



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Dialog na ostrzu siekiery i osvajanie innego. Kraj Basków a kino hiszpańskie (1991–2014)

Author: Joanna Aleksandrowicz

Citation style: Aleksandrowicz Joanna. (2015). Dialog na ostrzu siekiery i osvajanie innego. Kraj Basków a kino hiszpańskie (1991–2014). "Przegląd Kulturoznawczy" nr 4 (2015), s. 329-344, doi 10.4467/20843860PK.14.022.4596



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Aleksandrowicz

joannaleksandrowicz@gmail.com

DIALOG NA OSTRZU SIEKIERY I OSWAJANIE INNEGO. KRAJ BASKÓW A KINO HISZPAŃSKIE (1991–2014)

A Dialogue at Daggers Drawn and Familiarising the Unfamiliar. The Basque Country in Spanish Cinema (1991–2014)

Abstract: The problem of the Basque-Spanish conflict appears in passing already in silent films. However, only in the second half of the 20th century, in particular after the death of general Franco, does it emerge with an intensity unseen before. This is, on one hand, the time when regional cinematographies and cultures flourish in Spain, but on the other, the period when terrorism becomes more widespread there. This article focuses on the Spanish cinema in the last twenty five years and shows the new tendencies in portraying the Basque-Spanish conflicts. In films on terrorism there are stories about ex ETA members, which also highlight internal struggles in the Basque Country. There are also interesting examples of culture clashes, and the theme of travel as a starting point for meeting the unfamiliar. Recently we have seen an increase in the diversity of genre conventions by means of which the Basque themes are taken up – from thrillers to romantic comedies.

Key words: The Basque Country, Spanish cinema, Basque culture in film, the terrorism of ETA, intercultural conflict

Badanie filmowych obrazów konfliktów narosłych wokół Kraju Basków rodzi wiele wątpliwości natury metodologicznej. Przede wszystkim trudno mówić o konflikcie hiszpańsko-baskijskim w sytuacji, gdy – jak coraz częściej pokazują to filmowcy – w rzeczywistości jest tu wiele ścierających się ze sobą stron, a różnice poglądów niekoniecznie pokrywają się z granicami regionów. Poza tym Hiszpania nie jest kulturowym monolitem, niekiedy również w filmie napięcie dotyczy antagonizmów konkretnych kultur lokalnych, a nie relacji hiszpańskiego państwa z Krajem Basków. Kluczowe jest tutaj starcie wizji separatystycznej i dążeń do całkowitej autonomii z próbami hispanizacji, ale przedstawienie problemu tylko w tych kategoriach byłoby znacznym uproszczeniem. Będę więc pisać raczej o konfliktach związanych z Krajem Basków, nie definiując na wstępie w sposób ostateczny uczestniczących w nich stron, co pomoże ukazać złożoność zagadnienia.

Inną kwestią domagającą się definicji jest samo określenie kinematografii, na której przykładach chciałabym przeanalizować problem. Jak zaznaczyłam w tytule artykułu, piszę tu o kinie hiszpańskim, przyjmując za czynnik definiujący kraj produkcji (wyjątkiem będą koprodukcje z udziałem hiszpańskim). Filmy te, zrealizowane w Hiszpanii (oprócz partii kręconych na terenie francuskiego Kraju Basków) przez hiszpańskich twórców, pozwalają ukazać różne perspektywy postrzegania konfliktu na obszarze tego państwa. Wykluczenie ekranowych obrazów omawianej problematyki powstałych w innych kinematografiach sprzyja zachowaniu większej spójności metodologicznej. Nawet jeśli pominiemy coraz częściej dyskutowaną sprawę przynależności filmów do kinematografii narodowych – skomplikowaną zarówno w obliczu globalizacji, migracji twórców, jak i fenomenu koprodukcji – to nie sposób nie poruszyć tu kwestii sporu wokół definicji kina baskijskiego, rozumianego w niektórych okresach jako twór osobny, a nawet antagonistyczny wobec kina hiszpańskiego. Interesujący mnie konflikt zaczyna się więc właściwie już od samej organizacji przemysłu filmowego.

Pojęcie kinematografii baskijskiej zwykle jest związane ze zjawiskiem regionalnego nacjonalizmu¹. Jean-Claude Seguin zwraca wręcz uwagę, że narodził się on w końcu XIX wieku, a więc w tym samym czasie co sztuka filmowa². Od swych początków kino produkowane w Kraju Basków mogło zatem stać się narzędziem do wyrażania tej ideologii. Już w pierwszych filmach realizowanych przez baskijskich twórców przywiązywano wagę do odzwierciedlenia specyfiki regionalnego pejzażu i tradycji³. Pojawiają się w nich też przekonanie o odrębności kulturowej Basków oraz próba definiowania siebie wobec innego – najczęściej przybysza z zewnątrz, który występował jako czarny charakter, zwykle próbujący uwieść baskijskie piękności. Można więc mówić o wpisaniu się w popularne wówczas konwencje gatunkowe – w tym samym czasie w Madrycie realizowano filmy ukazujące francuskich fireyków stających Hiszpanom na drodze do serca ukochanej, a przypadek hiszpański nie jest przecież odosobniony. Również we wczesnych filmach dokumentalnych przedstawiających baskijskie krajobrazy i obyczaje można odnaleźć analogię do pewnych tendencji w kinie światowym. Choć nie było to więc oryginalne zjawisko,

¹ Zob. na temat nacjonalizmu baskijskiego: J.L. de la Granja, *El nacionalismo vasco*, [w:] *idem*, *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, D.L., Madrid 2002, s. 249–270; G. Bilbao, X. Etxebarria, I. Sáez de la Fuente, F.J. Vitoria, *Conflictos, violencia y diálogo. El caso vasco*, Universidad de Deusto, Bilbao 2004; S. de Pablo, *A Brief History of Basque Nationalism*, [w:] *idem*, *The Basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism, and Political Violence*, przeł. R. Forstag, Center for Basque Studies, Reno 2012, s. 17–43.

² Zob. J.-C. Seguin, *ETA y el nacionalismo vasco en el cine*, [w:] J. Herrera, C. Martínez-Carazo (red.), *Hispanismo y cine*, Iberoamericana, Madrid 2007, s. 421.

