

Anna Kaganiec-Kamieńska

## O „KULTURZE LATYNOSKIEJ” W STANACH ZJEDNOCZONYCH

### Wprowadzenie

Ze względu na liczną obecność osób pochodzenia *Hispanic/Latino*, zjawiska kulturowe przywodzące na myśl Meksyk, Kubę, Portoryko bądź inne kraje Ameryki Łacińskiej są w Stanach Zjednoczonych łatwo zauważalne. *Spanglish*, a nawet dominacja języka hiszpańskiego w niektórych rejonach, wprawiają w zakłopotanie osoby, które spodziewałyby się w USA usłyszeć przede wszystkim język angielski. Hiszpańsko brzmiące nazwiska obecne są w świecie muzyki i filmu, a noszące je osoby to nierzadko ulubieńcy Amerykanów. W Kalifornii nie sposób nie natknąć się na wizerunek Matki Boskiej z Guadalupe, a w całym kraju funkcjonują sieci fast foodów oferujące meksykańskie potrawy.

Czym zatem jest owa „kultura latynoska” i czy kultura amerykańska powinna się jej obawiać? Mówiąc o „kulturze latynoskiej” w USA, warto pamiętać, że nie jest ona w żadnym wypadku zjawiskiem jednolitym ani prostym, nie tylko ze względu na to, iż elementy kulturowe, które mają się na nią składać, pochodzą z różnych grup narodowych, ale również dlatego, że posiadają one odmienną charakterystykę. To, co je łączy, to bezsprzecznie ich hiszpańskie lub latynoamerykańskie korzenie – stanowią one jednak gamę niezmiernie różnorodnych zjawisk.

Bardzo ogólnie można wyróżnić cztery typy latynoskich zjawisk kulturowych w Stanach Zjednoczonych. Na początek warto zatem zwrócić uwagę na elementy kulturowe, które swymi korzeniami sięgają hiszpańskich kolonizatorów. Wskazać tutaj należy głównie tradycyjną kulturę południowego zachodu USA (Southwest), w szczególności zaś Nowego Meksyku. Drugą grupę stanowią zjawiska kulturowe, które pojawiły się na terenie USA wraz imigrantami z Ameryki Łacińskiej i są kultywowane w niezmienionej bądź nieco zmodyfikowanej formie. Do najłatwiej zauważalnych i najbardziej rozpoznawalnych należą, przykładowo, obchody świąt religijnych czy

państwowych (*fiestas patrias*), ale także inne ważne uroczystości. Trzecim rodzajem są zjawiska stworzone przez grupę latynoską, ale powstałe już na terenie Stanów Zjednoczonych. Są one o tyle ciekawe, że nie mają swych pierwowzorów w krajach pochodzenia, a równocześnie ich geneza wiąże się bezpośrednio z korzeniami grupy. Na uwagę zasługują tutaj m.in. zjawiska związane z tzw. kulturą miejską, a więc przykładowo samochody *low-riders* oraz różne subkultury. Zaliczyć do niej można także społecznie i politycznie zaangażowanych *Chicanos* oraz ich kulturę (literatura, sztuka etc.). Wreszcie, po czwarte, na „kulturę latynoską” w USA składają się również zjawiska z szeroko rozumianej współczesnej kultury popularnej, jak np. muzyka czy film.

Celem artykułu jest wprowadzenie do tematu kultury latynoskiej w Stanach Zjednoczonych. Artykuł ten w żaden sposób nie wyczerpuje zagadnienia, a stanowi jedynie bardzo ogólny zarys problematyki. Każdy ze wspomnianych aspektów (poszczególne zjawiska kulturowe, muzyka, kino), jak i tych pominiętych (*Spanglish*, literatura, sztuka, teatr, media), zasługuje bowiem na odrębne obszerniejsze omówienie.

