

# Wychodząc z *baserri*

Queerowe kino baskijskie dzisiaj

KATIXA AGIRRE, IRATXE FRESNEDA

## Baskijskość i queerowość na ekranie

Począwszy od 2005 r. kino realizowane w języku baskijskim – w XX w. pojawiające się raczej sporadycznie – doświadcza znaczącego przebudzenia. W tej ostatniej dekadzie wprowadzano do komercyjnej dystrybucji średnio trzy filmy rocznie zrealizowane głównie lub w całości w języku baskijskim. Ten nowy trend w kinie Kraju Basków wiąże się nie tylko z wykorzystaniem języka baskijskiego w *mniej sztuczny, a bardziej wymowny sposób*<sup>1</sup>, ale także z osiągnięciem wyższego poziomu jakości technicznej i artystycznej<sup>2</sup>, a zwłaszcza – co ciekawe – z *przesunięciem dyskursu od przemocy wyraźnie naznaczającej wcześniejsze kino baskijskie do zagadnień dotyczących walki klas i płci*<sup>3</sup>.

Nowe kino baskijskie już teraz cechuje się dojrzałością i uznaniem, czego najlepszym przykładem jest film fabularny *Olbrzym (Handia)* (reż. Jon Garaño, Aitor Arregi, 2017) – produkcja, która nie tylko okazała się sukcesem frekwencyjnym (125 000 widzów w kinach hiszpańskich; obecnie dostępna na całym świecie przez platformę Netflix), ale również doczekała się znakomitej oceny krytyki, zdobywając 10 z 13 nagród Goya, do których została nominowana w lutym 2018 r.

Jednakże nadzwyczajnego sukcesu *Olbrzyma* – opartej na faktach historii żyjącego w XIX w. gigantycznego Baska, którego brat zabiera w podróż po Europie, by dla zarobku prezentować go na pokazach dziwaków – nie da się w pełni zrozumieć bez uświadomienia sobie osiągnięć wcześniejszych filmów baskijskich, które otworzyły świat nowych możliwości, tematów i sposobów ekspresji artystycznej. W niniejszym artykule podejmiemy się analizy dwóch filmów, które obrazują queerowość w tradycyjnym kontekście baskijskim. Najpierw skupimy się na filmie *Ander* (reż. Roberto Castón, 2009). Jego tytułowy bohater to *baserritarra* (typowy baskijski rolnik), który w wieku czterdziestu lat po raz pierwszy angażuje się w romansową i seksualną relację z mężczyzną – peruwiańskim pomocnikiem rolnym w scenerii tradycyjnego gospodarstwa wiejskiego, *baserri*. Następnie przyjrzymy się filmowi *80 dni (80 egunean)*, (reż. José María Goenaga, Jon Garaño, 2010), którego twórcy poruszają temat seksu lesbijskiego i miłości między dwiema kobietami po siedemdziesiątce. Jedna z bohaterek, Axun, także mieszka w *baserri*, ale mimo że jest zamężna, traci głowę dla Maite – kosmopolitycznej i od niedawna będącej na emeryturze nauczycielki gry na fortepianie. Axun usiłuje zrozumieć swe uczucia względem Maite oraz wynikające z tego poczucie winy, a kwestie te przewijają się przez większość filmu.

Jedną z cech jest właściwa wszystkim realizowanym filmom – ryzyko ekonomiczne wiążące się z inwestowaniem czasu i pieniędzy w wysoce niepewny rynek.