³ Zob. szerzej na temat początków kinematografii w Kraju Basków i charakterystyki kina niemego: A. López Echevarrieta, *Cine vasco, ¿realidad o ficción? Époqa muda*, Ediciones Mensajero, Bilbao 1982; S. de Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896–1995)*, Diputación Foral de Alava, Departamento de Cultura y Euskera, Vitoria–Gasteiz 1996, s. 11–39; J.M. Unsain, *Hacia un cine vasco*, Filmoteca Vasca, San Sebastián 1985, s. 9–15.

niewątpliwie poświadcza silne oddziaływanie regionalnej tożsamości na wczesne formy kinowe. Problemy ekonomiczne regionalnego przemysłu filmowego ograniczyły jednak rozwój lokalnej kinematografii w pierwszych dekadach XX wieku. Natomiast po wojnie domowej (1936–1939)⁴ frankistowska cenzura uniemożliwiła swobodny rozwój baskijskiej kultury, upatrując w niej zagrożenie dla jedności państwa, z podobnych względów piętnowano też języki regionalne, w tym euskarę (język baskijski). Konflikt między Krajem Basków a frankistowską Hiszpanią przybrał na sile wraz z narodzinami ETA (Euskadi ta Askatasuna, czyli Kraj Basków i Wolność) w 1959 roku i eskalacją przemocy w późniejszych latach. Napięta sytuacja społeczno-polityczna oraz nasilone represje reżimu nie sprzyjały rozwojowi baskijskiej kinematografii. Mimo to w 1968 roku powstał film-legenda *Ama Lur* (*Matka Ziemia*), wyreżyserowany przez muzyka Fernanda Larruquerta i reżysera Néstora Bastorrecha. Dokument ten, uważany za hymn na cześć baskijskiej ziemi i próbę estetycznego wyrażenia duszy jej mieszkańców, często traktowany jest też jako pierwszy film, który w pełni wyraził idee baskijskiego nacjonalizmu. Nie przeszkodziła temu nawet frankistowska cenzura, która nakazała usunąć ujęcia niektórych regionalnych symboli oraz wprowadzić do ścieżki dźwiękowej dość natrętnie powtarzane słowo „Hiszpania”⁵. U schyłku dyktatury generała Franco i w latach demokratycznych przemian stopniowo zaczęło się pojawiać coraz więcej filmów związanych z tematyką Kraju Basków, co wiązało się również z rozkwitem kultur i języków regionalnych. Narastająca przemoc w regionie oraz coraz silniejsze tendencje separatystyczne spowodowały jednak, że fabuły z okresu transformacji najczęściej koncentrują się na problemie terroryzmu, a filmy z końca lat 70. nazywane są wręcz „kinem wojującym”⁶. Tendencja ta utrzymała się po ogłoszeniu Kraju Basków jednym z regionów autonomicznych Hiszpanii w 1979 roku. Wątek baskijskich konfliktów, a przede wszystkim działalność ETA, jest też lejtymotywwem w twórczości reżyserów następnej dekady, ważnej także ze względu na rozwój regionalnego przemysłu filmowego oraz powstanie systemu dotacji dla filmowców⁷.

W latach 70. i 80. toczyła się również debata nad kształtem, jaki powinna przybrać baskijska kinematografia. Próbowano także na różne sposoby zdefiniować, na czym polega jej odrębność. Wysuwano rozmaite tezy na temat rozpoznawalnej estetyki

⁴ Zob. na temat filmów przedstawiających Kraj Basków podczas wojny: S. de Pablo, *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid 2006, s. 33–78 (o filmach nakręconych z perspektywy frankistowskiej) i 79–200 (o filmach wspieranych przez rząd Kraju Basków).

⁵ Zob.: C. de Miguel Martínez, *Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los años ochenta*, Filmoteca Vasca–Euskadiko Filmategia, San Sebastián 1999, s. 17–19; J.-C. Seguin, *op. cit.*, s. 423; A. López Echevarrieta, *Cine vasco, de ayer a hoy. Época sonora*, Mensajero, Bilbao 1984, s. 172–175.

⁶ Zob. S. de Pablo, *El terrorismo a través del cine. Un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco*, „Communication & Society” 1998, vol. 11 (2), http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=147 (data dostępu: 10.07.2015).

⁷ Zob. M. Ibarbia Maiz, *Prólogo*, [w:] C. de Miguel Martínez, *op. cit.*, s. 7.

filmowej oraz specyfiki narracyjnej oddającej charakter Kraju Basków⁸. Koncepcja ta budziła jednak liczne trudności definicyjne, często spotykała się też z krytyką ze strony samych reżyserów⁹. Innym wyróżnikiem miał być krąg poruszanych tematów. Uważano, że filmy baskijskie powinny nawoływać do walki o autonomię oraz podnosić ważne dla regionu problemy społeczno-polityczne. Istotną rolę w tych dyskusjach odgrywało kryterium językowe. Niektórzy upatrywali w nim wręcz decydujący czynnik tożsamościowy. Niejednokrotnie wysuwano postulat, by filmy baskijskie były realizowane wyłącznie w euskarze. Inni dopuszczali możliwość produkcji w hiszpańskiej wersji językowej, ale pod warunkiem powstania drugiej – dubingowanej. W sytuacji, gdy w samym Kraju Basków wiele osób nie posługuje się euskarą, ostatecznie jednak zrezygnowano i z tego kryterium¹⁰. Dla późniejszego okresu charakterystyczna była natomiast idea kina baskijskiego, którego istotą miała być już wyłącznie etniczna przynależność twórców¹¹. Aż wreszcie w latach 90. spory nad definicją stopniowo uciły. Mówiło się wprawdzie o filmach produkowanych w regionie lub o baskijskich reżyserach, ale już bez szukania dla nich wspólnego mianownika¹².

W mojej analizie nieprzypadkowo koncentruję się na ostatnim ćwierćwieczu. Z jednej strony wynika to z konieczności zawężenia obszaru badań, gdyż całościowe ujęcie tematu w jednym artykule musiałoby sprowadzać się tylko do ogólnych konstatacji. Jednocześnie można wskazać dość wyraźne różnice między kinem lat 90. a wcześniejszym okresem, skoncentrowanym głównie na nurcie postfrankistowskich rozliczeń i związanym z budową i rozkwitem przemysłu filmowego w regionie oraz kryzysem u schyłku dekady. Oddzielne omawianie specyfiki lat 80.¹³ i 90.¹⁴ jest też popularną praktyką w opracowaniach hiszpańskich. Drugi z okresów, po latach kryzysu, przynosi odnowę i innowacyjne formuły opowiadania filmowego. Zmiana perspektywy wiąże się z dojściem do głosu grupy młodych reżyserów, którzy nie chcieli już powielać wzorców gatunkowych obowiązujących wcześniej w przedstawianiu tematyki baskijskiej¹⁵. Wielu z nich wyjeżdża z Kraju Basków – najczęściej do Ma-

⁸ Zob.: C. Roldán Larreta, *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a A Airbag (1997)*, Eusko Ikaskuntza, Donostia 1999, s. 24; S. Torrado Morales, *Cine vasco en la bibliografía cinematográfica (1968–2007)*, Universidad de Deusto, Filmoteca Vasca, San Sebastián 2008, s. 28–29; Gil Kepa S., *Acerca de la existencia de un cine vasco actual*, „Sancho el Sabio. Revista de la Cultura e Investigación vasca” 1997, no. 7 (2), s. 134.

⁹ Zob. *Transcripción de la mesa redonda sobre cine vasco celebrada en la VI Semana de cine español*, [w:] *Conversaciones sobre cine vasco*, Semana de Cine Español, Murcia 1990, s. 25.

¹⁰ Zob.: S. de Pablo, *Cien años...*, s. 81; S. Torrado Morales, *op. cit.*, s. 25–27; C. Roldán Larreta, *Paisaje después de la batalla. Una aproximación al cine vasco contemporáneo*, „Revista Internacional de los Estudios Vascos” 2004, no. 49, s. 560; *idem*, *El cine del País Vasco...*, s. 29–30.

¹¹ Zob. S. Torrado Morales, *op. cit.*, s. 34–35; C. Roldán Larreta, *Paisaje...*, s. 553–555.

¹² Zob. C. Roldán Larreta, *El cine del País Vasco...*, s. 62.

