

Stworzyć Meksyk w europejskim studiu – obrazy meksykańskości w filmach *Queer* i *Emilia Pérez*

Abstrakt

Celem artykułu jest przeanalizowanie sposobu, w jaki Meksyk jest przedstawiany w filmach *Queer* (2024) Luki Guadagnina i *Emilia Pérez* (2024) Jacques’a Audiarda. Omówione zostają także zastosowane w tych dziełach środki wyrazu służące stworzeniu wyobrażonego obrazu państwa w europejskim studiu filmowym. Analiza skupiona jest wokół aspektów estetycznych, narracyjnych, ideologicznych i wskazuje na różne strategie konstrukcji meksykańskości – od świadomej stylizacji i subiektywnej psychogeografii po popkulturowe tropy i społeczno-polityczne komentarze. Autor przygląda się również kwestii autentyczności, recepcji dzieł w Meksyku oraz potencjalnym napięciom na styku reprezentacji i zawłaszczenia kulturowego. Tekst sytuowany jest w kontekście teorii symulakrum Jeana Baudrillarda oraz koncepcji kina transnarodowego.

Słowa kluczowe

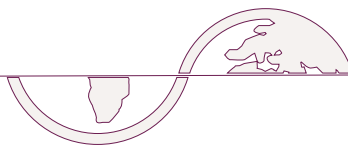
Meksyk; meksykańskości; *Queer*; Emilia Pérez; miasto; narkowojna; symulakrum

Abstract

The aim of this article is to examine how Mexico is represented in *Queer* (2024) by Luca Guadagnino and *Emilia Pérez* (2024) by Jacques Audiard. It also explores the artistic strategies employed in both films to construct an imagined version of the country within the confines of a European film studio. The analysis focuses on aesthetic, narrative, and ideological dimensions, highlighting diverse approaches to crafting Mexicanness – from deliberate stylization and subjective psychogeography to pop-cultural tropes and socio-political commentary. The author also considers questions of authenticity, the films’ reception in Mexico, and the potential tensions between cultural representation and symbolic appropriation. The discussion is situated within the framework of Jean Baudrillard’s theory of simulacra and the concept of transnational cinema.

Keywords

Mexico; Mexicanness; *Queer*; Emilia Pérez; city; drug war; simulacrum



Wprowadzenie

Jak uchwycić esencję miejsca, którego (prawie) się nie zna? Jak trafnie opowiedzieć o kulturze, w której się nie uczestniczy? Takie pytania pojawiają się nieuchronnie, gdy europejscy twórcy podejmują próbę filmowego przedstawienia Meksyku. W ostatnich latach powstały co najmniej dwa istotne filmy spoglądające na owo państwo okiem outsidera – *Queer* (2024) Luki Guadagnina oraz *Emilia Pérez* (2024) Jacques’a Audiarda. Oba obrazy stworzono niemal w całości w europejskich studiach, a ich twórcy odżegnali się od chęci dokładnego odzwierciedlania realiów meksykańskiego życia i czynienia z tej kwestii głównego tematu filmu. Jednocześnie zarówno w *Queer*, jak i w *Emilia Pérez* pewien wyobrażony meksykański krajobraz jest istotnym elementem, swoistą ramą opowieści. Zasadne i ciekawe wydają się więc pytania o to, w jaki sposób i dzięki jakim środkom wyrazu twórcom udało się osiągnąć meksykański klimat, nie wyściubiając nosa poza granice Europy. A także o to, jaki obraz Meksyku i jakie rozumienie meksykańskości wyłania się z obu wspomnianych dzieł.

Queer – miasto kolorowe i parne

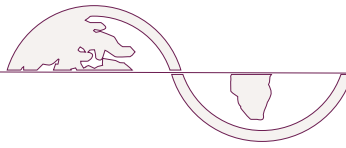
Zdjęcia do filmu Guadagnina nakręcone na podstawie powieści Williama S. Burroughsa odbywały się w legendarnym Cinecittà Studios, które świadczyło o powstawaniu dzieł między innymi Federico Felliniego, Bernardo Bertolucciego czy Francis’a Forda Coppoli. W kilku scenach wykorzystano miniaturowe budynki i ulice zbudowane pod nadzorem stałego współpracownika Wesa Andersona, Simona Weisse. W celu przygotowania się do produkcji *Queer* scenograf Stefano Baisi tuż po otrzymaniu pracy przy filmie Guadagnina wybrał się w podróż analogiczną do tej, którą odbywa bohater książki Burroughsa. Dzięki niej mógł zbadać architekturę i na własnej skórze odczuć atmosferę każdego z takich miejsc jak Mexico City, ale też ekwadorskie miasta Quito czy Puyo. Swoich obserwacji nie przełożył jednak całkiem wprost na scenografię *Queer*, bo ambicją filmu Guadagnina nigdy nie było realistyczne sportretowanie miasta Meksyk, lecz wręcz przeciwnie – stworzenie miejsca wyobrażonego, symulacji miasta, które nie istnieje w rzeczywistości. Dobrze pasują tu więc słowa Jeana Baudrillarda, który w *Symulakrach*

i *symulacji* pisał o świecie, w którym znaki nie odnoszą się już do rzeczywistości, lecz do innych znaków, tworząc hiperrzeczywistość (Baudrillard, 2005, 6). Przedstawienie Meksyku w *Queer* odbywa się nie poprzez bezpośredni kontakt z miejscem, lecz przez warstwy estetyzacji, mitologizacji i subiektywności. Meksyk filmowy jest tu symulakrem: nie udaje prawdziwego Meksyku, lecz wskazuje na konstrukty kulturowe i emocjonalne, jakie narosły wokół tej przestrzeni. Film nie stara się dochowywać wierności klasycznej geografii, lecz psychogeografii Burroughsa – Meksyk staje się krajobrazem mentalnym, zabarwionym przez dekadentkie spojrzenie głównego bohatera (i pisarza).