W przypadku kina baskijskiego kwestia lingwistyczna, czyli wybór marginalizowanego języka jako nośnika znaczeń, generuje nową serię trudności. Co więcej, obydwaj filmy, do których się odnosimy, rozszerzają ryzyko związane z produkcją filmu w języku niehegemonicznym o kolejny czynnik, tym razem dotyczący wyboru tematu i rysunku postaci, a zatem o problematykę queerowego seksu i romansu w tradycyjnej przestrzeni wiejskiej. Ponadto bohaterki *80 dni* to kobiety w podeszłym wieku, które dodatkowo pałają wzajemną miłością. Jak czytamy w ciekawym artykule na temat różnorodności seksualnej oraz edukacji inkluzywnej, *od początków kina i telewizji bohaterki homoseksualne i biseksualne prawie w ogóle się nie pojawiały, a kiedy prezentowano historię miłosną między dwiema kobietami, prawie zawsze kończyła się ona tragedią, popadnięciem w depresję, szaleństwo lub perwersję*<sup>4</sup>.

Obydwaj filmy, każdy z zupełnie innej perspektywy, obalają mit *baserri* – tej wysoce zgenderyzowanej przestrzeni<sup>5</sup>, która w istocie stanowi samo sedno domniemanej esencji baskijskości. W obu przypadkach niespodziewana miłość i seks inicjują symboliczną rekonfigurację tej tradycyjnej baskijskiej tożsamości, zazwyczaj połączonej z pracą zbiorową i silnymi więziami rodzinnymi. Romans homoseksualny staje się tu idealną sferą, która pozwala na kwestionowanie tradycyjnej baskijskiej tożsamości, zarazem sugerując, że nienormalna seksualność i role płciowe poddane subwersji mogą prowadzić do ukształtowania się tożsamości bardziej elastycznej, bez zaprzeczania jej bliskiemu związkowi z językiem baskijskim oraz jej szerokiemu oddźwiękowi, które zawierają się w symbolicznym zastosowaniu pojęcia *baserri*.

### **Baserritarra Ander**

Jak wspomnieliśmy, film *Ander* opowiada historię współczesnego *baserritarra* – *najbardziej ikonicznej figury baskijskiej metaforyki*<sup>6</sup> – farmera z *baserri*, czyli tradycyjnego baskijskiego gospodarstwa rolnego. Ten czterdziestoletni kawaler zajmuje się gospodarką wspólnie z owdowiałą matką i siostrą, z którymi również mieszka, ale jego życie jest naznaczone samotnością i melancholią. Tuż przed ślubem siostry, która po weselu planuje opuścić dom rodzinny, Ander łamie nogę przy oporządzaniu trzody. W związku z tym konieczne jest zatrudnienie pracownika, który mógłby pomóc mu w obowiązkach związanych z prowadzeniem gospodarstwa. Ku ksenofobicznej konsternacji matki do pracy zostaje przyjęty peruwiański imigrant José. Niedługo potem między Anderem a José rodzi się więź, której efektem jest zbliżenie seksualne podczas przyjęcia weselnego siostry. Scena ukazująca ten akt, sfotografowana w publicznej toalecie w kontraście do trwającego na zewnątrz wesela, jest bezpośrednia i gwałtowna, ale nie brak jej pewnej delikatności. Przypomina również o zazwyczaj zamkniętych czy ukrytych przestrzeniach, w których zbliżenia homoseksualne tradycyjnie miały miejsce. Mniej typowe jest zaś to – zgodnie ze spostrzeżeniami Chrisa Perriama – że w akcie tym brak oznak *zabawy, podekscytowania, transgresji czy świadomości*<sup>7</sup>. W rzeczywistości zbliżenie kończy się łzami, co może sugerować wewnętrzną walkę Andera i próbę pogodzenia się ze swymi uczuciami, a także wyznacza między nim a José reżim milczenia i wyparcia tego, co się wydarzyło. Ander boleśnie odkrywa nową drogę przeżywania swej seksualności, nie bez poczucia winy, wkrótce po tym, jak jego



*Ander*, reż. Roberto Castón (2009)

matka umiera na atak serca. *To moja wina* – mówi, ustanawiając w tym względzie relację przyczynowo-skutkową.

