

Weronika Górnicka
Uniwersytet Zielonogórski

„MISSÃO DADA, MISSÃO CUMPRIDA”. KINO POLITYCZNE JOSÉ PADILHI WIWISEKCJĄ PROBLEMÓW WSPÓŁCZESNEJ BRAZYLII

Problemem analizowanym w niniejszej pracy jest zagadnienie bezpieczeństwa publicznego, którego bezpośrednią funkcją jest próba eliminowania przemocy miejskiej w Brazylii, wykorzystując kino polityczne José Padilhi. Badanie będzie się opierało na trzech najbardziej znanych produkcjach reżysera – filmie dokumentalnym *Ônibus 174 (Autobus 174)* – dwóch filmach fabularnych: *Tropa de Elite (Elitarni)* oraz *Tropa de Elite 2. O Inimigo Agora É Outro (Elitarni 2)*. Najważniejszym kryterium wyboru tych produkcji jest przede wszystkim ich oddziaływanie społeczne oraz bezpośrednia relacja, jaka pomiędzy nimi zachodzi. Obrazy te stały się w Brazylii podstawą do poważnej dyskusji na temat źródeł przemocy miejskiej w kraju, angażując do debaty przedstawicieli polityki, nauki, kultury, mediów oraz samych obywateli. Jednocześnie zaś stanowią one doskonały przykład badania złożoności problemu, jakim jest przemoc miejska w tym kraju oraz jej źródła.

Analiza twórczości J. Padilhi będzie polegała na prześledzeniu sposobu, w jaki reżyser ukazuje powstawanie i funkcjonowanie zjawiska przemocy oraz elementów, które uważa za ważne dla tego problemu. Jednakże punktem wyjścia do prowadzonych rozważań będzie nakreślenie podstawowej definicji pojęcia kina politycznego. Niezbędne jest również przybliżenie swoistości filmu dokumentalnego oraz fabularnego, gdyż głównie te dwa rodzaje wykorzystuje reżyser. Odnosząc się z kolei bezpośrednio do jego produkcji, podstawą do analizy będzie odpowiedź na pytanie, jaką tematykę porusza reżyser oraz jakie są jego motywacje. Istotna będzie perspektywa, z jakiej J. Padilha przedstawia poszczególne wydarzenia. Ich obraz jest bowiem różny w zależności od punktu widzenia – sytuacja ludności w fawelach inaczej komentowana jest przez tamtejszych mieszkańców, inaczej zaś np. przez funkcjonariuszy policji. Z tego powodu zagadnienie to jest tak istotne dla przeprowadzanej analizy. Prowadzi ono z kolei do następnej kwestii, mianowicie czy filmy koncentrują się na historii jednego bohatera, opisują losy większej liczby osób, czy też skupiają się na analizie konkretnego wydarzenia lub sytuacji (przy czym należy zaznaczyć, że to ostatnie nie wyklucza jednoczesnego występowania pierwszego założenia – mogą się one wzajemnie pokrywać, stanowiąc

jedną całość). Należy zidentyfikować role społeczne, jakie odgrywają główne postacie, jakie środowisko reprezentują oraz jakie relacje zachodzą pomiędzy nimi.

Zakładam, że celem twórczości Padilhi jest ukazanie Brazylii i jej mieszkańców jako swoistej ofiary systemu, który w obecnej formie nie tylko nie rozwiązuje problemów, jakie dotyczą jej obywateli, ale wręcz je multiplikuje. Reżyser w swoich wypowiedziach wielokrotnie podkreślał, że wszystkie trzy filmy ukazują zawilgość systemu społeczno-politycznego, jaki panuje obecnie w kraju. Zaznaczał również, że nie ma jednoznacznej odpowiedzi na to, kto jest winny zaistniałej sytuacji¹. Dzieje się tak głównie przez problem skorumpowania nie tylko urzędników, ale również służb mundurowych oraz brak inicjatywy wypracowania długofalowych narzędzi rozwiązywania problemów społecznych ze strony ludzi będących u władzy. J. Padilha ukazuje także swoistą anomię społeczeństwa, które przywykło do życia w takim systemie i nie widzi możliwości jego zmiany, przemoc i brutalne działania są zaś w Brazylii codziennością.

Zdaniem Terry'ego Christensena oraz Petera Hassa najbardziej powszechną kategorią, pozwalającą na klasyfikację filmu jako politycznego, jest jego zawartość. Według tego podejścia filmem politycznym jest ten, który „opisuje różnorodne aspekty systemu politycznego, szczególnie (aczkolwiek niekoniecznie) instytucji politycznych, aktorów politycznych i/lub sam system polityczny”². Taka definicja nie wnosi wiele do prowadzonego badania, jednakże autorzy zwracają uwagę na to, że przy analizie tego typu filmów najczęściej zderzają się ze sobą dwie koncepcje. Pierwsza z nich skupia się właśnie na życiu publicznym, metodach działania politycznego, oddziaływaniu ideologicznym oraz praktykach życia społeczno-politycznego, stając się źródłem wiedzy o polityce. Druga z kolei wiąże się z intencjami twórców, którzy poprzez swoje produkcje dążą do wywołania reakcji społeczeństwa³. W ramach niniejszego opracowania wykorzystane zostaną oba podejścia, gdyż w filmach J. Padilhi można zaobserwować zarówno opis funkcjonowania szeroko pojętego życia publicznego, jak i jego mechanizmów. Nie bez znaczenia pozostają również intencje reżysera, co zostanie wykazane przy omawianiu jego twórczości.