Guadagnino jest reżyserem-kinofilem posiadającym szerokie spektrum inspiracji. Sposób pracy przy *Queer* wypływał po części z chęci stworzenia filmu w stylu złotej ery Hollywoodu, podczas której kręcono niemal wyłącznie w warunkach studyjnych. Z kolei szczególnymi inspiracjami wizualnymi – zwłaszcza w sferze wyrazistych, kontrastujących kolorów – były brytyjskie produkcje tak zwanych Łuczników, czyli duetu Powell i Pressburger, z *Czarnym narcyzem* (*Black Narcissus*, 1947), *Czerwonymi trzewikami* (*The Red Shoes*, 1948) i *Opowieściami Hoffmana* (*The Tales of Hoffman*, 1951) na czele (Cotonou, 2025). Nic więc dziwnego, że pod względem czysto wizualnym bardziej niż tradycyjne filmy meksykańskie, *Queer* może przypominać fantastyczny, kontrolowany sztuczny świat rodem z filmu Powella i Pressburgera bądź technicolorowe amerykańskie musicale połowy XX wieku.

Sam Guadagnino podkreśla w wywiadach, że chciał stworzyć fantastyczną wersję Mexico City, której nadrzędnym zadaniem będzie odzwierciedlenie subiektywnego doświadczenia przebywania w mieście przez głównego bohatera adaptowanej przez niego powieści. Włoski reżyser twierdzi, że specyfika książki, w której zachłystnął się już jako siedemnastoletni mieszkaniec Palermo i którą chciał oddać w filmie, wynika ze stylu Burroughsa, opisywanego przez Guadagnino między innymi takimi słowami:

Pisarz, który jest rozgorączkowany; który opisuje całkowicie subiektywny punkt widzenia; który projektuje świat [powieści] w rzeczywistości, w której pisze, nie w tej, w której mieszka, ale w tej, w której pracuje jego wyobraźnia. Na przykład bar jest miejscem, którego nigdy nie widział w Mexico City. To miejsce, które odwiedził w Wiedniu i przeniósł je do



Meksyku. Dużo nad tym pracowaliśmy. Naprawdę zrozumieliśmy, że to musi być inscenizacja wyobraźni Williama S. Burroughsa (Guadagnino, 2025).

Na ostateczny wygląd filmu i charakter przedstawianego w nim Miasta Meksyk ogromny wpływ miały więc osobiste wrażenia amerykańskiego pisarza z kilkuletniego okresu pomieszkiwania w meksykańskiej stolicy. Żeby zatem podjąć próbę opisanego specyfiki miasta z filmu Guadagnino, wypada najpierw pochylić się choć na chwilę nad tym, w jaki sposób meksykańską metropolię widział Burroughs. We wstępie do *Queer* swoje pierwsze wrażenia z obcowania z Mexico City słynny literat opisywał tak:

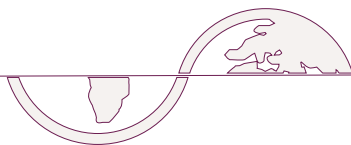
Kiedy mieszkałem w Mexico City pod koniec lat czterdziestych, było to milionowe miasto z czystym, lśniącem powietrzem i niebem w tym szczególnym odcieniu błękitu, który tak dobrze komponuje się z krząjącymi sępami, krwią i piaskiem – surowy, groźny, bezlitosny meksykański błękit. Miasto Meksyk spodobało mi się od pierwszego dnia mojej pierwszej wizyty. W 1949 roku było to tanie miejsce do życia, z dużą zagraniczną kolonią, wspaniałymi burdelami i restauracjami, walkami kogutów i byków oraz wszelkimi możliwymi rozrywkami. Samotny mężczyzna mógł tam dobrze żyć za dwa dolary dziennie (Burroughs, 1985).

Początki relacji Burroughsa z Meksykiem można więc określić jako miłość od pierwszego wejrzenia, poczucie wyzwolenia i estetycznego, pewnie nieco orientalnego zachwyty. Owo natychmiastowe i niepodważalne zafascynowanie pisarza nowym miejscem nie trwało jednak wiecznie. W książce stanowiącej wielowątkowe opracowanie na temat pobytu Amerykanina w kraju zza południowej granicy, José García-Robles stwierdza, że Burroughs doświadczał Meksyku na wiele różnych sposobów: celebrował go, odrzucał, czerpał z niego przyjemność, cierpiał w nim. Już w 1951 roku, a więc zaledwie dwa lata po zakończeniu lat 40., które opisywał w tak ekstatycznym tonie, żalił się w liście Jackowi Kerouacowi, że „Meksyk jest złowieszczy, ponury i chaotyczny, ze szczególnym uwzględnieniem chaosu snu” (García-Robles, 2013, 90).

Guadagnino wraz z pomocą scenarzysty Justina Kuritzkesa, autora zdjęć Sayombhu Mukdeeproma, montażyisty Marco Costy, kostiumografa Jonathana Andersona i wspomnianego

już scenografa Stefano Baisiego odtwarza opisaną przez Burroughsa poetykę snu. Fabuła jest fragmentaryczna, zamiast w ściśle rozumiany ciąg przyczynowo-skutkowy, zapisane w scenariuszu wydarzenia układają się w serię emocjonalnych impresji. Wyraziste, rażące swym blaskiem za dnia oraz mroczne, rozświetlone różnokolorowymi neonami w nocy zdjęcia dalekie są od przezroczystego stylu obserwacji rzeczywistości. Realizm zostaje też zawieszony przez świadomie przesadzone, sztuczne dekoracje. Wszystkie te środki połączone razem współtworzą senny, zgoła halucynacyjny charakter filmu. Guadagnino inscenizuje również elementy wymienione w pierwszej z wypowiedzi Burroughsa. Lwia część akcji rozgrywa się w barze, w jednym z kluczowych dramaturgicznie fragmentów (moment pierwszego spotkania Lee i Allertona) pokazana zostaje walka kogutów. W większości scen rozgrywających się na świeżym powietrzu eksponowane przez oko kamery jest owo szczególnie zapamiętane przez pisarza meksykańskie, błękitne niebo. Sam Guadagnino przyznawał zresztą, że kolor nieba, chmur czy budynków był przez twórców żywo dyskutowany przed rozpoczęciem produkcji i stanowił jeden z jej najważniejszych elementów. Komentując scenę romantycznego zbliżenia bohaterów, Guadagnino tak podsumowywał wpływ krajobrazu Mexico City na finalny kształt filmu: „Zaczynają się całować, a za nimi znajduje się piękne okno – niczym wielkie oko, które się na nich otwiera. Widzimy przez nie niesamowity, lśniący, cukierkowy, złocisty zachód słońca nad Meksykiem, który w tym momencie otula i obejmuje kochanków. Jestem bardzo dumny z tego, że scenografia stała się prawdziwym bohaterem tej opowieści – nie tylko ozdoba” (O’Falt, 2024).