Jednak sam film buduje bardziej czytelnie zupełnie inną relację wynikania – to bowiem dopiero po śmierci matki Ander zaczyna dawać upust swym prawdziwym pragnieniom wobec mężczyzny. Figura matki była w kinie baskijskim obszernie dyskutowana, przy tym zawsze łączona z pojęciem Innego – pewnej tajemniczej obecności, która kontroluje rodzinę i wpływa na jej *status quo*. Często jest postrzegana jako reprezentacja *patriarchalnego strachu przed czymś monstrualno-kobięcym*<sup>8</sup>, a zazwyczaj opisuje się ją jako ograniczającą *superstrukturę społeczną*<sup>9</sup>, jako strażnika tradycyjnej baskijskości. Wcześniejszy i szeroko komentowany film baskijski, który poruszał kwestię stłumionej homoseksualności, *Śmierć Mikela (La Muerte de Mikel)*, reż. Imanol Uribe, (1984), szczegółowo ukazuje tę właśnie ograniczającą (nawet morderczą) figurę matki. Wtrąca się ona w proces ujawniania swej homoseksualności przez Mikela, a czyni to aż do ostatecznych tego konsekwencji.

Jednak w przypadku filmu *Ander* ograniczająca superstruktura jest reprezentowana nie tylko przez matkę. Piękna, lecz wyludniona sceneria, wielki i stary dom – wydaje się, że wszystko to tajemnie przeciwdziała ujawnieniu się prawdziwych uczuć. Sam Ander starał się zapobiec związkowi matki z Ebarixto, będącym jej dawną miłością. W imieniu swego zmarłego ojca i przez szacunek dla niego jako patriarchy (w domu wciąż trzyma się dla niego wolne miejsce przy stole, choć nie żyje od lat) Ander nie mógł się pogodzić z wizytami Ebarixto u jego matki i dopiero po jej śmierci zdał sobie sprawę ze swego błędnego postępowania. Sabotował zatem nie tylko swoje własne życie seksualne i emocjonalne, ale również tę samą sferę życia matki. Chris Perriam zauważa, że problem Andera nie tylko jest zewnętrznym, ale stanowi również *nieodłączny element męskości i osobowości*<sup>10</sup>.

Pod tym względem wypada się zgodzić z tym, co mówi Gorka Bilbao Terreros: *transformacja baskijskiej ikony nie dokona się pod wpływem ciśnienia wywieranego przez zewnętrznego Innego, w kontraście do którego „baserritarra” usiłuje się zdefiniować*<sup>11</sup>, jak było to przedstawiane we wcześniejszych produkcjach.

W przypadku filmu *Ander ów Inny* jest wewnątrz samego głównego bohatera. Nagłe pojawienie się outsiderów – zarówno José, jak i lokalnej prostytutki Reme, także imigrantki, która gra rolę mądrej doradczyni – jest ukazane w sposób *lagodny i nie narzucający się*<sup>12</sup>, a przy tym nie prowadzi do żadnej gwałtownej reakcji, ich wyobcowania czy wygnania, jak to zwykle miało miejsce we wcześniejszych filmach. Co znaczące, stoczywszy wewnętrzną walkę o zaakceptowanie swej homoseksualności, Ander pozostaje w *baserri*, razem z José jako partnerem. Otwiera drzwi *baserri* – niejako na znak tego, że zaakceptował swoją odmienioną tożsamość, która wkrótce stanie się naturalna. Już nie ma potrzeby uciekać. Nikt nie sprzeciwia się ich związkowi.

