

Iga Łomanowska

(Uniwersytet Jagielloński)

Wokół kategorii *macho*. O kryzysie męczyzny i kryzysie męskości w *Bitwie w niebie* Carlosa Reygadasa

Kiedy Marcos, bohater *Bitwy w niebie* (2005) meksykańskiego reżysera Carlosa Reygadasa, dowiaduje się, że dziecko, które porwał dla okupu, zmarło, stoi na wielkim placu, obserwując ceremonię wieszania flagi narodowej. W orkiestrowe dźwięki bębnow i trąbek towarzyszące paradnemu przemarszowi żołnierzy wdzie-
ra się dzwonek jego telefonu, zaburzając powagę chwili. Z początku Marcos go nie
słyszy, urzeczony spektaklem, w którym raz w miesiącu, dzięki uprzejmości pew-
nego generała, sam uczestniczy. Kiedy żona przekazuje mu tragiczną wiadomość,
reaguje z właściwym sobie minimum ekspresji werbalno-gestykularnej: cichym,
wypranym z emocji głosem mówi „Cholera. Jak to się mogło stać?”¹ i przez chwilę
patrzy na powiewającą w tle flagę, której zawieszenie zakłócił, a w końcu prze-
oczył. Marcos nie jest żołnierzem, a jedyny jego związek z siłami obronnymi kraju
polega na tym, że pracuje jako szofer córki wzmiankowanego generała. Jest też,
wraz z żoną, sprzedawcą na lichym stoisku ze słodyczami i porywaczem małych
dzieci. Scena na placu otwiera historię Meksykanina, wprowadzając widza w sam
środek jego życia i jednocześnie ukazując go po raz ostatni takim, jakim był do
tej pory. Od tego telefonu świat bohatera zaczyna podlegać powolnej, wewnętrz-
nej destrukcji, by pod koniec filmu runąć pod wpływem erupcji nagromadzonej
energii, której źródłem będzie sam – apatyczny, flegmatyczny, pokorny – Marcos.

Źródłem wewnętrznej dynamiki sceny na placu jest zderzenie opozycji. Kono-
tacje symboliczne ceremonii wojskowej odprawianej wokół narodowej flagi zostają
skontrastowane z rzeczywistością, w której żyje bohater i z nim samym. Zasadni-
cza rozbieżność znaczeń lokuje się na dwóch płaszczyznach: moralno-patriotycznej
i kulturowo-płciowej. Bohater przygląda się żołnierskiemu rytuałowi aktualizu-
jącemu wartości patriotyczne związane z emblematem, jakim jest flaga narodowa,

¹ Wszystkie cytaty z filmów podaję we własnym tłumaczeniu.

w kraju słynącym z wysokiej pozycji sił wojskowych. W historii tego regionu, jak i całej Ameryki Łacińskiej, rola armii była niezwykle ważna: jako czynnika stabilizującego sytuację w kraju, jako podstawy reform i dźwigni postępu lub odwrotnie – siły destabilizującej, strażnika władzy oligarchów i rozmaitych samowładnych grup rządzących. Liczne wojny o niepodległość, dyktatury wojskowe oraz figura *caudillo* – wodza, który zdobył władzę dzięki zdolnościom przywódczym i autorytetowi – to elementy, które wytworzyły poczucie istotności sił wojskowych w krajach latynoamerykańskich². Bohater filmu Reygadasa znajduje się zatem wśród ludzi, których powołaniem jest obrona narodu przed siłami destrukcyjnymi, a którzy są zarazem świadomi swojej władzy. Tymczasem obserwator i regularny uczestnik wydarzenia konotującego wartości takie jak: odwaga, honor, prawość stają się siłą niszycielską w swoim własnym kraju. Marcos ma na sumieniu życie dziecka – jednego z wielu, które wyrwał spod opieki rodzicielskiej w tchórzliwym, niskim akcie porwania dla okupu. Dla niego wieszanie flagi jest prawdopodobnie pustym, wyzutym z zasadniczej treści ceremoniałem, niepowiązanym z wartościami moralno-patriotycznymi. Być może jednak uczestnictwo w narodowym obrzędzie posiada dla Meksykanina wartość rytualnej kompensacji zła, które czyni. Tego się jednak nie dowiemy, ponieważ jest to ostatnie wieszanie flagi, w którym Marcos uczestniczy. W tej wzniosłej scenerii niestosowny dźwięk dzwoniącego telefonu zwiastuje rozbicie struktury jego mikrokosmosu, a informacja o śmierci dziecka staje się zapowiedzią jego własnego odejścia.