W przytoczonej wypowiedzi włoski reżyser w dobitny sposób potwierdza raz jeszcze, jak bardzo istotnym elementem kreowanego przez niego świata jest miejsce akcji. Jego ostateczny wygląd i klimat okazują się konglomeratem kilku różnych wpływów. Z jednej strony często obrane środki stylistyczne w danej scenie zależą od stanu psychicznego głównej postaci, z drugiej strony reżyser inkorporuje cechy formalne różnych ulubionych twórców. Chodzi tu nie tylko o filmy Powella i Pressburgera, ale też obrazy flamandzkich malarzy, których stylem, a zwłaszcza użyciem światła Guadagnino polecił zainspirować się Mukdeepromowi – sam operator przyznał, że jego zadaniem miało być nie uchwycenie prawdziwego światła słonecznego Meksyku, a właśnie światłocienia wspomnianych obrazów (Johns, 2024).



Nie wszystkie więc wybory estetyczne Guadagnina były podporządkowane chęci uchwycenia atmosfery meksykańskiego krajobrazu, ale i ta motywacja była jedną z kluczowych. Włoski reżyser konstruuje Mexico City poprzez barwy, tekstury i dźwięki. Miejski pejzaż współtworzą wspomniany już błękit nieba, zróżnicowane tak stylistycznie, jak i kolorystycznie budynki, z których większość pomalowanych jest w barwach pastelowych zieleni, róży i beży. Przy drogach rosną palmy, można też natknąć się na kwitnące na fioletowo jakarandy, charakterystyczne dla tropikalnych i subtropikalnych rejonów obu Ameryk (pojawiają się w scenie, która jako jedyna nie została nakręcona w Cinecittà Studios, a w ogrodzie botanicznym rodzinnego dla reżysera Palermo). Ulice są wąskie, raczej spokojne, przechadzają się nimi nieliczni ludzie i psy. Chociaż gdy w jednym z fragmentów kamera odjeżdża wysoko, by pokazać całą panoramę miasta, widzimy całą masę samochodów poruszających się po drogach metropolii.

Guadagnino próbuje również uwiarygodnić meksykański charakter filmu, odwołując się do powszechnych, sugestywnych skojarzeń z państwem. Na banerach na budynkach widać co prawda głównie reklamy popularnej w Meksyku już od lat 30. XX wieku Coca-Coli, ale Lee pija wieczorami przeważnie charakterystyczne dla kraju trunki takie jak mezcal czy tequilla. W jednej z barowych scen Lee próbuje nawiązać bliższą relację z innym z klientów, a podrywowi świadczy spoczywający w tle wizerunek Matki Bożej z Guadalupe. Najbardziej charakterystycznym elementem wyobrazonego przez Guadagnina i jego współpracowników Meksyku wydaje się chyba pot ciągle towarzyszący bohaterom na ich twarzach. Ma on w kontekście *Queer* znaczenie podwójne: oddaje gorącą atmosferę uczuć buzujących pomiędzy bohaterami, ale oddaje także zupełnie namacalny gorący, parny klimat Meksyku.

Powstaje oczywiście pytanie o autentyczność owego krajobrazu zbudowanego przez Guadagnina. Już przecież choćby wspomniany przed chwilą parne powietrze raczej nie jest faktycznym elementem doświadczenia życia w meksykańskiej stolicy, która przez większość roku pozostaje głównie w klimacie suchym. Wspominanym już celem Włocha było wykreowanie miasta wyobrazonego, a nie prawdziwego, więc trudno mieć do twórcy pretensje o jakiegokolwiek rozbieżności ze stanem faktycznym. Niektórzy meksykańscy krytycy zauważali jednak, że sztuczność obrazu Meksyku jest w filmie Guadagnina na tyle duża, że uniemożliwia wiarygodne opowiedzenie o stolicy owego kraju. W tym tonie pisał na przykład Miguel

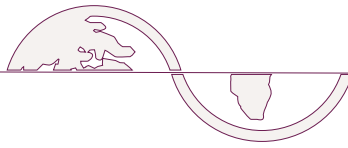
Cane, według którego Miasto Meksyk z 1951 roku przedstawione jest w filmie jako

piękna, lecz nieodparcie irytująca i pretensjonalna makietka. Guadagnino wydaje się bardziej zainteresowany stworzeniem idyllicznej pocztówki niż oddaniem żywiołowości i chaosu miasta, które w tamtym czasie tętniło życiem i pełne było sprzeczności. W rezultacie otrzymujemy Meksyk, który sprawia wrażenie sztucznego – malowniczej scenografii, która nie jest w stanie w organiczny sposób zespolić się z opowiadaną historią (Cane, 2024).

W przeciwieństwie do twórców zakorzenionych w meksykańskiej kulturze, dla Guadagnina meksykańskość nie oznacza tożsamości zapisanej we krwi i w intersubiektywnej pamięci, lecz swego rodzaju estetyczną jakość, stworzoną na podstawie własnej wiedzy zbiór asocjacji. Włoch nie odczuwa potrzeby mimetycznego odwzorowania realiów portretowanej kultury, być może nawet uważa, że taka próba byłaby z jego, obcej perspektywy niezręczna i niemożliwa do zrealizowania. Zamiast tego tworzy obraz Meksyku przede wszystkim z ikonograficznych skojarzeń. Głównym powziętym środkiem wyrazu wydaje się zaś kontrast z amerykańskimi bądź europejskimi przestrzeniami dobrze znanymi większości widzów, do których film był adresowany. W ten sposób cały zasób stylistycznych chwytów, w tym zastosowana paleta barw, współpracuje, by stworzyć egzotyczny obraz, który jest w filmie absolutnie decydujący. Mamy bowiem do czynienia z kinem przekładającym klimat ponad akcję, a ów klimat jest w tym wypadku wyobrażonym klimatem Meksyku.