W filmie *Ander*, zarazem subtelnym i realistycznym, dokonało się także oswojenie często problematycznej kwestii różnorodności językowej Kraju Basków – alternuje on bowiem między dwoma językami zależnie od tego, kto w danej chwili jest interlokutorem, a mianowicie między baskijskim a hiszpańskim, gdy na ekranie obecni są José bądź Reme. Ta dwujęzyczność została ukazana w bardzo realistyczny sposób, bez jakiegokolwiek wymuszonego esencjalizmu. Jest to trend, który można obserwować również w innych filmach nowego kina baskijskiego, a gdy niektóre produkcje nie trzymają się tej socjolingwistycznej rzeczywistości – jak stało się na przykład w dramacie historycznym *Światło gwiazd (Izarren Argia, reż. Mikel Rueda, 2010)*, gdzie profrankistowskie zakonnice mówią po baskijsku do hiszpańskich republikańskich więźniarek – rezultat okazuje się groteskowy.

Język jest oczywiście istotnym elementem tożsamości narodowej, ale nie jedynym, zaś *Ander* dopełnia przedstawienia baskijskości przez wejście w samo serce Kraju Basków, tej malowniczo zielonej doliny, a zarazem przez umiejscowienie akcji w *baserri*. Jest to jednak coś więcej niż dom. *Baserri* to niejako depozytariusz esencji baskijskości, w którym wiejska ludność mieszkała i pracowała przez całe stulecia i który łączył rodzinę oraz tradycję<sup>13</sup>.

Kraj Basków to jednakże obszar wysoko uprzemysłowiony co najmniej od XIX w. i to właśnie owo zderzenie tożsamości wiejskiej oraz miejskiej na wiele dekad naznaczyło metaforykę właściwą baskijskiej literaturze i sztuce w ogólności. W tym kontekście niezależna, katolicka, tradycyjna i posługująca się językiem baskijskim męska figura *baserritarra* jest *uosobieniem baskijskości*<sup>14</sup>. Jednak *Ander* to specyficzny *baserritarra*, który zakochuje się w Peruwiańczyku i decyduje się zamieszkać z nim w *baserri*. W efekcie tego tradycyjny dom staje się kosmopolityczny, otwarty i różnorodny. Ander, zamiast dziedziczyć tożsamość z tradycji, po pewnej walce zdaje sobie sprawę z tego, że poczucie własnej tożsamości jest czymś, co należy – według Anthony’ego Giddensa – *odkrywać, konstruować, aktywnie podtrzymywać*<sup>15</sup>. Jak pokazuje film Castóna, język, lokalizacja czy zaplecze kulturowe nie ograniczają tożsamości bohaterów, a zamiast tego oferują warstwy i odcienie.

### Miłość lesbijska, miasto i gospodarstwo wiejskie w *80 dniach*

Wśród przykładów wybitnych filmów, których bohaterkami są lesbijki (choćaby brytyjski horror *Symptomy /Symptoms*, 1974/ José Ramóna Larraza, pokazywany premierowo na festiwalu w Cannes, czy *Fucking Ámál* /1998/ Lukasa Moodyssona), co jakiś czas pojawiają się produkcje bezprecedensowe, takie jak

*80 dni*, gdzie dwie starsze kobiety nawiązują relację seksualno-miłosną. To przypadek do analizy zupełnie wyjątkowy, jeśli weźmiemy pod uwagę to, co podkreśla Lee Wallace: *Po roku 1968 Hollywood po prostu dokonało reorganizacji swego standardowego repertuaru wizualnych technik i narzędzi (elementów mise-en-scène, ulubionych lokalizacji i planów, systemu montażu, a także wspierających to wszystko domyślnych sposobów opowiadania o świecie), tak aby wzmocnić widoczność kwestii homoseksualnych oraz gejowskie i lesbijskie diegezy tą samą energią, która poprzednio sprzyjała podtrzymywaniu niewidoczności tychże kwestii w produkcjach objętych zapisami Kodeksu Haysa* <sup>16</sup>.