¹³ Zob.: C. de Miguel Martínez, *op. cit.*; S. de Pablo, *Cien años...*, s. 89–104.

¹⁴ Zob.: C. Roldán Larreta, *El cine de Euskadi de los noventa*, „Sancho el Sabio. Revista de la Cultura e Investigación Vasca” 1999, no. 10, s. 79–95; S. de Pablo, *Cien años...*, s. 105–122.

¹⁵ Zob. E. Costa Villaverde, *Julio Medem: Vacas. Cineasta y película claves en el proceso de reconfiguración del cine español de los noventa*, [w:] M.S. Rodríguez (red.), *Le cinéma de Julio Medem*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2008, s. 29–30.

drytu¹⁶ – nie tylko ze względu na problemy lokalnego przemysłu filmowego na początku dekady, ale także z powodu nacisków i napięć natury politycznej, często uniemożliwiających realizację niezależnych projektów. Jednocześnie charakterystyczne są próby odcięcia się filmowców od regionalnej etykiety¹⁷, choć niektórzy, realizując swoje filmy z dala od Kraju Basków, powracają do jego problemów, zwłaszcza tych związanych z poszukiwaniem tożsamości, co w kontekście migracji staje się szczególnie skomplikowane. Ciekawą kontynuacją tych tendencji są filmy realizowane na początku XXI wieku, gdy obok wciąż obecnych wątków terroryzmu i przemocy konflikt bywa portretowany także w konwencji zderzenia kultur, które oprócz strachu czy niepewności budzi śmiech.

W kontekście przemocy interesująca jest natomiast tendencja, by interpretować filmy baskijskich reżyserów opowiadające o innych konfliktach jako zakamuflowany obraz napięć w Kraju Basków¹⁸. We wcześniejszej dekadzie była to dość powszechna praktyka. Aluzję do aktualnej sytuacji politycznej w regionie widziano na przykład w osadzonej w XIV wieku fabule filmu *La conquista de Albania (Podbój Albanii)*, 1983, reż. Alfonso Ungría), a działania inkwizycji w *Akelarre (Sabat)*, 1983, reż. Pedro Olea) traktowano jako uniwersalny symbol represji wobec Basków ze strony władzy centralnej¹⁹. Przemoc w filmach z lat 90. jest jednak raczej związana z poszukiwaniem nowych, komercyjnych formuł filmowego opowiadania, odzwierciedlających tendencje w kinie światowym. Upatrywanie w krwawych jatkach metafory baskijskiego konfliktu może świadczyć z jednej strony o wciąż niezabliźnionej ranie związanej z ETA, z drugiej natomiast uwidacznia skłonność do kojarzenia filmów baskijskich twórców wyłącznie z tematem terroryzmu lub zwalczających go, i często równie brutalnych, specjalnych oddziałów hiszpańskiej policji. Dochodzą tu więc do głosu stereotypy związane z postrzeganiem regionu i trudno się dziwić, że debiutujący w ostatniej dekadzie XX wieku reżyserzy czuli potrzebę, by uwolnić się od tych schematów i ciężaru społecznych oczekiwań.

Zamieranie dyskusji wokół koncepcji kina baskijskiego w interesującym mnie okresie jest też dodatkowym powodem, by nie wprowadzać tutaj podziału na kinematografię baskijską i hiszpańską, lecz potraktować tę drugą jako pewien wspólny mianownik, w ramach którego wyróżniają się głosy twórców szczególnie podkreślających swoje przywiązanie do małej ojczyzny. Podział na kino hiszpańskie i baskijskie sprawia, że bardzo trudno zakwalifikować zwłaszcza filmy mocno związane z Krajem Basków przez tematykę i tożsamość reżyserów, a wyprodukowane poza regionalnymi instytucjami filmowymi. Każda z etykietek byłaby wówczas zbyt prostym uproszczeniem.

¹⁶ Zob. szerzej: S. de Pablo, *Cien años...*, s. 106; J. Fernández, *Euskal zinema. Cine vasco. Basque Cinema*, San Sebastián 2006, s. 94–95.

¹⁷ Zob. C. Roldán Larreta, *El cine de Euskadi...*, s. 82–83; S. de Pablo, *Cien años...*, s. 122.

¹⁸ Zob. C. Roldán Larreta, *El cine del País Vasco...*, s. 75.

¹⁹ Zob. S. de Pablo, *El terrorismo...*

Najczęściej baskijskie konflikty są ujmowane przez pryzmat działalności ETA. W porównaniu jednak z poprzednią dekadą w kinie lat 90. tematyka ta pojawia się znacznie rzadziej. Wynika to nie tylko z mniejszego zainteresowania reżyserów, ale także ze zmieniających się postaw publiczności. Wraz z końcem reżimu generała Franco i późniejszymi przemianami demokratycznymi w społeczeństwie baskijskim stopniowo malała akceptacja przemocy, a widzowie nie chcieli oglądać terroryzmu na ekranach kin²⁰. Z nadejściem demokracji utracił on też swoiste alibi jako sposób walki z dyktaturą. Miało to wyraźny wpływ na konstrukcje ekranowych fabuł. W filmach osadzonych w czasach reżimu działalność ETA łatwiej było usprawiedliwić, a sami terroryści napotykali zwykle na swej drodze sadystycznych przedstawicieli władzy i policji. Charakterystyczny był również konflikt szkolny między broniącymi swego języka i tradycji młodymi Baskami a narzucaną siłą frankistowską wizją jednolitej kultury hiszpańskiej, połączoną z zakazem używania euskary. W kinie najnowszym reżyserzy wracają więc niekiedy do osadzania akcji w okresie frankistowskim lub koncentrują się na potępieniu przemocy.

W latach 90. zaczynają coraz częściej powstawać filmy o byłych terrorystach i ich życiu po odejściu z ETA. Tematykę tę zainicjował Mario Camus w *Sombras en una batalla* (*Cienie w bitwie*, 1993) – kameralnej opowieści o kobiecie, która przerażona eskalacją przemocy postanawia porzucić organizację i zaczyna nowe życie jako weterynarz na prowincji, gdzie wychowuje samotnie córkę. Camus świetnie ukazuje demony przeszłości drzemiące pod pozorami codziennych zajęć, prostych gestów, zwyczajnych rozmów. Przybycie tajemniczego nieznajomego budzi to, co uspione, sprawia, że ucieczka przed dawnym życiem nie jest już możliwa, a jedynym sposobem, by się od niego odciąć, staje się bezpośrednia konfrontacja. Znamienne wydaje się tu współczucie, jakie budzi w widzu postać głównej bohaterki, a także swoiste rozgrzeszenie, którego nie sposób jej nie udzielić, gdy okazuje skruczę z powodu swych wcześniejszych wyborów.