Za twórcę definicji dokumentalizmu uznaje się Johna Griersona, dla którego było to „twórcze przepracowanie materiału bieżącej (w stosunku do momentu filmowania) rzeczywistości fizycznej”⁴. W 1948 r. World Union of Documentary zaakceptowała definicję filmu dokumentalnego, kwalifikując go jako powstałego przy użyciu „wszelkich metod zapisu na taśmie celulidowej różnych aspektów rzeczywistości, interpretowanych

¹ Zob. <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/48/jose-padilha> [20.01.2014].

² T. Christensen, P.J. Hass, *Projecting politics: Political Messages in Film*, New York 2005, s. 4.

³ *Ibidem*, s. 4-6; K. Minkner, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012, s. 17.

⁴ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2004, s. 18.

za pomocą zdjęć faktograficznych lub uczciwej i uzasadnionej rekonstrukcji”⁵. Zdaniem Alexandra Pollaka trudno jest jednak nakreślić podstawowe cechy, jakie różnią filmy dokumentalne od innych produkcji, w tym fabularnych. Bill Nicholson, specjalista od tej tematyki, pisze, że: „filmy dokumentalne nie posługują się stałym zbiorem technik, nie poruszają jednego tylko zestawu problemów, nie wykazują form czy stylów, należących do jednego, określonego zbioru. Nie wszystkie filmy dokumentalne wykazują wspólne cechy, z których dałoby się utworzyć jeden wspólny zbiór”⁶. Zauważa jednocześnie, że tym, co wyróżnia je spośród innych gatunków, jest ich zdeklarowane podejście do kwestii prawdy i faktograficzności, co umożliwia im z kolei pełnienie funkcji informacyjnej o otaczającym nas świecie (pomimo że tego typu filmy mogą odgrywać rolę w zróżnicowany sposób, w zależności od intencji twórcy, co widać m.in. na przykładach manipulacji oraz produkcji o charakterze propagandowym)⁷. Jedną z najbardziej wyczerpujących definicji filmu dokumentalnego można jednak odnaleźć w książce Mirosława Przyłipiaka *Poetyka kina dokumentalnego*. Zwraca on uwagę zarówno na kwestię czasu, relacji pomiędzy twórcami a rzeczywistością, jak i konstrukcji. Zdaniem autora:

jest to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą, albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może zdominować funkcji przedmiotowej⁸.

Jednocześnie autor w swojej publikacji ukazuje wielość definicji filmu dokumentalnego, zauważając, iż powoduje to sytuację, w której „nie do końca właściwie wiadomo, czym kino dokumentalne jest”⁹.

Film fabularny, uznawany obecnie za najpopularniejszy rodzaj filmowy, traktowany jest często jako przeciwieństwo produkcji o charakterze dokumentalnym, który często posługuje się fikcją (choć może wykorzystywać autentyczne wydarzenia lub postaci). Opierając się w dalszym ciągu na definicjach M. Przyłipiaka, warto zauważyć, że film

⁵ *Ibidem*, s. 21.

⁶ A. Pollak, *Analiza telewizyjnych filmów dokumentalnych*, [w:] *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych*, red. R. Wodak, M. Krzyżanowski, Warszawa 2011, s. 126.

⁷ *Ibidem*, s. 127.

⁸ M. Przyłipiak, *Poetyka kina...*, s. 49-51.

⁹ *Ibidem*, s. 17.

fabularny określa on jako „film, w którym widz na podstawie sjużetu [część fabuły przedstawiana w filmie – przyp. aut.] dokonuje rekonstrukcji fabuły”¹⁰.

Zastosowanie technik dokumentalnych jest jednym z narzędzi, służących do uwiarygodnienia przekazu, zawartego w filmie. Materiał tego typu może mieć charakter prawdziwego dokumentu, rekonstrukcji dokumentalnej czy też paradokumentu. Jak podkreśla za Derekiem Pagetem Kamil Minkner: „[...] w niektórych filmach zdjęcia dokumentalne są wyraźnie oddzielone od ujęć realistycznych nakręconych specjalnie na potrzeby filmu. Ich zadaniem jest dodawanie autentyzmu dominującym tu scenom niedokumentalnym”¹¹. Istotną różnicę przy porównywaniu filmu dokumentalnego i fabularnego podkreśla jednak Krzysztof Kiesłowski. Ważną kwestią jest dla tego reżysera „ruch myśli” danego twórcy. W pierwszym przypadku stara się zrozumieć filmowaną rzeczywistość, w drugim zaś ją naśladować¹².

W styczniu 2001 r. J. Padilha brał udział w Sundance Film Festival¹³, w czasie którego dyskutowano o dokumencie *One Day in September*, dotyczącym porwania i zabójstwa izraelskich sportowców w czasie Igrzysk Olimpijskich w Monachium w 1972 r. To właśnie wtedy powstał plan nakręcenia filmu dotyczącego porwania autobusu linii 174 w Rio de Janeiro w 2000 r.¹⁴ Sam reżyser przyznaje, że doszedł do wniosku, że: „[...] jeśli udało się im [twórcom *One Day in September* – przyp. aut.] zrobić ten dokument bez posiadania nagrań z samego porwania, stworzę bardzo interesujący film dotyczący porwania autobusu, uzyskując materiał z archiwum telewizji”¹⁵. Jednocześnie zaś zapytany, dlaczego postanowił skupić się właśnie na tym wydarzeniu, stwierdził, że „[...] porwanie było transmitowane na żywo w całym kraju i dogłębnie zmieniło mój pogląd na przyczyny przemocy miejskiej w krajach rozwijających się”¹⁶.