Poza kontrastem wynikającym ze zderzenia zajęcia bohatera z obszarem symbolicznym nadbudowanym na sytuacji, w której uczestniczy, pojawia się opozycja jeszcze innego rodzaju. Otyły, nieatrakcyjny i ospały Meksykanin zostaje skontrastowany z żywymi wcieleniami kategorii *machismo*, które go otaczają. Dysonans znaczeniowy jest zbudowany poprzez umieszczenie Marcosa wśród mężczyzn stanowiących jego przeciwieństwo i w sytuacji społecznej, której aktorzy prezentują zawsze ultramęski typ wyglądu, dodatkowo w silnie zmaskulinizowanej kulturze kraju, w którym toczy się akcja. Takie rozwiązania prowokują odczytanie sceny w kontekście krytycznej refleksji nad wizerunkiem męskości w Ameryce Łacińskiej. Subtelne znaki tego rodzaju namysłu można odnaleźć w tkance całego utworu. Kryzys egzystencjalny, którego doświadcza bohater, daje się zatem odczytać zarówno w planie jednostkowym jako moment rozpoznania indywidualnej kondycji, jak i w szerszej perspektywie jako metafora załamania się obowiązującego do niedawna w kulturze latynoamerykańskiej paradygmatu męskości³. Warto zatem przeanalizować postać Marcosa, umieszczając ją w kilku kontekstach: ideologii *machismo*, międzypłciowej relacji dominacji-podporządkowania oraz problemu banalizacji życia. Kryzys bohatera Reygadasa rozwija się bowiem w odniesieniu do tych trzech płaszczyzn.

² R. E. Hryciuk, *Kobiecość, męskość, seksualność. Płeć kulturowa (gender) w badaniach dotyczących Ameryki Łacińskiej* [w:] *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, red. M. F. Gawrycki, PWN, Warszawa 2009, s. 285.

³ Zob. R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014, s. 482.

„*Machismo* jako dominująca ideologia męskości jest uznawana za jedną z najbardziej charakterystycznych cech kultur Ameryki Łacińskiej, fenomen wspólny całemu regionowi”⁴. To pojęcie teoretyczne używane do opisu specyfiki tamtejszego modelu męskości, jak również kategoria funkcjonująca w zbiorowej świadomości samych uczestników latynoamerykańskiej kultury – rozpoznawalna lokalnie i będąca w stałym użyciu. Zmaksymalizowane męskie cechy w wyglądzie wraz z zabarwionymi agresją zachowaniami wyrażającymi władczość złożyły się na obowiązujący wzór męskości pierwotnie w kulturze meksykańskiej, w której też do użytku weszło samo słowo *macho*. Po rewolucji meksykańskiej wypromowano wizerunek tzw. prawdziwego mężczyzny, który zespolił się z obrazem Meksykanina⁵ i do dziś jest dominujący w tamtejszym dyskursie płci. Kategoria *machismo* definiuje więc obraz „samca”, jednocześnie dewaluując odmienne wizerunki męskości. Badaczka kultury latynoamerykańskiej, Renata Hryciuk, tak ją charakteryzuje:

„*Machismo* jest zatem postawą agresywną, konfrontacyjną, *macho* na każdym kroku dąży do udowodnienia swojej odwagi i władzy zarówno nad kobietami, jak i innymi mężczyznami. *Machismo* to również męskość rozumiana jako potencja seksualna. (...) Należy się nauczyć być mężczyzną i postępować według określonego kanonu zachowań, tak by nie utracić statusu *macho*. (...) Bycie/zostanie mężczyzną jest osiągnięte przez odpowiednie zachowanie i postępowanie godne Meksykanina. Ci, którzy nie są w stanie sprostać oczekiwaniom stawianym przez zmaskulinizowaną kulturę, są postrzegani jako nie tylko niedojrzali, ale nawet zniewieściali”⁶.

Cechy wyglądu, stosunek do świata i kobiet oraz ich sposób uzewnętrzniania, jakie prezentuje Marcos, znajdują się na drugim biegunie wobec tak zdefiniowanej męskiej tożsamości. W zachowaniach bohatera nie ma nic z postawy roszczeniowej, jego relacje z kobietami i generałem cechuje uległość, a fizis wyraża łagodność i gnuśność. Bohater Reygadasa stanowi zatem zaprzeczenie cech składających się na obraz idealnego Meksykanina w optyce *machismo*: otyły i ospały, pozbawiony siły przebiccia i niezdolny do oporu w sytuacjach zagrażających jego godności (jak skopanie przez pasażerkę metra czy wyśmianie przez dzieci) sprawia wrażenie człowieka skrajnie pasywnego, łatwo podporządkowującego się innym i niezdolnego do negocjowania swoich interesów czy potrzeb. Marcos przeżywa swoje życie w stanie wewnętrznej izolacji od rzeczywistości i jego sytuacja psychiczna manifestuje się w niemal permanentnym milczeniu, braku energii w ruchach i oziępłym spojrzeniu w zastygłej w jednym wyrazie twarzy. Akinezja i katatonii mimiki Meksykanina są tak wyraźne, że sugerują albo paraliż mięśni, albo głęboki emocjonalny letarg.

