

QUINZAINÉ
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES





CARMEN & LOLA

A film by Arantxa Echevarría

Zaira Romero * Rosy Rodríguez

Moreno Borja * Rafaela León * Carolina Yuste

TYTEC SERVICIOS AUDIOVISUALES WITH THE SUPPORT OF ORANGE ESPAÑA - COMUNIDAD DE MADRID - ICAA PRESENTS "CARMEN & LOLA"
PRODUCTION DIRECTOR EDUARDO SANTANA - DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY PILAR SÁNCHEZ DÍAZ - COSTUME DESIGNER CARMEN ROPERO TERESA MORA
MAKE-UP AND HAIR GLORIA PINAR Y SOLEDAD PADILLA - PRODUCTION DESIGNER SOLEDAD SESEÑA - ASSISTANT DIRECTOR JORGE CALATAYUD - DIRECT SOUND FABIO HUETE
SOUND EDITING DANI PEÑA - MUSIC MINA ARANDA - EDITOR RENATO SALJUAN - EXECUTIVE PRODUCERS PILAR SÁNCHEZ DÍAZ Y ARANTXA ECHEVARRÍA
WRITTEN AND DIRECTED BY ARANTXA ECHEVARRÍA

TVTEC      **LÉRIDO**



Michał Bartosz (Barcelona)

Pocałunek Caudillio...



Całują się oto dwie dziewczyny – na madryckim blokowisku, polskim skwerze, czy karaibskiej plaży, wszystko jedno. Czy aby jednak na pewno? Bo jednego to rozczuli, ale wielu zbulwersuje, o śmiech przyprawi, szyderstwo, a innego – nawet o wstręt. A tymczasem one się faktycznie całują, i w dodatku nie jakiegokolwiek, a dwie dziewczyny romskie to są. A w tym wypadku odczucia postronnych mogą osiągnąć poziom rozziewającej rozpacz, jak w najmocniejszej bodaj scenie z filmu *Carmen i Lola*, gdy odkrywszy homoseksualne skłonności córki ojciec, o przewidywalnie tradycyjnym światopoglądzie, przeżywa fizyczny zgoła ból konfuzji i upokorzenia. Ładunek emocjonalny sceny jest potężny, rozpacz starego Cygana najprawdziwsza – wątpliwe, by nawet najbardziej liberalnie usposobiony widz nie przymknął, choćby na moment oka na tę ojcowską małostkowość i miast potępić go, poczuł współczucie.

Lecz skąd ta rozpacz, pomieszanie i trwoga romskiego ojca? Rzecz jasna, to łka jego oczyma romska kultura (a ściślej, pewne jej elementy), pieczołowicie wpojone mu przez jego własnych rodziców i otoczenie normy życia zbiorowego – dogłębnie zinterioryzowane, dyktują kształt najautentyczniejszych, indywidualnych odczuć jednostki, nawet w najbardziej intymnych zakamarkach jej życia, do których należy miłość ojcowska i miłość w ogóle. Zetknięcie z tabu – a o tym mówi obraz Arantxa Echevarrii – prowadzi protagonistów ku tragedii, a otoczenie przyprawia o dyskomfort i lęk, o jaki przyprawiać musi obserwowanie pękniętej rzeczywistości.

Nieuniknienie uwikłana w stosunki społeczne, miłość wykracza poza obszar indywidualnych doświadczeń i znaleźć się musi, chce tego czy nie, na terenie polityki, ta zaś, podejmując wysiłek uporządkowania i kontrolowania poczynań zbiorowości, nie może pozostać obojętna na intruza, który ma zdolność przekraczania wszelkich barier wewnątrzgrupowych – „przenika więzy rasy, podziałów narodowych i systemu klas społecznych grupy” – ostrzega Zygmunt Freud w *Group Psychology*. Nie o niczym innym traktuje wszak romans wszechczasów – *Romeo i Julia*, gdzie poczynania bohaterów poddają próbie fundamentalne normy średniowiecznego społeczeństwa Werony. Szekspir demonstruje, jak dalece jednostka i jej zachowanie, także w miłosnym kontekście, jest konstruktem społecznego konsensusu – zaledwie poznają swe nazwiska, dwoje bohaterów, którzy

dopiero co rozplątali się w swych spojrzeniach, przedzierzga się we wrogów – konwenans i genealogia, a nie jednostkowe odczucia i pożądania definiują teraz ich relację. Ta sama siła oddziałuje na bohaterki *Carmen i Lola*: „Musimy się lubić, jesteś kuzynką mojego narzeczonego” – mówi jedna. Więzy pokrewieństwa poprzedzają i są nadrzędne wobec indywidualnych definicji tego, kto jest kim dla kogo. Oczywiście, gdy – jak przypadku tych dwojga – wyrwa pojawia się w fundamentalnym i, wydawałoby się „naturalnym”, niezachwianie binarnym rozdziale na płci i przypisywane im role, sytuacja staje się wyjątkowo poważna.

