gra inną rolę niż Diaz. Ale przerastające ich obu siły historyczne powodują, że ich role zbliżają się do siebie. Paolo jest przeświadczony, że nie należy do opresorów, ale zdarza się, że działa podobnie jak policjanci Vieiry. Sara i jej bojowo nastawieni towarzysze wydają się bardziej lewicowi, lecz ich działania tylko umacniają Vieirę, a w końcu ostatecznie Diaza. Wszystkie te postaci są ze sobą powiązane, ponieważ tym, co je łączy, jest burżuazyjne pochodzenie. Wszyscy oni, z wyjątkiem Diaza, żywią złudzenie na temat własnych czystych intencji*³⁷.

Paolo potrafi zdemaskować Diaza, przejrzyć Vieirę i bezskutecznie stara się uporać z tym, co go z nimi łączy. Kultuwyje romantyczne wyobrażenie na temat „ludu”, wierząc, że działa w jego imieniu i interesie, ale gdy dochodzi do konfrontacji w codziennym życiu, nie potrafi sprostać roli „trybuna ludu”. Wyrzuca sobie później swój postępek, ale gdy wieśniak w trakcie spotkania z gubernatorem nie okazuje mu należnego szacunku, Paolo atakuje go agresywnymi słowami i bije. Szczególnie znamienna jest jego postawa w końcowej partii filmu, podczas kampanii Vieiry. Gdy zachęcony do zabrania głosu przedstawiciel związków zawodowych zaczyna coś niemądrze bełkotać, Paolo po prostu zamyka mu usta ręką. Ten lud, gdy spotyka się go oko w oko, okazuje się bezkształtną masą istot bezwolnych i zastraszonych, bandą idiotów, jak nazwie ich Paolo. Jak zatem może być on postrzegany w tym kontekście?

*Opisuje sam siebie jako anarchistę – pisze Kevin Wilson – który odrzuca obie strony politycznego spektrum (wybiera Vieirę jako mniejsze zło, ale i tak doznaje rozczarowania), ale być może winniśmy go postrzegać jako torturowaną duszę Brazylii, zawiedzioną przez każdego, z kim próbuje się sprzymierzyć. Tym samym widzimy, że jest to niekończący się scenariusz, w którym żadna zmiana nie jest możliwa*³⁸.

Charakterystyka ikoniczna postaci przywodzi na myśl radzieckie koncepcje typażu z lat 20., zwłaszcza Eisensteina. Bohaterowie są scharakteryzowani przez swój wygląd zewnętrzny i zespół gest-mimika-postawa. Wiemy, kim są na pierwszy rzut oka. Kabotynizm i błazeńskie rysy osobowości Diaza są nieodmierne przy każdym jego pojawieniu, a całości dopełnia groteska koronacji. Fuentes jest przerysowaną karykaturą kapitalisty, Vieira z nieodłącznym cygarem w ustach – żalonym pozerem, który nie umie sprostać roli. Wszyscy oni – podobnie jak wrogowie klasowi w filmach Eisensteina – są fizycznie odrażający.

Robert Stamm dołącza swoją propozycję do uprzednich koncepcji poszukiwań antenatów poetyki filmów Rochy. Dostrzega pokrewieństwo *Ziemi w transie* do *Obywatela Kane’a* Orsona Wellesa, wskazując na flashbacki, temat związany z dziennikarstwem, jego wizualną i werbalną nadmiarowość, barokowe nasyceenie. „Biography” Rochy przypomina mu kronikę „March of Time” w filmie Wellesa i funkcjonuje podobnie, *demaskując podwójne oblicze i zdradziecką postawę ludzi władzy*³⁹.

Wielu krytyków podkreśla fakt, że film o tak aktualnej i doniosłej tematyce polityczno-społecznej nawiązuje stylem wypowiedzi do najmniej realistycznego gatunku, jakim jest opera. Stamm zwraca uwagę na fakt, że Rocha często mówił o fascynacji operami filmowymi Eisensteina i Wellesa. Oczywiście wykorzystuje cytaty operowe (Giuseppe Verdi, Carlos Gomes) na ścieżce dźwiękowej. *Ziemia w transie* jak opera posługuje się egzaltowanym, stylizowanym, patetycznym językiem.

Przypomnijmy kilka scen o wyraźnym rodowodzie operowym. Taka jest scena śmierci Paola, który ranny umiera na podobieństwo postaci operowych do końca śpiewających swoje partie (Gilda, Violetta). Z jego ust dwukrotnie pada kwestia *Muszę śpiewać!*

Scenie, w której Sara wraz z kolegami przychodzi, by nakłonić Paola do wzięcia udziału w akcji przeciw Diazowi, towarzyszy w tle śpiew operowy. Kiedy Sara, Paolo i Vieira świętują w radosnym nastroju swój świeżo zawiązany sojusz, bohaterka cytuje fragment poematu Castro Alvesa: *Ulica należy do ludzi, tak jak niebo należy do kondorów*. Tekst ten powraca w późniejszej scenie, kiedy Paolo próbuje odwieść Vieirę od użycia sił policyjnych. *Voice over* przypomina te pamiętne słowa tym razem w wersji wokalne.

Z operową stylizacją, nasyceniem dzieła elementami poezji stale cytowanej w całym jego przebiegu, współgrają cechy, które czynią z *Ziemi w transie* film „antydramatyczny”, jak nazwał go sam Rocha. Opowiadanie jest stale sabotowane, dekonstruowane, przepracowywane na nowo, by najlepiej oddać grę sił politycznych.

Świat w „*Ziemi w transie*” – pisze Stamm – *charakteryzuje czasoprzestrzenna nieciągłość. Miast dawać nam wrażenie koherencji czasoprzestrzennej, Rocha zmusza nas do rekonstruowania relacji czasowych i przestrzennych. Nie ma tu wspomagających orientację ujęć ustanawiających. Nadal jesteśmy dezorientowani oszalałymi ruchami kamery i jej nietypowymi kątami widzenia*⁴⁰.

Reżyser preferuje cięcia skokowe i lekceważy ciągłość montażową. Kamera na pozór nie pracuje na rzecz akcji. Podobnie jak we wcześniejszych filmach jest narzędziem swoistej choreografii, wykorzystując ruchy dalece zgeometryzowane, stylizowane na wzór baletu. Ścieżka dźwiękowa charakteryzuje się swego rodzaju autonomią polegającą na częstym braku synchronizacji z obrazem. Wszędzie widzimy broń, lecz nie słyszymy strzałów. Brak też korespondencji w innym sensie – np. widzimy Fuentesę w dalekim planie, lecz słyszymy go w zbliżeniu. Rocha jakby nie przywiązuje wagi do spójności stylistycznej filmu. Jednakże to, co zazwyczaj krytykujemy jako błąd czy usterkę, w filmach tego twórcy urasta do rangi *signum specificum*. Bez wahania łączy bezosobową relację paradokumentalną spod znaku *cinéma vérité* ze *stricte* autorskimi, intencjonalnymi rozwiązaniami.