Dziennikarz Mariano Ferrer, jeden z rozmówców Julia Medema w jego dokumencie *Pelota vasca. La piel contra piedra* (*Baskijska piłka. Skóra kontra kamień*, 2003) twierdzi, że w konflikcie baskijskim są dwie strony: ETA i rząd w Madrycie. Sam Medem pokazuje jednak, że stron tych jest znacznie więcej, a społeczeństwo współczesnego Kraju Basków dużo bardziej zróżnicowane. W tym samym filmie baskijski muzyk Txetxo Bengoetxea mówi wprost, że nie jest to wcale podział czarno-biały, a często zapomina się o całej gamie kolorów, które znajdują się pośrodku. Kino najnowsze stara się nie pomijać tych pośrednich barw. Znajdujemy w nim zarówno terrorystów z wyrzutami sumienia, jak i bohaterów uwikłanych w konflikt wbrew własnej woli, a także baskijskich patriotów, którzy odcinają się od walki zbrojnej i narażają tym samym na pogróżki i zamachy ETA. Wątek przemocy skierowanej przeciw osobom uznanym za zdrajców organizacji występuje również w *Cieniach*

²⁰ Zob. M. P. Rodríguez, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Universidad de Deusto-Filmoteca, San Sebastián 2002, s. 136–137.

w *bitwie*. W wyniku takich egzekucji giną kolejni ważni mężczyźni w życiu bohaterki, a ona sama tylko dzięki determinacji i woli walki zdoła się uratować przed dawnymi towarzyszami broni.

Temat ten pojawia się także w *Yoyes*, debiucie fabularnym Heleny Taberny z 1999 roku. Reżyserka ukazuje opartą na faktach historię Marii Dolores González Catarain, która pod pseudonimem Yoyes walczyła w szeregach ETA i jako pierwsza kobieta znalazła się w strukturach przywódczych organizacji, by następnie z niej odejść, za co została zamordowana. Duży wpływ na wymowę filmu miał moment jego powstania. Był to okres intensywnych dążeń do pokojowego rozwiązania konfliktu (choć ostatecznie nastąpiło ono dopiero 11 lat później) a postać terrorystki, która sprzeciwiła się narastającej fali przemocy, doskonale korespondowała z tymi wysiłkami²¹.

Yoyes może być też przykładem innej ciekawej tendencji, a mianowicie zestawiania przemocy w Kraju Basków z regionalną tradycją. Bohaterka ginie zastrzelona na lokalnej fiemie, obok straganów z rzemiosłem i tradycyjnymi przysmakami, rozgrywek baskijskich sportów i pokazów ludowego tańca. Sielankowa sceneria pełna widzów i bawiących się dzieci tworzy tu mocny kontrast dla zabójstwa, podobnie jak barwna parada, podczas której zamordowany zostaje bohater *Todos estamos invitados* (*Wszyscy jesteście zaproszeni*, 2008) Manuela Gutierrez Aragón. Już od samego początku tego filmu wątek sprzeciwiającego się terroryzmowi profesora nierozłącznie jest spleciony z tradycją kulinarną regionu. Mężczyźni uczestniczący w wystawnych posiłkach i rozprawiający z pasją o smaku potraw stają się symbolem baskijskiej społeczności – gdy jednemu z uczujących grozi śmierć, inni nie mają odwagi wprost okazać mu wsparcia, czują się nieswojo w jego obecności, próbują udawać, że nie dostrzegają problemu. Nawet pogrożki ze strony ETA przybierają tu formę aluzji kulinarnych. A kiedy podczas oszałamiającej baskijskiej parady w ślad za bohaterem rusza zamachowiec, związek tradycji z przemocą staje się jeszcze bardziej ewidentny. Huk strzału miesza się z odgłosem bębnow i wybuchami sztucznych ogni.

Interesujący spłot przemocy i kulturowej tradycji można też odnaleźć w filmach Julia Medema. Już w swoim debiucie fabularnym, wyprodukowanym pod hiszpańsko-baskijskim tytułem *Vacas/Beiak* (*Krowy*, 1992), reżyser łączy ze sobą te sfery dzięki postaci *aizkolari* (baskijskiego drwala), który na początku filmu z furią rzuca siekierę w kierunku domu swego rywala. Baskijski sport polegający na rywalizacji w rąbaniu drewna odzwierciedla tutaj napięcia między dwoma rodzinami, a także staje się symbolem podzielonego społeczeństwa. (Wątek wrogich sobie domów będzie zresztą lejtmotywem w późniejszej twórczości Medema). Joexan Fernández podkreśla nieprzypadkowy wybór tego sportu, który akcentuje, ważny dla regionalnego patriotyzmu, silny związek Basków z ziemią i tradycyjnym modelem życia zgodnego z rytmem przyrody²². Znamienny wydaje się niepokój jednego z bohaterów, gdy

²¹ Zob. J.-C. Seguin, *op. cit.*, s. 431.

²² Zob. J. Fernández, *op. cit.*, s. 177.

słyszy, że jego potomek „ma rąbanie drewna we krwi”²³. Krew przywodzi bowiem mężczyźnie na myśl konflikty zbrojne dzielące miejscową społeczność – film przedstawia losy dwóch rodzin od okresu trzeciej wojny karlistowskiej (1872–1876) do hiszpańskiej wojny domowej, podczas której część dawnych karlistów baskijskich walczyła po stronie generała Franco, mimo że rząd Kraju Basków poparł Republikę. Uderza tu więc przechodzenie konfliktów z pokolenia na pokolenie, a także ukazanie późniejszej historii przez pryzmat wydarzeń z końca XIX wieku. Ciekawy jest też wątek ucieczki od konfliktu. Mężczyzna, który przeżył wojnę karlistowską, ucieka we własny, wewnętrzny świat, by obronić się przed okrucieństwem płynącym z zewnątrz. Bohater będący świadkiem wojny domowej, aby uniknąć przemocy, wyjeżdża za granicę. Sam Medem wkrótce po ukończeniu filmu będzie jednym z reżyserów, którzy opuszczą małą ojczyznę i przeprowadzą się do Madrytu.

Tradycja regionu powraca jednak w późniejszej twórczości reżysera, gdzie współcześni bohaterowie wcielają się w postacie z baskijskiej mitologii²⁴, a ilość kulturowych odniesień sprawia, że nawet występujący w jednym z filmów wątek utraty pamięci jest traktowany przez krytyków jako wyraz oderwania od korzeni spowodowanego konfliktem w Kraju Basków²⁵. Ciekawym obrazem poszukiwania tożsamości wydają się zwłaszcza *Kochankowie z kręgu polarnego* (*Los amantes del círculo polar*, 1998). Ana i Otto, dorastający w Madrycie, muszą sami odnaleźć swoje korzenie w zglobalizowanym świecie i ułożyć z rozsypanych fragmentów skomplikowaną historię rodzinną. Medem wplata też do filmu apel o przystąpienie do dialogu, nawiązując do historii z czasów wojny domowej. Jak dowiadujemy się z jednej z retrospekcji, dziadek Ottona uratował życie niemieckiego pilota, który podczas bombardowania Guerniki musiał się katapultować z uszkodzonego samolotu. Porzucenie broni przez Niemca i papieros wypalony w geście pojednania stają się symbolami dialogu, tak potrzebnego również w momencie realizacji filmu. Imię Ottona, podobnie jak Any – jego przybranej siostry i kochanki – to palindrom, który, wpisując się w cykliczność narracji, sygnalizuje, że historia lubi się powtarzać. Gdyby spotkanie w lasach pod Guerniką potoczyło się inaczej, także rodzinna przeszłość i terażniejszość bohaterów miałyby całkowicie inny obrót.

