

„Kwartalnik Filmowy” nr 129 (2025)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4024>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Joanna Aleksandrowicz
Uniwersytet Śląski
<https://orcid.org/0000-0001-5095-7706>

Śpiew w ciemności. Ekspresja traumy w *Gorzkim mleku* Claudii Llosy

Słowa kluczowe:

Claudia Llosa;
trauma w filmie;
przemoc seksualna w filmie;
kino peruwiańskie

Abstrakt

W tekście autorka analizuje film *Gorzkie mleko* (*La teta asustada*, 2009) w reżyserii Claudii Llosy, koncentrując się na kluczowym problemie ekspresji traumy związanej z doświadczeniem gwałtu podczas wewnętrznego konfliktu zbrojnego toczącego się w Peru w latach 1980–2000. Film Llosy jest traktowany jako próba poszukiwania własnego języka reprezentacji przemocy seksualnej wobec kobiet, osadzonego w konkretnym kontekście społeczno-kulturowym. Opowiadając o przyczynach traumy, reżyserka rezygnuje z obrazów przemocy na rzecz pieśni w języku keczua, a ukazując konsekwencje traumatycznych doświadczeń dla kolejnego pokolenia, odnosi się do andyjskiej koncepcji cierpienia przenoszonego wraz z mlekiem matki. Artykuł przedstawia niepodejmowane dotąd szerzej na gruncie polskiego filmoznawstwa problemy kina peruwiańskiego osadzone w kontekstach społeczno-politycznych i kulturowych niezbędnych dla pełnego odczytania filmu Llosy.

W filmie *Gorzkie mleko* Claudia Llosa nawiązuje do wojny domowej toczącej się w Peru w latach 1980-2000 między siłami rządowymi a marksistowsko-leninowsko-maoistyczną partyzantką zwaną Świetlistym Szlakiem (Sendero Lumino-so) oraz Ruchem Rewolucyjnym im. Túpaca Amaru (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru) inspirowanym się hasłami rewolucji kubańskiej¹. W przeciwieństwie do wielu innych filmów peruwiańskich odnoszących się do tego konfliktu² reżyserka nie ukazuje na ekranie przemocy, lecz koncentruje się na jej złożonych konsekwencjach³, poruszając problem traumy dotyczącej nie tylko bezpośrednich ofiar, ale też kolejnego pokolenia. To do niego należy Fausta (Magaly Solier), główna bohaterka *Gorzkiego mleka*, której matka, Perpetua (Bárbara Lazón), została zgwałcona podczas wojny. Śmierć Perpetui zamyka pierwszą scenę, stając się zarazem początkiem opowieści o traumie Fausty. Llosa podkreśla długofalowość skutków przemocy, umieszczając fabułę w pierwszej dekadzie po zakończeniu konfliktu oraz czyniąc miejscem akcji Limę, odległą od najmocniej doświadczonych wojną terenów andyjskich. Pochodząca z nich bohaterka zamieszkuje na przedmieściach stolicy wraz z zajmującym się organizacją wesel wujem Lúcidem (Mariano Ballón). Aby móc opłacić koszty pochówku matki, Fausta podejmuje pracę w posiadłości bogatej pianistki i kompozytorki Aídy (Susi Sánchez).

Do zjawiska przekazywania traumy nawiązuje również oryginalny tytuł – *La teta asustada*, co znaczy „przestraszona pierś”. Tak właśnie nazywa się choroba Fausty. Nie jest to jednak stworzona na potrzeby filmu poetycka metafora ani element odsyłający do konwencji realizmu magicznego, w duchu którego interpretowano *Gorzkie mleko*⁴, lecz wyrażenie powszechne w społecznościach rdzennych posługujących się językiem keczua, oznaczające traumę przekazaną dziecku wraz z mlekiem lub krwią matki⁵. Co istotne, pojęcie to wielokrotnie pojawia się w świadectwach związanych z konfliktem w Peru⁶, a sama Llosa zaczerpnęła je z pracy antropolożki medycznej Kimberly Theidon poświęconej wpływowi wojny domowej na mieszkańców obszarów najbardziej dotkniętych przemocą⁷. Jak mówi w jednym z wywiadów reżyserka, historia opowiedziana w *Gorzkim mleku* jest całkowicie fikcyjna, ale wierzenia opisane przez badaczkę były punktem wyjścia dla powstania filmu⁸. Odsyła on zresztą do wielu innych wątków książki Theidon. Inspirując się badaniami nad skutkami konfliktu, Llosa wykreowała oryginalny obraz traumy, w którym jednostkowe losy bohaterki stają się także zwierciadłem podziałów społecznych, a o cierpieniu związanym z konsekwencjami wojny opowiadają kobiety, w powojennym Peru często pozbawiane głosu, uciszane i niewidzialne.

Poza obrazem

Opowiadanie o traumie związanej z okrucieństwem konfliktu zbrojnego zawsze łączy się z pytaniem o to, jak pokazywać jej przyczyny. Wskazuje to na paradoks obecny już w słynnym cyklu graficznym *Okropności wojny* (*Los desastres de la guerra*, 1810-1815) Francisca Goi, który jako pierwszy ukazał w sztuce ogrom cierpienia ludności cywilnej, w tym problem przemocy seksualnej wobec kobiet, kluczowy dla *Gorzkiego mleka*. Przedstawiając porażające okrucieństwo, Goya pisze pod jedną z rycin *Nie można na to patrzeć* (*No se puede mirar*). Potrzeba

obnażenia prawdziwej natury wojny spotyka się tu z chęcią odwrócenia wzroku od jej przedstawienia.

Paradoksy związane z pokazywaniem przemocy często dotyczą także fotografii wojennej. Jak pisze Susan Sontag, *zdjęcie wysyła sprzeczne sygnały. Połóżcie temu kres, przekonuje, lecz jednocześnie wykrzykuje: cóż za widowisko!*⁹. Autorka zwraca przy tym uwagę na problem reprezentacji przemocy dotyczącej Innego, niezwykle istotny w wypadku filmu Llosy. *Z im odleglejszym lub bardziej egzotycznym miejscem mamy do czynienia, tym bardziej prawdopodobne jest, że otrzymamy portrety en face umarłych i umierających. (...) Innego, nawet jeśli nie jest wrogiem, uważamy za kogoś, kogo oglądamy, nie za kogoś, kto tak jak my, także ogląda*¹⁰. Kwestia ta wydaje się szczególnie problematyczna, jeśli weźmiemy pod uwagę okoliczności powstania *Gorzkiego mleka*. O krzywdzie ludności rdzennej z obszarów andyjskich opowiada tu bowiem reżyserka pochodząca z Limy i wykształcona w Europie, odnosząca międzynarodowe sukcesy, a równocześnie w Ameryce Łacińskiej krytykowana za egzotyzację Innego w swoim wcześniejszym filmie *Madeinusa* (2006)¹¹.

Ukazywanie doświadczenia będącego źródłem traumy staje się wyjątkowo dyskusyjne, gdy podejmowany jest temat gwałtu, na którym koncentruje się Llosa. Wiąże się to z wielokrotnie dyskutowaną w myśli feministycznej kwestią uprzedmiotowienia ofiary w obrazach przemocy wobec kobiet i problematycznością takich scen nawet w filmach będących jej jednoznacznym potępieniem, a także z paradoksem wynikającym ze sprzeciwu wobec gwałtu i jednocześnie *potrzeby jego reprezentacji*, by nie pozostał przemilczany i niewidoczny¹². Zagadnienia te zyskują dodatkowy ciężar w kontekście kina latynoamerykańskiego, w którym, jak zauważa Julianne Burton-Carvajal, gwałt znacznie częściej niż w innych kinematografiach odnosi się do konkretnych wydarzeń spoza świata przedstawionego filmu¹³, tak jak w przypadku historii opowiedzianej w *Gorzkim mleku*.

Problemy te wpisują się w szerszy obszar badań nad traumą i dotyczą zarówno kwestii terapii, jak i medialnych przedstawień. Judith Herman stwierdza, że *konflikt pomiędzy chęcią wyparcia strasznych zdarzeń a chęcią głośnego opowiedzenia o nich tkwi w samym sercu dialektyki traumy*. Autorka zaznacza jednocześnie, że *zachowanie w pamięci i opowiedzenie prawdy o wstrząsających wydarzeniach jest koniecznym warunkiem przywrócenia ładu społecznego, a także uzdrowienia konkretnych ofiar*¹⁴.

To zaś wiąże się z potrzebą przedstawień. Podejmując kwestię *reprezentować czy nie reprezentować*, E. Ann Kaplan i Ban Wang tłumaczą, że narracje i obrazy dotyczące traumy są traktowane podejrzliwie z powodu uwodzicielskiej siły wyrastającej z koloryzowania potwornych faktów i zniekształcania prawdy. Jednak nie negując wyjątkowego i niereprezentowalnego charakteru traumy, trzeba mieć świadomość, że *akcentowanie tego aspektu może zepchnąć ją do tajemniczego kręgu tego, co ukryte, niedotykane i poza zasięgiem*¹⁵. Niezależnie od podkreślanej w ten sposób istotnej roli reprezentacji medialnych Kaplan jest świadoma ich potencjalnie negatywnego wpływu na widza. Co ciekawe, badaczka wykorzystuje przy tym pojęcie traumy zastępczej (*vicarious trauma*)¹⁶, rozpatrywane najczęściej w kontekście pracy terapeutów¹⁷. Jak pisze Brian Rasmussen, mogą się u nich pojawić te same objawy stresu pourazowego (PTSD), co u ich pacjentów. Zaburzenia te obejmują natrętne myśli lub obrazy, bolesne reakcje, emocjonalne wycofanie, lęk i zmiany w poczuciu bezpieczeństwa osobistego oraz

*zaufania do innych*¹⁸. Odnosząc się do tego zjawiska, Kaplan ponownie akcentuje dwuznaczny charakter przedstawień traumatycznych doświadczeń.

