



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

Title: Miejsca nieoswojone : krajobrazy Peru w filmach Claudii Llosy

Author: Joanna Aleksandrowicz

Citation style: Aleksandrowicz Joanna. (2020). Miejsca nieoswojone : krajobrazy Peru w filmach Claudii Llosy. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), "Filmowe pejzaże Ameryk" (S. 221-239). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

Joanna Aleksandrowicz

0000-0001-5095-7706 

Miejsca nieoswojone Krajobrazy Peru w filmach Claudii Llosy

Kino Claudii Llosy konsekwentnie lokuje się w kulturowych, społecznych i etnicznych międzyprzestrzeniach. Brak tu spójnego uniwersum znaczeń, a świat przedstawiony pełen jest kontrastów i napięć. Ta niejednorodność i otwartość na interpretacje charakteryzuje także filmowe pejzaże. Surowe, monochromatyczne ujęcia pustyni spotykają się z barwnym pięknem andyjskich krajobrazów, a miejski labirynt Limy z czystym horyzontem oceanu. Uderza zwłaszcza dysonans pomiędzy peruwiańskim wybrzeżem a rejonami górskimi, uwikłany w sieć metafor i odniesień historycznych. Jak bowiem zobaczymy, aspekty geograficzne i wizualne będą tu nierozłącznie związane ze społeczno-politycznym i kulturowym rozumieniem pejzażu.

Labirynty miasta i zakazane wioski

Reżyserski debiut Llosy, zrealizowana w 2006 roku *Madeinusa*, rozpoczyna się od motto, w którym wykorzystano znane łacińskie epitafium: „Ty, który przechodzisz, spójrz i zauważ, jakim jesteś nieszczęsnikiem. Bo ta wioska wszystkich nas tak samo więzi. Śmiertelniku, kimkolwiek jesteś, zatrzymaj się i czytaj. Pomyśl, że ja jestem tym, czym ty będziesz, i tym czym jesteś – byłem”¹. Słowa te sygnalizują finałową zamianę ról i doskonale charakteryzują miejsce akcji. Wielokrotnie po-

¹ Por. „Quod tu es, fui, quod sum, tu eris”. Motto i wszystkie cytaty z opracowań podaję w tłumaczeniu własnym. Pozostałe cytaty z filmów przytaczam za polską wersją językową.

wtarzająca się w filmie nazwa miejscowości – Manayaycuna – oznacza w języku keczua „wioskę, do której nie można wejść”². Gdy przypadkowo trafia tu Salvador, chłopak z Limy, otacza go pusta, nieprzyjazna przestrzeń. Przycupnięte w cieniu wzgórza kamienne domki wydają się zaniebane i opuszczone. Wyludnione, niebrukowane uliczki przypominają raczej polne ścieżki. Sołtys już przy pierwszym spotkaniu informuje przybysza, że obcy nie są mile widziani, po czym zamyka go na kłódkę we własnej stodole. W Manayaycunie nie ma telefonu, a wszelkie próby komunikacji kończą się niepowodzeniem. Mieszkańcy rozmawiają wprawdzie z Salvadorem po hiszpańsku, ale różnice kulturowe sprawiają, że dialogi te brzmią tak, jakby obie strony mówiły w innych językach.

Podchodzenie bohatera wydobywa kontrast między stolicą a światem andyjskich wiosek. Sportretowane w *Madeinusa* zderzenie kultur wpisuje się w podział na niemal przysłowiowe już „dwa Peru”³. Dychotomia ta pojawia się też często w prozie wuja reżyserki, Maria Vargasa Llosy. W jednym z wywiadów pisarz zestawia współczesne Peru, reprezentowane przez stolicę i wybrzeże, z drugim – górskim i wiejskim, zatrzymanym w wieku XIX, jeśli nie w XVII⁴. Dualizm ten i oparta na serii opozycji narracja ustępują jednak w filmie miejsca kulturowej mozaice.

Najważniejszym miejscem wioski jest porośnięty trawą plac z szeregiem niskich domów i kościołem – postkolonialna wariacja na temat idei rynku. Dominantą są tu pełne kontrastów świąteczne dekoracje. Z wizerunkiem Matki Boskiej sąsiadują bajkowe wróżki, a wokół krzyża tańczą w blasku fajerwerków poprzebierane za zwierzęta, groteskowe postacie z doczepionymi do kostiumów plastikowymi fallusami. To pomieszanie porządków spotykamy też w krajobrazie Manayaycuny namalowanym na rytualnych drzwiach. Lokalny artysta na tle zasłaniającej niebo góry przedstawił sceny z codziennego życia wioski i stacje drogi krzyżowej, a na stromych stokach umieścił ogromne dłonie, emanujące nadludzka mocą. Prymitywistyczny pejzaż staje się symbolem uwięzienia w powtarzalności rytuałów i ciasnej przestrzeni. Otwierane raz do roku drzwi wkrótce znów się zatrasną.

Wrażenie klaustrofobicznego zamknięcia nie jest jednak związane w twórczości Llosy wyłącznie z pejzażem andyjskich wiosek. Także prze-

² J. BEASLEY-MURRAY: *Renombrar el desierto: sonido e imagen en las películas de Claudia Llosa*. “Revista de Crítica Literaria Latinoamericana” 2014, n° 80, s. 330.

³ Zob. A. LAMBRIGHT: *Andean Truths. Transnational Justice, Ethnicity and Cultural Production in Post-Shining Path Peru*. Liverpool 2015, s. 74.

⁴ Zob. M. HAUSMANN: *¿Matar para salir de un ambiente patriarcal sofocante? El mundo andino y el papel de las mujeres en “Madeinusa” (2006) de Claudia Llosa*. W: *Directoras de cine en España y América Latina. Nuevas voces y miradas*. Eds. P. FEENSTRA, E. GIMENO UGALDE, K. SARTINGEN. Frankfurt 2014, s. 170, 178.

strzeń wielkiego miasta jawi się tutaj jako labirynt murów, który więzi postacie oraz współgra z ich wyobcowaniem i lękiem. Dobrym tego przykładem jest drugi pełnometrażowy film reżyserki, *Gorzkie mleko* (*La teta asustada*, 2009). Nieprzyjazna przestrzeń, w której żyje bohaterka – grana przez znaną z roli Madeinusy Magaly Solier – jest ściśle powiązana nie tylko z wewnętrznym światem postaci, ale też z peruwiańską historią.

W latach 1980–2000 w Peru toczyła się krwawa wojna domowa między siłami rządowymi a Świetlistym Szlakiem (Sendero Luminoso) – partyzantką o profilu marksistowsko-leninowsko-maoistycznym, do której w późniejszym okresie dołączył Ruch Rewolucyjny im. Túpaca Amaru (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru). Według powołanej w 2001 roku Komisji Prawdy i Pojednania (La Comisión de la Verdad y la Reconciliación) w wyniku konfliktu zginęło 69 280 osób, przy czym 79% ofiar żyło w biednych regionach andyjskich, a 75% posługiwało się keczua lub innymi językami indiańskimi⁵. Jak podkreśla Vitelia Cisneros, wojna pogłębiła podziały kraju – w przeciwieństwie do terenów górskich i wiosek położonych w dżungli, stolica i wybrzeże ucierpiały stosunkowo niewiele⁶. W tym kontekście szczególnie problematyczne stało się mówienie o wspólnocie doświadczeń, kształtującej spójną tożsamość narodową. Na społeczne podziały wpływał też fakt, że aż 37% ofiar poniosło śmierć z rąk sił rządowych, które nie odróżniały terrorystów od ludności z nimi niezwiązanej, skutkiem czego prawa człowieka stały się fikcją – nikt nie próbował ich nawet egzekwować⁷.