Materiał, dotyczący samego porwania, był obszerny, gdyż trwającą blisko cztery godziny akcję rejestrowały liczne kamery. Przykładowo telewizja Record dysponowała nagraniem praktycznie z całości zdarzenia, natomiast Globo ponad 20 godzinami, ponieważ nagrywała porwanie z czterech różnych kamer. J. Padilha wykupił prawa do ponad 50 minut od wszystkich, którzy dysponowali taśmami z zarejestrowanymi

¹⁰ M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 65.

¹¹ D. Paget, *No other way to tell it: dramadoc/docudrama on Television*, Manchester 1998, cyt. za: K. Minkner, *op. cit.*, s. 291.

¹² http://www.us.szc.pl/main.php/filozof_4/?xml=load_page&st=5609&ar=1&cid=1941&gs=&pid=6785 [17.01.2014].

¹³ Największy festiwal filmów niezależnych.

¹⁴ <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2010/06/apos-10-anos-sequestro-do-onibus-174-vive-na-memoria-de-testemunhas.html> [17.01.2014].

¹⁵ Tłumaczenie autora, http://www.renatodelmanto.com.br/casper/Onibus_174_entrevista_Padilha.pdf [17.01.2014].

¹⁶ Tłumaczenie autora, <http://bigspeegs124.tripod.com/bigspeegs/interviewwithjosepadilha.html> [17.01.2014].

wydarzeniami¹⁷. Reżyser nie ograniczył się jednakże tylko do tego materiału. Zatrudnił również detektywa oraz adwokata, którzy odwiedzali notariuszy i więzienia, starając się dotrzeć do oficjalnych dokumentów z procesu Sandro do Nascimento, aby zlokalizować znające go osoby. Ostatecznie okazało się, że dotychczas żadne media nie rozmawiały z członkami jego rodziny – Padilha jako pierwszy zawarł w swoim dziele ich punkt widzenia¹⁸. Osia dla prawie dwugodzinnego filmu jest właśnie historia porywacza, za pomocą której reżyser dokonuje swoistej wiwisekcji sytuacji społecznej współczesnej Brazylii.

Film jest pozbawiony typowego dla dokumentu komentarza zza kamery – narracja prowadzona jest przez policjantów, pracowników opieki socjalnej, mieszkających na ulicy dzieci i młodzież, zakładników oraz w charakterystyczny sposób przez samego porywacza, którego głos możemy usłyszeć w trakcie. J. Padilha od razu zrezygnował z jakiegokolwiek interpretacji psychologicznej działań porywacza – jego celem było skupienie się na procesach instytucjonalnych¹⁹. Wydarzenia następują zatem chronologicznie po sobie, retrospekcje zaś dotyczące przeszłości Sandro wplatane są na potrzeby wyjaśnienia jego słów oraz motywacji jego działań. Przykładowo, gdy oskarża policję o zabójstwo swoich przyjaciół w tzw. masakrze w Candelarii, reżyser wyjaśnia, czym było to wydarzenie, w jaki sposób Nascimento był w nie uwikłany oraz jaki miało to na niego wpływ. Jednocześnie ukazuje ogólne zasady oraz relacje, zachodzące pomiędzy społeczeństwem, przedstawicielami administracji publicznej oraz funkcjonariuszami policji.

W przypadku *Ônibus 174* można zatem zaobserwować dwie spośród wymienionych cech filmu politycznego: po pierwsze opisuje konkretną rzeczywistość społeczno-polityczną, po drugie zaś reżyser stawia sobie za cel swoiste wyedukowanie społeczeństwa w zakresie mechanizmów jej funkcjonowania. Jak sam mówił o dokumencie:

[...] historia przedstawiona w filmie jest niezwykła, wystarczyła ją opowiedzieć. Po porwaniu nikt nie spoglądał na Sandro, był odbierany jako potwór, szalony narkoman. Taki przykład: ludzie telefonują do siebie, ale tak naprawdę nie wiedzą, jak funkcjonuje telefon. Jest to zwykła codzienna czynność. Ale jeśli napiszesz jakąś pracę naukową na temat telefonu, będziesz musiał to zrobić w inny sposób. Przemoc w Brazylii jest, ale dlaczego? Świat jest skomplikowany, natura jest skomplikowana. Prawie zawsze, jeśli zrozumiesz jakąś rzecz szybko, nie zrozumiesz jej wcale²⁰.

Można przyjąć, że przemoc, jaka pojawiła się w Brazylii, była jednym z głównych celów J. Padilhi przy tworzeniu *Autobusu 174*, jednak reżyser nie zakończył swojej misji na tym projekcie. Już w czasie kręcenia dokumentu powstał pomysł stworzenia filmu

¹⁷ http://www.renatodelmanto.com.br/casper/Onibus_174_entrevista_Padilha.pdf [17.01.2014].

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Tłumaczenie autora, *ibidem*.

dotyczącego działań policji, a konkretnie jednostki specjalnej policji wojskowej w Rio de Janeiro, BOPE²¹ (jego funkcjonariusze to jedni z głównych bohaterów *Ônibus 174*, ponieważ byli odpowiedzialni za rozwiązanie zaistniałego kryzysu).