Bezpośrednim obrazem problemów w regionie jest natomiast wspomniany już film dokumentalny Medema *Baskijska piłka. Skóra kontra kamień*. Podtytuł odnosi się do tradycyjnego sportu, polegającego na odbijaniu piłki od kamiennego muru. Reżyser w mistrzowski sposób zestawia dynamikę uderzeń ze ścierającymi się w sekwencjach montażowych opiniami. Przypominające strzały uderzenia piłki, podobnie

²³ Wszystkie cytaty z filmów podaję w tłumaczeniu własnym.

²⁴ Zob. I. Pintor, *Los rostros de Mari. El cine de Julio Medem y el imaginario mitológico vasco*, [w:] M.S. Rodríguez (red.), *Le cinéma de Julio Medem...*, s. 123–145; J. Aleksandrowicz, *Pomiędzy polityką a kulturową tradycją. Kraj Basków w filmach Julia Medema*, „Politeja” 2014, nr 31 (1), s. 173–189.

²⁵ S.L. Fuster, *Cine vasco: un cine con identidad propia*, [w:] S.L. Fuster, R. Guiamet, *Identidad, idioma, imagen. Seis ensayos sobre el cine vasco*, Ciudad Gótica, Rosario 2005, s. 16.

jak pełne zaciętości i siły obrazy innych sportowych rywalizacji, stają się tu metaforą konfliktu. Przedstawiony jest on także poprzez fragmenty filmów fabularnych, włączone do dokumentalnej narracji podobnie jak muzyka baskijskich twórców czy ujęcia prezentujące sztukę plastyczną regionu. Wyjątkowość *Baskijskiej piłki* polega na ukazaniu pluralistycznej wizji konfliktu. W kinowej wersji filmu na ekranie pojawia się aż 70 osób. Są wśród nich politycy z różnych partii, socjolodzy, dziennikarze, filozofowie, księża, artyści czy sportowcy, ale nie brak i ofiar tortur stosowanych w hiszpańskich więzieniach dla wymuszania zeznań, osób okaleczonych w wyniku zamachów ETA i poruszających świadectw tych, którzy w konsekwencji napięć w regionie stracili swoich najbliższych. Jednocześnie mamy tu przekrój wszystkich najważniejszych wątków dotyczących eskalacji przemocy w Kraju Basków wraz z zarysem uwarunkowań historycznych omawianych zjawisk. Jako wyraz konfliktu można też traktować burzliwą polemikę i liczne protesty wobec *Baskijskiej piłki* – filmu, który do dialogu zaprosił wszystkich, także tych związanych z terroryzmem²⁶.

Nieodłącznym kontekstem baskijskiego konfliktu w wielu jego filmowych odsłonach staje się również pejzaż regionu. Czasem łagodność zielonych wzgórz wykorzystuje się jako kontrpunkt dla przemocy, jak na początku filmu *Wszyscy jesteśmy zaproszeni*, gdzie młodzi terroryści przygotowujący zamach sprawiają wrażenie intruzów, którzy wdarli się nieproszeni w sielankowy, wiosenny krajobraz. Uderza tu też kontrast między wizją Kraju Basków niczym z widokówki a obecną w nim przemocą – romantyczny spacer na plaży jest okazją dla terrorystów, by śledzić przyszlą ofiarę, a przez zabytkową ulicę na chwilę przed strzelaniną przejeżdża turystyczna ciuchcia. W innych filmach surowy, skalisty pejzaż nadmorskich klifów i górskich wąwozów tworzy sugestywne tło zmagania bohaterów, współgrając w pewien sposób z ich rozterkami i niepokojem. Nierzadko przyroda staje się wręcz jednym z kluczowych elementów filmowej narracji. Symbolizuje baskijski charakter i tradycję, ale jest też wyrazem konfliktów. W *Baskijskiej piłce* ujęcia wzburzonego Atlantyku rozbijającego się o skały w Zatoce Baskijskiej wmontowano w rytm sportowej rywalizacji i ścierających się poglądów. Medem umieszcza wypowiadające się osoby na tle różnorodnych krajobrazów regionu – od masywów górskich, poprzez megality czy tradycyjne gospodarstwa na wzgórzach, po centra miast. W zakończeniu kamera wymija rozmówców reżysera, pozostawiając w kadrze sam pejzaż, trwalszy niż konflikty i zwalczające się opinie, odwieczny. W podobnym duchu można interpretować charakterystyczne dla twórczości Medema ukazywanie zdarzeń z perspektywy zwierząt, które stają się odpowiednikami mitologicznych opiekunów Kraju Basków.

Nieco podobne wykorzystanie krajobrazu odnajdujemy w innym filmie dokumentalnym – *Al final del túnel. Bakerantza (Na końcu tunelu)*, 2011) Eterio Ortegi Santillany. Reżyser łączy wypowiedzi kilku osób dotkniętych przemocą w Kraju

²⁶ Zob. szerzej na temat recepcji filmu G. Galeote, *La pelota vasca, la piel contra la piedra: análisis de una polémica*, [w:] M.S. Rodríguez (red.), *Le cinéma de Julio Medem...*, s. 147–166; J. Angulo, J.L. Rebordinos, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Filmoteca Vasca, Festival del Cine de Huesca, San Sebastián, Huesca 2005, s. 150–163.

Basków i tak jak w filmowym obrazie Medema „rozmawiają” one ze sobą dzięki zmontowanym naprzemiennie ujęciom. Kobiety, które utraciły mężów w wyniku zamachów zorganizowanych lub przez ETA, lub przez zwalczające tę organizację siły parapolicyjne GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación), żona terrorysty jadąca wiele kilometrów, by odwiedzić go w więzieniu, były członek ETA, ksiądz z rodziny baskijskich nacjonalistów, który wstąpił do seminarium w czasach, gdy kler utożsamiano jednoznacznie z ideologią frankistowską – każdy z nich inaczej doświadczył konfliktu, ale wszyscy na swój sposób mówią o potrzebie zaprzestania walki zbrojnej. Kontemplowane przez kamerę pejzaże regionu wydają się ilustracją słów jednego z bohaterów dokumentu – „ziemia jest dla nas najważniejsza”. Film miał premierę w momencie, gdy pojawiła się nadzieja na ostateczne zakończenie konfliktu w regionie, stąd też tytuł i metafora tunelu, który kilkakrotnie pojawia się na ekranie – na tło ciemnego sklepienia nałożone zostają dokumentalne fragmenty ukazujące akty terroru ETA z ostatnich kilkudziesięciu lat. *Na końcu tunelu* jest ostatnią częścią trylogii, do której należą także *Asesinato en febrero (Zabójstwo w lutym, 2001)* o zamachu na polityka Fernando Buesa oraz *Perseguidos (Prześadowani, 2004)*, gdzie autor przedstawia codzienne życie osób, którym ETA grozi śmiercią. Filmy te, realizowane w odstępie kilku lat, prezentują różne twarze baskijskiego konfliktu i zmiany w jego postrzeganiu.