Dwie dekady zbrojnego konfliktu odmieniły peruwiański pejzaż nie tylko w znaczeniu społeczno-kulturowym, ale też w *stricto* geograficznym. Uciskani przez obie strony mieszkańcy obszarów wiejskich w efekcie kolejnych masakr, represji i odwetów często opuszczali rodzinne strony, masowo uciekając do stolicy, co z kolei powodowało wyludnienie regionów górskich i pogarszało ich – i tak już niełatwą – sytuację ekonomiczną⁸. Jednocześnie na obrzeżach Limy powstawały

⁵ Zob. Comisión de la Verdad y la Reconciliación: *Informe Final*. 28.08.2003. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php> (dostęp: 20.06.2018); K. THEIDON: *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima 2004, s. 17.

⁶ Zob. V. CISNEROS: „La teta asustada” en el cine peruano del nuevo milenio. W: *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*. Eds. G. COPER-TARI, C. SITNISKY. Madrid 2015, s. 118.

⁷ Zob. Comisión de la Verdad y la Reconciliación: *Informe...*; M.I. REMY SIMA-TOVIC: *Población y sociedad*. W: *Perú*. T. 5: 1960/2010. *La búsqueda de la democracia*. Coord. C. CONTRERAS CARRANZA. Barcelona 2015, s. 280–281.

⁸ Zob. J.A. CASCÓN BECERRA, A. DEL CORAL MARTÍN, E. DÍAZ BUZÓN i in.: *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*. Coords. M^a D. PÉREZ MURILLO, D. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ. Madrid 2002, s. 207–209.

gigantyczne „stożki” (*conos*), zwięzające się w miarę oddalania od miasta, w nich zaś rozbudowywano tzw. nowe wioski (*pueblos nuevos*) – jak eufemistycznie określano slumsy⁹. Powodowało to problemy w stolicy, której infrastruktura nie była przygotowana na przyjęcie takiej liczby przybyszów, do dziś nazywanych przez wielu „najeźdźcami” (*invasores*)¹⁰. Konflikt pogłębił się jeszcze, gdy uciekający przed terrorem migranci zaczęli być wykorzystywani przez bojowników Świetlistego Szlaku do organizowania zamachów bombowych w Limie – dotychczas obojętnie patrzącej na przemoc szerzącą się w innych częściach kraju.

Temat wojny domowej szybko pojawił się w literaturze i w kinie¹¹. Na początku XXI wieku zaczęto jednak odchodzić od dosłownego portretowania konfliktu. Również Claudia Llosa koncentruje się w *Gorzkim mleku* na konsekwencjach doświadczonej przemocy, a historia kraju przedstawiona jest przez pryzmat indywidualnych losów. Film wpisuje się też w dyskurs pojednania – nie stygmatyzuje winnych i podkreśla niechlubną rolę obu stron w konflikcie.

Inspiracją dla Llosy była praca antropolożki Kimberly Theidon¹², badającej skutki peruwiańskiego konfliktu. Badaczka z wielkim entuzjazmem wypowiada się zresztą o historyczno-dokumentacyjnym wymiarze filmu, choć nie brała udziału w jego realizacji¹³. Tytułowa *teta asustada*, a więc dosłownie „złęczniona pierś” (a w polskiej wersji „gorzkie mleko”) traktowana jest często przez europejskich krytyków jako element realizmu magicznego¹⁴. Tymczasem reżyserka odnosi się tutaj do indiańskiego określenia powojennej traumy, przechodzącej na kolejne pokolenia poprzez wyssanie jej z mlekiem matki. Indiańska medycyna nie oddziela bowiem psychiki od ciała¹⁵. Llosa, tak jak Theidon, skupia się na rzadko podejmowanym kobiecym doświadczeniu wojny i przelamuje tabu związane z tematem masowych gwałtów, za które w znacznie

⁹ Zob. C. CONTRERAS, M. ZULOAGA: *Historia mínima del Perú*. Madrid 2014, s. 267.

¹⁰ Zob. J. FRISANCHO: *Notas sobre la histeria de Lima*. W: *Las ciudades latino-americanas en el nuevo (des)orden mundial*. Coords. P. NAVIA, M. ZIMMERMAN. Ciudad de México–Buenos Aires 2004, s. 225–226.

¹¹ Zob. R. GNUTZMANN: *Cine y novela sobre los años de violencia peruana*. „Letral” 2009, n° 3, s. 68–82; R. BEDOYA: „La boca del lobo”. W: *The Cinema of Latin America*. Eds. A. ELENA, M. DÍAZ LÓPEZ. Pref. W. SALLES. London–New York 2003, s. 185–191.

¹² Zob. K. THEIDON: *Entre prójimos...*

¹³ Zob. M. LARGAESPADA: „La teta asustada”: *la historia detrás de la película*. <http://periodismohumano.com/culturas/la-teta-asustada-la-historia-detras-de-la-pelicula.html> (dostęp: 25.06.2018).

¹⁴ Zob. A. LAMBRIGHT: *Andean Truths...*, s. 71.

¹⁵ Zob. K. THEIDON: *Entre prójimos...*, s. 76–77, 91, 130.

większym stopniu niż senderyści odpowiadali wojskowi¹⁶. W narracji celowo nie pojawiają się obrazy przemocy. Opowieść o gwałcie przybiera formę pieśni, nawiązującej do andyjskiej *qarawi*, w której Indianie wyrażają całą skalę emocji i przekazują następnemu pokoleniu dawne historie¹⁷. Śpiewająca Perpetua, matka Fausty, wpisuje się tu w archetyp wdowy (*warmisapa*) archiwizującej w pieśniach przeszłość¹⁸.

Choć bezpośrednio odniesienie do wojennych wspomnień odnaleźć można jedynie w *Gorzkim mleku*, także nieprzyjazny świat, w jakim żyje Madeinusa, bywa interpretowany przez pryzmat zbrojnego konfliktu. Jorge Zavaleta Balarezo zauważa, że Manayaycuna jest miejscem odwrwanym od centrum administracyjnego na wybrzeżu; właśnie w takich wioskach zaczął się terror Świetlistego Szlaku¹⁹.