Początkowo J. Padilha planował opowiedzieć o działalności batalionu i rzeczywistości, w jakiej funkcjonuje jednostka, również w formie dokumentu, jednakże oficerowie, z którym przeprowadzono rozmowy, nie zgodzili się na wystąpienia przed kamerą²². W związku z tym przyjęto formę filmu fabularnego na podstawie książki, napisanej przez dwóch byłych funkcjonariuszy BOPE, André Batisty i Rodrigo Pimentela oraz antropologa Luiza Eduardo Soaresa. Reżyser *Autobusu 174* zdecydował się na podjęcie tego tematu ze względu na narastającą w Brazylii dyskusję na temat przemocy w kraju, jednakże pokazywaną wyłącznie z punktu widzenia dealerów lub mieszkańców faweli. Sam był ustosunkowany do tej kwestii jednoznacznie: „wizowie nigdy nie poznali punktu widzenia policji. Nie sądzę, by można było mówić sensownie o przemocy w Brazylii, nie uwzględniając tej perspektywy. To nie jest jakiś tam szczegół – to jeden z najważniejszych czynników w tej sprawie”²³. Jednocześnie należy zauważyć, że jedyną jednostką, którą można było przedstawiać jako walczącą z przestępczością i handlarzami narkotyków w Rio de Janeiro, było właśnie BOPE.

Wydarzenia przedstawiane w *Tropa de Elite* nie mają zatem nic wspólnego z narracją polifoniczną. Reżyser już w pierwszych sekundach filmu daje widzom do zrozumienia, że historia opowiedziana będzie wyłącznie z jednego punktu widzenia – narratorem jest bowiem kapitan BOPE, Roberto Nascimento. Wprowadza on widza w meandry funkcjonowania systemu policyjnego, politycznego oraz społecznego w Brazylii. Myśli, zasady postępowania, stosunek do pracy i otaczającej go rzeczywistości można poznać dzięki jego komentarzom dotyczącym zachodzących wydarzeń oraz ludzi biorących

²¹ *Batalhão de Operações Policiais Especiais (Batalion do Operacji Specjalnych)*, <http://www.bopeoficial.com/o-batalhao/batalhao/> [10.01.2014]. Jednostki tego typu wydzielone są w większości regionów, w przypadku São Paulo jest to przykładowo GATE, czyli Grupo de Acciones Tácticas Especiales (Grupa do Specjalnych Akcji Taktycznych). Jednakże to właśnie BOPE uznawane jest obecnie za jedną z najlepiej wyszkolonych i najskuteczniejszych jednostek wojskowych na świecie. Jednocześnie ze względu na metody działania funkcjonariusze batalionu stają się często obiektem krytyki obrońców praw człowieka. Jeden z byłych funkcjonariuszy BOPE uważa jednak, że wszelkie formy działania, podejmowane przez batalion, mają swoje uzasadnienie: „Ludzie powinni zrozumieć, że jesteśmy oddziałem interwencyjnym. Operujemy w momentach kryzysu, kiedy sytuacja wykracza poza normalność. Przez 100% czasu działamy w obszarach konfliktu, gdzie czekają na nas przeciwnicy uzbrojeni w broń wojenną, przykładowo AK-47 lub M-16, granaty czy koktajle Mołotowa. Osoby te są pod wpływem narkotyków i nie mają zamiaru się poddać. Patrząc przez ten pryzmat, BOPE działa zgodnie z brazylijskim prawem, które przewiduje użycie siły w obronie policjantów i osób trzecich. Jeśli trzeba użyć broni w walce, to jej się używa. Na pierwszym miejscu są chronione osoby, na drugim policjanci, a dopiero potem handlarze”, <http://www.taringa.net/posts/noticias/2873435/Tecnica-de-intervencion-del-BOPE.html> [10.01.2014].

²² <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67237.shtml> [10.01.2014].

²³ <http://stopklatka.pl/-/5645149,tworcy-o-filmie> [10.01.2014].

w nich udział – stwierdza przykładowo, że nie wie, kogo nienawidzi najbardziej: uzbrojonych handlarzy narkotyków czy niekompetentnych, skorumpowanych policjantów. Obserwując zachodzącą pomiędzy nimi wymianę broni na pieniądze, mówi, że: „[...] najchętniej wszystkich bym tutaj powystrzelał”²⁴.

Śledząc wydarzenia zawarte w filmie, można wyróżnić występowanie czterech wzajemnie przenikających się płaszczyzn: politycznej, społecznej, policyjnej i prywatnej. Podczas gdy trzy ostatnie możemy śledzić na bieżąco wraz z rozwojem akcji, kwestia polityczna jest raczej swoistą ramą dla podejmowanych przez bohaterów działań. Impulsem dla wydarzeń w filmie jest planowana wizyta papieża Jana Pawła II w Rio de Janeiro i jego decyzja o nocowaniu w domu papieskim blisko obszarów faweli. Implikuje to z kolei *stricte* polityczną decyzję, którą tłumaczy narrator: „żaden polityk nie chce, żeby papież został zastrzelony w jego mieście. Jeśli chce mieszkać blisko faweli, co zrobi w tym momencie gubernator? Podejmie ryzyko, że papież dostanie kulkę w głowę na jego obszarze? Oczywiście, że nie. Wezwie do akcji BOPE”²⁵.