Wśród obrazów dokumentalnych, będących żywą reakcją na aktualną wobec daty produkcji sytuację w Kraju Basków, warto też wspomnieć *Infierno vasco (Baskijskie piekło, 2008)* Iñakiego Artety, gdzie autor pokazuje problem masowej migracji z powodu eskalacji przemocy w regionie. Na tle najnowszych opowieści dokumentalnych zwraca natomiast uwagę koprodukcja hiszpańsko-ekwadorska *Asier ETA biok (Asier i ja, 2014)* w reżyserii Aitora i Amarii Merino. Oryginalny baskijski tytuł wykorzystuje grę słów – ETA to nie tylko skrót od nazwy organizacji terrorystycznej, w euskarze „eta” oznacza „i”. Jednocześnie tytuł ten sygnalizuje, co dzieli protagonistów. Imię Asier oddzielone jest od tytułowego „ja”, czyli Aitora – bohatera i współreżysera filmu, przez nazwę organizacji, do której należy pierwszy z nich. Dokument ukazuje niezwykłą historię przyjaźni mężczyzn, którzy dorastali razem w Kraju Basków. Po latach Aitor wyjechał do Madrytu, by zostać aktorem, a Asier został bojownikiem ETA. Różne wątki baskijskiego konfliktu są przedstawiane z perspektywy młodego mężczyzny robiącego karierę w stolicy i jego przyjaciół. Wielokrotnie pojawia się tu też kwestia potrzeby dialogu i odrzucenia stereotypów narosłych wokół Kraju Basków.

Wróćmy jednak jeszcze do nowych tendencji, jakie pojawiają się w filmach fabularnych w latach 90. Ciekawym przykładem są *Días contados (Dni policzone)* Imanola Uribe z 1994 roku według powieści Juana de Madrid pod tym samym tytułem. Wątek ETA pojawia się w filmie dość nieoczekiwanie – w powieści bohater jest po prostu fotografem, a w adaptacji pod przykrywką uprawiania tego zawodu prowadzi działalność terrorystyczną. Wzbudzało to liczne kontrowersje, zwłaszcza że fabuła nie koncentruje się na tej niespodziewanej tożsamości postaci, wspomina o niej jakby

mimochodem, choć w finale to ona rozstrzygnie o losach protagonistów, także tych niemających żadnego związku z terroryzmem. Krytycy spodziewali się, że reżyser tak znaczących obrazów baskijskiego konfliktu jak *El proceso de Burgos* (*Proces w Burgos*, 1979) czy *La muerte de Mikel* (*Śmierć Mikela*, 1983), poruszając ten temat, umieści go w centrum narracji. Krytycznie odnoszono się również do braku oceny postaw bohatera, chociaż inni autorzy podkreślali prawo artysty, by pozostawić ją widzom²⁷.

Otwartość na różne oceny moralne deklarował też dekadę później Miguel Courtois w kontekście swojego filmu *El lobo* (*Wilk*, 2004), zrealizowanego w koprodukcji hiszpańsko-francuskiej. Scenariusz oparty jest na autentycznej historii Mikela Lejarzy Eguí, który jako tajny agent policji w szeregach ETA, działając pod pseudonimem El Lobo, przyczynił się do osłabienia organizacji i aresztowań wielu jej członków. Reżyser zakładał, że widzowie odczytają film przez pryzmat własnych poglądów, interpretując tytułową postać jako zdrajcę Kraju Basków lub jako narodowego bohatera, który poświęcił się dla walki z terroryzmem²⁸. *Wilk* jest rzeczywiście pełen kontrastów i trudno dostrzec w nim jednoznaczny podział na dobrych i złych. Można wręcz odnieść wrażenie, że reżyser położył szczególny nacisk, by sympatie widzów nie mogły łatwo pozostać po którejś ze stron. Wśród policjantów jest Panchito gotowy poświęcić życie za agenta, ale nie brakuje też brutalnych oprawców czy bezwzględnych karierowiczów. Uderza zwłaszcza cynizm komisarza, który u progu demokratycznych przemian w Hiszpanii odrzuca pomysł na doprowadzenie ETA do ostatecznego upadku. Stwierdza, że terroryzm jest potrzebny, by powstrzymać gruntowne zmiany, gdyż „bez niego lewica chciałaby zbyt wiele”, poza tym jako ekspert od spraw terroryzmu będzie mógł nadal piastować wysokie stanowisko. Wśród przedstawionych w filmie Basków wielu pragnie dialogu i pokojowego rozwiązania konfliktu. To oni giną jednak pierwsi, uważani za zdrajców i słabeuszy. Zdrajcą nazwany zostaje też główny bohater, gdy tłumaczy, że jest Baskiem, ale chce żyć bez przemocy. Ta ostatnia pojawia się również poza kontekstem walki zbrojnej. Na organizowanych przez separatystów wiecach dominuje pogląd, że dla tych, którzy nie czują się Baskami, nie ma miejsca w regionie, a agitacja podkreślająca baskijską odmiennność i konieczność nauki euskary pełna jest agresji. Napisy w zakończeniu filmu wprowadzają doń historyczny epilog o demokratycznych wyborach, amnestii dla więźniów politycznych i zmianach w końcu lat 70. Jednocześnie, mimo nowych czasów, 30 lat później Mikel Lejarza Eguía wciąż skazany jest na śmierć przez ETA. Choć z dzisiejszej perspektywy wymowa finału jest już inna – w 2011 roku ETA zadeklarowała koniec działalności zbrojnej – w momencie premiery filmu nietrudno było w nim dostrzec krytykę organizacji, która w zmieniającej się rzeczywistości wciąż praktykuje język przemocy. Interesujące jest też w tym kontekście odniesienie do terroryzmu rozumianego jako walka z reżimem. W 1973 roku bohater pyta żonę,

²⁷ Zob. M. P. Rodríguez, *op. cit.*, s. 141–142.

²⁸ Por. J.-C. Seguin, *op. cit.*, s. 435.

sprzeciwiającej się jego kontaktom z terrorystami, „czy chcesz, aby twój syn dorastał w dyktaturze?”, i niewątpliwie jest to pytanie retoryczne. Z czasem argument ten traci jednak sens, dyktator umiera, a radykalizm organizacji nie znajduje już usprawiedliwienia.

Do okresu dyktatury wraca natomiast Emilio Lázaro Martínez w filmie *La voz de su amo* (*Głos jego pana*, 2001), którego akcja rozgrywa się w Bilbao w 1980 roku. Jak jednak zauważa Jean-Claude Seguin, spojrzenie z zewnątrz na problem terroryzmu sprawia, że trudno zrozumieć motywację członków ETA, a reżyser podkreśla tę perspektywę, odwołując się do stylistyki obcej wcześniejszym narracjom na ten temat – *Głos jego pana* można interpretować jako rodzaj filmu *noir*, a pojawiająca się w finale muzyka odsyła do opowieści mafijnych w rodzaju trylogii *Ojciec chrzestny* (*The Godfather*, 1972, 1974, 1990) Francisca Forda Coppoli²⁹.