Emilia Pérez – narkowojna jako pop-opera

Nie będzie chyba zbyt przesadą stwierdzenie, że Meksyk funkcjonuje obecnie w narracjach zagranicznych – a zwłaszcza amerykańskich – przede wszystkim jako miejsce niespokojne, opanowane przez narkotykowe kartele i pozostające w sidłach przemocy. Jednym z często podejmowanych tropów jest przedstawienie kraju jako kontrastującego ze Stanami Zjednoczonymi; jako miejsce, gdzie obowiązujące po północnej stronie granicy normy zostają zawieszone, a logiką rządzi bezprawnowa walka o władzę, wpływy i przetrwanie. Charles Ramírez Berg zauważa, że stereotyp Meksyku jako państwa groźnego i w gruncie rzeczy nieciekawego, pod każdym względem ustępującego USA od bardzo dawna prze-



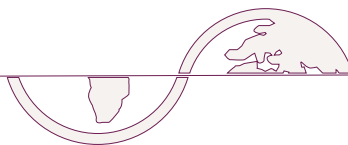
wija się w narracjach amerykańskich: „Hollywoodzkie założenie, że Amerykanie muszą zostać zmuszeni do wjazdu do Meksyku, oznacza, że w filmie zawsze musi istnieć wyraźny powód, dla którego bohaterowie udają się do Meksyku” (Ramirez Berg, 2002, 199). O ile podróże do Europy zachodniej są w fabułach amerykańskich zwyczajnością, o tyle rzadko zdarza się, by hollywoodzcy bohaterowie udawali się za swoją południową granicę w celach turystycznych albo poznawczych; jeśli już wybierają ten kierunek, to z reguły wiąże się to z przymusem i strachem o własne życie, bo Meksyk nie jawi się jako przyjazne i otwarte miejsce.

Od kiedy w kraju zaczął się nasilać problem narkotykowy, tym chętniej i z jeszcze większą mocą zaczęto w produkcjach z USA ukazywać południowego sąsiada jako zagrożenie, a narkotykowe gangi stały się popularnymi antagonistami sensacyjnych opowieści. W ten sposób otrzymaliśmy jeszcze jeden – obok produkowanych w Meksyku narkofilmów i nowego kina narco, o których pisałem w poprzednim numerze „Kultury – Historii – Globalizacji” (Homziuk, 2024) – typ audiowizualnych narracji o narkowojnie, który w przeciwieństwie do poprzednich dwóch nurtów nie przedstawia lokalnego sprawozdania ze środka konfliktu, lecz prezentuje perspektywę zewnętrznego, czasem zatroskanego, a czasem przestraszonego obserwatora. Wśród najbardziej hitowych produkcji tego typu wypada wymienić seriale Netflixa *Narcos: Meksyk* (*Narcos: Mexico*, 2018–2021), rozwijający historię powstania kartelu z Guadalajary, albo *Ozark* (2017–2022), opowiadający o amerykańskiej rodzinie uwikłanej w brutalny układ z kartelem. Istotnymi przykładami są również seriale AMC *Breaking Bad* (2008–2013) i jego prequel *Zadzwon do Saula* (*Better Call Saul*, 2015–2022), w których meksykański kartel funkcjonuje zarówno jako ciągle obecne fabularne zagrożenie, jak i swego rodzaju symboliczny rewers amerykańskiego porządku.

Obrazowanie Dzikiego Południa – jak można by nazwać Meksyk widziany najczęściej oczami zagranicznych filmowców – wiąże się z różnymi kliszami nie tylko w warstwie fabularnej, lecz także formalnej. Najchętniej stosowanym w wielu produkcjach wizualnym motywem okazuje się nadal portretowanie meksykańskiego pejzażu poprzez zabarwienie obrazów odcieniem sepii. Efekt ten zyskał już nawet potoczną nazwę „meksykańskiego filtra”. Najprawdopodobniej jako pierwszy owo estetyczne rozwiązanie wprowadził na salony Steven Soderbergh za sprawą nagradzanego filmu *Traffic* (2000), w którym decyzję o kolorystycznym odróżnieniu krajobrazu Meksyku trudno odczytywać jako

prześiąkniętą etycznymi konotacjami – w filmie tym amerykański twórca użył różnych kolorów filtrów raczej wyłącznie po to, by pomóc widzom w śledzeniu skomplikowanej fabuły, na którą składają się trzy przenikające się historie. Jednak późniejsze sięganie po meksykański filtr przez różnorodnych filmowców niekoniecznie było już podobnie niewinne, stając się sposobem na wyodrębnienie, a w konsekwencji również stygmatyzowanie miejsc egzotycznych, słabiej rozwiniętych od Zachodu. Antonella Ponce zauważa, że używanie meksykańskiego filtra można uznać za wątpliwe w kontekście portretowania relacji rasowych, ów filtr sprawia bowiem, że w oku kamery osoby o ciemniejszych odcieniach skóry tracą część swoich rysów i częściowo zlewają się z otoczeniem, podczas gdy blade twarze ulegają wyróżnieniu: „szczególnie problematyczne jest to w sytuacji, kiedy biali protagoniści filmu zostają umieszczeni w lokacjach wypełnionych ludźmi o ciemniejszej karnacji, ponieważ żółty filtr pomaga przedstawić ich jako białych zbawców bądź bohaterów” (Ponce, 2021).

Emilia Pérez (2024) Jacques’a Audiarda nie powiela stereotypowej szaty kolorystycznej znanej z outsiderskich opowieści audiowizualnych o Meksyku, proponuje raczej specyficzny dla siebie, żywy i dynamiczny wizualny język. Nie oznacza to jednak, że obraz narkowojny sportretowany przez odległego od epicentrum wydarzeń i nieznającego ich szczegółowego kontekstu Francuza nie zawiera uproszczeń bądź klisz. Musicalowa opowieść o bossie kartelu, który postanawia zmienić płeć, doprowadziła większość meksykańskich odbiorców do białej gorączki. Bodaj najczęściej podnoszonym przedmiotem oskarżeń okazała się kwestia nikłej reprezentacji Meksykanów za i przed kamerą. Adriana Paz to jedyna aktorka wśród głównej obsady, która pochodzi z Meksyku, wśród ekipy zaś znaczącą większość stanowią Francuzi. Nie sama narodowość twórców jest jednak powodem narzekających, a raczej brak chęci bliższego poznania meksykańskiej kultury i wynikający ze słabego researchu sztuczny obraz kraju na ekranie. Aktorom wytykano słabe opanowanie hiszpańskiego (przypadek Seleny Gomez) lub brak meksykańskich akcentów (pozostała część obsady), wielokrotnie obnażano też słabości scenariusza rojącego się od sztucznych bądź nawet niezrozumiałych fragmentów, wprost objawiających fakt niezaznajomienia twórców z językiem hiszpańskim, a zwłaszcza jego meksykańską odmianą. Scenarzysta i producent Héctor Guillén wprost stwierdził, że „dialogi są kompletnie nieorganiczne – to, co mówią postaci, nie ma żadnego sensu” (Wagner, 2025). Ogromna nieautentyczność fil-