Wielkim tematem *Gorzkiego mleka* jest też transformacja stolicy spowodowana napływem migrantów z rejonów andyjskich. Lima tworzy tu peruwiański mikrokosmos. W jej coraz szybciej poszerzających się granicach miasto splata się z wsią, bieda z bogactwem, a tradycja Andów z kulturą zachodnią i kreolską²⁰. Film został nakręcony w Manchay – jednej ze wspomnianych „nowych wiosek”. Od reszty miasta dzielą ją skaliste wzgórza, przez które zygzakami biegną strome schody. Postacie pokonujące kolejne stopnie, śledzone z oddali przez statyczną kamerę, przypominają maleńkie figurki w przytłaczającym, surowym krajobrazie. Reżyserka świetnie wykorzystuje go dla oddania alienacji głównej bohaterki. Sylwetka Fausty na tle pejzażu jest ukazywana w izolacji od innych postaci. Choć dziewczyna boi się przemierzać miasto sama, nigdy nie idzie obok odprowadzających ją bohaterów – pozostaje samotna, nawet będąc w towarzystwie. Jednocześnie otaczające Faustę mury w gęsto zabudowanej dzielnicy stwarzają wrażenie klaustrofobicznego zamknięcia. Biedne chatki – niektóre z pustaków, inne ze słomy – tłoczą się w pustynnym krajobrazie, a droga do domu wujka wydaje się zawsze nieskończenie długa. Labiryntowe ukształtowanie przestrzeni dotyczy też innych części miasta. Nieprzyjazna wydaje się zarówno płatanina szpitalnych korytarzy, jak i skąpane w soczystej zieleni ogrodowe alejki. Swoisty labirynt tworzą także wnętrza filharmonii oraz bogatej posiad-

¹⁶ Zob. tamże, s. 99, 118–120.

¹⁷ Zob. tamże, s. 132–133.

¹⁸ Zob. tamże.

¹⁹ Zob. J. ZAVALETA BALAREZO: *Imágenes de sobrevivencia. Del realismo urbano del Grupo Chaski al Perú contemporáneo de Claudia Llosa*. “Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana” 2017, n° 9, s. 156–157.

²⁰ Zob. N. VILANOVA: *Post-indigenismo de celuloide: la deconstrucción del imaginario indígena en las películas de Claudia Llosa*. “Revista de Crítica Literaria Latinoamericana” 2014, n° 80, s. 348.

łości. Nawet wspomnienia z rodzinnych stron nie przynoszą sielankowej wizji pejzażu. Jak tłumaczy Fausta: „w mojej wiosce musisz chodzić przy ścianie, inaczej złapią cię dusze cierpiące i możesz umrzeć. Mój brat przez to zmarł”.

Obce i nieudomowione pejzaże pojawiają się również w krótkometrażowym *Loxoro* z 2011 roku. W tej kameralnej opowieści o matce poszukującej zaginionej córki Llosa portretuje transseksualną społeczność Limy. W pełnometrażowych filmach reżyserki, oprócz języka hiszpańskiego, używany jest keczua, tutaj natomiast postacie mówią w tytułowym *loxoro*, dialekcie peruwiańskich transseksualistów, który, bazując na hiszpańskim, tworzy specyficzny szyfr poprzez rozbięcie wyrazów na sylaby i włożenie pomiędzy nie takich głosek, jak *xara*, *xere*, *xiri*, *xoro* czy *xuru*. W ten sposób na przykład słowo *casa* (dom) zmienia się w *cá-xara saxara*, co przy szybkiej wymowie brzmi dla niewtajemniczonych jak całkowicie odmienny, egzotyczny język²¹. Transseksualna aktywistka Belissa Andía, która w filmie wciela się w postać Makuti, tłumaczy: „jest to szyfr używany jako strategia obronna. Pozwala nam zachować intymność rozmów i chroni przed aktami agresji”²².

W filmie przejście z hiszpańskiego na *loxoro* wiąże się z wejściem w specyficzną, zamkniętą społeczność. Mimo że kamera podąża śladem bohaterki będącej częścią tej rzeczywistości, podobnie jak w innych dziełach Llosy widz ma poczucie nieprzewyciężonej obcości, a świat przedstawiony wydaje się niemożliwy do oswojenia. Stolica Peru jest tutaj miastem pozbawionym centrum i rozpoznawalnych dzielnic. Ciasne, obskurne mieszkania sprawiają wrażenie tymczasowych, ciemne bary nie wyróżniają się niczym szczególnym, a akcja toczy się głównie na słabo oświetlonych ulicach. Miejski krajobraz tworzą znikające w ciemności, rozmyte samochodowe światła, pozbawione wyrazu, odrapane budynki, zaniebane pustostany i mury pokryte graffiti. Znakiem tożsamości staje się język i solidarność społeczności transseksualnej, budzącej agresję i niechęć w innych mieszkańcach Limy. Sam pejzaż to po prostu wielkie miasto, sprowadzone do nieokreślonych peryferii, równie anonimowe, co nieprzyjazne.

Wędrownica Makuti w poszukiwaniu zaginionej Mii jest jak nieustanne dryfowanie wśród ulic nocnego miasta. Brak tu zarówno wyznaczonego w przestrzeni celu, jak i finału snutej narracji. W ostatniej scenie matka, idąc poboczem ruchliwej drogi, przypomina swoją córkę

²¹ Zob. *Lóxoro, voz de los transexuales peruanos ante estigmatización de una sociedad conservadora*. <http://www.jornada.unam.mx/2012/03/24/espectaculos/a10n1esp> (dostęp: 25.06.2018).

²² Tamże.

z początku filmu, a także bohaterkę *Gorzkiego mleka*, która zostaje wyproszona przez swą pracodawczynię z samochodu i musi nagle radzić sobie sama w środku wielkiego miasta. Choć Makuti i Mía żyją w Limie, poza wąską grupą swojej społeczności są tak samo obce i bezbronne jak pochodząca z wioski Fausta.

Specyficzny obraz miasta pojawia się również w paradokumentalnym krótkometrażowym projekcie *El Niño Pepita* (2010). Tytuł filmu, dosłownie „Dziecko Pestka”, odnosi się do fikcyjnego miejskiego kultu, odzwierciedlającego religijny synkretyzm Ameryki Łacińskiej. Przestrzeń ograniczona murami wąskich uliczek, schodów i zaułków, dodatkowo zawężona zostaje tu w bliskich planach. Nawet ujęcie miasta z lotu ptaka przytłacza ciasną zabudową.

Pejzaż zamknięty

Na poczucie uwięzienia w filmowym pejzażu składa się w filmach Llosy wiele elementów. Motyw zamknięcia pojawia się już w strukturach narracyjnych – Salvadorowi dalszą podróż uniemożliwia lawina, która zasypała drogę, a Fausta bardzo długo bezskutecznie usiłuje wyjechać z Manchay z ciałem matki. W *Gorzkim mleku* ważnym wątkiem jest też zestawienie starej kolonialnej posiadłości, której wystrój nie był zmieniany od dekad, z tętniącym życiem targiem ulokowanym za jej murami. Należący do bogatej pianistki Aídy „dom na górze” – jak nazywają go mieszkańcy Manchay – jest szczelnie oddzielony od reszty miasta, a do obowiązków Fausty, pracującej w posiadłości, należy m.in. uważne zamykanie masywnej bramy. Przed każdym jej otwarciem dziewczyna wygląda na zewnątrz przez małe okienko, by przypadkiem „nie wpuścić złodziei”. Żyjąca w hermetycznym zamknięciu Aída nie dostrzega zmian zachodzących w geograficznym oraz etniczno-kulturowym pejzażu stolicy. Wracając z własnego koncertu, pianistka stwierdza z zadowoleniem, że była na nim obecna „cała Lima”, choć naprawdę mówi zaledwie o jej niewielkiej części.