Inną optykę przyjmuje Manuel Gutierrez Aragón w filmie *Wszyscy jesteście zaproszeni*. Losy profesora, który spotyka się ze społecznym wykluczeniem, gdy zaczyna krytykować działania ETA, są splecione z historią młodego terrorysty przygotowującego na niego zamach. Po utracie pamięci w wypadku chłopak na nowo indoktrynowany jest przez przerysowanych nieco w filmowym portrecie młodych i gniewnych członków organizacji, a jednocześnie dzięki terapii ma szansę stać się kimś innym. Film pokazuje również niemoc policji wobec terroryzmu, nieużyteczne szkolenia dla potencjalnych ofiar i życie w towarzystwie ochroniarzy. Konflikt przypomina stół, do którego, jak mówi tytuł filmu, „wszyscy zostali zaproszeni”. Każda z postaci jest w jakiś sposób uwikłana w terroryzm czy dotknięta przemocą – jeśli nie bezpośrednio, to przez swoje relacje rodzinne lub grono przyjaciół. Nawet przebywająca w Kraju Basków Włoszka zostaje wciągnięta w mechanizmy konfliktu, choć wydawałoby się, że jako osoba z zewnątrz może się czuć bezpieczna. W finale pojawia się podobny motyw co w filmie *A ciegas* (*Na oślepie*, 1997) Daniela Calparso-ro – zamiast do ofiary terrorysta strzela do jednego ze współorganizatorów zamachu, całkowite odcięcie się od przemocy okazuje się jednak trudniejsze, niż mogłoby się wydawać.

W tym samym roku co *Wszyscy jesteście zaproszeni* miał premierę kontrowersyjny, także ze względów formalnych, *Tiro en la cabeza* (*Strzał w głowę*) Jaimego Rosalesa. Ta opowieść o zabójstwie dwóch policjantów to antyteza kina akcji. Pozbawiony dialogów, paradokumentalny zapis codziennego życia pewnego mężczyzny był dla wielu widzów prawdziwym wyzwaniem choćby ze względu na długość ujęć, w których nie dzieje się nic istotnego. Aż do momentu, gdy ów z pozoru zwyczajny człowiek zaczyna zabijać. Bez profesjonalnych aktorów, efektów specjalnych i częstych zwrotów akcji powstał obraz terrorysty jako kogoś, kto niczym nie wyróżnia się w tłumie. Odarcie przemocy z gatunkowych konwencji i sprowadzenie do czystego działania się jest niewątpliwie nową perspektywą w filmowych portretach ba-

²⁹ Por. *ibidem*, s. 428.

skijskich konfliktów. Nie ograniczają się one jednak tylko do problemów przemocy i terroryzmu, nawet jeśli to z nimi najczęściej są utożsamiane.

Niezwykle ciekawe okazują się również konflikty powstające w konsekwencji zderzenia kultur i wynikające z konieczności akceptacji innego i konfrontacji z narosłymi wokół niego stereotypami. Charakterystycznym zabiegiem jest oparcie tego typu narracji na motywie podróży, w rezultacie której bohaterowie odkrywają odmienną kulturowo rzeczywistość i rządzące nią reguły. Taki model narracyjny spotykamy w filmie *Obaba* (2005) wyreżyserowanym przez Montxo Armendárizę na podstawie zbioru opowiadań Bernardo Atxagi *Obabakoak*. Baskijski tytuł literackiego pierwowzoru w dosłownym tłumaczeniu brzmiałby „ci z Obaby”, a scenariusz to splot kilku historii mieszkańców tego fikcyjnego miasteczka na północy Hiszpanii i choć jego nazwy nie znajdziemy na żadnej mapie, nietrudno odgadnąć, gdzie jest położone. Zamglony górski pejzaż, charakterystyczna zabudowa, baskijska pastorałka śpiewana przez bohaterów w zimową noc – wiele elementów odsyła tu wyraźnie do Kraju Basków, nawet jeśli nie mówi się o nim wprost. Do Obaby przyjeżdża studentka sztuk wizualnych, by nakręcić tam zaliczeniową etiudę. Postać ta łączy wątki zaczerpnięte z opowiadań Atxagi, a jednocześnie rozwija obecny tam motyw obcego. Gdy bohaterka ponownie wraca do Obaby, rodzina i przyjaciele z Madrytu nie potrafią zrozumieć jej decyzji, lecz dziewczyna odkrywa w tym miasteczku miejsce dla siebie, mimo otaczających je mrocznych tajemnic i niezrozumiałych zwyczajów. Znacząca jest już pierwsza sekwencja, ukazująca pełną zakrętów, skąpaną w mroku górską drogę i tajemniczego mężczyznę, trzymającego w dłoni jaszczurkę, która – jak twierdzi jedna z postaci – może zamieszkać w ludzkiej głowie. Film skutecznie odziera jednak obcość z grozy i niepokoju, a w finale okazuje się, że nawet z jaszczurką w głowie można być szczęśliwym.

Podobną, skąpaną w mroku drogą dziewięć lat później pojedzie do Kraju Basków bohater filmu *Ocho apellidos vascos* (*Osiem baskijskich nazwisk*, 2014) Emilia Martíneza Lázaro. Reżyser opowiada o różnicach międzykulturowych w formie komedii romantycznej, która, zgodnie z konwencją gatunkową, nie rości sobie prawa do głębszych analiz społeczno-politycznych, rozbrojenie przez śmiech konfliktów przedstawianych przez lata w tonie tragicznym to jednak z całą pewnością interesujące zjawisko. Chociaż często podkreślano brak komedii o tematyce baskijskiej³⁰, warto zaznaczyć, że *Osiem baskijskich nazwisk* nie jest w tym gatunku absolutną nowością. Swoistym prekursorem był film *Cómo levantar mil kilos* (*Jak podnieść tysiąc kilo*, 1991) Antonia Hernándezę – ciekawy przykład komedii o ETA.

Reżyser *Ośmiu baskijskich nazwisk* twierdzi, że gdy wpadł na pomysł, by nakręcić komedię na temat różnic między regionami Hiszpanii, niemal natychmiast postanowił wybrać protagonistów z Kraju Basków i Andaluzji, gdyż kontrast między nimi jest najbardziej ewidentny, a dodatkowo wątków o potencjale komediowym dostar-

³⁰ Zob. S. de Pablo, *Cien años...*, s. 120.

czały uprzedzenia związane z terrorystyczną przeszłością pierwszego z regionów³¹. Swoją drogą, poprzez zderzenie Kraju Basków z Andaluzją – przez lata, zwłaszcza w okresie frankistowskim, traktowanej jako kulturowa wizytówka całej Hiszpanii – przedstawiony w filmie konflikt jest też w jakiejś mierze starciem hiszpańsko-baskijskim, co podkreślają narodowe symbole obecne w gospodarstwie Andaluzyjki mieszkającej w Kraju Basków. Nie bez powodu też bohater, wtargnąwszy w nocy do jej domu, krzyczy uspokajająco: „To ja, niech żyje Hiszpania i konstytucja!”. Główny wątek dotyczy Baskijki, która dla żartu przebrana zostaje za tancerkę flamenco podczas wieczoru panieńskiego w Sewilli. Zakochany w dziewczynie bez pamięci Andaluzyjczyk, wbrew radom przerażonych tym pomysłem przyjaciół, opuszcza małą ojczyznę i z książką *Euskara bez strachu* w dłoni zmierza na północ. Znow charakterystyczny jest tu motyw podróży, a pokazane uprzedzenia, tak jak w *Obabie*, wynikają w gruncie rzeczy z braku kontaktu z inną kulturą. Chłopak nigdy wcześniej nie wyjeżdżał ze swojego regionu, a gdy cieszy się, słysząc, że jego wybranka miała już kiedyś narzeczonego z południa, uśmiech szybko znika mu z twarzy, gdyż okazuje się, że chodziło o południe Kraju Basków. Napięcia między poszczególnymi częściami regionów widać też, gdy zdemaskowany bohater posądzony, że pochodzi z Kordoby, oburza się: „jestem Baskiem, ale gdybym już musiał być Andaluzyjczykiem, to tylko z Sewilli”. Jak łatwo się domyśleć, ukrywanie tożsamości ze strachu przed ojcem dziewczyny rodzi całą serię komicznych nieporozumień. Już w pierwszej sekwencji słyszymy popularne w Hiszpanii dowcipy przerysowujące różnice międzykulturowe i wiele z nich w podobnym tonie ukazano też w fabule filmu. Humor czerpie z różnic językowych, kulinarnych i obyczajowych. Udawanie Baska wymaga specjalnego przebrania i zrezygnowania z części garderoby postrzeganych jako andaluzyjskie. Nawet zasady randkowania okazują się inne, nie mówiąc już o sferze religijnej. Jednocześnie film wyśmiewa wyobrażenia Hiszpanów na temat Basków – jedyni goście na ślubie w beretach to Andaluzyjczycy w przebraniu, a największym separatystą, podjudzającym do walki ulicznej okazuje się główny bohater, mylnie sądząc, że prawdziwy Bask tak musi. Również tytułowe nazwiska rodowe, recytowane przed ojcem dziewczyny, by udowodnić baskijskie korzenie, zdradzają stereotypową wizję regionu i niewielką wiedzę o jego kulturze. Projekcją fałszywych wyobrażeń bohatera staje się też mroczny tunel, przez który chłopak przejeżdża na początku filmu. Siekący deszcz i złowieszcze błyskawice rozświetlające skaliste wąwozy i tabliczkę z napisem „Witamy w Kraju Basków” odsyłają do konwencji kina grozy. Ta jednak wkrótce pryśnie, a diabeł okaże się dużo mniej straszny, niż go malowano.