Właśnie z tego powodu zastanawiamy się, dlaczego – skoro wszystko się zmienia – tak naprawdę nie zmienia się nic. Czy chodzi tutaj tylko o wzrost liczby reprezentacji, nie zaś o zmianę w sposobach przedstawiania bardziej zróżnicowanego społeczeństwa we wszystkich jego aspektach? Jak są prezentowane afektywne i (lub) seksualne relacje między kobietami? Czy bohaterka homoseksualna osiąga swe cele, czy też pozostaje sfrustrowana? To tylko niektóre z kwestii wartych rozważenia, gdy zagłębimy się w znaczenia tego filmu. Należy dodać, że to, co podkreśla Alberto Mira, pisząc o telewizji, jest w całej rozciągłości właściwe także dla reprezentacji filmowych: *Do całkiem niedawna zasady dotyczące przedstawiania lesbijek w telewizji kształtowały się następująco: a) nie pokazywać seksu między kobietami, chyba że jest on obserwowany oczami heteroseksualnego mężczyzny; b) związek lesbijski powinien być wątkiem marginalnym, epizodycznym; c) związek lesbijski miał być prezentowany jako część trójkąta biseksualnego, a zasadniczo ta odosobniona relacja ustalała pewien triumf heteroseksualności* <sup>17</sup>. Jak ukażemy to w konkluzji niniejszego artykułu, ta analiza doprowadzi nas do wniosku, że właśnie tutaj dokonuje się triumf heteroseksualności.

Film *80 dni*, w całości zrealizowany w języku baskijskim i wyreżyserowany przez Jona Garaño (ur. 1974, San Sebastián) oraz José Marię Goenagę (ur. 1976, Ordizia), jest jak dotąd jedynym w kinie baskijskim przedstawieniem „starszych” kobiet należących do społeczności LGBTI. Podejmuje on temat przyjaźni, która zawiązała się między bohaterkami w dzieciństwie, ich atrakcyjności seksualnej w wieku dojrzałym oraz związanych z tym konsekwencji dla ich rodzin. Siedemdziesięcioletnia Axun, będąca kolejnym wcieleniem współczesnego *baserritarry*, po latach spotyka swą wielką przyjaciółkę z młodości, Maite, która jest nauczycielką muzyki i żyje w mieście, nie dbając o konwencje przestrzegane przez kobiety z jej pokolenia.

Niektóre główne zagadnienia poruszane w historii opowiedzianej w *80 dniach* wyłaniają się z tego właśnie dualizmu: natura vs cywilizacja, przestrzenie wiejskie vs miejskie, społeczeństwo zamknięte vs kosmopolityczne. Przede wszystkim jednak twórcy filmu akcentują napięcie występujące między przestrzeniami prywatną i publiczną. Postacie Axun i Maite są konstruowane w tym właśnie kontekście. Axun to gospodyni domowa, która pragnie innej kobiety, ale jest zamężna, przywiązana do tradycji, prowadzi życie w gospodarstwie rolnym w społeczności, w której jest kontrolowana przez jej członków. Natomiast Maite to ujawniona lesbijka, jak wspomnieliśmy – nauczycielka muzyki, singielka, kobieta nieprzywiązana do tradycyjnych wartości i wyzwolona. Żyje samotnie w San Sebastián, całkiem niedaleko miejscowości, w której mieszka Axun, ale ma kompletnie odmienny styl życia.

Obie bohaterki są portretowane za pomocą zbliżeń, co podkreśla ich nastrój oraz intymny charakter ich życia. W licznych ujęciach są ukazywane w jednym kadrze, co akcentuje ich bliskość emocjonalną. Kamera obserwuje bohaterki także z oddali, w sferze zewnętrznej i publicznej. Zastosowana forma mówi tutaj o intymności, a zarazem o doniosłości wyzwolenia w obrębie przestrzeni prywatnej, które to wyzwolenie pozwala osiągnąć wolność w przestrzeni publicznej, czyli tam, gdzie wolność jednostkowa i tożsamość zbiorowa nie powinny wchodzić ze sobą w konflikt.