Tego typu rozwiązania fabularne wzmocnione zostają przez warstwę wizualną. Zarówno andyjska wioska, jak i stolica Peru często filmowane są w bliskich planach, kompozycyjnie domkniętych przez mury budynków. W dalszych planach przestrzeń zostaje ograniczona optycznie przez bardzo nisko zawieszony niebo i wrażenie zbytniego zagęszczenia architektonicznego. Powraca także charakterystyczny motyw zamknięcia pejzażu w ramie okna. Często otwarta przestrzeń pozostaje też celowo nieostra, jakby bohaterka nie była jeszcze gotowa, by się nią zachłysnąć.

Innym ciekawym wątkiem są występujące w fabułach lejtmotywy. W *Madeinucie* rozsypywana dookoła domu trutka na szczury oznacza izolację wioski i niechęć wobec obcych, ale jest też początkiem koła narracji, które zamknie się w momencie otrucia ojca. Uwagę zwraca również turpistyczne ujęcie z nienaturalnie wielkim, umierającym szczurem, umieszczonym na pierwszym planie wiejskiego krajobrazu. W *Gorzkim mleku* natomiast jednym z lejtmotywów jest wątek matki związany z tytułową chorobą. Nad pejzażem Manchay góruje olbrzymia figura Matki Boskiej Różańcowej z małym Jezusem, w domu Aídy wisi obraz z karmiącą Maryją, a na weselnym przyjęciu kuzyn kładzie domagające się mleka dziecko na kolanach Fausty.

Jak jednak zobaczymy, poczucie zamknięcia i izolacji nie jest tu ostateczne, a narracje Llosy są niemal zawsze opowieściami o uwolnieniu, w czym niemały udział mają filmowe pejzaże. Niekiedy nawet wysokie mury zwiastują tutaj nadzieję – jak w scenie, gdy Fausta biegnie, by odzyskać należne jej perły, a fragmenty czerwonych liter w tle sygnalizują, że „coś nowego wydarzy się w Manchay”. Także fabularne i krajobrazowe pętle nie zawsze skazują postacie na powrót do punktu wyjścia. Różnica w powtórzeniu oznacza dla bohaterów uwolnienie z koła powtarzających się przestrzeni i zdarzeń. W debiutanckim filmie Llosy cykl pozornie się domyka w wątku przyjazdu i odjazdu ciężarówky, ale w finale jej pasażerem nie jest już Salvador, lecz Madeinusa. Kiedy bohaterka *Gorzkiego mleka* po raz pierwszy odbija się w przeszklonej fotografii wojskowego, z jej nosa cieknie krew. Powtórzenie motywu w jednej z ostatnich scen łączy się jednak z oswojeniem dawnych traum. Charakterystyczny jest również labirynt szpitalnych korytarzy. W zakończeniu Fausta pokonuje go po raz kolejny, ale w przeciwnym kierunku i na plecach mężczyzny, któremu ufa.

Sceneria kojarzona z wolnością i wewnętrzną przemianą nie wiąże się jednak w filmach Llosy ani z labiryntem Limy, ani z ciasnymi uliczkami Manayacuny. Zarówno w *Gorzkim mleku*, jak i w *Madeinucie* będzie to przestrzeń zewnętrzna wobec głównego miejsca akcji, związana z siłą natury, a nie z działalnością człowieka.

Wodospady na pustyni

Zanim jednak przyjrzymy się górskim przełęczom i wybrzeżom oceanu, warto zatrzymać się na pustyni, która wbrew pozorom skrywa w filmach Llosy wiele niespodzianek. Surowy krajobraz Manchay w *Gorzkim mleku* wiąże się nie tylko ze śmiercią i powojenną traumą. Pejzaż, który na początku filmu tak dobrze współgra z wyobcowaniem

i lękiem bohaterki, w finale staje się symbolem życia, odradzającego się mimo wszystko. Fausta otwiera bramę domu i znajduje pozostawioną przez Noégo kwitnącą sadzonkę ziemniaka. Kwiat na pustyni oznacza nowe życie w wymiarze personalnym, ale jest też znakiem odradzającej się społeczności migrantów. Śmierć zostaje wyparta przez buzującą w kulturowej mozaice witalną siłę. W miejscu, gdzie jeszcze niedawno leżały zwłoki, ułożona zostaje suknia panny młodej. Nawet trumny pokryte jaskrawymi malunkami wydają się tu paradoksalnie bliskie życia – na ich wiekach kusząco wyglądają sielskie pejzaże i seksowne blondynki w czerwonej bieliźnie; znajdzie się też coś dla fanów futbolu oraz wersja militarna dla patriotów. W pierwszym ujęciu wnętrza zakładu pogrzebowego w rogu kadru widoczne są nieruchome nogi dziecka. Po chwili okazuje się jednak, że to tylko syn właścicielki beztriosko bawi się między trumnami.

Symbolami odrodzenia stają się również kolorystyczne kontrapunkty w monotonnym pejzażu pustyni. Większość z nich wiąże się z weselami, których organizacją zajmuje się wujek Fausty. Różowe schody jadą przez biedne przedmieścia na sznurku za ciężarówką, wiozącą państwa młodych. Kolorowe szarfy i sztuczne kwiaty ubarwiają ceremonię na zwykłym podwórku. Tłum młodych par w odświętnych strojach wygląda niemal surrealistycznie na górzystym pustkowiu w kolorze poszarzałej sepilii. Rachityczne drzewko w donicy, wokół którego tańczą weselni goście, przewraca się od nadmiaru dekoracji, ale już po chwili ponownie ożywia pejzaż jedyną w okolicy plamą zieleni, a nad zakurzonym placem wzlatuje w ciemne niebo zapalony lampion.