mu w sposobie portretowania meksykańskiej rzeczywistości jest również głównym problemem dla słynnego autora zdjęć Rodrigo Prieto. Według operatora głęboka nieznajomość meksykańskiej kultury przez twórców najpełniej objawia się w szczegółach, które są kluczowe dla utrzymania wrażenia prawdziwości przedstawianego krajobrazu:

Uraziło mnie to, że taka historia została przedstawiona w tak nieautentyczny sposób. Chodzi mi o detale. W Meksyku nigdy nie zobaczysz na budynku więzienia napisu «Cárcel», tylko «Penitenciaría». To właśnie takie szczegóły pokazały mi, że nikt, kto zna ten kontekst, nie był zaangażowany w tworzenie filmu. I co gorsza, nikomu to nawet nie przeszkadzało. To dla mnie naprawdę niepokojące
(Prieto, 2024).

Oprócz tego rodzaju zarzutów pojawiały się też oskarżenia o wątki zakrawające o silną stereotypizację, a nawet rasizm, jak choćby scena, w której córka stwierdza, że Emilia pachnie jak jej ojciec – czyli mezcalem, guacamole i ostrym jedzeniem, a także sposób charakterystyki Karli Sofii Gascón grającej podwójną rolę Manitas del Monte i tytułowej Emilii Pérez, który sprawia, że jako boss kartelu aktorka ma ciemniejszą skórę niż jako odmieniona kobieta, co w konsekwencji wysłało w świat komunikat o powiązaniu rasy z przestępczością. Przeciwniczka filmu Natalia Albin Legoretta uważa, że niekoniecznie był to efekt zamierzony, ale i tak nie ma wobec reżysera żadnych ciepłych słów: „Nie wydaje mi się nawet, by Audiard zrobił to celowo, jego film jest po prostu efektem braku troski o ludzi, których próbuje reprezentować, i takie właśnie są konsekwencje” (Albin Legoretta, 2025). O brak zainteresowania portretowanymi ludźmi i eksploatacyjny charakter filmu oskarżyła twórców również Ces Heredia, twierdząc, że „Emilia Pérez jest kolejnym przykładem wykorzystywania meksykańskich problemów i kultury dla korzyści i ego nie-Meksykanów [...] To jest zawłaszczenie kulturowe na wskroś” (Heredia, 2025).

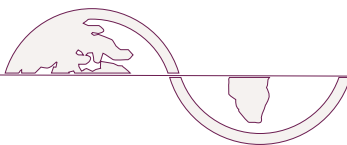
Sowitej krytyce poddano przede wszystkim zbanalizowanie tragizmu narkowej wojny. Według Kevina Zapaty Celestino film Audiarda jest wyrazem „eurocentrycznej perspektywy, która nie potrafi zrozumieć realiów kraju i trywializuje niezwykle drażliwy dla Meksykanów temat, jakim jest przemoc” (Zapata Celestino, 2025). Największe kontrowersje wzbudziła sama główna oś fabuły, wedle której narkotykowy boss odpowiadający za śmierć wielu ludzkich istnień zmienia całą swą osobowość wraz z korekcją płci, stając się nagle filantropką kierującą organizacją charytatywną zajmującą się odszukiwaniem ciał zaginionych, a za-

tem orędowniczką ofiar narkotykowej wojny, swoistą bohaterką walczącą o sprawiedliwość. To błyskawiczne nawrócenie, żal za grzechy i symboliczne zadośćuczynienie ofiarom kartelu przez jego bossa zostało przez autentyczne rodziny ofiar przemocy odebrane jako wątek wydumany, może nawet obraźliwy, podobnie jak nazbyt idealistyczna scena, w której matki zaginionych synów śpiewają wspólnie z gangsterami swego rodzaju protest song przeciwko ogarniającej kraj fali przemocy. Problematyczność portretu narkowej wojny przygotowanego przez Audiarda dostrzega też Oswaldo Zavala, wskazując na to, że film wpisuje się w dominującą w Stanach Zjednoczonych narrację o narkotykowej wojnie, zrzucającą winę za przemyt narkotyków wyłącznie na kraje Ameryki Łacińskiej i uzasadniającą potrzebę militaryzacji granicy amerykańsko-meksykańskiej:

Jeśli wciąż będziemy sobie powtarzać, że to po prostu opowieść o brutalnych handlarzach narkotyków w meksykańskim społeczeństwie, nigdy nie ruszymy z miejsca. Ta powielana narracja mówi obywatelom dokładnie to, co chcą usłyszeć: „Cokolwiek złego dzieje się z handlem narkotykami, to wina Latynosów. To my jesteśmy odpowiedzialni”. W ten sposób film dołącza do całej fali produkcji kinowych i telewizyjnych, które zrzucają winę za przemoc na biednych, jednocześnie zdejmując odpowiedzialność z wojska
(Savinar, 2025).

Chociaż najczęstszą linią obrony Audiarda przed wymienianymi wcześniej zarzutami jest twierdzenie, jakoby nie było jego zamiarem opowiadanie o Meksyku i jego problemach, które miały się znajdować jedynie w tle narracji, to jednak trudno zaprzeczyć, że reżyser stara się w swoim filmie stworzyć pewien wyimaginowany obraz Meksyku. Już same pierwsze obrazy i dźwięki mają przenieść widzów do owego kraju. Jako pierwszy, wyłącznie na chwilę pojawiają się na ekranie mariachi, których muzyka jest zapewne jednym z pierwszych skojarzeń w społecznej świadomości wiążących się z Meksykiem, zwłaszcza od czasu słynnego filmu Roberta Rodrigueza El Mariachi (1992). Gdy zaś kamera po raz pierwszy ukazuje widzom meksykańską stolicę, z offu słychać charakterystyczne dla ulic Mexico City zawołanie-reklamę Se compran colchones, zachęcającą do zakupu używanych artykułów gospodarstwa domowego.