Padilha, opierając się na wydarzeniach, do których doszło w rzeczywistości (planowana wizyta papieża w 1997 r. była rzeczywiście przyczyną przeprowadzenia akcji oczyszczania faweli z handlarzy narkotyków, w czasie której zastrzelono 32 osoby²⁶), uzupełnia ją historią opowiedzianą z punktu widzenia policji. W trakcie filmu ten aspekt nie jest jednakże nieustannie zaznaczany – Nascimento powołuje się na niego tylko raz i, gdy jeden z handlarzy nie chce współpracować z oficerami, wydaje rozkaz: „Zabij na konto papieża”²⁷. Batalion, jako podległy bezpośrednio gubernatorowi stanu, jest zatem wykonawcą jego rozkazu – oczyszczenia faweli i zapewnienia papieżowi spokojnej nocy. W ramy tej akcji wplecione zostają trzy wymienione powyżej wątki, które pokazują złożoność systemu brazylijskiego. Za pomocą każdej z płaszczyzn widz może się zapoznać z innym aspektem panującej w mieście rzeczywistości i działalności stróżów prawa, jednocześnie obserwując sprzężenie, jakie pomiędzy nimi zachodzi.

Przez większą część filmu głównym miejscem, w którym rozgrywa się akcja, są fawele, i to właśnie tam rozpoczyna się opowiadana przez Nascimento historia. Jednocześnie widz dowiaduje się, przez jaki pryzmat należy oglądać nadchodzące

²⁴ *Tropa de Elite*, reż. J. Padilha, Brazylia 2007.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Wyjaśniając, dlaczego wybrał właśnie tę okoliczność, Padilha tłumaczy: „Fakt, że w Brazylii istnieje BOPE jest symptomem tego, iż społeczeństwo jest poważnie chore. Zdecydowałem się poszukać w tej specjalnej dla policji jednostce operacji najbardziej absurdalnej ze wszystkich. Jan Paweł II odwiedził Rio de Janeiro drugi raz w 1997 roku i postanowił zatrzymać się w Domu Papieskim, na terenie jednego z faweli. Gubernator zdecydował, że nie mogą go obudzić strzały z karabinów maszynowych handlarzy narkotyków. Dlatego też przez sześć miesięcy wysłał do faweli BOPE, a 32 osoby zostały zabite, aby papież mógł spać spokojnie przez dwie noce. To szaleństwo”, <http://www.elmundo.es/metropoli/2008/07/15/cine/1216134017.html> [19.01.2014].

²⁷ *Tropa de Elite*.

wydarzenia. Dla narratora jest to wojna pomiędzy nieskorumpowanymi policjantami a wszelkimi jednostkami, zamieszany w handel narkotykami. Nie tylko samymi handlarzami, ale również członkami klasy średniej i wyższej, policjantami i politykami. Dilerzy i gangi przedstawieni zostają jako uzbrojeni w arsenał broni, używany zwykle na wojnie, i zestawieni z niewyszkolonymi do działania w warunkach konfliktu zbrojnego funkcjonariuszami policji militarnej oraz z wyszkolonymi, lecz słabo uzbrojonymi oficerami BOPE. Podczas gdy pierwszych zaprezentowano w większości jako kolaborujących z handlarzami (co można zaobserwować już w pierwszych minutach filmu), członkowie batalionu ukazani są jako „ostatni sprawiedliwi”, całkowicie nieprzekupni. Użycie przez nich siły jest całkowicie uzasadnione – Padilha nie szczędzi widzom brutalnych scen, w których przesłuchiwanym nie tylko grozi się bronią czy bije. Batalion nie robi wyjątków dla nikogo: gdy potrzebna jest informacja, w podobny sposób taktowane są kobiety, mężczyźni, a często również dzieci. Jednocześnie zaś metody BOPE prezentowane są jako odpowiedź na brutalność handlarzy, choć ta ukazana jest w pełni wyłącznie w jednej scenie. Podczas gdy charakter batalionu określony jest od samego początku filmu, działania dilerów są spotęgowane w czasie. Początkowo zgadzają się na funkcjonowanie w Babilonii NGO i prowadzą „przyjacielską” sprzedaż narkotyków, ostatecznie zaś dochodzi z ich strony do gróźb i brutalnego zabójstwa dwójki studentów z organizacji pozarządowej oraz jednego z członków BOPE.

Aspekt społeczny w filmie koncentruje się głównie na relacjach, jakie zachodzą między członkami klasy średniej i wyższej a mieszkańcami faweli i policją. Z jednej strony przedstawieni zostają ludzie zaangażowani społecznie, studenci, którzy organizują zajęcia z dziećmi, pilnują ich edukacji, jednocześnie zaś wspierają funkcjonowanie systemu handlu narkotykami (nie tylko sami je zażywają, ale również rozprowadzają na uczelni i w swoim najbliższym otoczeniu). Padilha konfrontuje punkt widzenia przedstawicieli tego świata z punktem widzenia policjanta za pomocą wprowadzenia jednego z nich w środowisko studenckie. André Matias, jeden z głównych bohaterów filmu, to jednocześnie funkcjonariusz policji militarnej i kandydat do BOPE oraz student prawa. Funkcjonuje on zatem w dwóch grupach, które nastawione są do siebie w sposób antagonistyczny. Wątek jego przemiany (od studenta-idealisty do oficera batalionu) jest jednym z przewodnich dla filmu. Początkowo stara się łączyć życie w obu społecznościach, jednakże w dłuższej perspektywie okazuje się to niewykonalne, przede wszystkim ze względu na to, że André ukrywa przed znajomymi swój zawód. Opinia studentów o działaniu policji jest bowiem dość jednoznaczna – wkraczają do faweli jedynie po to, by wyłudzać pieniądze od biednych ludzi, których nie bronią, a wykorzystują. Jednocześnie zaś są wrogo nastawieni do pozostałych członków społeczeństwa, skorumpowani i kierują się zasadą „najpierw strzelaj, potem pytaj”. Studenci