Jednak nawet w swej powszedniej, heteroseksualnej wersji, miłość to dla mechanizmów społecznej kontroli i organizacji głównie utrapienie i przez większość swej historii, ludzkość doskonale obywatela się bez niej. Na pewnym wszak etapie rozwoju zbiorowisk ludzkich wskazane stało się wprowadzenie innowacji, jaką była rodzina monogamiczna, która – jak zapewnia Fryderyk Engels w *Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa* – opierała się „na władzy mężczyzny, a wyraźnym jej celem jest rodzenie dzieci, których ojcostwo byłoby bezsporne; ta pewność ojcostwa jest wymagana dlatego, że z czasem dzieci, jako naturalni spadkobiercy, mają odziedziczyć ojcowski majątek”. Sam koncept monogamii był głównie narzędziem sprawowania władzy i bynajmniej miłości nie zakładał, ani jej nie potrzebował. Jak pisze Engels:

Pierwsza historycznie występująca forma miłości płciowej jako namiętności, i to namiętności dostępnej każdemu człowiekowi (przynajmniej z klas panujących), jako najwyższej formy popędu płciowego, co stanowi właśnie jej specyficzny charakter, ta pierwsza jej forma – rycerska miłość średniowiecza – bynajmniej nie była miłością małżeńską. Przeciwnie. W swej najbardziej klasycznej postaci, u Prowansalczyków, miłość rycerska żegluję po morzu wiarołomstwa opiewanego przez jej poetów. Kwiatem prowansalskiej poezji miłosnej są alby, po niemiecku Tagelieder [pieśni jutrzeńki]. Opisują one w płomiennych barwach, jak rycerz leży w łóżu swej kochanki – cudzej żony – podczas gdy na dworze stoi strażnik, który go woła z chwilą ukazania się jutrzeńki (alba), aby mógł jeszcze ująć niepostrzeżenie.

Od samego zarania miłość romantyczna, rozumiana jako emocjonalna więź ograniczona do dwóch jedynie osób, była społecznym wicherzycielem i raz powołana do życia, zapragnęła wymknąć się swemu przeznaczeniu i, jeśli nawet nieumyślnie, poddała w wątpliwość *raison d'être* swej żywicielki – tradycyjnie pojmowanej rodzinie nuklearnej i małżeństwa. Dość przypomnieć historyczne perypetie Pani Bovary, której proto-burżuazyjne fantazje rozsadzają w końcu jej życie, uformowane w feudalnych wciąż okolicznościach. Mimo że płomienne zrywy Emmy tylko przelotnie dają jej musnąć nowoczesnych podniet Paryża i zostaje ona niejako ukarana przez Flauberta samobójczą śmiercią pośród pól i kościelnych dzwonnicy Rouen, nie uchroniło to powieści przed wciągnięciem na indeks. Tego rodzaju

koncepty okazały się zbyt niebezpieczne dla strażników przedustawnego porządku społecznego.

I świętą mieli rację – na dystans 100 lat od rewolucji seksualnej wyczuli, że romantyczne ideały mają zapach siarki. Nie lepszy wszak los spotkał Małgorzatę – także ofiarę sercowych egzaltacji, którą Faust wyrывa ze świata “ładu i pogody ducha”, by rzucić ją w nieokiełznany wir nowoczesności, ze wszystkimi jej mefistofelicznymi pokusami i nieuchronnymi zmianami obyczajów, których naporowi podołać musiały w jakiś sposób rzesze współczesnych jej kobiet i mężczyzn. Miłość nie bez powodu staje się najdonioślejszym bodaj społecznie produktem epoki Romantyzmu – czasu gwałtownych zmian cywilizacyjnych i emancypacji jednostek. Nowo narodzeni Werterowie hołubili odtąd, jak pisze Engels – ideałowi małżeństwa jako umowy, którą zawierają „ludzie rozporządzający swobodnie swoją osobą, czynami, majątkiem i równouprawnieni wobec siebie. Stworzenie tych wolnych i równych ludzi było właśnie jednym z najgłówniejszych dzieł produkcji kapitalistycznej”.