*Przestrzeń publiczna to miejsce – pisze Julio Alguacil Gómez – w którym każdy obywatel ma prawo się poruszać, przebywać i działać, w przeciwieństwie do przestrzeni prywatnej, gdzie poruszanie się, pobyt i tworzenie są ograniczone. Zdolność do poruszania się odnosi się do wolności przemieszczania się, zdolność do przebywania oznacza możliwość zawłaszczenia przestrzeni, a zdolność do działania odsyła do uczestnictwa w przestrzeni publicznej. Uwypuklając ten ostatni aspekt, dochodzimy do wniosku, że przestrzeń publiczna jest zawsze przestrzenią zbiorową, gdzie różni ludzie, rozmaite osoby działające, członkowie dzielący tę wspólną przestrzeń spotykają się, a przez to podnoszą ją do kategorii czegoś publicznego i zbiorowego; znaczy to, że wszyscy ci różni ludzie zyskują świadomość swej odmienności, ponieważ są skłonni do spotkań, współpracy i ostatecznie wchodzenia w interakcje, a zatem twórcze współdzielenie przestrzeni oznacza przebywanie w danym miejscu, bycie i czucie się jego częścią, anektowanie tej części lub branie jej w posiadanie, a wreszcie tworzenie tego miejsca*<sup>18</sup>.

W jednej z sekwencji wyspa w interesujący sposób staje się miejscem, w którym Axun, *baserritarra*, uwalnia się od kondycji kobiety zamężnej przywiązanej do norm heteroseksualności. To właśnie na wyspie Santa Clara, w Zatoce San Sebastián (w obrębie miasta, ale z dala od niego), Axun i Maite po raz pierwszy z kłopotaniem się całują. Jednak paradoksalnie wyspa funkcjonuje również jako metafora odosobnienia. Otoczona przez morze wyspa chroni bohaterki, które ośmielają się odkryć swą wypartą tożsamość (przynajmniej w przypadku Axun), ponieważ są z dala od wszystkiego.

Zjednoczenie się obu bohaterek w publicznej przestrzeni miasta, gdzie inni mogą je zobaczyć, powoduje z kolei konflikt tożsamości oraz sposobów postrzegania świata. Axun i Maite stają się zatem metaforami tych przestrzeni, w których każda z nich żyje. Obydwie ucieleśniają owo zderzenie między tradycją kultury wiejskiej w Kraju Basków a zmieniającą się i w pewnym sensie bardziej zróżnicowaną dynamiką miasta. Napięcie to gwałtownie wyraża Juan Mari, wytracony z równowagi i skonsternowany mąż Axun, w jednej ze scen rozbijając młotkiem drewniany model *baserri*, który budował w ramach swojego hobby. Podejrzewając, że żona go zdradza, ale nie umiając pojąć jej romansu i jego następstw, reaguje tylko w jeden sposób – niszczy *baserri*. Poza tradycyjnym domem nie ma niczego; z jego punktu widzenia – zupełnie inaczej niż w przypadku filmu *Ander* – nie ma możliwości otworzenia drzwi *baserri*.

Zbyt naiwna byłaby próba łączenia społeczności wiejskiej ze zniewoleniem oraz idealizowania miasta jako przestrzeni wyzwalającej. Niemniej jest to jedno z możliwych odczytań, na które pozwala sam film oraz ukazanie konkretnych działań postaci w obrębie jego fabuły. Ten melodramat, opowieść o codziennym życiu, uruchamia dwukierunkowy przepływ między konfliktem zbiorowym a jednostką,

jak obserwowaliśmy to wcześniej w *Śmierci Mikela* Imanola Uribe – produkcji, do której odniesienie (bardziej wyraźne niż w przypadku filmu *Ander*) pojawia się w końcówce *80 dni*. To nie zbieg okoliczności, że obydwa filmy kończą się pogrzebem i że obaj umarli mają na imię Mikel. W *80 dniach* Mikel to były zięć Axun, którym kobieta chce się zaopiekować w jego agonii, nawet wobec gniewu jej córki. Paradoksalnie to właśnie dzięki temu, że nalega na odwiedzenie Mikela w szpitalu, Axun spotyka Maite, która opiekuje się tam swoim bratem. Jej zaangażowanie w pielęgnowanie więzi rodzinnych (nawet po rozwodzie córki, czego Axun nie potrafi w pełni zaakceptować) prowadzi ją do nowej relacji pokazującej, że dualizm tradycja vs nowoczesność może nie być tak wyraźnie kontrastowy, jak to uprzednio sugerowano.