Problematyczność potrzeby ukazywania gwałtu przy jednoczesnym przekonaniu o konieczności poruszania tego tematu sprawia, że badaczki, zajmując się tą kwestią, często świadomie unikają opisów przemocy. Przykładem może być Sarah Projansky zastrzegająca w swojej książce o filmowych i telewizyjnych przedstawieniach gwałtu, że nie opisuje szczegółowo żadnej ze scen¹⁹, czy Kimberly Theidon, odcinająca się od *pornografii przemocy* raniącej kobiety, które zostały zgwałcone²⁰.

Potrzeba stworzenia właściwego języka, który pozwalałby nie milczeć na temat krzywdy, ale i nie uprzedmiotawiać ofiar w jej przedstawieniu, wydaje się kluczową kwestią *Gorzkiego mleka*. Llosa całkowicie odchodzi od obrazów przemocy, przekazując doświadczenie gwałtu poprzez pieśń w języku keczua, której słuchamy, patrząc na nieprzenikniony czarny ekran. W pierwszym ujęciu widzimy śpiewaczkę, Perpetuę, z perspektywy jej córki Fausty. Bolesne wyznanie dotyczące traumatycznego przeżycia jest więc przedstawione nie tylko poza obrazem, ale również jako element bliskiej relacji, pełnej zaufania i zrozumienia.

Śpiew wybrzmiewający w ciemności można także odczytywać jako narzędzie emocjonalnego oddziaływania na widza przez symboliczne wprowadzenie go w wewnętrzny mrok postaci śpiewającej – jak ujawnia pierwsze ujęcie – z zamkniętymi oczami i pogrążonej w bolesnych wspomnieniach. Jednocześnie czarny ekran przywodzi na myśl noc, w której rozegrały się traumatyczne wydarzenia z przeszłości. Koreponduje to z licznymi świadectwami ofiar konfliktu na temat strachu przed ciemnością, kojarzoną z poczuciem niepokoju i bezbronności wobec zagrożenia, zwykle nadchodzącego po zapadnięciu zmroku²¹.

Wedle badaczy hiszpańskojęzycznych ciemny ekran wzmacnia też dystans między publicznością a obcym jej kulturowo światem bohaterki. Zdaniem Vitelii Cisneros, zabieg z początku filmu prowadzi do specyficznego podziału *na przestrzeń języka, z której wyphywa pieśń konfrontująca odbiorcę z opowieścią, i przestrzeń osób hiszpańskojęzycznych, do których należy większość rodzimej widowni, obserwującej społeczność obdarzoną od pierwszej sceny samowystarczalnością i możliwością ekspresji*²².

Otwierająca film pierwszoosobowa opowieść Perpetui jest również niezwykle istotna jako przełamanie tabu związanego z niewidocznością ofiar gwałtu. Jak dowodzi opublikowany w 2003 r. *Raport końcowy (Informe final)*, przygotowany przez Komisję Prawdy i Pojednania (Comisión de la Verdad y la Reconciliación) na zlecenie peruwiańskiego rządu²³, milczenie kobiet było spowodowane zastraszeniem, groźbami, wstydem, stygmatyzacją w wiejskiej społeczności; wynikało też z tego, że za przemoc seksualną w dużej części odpowiadało wojsko sprawujące władzę na danym terenie, co zwykle uniemożliwiało dochodzenie sprawiedliwości²⁴. Z tych też powodów do dziś trudno oszacować liczbę kobiet, które doświadczyły gwałtu podczas konfliktu.

Warto także zaznaczyć, że otwierająca film pieśń wykonywana jest przez wdowę – a te często były odrzucane przez andyjskie społeczności jako swoisty ślad czasów przemocy, w których wiele kobiet traciło mężów. *Ignorowanie jej [wdowy], odmawianie jej miejsca i wyśmiewanie tworzyło dystans, pozwalało oddzielić się od niej i tego, co reprezentowała*²⁵. Całkowita koncentracja uwagi widza na

pieśni wdowy jest więc szczególnego rodzaju gestem dającym tej postaci szansę bycia wysłuchaną i dostrzeżoną.

Jak wspominałam, *Gorzkie mleko* skupia się jednak nie na samej traumie doświadczonego gwałtu, lecz na wpływie przeżycia matki na życie córki. W pewnej mierze można interpretować ten wątek w kontekście traumy zastępczej, wynikającej ze słuchania porażających okrucieństw matczynych opowieści. Specyfika traumatycznego doświadczenia związanego z konfliktem zbrojnym, który pochłonął około 70 tys. ofiar²⁶, pozwala przywołać tu także pojęcie traumy transgeneracyjnej, a kontekst postkolonialny nasuwa problematykę traumy historycznej i kulturowej, często badanej w odniesieniu do sytuacji ludności rdzennej obu Ameryk²⁷. Jak piszą Shelly A. Wiechelt, Jan Gryczynsky i Kerry Hawk Lessard, jest ona bowiem szczególnie narażona na kumulację traum z zamierzchłej przeszłości i tych całkiem niedawnych²⁸.

Podjęty przez Llosę problem przekazywania traumy następnemu pokoleniu prowokował też, by jej film odczytywać w kontekście postpamięci²⁹. Pojęcie to, zaproponowane przez Marianne Hirsch w jej badaniach nad pamięcią Holocaustu, opisuje *relację, jaką pokolenie następujące po tym, które doświadczyło traumy (...), ma z doświadczeniami tych będących przed nimi, doświadczeniami „pamiętanymi” tylko za pośrednictwem opowieści, obrazów i zachowań, wśród których dorastało. (...) Połączenie postpamięci z przeszłością nie jest więc tak naprawdę zapośredniczone przez przywoływanie, lecz przez wyobrażenia, projekcje i kreacje. Dorastanie z tak przytłaczającymi odziedziczonymi wspomnieniami i uwarunkowanie przez narracje poprzedzające czyjeś narodziny (...) niesie ryzyko wyparcia własnych historii i doświadczeń przez te z poprzedniego pokolenia*³⁰.

Odczytanie filmu Llosy w perspektywie postpamięci komplikuje jednak złożona natura traumy Fausty. Jej matka została bowiem zgwałcona, będąc w ciąży. W pierwszej scenie bohaterka śpiewa: *Widziałam wszystko z twojego brzucha*, a więc stawia się raczej w pozycji świadka niż osoby czerpiącej wiedzę o przeszłości wyłącznie z relacji innych. Wiąże się to również ze szczególnym powiązaniem sfery ciała i ducha w kulturach andyjskich oraz z wiarą w możliwość przekazania traumy z mlekiem matki. W tym kontekście powraca też motyw ciemności. Już na początku filmu słyszymy, że *dusza Fausty ze strachu schowała się pod ziemię*, a słowa jednej z pieśni nakazują: *Szukaj, szukaj swej zagubionej duszy. Szukaj jej w ciemności*.

W sposobie przedstawiania traumy Fausty można dostrzec także inspirację andyjską koncepcją *llakis*, opisanych przez Theidon jako *bolesne myśli lub wspomnienia* mające moc przepełniania ludzkiego serca oraz wpływania zarówno na ciało, jak i umysł. Badaczka obrazuje to wypowiedzią Benedicty Mendozy z miejscowości Accomarca, gdzie w 1983 r. wojsko dokonało masakry nieuzbrojonych cywilów: *Gdy cierpisz, do twojego serca przychodzą myśli. Twoje serce otwiera się jak garnek bez pokrywy, twoje serce nie potrafi tego wszystkiego pomieścić, tych wszystkich „llakis”, i tak cała jesteś czystym cierpieniem*³¹.

Decyzja, by nie pokazywać przemocy, dotyczy nie tylko pierwszej sceny filmu, ale jego całości. Traumatyczne wspomnienia nie powracają tu w formie wizualnych flashbacków, tak często wykorzystywanych w kinie³² i rozpatrywanych przez psychiatrów³³. Nie mając dostępu do obrazów przeżycia będącego źródłem traumy, oglądamy jej wpływ na córkę ofiary. O ile bowiem doświadczenie gwałtu



jest przedstawione jedynie za pomocą pieśni, o tyle jego skutki zostają ukazane także w warstwie wizualnej. Konsekwencje te są zarówno fizyczne, gdy Fausta cierpi na krwotoki z nosa czy traci przytomność, jak i psychiczne, objawiające się w nieustającym strachu przed gwałtem, samotnym poruszaniem się po mieście czy mijanymi na ulicy mężczyznami. Jak pisze Herman, *ludzie, którzy doświadczyli traumy, najbardziej boją się, że ich potworne przeżycie się powtórzy, są więc stale napięci, przestraszeni i czujni, tracą zdolność odczuwania w ciele spokoju i zadowolenia. Po jakimś czasie nabierają przeświadczenia, że zostali przez własne ciało zdradzeni. Zaczynają skarżyć się nie tylko na bezsenność i ciągły lęk, ale też różnego rodzaju dolegliwości somatyczne*³⁴. Choć w przypadku Fausty nie chodzi rzecz jasna o dosłowne powtórzenie doświadczenia, a o strach przed podzieleniem losu matki; utożsamienie się z jej przeżyciem okazuje się niezwykle silne. W dramatycznym geście buntu przeciw ewentualności braku kontroli nad własnym ciałem Fausta nosi w waginie ziemniaka – ma ją to ochronić przed gwałtem. *Tylko obrzydliwość powstrzymuje obrzydliwych* – tłumaczy swoją decyzję w pieśni skierowanej nie tylko do zmarłej matki, ale i do widza. Również inne utwory wykonywane przez Faustę służą objaśnieniu nieoczywistych elementów świata przedstawionego. I choć tylko pieśni Perpetui towarzyszy ciemny ekran, śpiew jej córki również jest przedstawiony z niezwykłą uważnością. Jak zauważa Mariela Silvana Vargas, *pieśni nie pełnią jedynie funkcji ornamentacyjnej, nie towarzyszą akcji ani nie są częścią ścieżki dźwiękowej, której wyciszenie nie wpłynęłoby na rozwój fabuły; przeciwnie – stanowią główny element narracji, zdolny ją przerwać lub posunąć naprzód*³⁵.