„*Transe*” w języku portugalskim – przypomina Stamm – *konotuje równocześnie frenetyczny ruch, indywidualne delirium i zbiorową histerię. Zarazem ewokuje trans afrykańskich kultów religijnych, jak to się dzieje w muzyce „candomblé”, którą słyszymy na początku i na końcu filmu*⁴¹.

Gdybym miała nadać tym rozważaniom inny tytuł, sięgnęłabym po określenie samego Rochy – *tragiczny karnawał brazylijskiej polityki*.

Strategiczne dezorientacje

Kolejny film, *Lew o siedmiu głowach* (*Der Leone Have Sept Cabeças*), Rocha zrealizował w 1970 r. w Kongo, aczkolwiek rozgrywa się on po prostu „gdzieś w Afryce” i jest rodzajem politycznej fantazji. Każdy człon oryginalnego tytułu zapisany w innym języku europejskim wskazuje na jednego z kolonizatorów: Niemcy, Włochy, Wielką Brytanię, Francję, Portugalię, ale choć w przebiegu akcji pojawiają się przedstawiciele różnych narodowości (Niemiec, Portugalczyk, agenci CIA), mamy do czynienia nie ze szczegółowymi odniesieniami do sytuacji kon-



Ziemia w transie, reż. Glauber Rocha (1967)

kretnego kraju, lecz z uogólnieniem, które przeciwstawia kolonizatorów kolonizowanym. By zidentyfikować aluzje do rzeczywistych sytuacji i postaci, można pójść tropem samego Rochy i (nielicznych zresztą) krytycznych komentarzy do tego filmu. Kluczowy charakter będą miały alegoryczne figury dwu przywódców rewolucyjnych działań: białego z Ameryki Łacińskiej – Pablo i Afrykanina Zumbi, których zjednoczone wysiłki przeobrażają zdezorientowane i zagubione masy czarnych w regularną armię. Status tych postaci, mimo ich jednakowo emblematicznego charakteru, nie jest jednak identyczny. Pablo przywodzi na myśl Che Guevarę, który działał w Kongo w 1965 r., podczas gdy Zumbi jest figurą mityczną przywołującą bohatera o tym samym imieniu – Zumbi dos Palmares, który żył w XVII w. i uosabia ikonę czarnego przywódcy.

Che Guevara (właśc. Ernesto Rafael Guevara de la Serna, 1928–1967), z zawodu lekarz, pisarz, ale przede wszystkim „zawodowy rewolucjonista”, jeden z przywódców rewolucji kubańskiej, po zwycięstwie Castro wszedł w skład rządu. W kwietniu 1965 r. opuścił Kubę, deklarując zamiar prowadzenia walki rewolucyjnej za granicą. Przybył do Konga wraz z dwunastoma oficerami kubańskimi, by wesprzeć marksistowski ruch „Simba”, oferując swoją wiedzę i doświadczenie w walkach partyzanckich. Wkrótce dołączyła do niego setka Afrokubańczyków. Walczył z białymi najemnikami z RPA i armią Mobutu Sese Seko. Współdziałał z partyzantką Laurenta-Désiré Kabila, zwolennika zamordowanego prezydenta Lumumby. W listopadzie opuścił Kongo wraz ze swoją ekipą. Zumbi dos Palmares (1655-1695), obdarzony charyzmą przywódcy, znawca techniki walk partyzanckich, był przywódcą Quilombo dos Palmares, państwa zbiegłych niewolników, które znakomicie zorganizował, a jego armia skutecznie stawiała czoło ekspedycjom karnym. Zginął podstępnie zamordowany. Jeszcze za życia szerzył się mit jego nieśmiertelności, miał powracać w kolejnych wcieleniach. Dzień jego śmierci, 20 listopada, jest obchodzony w Brazylii jako dzień przebudzenia świadomości czarnych (Dia Nacional da Consciência Negra) od 1960 r.

Film Glaubera Rochy nie przedstawia faktów z życia obu przywódców, zadołując się alegorycznym ich przywołaniem jako ikon walki o niepodległość. Twórca powiedział, że jest to film traktujący o możliwości realizacji politycznego kina *bazujący na syntezie historycznych mitów Trzeciego Świata poprzez repertuar popularnego dramatu*. Otwarciem zadeklarował, że zaczerpnął koncepcję typużu od Brechta, refleksję polityczną od Godarda, a montaż dialektyczny od Eisensteina⁴².

Film miał swoich zwolenników, ale wielu krytyków uznało, że jest to zrealizowany w Afryce film o Brazylii, nowy Antonio das Mortes w innym krajobrazie. Jak we wszystkich filmach Rochy istotną rolę odgrywają i tutaj muzyka, śpiew i taniec, oczywiście *stricte* afrykańskie. Jeśli pojawiają się nawiązania o innym rodowodzie, to w karykaturalnym, groteskowym przerysowaniu, jak na przykład spardiowana *Marsylianka* i *Lili Marlen* czy gra Księdza na skrzypcach, tak przeraźliwie dysonująca, że wręcz niemożliwa do wysłuchania. Afrykański charakter strony dźwiękowej nasunął krytykom określenie – *prymitywna opera*⁴³. Skojarzenie z operą nasuwa się nie po raz pierwszy, także ze względu na wysoki stopień stylizacji i teatralizacji, organizację wielu scen w duchu spektaklu, a nie realistycznego przedstawienia.

Najlepszym przykładem jest scena, w której dwaj przywódcy – biały i czarny – wielokrotnie przechodzą między dwuszeregiem śpiewających i uderzających w bębny półnagich czarnych. Tak pokazano by w teatrze bądź operze działalność rewolucjonistów budujących świadomość mas, by przekształcić zniewolonych przez rytuały religijne ludzi w bojowników o nieodległość.

Działalności rewolucjonistów i tych, którzy skłonni są im sprzyjać, przeciwstawione są poczynania kolonizatorów, postaci, zgodnie z zasadą typużu, odrażających, przedstawionych w krzywym zwierciadle. Powołują oni republikę i mianując jej prezydentem niejakiego Doktora Xobu, marionetkową figurę, tu reprezentującą czarną burżuazję, wśród której kolonizatorzy szukają sprzymierzeńców. Xobu jest infantylny, reaguje jak dziecko, któremu oferowano nową zabawkę, marzy mu się idealne państwo. Ale gdy jego mocodawcy zmierają ku zbrojnej konfrontacji, a prezydent protestuje, od razu się go pozbывают.