Podobnie jak rewolucyjny dynamizm burżuazji chwieje ciągle i grozi załamaniem macierzystego dlań ustroju, romantyczna miłość niosła dialektyczne nasienie rozkładu formuły społecznej, którą pomogła stworzyć. W swej czystej postaci, miłość romantyczna żywi się sama sobą, jej istota to sama relacja między zakochanymi, ich pasja i jedyna w swym rodzaju więź, gdzie dwie odrębne istoty stają się jednością. Rola rodziny jako „podstawowej komórki społecznej” i mechanizmu odtwarzania grupy staje się drugorzędna, o ile nie zbędna, czy wręcz niepożądana – jako rozproszenie głównego celu bycia razem – wzajemnego kochania się.

Pierwotny koncept miłości romantycznej zakładał jednak funkcjonalną sekwencję: para-małżeństwo-rodzina. Rodzina to, rzecz jasna, na wskroś patriarchalna, której kobieta jest służebnicą, rodzicielką i westalką: „Młodsze od ciebie dzodziciel z szlachetnych/Domów w Weronie wczśnie stan zmieniają;/Ja sama byłam już matką w tym wieku” – instruuje Julię Pani Kapulet. Tymczasem miłość Romea i Julii chce wymknąć się biologicznemu cyklowi narodzin, dojrzewania, seksualnej dojrzałości i śmierci. Rzuca wyzwanie naturze samej, religii i społecznemu porządkowi, miłość ich to mąciwoda, niebezpieczny wywrotowiec – jak wiemy, ostatecznie skazany na zagładę w imieniu ochrony status quo. Jeśli tak, to miłość homoseksualna jest niejako miłością w czystej formie, miłością wydestylowaną z oczekiwań społecznych i prokreacyjnych wytycznych natury, bezinteresowną miłością dla samej siebie. Rzecz jasna, stanowi ona tym samym znacznie większe zagrożenie dla planistów zbiorowego życia – z ich punktu widzenia brak jej sensu i funkcji, stanowi ona większe jeszcze, niż heteroseksualna wolna miłość, wyzwanie dla struktury władzy.

W swej skrajnie samolubnej, a zatem najwierniejszej samej sobie formie, miłość znajduje się w centrum tego, co zakazane, odmowy, wyrzeczenia się moralnych, społecznych czy religijnych zakazów i przeszkód. Miłość, w swym romantycz-

nym wcieleniu, to wehikuł transgresji – tyleż personalnej, gdy dąży do scalenia dwu jestestw w jedno, jak i społecznej – gdy musi przekroczyć społeczne normy, by umożliwić to pierwsze. „Why, such is love’s transgression” – konstatuje Szekspir ustami Romea, to sprawia miłość. Nic dziwnego zatem, że społeczeństwo czuje się zobligowane skodyfikować, co to znaczy, że ktoś jest zakochany – kto, z kim i w jakich okolicznościach się kocha, nie może być społeczeństwu obojętne.

Nawiasem mówiąc – taka już jest transgresyjna natura miłości, często czerpie ona szczególną przyjemność z ujawniania się właśnie w tych zakazanych rejonach. Nic dziwnego, że w europejskiej wyobraźni zbiorowej, cygańska miłość, to formuła notorycznie wywrotowa. Od opery Bizeta, po *Dziewicę i Cygana* D.H. Lawrence’a, iluż romskich samców alfa tchnęło nowe, pełne ekscytacji życie w piersi stłamszonych konwenansem prowincjuszek, ileż kwiatów posypało się na głowy statecznych Donów José z rąk wszetecznych Carmen, iluż patriarchów statecznych rodów podzieliło losy José Arcadio Buendíi, tracąc swych pierworodnych dla romskich cór Koryntu? Cygański tabor, który pojawia się zniemacka by zaburzyć rytm życia jakiegoś Macondo, byłobyż ono wsią z Kraszewskiego, czy karaibskim Aracataca, to fetyszystyczna projekcja feudalnego lub drobnomieszczańskiego id, kraina wolności, nieskrępowanej klasowymi i majątkowymi uwikłaniami miłości, seksualnej inicjacji w świetle księżycy, odbita i zwielokrotniona w parującej toni jeziora. Romans w czystej formie.