Własnym głosem

Wykorzystanie pieśni do opowiedzenia traumatycznej historii z czasów wojny wiąże się z osadzeniem filmu w kontekście kultury, z której wywodzi się bohaterka. Takie ujęcie nie jest nowością. Już w drugiej połowie lat 90. XX w. w niskobudżetowym kinie regionalnym pojawiały się opowieści o konflikcie widzianym przez pryzmat lokalnych legend. W filmach tych, często w konwencji krwawych horrorów, traumatyczne wydarzenia były reprezentowane przez postacie z andyjskiego folkloru, takie jak *el pishtaco*, symbolizujący złowrogięgo Innego zdolnego do irracjonalnej przemocy, czy *el qarqacha*, ucieleśniający zło czyhające wewnątrz struktur rodzinnych³⁶.

W *Gorzkim mleku* natomiast nawiązania do andyjskich wierzeń nie służą prezentacji przemocy, lecz wyjaśnieniu jej konsekwencji. Poza odniesieniami do tytułowej choroby kluczowe wydaje się wykorzystanie w filmie języka keczua, w którym toczy się część dialogów, zwłaszcza tych związanych z relacjami opartymi na bliskości i zaufaniu. Keczua to także język prawie wszystkich filmowych pieśni, a sam śpiew jest przedstawiony jako *przekaznik emocji i środek komunikacji fundamentalny dla kultur andyjskich*³⁷. Ponadto reżyserka przywołuje tu charakterystyczną dla nich tradycję pieśni *qarawi* (zapisywanej też jako *harawi* lub *harahui*)³⁸, do której w swojej pracy na temat skutków peruwiańskiego konfliktu odnosi się również Theidon³⁹.

Badacze często podkreślają zarówno prekolumbijskie korzenie *qarawi* oraz jego ważną funkcję w społecznościach inkaskich, jak i kulturowe oddziaływanie w epokach późniejszych, gdy tradycja ta stanowiła *impuls do formowania się no-*

wych gatunków, takich jak metyskie i kolonialne „*yarawi*”⁴⁰. Jesús Armando Caverro Carrasco zauważa, że *qarawi* to gatunek najmocniej zakorzeniony w praktykach socjokulturowych dawnych i współczesnych Peruwiańczyków⁴¹. Od publikacji książki tego autora minęły już wprowadzić niemal cztery dekady, a Theidon wspomina o częściowym zaniku tradycji *qarawi* w niektórych rejonach w czasie wewnętrznego konfliktu. W innych miejscach pieśń ta jednak przetrwała i towarzyszy wszystkim ważnym wydarzeniom – od ślubów po otwarcie nowej drogi czy wizytę parlamentarzysty. Co ciekawe, w czasie wojny bywała też wykorzystywana jako ostrzeżenie przed nadchodzącym niebezpieczeństwem⁴².

Wielu autorów pisze o *qarawi* jako o gatunku wykonywanym przez kobiety, śpiewanym charakterystycznym, wysokim głosem⁴³. Theidon podkreśla zwłaszcza udział starszych kobiet, zwykle wdów (w keczua *warmisapas*) i zwraca uwagę na ich rolę w zachowaniu historii, kultury i pamięci rdzennych społeczności⁴⁴, co w szczególny sposób łączy te pieśni z opowieścią Llosy. *Warmisapa*, podobnie jak w pracy Theidon, jest w filmie figurą dwuznaczną. Gdy śpiewa o ludzkim śmiechu towarzyszącym jej cierpieniu, przywodzi to na myśl wspomniane już wykluczenie wdów. Równocześnie Perpetua staje się strażniczką pamięci przekazującą swą opowieść następnemu pokoleniu.

Związki *qarawi* z pamięcią historyczną podejmuje także Caverro Carrasco, wspominając między innymi o tępieniu tej pieśni w epoce kolonialnej, jako że opowiadała dzieje Inków⁴⁵. Autor przytacza też zachowane z tego okresu świadectwo zakonnika Martina de Morúa relacjonującego, jak ludność rdzenna poprzez śpiew mówi o rzeczach, których nie chce zapomnieć i które pragnie przekazać małym i dużym⁴⁶.

Jednocześnie warto zaznaczyć, że wbrew niektórym opiniom *qarawi* nie musi przybierać formy lamentu, lecz może wyrażać całą gamę emocji związanych z różnymi sferami życia⁴⁷. W taki też sposób pieśń zostaje wykorzystana w *Gorzkim mleku*, będąc nie tylko ekspresją traumy Perpetui czy nośnikiem historii traumatyzującej kolejne pokolenie kobiet, lecz także środkiem komunikacji między matką i córką, ochroną przed strachem oraz próbą samoleczenia. Gdy Fausta podczas ataku paniki doznaje krwotoku z nosa, zaczyna nucić: *trzeba śpiewać o pięknych rzeczach, żeby ukryć strach, żeby udawać, że go nie ma*. Pieśń pojawia się także w kontekście sceny finałowego uwolnienia od przeszłości, stanowiącej wyraźną opozycję dla otwierającego film śpiewu Perpetui. Stając z ciałem matki na brzegu Pacyfiku, Fausta śpiewa: *Popatrz na morze, mamo*. Ciemność zostaje przeciwstawiona światłu i otwartości morskiego krajobrazu, co współgra ze słowami obu pieśni – tak jak pierwsza koncentruje się na traumatycznym doświadczeniu z przeszłości, druga staje się wyrazem otwarcia na teraźniejszość.

Mówienie własnym głosem o doznanym cierpieniu wiąże się również z imieniem Perpetua, odsyłającym do chrześcijańskiej męczenniczki z przełomu II i III w., św. Perpetui z Kartaginy. Postacie te łączy opowieść o doświadczonej przemocy. Jak święta spisała historię swojego uwięzienia i cierpień⁴⁸, tak jej filmowa imienniczka śpiewa o swych przeżyciach z czasów peruwiańskiego konfliktu. W opowieści męczenniczki zachowały się również wzmianki o dziecku karmionym przez nią piersią w więzieniu⁴⁹, co przywodzi na myśl motyw karmiącej matki i tytułowego gorzkiego mleka z filmu Llosy, choć reży-

serka rozwija te wątki w inny sposób, a cierpienie bohaterki jest tu pozbawione jakiegokolwiek wzniosłości.

Imię Perpetua jest też interesujące w kontekście jego łacińskiego źródła – przymiotnik *perpetua* można przetłumaczyć jako ciągła, nieprzerwana, wieczna, niezmienna, a czasownik *perpetuare* jako czynić bez przerwy, utrzymywać, uwieczniać. Znaczenia te odnajdziemy również w hiszpańskim przymiotniku *perpetua* i czasowniku *perpetuar*, tak więc widownia w Peru i innych krajach hiszpańskojęzycznych może intuicyjnie wiązać je z bohaterką. Imię postaci z jednej strony kojarzy się z pragnieniem utrwalenia w pieśni doświadczenia traumatycznego, by nie zostało zapomniane czy przemilczane. Z drugiej jednak, przywołuje na myśl powtarzalność aktów przemocy seksualnej w czasach konfliktów, a przede wszystkim ciągłość traumy przekazywanej kolejnym pokoleniom. W ten sposób Perpetua jawi się zarówno jako osoba ocalała, walcząca o zachowanie pamięci, jak i postać przyczyniająca się do choroby córki. Przekazanie traumy sygnalizuje już kompozycja pierwszej sceny filmu. Kamera w zbliżeniu kontempluje twarz śpiewającej Perpetui, a po chwili w kadrze pojawia się Fausta i podejmuje pieśń, by w kolejnych ujęciach samotnie ją kontynuować. Także w innych scenach zwraca uwagę współdzielenie losu przez bohaterki, dokonujące się w słowach pieśni, a ponadto w warstwie wizualnej. *Będę cię niosła na plecach, tak jak ty mnie nosiłaś, kiedy byłam niemowlęciem* – śpiewa Fausta, a gdy wyrusza na brzeg oceanu, dźwięgając zmarłą matkę, ich ciała rzucają na piasku jeden wspólny cień.

W kontekście tak istotnego w *Gorzkim mleku* wątku odzyskiwania własnego głosu na uwagę zasługuje również imię Fausta. Podobnie jak jej fikcyjny męski odpowiednik, Faust, zawiera ona swego rodzaju pakt z diabłem, ofiarowując pozbawionej weny pianistce jedną ze swych pieśni w zamian za sznur pereł. Inaczej jednak niż w dramacie Goethego, bohaterka filmu ocala swą duszę, a oszukana przez artystkę wykrada z jej domu należną sobie zapłatę. Historia protagonistki, tak jak historia jej matki, koncentruje się więc wokół pieśni, lecz w procesie odzyskiwania przez Faustę własnego głosu relacja z pianistką wydaje się równie istotna. Z osoby milczącej i apatycznej, niesłuchanej, nazywanej przez roztargnioną pracodawczynię nieswoim imieniem i karanej za wyrażanie własnej opinii, staje się postacią sprawczą, przejmującą kontrolę nad swoim życiem.

Oddanie głosu bohaterce, która doświadczyła gwałtu, oraz powiernicze jej traumatycznych wspomnień wydaje się szczególnie znaczące w kontekście wykluczenia dotyczącego ofiar przemocy seksualnej podczas wojny domowej. Ma ono złożony charakter i może być rozpatrywane w perspektywie interseksjonalnej, zaproponowanej przez Kimberlę Williams Crenshaw w jej badaniach nad krzyżującymi się kategoriami wzmacniającymi dyskryminację czarnych kobiet⁵⁰ i wykorzystywanej w refleksji nad filmową reprezentacją gwałtu⁵¹. W przypadku ofiar przemocy seksualnej w czasie peruwiańskiego konfliktu płeć jako podstawa dyskryminacji przecina się z innymi kategoriami związanymi z etnicznością, grupą społeczną, miejscem zamieszkania, a także tożsamością kulturową i językiem.