Wśród barwnych kontrapunktów szczególną uwagę zwracają motywy akwaticzne. Reżyserka w przemyślny sposób rozmieszcza je w filmowej scenerii, jakby wyznaczając ślad prowadzący do finału opowieści. Woda w pustynnym pejzażu Manchay w naturalny sposób wydaje się symbolem oczyszczenia i odrodzenia. Jednak w kontekście metod, jakimi indiańscy znachorzy (*curanderos*) leczyli chorobę gorzkiego mleka, obecne w filmie motywy akwaticzne nabierają dodatkowego znaczenia. Jak pisze Theidon, jednym ze sposobów była pochodząca z rzeczno-ego młyna „woda zapomnienia” (*agua de olvido*), która miała przynieść ukojenie i sprawić, że traumatyczne wspomnienia odejdą w niepamięć²³. Związek wody z nowym życiem podkreśla zwłaszcza metamorfoza dokonująca się na podwórku domu wujka Fausty. Dół, który pierwotnie miał być grobem dla zmarłej Perpetui, zostaje zamieniony w miniaturowy basen. W prostokącie jaskrawoniebieskiej folii dokazują dzieci, rozpryskując wodę na zgromadzonych na brzegu domowników i na zachwycone nagłą

²³ Zob. K. THEIDON: *Entre prójimos...*, s. 66.

odmianą psy. Motyw wody spotykamy także w piosence o syrenie, która staje się swoistym *alter ego* bohaterki. Fausta odlicza perły, tak jak syrena liczy ziarnka komosy ryżowej ofiarowane jej przez muzyków. Gdy dziewczyna w niebieskiej sukni zatrzymuje się na tle pejzażu z wodospadem, niemal całkowicie stapia się z wyobrażoną na płótnie wodą. Sam obraz z przedstawieniem wodospadu (zob. fot. 22) zawieszony jest pośrodku pustyni jako równie kiczowate, co nierzeczywiste tło ślubnych fotografii. I nawet jeśli uznamy to za esencję złego smaku, nie sposób nie dostrzec tu witalnej siły i niespożytej energii Manchay. Biedne przedmieścia, oddzielone od centrum Limy linią wzgórz i uprzedzeniami mieszkańców bogatych dzielnic, nie pogrążają się we własnych kompleksach, lecz aktywnie zmieniają swój codzienny krajobraz.



Fot. 22. Marzenie o wodospadzie na zakurczonych przedmieściach. Kadr z filmu *Gorzkie mleko*

Ukazane w filmie wodospady na pustyni i ślubne ekstrawagancje są kwintesencją kultury *chola*. Terminem tym w wielu krajach Ameryki Łacińskiej określa się metysa. W Peru, Panamie i Meksyku *cholo* oznacza także Indianina, który adaptuje obyczaje Zachodu. Zjawisko to staje się dominantą kulturowego pejzażu przedstawionego w *Gorkim mleku*, podlegając tam równocześnie procesowi estetyzacji²⁴. Barwne kontrasty i zaskakujące zestawienia pozornie nieprzystających do siebie motywów

²⁴ Zob. C. VICH: *De estatizaciones y viejos exotismos: apuntes en torno a "La teta asustada" de Claudia Llosa*. "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana" 2014, n° 80, s. 334.

nie tracą tu ani na chwilę specyficznego wdzięku. W zakładzie pogrzebowym z poszarzałym pejzażem za oknem kontrastuje reprodukcja *Mony Lisy* i obraz sielankowego pikniku z nieodłącznym jelonkiem na wściekłozielonej łące. Tort weselny ma w środku białe gołębie i różową dedykację na wierzchu, mimo że panna młoda nie potrafi czytać. Inna bohaterka upiera się, że pójdzie do ślubu z fryzurą podpatrzoną w telenoweli, a do trenu sukni przyczepia różowe balony, by – tak jak w filmach – unosił się w powietrzu. Elementy kultury *chola* napotkać można także w warstwie muzycznej. Walc *Nad pięknym modrym Dunajem* Johanna Straussa II sąsiaduje tu z gatunkiem *cumbia andina* – charakterystycznym dla środowiska migrantów w Limie²⁵.

Swójstym przetworzeniem kultury zachodniej są również imiona postaci. W *Madeinucie* imię tytułowej bohaterki, wbrew pozorom, wykracza poza fantazję scenariusza i jest zakorzenione w peruwiańskiej współczesności. Jak tłumaczy reżyserka, w andyjskich wioskach stosunkowo często występują imiona będące specyficznymi przeróbkami, odsyłającymi do kultury Stanów Zjednoczonych. Przykładem może być Marlonbrandon, Jonefekenedy czy Usanavy²⁶. Co ciekawe, gdy bohaterka dostrzeżga napis „Made in USA” na metce koszulki przybywsza z Limy, uznaje, że chłopak ma tam po prostu wypisane jej imię. Wątek ten zostaje zręcznie wpleciony w refleksję postkolonialną. Salvador mówi dziewczynie: „Powinnaś nazywać się Rosa albo María”. Proponowane przez niego imiona są jednak równie obce kulturze indiańskiej, jak Usanavy czy Madeinusa, choć te ostatnie wynikają z własnej inwencji, podczas gdy te proponowane przez mieszkańca Limy są jedynie powtarzalną – ale znacznie łatwiejszą do akceptacji dla człowieka Zachodu – matrycą. Imię bohaterki zdrabniane jest w filmie jako „Made”, co sugeruje kulturowe uformowanie postaci, ale też odsyła do samego działania. W przeciwieństwie do przywiązanej do tradycji siostry (nazwanej Chale na cześć peruwiańskiego piłkarza o tym nazwisku), zafascynowana zachodnią kulturą Madeinusa jest postacią aktywną, walczącą o spełnienie marzeń. Własne imię, zapisane przez nią na wycinku z kolorowej prasy i zmieniające treść nagłówka, tworzy czołówkę filmu i jest znakiem świadomego wzięcia losu we własne ręce.

Niektóre imiona zyskują w fabułach Llosy wymiar ironiczny. Salvador (czyli „wybawiciel”) ostatecznie uratuje Madeinusę wbrew swej woli i gatunkowym kliszom. Mogłoby się wydawać, że fabuła zmierza

²⁵ Zob. J. ZAVALETA BALAREZO: *Imágenes...*, s. 164.

²⁶ Zob. S. BENEVENT GONZÁLEZ: *Lenvers du décor dans “Madeinusa” de Claudia Llosa: de l'exubérance à la révélation*. W: *Variaciones sobre el melodrama*. Coord. M.A. SEMILLA DURÁN. Madrid 2013, s. 556.

w stronę klasycznego romansu i happy endu, w którym przybysz z Limy zabierze do miasta nieszczęśliwą w rodzinnej wiosce Indiankę. W finale okazuje się jednak, że bohaterka sama wybawia się z opresji, rzucając na Salvadora oskarżenie o zbrodnię, której nie popełnił.

Przewrotnym nawiązaniem do tradycji jest również imię Aída, interpretowane w *Gorzkim mleku* w kontekście bohaterki opery Giuseppe Verdiego²⁷. Obie postacie zostają uwięzione na własne życzenie. O ile jednak operowa Aída, zamurowana żywcem razem z ukochanym, stała się symbolem poświęcenia i bezwarunkowej miłości, o tyle jej imienniczka z *Gorzkiego mleka* zamyka się w otoczonym murem domu i we własnym egocentryzmie. Co ciekawe, w przybliżeniu twórczego kryzysu pianistka zawiera umowę ze swoją służącą Faustą – za każdą zaśpiewaną piosenkę dziewczyna otrzyma perłę z zerwanego naszyjnika. Motyw ten przyrównywany jest do wymiany dokonywanej z Indianami przez Krzysztofa Kolumba, w której paciorki były zapłatą za uległość²⁸. Można dostrzec tu także aluzję do przywłaszczenia przez cywilizację Zachodu sztuki innych kultur. Muzyka oparta na nutowym zapisie i tworzona dla komercyjnego sukcesu zestawiona zostaje z ustną tradycją, przekazywaną z pokolenia na pokolenie. Nieprzypadkowe jest też imię Fausty, która zawiera „pakt z diabłem”, by za zdobyte w ten sposób pieniądze pochować matkę w rodzinnej wiosce. W przeciwieństwie do swojego męskiego pierwowzoru, oszukana przez Aíde Fausta odzyskuje zarówno perły, jak i własną duszę. Gdy zaś pada zemdlona przed bramą posiadłości, ratuje ją ogrodnik o imieniu Noé – uosabiający, tym razem nie ironiczną, obietnicę nowego życia po potopie.

Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na różnice w ukazywaniu kulturowego synkretyzmu w *Madeinucie* i w *Gorzkim mleku*. W pierwszym z filmów uderza przede wszystkim przemieszanie sfery *sacrum* i *profanum*. Uroczystości Wielkiego Piątku, wraz z rytuałem przewiązania oczu figurze ukrzyżowanego Chrystusa, są tu początkiem szalonego karnawału, podczas którego – jak wierzą mieszkańcy Manayayuncy – Bóg nie widzi ludzkich grzechów. Śmierć Boga, narzuconego niegdyś Indianom przez kolonizatorów, jest jednak pozornym wyzwoleniem. Nadejście Świętego Czasu (*Tiempo Santo*) oznacza też bowiem nowe zasady opresji, wedle których ojciec za społecznym przyzwoleniem gwałci córkę, a złodzieje bezkarnie okradają samotną matkę. Patriarchalne zależności, religia i zabobony tworzą toksyczną mieszankę, od której Madeinusa

²⁷ Zob. A. LAMBRIGHT: *Andean Truths...*, s. 70.

²⁸ Zob. G. LILLO: „*La teta asustada*” (Perú, 2009) de Claudia Llosa: *¿memoria u olvido?* “Revista de Crítica Literaria Latinoamericana” 2011, n° 73, s. 442; V. CISNEROS: „*La teta asustada*”..., s. 125.

ostatecznie uwalnia się, uciekając z rodzinnej wioski. Jak możemy się domyśleć, w życiu mieszkańców nic się jednak nie zmieni. Za rok oczy Chrystusa zostaną przesłonięte tą samą chustką, zaś na głównym placu Manayaycuny znów pojawi się zegar, ręcznie obsługiwany przez przysypiającego staruszka. Natomiast synkretyzm kultury *chola*, sportretowany w *Gorzkim mleku*, pełen jest wiary w przyszłość i świadczy o dynamicznym rozwoju. Nieprzypadkowo biznes prowadzony przez rodzinę Fausty polega na organizacji wesel. Jak pisze Cynthia Vich, „nowe uroczystości związane z sukcesem w stolicy mają zastąpić cierpienie, które tkwi u korzeni migracji”²⁹. Doskonałym tego przykładem jest zdjęcie weselnych gości na tle wodospadu, interpretowane przez autorkę jako budowanie nowej rodzinnej historii i pamięci³⁰. W tym kontekście zwraca też uwagę postawa wujka Fausty i jego mowa na ślubie 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”. Ostatnie zdanie odnosi się do tzw. mobilnego bufetu, który pojawia się na weselach w biedniejszych rodzinach. Ustawiane do zdjęcia wykwintne potrawy po uwiecznieniu przez fotografa zabierane są na kolejne przyjęcie, a na stół wjeżdżają zastępcze półmiski z chrupkami. Jednak nawet tego typu sceny nie mają tutaj posmaku gorzkiej satyry, lecz odzwierciedlają sen migrantów o lepszym życiu i ich siłę, by na przekór wszystkiemu wyjść tym marzeniom naprzeciw. Przekształcanie pejzażu przez nieustanną rozbudowę i zaskakujące, barwne dekoracje jest inną odsłoną tego samego zjawiska – wyraża nadzieję na przemienienie pustyni w nowy dom.

W stronę oceanu

Kiczowata, ale i pełna witalnej energii symbolika sztucznego wodospadu wpisuje się w wyzwalającą rolę pejzażu, związaną z motywem drogi, pokonywania geograficznych i wewnętrznych granic. Marzenie o wodospadzie, utrwalone na fotograficznym tle, jest zapowiedzią finału, w którym namalowaną na płótnie wodę zastępuje potężny żywioł oceanu. W obydwu peruwiańskich filmach pełnometrażowych Llosa buduje scenę na zasadzie opozycji. Pejzaż zamknięty w ramach okien i ciasnych uliczek znajduje kontrpunkt w otwartych przestrzeniach, a nieoswojona architektura stolicy i andyjskiej wioski zderzona zostaje z siłą natury.

²⁹ C. VICH: *De estatizaciones...*, s. 338.

³⁰ Zob. tamże, s. 340.

W przypadku *Madeinusa* trudno mówić o szczęśliwym zakończeniu. Bohaterka zabija ojca, a próbujący jej pomóc przybysz z Limy prawdopodobnie zostaje zlinczowany za morderstwo, którego nie popełnił. Nie ma też pewności, jak potoczą się dalsze losy protagonistki – możemy przypuszczać, podobnie jak czyni to Salvador, że wymarzona, ale i zupełnie obca Lima rozczaruje ją i zniszczy. Równocześnie nie sposób oprzeć się wyzwalającej energii finału. Kamera w długiej panoramie śledzi dach ciężarówką przesuwaną wśród traw. Zza łagodnych pagórków wystają ośnieżone szczyty. Po chwili perspektywa zmienia się i pejzaż ukazany jest przez przednią szybę samochodu. Madeinusa dowiązuje ścięty przez złośliwą siostrę warkocz do włosów lalki i poprawia w uszach odziedziczone po matce kolczyki. W ostatnim ujęciu długo jeszcze śledzimy pustą drogę, pnącą się przez andyjskie przełęcze.

Pejzaż przynoszący Madeinusię wolność ma swoją zapowiedź we wcześniejszych scenach filmu. Pełna słońca i wiatru przestrzeń gór pojawia się we wszystkich sekwencjach, które stwarzają bohaterce szansę na zmianę losu. Po spotkaniu z Salvadorem szczęśliwa dziewczyna biegnie przez łąki nad jeziorem otoczonym majestatycznymi szczytami gór. Muzyka napełnia krajobraz emocją. Wśród traw pasą się owieczki. Estetyka kadrów przywodzi na myśl pasterską sielankę. W tym samym pejzażu filmowana jest procesja, podczas której Madeinusa w przebraniu Matki Boskiej niesiona jest przez mieszkańców wioski na przystrojonej platformie (zob. fot. 23). Dłoń dziewczyny oparta na plastikowym globu-



Fot. 23. Procesja Wielkiego Tygodnia w Andach. Kadr z filmu *Madeinusa*

sie i ujęcie z żabiej perspektywy na tle nieba sugerują sukces i poczucie siły. Już po chwili procesja skręca jednak w ciasne uliczki Manayaycuny, a chwila triumfu zmienia się w pasmo upokorzeń.