dokonują również uogólnienia, wykluczając istnienie jakichkolwiek policjantów, którzy mogliby działać zgodnie z prawem i regulaminem. W czasie jednej z debat na uczelni pada bezpośredni zarzut: „Oni chcą od nas tylko pieniędzy”²⁸. Gdy zaś wychodzi na jaw jego zawód, André spotyka się z ostracyzmem.

Tego typu uwagi dotyczące policji padają w czasie uczelnianej debaty nad dziełem Michela Foucaulta *Nadzorować i karać*. Wydaje się, że reżyser wielokrotnie odwołuje się w filmie do tej pracy. Studenci nawiązują do tworzenia państwowych instytucji kontroli, za pomocą których nadzoruje się funkcjonowanie społeczeństwa i kształtowanie zachowań jego członków²⁹. Dla młodych ludzi z Rio de Janeiro funkcjonariusze stanowią jeden z tego typu organów, który poprzez użycie siły i wzbudzanie postrachu umożliwia nie tylko skorumpowanym politykom kreowanie pożądanych reakcji wśród ludzi, ale realizuje także własne interesy.

Kwestia korupcji w policji wojskowej jest jedną z istotniejszych kwestii poruszanych przez Padilhę. Według oficjalnych statystyk jej poziom w Rio de Janeiro jest najwyższy w całym kraju – z przebadanych 8550 osób 619 potwierdziło, że było ofiarami wymuszeń bądź musiało zapłacić łapówkę funkcjonariuszowi PM³⁰. Nascimento mówi wprost: „Jeśli obywatel chce, by policja chroniła jego piekarnię lub bar, musi zapłacić”³¹. Policjanci walczą o obszar wpływów i terytorium, z którego pobierają opłaty, co stanowi ich cel nadrzędny. Wszystko jest sprawnie i hierarchicznie zorganizowane, dlatego narrator określa panujący w PM układ jednym słowem: „system”. To właśnie ten element Nascimento wskazuje jako główny problem przy walce z kartelami narkotykowymi i przestępczością. Zamiast je zwalczać, słabo opłacani policjanci wchodzi w układy z dilerami, dostarczają im broń w zamian za odpowiednie gratyfikacje finansowe, a także pozwalają działać na określonym terytorium, nie interweniując w wewnętrzne rozgrywki pomiędzy poszczególnymi gangami³². Pokazane zostają działania graniczące z absurdem, przykładowo gdy najlepszy przyjaciel André – Neto, starając się uzyskać części do naprawy radiowozów policyjnych, odkrywa, że ich elementy zostały powymieniane przez użytkowników je policjantów z nowych na stare. Czarnego humoru można się doszukiwać w momencie, gdy Matias prezentuje statystyki osób zamordowanych w ciągu miesiąca, a jego przełożony stwierdza: „Dwanaście trupów w ciągu miesiąca? [...] To się nie może znaleźć w raporcie. Na co nam zbędne trupy?”

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać*, Warszawa 1998.

³⁰ <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/policia-militar-do-rio-e-a-campea-de-corrupcao-no-brasil> [10.01.2014].

³¹ *Tropa de Elite*.

³² Zob. http://internacional.elpais.com/internacional/2011/11/14/actualidad/1321291143_540336.html [10.01.2014].

po czym widz zostaje zapoznany z techniką zamiany miejsca znalezienia ciał, gdyż „łatwiej było zmienić miejsce zbrodni, niż znaleźć sprawcę”³³.

Film spotkał się w Brazylii z dużym zainteresowaniem – według oficjalnych statystyk w kinach obejrzało go 2 417 754 osób³⁴. Szacuje się jednak, że jeszcze przed premierą obejrzało go blisko 10 milionów osób, pochodzących głównie z biedniejszych obszarów lub też *sricte* z faweli³⁵. Produkcja Padilhi zapoczątkowała również burzliwą dyskusję na temat działalności policji, jej brutalności oraz samego funkcjonowania społeczeństwa³⁶. Film wzbudził również kontrowersje poza Brazylią, szczególnie po sukcesie, jaki odniósł na festiwalu Berlinale w 2008 r., gdzie otrzymał Złotego Niedźwiedzia³⁷. Amerykański magazyn „Variety” określił go jako produkcję „gloryfikującą przemoc” i „rekrutującą faszystowskie bestie”. Ustosunkowując się do zarzutów, Padilha stwierdził, że: „łączenie mojego filmu z faszyzmem jest ignorancją prawdziwego znaczenia tego słowa. Faszyzm jest totalitarnym ruchem politycznym, którego celem jest kontrola Parlamentu, mediów, edukacji. Policja w Rio nie zamierza kontrolować wszystkiego, jej przemoc ma zupełnie inny cel”³⁸. Zaznaczył również, że:

[...] mój film pokazuje, iż przemoc w Brazylii nie jest rezultatem prywatnej wojny pomiędzy policją a handlarzami narkotyków, jak można zobaczyć to w kinie. Mój film należy rozumieć jako prowokację, ponieważ pokazuje, iż całe społeczeństwo finansuje przemysł narkotykowy, włączając w to klasę średnią, kiedy decyduje się ona na ich konsumpcję³⁹.