Ogromny sukces *Ośmiu baskijskich nazwisk* wśród hiszpańskiej widowni świadczy być może również o potrzebie zmiany w myśleniu o Kraju Basków i związanych z nim konfliktach. Lata przemocy i cierpienia znajdujące odzwierciedlenie

³¹ Zob. E. Martínez-Lázaro, *De la sátira a la farsa y la comedia romántica*, [w:] E. Martínez-Lázaro, B. Cobeaga, D. San José, *Ocho apellidos vascos. El libro, liburua, ¡er libro!*, Plaza & Janés, Barcelona 2014, s. 9–18.

w filmach wcześniejszego okresu niewątpliwie jeszcze nieraz powrócą na ekrany kin, gdyż rany spowodowane przez terroryzm nie goją się szybko. Pojawienie się filmów wyśmiewających wzajemne uprzedzenia i dowodzących, że międzykulturowe spotkanie jest możliwe – nawet jeśli dzieje się to w formule tak dalekiej od kina społecznego jak komedia romantyczna – wydaje się jednak dobrym znakiem na przyszłość.

Bibliografia

- Aleksandrowicz J., *Pomiędzy polityką a kulturową tradycją. Kraj Basków w filmach Julia Medema*, „Politeja” 2014, nr 31 (1), s. 173–189.
- Angulo J., Rebordinos J.L., *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Filmoteca Vasca, Festival del Cine de Huesca, San Sebastián, Huesca 2005.
- Bilbao G., Etxeberria X., Sáez de la Fuente I., Vitoria F.J., *Conflictos, violencia y diálogo. El caso vasco*, Universidad de Deusto, Bilbao 2004.
- Costa Villaverde E., *Julio Medem. Vacas. Cineasta y película claves en el proceso de reconfiguración del cine español de los noventa*, [w:] M.S. Rodríguez (red.), *Le cinéma de Julio Medem*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2008, s. 23–40.
- Fernández J., *Euskal zinema. Cine vasco. Basque Cinema*, Etxepare Euskal Institutua, San Sebastián 2006.
- Fuster S.L., *Cine vasco: un cine con identidad propia*, [w:] S.L. Fuster, R. Guiamet, *Identidad, idioma, imagen. Seis ensayos sobre el cine vasco*, Ciudad Gótica, Rosario 2005, s. 11–20.
- Galeote G., *La pelota vasca, la piel contra piedra: análisis de una polémica*, [w:] M.S. Rodríguez (red.), *Le cinéma de Julio Medem*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2008, s. 147–166.
- Gil Kepa S., *Acerca de la existencia de un cine vasco actual*, „Sancho el Sabio. Revista de la Cultura e Investigación Vasca” 1997, no. 7 (2), s. 131–138.
- Granja J.L. de la, *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, D.L., Madrid 2002.
- López Echevarrieta A., *Cine vasco, de ayer a hoy. Época sonora*, Ediciones Mensajero, Bilbao 1984.
- López Echevarrieta A., *Cine vasco, ¿realidad o ficción? Época muda*, Ediciones Mensajero, Bilbao 1982.
- Martínez Lázaro E., *De la sátira a la farsa y la comedia romántica*, [w:] E. Martínez-Lázaro, B. Cobeaga, D. San José, *Ocho apellidos vascos. El libro, liburua, ¡er libro!*, Plaza & Janés, Barcelona 2014, s. 9–18.
- Miguel Martínez C. de, *Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los años ochenta*, Filmoteca Vasca–Euskadiko Filmategia, San Sebastián 1999.
- Pablo S. de, *Cien años de cine en el País Vasco (1896–1995)*, Diputación Foral de Alava, Departamento de Cultura y Euskera, Vitoria–Gasteiz 1996.
- Pablo S. de, *El terrorismo a través del cine. Un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco*, „Communication & Society” 1998, vol. 11 (2), http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=147 (data dostępu: 10.07.2015).
- Pablo S. de, *The Basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism, and Political Violence*, przeł. R. Forstg, Center for Basque Studies, Reno 2012.

- Pablo S. de, *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid 2006.
- Pintor I., *Los rostros de Mari. El cine de Julio Medem y el imaginario mitológico vasco*, [w:] M.S. Rodríguez (red.), *Le cinéma de Julio Medem*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2008, s. 123–145.
- Rodríguez M.P., *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Universidad de Deusto, Filmoteca Vasca, San Sebastián 2002.
- Roldán Larreta C., *El cine de Euskadi de los noventa*, „Sancho el Sabio. Revista de la Cultura e Investigación Vasca” 1999, no. 10, s. 79–95.
- Roldán Larreta C., *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a A Airbag (1997)*, Eusko Ikaskuntza, Donostia 1999.
- Roldán Larreta C., *Paisaje después de la batalla. Una aproximación al cine vasco contemporáneo*, „Revista Internacional de los Estudios Vascos” 2004, vol. 49, no. 2, s. 551–595.
- Seguin J.-C., *ETA y el nacionalismo vasco en el cine*, [w:] J. Herrera, C. Martínez-Carazo (red.), *Hispanismo y cine*, Iberoamericana, Madrid 2007, s. 421–436.
- Torrado Morales S., *Cine vasco en la bibliografía cinematográfica (1968–2007)*, Universidad de Deusto, Filmoteca Vasca, San Sebastián 2008.
- Transcripción de la mesa redonda sobre cine vasco celebrada en la VI Semana de cine español*, [w:] *Conversaciones sobre cine vasco*, Semana de Cine Español, Murcia 1990, s. 11–27.
- Unsain J.M., *Hacia un cine vasco*, Filmoteca Vasca, San Sebastián 1985.