„Pojęcie twarzy – pisze Erving Goffman w pracy *Rytuał interakcyjny* – można zdefiniować jako pozytywną wartość społeczną przypisywaną osobie w danej

⁴ R. E. Hryciuk, op.cit., s. 280.

⁵ Ibidem, s. 282.

⁶ R. E. Hryciuk, *Macho versus maricon? O meksykańskich reprezentacjach męskości*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2007, nr 4, s. 55-56.

sytuacji spotkania, gdy inni przyjmą, że trzyma się ona określonej roli”⁷. Ponieważ facjata Marcosa w każdym momencie jego życia, który oglądamy, wygląda identycznie, można uznać, że męczyzna utożsamiał się z odgrywaną przez siebie w przestrzeni społecznej rolą. Jednak żadne z jego społecznych wcieleń – męża, ojca, szofera, ulicznego sprzedawcy – nie wymaga od niego perfekcyjnego panowania nad swoją ekspresją. W istocie nie wymaga go w ogóle, wystarczy, by jego zachowanie i wygląd mieściły się w ramach powszechnych oczekiwań wobec kontroli nad wymiarem cielesnym jednostki. Bohater Reygadasa nie jest też człowiekiem, który odczuwa potrzebę samokontroli lub kontroli w ogóle, co tłumaczyłoby dbałość o „zachowanie określonego porządku ekspresji”⁸, według określenia Goffmana. Dlaczego więc Marcos w znieruchomieniu twarzy, odrętwieniu ciała i znużeniu gestów przypomina bardziej człowieka martwego niż żywego? Ponieważ Marcos w zasadzie jest martwy.

Na jego codzienność składają się niezmiennie sekwencje zdarzeń i sytuacji: praca z żoną na stoisku, wożenie Any po mieście i załatwianie dla niej drobnych sprawunków, oglądanie ceremonii wieszania flagi, porywanie dzieci dla okupu, spędzanie czasu przed telewizorem. W tym następstwie czynności i spraw budujących tkankę życia Marcosa zwracają uwagę dwie okoliczności: działalność przestępcza oraz brak jakiegokolwiek przeciwwagi – emocjonalnej, duchowej, artystycznej – dla banału codzienności. „Zdarzenia codzienne są ostentacyjnie niezauważalne. Przepływają od istnienia do nieistnienia, w które zapadają, a swą krótką obecnością nie budzą uwagi. Codzienność jest bowiem rzeczywistością podwójnie umykającą. Przetacza się ku nieistnieniu i przejawia w niezauważalności. Jest przeźroczysta. Nie zostawia śladów⁹, jak pisze Jolanta Brach-Czajna w eseju *Szczeliny istnienia*. Ponieważ w egzystencji bohatera nie ma nic poza codziennością, cała jest „przeźroczysta”, banalna i miałka. Marcos pozwolił jej taką być, ponieważ nie mając wokół siebie modeli alternatywnych, nie potrafił ukształtować jej inaczej. Nie był też w stanie poddać jej krytycznej analizie, bo nie potrafił zdystansować się wobec własnego życia przeżywanego tylko w wymiarze codziennych zadań.

W życiu codziennym rzadko działamy w sposób ściśle racjonalny, wyznaczony przez jasno określone cele i dobór środków. Codziennymi planami życiowymi, zawierającymi motywy »po to, aby« kierują nawyki, obyczaje, rutyny i rytuały, równie dobrze jak impulsy i emocje¹⁰.

Pod wpływem wstrząsu wywołanego śmiercią porwanego dziecka i konfrontacji z zupełnie odmienną reakcją swojej życiowej partnerki Marcos przeżywa rodzaj egzystencjalnego szoku, który wybudza go z emocjonalnej, moralnej i życiowej stagnacji. Po otrzymaniu tragicznej wiadomości przyjeżdża do żony pracującej na stoisku w przejściu podziemnym i w błysku objawienia widzi swoje życie takim,

⁷ E. Goffman, *Rytuał interakcyjny*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2006, s. 5.