Tyle karty literatury, acz trudno uwierzyć by tego rodzaju ekscesy miały faktycznie rację bytu w obrębie arcytradycyjnej kultury romskiej, faworyzującej endogamiczny model kojarzenia par. Wszak kierując do wnętrza taboru spojrzenie nieco mniej naiwne, ujrzymy odczarowany jego obraz, bliższy temu, co prezentuje w swym filmie Arantxa Echevarría. Temat podjęty przez baskijską reżyserkę nie mógł nie wywołać kontrowersji – choć ona sama podkreśla życzliwe przeważnie nastawienie środowiska romskiego w trakcie realizacji filmu. Najenergiczniejszy atak nadszedł jednak z nie najoczywistszego pewnie źródła – przypuściły go członkinie organizacji Gitanas Feministas para la Diversidad, w których przekonaniu Echevarría utrwala krzywdzące stereotypy cygańskiego machismo, homofobii i aranżowanych małżeństw. W istocie łatwo takie zarzuty postawić, tym bardziej że reżyserka nie stroni od klisz także w doborze środków wyrazu – trudno o bardziej ograny symbol wolności niż morze, ku któremu kierują się dziewczęta, nie inaczej jest z ptakami, zdbiającymi kolczyki Carmen i stanowiącymi lejtmotyw murali, będących formą ekspresji Loli, która jako graficiarka z koluchem w nosie, sama jest buntowniczką dość szampową.

Czy jednak winna jest sztuka, czy to samo życie bywa nieraz szablonowe? Rosy Rodríguez i Zaira Romero, odtwórczynie tytułowych ról pochodzą, wedle ich własnych słów, ze świata jarmarków i sprzedawców owoców i odzieży z drugiej ręki. Echevarría wspomina, jak bardzo wszystkim uczestniczkom castingu zależało na udziale w produkcji, ale absolutnie nie w roli lesbijek i jak wzbraniały się przed zapaleniem papierosa – choćby na użytek sztuki. Reżyserka musiała też

wyciąć obszerną rolę matki narzeczonego Carmen, gdy po kilkunastu sesjach nagraniowych wycofać się musiała odtwórczyni roli – decyzją podjętą przez Starszego Rodu po tym, jak jego opinii zasięgnął mąż aktorki. Sama Rosy, filmowa Carmen, mówi o trudzie z jakim przyszło jej uzyskać zgodę swego męża na zagrażenie lesbijki: „Mojemu ojcu nic nie powiedziałam. Mężowi opowiedziałam wszystko od samego początku, ale gdyby powiedział, że nie, nie byłabym tego zrobiła, bo ryzykowałabym moje małżeństwo”.

No właśnie, ryzyko naruszenia tabu jest ogromne, ale w patriarchalnym schemacie to kobieta ma więcej do wygrania, jeśli ośmieli się je podjąć, ma większy interes w kontestowaniu ustalonego przez mężczyzn ładu. Ci nie mają powodu, by go naruszać, stanowią oś politycznej dynamiki swej społeczności, jak w scenie zaręczyn – znajdują się w centrum sali, wieszając sobie, obejmując, podczas gdy kobiety sytuują się niejako w ich orbicie, z całym swym kobiecym decorum, podają jedzenie i opiekują się śpiącymi dziećmi, gdzieś na obrzeżach wspólnej przestrzeni. Mężczyźni celebrować zawarcie transakcji, której sens jest ściśle polityczny – ustanowienie nowych więzi pokrewieństwa i przedłużenie trwania rodu. Życzenia ojca pana młodego, by para „była szczęśliwa i miała dużo dzieci” nie pozostawiają niedomówień – Carmen została wprzęgnięta w sekwencję: para-małżeństwo-rodzina. Wkrótce przekonuje się, w jak niewielkim stopniu jej losy będą zależeć od niej – nawet skromne aspiracje kariery fryzjerskiej wymagać będą aprobaty małżonka. Stopniowo zaczyna dusić się ona w patriarchalnym piekielku, w którym Loli już od dawna brak tchu. „My Cyganki nie mamy nawet marzeń” – gorzko konkluduje jedna z bohaterek.