Podobnie jak opisywany wcześniej *Queer*, *Emilia Pérez* została nakręcona w Europie, a konkretnie w paryskim studiu Bry-sur-Marne. Jak przyznał w wywiadzie autor zdjęć do filmu, Paul Guilhaume, początkowo cała produkcja miała być sfilmowana w autentycznych lokacjach w Meksyku, ekipa

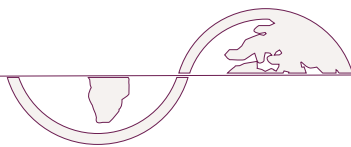


wybrała się tam na poszukiwania odpowiednich miejsc, jednak po pewnym czasie trwania tego procesu, Audiard zdecydował o przeniesieniu zdjęć do studia, meksykańskie lokacje posłużyły jedynie za punkt odniesienia dla ostatecznych scenografii, który nie był jednak traktowany ze szczególną nabożnością. Jak bowiem podaje Guilhaume, Audiard podjął decyzję o kręceniu *Emilii Pérez* w studiu, ponieważ w innym wypadku film „byłby nazbyt poważnie zanurzony w rzeczywistości” (Brzeski, 2024). Stąd jasno wylania się cel reżysera, którym było stworzenie wokół meksykańskiej tożsamości i ikonografii audiowizualnego spektaklu (w mocy pozostaje pytanie o etyczność wykorzystywania do tego tak namacalnego dramatu tysięcy ludzi, jakim jest narkowojna). Nie jest zresztą przypadkiem, że początkowo Francuz pomyślał tekst *Emilii Pérez* jako operowe libretto, a więc wybrał formę sztuki znacznie bardziej zaznaczającą swą sztuczność, wyrwanie z codziennego kontekstu niż kino, które ma możliwość wiernego rejestrowania rzeczywistości. Jak jednak zauważył w rozmowie z Audiardem jeden z niewielu orędowników *Emilii Pérez* wśród sławnych Meksykanów, Guillermo del Toro: „żeby dać wyraz prawdzie, nie trzeba być realistą” (del Toro, 2024). Zdaniem twórcy *Kształtu wody* (*The Shape of Water*, 2017) Meksyk wykreowany przez francuskiego reżysera pozostaje krajem widzianym przez osobę z zewnątrz, niekoniecznie więc jest faktograficznie zbliżony z prawdziwym obrazem państwa, lecz okazuje się szczerym, hipnotycznym portretem kraju, trafnie oddającym meksykański temperament i społeczne problemy. Kolejna fala krytyki spadła na Audiarda po jego słowach o tym, dlaczego zdecydował się nakręcić film po hiszpańsku mimo nieznamość języka. Reżyser tłumaczył, że „hiszpański jest językiem skromnych, rozwijających się krajów, ludzi biednych i migrantów” (Mora, 2025). Nie ulega wątpliwości, że słowa zostały przez reżysera dobrane niefortunnie. Można domniemywać, że w powyższej wypowiedzi Audiardowi zależało na podkreśleniu faktu społecznego zaangażowania jego kina, które w przeszłości objawiało się w pełnej krasie chociażby w takich filmach jak *Prorok* (*Un prophète*, 2009) czy *Imigranci* (*Dheepan*, 2015). W tamtych obrazach twórca wypracował również swoistą estetykę niepokoju, którą kontynuuje w *Emilii Pérez*, wzbogacając narkotykowy thriller o rozwiązania formalne charakterystyczne dla musicali oraz telenoweli. Sam początek filmu w dynamicznym stylu ustanawia klimat Meksyku jako kraju niesprawiedliwego i doświadczającego społecznego wrzenia. Prawniczka Rita trenuje mowę obronną, wychodzi na ulicę meksykańskiej metropolii i nagle otacza ją w rwący tłum ludzi, kamera szybko prześlizguje się przez dokonujące się

gdzieś na uboczu zbiorowiska morderstwo przy użyciu noża. Pęd i napięcie to emocje, do których często odwołuje się Audiard, a w ich wytworzeniu pomagają mu środki wyrazu takie jak szybki montaż i kamera pozostająca w ciągłym ruchu, a także piosenki, zwłaszcza te wykonywane w ostrym stylu przez Zoe Saldañę. Pożenienie kryminalnej historii z fabularnymi tropami popularnej w Meksyku formuły telenoweli można odczytać jako kolejny element mający nadawać produkcji meksykańskiego charakteru.

Opowiadając o musicalach będących punktami odniesienia podczas prac nad *Emilią Pérez*, Audiard wskazuje na inspirację *Parasolkami z Cherbourg* (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964) Jacques’a Demy’ego oraz *Kabaretem* (*Cabaret*, 1972) Boba Fossego, przede wszystkim dlatego, że oba wymienione dzieła są musicalami o zabarwieniu politycznym (Romney, 2024). Francuski autor z jednej strony korzysta więc z musicalowej formy jako stylistyki służącej porzuceniu twardej rzeczywistości i wyzwoleniu audiowizualnej wyobraźni, z drugiej – dostrzega w niej potencjał narzędzia krytycznego. Próbę nadania filmowi meksykańskiego charakteru najpełniej widać właśnie w ciągłym, ścisłym skorelowaniu przedstawianej treści z problemami społecznymi kraju, objawiającym się nie tylko w fabularnych szczegółach, lecz także tekstach piosenek. W jednym z utworów Rita śpiewa, że „zmiana ciała zmienia społeczeństwo / zmiana społeczna zmienia duszę / zmiana duszy zmienia społeczeństwo / zmiana społeczna zmienia wszystko”, tym samym zgrabnie wiążąc fabułę filmu z opowieścią o konieczności daleko idących przemian w meksykańskim społeczeństwie.