Próba zrekonstruowania czegoś, co można by uznać za akcję, jest jeszcze trudniejsza i daje jeszcze mniej skuteczne rezultaty niż w przypadku brazylijskich filmów Rochy. Łatwiej jest podążać za losami poszczególnych postaci niż uporządkować następstwo zdarzeń zgodnie z regułami logiki przyczynowo-skutkowej.

Na czele obozu opresorów stoi tajemnicza kobieta; nie dowiadujemy się, co jest źródłem jej przewag, dlaczego podporządkowują się jej inni, na czym polega jej wpływ na bieg wydarzeń. Marlene jest młodą i piękną blondynką o nieodpartym uroku seksualnym, najczęściej ukazuje się półnago. Również z niejasnych przyczyn ma ona dostęp do bogactw naturalnych tego kraju, w filmie symbolizowanych przez kość. Mamy tutaj znów umowną scenę walki o kość – gdy Marlene zaczyna spiskować w tej sprawie z Xobu, wówczas Niemiec, Portugalczyk i Amerykanin próbują im tę kość odebrać.

Postacią mniej zagadkową (bardziej jednoznaczną), należąca do kategorii bohaterów tranzytowych, czyli zmieniających stronę, po której się opowiadają, jest ksiądz. Pojawia się już na samym początku filmu w długiej białej szacie. Rekwizytem, który mu towarzyszy, nie jest krzyż, lecz ciężki drewniany młot. Gra go

doskonale rozpoznawalny aktor francuski Jean-Pierre Leaud, co od razu naznacza go piętnem obcości. Postrzegamy go jako człowieka opętanego obsesją, który zapowiada, że odnajdzie i unicestwi emisariusza diabła, bestię, która sprowadza zło na tę ziemię. Gdy pojawia się nawołujący do rewolucji Pablo, ksiądz podstępnie obezwładnia go swoim młotem, wiąże i prowadzi na powrozie, traktując w nader okrutny sposób. Przekazuje go kolonizatorom, którzy kontynuują tortury, lecz nie zabijają jeńca. Zumbi uwalnia go i obaj jednoczą siły w walce z opresorami. Ksiądz zmienia stanowisko i gdy nie udaje mu się przekonać Marlene, zdecydowanie zwraca się przeciwko niej i jej sojusznikom. Gdy Pablo i Zumbi chwytają ich, Ksiądz krzyżuje Marlene.

Specyficzne dla techniki obrazowania przyjętej przez Rochę (w całej twórczości, nie tylko w tym filmie) jest pozostawianie scen bez zakończenia czy rozwiązania. Ksiądz wbija drewniany kołek w rękę Marlene i słyszymy jej krzyk już spoza kadru. Nie wiemy, kto ostatecznie zatrzymał kość. Ani co stało się z Xobu wyrzuconym poza kadr. Widz ma dopowiedzieć to, czego mu nie pokazano. Znacznie później Rocha powiedział, że dążył do tego, by przełamać pragnienie widza do pełnego i jednoznacznego zrozumienia opowiadania⁴⁴.

Kolejno powstające filmy Rochy, poczynając od *Der Leone*, coraz trudniej poddają się interpretacji. Gdyby nie sporadycznie pojawiające się komentarze reżysera lub informacje spoza tekstu, do których dociera bardziej wnikliwy krytyk, szanse pozbawionego tych danych widza byłyby nader nikłe. Z czasem coraz bardziej idiosynkratyczny charakter poetyki Rochy sprawia, że nawet tam, gdzie trop zostaje wskazany, mimo wszystko trudno się go doszukać. Przykładowo dostarcza zwłaszcza kolejny film Rochy, zrealizowany w Hiszpanii, acz rozgrywający się wszędzie i nigdzie – *Ścięte głowy* (*Cobezas cortadas*). Próby dotarcia do jego znaczeń zaczynają się zwykle od nawiązań do poprzednich filmów twórcy. Sensy najbardziej uniwersalne są zawsze takie same – przeciwstawienie starego świata (który winien być zniszczony) – nowemu, kolonizatorów – kolonizowanym, dyktatora – rewolucjonście. Dokonuje się to, jak zawsze, drogą alegorii, z przywołaniem – na poziomie mitycznym – walki św. Jerzego ze smokiem. Postaci głównych bohaterów uosabiających przeciwieństwa – to Diaz II (Francisco Rabal), były władca Eldorado, dziś przebywający na wygnaniu i tajemniczy Pasterz z kosą (Pierre Clementi), który pojawia się znikąd, by wypełnić swoją misję – ściąć głowy opresorów z Diazem II na czele, tym samym staczając zwycięską walkę ze smokiem.

Jeśli z okazji filmu *Der Leone* był przywołany *Antonio das Mortes*, to i *Ścięte głowy* nasuwają takie skojarzenie. Pasterz podobnie jak Antonio uosabia przeznaczenie, tylko że tym razem nie jest zwiastunem śmierci. Niesie ze sobą zapowiedź nowego porządku symbolizowanego przez ofiarowaną ludowi koronę, którą zakłada na głowę wieśniaczki Dulcynei.

Technika realizacji przywodzi na myśl *Ziemię w transie*. Film rozwija się przez flashbacki będące wspomnieniami-halucynacjami byłego dyktatora Eldorado. To, co być może wydarzyło się rzeczywiście, filtruje podświadomość umierającego człowieka. Żywi się on iluzją sprawowania nieograniczonej władzy. Prowadząc równocześnie dwie niekończące się rozmowy telefoniczne, wydaje polecenia, które mają dowodzić jego niesłabnącej potęgi. Wyobraża sobie, że mógłby działać na każdym polu, od wygaszania wulkanów, do organizacji wielkich wydarzeń kulturalnych. Obawia się Pasterza, który ma dar czynienia cudów – przywraca

niewidomemu wzrok, kalece – władzę w nogach. Symboliczne obrazy, sceny o surrealistycznym zabarwieniu, przywołują akty przemocy, których dopuszczał się w Eldorado – prześladowanie chłopów (dyktatorowi towarzyszą dwaj zakuci w zbroję średniowieczni rycerze), atak na ciężarówkę wypełnioną buntownikami, które to obrazy pojawiają się i znikają we wciąż nowych wariantach. Między kolejnymi sekwencjami brak związku – nagle pojawia się obraz Diaza tarzającego się w błocie z piękną kobietą lub stylizowany na malarstwo Salvadora Dali kadr przedstawiający dyktatora na plaży z zegarem w ręku, a następnie przykładającego do oka jajko.