⁸ Ibidem, s. 9.

⁹ J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Efka, Kraków 1999, s. 60.

¹⁰ E. Hałas, *Symbole w interakcji*, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2001, s. 213.

jakim ono jest. Sekundy, które materializują się w miarowym tykaniu zegarów wokół nich, wybijają rytm egzystencji przeżywanej w niekończącym się banale codzienności.

Stan zubożenia i alienacji, który uzewnętrznia się w zwolnionej motoryce, ograniczonej ekspresji i milczeniu bohatera, jest więc wynikiem braku w programie jego życia tego, co naprawdę ważne – przejawem banalizacji egzystencji¹¹. „Miałka kultura osobista produkuje miałkie dążenia. (...) Skazanie siebie na życie nijakie, żadne, formalne, bez treści, bez czegoś, co byłoby warte cierpień”¹² jest tego efektem. Marcos rozpaczliwie potrzebuje czegoś ważnego w swoim życiu i kryzys uświadomi mu tę potrzebę. Zanim to jednak nastąpi, bohater będzie pozostawał w stanie skrajnego wewnętrznego wyobcowania, które najlepiej oddaje właśnie słowo „rozpacz”. Rozpacz wynika z potrzeby nasycenia życia wartościami dalece wykraczającymi poza tego życia możliwości, z powodu niepełnego uświadamiania sobie tego wielkiego pragnienia i wreszcie z powodu bolesnego rozdźwięku między własnymi nierealizowanymi potrzebami a odczuwanym brakiem takich potrzeb w najbliższych osobach. To, czego doświadcza Marcos, a co znacznie przekracza jego umiejętności diagnostyczne to, by użyć słów Kierkegaarda: „rozpacz, że się nie jest świadomym swej osobowości (...), rozpacz, że się nie chce być sobą, rozpacz, że się chce być sobą”¹³.

Marcos uświadamia sobie to wszystko, przyglądając się zza swojego kramu mijającym go przechodniom, których sylwetki co dzień przepływają przed nim w tunelu pod miastem. Zaczyna widzieć tę sytuację z perspektywy śpieszących dokądś ludzi: efemeryczność doznania i nieistotność miejsca. Takim też zaczyna jawić mu się jego własne życie – stanem zawieszenia na obszarze tranzytowym. Jednocześnie ciężar winy za śmierć dziecka osiada mu na barkach i Marcos „odczuwa coraz większe obrzydzenie egzystencją pozbawioną jakichkolwiek moralnych granic”¹⁴. Powoli też odkrywa, że tragiczne w skutkach porwanie zaburzyło harmonię jego egzystencji, w której działalność przestępcza miała swoje ustalone miejsce. „Ludzie dążą do tego, aby życie codzienne partycypować w formie spójnego świata jako rzeczywistość uporządkowaną”¹⁵ i to „daje im zasadniczo poczucie normalności i osadzenia”¹⁶. Dopóki więc porwania i żądania okupów mieściły się w strukturze codzienności bohatera, stanowiły dla niego naturalny jej element. „Dopiero zakłócenie codziennego trwania i wywołana tym świadomość refleksyjna kwestionuje ów codzienny ład”¹⁷, ujawniając Marcosowi jednocześnie moralny upadek i potworny banał własnej egzystencji. Jak pisze filmowiec i krytyk Maximilian Le Cain, od

¹¹ K. Obuchowski, *Człowiek intencjonalny, czyli jak być sobą*, PWN, Warszawa 1993, s. 147.

¹² Ibidem.

¹³ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, PWN, Łódź 1972, s. 146.

¹⁴ R. Syska, op. cit., s. 472.

¹⁵ D. Mroczkowska, I. Borkowska, *Momenty przelomowe i punkty zwrotne w dynamice codzienności czasu wolnego* [w:] red. D. Mroczkowska, *Czas wolny. Refleksje, dylematy, perspektywy*, Difin, Warszawa 2011, s. 22.

¹⁶ Ibidem, s. 25.

¹⁷ Ibidem, s. 40.

tego momentu bohater „znajduje się w stanie, w którym musi renegocjować swoją relację ze światem, przepracować uczucia, które nie chcą się wyklarować”¹⁸. W jego zasklepionej strukturze mentalnej pojawia się szczelina i przez tę szczelinę zaczynają wydostawać się emocje, potrzeby i myśli, rozbijając tkankę dni.