Wyjście poza nieprzyjazną przestrzeń wioski jest też znakiem nadziei dla Salvadora. Po wyłamaniu drzwi szopy, w której uwięził go sołtys, bohater idzie przez łąkę w stronę gór. Madeinusa podąża za nim wśród traw, by na tle ośnieżonych szczytów uwodząc przybysza piosenką w keczua. Sceny przywołują konwencję pasterskiego romansu, ale dzika przyroda nie ma w sobie nic z landszaftu. Plenery północnego regionu Ancash uderzają swym naturalnym pięknem, pozwalają na głęboki oddech poza duszną przestrzenią wioski.

W *Gorzkim mleku* zapowiedź finału nad oceanem znajdujemy nie tylko we wspomnianych motywach akwaticznych, lecz także w kiczowatych dekoracjach trumien. Podczas wizyty w zakładzie pogrzebowym Fausta zatrzymuje wzrok na dwóch malunkach, symbolizujących alternatywne miejsca pochówku Perpetui. Sielskie łąki z pasącymi się krowami i mającym w tle pasmem górskim przeznaczone są, jak komentuje sprzedawczyni, „dla tych, którzy kochają swoją ziemię”. Jaskrawopomarańczowy zachód słońca nad morzem z nieodłącznym stadem odlatujących ptaków namalowano z kolei „dla poszukujących spokoju”. Widząc zamyślane spojrzenie Fausty, sprzedawczyni dodaje: „to Pacyfik, który zmywa smutki i koi cierpienie”.

Zarówno w *Madeinucie*, jak i w *Gorzkim mleku* pojawiają się też motywy muzyczne, zapowiadające drogę, którą postacie przebędą w finale. Bohaterka pierwszego z filmów nieustannie powraca w swoich piosenkach do tematu podróży. Zwrotka o samotnym ptaszku kończy się osobistym refrenem: „gdy nadejdzie Święty Czas, odejdę daleko, pójdę przez wzgórze i doliny”. Fausta natomiast śpiewa przy zwłokach matki: „Będę niosła cię na plecach, tak jak ty mnie nosiłaś, kiedy byłam niemowlęciem”.

Podróż w *Gorzkim mleku* wiąże się ze szczególnie grą spojrzeń. Odwrotnie niż Madeinusa, patrząca na drogę z szoferki ciężarówki, Fausta podróżuje z tyłu samochodu, a punkt widzenia kamery oddaje spojrzenie bohaterki na pozostawianą w oddali szosę. Górzysty pejzaż staje się coraz bardziej odległy, w dal odpływają tablica ostrzegająca przed strefą ruchomych piasków i umieszczona na przyczepie łódź rybacka, która nie chce się zmieścić w niskim tunelu. Z chwilą, gdy na horyzoncie pojawia się linia oceanu – jeszcze rozmyta – kamera rozpoczyna jazdę wzdłuż wybrzeża, a Fausta kieruje wzrok w stronę wody, by po chwili wyruszyć na wędrówkę wśród wydm. Gdy w ostrym słońcu niesie na plecach ciało matki (zob. fot. 24), na piasek pada tylko jeden wspólny cień. Wydaje się, że niewyraźna plama oceanu wraz z łagodną muzyką przynosi bohaterce ukojenie i spokój.



Fot. 24. Niosąc ciało matki na brzeg oceanu. Kadr z filmu *Gorzkie mleko*

„Spójrz na morze, mamó” – śpiewa Fausta nad brzegiem oceanu. Pieśń *qarawi*, która na początku filmu służy Perpetui do opowiedzenia o koszmarach zbrojnego konfliktu, w finale staje się symbolem oczyszczenia. Pochowanie matki i zamknięcie jej opowieści współgra z wyzwoleniem Fausty z wojennej traumy. Mimo zdobycia ostatecznie środków na pogrzeb w rodzinnej wiosce bohaterka przerywa podróż na wybrzeżu. Grzebiąc ciało matki nad oceanem, rozpoczyna swoją własną historię. Domknięcie cyklu i jednocześnie uwolnienie się od przeszłości podkreślone zostaje przez wizualną kompozycję śmierci Perpetui oraz sceny nad oceanem. Na początku filmu kamera koncentruje się na surowym pejzażu ujętym w ramę okna. Gdy w dolnej części kadru pojawia się głowa Fausty, bohaterka zwrócona jest tyłem do krajobrazu, a z wyrazu jej twarzy domyślamy się nagłej śmierci matki. W finale kierunki te zostają odwrócone. Postać znów wyłania się z dolnej części nieruchomego kadru. Tym razem jednak widzimy jej głowę od tyłu, a pejzażu nie zamyka już żadna dodatkowa rama. Fausta patrzy na ocean, a fale wymykają się z kadru.

Enrique Bernales Albites i Leila Gómez interpretują zakończenie *Gorzkiego mleka* przez pryzmat indiańskiej tradycji. Ocean pełni tu rolę świętego miejsca, życiodajnego żywiołu i symbolu handlu, dzięki któremu mogło rozkwitnąć społeczeństwo. Autorzy podkreślają też, że język keczua powstał na wybrzeżu, a finał filmu jest specyficznym powrotem do korzeni³¹.

³¹ Zob. E. BERNALES ALBITES, L. GÓMEZ: *Trauma y aislamiento en “La teta asustada” de Claudia Llosa*. “Iberoamericana. América Latina, España, Portugal. Ensayos Sobre Letras, Historia y Sociedad” 2017, n° 65, s. 99–101.

W interpretacji Llosy spojrzenie Perpetui na ocean symbolizuje zbliżenie między Andami a wybrzeżem. Reżyserka uważa, że migranci powinni włączać się w kulturę Limy, co wiąże się też z koniecznością wybaczenia³². Historia Fausty rozumiana jest w tym kontekście jako doświadczenie całego pokolenia, a uwolnienie się bohaterki od wojennej traumy niesie nadzieję na pogodzenie się peruwiańskiego społeczeństwa z przeszłością³³.

Wszystkie filmy Llosy są w jakiejś mierze obrazami alienacji, a wątek utraty matki wiąże się w nich z poszukiwaniem zagubionych korzeni. Motywy te powracają w najnowszym dziele reżyserki *Do nieba* (*Aloft*, 2014), osadzonym w pejzażach Kanady. Również tutaj napotykamy miejsca peryferyjne i niekonkretne. Skute lodem jeziora, błotniste bezdroża i zagubione w lasach miasteczka wpisują się w pełną tajemnic i niedopowiedzeń narrację oraz w specyficzną przetworzoną formułę kina drogi, obecną na swój sposób w całej twórczości Llosy. Prześwietlone słońcem, zaśnieżone pustkowia doskonale współgrają z wyobcowaniem i nomadyczną tożsamością postaci. Poczucie braku oswojenia filmowych przestrzeni po raz kolejny splata się z niemożnością pełnej identyfikacji. Reżyserka nigdy nie próbuje wywołać u widza bezwarunkowej sympatii ani zrozumienia dla bohaterów. Ich introwertyczne charaktery zwykle nie pozwalają też na bezpośrednią emocjonalną ekspresję. Wyrazem wewnętrznego świata postaci stają się pejzaże – w peruwiańskiej twórczości Llosy tym ciekawsze, że oprócz pełnienia funkcji symbolicznych, odzwierciedlają konkretną rzeczywistość społeczną.