Najbardziej wprost o tragizmie narkowojny śpiewają z kolei bohaterowie w piosence Para, w której poruszona zostaje tematyka zaginięć, matek opłakujących swych synów i narkobiznesu stanowiącego coś na kształt choroby nowotworowej toczącej meksykański naród. Głównym przesłaniem pieśni wydaje się wyrażenie potrzeby dania świadectwa okropieństwom narkotykowej wojny. Utwór wyśpiewują postacie reprezentujące osoby, których rodziny zostały bezpośrednio dotknięte przemocą. Audiard filmuje ich twarze, wraz z trwaniem utworu jest ich coraz więcej, aż wreszcie tłum ludzkich podobizn przybiera wygląd podobny niebu upstrzonego gwiazdami. Tuż potem reżyser ukazuje w kadrze rozświetlone domowymi światłami Mexico City nocą, co można uznać za dość znaczący wybór montażowy – każdemu świecącemu się reflektorowi odpowiada pewna historii cierpienia, w sposób symboliczny pokazana zostaje więc powszechność problemu przemocy. Jeszcze jedną znaczącą piosenką jest *El mal*,



muzyczne oskarżenie bogatych oficjeli o wspieranie narkowojny, wyśpiewane przez bohaterkę Zoe Saldañy w scenie charytatywnego balu fundacji Emilii. W ten sposób Audiard zaznacza, że problemem nie jest sam przemysł narkotyków i towarzysząca mu przemoc, lecz ułatwiające i w pewien sposób legitymizujące działanie karteli zachowanie skorumpowanych przedstawicieli instytucji państwa.

Ze sposobem pojmowania meksykańskości przez francuskiego reżysera wiąże się też sam wątek transycji narkotykowego bossa i umieszczenie w centrum opowieści niemal wyłącznie postaci kobiecych. Audiard identyfikuje meksykańską kulturę jako maczystowską, podtrzymującą silne nierówności między kobietami i mężczyznami, wyznającą archetyp mężczyzny jako silnej głowy rodziny. Przyczyną fali przemocy przetaczającej się przez Amerykę Łacińską można upatrywać również w utrzymującej się w niej jeszcze dość silnie kulturze machismo. W ten sposób sprawę widzą między innymi Jennie B. Gamlin i Sarah J. Hawkes, którzy w swym artykule przedstawiają przemoc jako narzędzie budowania przez wykluczonych Meksykan szacunku i męskiej tożsamości: „Różnorodne formy przemocy mają odmienne przyczyny, ale są ze sobą powiązane nie tylko poprzez wspólne ramy definicyjne, lecz również przez struktury męskości i płci funkcjonujące w ramach patriarchalnego kapitalizmu, który zarazem legitymizuje przemoc w relacjach międzyludzkich” (Gamlin, Hawkes, 2018, 60). Zmiana płci pociąga za sobą u Audiarda zmianę sposobu postępowania byłego narkotykowego bossa. W ten sposób reżyser metaforycznie ukazuje sprzeniewierzenie się maczystowskim ideałom jako możliwe, przynajmniej częściowe rozwiązanie problemów kraju, wypatrując promyków nadziei na lepsze jutro w kobietach.

Choć diagnozy społeczne i recepty na nie zaprezentowane przez Audiarda zakrawają o naiwność, to Fernanda Solórzano uważa, że film nabiera większego impetu krytycznego, gdy przebieg fabuły zinterpretuje się wspak najczęstszemu odczytaniu dzieła, czyli jako zaprzeczenie opowieści o cudownej odmianie życia; narrację o jedynie pozornym przejściu przez tytułową bohaterkę na dobrą stronę, ostatecznie zwieńczoną jej przykrym końcem – trzeźwe i potrzebne świadectwo faktu, że wydostanie się ze spirali przemocy i uwikłania w przestępcze stosunki jest trudnym, a może wręcz niemożliwym zadaniem do wykonania:

Widzę w Emilii Pérez coś innego niż historię odkupienia. Widzę historię postaci, która nie potrafiła zostawić za sobą przeszłości [...] Przyjrzyjcie się temu, jak Emilia ulega ponownie impulsowi przemocy, co prowadzi ją do samozniszczenia. Domaga się

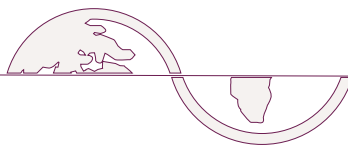
swojego prawa do powtórnych narodzin, a jednocześnie odmawia nowej przyszłości byłej partnerce (Solórzano, 2025).

Odczytanie filmu Audiarda w sposób zaproponowany przez meksykańską krytyczkę otwiera możliwość zinterpretowania Emilii Pérez jako obrazu, który nie jest eksploatacyjną, naiwną wizją meksykańskich problemów społecznych, lecz przeciwnie – uczciwie przedstawia dramat narkotykowej wojny.

Podsumowanie

Zestawiając ze sobą *Queer* i *Emilię Pérez*, można zauważyć dwie różne strategie konstruowania wyobrazonego obrazu Meksyku. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z celową estetyzacją, grą z konwencją i świadomym zerwaniem z realistycznym przedstawieniem przestrzeni. Guadagnino tworzy symulakrum miasta; obraz metropolii istniejący wyłącznie w wyobraźni bohatera i w emocjonalnej pamięci autora pierwowzoru literackiego. Meksyk staje się tu scenerią mentalną, nasyoną intensywnymi kolorami, sztucznością i subiektywną dekadencją. Audiard również nie dąży do zachowania dokumentalnej wierności faktycznemu państwu, lecz wpisuje swój film w inną filmową tradycję niż Guadagnino: zaangażowanego spektaklu społecznego, pop-politycznego musicalu wyrastającego z charakterystycznych dla współczesnego Meksyku społecznych niepokojów. Jego wizja Meksyku czerpie z potocznych wyobrażeń o przemocy, kartelach i nierównościach społecznych, co czyni z Emilii Pérez dzieło o silnym ładunku symbolicznym, ale też podatne na oskarżenia o uproszczenia i stereotypizację.