Jak dowodzi *Raport końcowy* Komisji Prawdy i Pojednania, najwięcej spośród wszystkich ofiar wojny domowej pochodziło z regionu Sur-Central, składającego się z departamentu Ayacucho oraz niektórych prowincji departamentów

Huancavelica i Apurímac⁵². Potwierdza to najnowszy raport peruwiańskiego Ministerstwa Sprawiedliwości i Praw Człowieka, opublikowany w październiku 2024 r.⁵³ Na terenach tych odnotowano również największą liczbę gwałtów⁵⁴. Komisja Prawdy i Pojednania zwraca przy tym uwagę, że większość ofiar *pochodziła z grup społecznych najmniej zintegrowanych z centrami władzy ekonomicznej i politycznej oraz szczególnie narażonych na marginalizację. W przeważającej mierze kobiety te były analfaberkami lub ukończyły jedynie szkołę podstawową*⁵⁵. Aż 75 proc. ofiar gwałtu posługiwało się językiem keczua, a 83 proc. pochodziło z terenów wiejskich. *Innymi słowy, były to Peruwianki najbardziej wykluczone i najmniej chronione*⁵⁶.

Język keczua czy pochodzenie Fausty i jej rodziny z regionu najmocniej dotkniętego przemocą to elementy łączące indywidualną historię bohaterki z doświadczeniem rdzennych społeczności. Reżyserka przywołuje też w filmie inne motywy, które można odnaleźć zarówno w publikacji Theidon, jak i w raporcie Komisji. Przede wszystkim należy wskazać na ogromną liczbę gwałtów, zwłaszcza zbiorowych, rozumianych jako rodzaj wojennej strategii związanej z zastraszaniem, upokarzaniem czy torturami mającymi skłonić ofiary do zeznań⁵⁷. Równocześnie z raportu wynika, że za aż 83 proc. gwałtów odpowiadają siły rządowe⁵⁸. Fakt ten zostaje subtelnie odzwierciedlony w filmie Llosy, gdy Fausta doznaje nagłego krwotoku z nosa na widok zdjęcia mężczyzny w mundurze wojskowym. W szkle, za którym umieszczona jest fotografia, odbija się bohaterka i trzymana przez nią w uniesionej ręce wiertarka, przywodząca na myśl karabin i wywołująca ciąg skojarzeń prowadzący do zbrojnego konfliktu.

W raporcie Komisji oraz pracy Theidon odnajdujemy również dane na temat powszechności gwałtów dokonywanych na kobietach w ciąży oraz wpływu, jaki miało to na urodzone później dzieci⁵⁹. Istotne wydają się przy tym zamieszczone w obu tekstach opisy traumy. Wiele z pojawiających się tu wątków powraca w filmie Llosy. Uwagę zwracają zwłaszcza atmosfera nieustającego strachu, brak zaufania społecznego, bezsilność osób patrzących na morderstwa i tortury ich najbliższych, apatia i lęk przed fizyczną bliskością czy nawracające objawy somatyczne towarzyszące bolesnym wspomnieniom⁶⁰. Charakterystyczne są również opisane przez Theidon strategie stosowane przez kobiety, zwykle nieskutecznie, by uniknąć gwałtu⁶¹.

Także słowa Fausty: *jak między snami żyliśmy, jak oglupiali* (w keczua *muspaypa hina karaniku*), odnoszące się do zbiorowego doświadczenia wojennej traumy, zostały zaczerpnięte z zeznań ofiar cywilnych peruwiańskiego konfliktu⁶². Określenie *muspaypa hina* jest tłumaczone jako powszechny zamęt, stan niepokoju i niepewności⁶³, ale też jako życie sprowadzone do czynności wykonywanych automatycznie, nieświadomie⁶⁴. Odzwierciedlają to sceny, w których bohaterka wydaje się nieobecna i obojętna na toczące się wokół życie.

Choć w *Gorzkim mleku* to kobiecy głos jest kluczowy i to dzięki niemu (a nie obrazom) poznajemy źródło traumy postaci, warto zastanowić się również nad kwestią spojrzenia oraz patrzącego podmiotu. Mamy tu do czynienia ze znaczącą zmianą w sposobie opowiadania o konflikcie. Jak zauważa Vitelia Cisneros, wcześniejsze filmy dotyczące tego tematu były produkowane głównie w Limie i najczęściej reprezentowały punkt widzenia jej mieszkańców, nawet gdy historia rozgrywała się w regionach andyjskich. Prowadziło to do paradoksu – o bestial-

skiej przemocy na terenach wiejskich opowiadano z perspektywy stolicy, która nigdy nie doświadczyła jej w takim stopniu⁶⁵. W ciekawy sposób wiąże się to z traktowaniem scenerii w niektórych z tych filmów. Na przykład *La boca del lobo* (*Paszczka lwa*)⁶⁶ wyreżyserowana przez Francisco Lombardiego w 1988 r., czyli w momencie eskalacji przemocy, ukazuje krajobraz andyjskiej wioski z punktu widzenia przybyłych ze stolicy żołnierzy, a otaczająca miejscowość dzika przyroda wydaje się wroga bohaterom i zostaje powiązana z ukrywającymi się w lasach bojownikami Świetlistego Szlaku, zwanymi senderystami. Llosa natomiast kręci *Gorzkie mleko* w Limie, z której sama pochodzi, pokazując jednak przestrzeń stolicy z punktu widzenia przybyłej ze wsi migrantki. Dotyczy to także rozwoju wydarzeń i ukazania życia andyjskiej społeczności na peryferiach miasta. Sposób prowadzenia kamery i montaż zwykle podkreślają punkt widzenia Fausty, czyniąc ją władczynią, a nie obiektem spojrzenia, a zarazem wzmacniając identyfikację widowni z tą postacią.

Opowieść o przetrwaniu

Gorzkie mleko koncentruje się jednak nie tylko na samej traumie, ale też na procesie jej przełamywania. Istotne jest przy tym portretowanie bohaterki jako osoby ocalałej, nie ofiary. Takie rozróżnienie znajdziemy również w badaniach Camili Fernandy Sastre Díaz nad kobiecymi doświadczeniami przemocy seksualnej podczas peruwiańskiego konfliktu. Autorka podkreśla, że traktuje swoje rozmówczynie jako *kobiety ocalałe* (*mujeres sobrevivientes*) i podmioty aktywnie odbudowujące swoje życie. W ten sposób Sastre Díaz odchodzi od myślenia o badanych jako ofiarach i skupia się na obranych przez nie strategiach przetrwania⁶⁷. Na ten aspekt zwraca też uwagę Rebeca Maseda, pisząc o filmowych i literackich reprezentacjach traumy. Zdaniem autorki portretowanie bohaterek *nie jako pasywnych ofiar, lecz aktywnych osób ocalałych, pozwala na ujawnienie cierpienia kobiet w konfliktach zbrojnych bez podtrzymywania stereotypu kobiety jako istoty bezbronnej i kruchej*⁶⁸.

Aktywność Fausty wiąże się w filmie Llosy z lejtmotywem drogi. Wielokrotnie obserwujemy bohaterkę przemierzającą strome schody na górskim zboczu, niebrukowane ulice na przedmieściach, kręte labirynty szpitalnych korytarzy, miejskiego targowiska czy bogatej posiadłości. Ten ciągły ruch i pokonywanie przestrzeni kontrastuje ze statycznymi ujęciami w pokoju Perpetui ukazującymi jej martwe ciało. Co istotne, początkowo Fausta podąża zawsze za inną postacią, często też podkreśla się jej lęk przed samodzielną drogą. Stanowi to opozycję dla scen finałowych, w których bohaterka biegnie samotnie przez ulice Limy, a potem niesie ciało matki na brzeg morza. Fragmenty te akcentują sprawczość postaci, ale są też swego rodzaju zwieńczeniem filmowej wędrówki.

Llosa wykorzystuje w *Gorzkim mleku* rozmaite opozycje wizualne, które sygnalizują odradzanie się życia się na przekór bolesnej przeszłości. Szczególnie istotną funkcję pełni tu krajobraz⁶⁹, będący zarówno swoistym dziedzictwem konfliktu zbrojnego, jak i symbolem przetrwania. Nieprzypadkowo film został nakręcony w Manchay, jednej z „nowych wiosek” (*pueblos jóvenes*), jak eufemistycznie nazwano dzielnice nędzy, które w czasie wojennej fali migracji z terenów



wiejskich radykalnie odmieniły strukturę Limy, tworząc tak zwane „stożki” (*conos*), zwężające się wraz z rosnącą odległością od miasta⁷⁰. Warto zauważyć, że słowo *manchay* w języku keczua oznacza strach, a okres peruwiańskiego konfliktu jest nazywany czasem strachu (*manchay tiempo*). Miejsce akcji przywodzi więc również na myśl lata przemocy oraz tytułową chorobę Fausty.