## Hiszpańskie i meksykańskie korzenie

Zjawiska kulturowe sięgające swymi korzeniami hiszpańskich kolonizatorów występują głównie na terenie południowego zachodu kraju, przyłączonego do USA dopiero w połowie XIX wieku. Na terenie Luizjany, w parafii San Bernardo, istnieje jednakże, na przykład, społeczność pochodzenia kanaryjskiego, której przodkowie przybyli tutaj jako kolonizatorzy w czasach, gdy Luizjana znajdowała się w rękach hiszpańskich<sup>1</sup>.

Zjawiska zakorzenione w czasach hiszpańskiej kolonizacji są jaskrawym dowodem na złożoność kultury latynoskiej w USA. Dla tych bowiem, którzy widzą ją jedynie przez pryzmat współczesnej kultury popularnej, sporym zaskoczeniem może być odkrycie, że niektóre latynoskie zjawiska kulturowe mają dłuższą historię niż same Stany Zjednoczone. Na terenie Southwestu lokalnie przetrwały *cuENTOS* (opowieści), *corridos* (ballady), tradycyjne obchody świąt, ale także rękodzieło. Szczególny pod tym względem jest Nowy Meksyk, ze względu na jego najdłuższe związki z Hiszpanią, a następnie z Meksykiem. Tereny te zostały bowiem skolonizowane przez Hiszpanów najwcześniej, bo już w XVI wieku, i znajdowały się w ich rękach do uzyskania przez Meksyk niepodległości w 1821 roku. Kultura *Hispano* przetrwała tam mimo zmian politycznych oraz upływu czasu<sup>2</sup>. Nowy Meksyk był w czasach panowania hiszpańskiego najsilniej zaludniony w porównaniu z innymi terenami przygranicznymi. Stąd

<sup>1</sup> Szerzej zob. np.: strona internetowa Los Isleños, „History/Historia”, <http://www.losislenos.org/history.html> (12.02.2010); M. Mora Morales, Luisiana, los canarios y el habla española del siglo XVIII, „El País”, July 4, 2009. Cyt. za: <http://lacomunidad.elpais.com/manuelmoramorales/2009/7/4/luisiana-canarios-y-habla-espanola-del-siglo-xviii> (12.02.2010).

<sup>2</sup> Na temat kultury Nowego Meksyku zob. np.: M.C. Montaño, *Tradiciones nuevomexicanas: Hispano arts and culture of New Mexico*, The College of Fine Arts, University of New Mexico, 2001.

też to właśnie tutaj zachował się język hiszpański wywodzący się od pierwszych kolonizatorów. Dialekt *Nuevo Mexicano/Colorado* jako jedyny, zdaniem D. Lincoln Canfielda, zachowuje swoją ciągłość od epoki kolonialnej i swoimi początkami sięga XVI wieku<sup>3</sup>.

Spośród zjawisk kulturowych wywodzących się od hiszpańskich kolonizatorów warto nieco dokładniej przybliżyć chociażby *Penitentes* – katolickie świeckie stowarzyszenie męskie (którego pełna nazwa brzmi *La Fraternidad Piadosa de Nuestro Padre Jesús Nazareño*) oraz niektóre formy muzyczne.

Stowarzyszenie *Penitentes* założono w XVIII wieku, a jego źródeł można się dopatrywać w hiszpańskiej religii katolickiej<sup>4</sup>. Powstało ono najprawdopodobniej pod wpływem Trzeciego Zakonu św. Franciszka, widoczne są też tradycje bractw pokutników. *Penitentes* często wzbudzają mieszane uczucia, co wynika głównie z niezrozumienia historii i specyfiki bractwa. Podkreśla się „sensacyjne” wątki, zwracając szczególną uwagę na pokuty odprawiane przez nich w czasie Świąt Wielkiej Nocy, zapominając o tym, jak ważną funkcję spełniali oni dla społeczności *Hispanos*. Aby odpokutować swoje grzechy, praktykowali oni bowiem przykładowo samobiczowanie, noszenie krzyży na własnych barkach, przywiązywanie do krzyża oraz krępowanie, które miało utrudnić krążenie krwi. Niemal do końca XIX wieku praktyki te odbywały się publicznie – na ulicach i w kościołach. Obecnie ograniczają się do samobiczowania i mają miejsce w świątyniach (tzw. *moradas*).