Oczywiście patriarchalna kultura do pewnego stopnia jest świadoma swojego represyjnego charakteru i nie jest do końca pewna samej siebie. Daje to czasem komiczny efekt, jak wtedy, gdy oniemiały zerwaniem zaręczyn Rafa rozpaczliwie próbuje przywrócić porządek rzucając Carmen: „To ja cię zostawiam!”, lub bywa złowieszcze, jak cień wieży, której (falliczną, chciałoby się powiedzieć) obecność w centrum blokowiska komentuje z przyjaciółką Lola. Policyjną strażnicę wzniesiono wraz z osiedlem, gdzie kręcony był film, by inwigilować jego mieszkańców, przesiedleńców z terenów przeznaczonych na madrycką obwodnicę w latach 60-tych – jednego z wielkich planów urbanistycznych epoki frankizmu. Jeśli dodać do tego, że obecnie spełnia ona funkcję dzwonnicy wzniesionej u jej stóp kościoła, tym trudniej oprzeć się skojarzeniom z benthamowskim panoptikonem. Tak mundur, jak i sutanna to atrybuty męskiego świata, nadzorca administracyjny, a zwłaszcza ten moralny, znacznie baczniej przyglądają się kobiecie. To zdaje się mieć na myśli odtwórczyni roli Carmen, gdy mówi: „Być kobietą jest trudniej niż być Cyganką”. Wtórjuje jej Zaira: „Być kobietą to jest najgorsze, co może być. Wśród gadziów być kobietą też mi się wydaje jest o wiele trudniej”.

I tutaj dochodzimy do tego, co badaj w losach Carmen i Loli najistotniejsze, a co rozciąga się dalece ponad polemikę nad stopniem, w jakim romska kultura toleruje homoseksualizm. Bez względu na pierwotne intencje reżyserki, nie trud-

no dokonać ekstrapolacji zmagani protagonistek – jako lesbijek szczególnie, ale i jako kobiet w ogóle. Co, jeśli cygański mikrokosmos to tylko przerysowana wersja kultury zewnętrznej – wszak, jak już wiemy, rzymskie fantazje zwykle mówią najwięcej o ich twórcach. Opowiadając tragedię lesbijskiej miłości, musiała Echevarría sięgnąć po „egzotyczny” sztafaż – szczęśliwie umieszczenie jej w przeciętnym kontekście społecznym współczesnej Hiszpanii nie wypadłoby dla widza przekonująco. Należy jednak pamiętać, że otwarte i tolerancyjne społeczeństwo to na Półwyspie Iberyjskim osiągnięcie ostatniego pokolenia – samo małżeństwo jednopłciowe zalegalizowano raptem szesnaście lat temu, za socjalisty José Zapatero. Wystarczy jednak krótka wycieczka w przeszłość, by oczom naszym ukazał się zgoła odmienny krajobraz. Pod władzą generała Franco, Hiszpania była modelowym przykładem ukonstytuowanego patriarchy w jednym z najcięższych w Europie wcieleń. Na mocy uchwalonego jeszcze końcem wieku XIX Kodeksu Cywilnego, mężczyzna był nie tylko administratorem wspólnego majątku, ale de facto reprezentantem kobiety we wszystkich, poza dwoma, aspektach legalnych jej życia. Tymi ostatnimi było prawo do spisania testamentu i do decydowania o losie dzieci, ale tylko tych z innego małżeństwa – w przypadku wdów, rzecz jasna, jako że rozwód nie był możliwy aż do roku 1981. Musiały też matki Carmen i Loli zabiegać o pozwolenie małżonka na otwarcie konta bankowego, czy podjęcie pracy. Miały dodatkowo obowiązek mieszkać pod tym samym adresem.

Mając to wszystko na względzie, na temat miłości i związków homoseksualnych tej epoki, ciężko nawet fantazjować. Ważne, że jak widać na przykładzie Hiszpanii, mądre rządy są władne, w stosunkowo krótkim czasie zawrócić nurt złej polityki. Można ubolewać, że nie wszystkie kraje mają szczęście do władzy na tyle godnej i dojrzałej, by wiedziała, że nie jest w jej gestii decydować kto z kim się powinien całować. Od śmierci Franco minęło raptem nieco ponad cztery dekady i podczas gdy Hiszpanii, zgodnie z przepowiednią Alfonso Guerra z tego okresu, „nie poznałaby ni rodzona matka”, duch Caudillio w niektórych częściach kontynentu jest nadal żywy, a w ostatnich latach wręcz się umacnia i o ile baskijska reżyserka zmuszona została do relegowania swych bohaterek na peryferie społeczeństwa, o tyle jej polska, by dać jakiś przykład, odpowiedniczka mogłaby pewnie wykrzesać podobną dozę dramatyzmu umiejscawiając swą historię w głównym jego nurcie. I w jej filmie Carmen i Lola też musiałyby pewnie dotrzeć aż do Costa del Sol – widok fal Bałtyku to byłoby za mało, by zostawić za sobą zaduch ich taboru.