Reżyserka zestawia surowe, monochromatyczne przedmieścia Limy z ferią barw towarzyszących życiu zamieszkujących je migrantów. W pustynnym krajobrazie, utrzymanym w odcieniach sepii i szarości, pojawiają się nasycone kolory uroczystości weselnych. Charakterystyczny element stanowią też obrazy wykorzystywane lub tworzone przez migrantów. Doskonałymi przykładami są morskie i wiejskie pejzaże zdobiące wieka trumien w lokalnym zakładzie pogrzebowym oraz zasłona z namalowanym wodospadem, służąca za tło ślubnych fotografii. Llosa buduje w ten sposób opozycję między pustynią a wyobrażeniami wody i bujnej roślinności. Szczególną rolę odgrywa obraz oceanu, stanowiący antycypację scenerii z końcowych scen filmu. Właścicielka zakładu pogrzebowego reklamuje trumnę z jego malunkiem: *To dla szukających spokoju. To jest Pacyfik, który zmywa smutki i koi cierpienie*. Reżyserka konstruuje też narrację o odrodzeniu, wykorzystując elementy krajobrazu, które okazują się czym innym, niż się pierwotnie wydaje. Dobrym przykładem jest dół wykopany przed domem Fausty. To, co zarówno widz, jak i sama bohaterka interpretuje początkowo jako grób, okazuje się pełnym wody basenem, w którym radośnie pluskają się dzieci.

Choć wykorzystanie motywów akwaticznych jako kontrapunktu dla pustynnych krajobrazów może być odczytywane jako uniwersalny symbol odradzającego się życia, warto podkreślić powiązania między filmowymi obrazami wody a wierzeniami kultur andyjskich. Jak pisze Theidon, według lokalnej ludności jednym ze sposobów, by oczyścić się z *llakis*, jest wypicie pochodzącej z wiru rzecznego „wody zapomnienia” (*el agua de olvido*) zabierającej bolesne wspomnienia⁷¹. Z wodą wiąże się także jeden z obrzędów pogrzebowych. *Piątego dnia po śmierci („pichqa día”) rodzina zmarłego pierze jego ubrania, by dusza mogła zacząć podróż ku niebu. Jeśli nie wypierze się ubrań, dusza nie może się uwolnić i wciąż krąży po ziemi, nie zaznając spokoju*⁷². Llosa nie tłumaczy tego obrzędu ani nie przedstawia go dosłownie. Obraz świeżo wypranej, ociekającej wodą sukienki oraz śpiew Fausty w języku keczua (*Muszę dobrze wyprać twoje ubrania, żebyś nie przyjechała ze mną do wioski cuchnąca smutkiem*) są tu wyraźnym nawiązaniem. Sygnalizowane w tej scenie oczyszczenie i uwolnienie zmarłej od traumatycznej przeszłości nakłada się na obraz traumy Fausty – w misce, do której skapuje woda, bohaterka topi papierowego ptaka złożonego ze skierowania do szpitala. W ten sposób zamyka się w bólu i strachu, od którego próbuje uwolnić ducha matki.

Ukazane w filmie weselne uroczystości wiążą się natomiast ze specyfiką tak zwanej kultury *chola*. Jest ona mieszanką elementów rdzennych i zachodnich, wiejskich i miejskich; *estetyczną manifestacją procesu integracji*, wyrażającą się w *sztukach plastycznych, architekturze i założeniach urbanizacyjnych, muzyce, ceremoniach i wielu innych aspektach miejskiego życia w dzisiejszym Peru. (...) Kultura „chola” nosi w sobie ślad migracji ze wsi do miasta, co wyraża hybrydyczne i elastyczne współistnienie, a nie opozycja, dwóch rodzajów logiki pochodzących z różnych miejsc i stylów życia*⁷³.

Kultura ta staje się też w *Gorzkim mleku* sposobem na zmierzenie się społeczności migrantów z pełną przemocy przeszłością. Na przekór doznanyemu cierpieniu, biedzie i trudom budowania nowego życia w stolicy, mieszkańcy Manchay hucznie świętują, a jeśli nie stać ich na wystawne potrawy, zamawiają „ruchomy” bufet, przenoszony z jednego wesela na drugie, gdy tylko zostanie utrwalony na pamiątkowym zdjęciu. Ślubne ekstrawagancje – jak balony unoszące w powietrzu tren sukni czy dedykacja dla niepiśmiennej panny młodej wypisana na wielopiętrowym torcie z żywymi gołębiami ukrytymi pod warstwą różowego lukru – są wyrazem potrzeby odcięcia się od traumatycznych wspomnień. Pobrzmiewa też ona w przemówieniu wygłoszonym przez Lúcida na weselu córki: *Rodzina przeżyła trudne chwile, ale życie się odradza i przynosi nowe radości. Dzisiaj celebруем życie, które mimo wszystko zawsze ma w zanadrzu piękne, pełne szczęścia niespodzianki. Tańczmy i jedzmy aż do świtu! Bo dziś ten bufet nigdzie się nie wybiera.*

Ślubne uroczystości mają też stanowić opozycję dla traumy i żałoby Fausty. Najdobitniej ukazuje to scena, w której przesunięcie materaca z przygotowanej do ślubu suknią panny młodej odsłania leżące pod łóżkiem ciało Perpetui, ukryte tam na czas wesela. W finale Fausta zaczyna jednak nowe życie. W tym kontekście charakterystyczny wydaje się motyw ziemniaka, którego znaczenia także są w filmie uwikłane w symboliczne opozycje. Na początku bulwa jest wyrazem traumy i lęku przed gwałtem, w zakończeniu zaś zamienia się w kwitnącą roślinę, symbolizującą odrodzenie. Te skojarzenia wzmacniają słowa ogrodnika Noego (Efraín Solís), porównującego łodygi roślin do ludzkich linii papilarnych, w których *jest życie i pamięć*. O ile umieszczona w połowie filmu scena zaręczynowego rytuału, podczas którego narzeczona obiera ziemniaka tak, by nieprzerwana skórka wróżyła jej pomyślną przyszłość, sugeruje prostą opozycję dla bulwy używanej jako ochrona przed gwałtem, o tyle w finale nie mamy już do czynienia z przeciwstawieniem dwóch elementów, lecz z przekształceniem jednego z nich. To, co nowe, rodzi się więc nie przez odrzucenie przeszłości, lecz jej przyjęcie, uleczenie traumy i zakończenie procesu żałoby.

Dwa Peru

Choć motyw traumy w *Gorzkim mleku* wiąże się przede wszystkim z tytułowym dziedzictwem i z kobiecym doświadczeniem przemocy seksualnej, film dotyka również szerszych problemów. Historia Fausty odzwierciedla nie tylko skutki wojny domowej z końca XX w., ale także dużo dawniejsze i głębsze podziały. Często mówi się wręcz o „dwóch Peru”⁷⁴, a rozłam ten wiąże się z wciąż widocznymi śladami kolonialnej przeszłości. Również raport Komisji Prawdy i Pojednania podkreśla, że *konflikt zbrojny powielił w dużym stopniu podziały etniczne i społeczne*⁷⁵. Dotyczy to zarówno wspomnianych nierówności, jak i konstruowania narracji medialnych oraz traktowania ofiar w dyskursie publicznym. Mimo toczących się od 1980 r. działań zbrojnych wielu obywateli dostrzegło je dopiero po zabójstwie ośmiu dziennikarzy w Uchuraccay w 1983 r. czy po zamachu bombowym w Miraflores, dystrykcie Limy, w 1992 r.⁷⁶ *Z powodu rasizmu i lekceważenia ludności rdzennej, pochodzącej z terenów wiejskich i biednych, śmierć tysięcy osób keczua-języcznych pozostawała niezauważona przez narodową opinię publiczną*⁷⁷.

Llosa, jak we wcześniejszym filmie *Madeinusa*, zderza w *Gorzkim mleku* kreolską część Limy – tutaj reprezentowaną przez pianistkę Aíde – z ludnością pochodzącą z terenów andyjskich. Mimo że Fauście udaje się przełamać strach i odzyskać perły, społeczność migrantów pozostaje oddzielona wysokim murem od świata kreolskich elit, a należąca do nich artystka tkwi w przekonaniu, że na jej koncert przyszła cała Lima, nie dostrzegając dynamicznie rozwijających się nowych dzielnic.

Podziały społeczne ukazane są w filmie również w kontekście dyskursu medycznego. W jednej z pierwszych scen wujek Fausty, próbując wytłumaczyć lekarzowi, że jego siostrzenica cierpi na gorzkie mleko, słyszy w odpowiedzi, iż taka choroba nie istnieje. Podobne sytuacje opisuje w swojej pracy Theidon, podkreślając poczucie niezrozumienia i lekceważenia, którego doświadczały dotknięte przemocą osoby z regionów andyjskich w kontakcie ze służbą zdrowia⁷⁸. W świadectwach ofiar zwraca też uwagę kontrast między pojęciami charakterystycznymi dla ich kultury a narzuconym im przez dyskurs naukowy terminem traumatyzacji, używanym przez tych, którzy otrzymali pomoc psychiatryczną⁷⁹. Theidon odnosi się krytycznie do tej tendencji⁸⁰, akcentując także problematyczność wykorzystania teorii zespołu stresu pourazowego (PTSD) w pracy z osobami z terenów andyjskich. Jak dowodzi autorka, nie sposób zrozumieć ocalałych, ignorując fundamentalną dla ich kultury koncepcję powiązania ciała ze sferą duchową czy uwarunkowania społeczne, ekonomiczne i polityczne indywidualnych zaburzeń psychicznych⁸¹. O podobnych wątpliwościach piszą też Wiechelt, Gryczynski i Hawk Lessard w kontekście badań nad traumą w społecznościach rdzennych Ameryki Północnej, zaznaczając, że PTSD jest koncepcją zachodnią i wymaga uwzględnienia specyficznych realiów społecznych i kulturowych⁸².

Jednocześnie, jak słusznie zauważa Anne Lambright, zarówno sam film, jak i proces jego powstawania w ścisłej współpracy z osobami keczuajęzycznymi, podważa podział na „dwa Peru” – jedno zwesternizowane, miejskie i nowoczesne, drugie andyjskie, wiejskie i tradycyjne⁸³. Kultura migrantów rozwija się bowiem w samej stolicy, tworząc w procesie hybrydyzacji nowe perspektywy dla rozumienia peruwiańskiej tożsamości. Warto jednak podkreślić, że zanik tych opozycji nie jest w filmie jednoznaczny z zasypaniem postkolonialnych podziałów.