Podczas gdy, zdaniem reżysera, dwa wyżej wymienione filmy tworzą wspólnie przekaz: „przemoc w miastach jest tak duża, ponieważ sami ją sobie stwarzamy”, *Tropa de Elite 2* mówi o tym, „dlaczego państwo funkcjonuje w taki, a nie inny sposób”. Dlatego też, wraz z głównym bohaterem, Padilha przesuwa punkt ciężkości ze struktur policyjnych do Departamentu Bezpieczeństwa Publicznego⁴⁰. Jednocześnie zaś wydaje się konfrontować z zarzutami dotyczącymi pierwszej części, wprowadzając nowego bohatera, obrońcę praw człowieka, Diega Fraga, który jest jednym z największych przeciwników działań pułkownika Nascimento. Podczas gdy w *Elitarnych* narrator zapoznaje widza z istnieniem systemu w strukturach policji, druga część

³³ *Tropa de Elite*.

³⁴ http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdfbr [17.01.2014].

³⁵ http://www.escrevercinema.com/Tropa_de_elite.htm [17.01.2014].

³⁶ http://internacional.elpais.com/internacional/2007/10/18/actualidad/1192658405_850215.html [17.01.2014].

³⁷ http://cultura.elpais.com/cultura/2008/02/11/actualidad/1202684412_850215.html [17.01.2014].

³⁸ Tłumaczenie autora, <http://veja.abril.com.br/noticia/variedade/diretor-se-conhecesse-risco-nao-faria-filme-305109.shtml> [17.01.2014].

³⁹ Tłumaczenie autora, *ibidem*.

⁴⁰ <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/48/jose-padilha> [20.01.2014].

ukazuje jego całościowy obraz, wiążąc ze sobą działalność policji, polityków, mediów i społeczeństwa.

Akcja filmu, w przeciwieństwie do pierwszej części, nie opiera się na jednym wydarzeniu, lecz jest rozciągnięta w czasie – poprzez nawiązanie do ostatnich scen *Elitarnych* reżyser przeprowadza widza do roku 2010. To właśnie w tym okresie dochodzi do ważnych zdarzeń. Ukazane zostają rozgrywki polityczne, w wyniku których Nascimento, na skutek nacisków opinii publicznej, najpierw zostaje pozbawiony stanowiska w BOPE, by za chwilę awansować na stanowisko podsekretarza w Departamencie Bezpieczeństwa Publicznego Rio de Janeiro. Jak sam mówi: „Tylko dla zwykłych ludzi martwy bandzior to dobry bandzior. [...] Jeśli wyborca mówił, że jestem bohaterem, gubernator się z tym zgadzał”⁴¹. Podobny sukces odnosi jego największy antagonist, Diego Fraga⁴², który dzięki swojej działalności zostaje deputowanym. W ciągu całego filmu ich wzajemna niechęć jest nieustannie eksponowana, Nascimento wprost zaznacza, że Fraga uważa go za faszystę. Jednakże w kluczowych dla filmu scenach to właśnie oni podejmują współpracę, mającą na celu zdemaskowanie skorumpowanych polityków.

Korupcja to jedno z podstawowych określeń dla filmu. Jej likwidacja to jedno z najważniejszych zadań głównego bohatera i jest ściśle związana z handlem narkotykami w fawelach. Założenia Nascimento są proste: „Im mniej kokainy i marihuany w fawelach, tym mniej nielegalnego handlu. Jeśli bandyci zbankrutują, ci skorumpowani również”⁴³. Padilha pokazuje jednak, że skorumpowana policja wcale nie zamierza pozwolić na likwidację nielegalnych interesów, fawele zaś są idealnym miejscem do ich prowadzenia, swoistą siłą napędową dla „systemu”. Zachodzi zależność – kto rządzi fawelami, rządzi wyborcami. Politycy zabiegają zatem o poparcie skorumpowanych, którzy z kolei dostarczają im głosów elektoratu. Jednocześnie zaś pokazana zostaje bezlitosność, z jaką działa ukazywany system oraz wszyscy, którzy znajdują się w jego ramach.

Padilha prezentuje dwa rodzaje mediów – z jednej strony populistycznego dziennikarza, który na podstawie aktualnych wydarzeń i agresji, jaka pojawiła się w fawelach, buduje własną pozycję, wykorzystując łatwo oddziałujące hasła dotyczące śmierci i przemocy, właściwe dla Rio de Janeiro. Z drugiej strony zaś ukazana zostaje dociekliwa dziennikarka, która wpadając na ślad powiązań pomiędzy skorumpowanymi policjantami, handlarzami narkotyków oraz politykami, zostaje brutalnie zamordowana. Reżyser ukazuje, że przy zetknięciu się z systemem nie można już działać przeciwko niemu. Podobny los spotyka bowiem jednego z głównych bohaterów pierwszej części,

⁴¹ *Tropa de Elite 2. O Inimigo Agora É Outro*, reż. J. Padilha, Brazylia 2010.

⁴² Który jest jednocześnie mężem byłej żony, z którą wychowuje syna Nascimento.