Film jest w pewnej mierze autorefleksywny. Diaz często zwraca się do kamery, a sam reżyser wypowiada zza kadru komentarz, relacjonuje sytuację Eldorado (*de facto* Ameryki Łacińskiej) od podboju, przez ustanowienie systemu kapitalistycznego, do kolonialnego i ekonomicznego zniewolenia.

Najbardziej enigmatyczny charakter mają partie finałowe. Diaz aranżuje spektakl, który przypomina organizację jego własnego pogrzebu, ale też i wyraża zamysł poślubienia młodej wieśniaczki, Dulcynei. Gra ją Rosa Maria Penna, odtwórczyni roli Świętej w filmie *Antonio das Mortes*. Wnosi tu ten sam rodzaj charyzmy, podkreślony identycznym białym strojem i stylem gry. Pasterz (na poziomie mitycznym św. Jerzy) i Dulcynea (w domyśle Święta) ustanawiają nowy porządek. Próba interpretacji obrzędu z udziałem Dulcynei i Pasterza, który ją symbolicznie zabija, prowadzi w stronę tradycyjnych kultów agrarnych związanych z mitem słońca i ziemi, relacją łączącą śmierć i zmartwychwstanie⁴⁵. *Ściete głowy* są filmem bardziej enigmatycznym niż poprzednie, co nie znaczy, że bardziej innowacyjnym. Składniki wyróżniające poetykę Rochy są te same, acz budują przesłania bardziej niejasne. Opisywane sceny są przecinane i fragmentaryzowane partiami wokalnymi i tanecznymi, które bądź przynależą do akcji, bądź ją komentują. „Rozchodzenie się” strony ikonicznej i dźwiękowej bądź włączanie odcinków eliminujących dźwięk jest już w filmach Rochy regułą. W *Ścietych głowach* szczególnie zwraca uwagę wspomniana już scena w błocie, gdzie erotycznym karesom Diaza towarzyszy konsekwentnie rzenie konia, którego obecności poza ramami kadru nie mamy powodu się domyślać. Z uwagi na ten aspekt asynchrony w filmach Rochy dzielą się na dwie kategorie: takie, w których dźwięk dobiegający zza kadru możemy domyślnie lokować w ramach diegezy, i takie, gdzie dobiega on z offu nie zawsze w formie komentarza, niekiedy bez żadnego związku z tym, co oglądamy. Zapewne można by się tu powoływać na *strategię dezorientacji*⁴⁶, aczkolwiek to pojęcie nie było zapewne twórcy znane, choć same te strategie już były zdomowione w kinie europejskim.

Oczywiste (Claro), ostatni film Rochy zrealizowany w Europie, a dokładnie w Rzymie, wbrew tytułowi jest bodajże najmniej oczywisty w warstwie sensów. Idiosynkratyczny, awangardowy styl Rochy osiągnął tu apogeum. W latach swojego dobrowolnego wygnania reżyser był najbliższym związany z Włochami. Najpierw przyjeżdżał tu jako turysta, doskonale poznał Rzym, później nawiązał współpracę z włoskim środowiskiem filmowym. Gianni Barcelloni był współproducentem trzech jego filmów, Gianni Amico (scenarzysta i reżyser) współautorem scenariusza do filmu *Lew o siedmiu głowach*.

Produkcję *Oczywiste*go, filmu o niskim budżecie, sfinansowała włoska firma, ekipa techniczna także była włoska. Postawa Rochy nie uległa zmianie, – a jeśli, to w kierunku coraz ostrzejszej radykalizacji. W centrum uwagi pozostawała, jak

zawsze, krytyka kapitalizmu i kolonializmu. Sprzyjała mu także radykalizacja lewicowych środowisk intelektualnych po wydarzeniach 1968 r.

Oczywiste różni się jednak od wcześniejszych filmów Rochy – zarówno brazylijskich, jak i późniejszych. Łączy, podobnie jak one, elementy stylu dokumentalnego w konwencji *cinéma vérité*, quasi-fabularność z chwytami i rozwiązaniami kina awangardowego, ale czyni to w odmienny sposób. Film powstał bez żadnego scenariusza, jest w przeważającej mierze improwizowany, w większym stopniu autotematyczny, niż to miało miejsce wcześniej, a przy tym autobiograficzny – sam reżyser (nie wymieniony jako aktor w czołówce) jest głównym bohaterem filmu, w jednakowej mierze zaangażowanym po obu stronach kamery.

Punktem wyjścia jest spotkanie Kobiety i Mężczyzny na Forum Romanum. Ona jest turystką, która jako cicerone wspiera reżysera realizującego film o Wiecznym Mieście. Jak pisze Bertrand Ficomos, bohaterka na podobieństwo Eurydyki wiodącej Orfeusza do podziemi czy Beatrycze – przewodniczki Dantego, prowadzi reżysera do wielu miejsc i środowisk, by mógł stworzyć własną wizję Rzymu⁴⁷. Rocha tak postrzega tę postać: *Bohaterka jest także mitem, mitem, który przenika cały film. Może to być mit niewinności, naiwności wobec wrogiego, represyjnego świata. Muzyczny dialog na początku filmu między kobietą a głosem z offu jest rodzajem egzorcyzmu, rytuału, spotkaniem z przeszłości i teraźniejszości, lęku i nadziei. To także sposób na zwalczenie neurozy, która – jak sądzę – jest typowym produktem systemu kapitalistycznego*⁴⁸.

Rolę tę reżyser powierzył Juliet Berto, aktorce głośnego filmu Godarda *Chinka (La Chinoise, 1967)*, która przez trzy lata była też partnerką Rochy w życiu osobistym. Niezależnie od pozycji bohaterki w fabule (postaci fikcyjnej) to reżyser jest tym, który organizuje dyskurs. To oczywiście, gdy ukazuje się często przed kamerą, ale dokonuje się to też przez manipulację obrazem i dźwiękiem.

Krytycy, pisząc o tym filmie, przede wszystkim podkreślają znaczenie osobistego udziału reżysera w filmie. Podstawowe pytania narracji twórcza przekazuje publiczności jednak nie bezpośrednio, lecz ustami jednej z postaci: *Na co patrzycie? O co chodzi? Co słyszycie? Co mówisz? Dokąd zmierzacie?*⁴⁹

Mimo obecności reżysera na ekranie, film ten nie relacjonuje jego biografii. Rocha nie mówi o sobie, lecz o swojej pracy filmowej. W większym stopniu gra reżysera, niż jest sobą. Szczególnie wymowna jest w tym względzie scena, w której rozmawia z fikcyjną, stworzoną przez siebie postacią. Dwa plany – rzeczywistości i fikcji – spotykają się.