Zaczyna się od czynności, które bohater wykonuje od lat jako kierowca. Marcos odbiera z lotniska córkę generała – Anę. Jedzie z nią tym samym co zawsze samochodem, za takim samym jak zawsze sznurem pojazdów, znanymi na pamięć ulicami... i popełnia błąd. Zatrzymuje się na czerwonym świetle i stoi nadal, kiedy sygnał zmienia się na zielony. Ana jest tak zdumiona roztargnieniem swojego wieloletniego kierowcy, że zafascynowana wpatruje się w niego, nie przerywając mu chwili zadumy. Dla odprężenia proponuje mu wizytę w domu publicznym – Marcos nie bardzo ma ochotę, ale wraca już do swej roli, odpowiadając: „Dobrze, co tylko powiesz, Ana”. Jednak niedługo potem znowu z niej wypada i to w sposób spektakularny, kiedy w odpowiedzi na pytania dziewczyny o przyczynę frasunku mówi jej prawdę. Działając w zgodzie ze swoją emocjonalną potrzebą, popełnia kilka społeczno-kulturowych grzechów jednocześnie: zaburza relację pracodawca-pracownik, ignoruje sferę dystansu emocjonalnego między sobą a rozmówczynią i łamie społeczne konwenanse, których siatka rozpina się między przedstawicielką klasy wyższej a człowiekiem z nizin.

„Spójność ekspresji wymagana przez występ ujawnia istotną rozbieżność między naszym aż nazbyt ludzkim »ja« i »ja« uspołecznionym. (...) Jako postaci sceniczne występujące przed publicznością nie możemy jednak poddawać się zmiennym nastrojom. (...) Oczekuje się od nas niejakię biurokratyzacji ducha po to, byśmy byli w każdej chwili gotowi dać doskonale jednorodne przedstawienie”¹⁹.

Te konstatacje Ervinga Goffmana z książki *Człowiek w teatrze życia codziennego* tworzą dokładną charakterystykę powinności społecznej Marcosa w jego relacji z Aną – powinności, którą bohater odrzuca, w jej miejsce wybierając szczerłość słów i autentyczność reakcji. Dziewczyna nie chce ani ich, ani wiedzy, którą niosą na temat mężczyzny, którego zna od dziecka. Odrzucony i coraz bardziej osuwający się w siebie bohater wraca więc do domu, w rytuale wieczornego seksu z Berthą szukać ukojenia. Jednak raz rozpoczęte wewnętrzne procesy nie dadzą się zatrzymać – Marcos nie potrafi już odnaleźć poczucia stabilizacji i spójności swojego świata, które zapewniała mu dotąd codzienna obrzędowość. Nie potrafi też wrócić do tego, co było między nim a żoną – bezpiecznego przyzwyczajenia będącego substytutem głębokiej relacji – i już do tego nie wróci, ponieważ rozumie, że uczucia, które żywi do Any, są esencją jego egzystencjalnych potrzeb. Do życia uwięzionego między tykaniem zegarów na straganie a potwornym cynizmem Berthy żalującej pieniędzy z okupu nie ma już powrotu, bo Marcos wie, że kocha Anę.

¹⁸ M. Le Cain, *Battle in Heaven: An Interview with Carlos Reygadas*, „Senses of Cinema”, luty 2006, <http://sensesofcinema.com/2006/feature-articles/reygadas/>, 20.05.2014.

¹⁹ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Aletheia, Warszawa 2008, s. 85.

W pierwszej scenie filmu, która jest projekcją marzeń bohatera, ukochana dziewczyna wykonuje mu *fellatio*, jednak nastrój obrazów nie jest romantyczny ani erotyczny. Scena ma charakter uroczysty i pompatyczny, który rozwija się aż poza granicę kiczu, co jest efektem kombinacji lirycznego utworu skrzypcowego, zwolnionego rytmu obrazu oraz zbliżenia twarzy Any, po której spływa łza. Po gwałtownym cięciu montażowym kończącym scenę muzyka nadal jest słyszana i rozwijająca się fraza ilustruje następne obrazy towarzyszące scenie na placu. Dźwięki skrzypiec punktuja kroki żołnierzy i w końcu giną w wojskowych melodiach bębnow i trąbek. Wyobrażony seks z Aną będący momentem niezwyklego wzruszenia i patosu oraz uczestnictwo w podniosłej ceremonii to dwa wydarzenia, które stanowią metonimiczne przedstawienia dwóch wielkich porywów: miłości i patriotyzmu. Ukazują one dwie wzniosłości, o które wciąż ociera się Marcos, ale które nie są mu dostępne w takim wymiarze, jakiego pragnie. Doświadcza ich jedynie poprzez substytut, w żałości małej skali zdarzeń i przeżyć: nadętej ceremonii odprawianej w ciemności, bez publiczności i seksu – wyobrażonego z Aną, której pragnie i prawdziwego z niekochaną Berthą.