Jak pisze Marta Weigle, najlepiej postrzegać *Penitentes* jako „religię ludową (*folk religion*) z unikalnymi historycznymi i społeczno-kulturowymi zawiłościami”<sup>5</sup>, lokującą się w obrębie religii katolickiej. Ze względu na to, że północne tereny Nowej Hiszpanii były znacznie oddalone od stolicy, zawsze borykały się z niedostatkiem duszpasterzy i księży, którzy nie byli w stanie zapewnić mieszkańcom wystarczającej opieki duchowej. Kiedy Meksyk uzyskał niepodległość, sytuacja na tych terenach jeszcze się pogorszyła. W drugiej połowie XIX wieku ważną instytucją religijną na terenach rolniczych stali się zatem właśnie *Penitentes*, którzy z jednej strony zapewniali pomoc w posłudze (m.in. organizowali pogrzeby oraz odprawiali duszpasterskie rytuały), z drugiej natomiast stanowili ważny element integracji społecznej i służyli społeczności pomocą (np. podejmowali się opieki nad chorymi). Przyczynili się też znacznie do zachowania języka, wiary katolickiej i zwyczajów hiszpańskich. Organizacyjnie stanowili odrębne społeczności, luźno z sobą powiązane. Po przejęciu tych terenów przez USA podjęto próby „przywrócenia” *Penitentes* na łono Kościoła i wielokrotnie udzielano im upomnień, a osobom samobiczującym się odmówiono nawet sakramentów. Ostatecznie nakazano rozwiązanie stowarzyszeń, co doprowadziło do przyjęcia przez nich bardziej sekretnej formy działalności. Bractwo zostało formalnie uznane dopiero w 1947 roku, jako podległa Kościołowi grupa powiązana z Trzecim Zakonem Św. Franciszka. Pokuty miały odtąd być zmodyfikowane i nie

<sup>3</sup> D. Lincoln Canfield, *El español de América*, Editorial Crítica, Barcelona 1988, s. 63.

<sup>4</sup> Na temat różnych teorii powstania bractwa zob. np.: M. Weigle, *The Penitentes of the Southwest*, Ancient City Press, Santa Fe 1970, s. 5–13.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 3.

odprawiane w miejscach publicznych<sup>6</sup>. Obecnie *Penitentes* kontynuują swoją działalność i mają spore oddziaływanie w rejonach wiejskich na północy Nowego Meksyku oraz na południu Kolorado<sup>7</sup>.

Z grupą *Penitentes* kojarzone są *alabados* – pieśni poruszające temat Męki Chrystusa. To, obok *alabanzas* (wychwalających Matkę Boską i świętych), jedna z religijnych form muzycznych, które funkcjonowały na terenach Southwestu jeszcze przed jego przyłączeniem do USA. Tradycyjna muzyka na południowym zachodzie ma zatem swoje korzenie w muzyce hiszpańskiej (nawet jeszcze tej z XVI wieku) i meksykańskiej (z XIX wieku) – zarówno religijnej, jak i świeckiej. Poza *alabados*, hiszpańskie korzenie mają też m.in. *romance* (czyli ballady opowiadające tragiczne lub bohaterские historie) oraz wywodzące się z niego *relación* (o swobodniejszej treści) i *décima* (skomplikowana w formie, o różnorodnej treści, popularna w Nowym Meksyku w XIX i na początku XX wieku). Meksykańskim gatunkiem, który zyskał popularność na terenie Nowego Meksyku, jest przykładowo *corrido*<sup>8</sup>.