### Queerowość bez przestrzeni queerowej

Obydwa filmy analizowane w tym artykule wnoszą ogromny wkład w ukazanie różnorodności w kontekście baskijskiego kina i społeczeństwa. *Ander* przedstawia związek osób tej samej płci, ucieleśnionych przez wyjątkowo nieoczekiwane postaci: milczącego *baserritarry* oraz imigranta, i oferuje widzowi historię umiejscowioną w najbardziej rolniczym obszarze Kraju Basków. Niebanalne jest to, że film kończy się happy endem, w którym obaj bohaterowie znajdują się na progu nowego stulecia (akcja dzieje się w 1999 r.) i rozpoczynają szczęśliwe wspólne życie w przestrzeni *baserri*, która wcześniej była zamknięta i rygorystyczna.

Film *80 dni* ma zakończenie bardziej otwarte i w jakimś sensie pesymistyczne. Axun i Maite rozstają się po 80 dniach, w czasie których trwał ich romans, ale spotykają się ponownie po kilku latach, już po śmierci Juana Mari, zostawiając widza w niepewności co do tego, czy ich miłość ostatecznie zwycięży. Twórcy *80 dni* przyczyniają się do wykreowania niestereotypowego obrazu postaci queerowych, a także walczą z niewidocznością lesbijek w filmie, ale co istotniejsze – ukazują zawsze niewidoczne starsze lesbijki, przydając tym bohaterkom pragnienia i troski jako aktywnym osobom. Podejmowane tu zagadnienia mają oddźwięk polityczny i społeczny (miłość lesbijska, starsi ludzie jako aktywne podmioty etc.), ale wiążą się z walką płci, a nie tą narodową.

Ogólnie mówiąc, kino komercyjne przedstawia ciała lesbijek jako obiekty konsumpcji, zawsze ukazywane jako kobiece i pozostające w obrębie logiki spojrzenia heteroseksualnego (przykładem może tu być film *Noc w Rzymie /Room in Rome*, reż. Julio Médem, 2010/). W przeciwieństwie do tego w *80 dniach* mamy do czynienia z wytworzeniem zupełnie innego obrazowania ludzi starszych, niekoniecznie połączonego ze śmiercią. Raquel Medina zauważa jednak, że z kolei *heteronormatywność i męskie spojrzenie, rozumiane jako dyskursy hegemoniczne, przez które relacje heteroseksualne są sankcjonowane, ostatecznie zwyciężają. Chociaż film ten pokazuje „normalizację” homoseksualności w baskijskim pejzażu społecznym, to sama jego analiza ujawnia, że nie oferuje on queerowych przestrzeni i czasu*<sup>19</sup>. A dzieje się tak dlatego, że heteronormatywność przekształca historię tych dwu kobiet w rodzaj marzenia, snu objawiającego się na wyspie, gdzie bawiły się w miłość względem siebie, bez możliwości podjęcia aktu politycznego w obrębie *polis*.

Do podobnej konkluzji można dojść, gdy spojrzymy na film *Ander* i jego zakończenie. *Baserri*, w którym obaj mężczyźni będą „żyli długo i szczęśliwie”, to

ich własna prywatna wyspa. Nie mieszkają tam z większą rodziną, jak nakazuje tradycja, ale w słodkim odosobnieniu i samotności. Rodzice nie żyją, rodzeństwo poszło w swoją stronę, nikt nie spodziewa się potomstwa. Są tylko oni dwaj, odkrywający nowy kształt tradycyjnego wiejskiego domu.