Najbardziej osobisty charakter w odniesieniu do postaci reżysera ma jedna ze scen pod koniec filmu. Reżyser siedzi na balkonie swego mieszkania w Rzymie otoczony tropikalną roślinnością. Kołysząc się w bujanym fotelu, pali cygaro i odbiera telefon z Brazylii. Z radia dobiega piosenka *Primavera en Rio*, którą śpiewa Carmen Miranda. W pewnym momencie Rocha zaczyna śpiewać razem z nią. Nostalgia za Brazylią, szczególnie wyrazista w tej scenie, przenika cały film. To, co brazylijskie, miesza się nieustannie z tym, co włoskie, czy też raczej problematyka brazylijska jest kontrpunktem dla włoskiej. Znajduje tu też wyraz marzenie Rochy o projekcie *tricontinental cinema*, inspirowane przez manifest Che Guevary i podzielane przez Godarda.

Brazylijskie klimaty podtrzymuje w dużej mierze ścieżka dźwiękowa. Muzyka zawsze odgrywała istotną rolę w filmach Rochy, a w *Oczywistym* szczegól-

nie zwraca na siebie uwagę. Europę reprezentuje wprawdzie Vivaldi (*Wiosna z Czterech pór roku*) i Bellini (aria *Costa diva* oraz pieśń rewolucyjna *Międzynarodówka* i włoska *Bandiera rossa*), ale przeważa jednak muzyka Ameryki Łacińskiej. Rocha najczęściej sięgał do muzyki Heitora Villi-Lobosa, swojego ulubionego kompozytora brazylijskiego, którego *Bachianas Brasileiras* nr 5 (na osiem wiolonczel i sopran) słyszymy zaraz po wstępnej wymianie okrzyków między kobietą i mężczyzną; dalej pojawia się fragment jednego z dwu koncertów skrzypcowych kompozytora. Rocha korzysta też z muzyki popularnej: piosenek Joao de Barro oraz José Asunción Floresa i Manuela Ortiza Guerrero oraz nagrywa Samba de Roda i Maculelê (tradycyjne tańce brazylijskie o afrykańskim rodowodzie wywodzące się z XVI w.).

By odpowiedzieć na wymieniane uprzednio pytania stawiane odbiorcom, widz musi dokonywać stałych przełączeń między planem rzeczywistości dokumentalnej i wykreowanej, przedstawianej na sposób alegoryczny i symboliczny. W pierwszym wypadku oglądamy głównie masowe sceny z dominującym udziałem mieszkańców Rzymu, a więc manifestacje i strajki. Ale też są to sceny ujawniające obecność ekipy filmującej, która prowadzi rozmowy z przypadkowymi przechodniami opowiadającymi o swoich problemach.

W wypadku scen wykreowanych mamy do czynienia z rodzajem performance'ów. Reżyser i jego przewodniczka w swojej wędrówce spotykają zarówno świadków wydarzeń pamiętających faszyzm, tych, którzy odnoszą się do aktualnych spraw politycznych i społecznych, jak i przede wszystkim postaci alegoryczne, ewokujące symboliczny wymiar władzy, dominacji, dekadencji, upadku. Fragmenty z historii Rzymu zostają opowiedziane w różnych miejscach, przez różne postaci, w różnej tonacji, niemniej narracja zachowuje pewną ciągłość.

Scenki-performance od strony wizualnej nie są w żaden sposób powiązane, narzuca się wrażenie ich absolutnej sztuczności, *stricte* teatralnej. Chodzi o wystawienie a nie przedstawienie. Dla przykładu – mamy opowieść o losach Juliusza Cezara, Marka Antoniusza, Kleopatry i Oktawiana, potem Septymusa Sewera, ale też oglądamy turecką księżniczkę, weterana wojny wietnamskiej i jego ciemnoskórą żonę, wreszcie samego Rochę, który w kalejdoskopowym skrócie przypomina koleje swojego losu. Nieustannie aluzuje do upadku Imperium przekazują główne przesłanie filmu – oto kończy się stary świat, jego nieuchronna śmierć będzie początkiem nowego życia, innej cywilizacji, którą stworzy Trzeci Świat. Mimo że obrazowej eksplikacji towarzyszy nieustanny potok słów, film nie staje się wskutek tego bardziej czytelny. Jeśli dziś można znaleźć pogłębioną refleksję na jego temat i próby interpretacji conceptów Rochy, to jedynie w publikacjach naukowych. Żaden z filmów Rochy nie był aż tak źle odebrany przez krytykę, jak *Oczywiste*. W komentarzach widzów znajdujemy jedynie utyskiwania na całkowitą niezrozumiałość filmu, epitety jakie padają pod jego adresem to najczęściej „nudny” i „męczący”⁵⁰. Film przeszedł bez echa na paru festiwalach i dziś popadł w całkowite zapomnienie.

Koda – *that crazy film fleuve*

Rocha nie zrażał się krytyką swoich filmów, póki mógł je realizować. Nie wierzył, by publiczność przyzwyczajona do hollywoodzkiego stylu, który zdominował kino światowe niezależnie od systemu politycznego, nie miała szans zrozumienia

kina awangardowego⁵¹. Niestrudzenie snuł nowe plany, a jego kolejne koncepcje przybierały gigantyczne wymiary. RAI zapłaciła mu za scenariusz filmu *Narodziny bogów*. Miała to być adaptacja *Anabasis* i *Cyropaedii* Xenophona, ucznia Sokratesa, filozofa i historyka z IV wieku p.n.e. Xenophon brał udział w wyprawie Cyrusa Młodszego na Persję, którą opisał w *Anabasis*, zaś w *Cyropaedii* przedstawił Cyrusa jako władcę idealnego. Producent miał na myśli widowiskową superprodukcję, na którą był skłonny przeznaczyć wielki budżet, ale wycofał się, gdy Rocha ujawnił swój zamysł. Chciał zrobić film o patriarchalnych korzeniach cywilizacji, dowieść tezy, że jej istotą jest żądza nieograniczonej władzy – przejaw szaleństwa, które rodzi jedynie chaos i cierpienie.