Oba filmy łączy zatem fakt, że konstruuje Meksyk nie jako miejsce rozpoznane i doświadczone, lecz jako krajobraz znaczeń – emocjonalnych, estetycznych bądź ideologicznych. Pojawia się tu zasadnicze pytanie o to, czy możliwe jest tworzenie obrazów obcej kultury bez popadania w jej uproszczenie. A może kluczem jest właśnie świadomość tej obcości i konsekwentne uczynienie z niej elementu stylu? Zestawienie *Queer* i *Emilii Pérez* pokazuje, że kino europejskie potrafi opowiadać o Meksyku bez fizycznej obecności w tym kraju, ale jednocześnie dowodzi też, że taka reprezentacja zawsze obciążona jest ryzykiem zafałszowania lub nadmiernej estetyzacji. Ostatecznie więc nie chodzi wyłącznie o to, czy i jak można stworzyć Meksyk w europejskim studiu, ale także o to, dlaczego się to robi – i z jaką świadomością kulturowego dystansu.



Bibliografia

Albin Legorreta, Natalia; From sepi filters to “Emilia Pérez”, <https://invernadero.substack.com/p/from-sepia-filters-to-emilia-perez> [dostęp: 31.05.2025]

Baudrillard, Jean; 2005, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa

Brzeski, Patrick; “A Genre of Film That We Couldn’t Even Say”: THR Presents Q&A With “Emilia Pérez” Cinematographer Paul Guillaume, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/emilia-perez-cinematographer-paul-guillaume-interview-thr-presents-1236078157> [dostęp: 31.05.2025]

Burroughs, William S.; 1985, Introduction from *Queer*, <https://realitystudio.org/texts/queer/introduction> [dostęp: 31.05.2025]

Cane, Miguel; Hasta la belleza cansa: *Queer* de Luca Guadagnino, <https://revistapurgante.com/hasta-la-belleza-cansa-queer-de-luca-guadagnino> [dostęp: 31.05.2025]

Cotonou, Chris; ‘Queer’ production designer Stefano Baisi talks AI in film, and building a fantasy Mexico City, <https://www.esquire.com.au/queer-luca-guadagnino-production-designer-stefano-baisi-interview> [dostęp: 31.05.2025]

del Toro, Guillermo; Guillermo del Toro & Jacques Audiard discuss *Emilia Pérez*, https://www.youtube.com/watch?v=OORxe0_AMqc [dostęp: 31.05.2025]

Gamlin, Jennie B.; Hawkes, Sarah J.; 2018, Masculinities on the Continuum of Structural Violence: The Case of Mexico’s Homicide Epidemic; w: *Social Politics: International Studies in Gender, State & Society*, t. 25, nr 1, ss. 50-71

García-Robles, Jorge; 2013, *The Stray Bullet: William S. Burroughs in Mexico*, przeł. D. C. Schechter, Minneapolis

Guadagnino, Luca; Luca Guadagnino on Daniel Craig, Sex Scenes, Neopuritanism, Unrequited Love, Stalkers, and the Philosophy of ‘Queer’, rozm. przepr. R. Lattanzio, <https://www.indiewire.com/features/interviews/luca-guadagnino-daniel-craig-sex-scenes-queer-1235070390> [dostęp: 31.05.2025]

Heredia, Ces; Take It from a Mexican: “Emilia Pérez” is Trash, <https://latinamedia.co/emilia-perez-mexican-reaction> [dostęp: 31.05.2025]

Homziuk, Łukasz; 2024, Cine nuevo de narco. O meksykańskiej wojnie narkotykowej i jej ekranowym życiu; w: *Kultura – Historia – Globalizacja*, nr 31, ss. 37-45

Johns, Merry; Behind the Scenes of Luca Guadagnino’s *Queer Mexico Odyssey*, <https://www.vacationer.travel/behind-the-scenes-of-luca-guadagninos-queer> [dostęp: 31.05.2025]

Mora, Luis Angel H.; Jacques Audiard, director de “Emilia Pérez”, afirma que el español es un idioma de pobres y migrantes: “Países modestos”, <https://www.infobae.com/mexico/2025/01/29/jacques-audiard-director-de-emilia-perez-afirma-que-el-espanol-es-un-idioma-de-pobres-y-migrantes-paises-modestos/?outputType=amp-type> [dostęp: 31.05.2025]

O’Falt, Chris; Why and How Luca Guadagnino Shot ‘Queer’ Almost Entirely on a Soundstage, <https://www.indiewire.com/features/interviews/queer-behind-the-scenes-shot-on-soundstage-1235073083> [dostęp: 31.05.2025]

Ponce, Antonella; The „Mexican” Movie Filter Is Worse Than We Thought, https://www.cracked.com/article_30837_the-mexican-movie-filter-is-worse-than-we-thought.html [dostęp: 31.05.2025]

Prieto, Rodrigo; Rodrigo Prieto on the Story Behind His Directorial Debut “Pedro Páramo” & Why He Was Offended by “Inauthentic” Mexican Portrayal in “Emilia Pérez” – Camerimage, rozm. przepr. Z. Ntim, <https://deadline.com/2024/11/rodrigo-prieto-pedro-paramo-mexico-emilia-perez-netflix-camerimage-film-festival-1236185183> [dostęp: 31.05.2025]

Ramírez Berg, Charles; 2002, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, Resistance*, Austin

Romney, Jonathan; „Emilia Pérez” director Jacques Audiard talks musical numbers, feeling “cramped” by French cinephilia, <https://www.screendaily.com/features/emilia-perez-director-jacques-audiard-talks-musical-numbers-feeling-cramped-by-french-cinephilia/5199431.article> [dostęp: 31.05.2025]

Savinar, William; Experts deem Trump’s designation of Mexican cartels as terrorists a scare tactic, <https://www.courthouse-news.com/experts-deem-trumps-designation-of-mexican-cartels-as-terrorists-a-scare-tactic> [dostęp: 31.05.2025]

Solórzano, Fernanda; Wpis na platformie X, https://x.com/f_solorzano/status/1876283293060268477 [dostęp: 31.05.2025]

Wagner, James; Why „Emilia Pérez”, a Film About Mexico, Flopped in Mexico, <https://www.nytimes.com/2025/02/28/world/americas/emilia-perez-mexico-oscars.html> [dostęp: 31.05.2025].

Zapata Celestino, Kevin; Emilia Pérez and the colonization of culture, <https://blogs.lse.ac.uk/internationaldevelopment/2025/02/17/emilia-perez-and-the-colonisation-of-culture> [dostęp: 31.05.2025]