„Reżysera interesują sytuacje, w których najpełniej eksponowanym tematem staje się ciało (*flesh*), nieredukowalne do swego pierwotnego, cielesnego (*body*) aspektu, lecz wprowadzone w przestrzeń rytuałów, seksualności i śmierci”²⁰. Takie jest ciało Marcosa – mechanizm wykonujący sekwencje zautomatyzowanych ruchów, a więc ciało zrytualizowane i odpodmiotowane, które zachowuje te cechy zarówno w sferze społecznej, jak i w przestrzeni intymnego kontaktu. To również ciało nieatrakcyjne, niezadbane, odstręczające jako obiekt wizualny, jako podmiot działający i jako potencjalne źródło seksualnej rozkoszy. Wreszcie to ciało wyzwute z energii, spowolnione, na granicy zastoju, a więc śmierci. Przeciwstawione jest mu ciało Any – piękne i vitalne w swojej świeżości i niestrudzonej dynamice procesów. Ponadto swobodne i spontaniczne, o nieskrępowanej i bogatej w formy ekspresji. Dlatego kontakt z ciałem Any staje się dla bohatera swoistym momentem przejścia, a ono samo – przestrzenią wyzwolenia podczas seksualnego zbliżenia, do którego naprawdę między nimi dochodzi. Ana uosabia wspaniałość i wzniosłość, swobodę i wolność, których tak desperacko pragnie Marcos, i których doświadcza w jej obecności.

Relacja Marcosa i Any zostaje wyraźnie wpisana w model władzy-podporządkowania, ale realizują oni zachowania przypisane w ideologii *machismo* drugiej płci. Ana podejmuje decyzję o intymnym spotkaniu, które odbywa się w jej mieszkaniu; ona prowadzi samochód w drodze do niego; wreszcie to właśnie ona podczas stosunku znajduje się nad partnerem, co eksplicytnie wyraża jej dominację nad mężczyzną. Ponadto kiedy kochanek usiłuje być bardziej aktywny i zaczyna ją pieścić, kobieta wymusza na nim powrót do nieruchomego leżenia. Zatem w kraju, w którym „wykształciła się koncepcja skrajnej dominacji mężczyzn, wzmocniona

²⁰ T. de Luca, *Carnal Spirituality: The Films of Carlos Reygadas*, „Senses of Cinema”, lipiec 2010, <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/>, za: R. Syska, op. cit., s. 467.

przez patrylinearne prawo dziedziczenia, ideę »udomowienia« kobiet, gloryfikację dziewictwa, wierności i użyteczności kobiet, zapisane w prawodawstwie państwowym i kościelnym²¹, Ana dominuje nad Marcosem. Jej hegemonia nie ogranicza się zresztą tylko do sytuacji intymnego kontaktu, ale definiuje całość ich wzajemnych stosunków.

Scenie zbliżenia towarzyszą orkiestrowe tony przywodzące na myśl majestatyczne wojskowe defilady i obserwowany przez bohatera przemarsz żołnierzy na placu, co sugeruje rodzaj jego doznań. Następne ujęcia ukazują zaś fragment meczu futbolowego, którego obraz okazuje się zapośredniczony przez ekran telewizora. Przed odbiornikiem siedzi Marcos i masturbuje się, a w ścieżce dźwiękowej obecny jest nadal ten sam utwór – wyznacza on jednolitość emocjonalnej tonacji obu scen i wskazuje na tożsamość odczuć bohatera podczas obu aktywności. Kiedy entuzjastyczne krzyki tłumu obwieszczają zwycięstwo jednej z drużyn, bohater dość desperacko próbuje doprowadzić się do orgazmu, jakby licząc na to, że energia i zachwyty po drugiej stronie ekranu mu się udzielą. Jego zachowanie nie powinno tak bardzo dziwić, zważywszy na ogromną popularność piłki nożnej w Meksyku i związane z nią formy kibicowania. Rozwój futbolu w Ameryce Łacińskiej „nałożył się na zjawiska kulturowe odmienne od europejskich, co zaowocowało niezwykle spontanicznym sposobem gry (...), jak również wyjątkowo żywiołowymi formami kibicowania”²². Zarówno sama gra, jak i partycypowanie w kulturze fanowskiej, które posiada wymiar obrzędowy, stanowią bardzo istotny element modelu *machismo*. Jednak Marcos ogląda relację z piłkarskich mistrzostw Meksyku nie z potrzeby uczestnictwa w tym wydarzeniu, ale ze względu na jego komponent ekstatyczny oraz przejawy dumy i zachwyty, które obserwuje na ekranie telewizora. Masturbacja podczas transmisji zwycięstwa piłkarzy i ekspresji radości ich i kibiców to dla Marcosa próba przeniesienia doznań, jakich doświadczył, kochając się z Aną na sytuację, która kojarzy mu się ze wzniosłością. Powtarza nawet za rozmocjonowanym komentatorem: „To jest sen. (...) Najwspanialsza rzecz”. Następstwo scen i ten sam podkład muzyczny towarzyszący ujęciom seksu, relacji z boiska i obrazu Marcosa wpatrującego się w odbiornik wskazują na podobieństwo tych sytuacji w odbiorze emocjonalnym bohatera, tym bardziej, że przekaz zostaje naznaczony walorem subiektywnym. Bohater Reygadasa usiłuje więc wzbudzić w sobie przeżyte raz epifaniczne doznanie, szukając jego komponentów na obszarze dostępnych mu sensów.