Polaryzację peruwiańskiego społeczeństwa poświadczają też kontrowersje wokół filmowych obrazów wojny. Wspomniana *Paszczka lwa* budziła sprzeciw, jako że ukazywała zbrodnie dokonywane przez wojsko. Z kolei *La vida es una sola* (*Życie jest tylko jedno*, reż. Marianne Eyde, 1993) spotkała się z niesłusznymi zarzutami o apologię senderyzmu⁸⁴. O głębokich podziałach i wciąż niezabliźnionych ranach świadczą również reakcje na jeden z najnowszych filmów poruszających temat konfliktu – *La piel más temida* (*Najbardziej przerażająca skóra*, reż. Joel Calero, 2023). Choć pojawiająca się tam postać senderysty bynajmniej nie jest idealizowana, reżyserowi zarzucano romantyzowanie jej i uczłowieczenie. Debaty i spotkania z twórcami były bojkotowane przez środowiska konserwatywne, a na fali kontrowersji w peruwiańskim Kongresie postulowano nawet restrukturyzację konkursów na subwencje dla filmowców i powołanie w tym celu komisji, w skład której wchodziłoby między innymi wojskowi. Calero interpretował te działania jako chęć przemilczenia bolesnej historii, stwierdzając: *nieważne, jak ukazałbym senderystę. Chciał, żeby się nie pojawiał, ergo, żeby nie poruszać tematu tamtej epoki*⁸⁵.





Gorzkie mleko ma niewątpliwie wiele cech narracji dążącej do pojednania – brak tu ewidentnego oskarżenia jednej ze stron. Recepcja filmu, zarówno krajowa, jak i międzynarodowa, była jednak złożona, choć krytyka nie dotyczyła sposobu mówienia o konflikcie, lecz reprezentacji andyjskich migrantów. Na przykład Cynthia Vich pisała o egzotyzacji przedstawionej przez Llosę kultury *chola*⁸⁶, a Núria Vilanova dostrzegła w filmie utrwalenie stereotypów na temat mieszkańców Andów, odnosząc się przy tym do pojęcia postindigenizmu (*postindigenismo*), będącego kwintesencją spojrzenia na ludność rdzenną z zewnątrz⁸⁷. Podobnie jak w przypadku *Madeinusy*, debata na temat *Gorzkiego mleka* toczyła się w głównej mierze właśnie wokół „słuszności” spojrzenia. *Podawano w wątpliwość kompetencje mieszkanki Limy do mówienia o kulturach terenów górskich, a dyskusja koncentrowała się na kwestiach przynależności etnicznej i społecznej*⁸⁸. Jak podsumowuje Maria Chiara D’Argenio, *podczas gdy wielu chwaliło walory estetyczne filmu i globalną widoczność, jaką uzyskali keczuajęzyczni mieszkańcy Andów, kobiece ofiary przemocy, a także samo kino peruwiańskie, inni krytykowali egzotyzację rdzennych społeczności*⁸⁹. Sama D’Argenio wysuwa też zresztą wiele nieuzasadnionych oskarżeń pod adresem reżyserki, wynikających, jak się wydaje, z niezrozumienia kontekstów powstania filmu. Na przykład tytułowe gorzkie mleko nie ma podkreślać prymitywności kultury rdzennej, jak chce badaczka, a słowo *dziwny* (*odd*), odnoszące się w artykule do zachowań postaci⁹⁰, nasuwa przypuszczenie, że „dziwne” są one dla samej autorki tekstu. Również padające w niektórych peruwiańskich recenzjach oskarżenia Llosy o rasizm i *przedstawienie Peru jako zacofanego i barbarzyńskiego*⁹¹ brzmią dość paradoksalnie w sytuacji, gdy film bardzo pozytywnie pokazuje dynamicznie rozwijającą się społeczność migrantów i przeciwstawia ją skostniałej kulturze elit, odseparowanej od tętniących życiem dzielnic. Kluczowe wydaje się w tym kontekście, że *Gorzkie mleko* zostało entuzjastycznie przyjęte przez samych mieszkańców Manchay⁹² i w rejonach górskich – zwłaszcza w Ayacucho, skąd pochodzi filmowa bohaterka⁹³. Z uznaniem o filmie wypowiadała się również Theidon, tak wyczułona na wszelkie przejawy dyskryminacji i rasizmu wobec ludności andyjskiej⁹⁴.

Gorzkie mleko Claudii Llosy można rozpatrywać w kontekście poszukiwania nowego języka dla wyrażenia kobiecej traumy związanej z doświadczeniem przemocy seksualnej. Rezygnacja z obrazów i oddanie głosu bohaterce, która przeżyła gwałt, akcentuje jej podmiotowość i prawo do opowiedzenia własnej historii, co wydaje się szczególnie istotne w kontekście dyskryminacji kobiet skrzywdzonych podczas peruwiańskiego konfliktu.

Oprócz odcięcia się od tradycji wizualnych przedstawień przemocy zwraca uwagę wykorzystanie w ekspresji traumy elementów przynależnych do kultur rdzennych z rejonów andyjskich. Towarzyszą one również procesowi wychodzenia z traumy. O ile jednak przemoc jest przedstawiona wyłącznie za pomocą przejmującego śpiewu w ciemności, o tyle historia przełamywania strachu zostaje opowiedziana także przez obrazy. Budują one subtelne opozycje pomiędzy śmiercią a odradzającym się życiem i ukazują bohaterkę jako aktywną osobę ocalałą, przejmującą kontrolę nad swoim ciałem i dalszym losem.

Osadzenie historii Fausty i Perpetui w kontekstach andyjskiej tradycji oraz hybrydycznej kultury migrantów sprawia, że staje się ona tym wyraźniejszym refleksem doświadczenia całej społeczności, a indywidualna trauma bohaterek wpisuje się w szerszy problem traumy historycznej. Dotyczy ona nie tylko sytuacji ludności rdzennej podczas wojny domowej, ale też głębokich podziałów społecznych.

Llosa opowiada o konflikcie zbrojnym w tonie raczej koncyliacyjnym i koncentruje się na procesie uwolnienia od traumy, co dokonuje się zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym, w społeczności migrantów. Odzwierciedlający postkolonialne podziały rozłam wśród mieszkańców peruwiańskiej stolicy jest natomiast przedstawiony w całej ostrości, z wyraźnym zaakcentowaniem arogancji i okrucieństwa kreolskich elit. Podkreśla to także problematyczność procesu powojennego pojednania, dla którego, jak czytamy w *Raporcie końcowym*, kluczowe jest *stworzenie tożsamości zbiorowej wszystkich Peruwiańczyków, odznaczającej się poszanowaniem różnych kultur i skutecznie uwolnionej od wszelkich pozostałości dyskryminacji etnicznej i rasowej*⁹⁵.

O tym, jak trudny to proces, świadczy burzliwe przyjęcie raportu przez znaczną część peruwiańskiego społeczeństwa i polityków. Z krytyką spotkała się już sama nazwa Komisji Prawdy i Pojednania; odcinano się bowiem od możliwości przebaczenia zbrodni popełnionych przez terrorystów, jak nazywano członków Świetlistego Szlaku i Ruchu Rewolucyjnego im. Túpaca Amaru. Odrzucano także przyjęty w raporcie termin „wewnętrzny konflikt zbrojny”, uznając, że właściwsze byłoby mówienie o czasach terroryzmu⁹⁶. Dla Peruwiańczyków szokujące okazały się też wnioski dotyczące *współodpowiedzialności za okres przemocy, którą ponosiły nie tylko organizacje wywrotowe (czego oczekiwano), lecz również Siły Zbrojne, policja, politycy, urzędujący wówczas prezydenci, Kościół katolicki, a nawet urzędnicy różnego szczebla*⁹⁷.

Także dzisiaj – ponad dwie dekady od publikacji *Raportu końcowego* – trudno mówić o zakończeniu procesu pojednania czy o zadośćuczynieniu krzywd⁹⁸. Ponad 250 tys. osób ujętych w rządowym rejestrze ofiar czeka na wypłatę odszkodowań⁹⁹, a z opublikowanego w 2021 r. spisu osób zaginionych wynika, że na zgłoszonych 21 918 zaginięć proces poszukiwań zakończono jedynie w 2718 przypadkach¹⁰⁰.

Zarówno te okoliczności, jak i niejednoznaczna recepcja *Gorzkiego mleka* sprawiają, że trudno upatrywać w filmie wyraźnego impulsu do zmiany społecznej. Z pewnością film Llosy stał się jednak ważnym głosem w debacie na temat przemocy seksualnej podczas peruwiańskiego konfliktu, a na fali sukcesu reżyserki zaczęły powstawać inne opowieści dotyczące tego problemu. Interesującym przykładem jest nakręcony kilka lat później *Magallanes* (reż. Salvador del Solar, 2015). Choć dominuje tu perspektywa byłego żołnierza, poznajemy też punkt widzenia kobiety, która w czasach wojny doświadczyła przemocy seksualnej. Tak jak bohaterki filmu Llosy, pochodzi ona z Ayacucho i walczy o lepsze życie na przedmieściach Limy. Co ciekawe, postać tę zagrała Magaly Solier – odtwórczyni roli Fausty w *Gorzkim mleku*, która zasłynęła także z wystąpienia w języku keczua na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie. Język ten staje się środkiem ekspresji traumy, ale i siły andyjskich kobiet w kulminacyjnym momencie filmu del Solara.