Tradycja muzyczna Nowego Meksyku jest niezmiernie bogata. Obok wspomnianych form, warto zwrócić uwagę na muzykę i śpiew towarzyszące rytuałom religijnym. Na chrzcinach, ślubach oraz pogrzebach śpiewa się tak zwane *entriegas*, czyli improwizowane pieśni. Nadal też lokalnie odgrywane są *Las Posadas* (sceny poszukiwania przez Józefa i Marię schronienia w wigilię Narodzenia Pańskiego), czy *La Pasión* (Pasja). Muzyka towarzyszyła też tradycyjnym formom teatralnym (*folk dramas*) – zarówno religijnym (poruszającym tematy nowo- i starotestamentowe), jak i świeckim (np. *Los Comanches* – upamiętniającym bitwy między Hiszpanami a Komanczami). Niemniej, jak podaje Mary Caroline Montaña, współcześnie znana jest muzyka do zaledwie trzech sztuk (*Los Pastores*, *Los Matachines* oraz *Los Comanches*). Religijna *Los Pastores* („Pasterze”), opowiadająca o pasterzach śpieszących do Betlejem, jest jedną z najbardziej popularnych form teatralnych. W Nowym Meksyku znanych jest aż 18 różnych wersji tej opowieści. Świeckie formy są natomiast obecnie rzadko wystawiane<sup>9</sup>. Muzyka towarzyszy też świeckim rytuałom bądź tradycyjnym obchodom. Jako przykład można tutaj podać m.in. muzykę towarzyszącą pożegnaniu starego i powitaniu nowego roku (*Matar El Año Viejo / Dar los Días*), bądź *song games*, czyli gry z elementami śpiewu (np. *El Cañute* czy gry dziecięce)<sup>10</sup>.

Spośród wspomnianych form muzycznych warto być może przybliżyć nieco bardziej *canción* oraz *corrido*. *Canción* – tradycyjna hiszpańska pieśń liryczna, powstała jeszcze w średniowieczu – była doskonałym gatunkiem muzycznym dla wyrażania uczuć. Po obu stronach granicy amerykańsko-meksykańskiej mniej więcej od lat dwudziestych rozpowszechniła się *canción ranchera*, poruszająca również inne tema-

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>7</sup> Zob. też: *Enciclopedia católica*. Cyt. za: <http://ec.aciprensa.com/h/herpenitentes.htm> (11.02.2010). Szerzej zob. też: M. Weigle, *Brothers of Light, Brothers of Blood*, Sunstone Press, Albuquerque 2007; M.P. Carroll, *The Penitente Brotherhood: Patriarchy and Hispano-Catholicism in New Mexico*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2002.

<sup>8</sup> M.C. Montaña, *Tradiciones...*, s. 161, 163–165.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 168–175.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 172–175.

ty. Jedną z ważniejszych odtwórczyń tego rodzaju muzyki w Stanach Zjednoczonych była Lydia Mendoza – Teksanka (*Tejana*) – znana jako „Słowik Granicy” (hiszp. *La Alondra de la Frontera*, ang. *The Lark of the Border*)<sup>11</sup>.

*Corrido* jest formą ballady powstałą w Meksyku, jak podaje Montaño, w drugiej połowie XIX wieku<sup>12</sup>, wywodzącą się z *romance* przywiezionego do Ameryki przez Hiszpanów w XVI wieku. Posiada tekst narracyjny, a opisuje ważne wydarzenia lub historię bohatera (np. rewolucjonisty). Na terenach przygranicznych USA, jak zauważa Charles M. Tatum, *corrido* stało się ważną formą wyrazu – śpiewaną po hiszpańsku „formą kulturowego oporu”<sup>13</sup>. Jest to związane ze wzrostem imigracji Amerykanów do Teksasu po 1848 roku. *Corridos* zaczęły wówczas wyrażać napięcia społeczne oraz konflikt pomiędzy obiema grupami (kwestie rasowe etc.). Wszystkie *corridos* na temat lokalnych bohaterów podkreślają ich odwagę i lojalność, a także opór, jaki stawiali władzy Anglo<sup>14</sup>. *Corrido* ukazywało napięcia pomiędzy grupami również po drugiej wojnie światowej. Jednak o ile postacie z wcześniejszych *corridos* przedstawiane były jak bohaterowie mszczący się za krzywdy swego ludu, o tyle w późniejszym okresie dominowały postacie słabe, bezbronne ofiary. Można to tłumaczyć zmianą, jaka nastąpiła w położeniu społeczności meksykańskiej w pierwszej połowie XX wieku (kryzys, migracje do miast, brak akceptacji ze strony społeczeństwa amerykańskiego, mimo ich prób zasymilowania się). Przedstawienie bohatera jako ofiary, jak pisze Tatum, miało popchnąć społeczność do walki przeciwko rasizmowi, wyzyskowi oraz niesprawiedliwości społecznej<sup>15</sup>. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, czyli w czasie tzw. Ruchu *Chicanos*, powstawały też *corridos* opisujące bieżące wydarzenia, a w następnych latach również podejmujące inne tematy<sup>16</sup>.