⁴³ *Tropa de Elite 2...*

André Matiasa. Wydalony z BOPE z powrotem do policji militarnej, powraca do oddziału dzięki jednemu z członków systemu. Odmawiając w ostateczności działania według jego zasad, ginie. Każdy, kto stanowi jakiegokolwiek zagrożenie dla jego działania, jest wytypowany do likwidacji – dzieje się tak również w przypadku *Nascimento* i *Fragi*. W jednej z ostatnich scen filmu zeznający przed komisją śledczą pułkownik oskarża wielu polityków o przewożenie grupom przestępczym, przyczyniając się tym samym do tego, że „wiele osób poszło do piachu szybciej, niż się spodziewałem. To była największa akcja eliminowania świadków w historii Rio de Janeiro”⁴⁴.

Podczas gdy pierwsza część *Elitarnych* była sukcesem nieoficjalnym, kontynuacja filmu już według oficjalnych statystyk stała się największym przebojem w historii brazylijskiego kina z łączną liczbą widzów 11 146 723⁴⁵. Sam reżyser, tłumacząc sukces swojej produkcji, stwierdził, że wynika to z możliwości utożsamienia się z głównym bohaterem, i tłumaczy tę zależność na przykładzie Luke’a Skywalkera, bohatera *Gwiezdnych wojen*: „w filmie ukazany jest w sympatyczny sposób, wiesz kim on jest, jaki jest jego problem i zaczynasz lubić Luke’a Skywalkera. Więc kiedy Luke walczy z Darthem Vaderem, martwisz się, żeby Vader go nie zabił. I dzieje się tak tylko z powodu tego, co jest w filmie”⁴⁶. W przypadku *Elitarnych* podobnie jest z kapitanem *Nascimento*, jednakże dodatkowo dochodzi do tego aspekt rzeczywistości, w której funkcjonuje główny bohater:

[...] w filmie *Nascimento* idzie i uderza człowieka, który doprowadził do postrzelenia jego syna. Z powodu tego, co się dzieje w filmie, ludzie chcą, żeby się zemścił. Ale dzieje się tak, że tenże człowiek jest brazylijskim skorumpowanym politykiem, a każdy chciałby uderzyć brazylijskiego skorumpowanego polityka. Więc te dwie rzeczy nakładają się na siebie i ludzie mówią: Tak! On powinien to zrobić! Ja też chciałbym!⁴⁷

Odwołując się do przyjętych na początku założeń dotyczących kina politycznego, można stwierdzić, że w przypadku *Padilha* adekwatne są obie przyjęte koncepcje. Po pierwsze udało mu się scharakteryzować pewne założenia oraz mechanizmy funkcjonowania społeczeństwa brazylijskiego. Zarówno w dokumencie, jak i filmie fabularnym pokazuje, że odpowiedzialność za takie działanie „systemu” jest wynikiem aktywności samych obywateli. *Padilha* nie dzieli ludzi na dobrych i złych – umieszcza ich w obrębie pewnej rzeczywistości, która składa się na całość obrazu współczesnej Brazylii. W jego produkcjach nie brakuje brutalnych scen, jednakże jest to bardziej wynik dążenia do osiągnięcia jak największego realizmu niż prosta gloryfikacja przemocy. Wiąże się to

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105.pdf> [17.01.2014].

⁴⁶ *José Padilha talking about Elite Squad 2*, <http://www.youtube.com/watch?v=9AGJfpuDd3M> [17.01.2014].

⁴⁷ *Ibidem*.

z kolei z drugim założeniem dotyczącym filmu politycznego, mianowicie edukacją społeczną. Jeśli rzeczywistość nie zostanie przedstawiona w jak najbardziej prawdopodobny sposób, zamierzony cel może nie zostać osiągnięty. Brazylia jest krajem, gdzie przemoc jest często stosowana i Padilha tego nie ukrywa. Jednocześnie za pomocą tego zabiegu stara się skłonić odbiorcę do przemyśleń na temat stanu społeczeństwa brazylijskiego. Wpisuje się tym samym w tradycję zapoczątkowaną w latach sześćdziesiątych XX w. Cinema Novo, którego celem było przedstawienie problemów i stanu ówczesnej Brazylii. Jego twórcy, podobnie jak Padilha, skupiali się na takich kwestiach, jak przemoc, bieda czy nierówności w rozwoju ekonomicznym. Również ich celem było swoiste wyedukowanie społeczeństwa. Obserwując oddźwięk, jaki wywołały jego filmy zarówno w kraju, jak i poza jego granicami, można zaryzykować stwierdzenie, że w tym przypadku reżyser zrealizował swój zamiar.

„MISSÃO DADA, MISSÃO CUMPRIDA”. THE POLITICAL CINEMA OF JOSÉ PADILHA
AS THE ANALYSIS OF THE MODERN BRAZIL PROBLEMS

S u m m a r y

Intention of this article is to present problems with public safety and sources of urban violence in Brazil in the three movies of José Padilha: “Ônibus 174”, “Tropa de Elite” and “Tropa de Elite 2. O Inimigo Agora É Outro”. In this films the director tried to shows how complex is the problem of violence in this country and in consequence he initiated a grave discussion about this question. Padilha focus attention on the most important factors which create this problem. His production are full of corruption in politics and police, violence in the streets, drugs and depravation of society. The director shows that the condition of Brazil and Brazilians is the result of the activity of all the members of society.