Keczua pełni też ważną funkcję w jednej z najnowszych produkcji o tej tematyce – filmie dokumentalnym *Mujer de soldado* (*Kobieta żołnierza*, reż. Patricia Wiesse Risso, 2020) portretującym kobiety z miejscowości Manta, które jako nastolatki doświadczyły przemocy seksualnej, gdy w latach 80. XX w. stacjonowało tam peruwiańskie wojsko. Co ciekawe, Wiesse Risso, podobnie jak Llosa, ukazuje swoje bohaterki w ciągłej wędrówce. Motyw ten podkreśla długą walkę mieszkanek Manty o ukaranie winnych, która cztery lata po premierze filmu zakończyła się wyrokami więzienia dla sprawców¹⁰¹. Warto jednak pamiętać, że wiele innych Peruwianek wciąż jeszcze jest w drodze, poszukując zadośćuczynienia i uleczenia traum.

¹ Na temat historii konfliktu i jego politycznych kontekstów zob. M. Kania, *Historia Peru. Dzieje niepodległej republiki*, Universitas, Kraków 2024, s. 313-359.

² Okinie dotyczącym konfliktu zob. R. Bedoya, *Perú: películas para después de una guerra*, w: *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*, red. E. A. Russo, Paidós, Buenos Aires 2008, s. 151-168; V. Cisneros, „La teta asustada” en el cine peruano del nuevo milenio, w: *El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio*, red. G. Copertari, C. Sitnisky, Iberoamericana, Madrid 2015, s. 118-122. Szerzej o peruwiańskiej literaturze, sztuce i kinie o tej tematyce pisze A. Lambright w książce *Andean Truths: Transitional Justice, Ethnicity and Cultural Production in Post-Shining Path Peru*, Liverpool University Press, Liverpool 2015.

³ Kilka lat wcześniej o konsekwencjach konfliktu, a nie o nim samym, opowiedział Josué Méndez w filmie *Días de Santiago* (*Dni Santiago*, 2004), ukazując traumę żołnierza po powrocie z frontu.

⁴ Zob. np. M. Ch. D'Argenio, *Indigenous Plots in Twenty-First Century Latin American Cinema*, Palgrave Macmillan, Cham 2022, s. 68-70.

⁵ K. Theidon, *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*, IEP Ediciones, Lima 2004, s. 76-78.

⁶ Tamże, s. 76, 128; Comisión de la Verdad y la Reconciliación, *Informe final*, CVR, Lima 2003, s. 196.

⁷ K. Theidon, dz. cyt.

⁸ Cyt. za: G. Pollarolo, „La teta asustada”: de Theidon a Llosa, „Interpretatio. Revista de Hermenéutica” 2018, t. 3, nr 2, s. 57.

⁹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010, s. 93.

¹⁰ Tamże, s. 86-88.

¹¹ Zob. np. I. Pagán-Teitelbaum, *El glamour en los Andes: la representación de la mujer indígena*

migrante en el cine peruano, „Revista Chilena de Antropología Visual” 2008, nr 12, s. 8-18.

¹² S. Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York University Press, New York – London 2001, s. 19.

¹³ J. Burton-Carvajal, *Regarding Rape: Fictions of Origin and Film Spectatorship*, w: *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, red. J. King, A. M. López, M. Alvarado, BFI Publishing, London 1993, s. 267-268.

¹⁴ J. Herman, *Trauma. Od przemocy domowej do terroru politycznego*, tłum. M. Reimann, Czarna Owca, Warszawa 2020, s. 11.

¹⁵ E. A. Kaplan, B. Wang, *From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity*, w: *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, red. ciż, Hongkong University Press, Hongkong 2008, s. 8-9.

¹⁶ E. A. Kaplan, *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey – London 2005, s. 90-92.

¹⁷ Zob. np.: B. Rasmussen, *The Effects of Trauma Treatment on the Therapist*, w: *Trauma: Contemporary Directions in Trauma Theory, Research, and Practice*, red. J. Brandell, S. Ringel, Columbia University Press, New York Chichester 2019, s. 215-231; L. McCann, L. A. Pearlman, *Vicarious Traumatization: A Framework for Understanding the Psychological Effects of Working with Victims*, „Journal of Traumatic Stress” 1990, t. 3, nr 1, s. 131-147.

¹⁸ B. Rasmussen, dz. cyt., s. 216.

¹⁹ S. Projansky, dz. cyt., s. 19.

²⁰ K. Theidon, dz. cyt., s. 109.

²¹ Comisión de la Verdad y la Reconciliación, dz. cyt., s. 175.

²² V. Cisneros, *Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo*, „El niño pez”, y Claudia Llosa, „La teta asustada”, „Hispania” 2013, t. 96, nr 1, s. 56.

- ²³ Na temat powołania i prac Komisji Prawdy i Pojednania zob. M. Kania, dz. cyt., s. 349-354.
- ²⁴ Comisión de la Verdad y la Reconciliación, dz. cyt., s. 274-275, 370-371.
- ²⁵ Tamże, s. 79.
- ²⁶ Tamże, s. 13.
- ²⁷ V. Békés, C. J. Starrs, *Assessing Transgenerational Trauma Transmission: Development and Psychometric Properties of the Historical Inter-generational Trauma Transmission Questionnaire (HITT-Q)*, „European Journal of Psychotraumatology” 2024, t. 15, nr 1, s. 2; S. A. Wiechelt, J. Gryczynsky, K. Hawk Lessard, *Cultural and Historical Trauma among Native Americans*, w: *Trauma: Contemporary Directions...* dz. cyt., s. 101-122.
- ²⁸ S. A. Wiechelt, J. Gryczynsky, K. Hawk Lessard, dz. cyt., s. 101.
- ²⁹ Zob. M. S. Vargas, *Trauma, experiencia y posmemoria en „La teta asustada” de Claudia Llosa*, w: *Actas de Crónicas y Ciudades: La tibia garra testimonial*, red. B. Campuzano, V. Gutiérrez, Universidad Nacional de Salta, Salta 2018, s. 212-221. Do koncepcji postpamięci odwołuje się też V. Terbullino Tamashiro w analizie filmów regionalnych dotyczących peruwiańskiego konfliktu – *La posmemoria del trauma de la violencia políticocultural en dos películas regionales peruanas*, „Analecta Política”, t. 8, nr 15, s. 217-234.
- ³⁰ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, „Poetics Today” 2008, t. 29, nr 1, s. 106-107.
- ³¹ Cyt. za: K. Theidon, dz. cyt., s. 64.
- ³² Zob. D. de Bruyn, *The Performance of Trauma in Moving Image Art*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2014, s. 116-147.
- ³³ Zob. tamże, s. 55-56, J. Herman, dz. cyt., s. 113.
- ³⁴ J. Herman, dz. cyt., s. 112-113.
- ³⁵ M. S. Vargas, dz. cyt., s. 215.
- ³⁶ V. Terbullino Tamashiro, dz. cyt., s. 232.
- ³⁷ G. Pollarolo, dz. cyt., s. 65.
- ³⁸ O qarawi pisze m.in. J. A. Caverro Carrasco w tekście *El qarawi y su función social*, „Allpanchis” 1985, t. 21, s. 233-270. Pisownię *harawi* przyjmuje np. R. R. Romero w artykule *Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú*, w: *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana II*, red. C. I. Degregori, P. F. Sendón, P. Sandoval, IEP, Lima 2012, s. 289-329. Zapis *harahui* znajdziemy m.in. w książce J. Varallanosa *El Harahui y el Yaraví: dos canciones populares peruanas*, Concytec, Lima 1989.
- ³⁹ K. Theidon, dz. cyt., s. 132-134.
- ⁴⁰ Y. V. Alcántara Silva, *Una aproximación a la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví*, „Tesis” 2019, nr 11 (12), s. 25.
- ⁴¹ J. A. Caverro Carrasco, dz. cyt., s. 223.
- ⁴² K. Theidon, dz. cyt., s. 133.
- ⁴³ J. Varallanos, dz. cyt., s. 150; Y. V. Alcántara Silva, dz. cyt., s. 25; J. A. Caverro Carrasco, dz. cyt., s. 233, 237.
- ⁴⁴ K. Theidon, dz. cyt., s. 143-147.
- ⁴⁵ J. A. Caverro Carrasco, dz. cyt., s. 239.
- ⁴⁶ Cyt. za: tamże, s. 234.
- ⁴⁷ Zob. Y. V. Alcántara Silva, dz. cyt., s. 25; J. Varallanos, dz. cyt., s. 34.
- ⁴⁸ A. Puig, *Introducción*, w: *Pasión de las santas Perpetua y Felicidad*, tłum. A. de Riquer, Acantilado, Barcelona 2015, s. 8.
- ⁴⁹ Tamże, s. 11.
- ⁵⁰ Zob. K. Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, „University of Chicago Legal Forum” 1989, nr 1, s. 139-167; teźże, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*, „Stanford Law Review” 1991, t. 43, nr 6, s. 1241-1299.
- ⁵¹ S. Projansky, dz. cyt., s. 19.
- ⁵² Comisión de la Verdad y la Reconciliación, dz. cyt., s. 80.
- ⁵³ Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, *Registro Único de Víctimas*, 2024, s. 7, <http://www.ruv.gob.pe/CifrasRUV.pdf> (dostęp: 20.11.2024).
- ⁵⁴ Comisión de la Verdad y la Reconciliación, dz. cyt., s. 277.
- ⁵⁵ Tamże, s. 275.
- ⁵⁶ Tamże, s. 276.
- ⁵⁷ Tamże, s. 263, 343-344; K. Theidon, dz. cyt., s. 110.
- ⁵⁸ Comisión de la Verdad y la Reconciliación, dz. cyt., s. 277. Na temat odpowiedzialności wojskowych za gwałty zob. tamże, s. 304-363.
- ⁵⁹ Tamże, dz. cyt., s. 272, 365-370; K. Theidon, dz. cyt., s. 77, 129.
- ⁶⁰ Comisión de la Verdad y la Reconciliación, dz. cyt., s. 168, 172, 178-182, 196, 222, 246.
- ⁶¹ K. Theidon, dz. cyt., s. 11.
- ⁶² Tamże, s. 66, 85; Comisión de la Verdad y la Reconciliación, dz. cyt., s. 146. Podobne określenia przyrównujące traumatyczne doświadczenia do snów znajdujemy w dalszej części raportu na s. 238-239, 256.
- ⁶³ K. Theidon, dz. cyt., s. 146.
- ⁶⁴ Tamże, s. 85.
- ⁶⁵ V. Cisneros, *„La teta asustada”...* dz. cyt., s. 119.