Z tych samych przesłanek wyrastał jego kolejny projekt – *Wiek ziemi* (*A Idade da Terra*), z zamierzonym portretem imperatora będącego syntezą poprzedników (od starożytności po czasy dzisiejsze) i jego stolicy, syntezy największych stolic kapitalistycznego świata. Imperator może rządzić, likwidując przeciwników, dzięki ślepotcie wyalienowanych mas szukających ucieczki w mistycyzmie. Od 1975 r. Rocha szukał producenta dla tego filmu w wielu krajach Europy i Ameryki Południowej i wszędzie spotykał się z odmową. Zaczął starania od Meksyku (scenariusz nosił wówczas tytuł *O Nascimento da Terra*) i miał być powtórzeniem meksykańskiej przygody Eisensteina. Ostatecznie powstał film będący skondensowaną wersją wszystkich jego wcześniejszych dokonań. Dla Rochy istotne było z jednej strony historyzoficzne przesłanie dzieła, z drugiej przede wszystkim język. Jak napisał Serge Daney, „*Wiek Ziemi*” *wskrzusza zapomniany sen o innym języku kina*⁵². Ten język Rocha pojmował jako język Trzeciego Świata, acz ukształtowany przez tradycję brazylijską.

W wywiadzie, który przeprowadził kubański reżyser Miguel Torres á propos filmu *Antonio das Mortes*, Rocha powiedział, że zarówno on, jak inni filmowcy spod znaku Cinema Novo w poszukiwaniu nowego języka odkryli tradycję ruchu modernistycznego lat 20., który znalazł wyraz w literaturze, muzyce i teatrze. Był to rodzaj agresywnego, anarchistycznego surrealizmu, a zarazem język o bogatych możliwościach komunikacji z odbiorcą, bowiem czerpał z miejskiej tradycji pikareskiej, a przez nawiązania do sztuki popularnej uwzględniał to, co odbiorcom było już znane, a niekiedy stworzone przez nich samych⁵³.

Gabe Klinger dodaje, że film ten był zamierzony jako *hommage* dla stylu eksperymentalnych filmów Bone de Lixo, który rozwijał się równoległe z Cinema Novo, łącząc awangardowy styl z gatunkami i treściami kina popularnego⁵⁴.

Wiek Ziemi jest najdłuższym filmem Rochy, jedynym zrealizowanym w Cinemascope. Rocha nakręcił materiał, którego wystarczyłoby na 36 godzin projekcji, ale wyświetlana wersja liczyła 140 minut (na festiwalu w Wenecji – 160 minut). Film był pokazywany bez czołówki, jak też po prostu się urywał bez napisu „koniec”. Tym razem istniał scenariusz. Jak zwykle napisał go sam Rocha wykorzystując jeden z poematów Castro Alveza, dziewiętnastowiecznego dramaturga i poety, którego radykalna społeczna i polityczna twórczość zjednała mu miano *poety niewolników*. Rocha planował aleatoryczne projekcje filmu, 16 rolek miało być prezentowane na ekranie w dowolnym porządku, ale – z tego, co wiadomo, nigdy do takiej projekcji nie doszło.

W tym filmie jest wszystko, co najlepsze i wszystko co najgorsze w twórczości Rochy – do takiego wspólnego mianownika można by sprowadzić wypowiedzi na

jego temat. Rocha próbuje tu zarazem ożywić mity założycielskie społeczeństwa brazylijskiego (sekwencja z Amazonkami), przywołać rytuały afrykańskie (*can-dombê*), nawiązać do ruchów partyzanckich przez szerzenie rewolucyjnych ideałów, a ostatecznie wpisać to wszystko w mit Chrystusowy.

Rocha odrzuca kategorycznie podział na lewicę i prawicę, kapitalizm i socjalizm w ich kolejnych wcieleniach. Linia demarkacyjna przebiega tu inaczej – między bogactwem i ubóstwem, jako że są biedne i bogate kraje kapitalistyczne, podobnie jak biedne i bogate kraje socjalistyczne. Nowy porządek położy temu kres, jego symbolem jest Chrystus. W długiej przemowie zza kadru Rocha wyjaśnia swoje rozumienie postaci Chrystusa, chrześcijaństwa i swój stosunek do wszelkich religii świata, które jego zdaniem stanowią jedność. Powołuje się na koncepcję Chrystusa w twórczości Pasoliniego, wyjaśniając, że powziął myśl o realizacji takiego właśnie filmu w dniu, w którym dowiedział się o śmierci włoskiego twórcy.

W *Wiek Ziemi* pojawiają się cztery wcielenia Chrystusa: Indianin, Czarny, Biały i Partyzant, ale żaden z nich nie odpowiada znanemu z nauk Kościoła wizerunkowi Chrystusa cierpiącego, umierającego na krzyżu dla zbawienia ludzkości. Chrystus Rochy to Chrystus w glorii zmartwychwstania, triumfujący, zwycięski, a jego nowy porządek zaprowadzi sam lud.

Rocha sam to deklarował i tak też jest czytany – zrobił film o Brazylii i o sobie, wpisując do niego swój pogląd na historię kraju (długi wykład na ten temat wkłada w usta jednej z postaci) oraz wizję przyszłości tego Nowego Eldorado, ziemi obiecanej, kraju, z którego wyjdzie impuls odrodzenia Trzeciego Świata; zapoczątkowując nową przyszłość (długi monolog samego Rochy z offu). Jakkolwiek by oceniać język, którym Rocha posługuje się w *Wiek Ziemi*, jest to z całą pewnością inny język. Johnson podkreśla, że reżyseria jest tu wpisana w dyskurs filmowy, a sposób dyskusji w diegezę⁵⁵. Rocha jest stale obecny bądź wręcz w kadrze, bądź jako głos z offu. Dyskutuje z aktorami, wydaje polecenia, pokazuje gesty, odpowiada i rozmawia z przyjaciółmi. Między tym co na ekranie, a tym co poza jego ramą nader często pojawia się dialog. Jest to film nie tyle mówiony, ile wykrzyczany. Rocha nieustannie każe aktorom mówić głośnie, sam krzyczy. Znamienne są zwłaszcza jego instrukcje dla Mauricia De Valle (swego czasu demoniczny Antonio das Mortes), który tutaj w blond peruce gra Johna Brahmsa, uosobienie całego zła drapieżnego imperializmu i jest figurą wyjątkowo obleśną i odrażającą. Aktor odpowiada patrząc w kamerę, by upewnić się, że reżyser tego właśnie odeń oczekuje. Innym razem mówi wprost „przepraszam Glauber”.