Bibliografia

- BEASLEY-MURRAY J.: *Renombrar el desierto: sonido e imagen en las películas de Claudia Llosa*. "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana" 2014, n° 80.
- BEDOYA R.: "La boca del lobo". W: *The Cinema of Latin America*. Eds. A. ELENA, M. DÍAZ LÓPEZ. Pref. W. SALLES. London–New York 2003.
- BENEVENT GONZÁLEZ S.: *Lenvers du décor dans "Madeinusa" de Claudia Llosa: de l'exubérance à la révélation*. W: *Variaciones sobre el melodrama*. Coord. M.A. SEMILLA DURÁN. Madrid 2013.
- BERNALES ALBITES E., GÓMEZ L.: *Trauma y aislamiento en "La teta asustada" de Claudia Llosa*. "Iberoamericana. América Latina, España, Portugal. Ensayos Sobre Letras, Historia y Sociedad" 2017, n° 65.

³² Zob. R. MASEDA: *Indigenous Trauma in Mainstream Peru in Claudia Llosa's "The Milk of Sorrow"*. "Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism" 2016, vol. 6. <https://digitalcommons.bowdoin.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1176&context=dissidences> (dostęp: 25.06.2018).

³³ Zob. G. LILLO: "La teta asustada"..., s. 436.

- CASCÓN BECERRA J.A., CORAL MARTÍN A., DEL DÍAZ BUZÓN E. i in.: *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*. Coords. M^a D. PÉREZ MURILLO, D. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ. Madrid 2002.
- CISNEROS V.: "La teta asustada" en el cine peruano del nuevo milenio. W: *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*. Eds. G. COPERTARI, C. SITNISKY. Madrid 2015.
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación: *Informe Final*. 28.08.2003. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php> (dostęp: 20.06.2018).
- CONTRERAS C., ZULOAGA M.: *Historia mínima del Perú*. Madrid 2014.
- FRISANCHO J.: *Notas sobre la historia de Lima*. W: *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*. Coords. P. NAVIA, M. ZIMMERMAN. Ciudad de México–Buenos Aires 2004.
- GNUTZMANN R.: *Cine y novela sobre los años de violencia peruana*. "Letral" 2009, n° 3.
- HAUSMANN M.: *¿Matar para salir de un ambiente patriarcal sofocante? El mundo andino y el papel de las mujeres en "Madeinusa" (2006) de Claudia Llosa*. W: *Directoras de cine en España y América Latina. Nuevas voces y miradas*. Eds. P. FEENSTRA, E. GIMENO UGALDE, K. SARTINGEN. Frankfurt 2014.
- LAMBRIGHT A.: *Andean Truths. Transnational Justice, Ethnicity and Cultural Production in Post-Shining Path Peru*. Liverpool 2015.
- LARGAESPAD A.: "La teta asustada": la historia detrás de la película. <http://periodismohumano.com/culturas/la-teta-asustada-la-historia-detras-de-la-pelicula.html> (dostęp: 25.06.2018).
- LILLO G.: "La teta asustada" (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿memoria u olvido? "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana" 2011, n° 73.
- Lóxoro, voz de los transexuales peruanos ante estigmatización de una sociedad conservadora. <http://www.jornada.unam.mx/2012/03/24/espectaculos/a10n-1esp> (dostęp: 25.06.2018).
- MASEDA R.: *Indigenous Trauma in Mainstream Peru in Claudia Llosa's "The Milk of Sorrow"*. "Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism" 2016, vol. 6. <https://digitalcommons.bowdoin.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1176&context=dissidences> (dostęp: 25.06.2018).
- REMY SIMATOVIC M.I.: *Población y sociedad*. W: *Perú. T. 5: 1960/2010. La búsqueda de la democracia*. Coord. C. CONTRERAS CARRANZA. Barcelona 2015.
- THEIDON K.: *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima 2004.
- VICH C.: *De estatizaciones y viejos exotismos: apuntes en torno a "La teta asustada" de Claudia Llosa*. "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana" 2014, n° 80.
- VILANOVA N.: *Post-indigenismo de celuloide: la deconstrucción del imaginario indígena en las películas de Claudia Llosa*. "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana" 2014, n° 80.
- ZAVALETA BALAREZO J.: *Imágenes de sobrevivencia. Del realismo urbano del Grupo Chaski al Perú contemporáneo de Claudia Llosa*. "Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana" 2017, n° 9.

Joanna Aleksandrowicz

Undomesticated Places. Landscapes of Peru in Claudia Llosa's films

Summary

Landscapes in films directed by Claudia Llosa come to signify strangeness and isolation. In her debut *Madeinusa* (2006) the Peruvian filmmaker depicts a secluded village in the Andes, whose name Manayaycuna means a place one must not enter, which indeed proves to be quite accurate for an accidental stranger arriving from Lima. The clash of cultures theme returns in *The Milk of Sorrow* (2009), which in turn is set in unfriendly landscape of the capital's suburbia, where migrants try to start their lives anew by leaving behind the traumatic memories of armed conflict taking place in their home villages. Other districts of Lima, which are equally strange and unwelcoming, serve as a setting for Llosa's short film entitled *Loxoro* (2011), telling a story of a desperate search for a missing daughter. The claustrophobic confinement of urban mazes and forbidden villages, however, is counterpointed in Llosa's films by the hope-inducing open spaces of mountain ranges and ocean waters.

Keywords: Claudia Llosa, Peruvian landscapes in cinema, desolate landscapes in cinema

Joanna Aleksandrowicz

Endroits non apprivoisés. Paysages du Pérou dans les films de Claudia Llosa

Résumé

Les paysages dans les films de Claudia Llosa deviennent les signes d'un sentiment de dépaysement et d'isolement. Dans son début *Madeinusa* (2006), la réalisatrice péruvienne présente un village situé dans les Andes et coupé du monde, dont le nom, Manayaycuna, désigne non sans raison un endroit où l'on ne peut pas entrer, ce qu'apprend un nouveau venu accidentel de Lima. La question du choc des cultures reviendra dans *Fausta* (2009), dont l'action se déroule dans un paysage hostile, aux alentours de la capitale, où les migrants essaient de commencer une nouvelle vie, tout en laissant dans leurs villages natals des souvenirs traumatiques du conflit armé. D'autres quartiers de Lima, aussi étrangers et hostiles, deviennent le décor pour les recherches désespérées de la fille dans le court-métrage *Loxoro* (2011). Cependant, c'est dans les espaces montagnards ouverts du col et des eaux de l'océan que la fermeture claustrophobe des labyrinthes citadins et des villages interdits trouve, dans les films de la réalisatrice, un contrepoint plein d'espoir.

Mots-clés: Claudia Llosa, paysage du Pérou dans le cinéma, paysage d'un endroit dépeuplé dans le cinéma