W obydwu przypadkach baskijska przestrzeń queerowa, w obrębie której znikaloby napięcie między tym, co prywatne a publiczne, okazuje się niespełnioną obietnicą. Zarazem jednak złożona w obu tych filmach obietnica genderowej różnorodności i odnowionej tradycji nigdy nie była bliższa spełnienia.

KATIXA AGIRRE, IRATXE FRESNEDA  
 tłum. GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

- <sup>1</sup> S. de Pablo, *The Basque Nation On-Screen: Cinema, Nationalism and Political Violence*, Center for Basque Studies, Reno 2012, s. 79.
- <sup>2</sup> M. Manias-Muñoz, *Euskarazko fikziozko zinemaren susperraldi hauskorra (2005-2012) – The Fragile Revival of Drama Production in Basque (2005-2012)*, „Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía” 2013, t. 8, s. 86.
- <sup>3</sup> J. Colmeiro, J. Gabilondo, *Negotiating the Local and the Global, w: A Companion to Spanish Cinema*, red. J. Labanyi, T. Pavlović, Blackwell Publishing, Oxford 2012, s. 94.
- <sup>4</sup> A. Francisco Amat, L. Moliner Miravet, *Porque la visibilidad importa: una propuesta para trabajar la diversidad sexual en la ESO a través de la educación en medios*, „Revista de Educación Inclusiva” 2011, t. 4, nr 2, s. 155.
- <sup>5</sup> Por. A. Davies, *Woman and Home: Gender and the Theorisation of Basque (National) Cinema*, „Journal of Spanish Cultural Studies” 2009, nr 10 (3), s. 359-372.
- <sup>6</sup> G. Bilbao Terreros, „Baserritarra”: *Identity, Violence and the Other in Post-Franco Basque Cinema*, „Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies” 2013, t. 17, s. 9.
- <sup>7</sup> C. Perriam, *Spanish Queer Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, s. 59.
- <sup>8</sup> J. Martí-Olivella, *(M)Otherly Monsters: Old Misogyny and/in New Basque Cinema*, „Anuario de Cine y Literatura en España” 1997, nr 3, s. 98.
- <sup>9</sup> G. Bilbao Terreros, dz. cyt., s. 23.
- <sup>10</sup> C. Perriam, dz. cyt., s. 59.
- <sup>11</sup> G. Bilbao Terreros, dz. cyt.
- <sup>12</sup> Tamże.
- <sup>13</sup> By podkreślić znaczenie *baserri*, wystarczy wspomnieć, że wszystkie te domy mają swoje nazwy, a każda z nich przechodzi na członków rodziny, stając się ich nazwiskiem w kolejnych pokoleniach, i nigdy nie dzieje się odwrotnie.
- <sup>14</sup> G. Bilbao Terreros, dz. cyt., s. 12.
- <sup>15</sup> A. Giddens, *Poza lewicą i prawicą. Przyszłość polityki radykalnej*, tłum. J. Serwański, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 94.
- <sup>16</sup> L. Wallace, *Lesbianism, Cinema, Space*, Routledge, New York 2009, s. 8.
- <sup>17</sup> A. Mira, *Después de Ellen: paradigmas de representación lésbica en las series de televisión actuales*, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla 2010, s. 10.
- <sup>18</sup> J. Alguacil Gómez, *Espacio público y espacio político. La ciudad como el lugar para las estrategias de participación*, w: *Espacio público, ciudad y conjuntos históricos. Cuadernos 22*, red. A. García García, A. Conti, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla 2008, s. 171.
- <sup>19</sup> R. Medina, *Envejecimiento, lesbianismo y heteronormatividad en la película „80 egunean”*, „Bulletin of Hispanic Studies” 2010, nr 94 (10), s. 1101.