Wiek Ziemi to stuprocentowe zaprzeczenie starej hollywoodzkiej idei „przezroczystego” warsztatu. Widz nieustannie jest zmuszony do odnotowywania niecodziennych sposobów operowania światłem i efektów osiąganych „delirycznymi” ruchami kamery. Jeśli do tego dodać nieciągły charakter montażu – dezorientacja widza stale się pogłębia. Kadry są często prześwietlone lub niedoświetlone, obrazy tracą ostrość, punkty i kąty widzenia kamery zmieniają się szybko, są nieoczekiwane, nieumotywowane wymogami akcji, pojawiają się też zdjęcia wielokrotnie nakładane. Ze szczególną natarczywością narzuca się maniera licznych powtórzeń. Otrzymujemy na przykład sześć obrazów tej samej sceny fotografowanych z różnych punktów widzenia, w odmiennym oświetleniu, z nieznacznymi zmianami kadrowania. Oglądając film, nie śledzimy akcji (nie ma jej w *Wiek ziemi*), lecz podążamy za postaciami, choć trudno byłoby przedstawić linearny przebieg ich

działań i losów. Taki musiał być wyjściowy pomysł Rochy, skoro zakładał przypadkową kolejność sekwencji. Film zaczyna się wschodem słońca nad pałacem prezydenckim, a kończy znikaniem postaci w karnawałowym tłumie. Można by oczywiście wyliczać i opisywać poszczególne sekwencje, ale nie przyczyniłoby się to do klarownej i jednoznacznej eksplikacji warstwy znaczeniowej filmu. O ile scena kuszenia Chrystusa, któremu diabeł przyrzeka wszystko, czego mógłby pragnąć, jeśli tylko złoży hołd Księżciu Ciemności, jest czytelna dzięki biblijnym odniesieniom, to użyte w niej rekwizyty wprowadzają zagadkę – płonący globus pociąga za sobą określone konotacje, ale królik i ptak już nie.

Film spotkał się z bardzo złym przyjęciem. Jeden z wywiadów udzielonych przez Rochę znamionuje – jak się wydaje – zmianę postawy reżysera wobec dyktatury w Brazylii. Rocha miał wprawdzie udział w produkcji *Wieku Ziemi*, ale firmowała go i dystrybuowała państwowa wytwórnia Embrafilme. Rodzima krytyka zbojkotowała film nominowany do Złotego Lwa w Wenecji i tam został odebrany jak najgorzej. Rozgoryczony i zawiedziony twórca wkrótce potem zmarł.

Glauber Rocha zawsze identyfikował się z Brazylią i ruchem Cinema Novo. Nie był tylko po prostu przedstawicielem narodowej kinematografii czy prawodawcą ruchu, który ją zrewolucjonizował. Był twórcą, który w tych ramach formował i kształtował swoje „ja” człowieka i artysty, ale też to „ja” narzucał. Mógł śmiało powtarzać, że jego dzieła są zarówno o Brazylii, jak o nim samym. Kino stało się dlań sposobem istnienia i samorealizacji. Był więc Glauber Rocha autorem, którego cel stanowi autoekspresja. pojmowana nie jako gest egocentryczny, skupienie na własnej jaźni, lecz wynikający z utożsamienia z tymi, w których imieniu mówi i do których mówi. Żywił wszelako, moim zdaniem, nieuzasadnione przeświadczenie, że rodzima publiczność rozumie go i akceptuje. Fetowany i nagradzany na europejskich festiwalach, w kraju nie cieszył się popularnością, podobnie jak inni twórcy Cinema Novo. Rocha wierzył, że idiolekt awangardowego kina, którym się posługiwał przez całe życie, publiczność jest zdolna pojąć, gdyż wyrasta on ze wspólnoty doświadczeń kulturowych, tradycji ludowej, dziedzictwa synkretycznej religii. Ale twórca walczył przeciw o nowy język kina, odnowienie środków ekspresji, poetykę ukształtowaną na odmiennych zasadach niż dotychczas, a w dodatku czynił to w sposób konsekwentny i radykalny. W miarę jak rosła jego pozycja i notowania na międzynarodowych rynkach, stawał się twórcą coraz to bardziej „osobnym”. Bodajże od filmu *Lew o siedmiu głowach* Rocha mówi językiem filmowym, którym nie posługuje się nikt inny. Jest to wyłącznie jego język, który widz ma próbować nie tyle czytać, ile deszyfrować na podstawie ograniczonych danych.

Lektura tekstów naukowych, krytycznych, wypowiedzi odbiorców niemal za każdym razem potwierdza, że eksplikacja znaczeń filmów Rochy wymaga wiedzy spoza tekstu, sięgnięcia do kontekstów nieraz bardzo odległych i rozległych.

Jeśli filmy Rochy zaskakiwały i dezorientowały widzów lat 60. i 70., to czy dziś, po wielu latach i tylu nowych doświadczeniach w zakresie języka i form kina, nie powinny się przed nami otworzyć?

Nie otwierają się. Rocha nie współkształtował uniwersalnego języka, którym mówi dziś współczesne kino. Tworzył swój własny. I takim ten język pozostał.