Wszystkie opisane zachowania, reakcje i emocje Marcosa składają się na portret mężczyzny skrajnie introwertycznego, pogrążonego w intelektualnym, emocjonalnym i duchowym marazmie oraz nieustannie się podporządkowującego: biegowi wydarzeń lub działaniom innych ludzi, w tym kobiet. Marcos nie posiada siły kreacji rzeczywistości, mocy decyzyjnej ani władzy nad żadnym aspektem świata, w którym żyje. Podmiotami decyzyjnymi są w jego uniwersum generał i dwie

²¹ M. Alfredo, *Hombres y Machos: Masculinity and Latino Culture*, University of California at Riverside-Westview Press, Boulder 1997, za: R. E. Hryciuk, *Macho versus...*, op. cit., s. 56.

²² I. Gawrycka, *Fenomen futbolu latynoamerykańskiego* [w:] *Dzieje kultury...*, op. cit., s. 448.

kobiety: żona i Ana, zatem z jednej strony przedstawiciel grupy społecznej cieszącej się największym poważaniem i posiadającej największą władzę w krajach Ameryki Łacińskiej, z drugiej zaś – marginalizowane i nietraktowane jako równi partnerzy w dialogu społecznym kobiety. Jego sytuację egzystencjalną w kontekście refleksji nad kategorią *machismo* można odczytać jako metaforę rozdarcia mężczyzn między starym (tradycyjnym, znanym, zakorzenionym w świadomości społecznej) a nowym (znajdującym się *in statu nascendi*, nieznanym) modelem społecznym. W pierwszym definiująca męską tożsamość pozostaje kategoria *macho*, w drugim męskość jest renegocjowana w wyniku emancypującej się tożsamości kobiecej.

Zmiany w sytuacji i pozycji kobiet, zmniejszające rolę mężczyzn, zachodzą w krajach Ameryki Łacińskiej już od lat 60. ubiegłego wieku, ale dopiero niedawno uległy dynamizacji. Na przestrzeni ostatnich lat zaczęto zwracać uwagę, że proces ten ma pewne negatywne konsekwencje – w wyniku emancypacji kobiet zachwianiu ulega społeczno-kulturowa homeostaza, w ramach której sztywna i spójna, jak dotąd, męska tożsamość domaga się przewartościowania i zaktualizowania:

„Zmiany te (...) przyniosły wzrost kobiecej autonomii, większą zdolność do negocjowania pomiędzy kobietą a mężczyzną, a tym samym opór wobec wzorców władzy patriarchalnej. Przemiany te doprowadziły do redefinicji dominujących wzorców męskości, procesu interpretowanego jako »kryzys męskiej tożsamości«²³.

Reakcje mężczyzn na proces umacniania się pozycji kobiet są dwójakiego rodzaju: wycofanie się w pasywność lub eskalacja zachowań dominacyjnych. Na przemiany w tkance społecznej mężczyźni reagują więc „zachowaniami patologicznymi, określanymi często mianem »ubocznych skutków« współczesnych procesów wzrostu władzy i pozycji kobiet”²⁴, które często przyjmują formę biernego oporu poprzez wycofywanie się z relacji i postawę rezygnacyjną. Zatem zależność bohatera Reygadasa od dwóch podmiotów władzy świadczy o zaistnieniu w tamtejszej tkance społecznej pozytywnych procesów. Jego rozdarcie między nimi skutkujące strategiami bierności metaforyzuje natomiast destrukcyjny wpływ tych procesów na męską część społeczeństwa. Zachodzące w obrębie kategorii *machismo* transformacje wywołują wśród mężczyzn niemożność określenia swojego statusu i roli względem kobiet. Kiedy wybieranym przez nich modelem reakcji jest pasywność, dochodzi do całkowitej dekompozycji porządku społecznego, bowiem bierność jest tradycyjnie przypisywana kobietom, w opozycji do aktywności i dynamizmu, które są niezbędnymi komponentami postawy *macho*:

²³ V. G. Martinez, *Los representaciones de los géneros en la construcción de los espacios público y privado* [w:] *Masculinidades Emergentes*, red. R. Montesinos, Mexico 2005, za: R. E. Hryciuk, *Kobiecość, męskość...*, op. cit.

²⁴ R. E. Hryciuk, *Macho versus...*, op. cit., s. 66.

„Opozycja aktywny-pasywny i związane z nią relacje władzy zajmują centralne miejsce w modelu *machismo*, pasywność jest bowiem w kulturach Ameryki Łacińskiej postrzegana negatywnie. Stanowi wyraz słabości i przypisywana jest kobiecie oraz temu, co kobiece, a w konsekwencji kojarzona jest z homoseksualizmem. (...) *Macho* jest tym wszystkim, czym nie jest zniewieściały, pasywny i pozbawiony władzy homoseksualista”²⁵.

Bohater Reygadasa przeżywający egzystencjalny szok i doświadczający utraty poczucia spójni rzeczywistości odczuwa dezintegrację swojej osobowości. Postać ta odczytana w szerszej perspektywie staje się metaforą stanu męskiej tożsamości w krajach latynoamerykańskich. Proces rozpadu wewnętrznej struktury i jego manifestacje na poziomie behawioralnym, które stają się udziałem Marcosa, symbolizują destrukcyjne procesy, którym obecnie podlega konstrukt tożsamościowy *macho*. Waloryzowanie cech ultramęskich, z agresją, dynamicznością i władczością na czele, a nietolerowanie właściwości opozycyjnych w modelu *macho*, doprowadziło do paradoksalnego uzewnętrznienia się w męskiej tożsamości właśnie tego drugiego zbioru. Jednocześnie powolny, ale konsekwentny proces uniezależniania się kobiet w społeczeństwach latynoamerykańskich zaowocował przejmowaniem przez nie cech i zachowań zarezerwowanych dla mężczyzn. Apatyczny Marcos niszczony przez banał własnego życia, niezdolny do wprowadzenia zmiany, a nawet zdiagnozowania swojej kondycji przed momentem wstrząsu może zostać zinterpretowany jako figura męskiej tożsamości w Ameryce Łacińskiej: poddawana procesom destrukcyjnym i autodestrukcyjnym, nieodnajdująca się już w ideologii *machismo*, ale niezdolna do wynegocjowania sobie nowego statusu.

²⁵ R. Lancaster, *Life is hard. Machismo, Danger and the Intimacy of Power in Nicaragua*, Berkeley, Los Angeles 1992, s. 235 za: R. E. Hryciuk, *Kobiecość, męskość...*, op. cit., s. 281.

On the Macho Category. Man's Crisis and the Masculinity Crisis in Carlos Reygadas' *Battle in Heaven*

The aim of this article is to analyze the main character of the Carlos Reygadas' movie *Battle in Heaven* contextualizing it in a critical reflection on the image of masculinity in Latin America. The author is placing Marcos' character in three contexts. First is the *machismo* ideology, which the author links with the sociological reflection by Erving Goffman about the meaning of appearance and forms of expression in social life. Second is an intersexual relation of domination-subordination. The author juxtaposes behavior and bodies of Marcos and his lover Ana to show that traditional women and men roles are reversed here. The third context refers to the problem of banalization of life, which the main character suddenly started to feel. In reference to this three phenomena unfolds existential crisis of Reygadas' character. But it can be read both as an individual perspective of a moment of recognition of one's condition and also in larger perspective as a metaphor of collapse of the paradigm of masculinity which was in force until recently in Latin American culture.

The author recounts opinions of researchers of this area about the crisis of the male identity and shows that Marcos' existential situation can be interpreted as a metaphor of men's situation in Latin America. Masculinity and the category of *machismo* are there in a process of redefinition mainly because of the women's emancipation and transformations of feminine identity. This situation causes imbalance in social-cultural life and the model of reaction frequently chosen by men is passivity. But then it causes decomposition of social order, because inactivity is traditionally assigned to women. Not able to take action Marcos can be seen as a figure of male identity in contemporary Latin America.