- ⁶⁶ Dosłownie „paszcza wilka”, chodzi tu jednak o wyrażenie idiomatyczne.
- ⁶⁷ C. F. Sastre Díaz, *Experiencia y subjetividad de mujeres sobrevivientes de violencia sexual durante el conflicto armado interno peruano*, „Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología” 2021, nr 44, s. 76.
- ⁶⁸ R. Maseda, *Habrán cantos sobre oscuros momentos: trauma femenino en „La teta asustada” de Claudia Llosa*, „Letras Hispanas” 2014, t. 10, nr 2, s. 19.
- ⁶⁹ Szerzej na temat wykorzystania krajobrazu w twórczości Llosy zob. J. Aleksandrowicz, *Miejsca nieoswojone. Krajobrazy Peru w filmach Claudii Llosy*, w: *Filmowe pejzaże Ameryk*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020, s. 221-239.
- ⁷⁰ C. Contreras, M. Zuloaga, *Historia mínima del Perú*, El Colegio de México, México DF 2014, s. 267.
- ⁷¹ K. Theidon, dz. cyt., s. 65, 75, 85.
- ⁷² Tamże, s. 63.
- ⁷³ C. Vich, *De estatizaciones y viejos exotismos: apuntes en torno a „La teta asustada” de Claudia Llosa*, „Revista de Crítica Literaria Latinoamericana” 2014, nr 80, s. 334.
- ⁷⁴ A. Lambright, dz. cyt., s. 74.
- ⁷⁵ Comisión de la Verdad y la Reconciliación, dz. cyt., s. 159.
- ⁷⁶ Tamże, s. 102; M. Kania, dz. cyt., s. 319-320.
- ⁷⁷ Comisión de la Verdad y la Reconciliación, dz. cyt., s. 103.
- ⁷⁸ K. Theidon, dz. cyt., s. 90.
- ⁷⁹ Comisión de la Verdad y la Reconciliación, dz. cyt., s. 252.
- ⁸⁰ K. Theidon, dz. cyt., s. 91.
- ⁸¹ Tamże, s. 42-52.
- ⁸² S. A. Wiechelt, J. Gryczynsky, K. Hawk Les-sard, dz. cyt., s. 103.
- ⁸³ A. Lambright, dz. cyt., s. 74.
- ⁸⁴ V. Cisneros, „La teta asustada”... dz. cyt., s. 121.
- ⁸⁵ Cyt. za: C. Oré Arroyo, *La película más temida de Perú*, „La Vanguardia”, 6.06.2024, <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20240616/9731597/cine-peru-sendero-luminoso.html> (dostęp: 20.11.2024).
- ⁸⁶ C. Vich, dz. cyt., s. 335.
- ⁸⁷ N. Vilanova, *Post-indigenismo de celuloide: la deconstrucción del imaginario indígena en las películas de Claudia Llosa*, „Revista de Crítica Literaria Latinoamericana” 2014, nr 80, s. 345-356.
- ⁸⁸ M. J. Punte, *La voz como espacio del deseo en „Madeinusa” y „La teta asustada”*, „Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual” 2015, nr 11, s. 2.
- ⁸⁹ M. Ch. D’Argenio, dz. cyt., s. 34.
- ⁹⁰ Tamże, s. 69-70.
- ⁹¹ A. Lambright, dz. cyt., s. 71.
- ⁹² C. Vich, dz. cyt., s. 342-343.
- ⁹³ A. Lambright, dz. cyt., s. 71.
- ⁹⁴ G. Pollarolo, dz. cyt., s. 58.
- ⁹⁵ Comisión de la Verdad y la Reconciliación, dz. cyt., s. 160.
- ⁹⁶ M. Kania, dz. cyt., s. 354.
- ⁹⁷ Tamże, s. 355.
- ⁹⁸ Tamże, s. 357-359.
- ⁹⁹ Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, *Registro Único de Víctimas...* dz. cyt.
- ¹⁰⁰ Tegoż, *Registro Nacional de Personas Desaparecidas y de Sitios de Entierro*, 2021, s. 1, 5, <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/2179551/Reporte%20Estad%C3%81stico%20Nro%202%20-%20RENADE.pdf.pdf?v=1631641837> (dostęp: 25.01.2025).
- ¹⁰¹ Corte Superior de Justicia de Lima Sur, *Sentencian a 13 exmilitares por caso de violaciones de las mujeres de los pueblos de Manta y Vilca*, 2024, <https://www.gob.pe/institucion/csjlimasur/noticias/986624-sentencian-a-13-exmilitares-por-caso-de-violaciones-a-mujeres-de-los-pueblos-de-manta-y-vilca> (dostęp: 29.01.2025).

**Joanna
Aleksandrowicz**

Doktor habilitowana, adiunkt w Instytucie Nauk o Kultu-rze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się fil-mem i kulturą hiszpańską, relacjami kina i malarstwa oraz kinem azjatyckim. Autorka monografii: *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* (2008), *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspi-racje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (2012) oraz *Obrazy Andaluji w kinie hiszpańskim (1910-2021)* (2021).

Bibliografia

- Alcántara Silva, I. V.** (2019). Una aproximación a la música andina: el huaino, el harawi y el yarawí. *Tesis*, 11 (12), ss. 13–30.
- Cavero Carrasco, J. A.** (1985). El qarawi y su función social. *Allpanchis*, 21, ss. 233–270.
- Cisneros, V.** (2013). Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, „El niño pez”, y Claudia Llosa, „La teta asustada”. *Hispania*, 96 (1), ss. 51–61.
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación** (2003). *Informe final*. Lima: CVR.
- D'Argenio, M. Ch.** (2022). *Indigenous Plots in Twenty-First Century Latin American Cinema*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Herman, J.** (2020). *Trauma. Od przemocy domowej do terroru politycznego* (tłum. M. Reimann). Warszawa: Czarna Owca.
- Hirsch, M.** (2008). The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. *Poetics Today*, 29 (1), ss. 103–128.
- Kania, M.** (2024). *Historia Peru. Dzieje niepodległej republiki*. Kraków: Universitas.
- Kaplan, E. A.** (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press.
- Kaplan, E. A., Wang, B.** (2008). From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity. W: E. A. Kaplan, B. Wang (red.), *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* (ss. 1–22). Hongkong: Hongkong University Press.
- Lambright, A.** (2015). *Andean Truths: Transnational Justice, Ethnicity and Cultural Production in Post-Shining Path Peru*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Maseda, R.** (2014). Habrá cantos sobre oscuros momentos: trauma femenino en „La teta asustada” de Claudia Llosa. *Letras Hispanas*, 10 (2), ss. 18–33.
- Oré Arroyo, C.** (2024, 6 czerwca). La película más temida de Perú. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20240616/9731597/cine-peru-sendero-luminoso.html>
- Pollarolo, G.** (2018). La teta asustada: de Theidon a Llosa. *Interpretatio. Revista de Hermenéutica*, 3 (2), ss. 51–59.
- Projansky, S.** (2001). *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York – London: New York University Press.
- Punte, M. J.** (2015). La voz como espacio del deseo en „Madeinusa” y „La teta asustada”. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 11, ss. 1–23.
- Rasmussen, B.** (2019). The Effects of Trauma Treatment on the Therapist. W: J. Brandell, S. Ringel (red.), *Trauma: Contemporary Directions in Trauma Theory, Research, and Practice* (ss. 215–231). New York Chichester: Columbia University Press.
- Sastre Díaz, C. F.** (2021). Experiencia y subjetividad de mujeres sobrevivientes de violencia sexual durante el conflicto armado interno peruano. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 44, ss. 71–93.
- Sontag, S.** (2010). *Widok cudzego cierpienia* (tłum. S. Magala). Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Theidon, K.** (2004). *Entre prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP Ediciones.
- Vargas, M. S.** (2018). Trauma, experiencia y posmemoria en „La teta asustada” de Claudia Llosa. W: M. V. Gutiérrez, B. Campuzano (red.), *Actas de Crónicas y Ciudades: la tibia garra testimonial. Encuentro Internacional de Cronistas latinoamericanos* (ss. 212–221). Salta: Universidad Nacional de Salta.

- Vich, C.** (2014). De estatizaciones y viejos exotismos: apuntes en torno a „La teta asustada” de Claudia Llosa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 80, ss. 333-344.
- Vilanova, N.** (2014). Post-indigenismo de celuloide: la deconstrucción del imaginario indígena en las películas de Claudia Llosa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 80, ss. 345-356.

Keywords:

Claudia Llosa;
trauma in film;
sexual violence in film;
Peruvian cinema

Abstract

Joanna Aleksandrowicz

Singing in the Dark: Expression of Trauma in Claudia Llosa's *The Milk of Sorrow*

The author analyses *The Milk of Sorrow* (*La teta asustada*, 2009), directed by Claudia Llosa, focusing on the key problem of expressing trauma related to the experience of rape during the internal armed conflict in Peru in 1980–2000. Llosa's work is treated as an attempt to search for her own language of representation of sexual violence against women, embedded in a specific socio-cultural context. In telling about the causes of trauma, the director moves away from images of violence in favour of songs in Quechua. Presenting the consequences of traumatic experiences for the next generation, she refers to the Andean concept of suffering transmitted in mother's milk. The article presents problems of Peruvian cinema that have not been discussed in Polish film studies, embedded in socio-political and cultural contexts necessary for the interpretation of Llosa's film.