- ¹ W artykule analizuję wyłącznie pełnometrażowe filmy fabularne Glaubera Rochy. Jego filmy dokumentalne wymagają osobnego opracowania. Są to następujące utwory: *Patito* (1959), *A Cruz na Praça* (1959), *Amazonas, Amazonas* (1965), *Maranhão 66* (1966), *1968* (1968), *Câncer* (1972). Pełnometrażowy *Câncer* (1972) łączący dokument i fabułę nie był nigdy pokazywany w oficjalnym obiegu. Kolejne trzy filmy dokumentalne są pełnometrażowe: *História do Brasil* (1974), *As Armas e o Poro* (1975, współpraca) i *Jorge Amado no cinema* (1977). Zrealizowany w tym samym roku *Di Cavalcanti* jest filmem krótkometrażowym, nagrodzonym w tej kategorii na festiwalu w Cannes.
- ² Por. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Brazylia.-Historia;4201797.html>. (dostęp: 12.10.2017). Więcej informacji w: M. Kula, *Historia Brazylii*, Ossolineum, Wrocław 1987, *Dzieje Ameryki Łacińskiej od schyłku epoki kolonialnej do czasów współczesnych 1870/1880-1929*, t. 1-3, red. T. Lępkowski, R. Mroziwicz, M. Kula, R. Stemplowski, Książka i Wiedza, Warszawa 1977-1983. Por. także B. Fausto, *A Concise History of Brasil*. CUP, Cambridge 1999.
- ³ F. Pernambucano de Mello, *Guerreiros do Sol: Violencia e banditismo no Nordeste do Brasil*, girafa 2011. Niniejszy fragment cytuję z przekładu angielskiego Mariany von Hartenthal, dopełnionego przez autorkę. Por. także, *The Cangaceiros: Bandits Covered in Stars and Flowers*. http://www.habanaelegante.com/November_2015/Invitation_vonHartenthal.html, s. 2 (dostęp: 10.11.2017).
- ⁴ Wypowiedź tę przytacza Carter B. Horsley na łamach „The New York Times”. Por. tegoż, *Glauber Rocha is Dead at 42: Innovative Brazilian Director*. <https://www.nytimes.com/1981/08/23/obituaries/glauber-rocha-is-dead-at-42-innovative-brazilian-director.html> (dostęp: 4.12.2017).
- ⁵ Por. np. R. Johnson, R. Stam, *Brazilian Cinema*, Columbia University Press, New York 1982. Informację tę można znaleźć pod adresem internetowym, gdzie został zamieszczony artykuł wyżej wymienionych autorów pt. *Beyond Cinema Novo* („Jump Cut”: A Review of Contemporary Media” 1979, nr 21. <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC21folder/BrazilStamJohnson.html> (dostęp: 4.12.2017).
- ⁶ Wypowiedź tę cytuję Alex Viany. Por. Tegoż, *The Old and the New in Brazilian Cinema*, „The Drama Review” 1970, nr 14 (2).
- ⁷ Por. R. Johnson, R. Stam, dz. cyt. Wyrażając własny pogląd, zarazem podkreślają, że jest to opinia powszechnie podzielana.
- ⁸ Tamże, s. 35-36.
- ⁹ Cytuję z przekładu angielskiego (brak informacji o tłumaczu) zamieszczonego w Internecie. Por. https://www.documenta14.de/en/south/891_the_aesthetics_of_hunger_and_the_aesthetics_of_dreaming (dostęp: 1.12.2017).
- ¹⁰ Tamże, s. 4.
- ¹¹ Tamże, s. 6-7.
- ¹² Tamże, s. 10.
- ¹³ Tamże, s. 11-12.
- ¹⁴ Tamże, s. 20.
- ¹⁵ Tamże, s. 21.
- ¹⁶ Tamże, s. 22.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ Tamże, s. 23.
- ¹⁹ Tamże, s. 13-24.
- ²⁰ Tamże, s. 26.
- ²¹ Tamże, s. 26-27.
- ²² Tamże, s. 28-29.
- ²³ Artykuł ten (*Cinema Novo y la aventura de la creation*) cytuję R. Johnson. Por. Tegoż, *Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*, University of Texas Press, Austin 1984, s. 121.
- ²⁴ Za R. Johnson, dz. cyt.
- ²⁵ I. Xavier, *Allegorias of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. University of Minnesota Press, Minnesota/St. Paul 1997.
- ²⁶ Por. np. F. F. Croce, *Barravento*. <http://www.cinepassion.org/Reviews/b/Barravento.html>. (dostęp 2.12.2017).
- ²⁷ Por. J. Gatti, *Impersonations of Glauber Rocha by Glauber Rocha*, w: *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. red. A. Lebow, Columbia University Press, New York 2012.
- ²⁸ E. da Cunha, *Os Sertões*, Tres, São Paulo 1984.
- ²⁹ J. de Voragine, *Złota legenda*, wyd. II, tłum. J. Pleziowa, Pax, Warszawa 1983. Na temat Oxossi: E. Guimarães de Magalhães, *Orixas de Bahia*, Secretaria da Cultura e Turismo, Empresa Gráfica de Bahia, Salvador, Bahia 2003.
- ³⁰ R. Gardies, *Structural Analysis of a Textual System: Presentation of a Method*, „Screen” 1974, vol.15, nr 1. Por. także: R. Gardies, *Glauber Rocha*, Seghers, Paris 1973.
- ³¹ Tamże, s. 26.
- ³² Tamże, s. 28-29.
- ³³ Robert Stamm (*Land in Anguish Revolutionary Lessons*, „Jump Cut” 1976, nr 10-11) wymienia prototypy pojawiających się w filmie fikcyjnych postaci. Porfirio Diaz (nazwisko meksykańskiego dyktatora) jest wzorowany na postaci brazylijskiego polityka Carlosa La-

cerdy, który startował jako młody człowiek z pozycji lewicowych, by później przeobrazić się w fanatycznego antykomunistę. Vieira łączy cechy kilku popularnych przywódców: Miguela Arraesa de Alencar, gubernatora wspieranego przez studentów i chłopów, João Goularta, obalonego na drodze prawicowego zamachu, Jânio Quadrosa – selfmademana, którego list denuncjujący międzynarodową konspirację znalazł odzwierciedlenie w ostatnim przemówieniu Vieiry. Tajemnicza kompania EXPLINT reprezentuje międzynarodowe korporacje uwikłane w zamach 1964 r.

³⁴ Tamże, s. 6.

³⁵ Tamże, s. 4.

³⁶ Tamże, s. 3.

³⁷ Tamże.

³⁸ K. Wilson, *Entranced Earth*. Por <https://thirtyframesasecond.wordpress.com/2009/03/05/entranced-earth/> (dostęp 10.12.2017).

³⁹ R. Stamm, dz. cyt., s. 6.

⁴⁰ Tamże, s. 9.

⁴¹ Tamże, s. 13.

⁴² Wypowiedź Glaubera Rochy przytaczam za: R. Johnson, dz. cyt.

⁴³ Por. na ten temat www.diagonalthoughts.com/?=1687 (dostęp 16.12.2017).

⁴⁴ Za R. Johnson, dz. cyt.

⁴⁵ Najbardziej interesujące koncepcje interpretacyjne wysunął Randall Johnson. Por. tegoż, *Cinema Novo x 5*, dz. cyt. Przytaczam je za nim.

⁴⁶ Por. A. Zalewski, *Strategiczne dezorientacje: perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*. Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1998.

⁴⁷ B. Ficamos, *Glauber Rocha's „Claro”, on the Tragic Legibility of Chaos*, w: *The Cinema of Me*, dz. cyt.

⁴⁸ Tamże, s. 137.

⁴⁹ Por. J. Gatti, *Impersonations of Glauber Rocha...* dz. cyt. Pytania cytuję za ścieżką dźwiękową filmu.

⁵⁰ Por. np. Serwis IMDb.

⁵¹ Obszerne wypowiedzi Glaubera Rochy na ten temat por. S. Hertog, *There's Nothing More International Than a Pack of Pimps: A Conversation between Pierre Clementi, Miklos Jancsó, Glauber Rocha and Jean-Marie Straub*. www.rouge.com.au/3/international.html (dostęp: 16.12.2017).

⁵² S. Daney, *La mort de Glauber Rocha*, „Liberation” 24 August 1981.

⁵³ Wywiad ten przetłumaczyła Julianne Burton. Por. *Cinema and social Change in Latin America*, red. J. Burton. *Conversations with Filmmakers*, University of Texas, Austin 1986, s. 108.

⁵⁴ G. Klinger, *Glauber Rocha*. „Senses of Cinema – Great Directors” 2005, t. 34. sensesofcinema.com/2005/great-directors/rocha/ (dostęp: 12.12.2017).

⁵⁵ R. Johnson, dz. cyt., s. 158.