*Corrido* w swej tradycyjnej postaci jest nadal popularne na południowym zachodzie USA. Równocześnie charakterystyczna forma *corridos* (opowiadanie historii) i jej ogromna popularność powodują, że jest gatunkiem muzycznym atrakcyjnym dla różnych grup. Powszechnie znana jest forma określana jako *narcocorrido*, opowiadająca losy przemytników narkotyków, ich bohaterstwo i nagłą śmierć<sup>17</sup>. Nową formą *corrido*, posiadającą całkowicie inną charakterystykę, jest natomiast *migracorroido* –

---

<sup>11</sup> O tradycyjnych gatunkach muzycznych na podst.: Ch.M. Tatum, *Chicano Popular Culture. Que Hable el Pueblo*, The University of Arizona Press, Tucson 2001, s. 14–22 oraz R.G. Castro, *Chicano Folklore*, Oxford University Press, New York 2001, *passim*.

<sup>12</sup> M.C. Montaño, *Tradiciones...*, s. 165.

<sup>13</sup> Ch.M. Tatum, *Chicano Popular Culture...*, s. 19.

<sup>14</sup> Tu i dalej: Ch.M. Tatum, *Chicano Popular Culture...*, s. 20–21. Jednym z przykładów mogą być tutaj *corridos* opowiadające historię Gregorio Corteza – ranchera z Teksasu, z początku XX w. Niewielkie nieporozumienie pomiędzy Anglos oraz Gregorio i jego bratem miało doprowadzić do strzelaniny, w wyniku której śmierć ponieśli brat Gregoria oraz zastępca szeryfa. Pościg za Gregorio trwał kilka tygodni, zanim ostatecznie został on pojmany i osadzony w więzieniu.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>16</sup> M.C. Montaño, *Tradiciones...*, s. 166.

<sup>17</sup> Szerzej zob. np.: M.C. Edberg, *El narcotraficante: narcocorridos and the construction of a cultural persona on the U.S.-Mexico Border*, University of Texas Press, Austin 2004; L.A. Astorga Almanza, *Mitología del „narcotraficante” en México*, UNAM, Mexico 2004, s. 91–134.

„nowa sekretna broń US Border Patrol”<sup>18</sup>, pejoratywnie określanego jako „*la migra*”. Rząd amerykański stara się bowiem dotrzeć do potencjalnych nielegalnych imigrantów do USA za pośrednictwem tego popularnego rodzaju muzyki i zniechęcić ich do przekraczania granicy. W ramach kampanii „No more crosses on the border” w stacjach radiowych na północy Meksyku rozpowszechniono płytę zatytułowaną „Migracorridos”. Piosenki na niej umieszczone opowiadają o tragicznych losach migrantów, w tym historie nadużyć, gwałtów i śmierci. Jednocześnie, z obawy o odrzucenie piosenek przez potencjalnych słuchaczy, nie nagłaśniano zbyt mocno faktu, że za nagraniami stoi US Border Patrol. Tymczasem, jak podaje BBC Mundo, piosenki te zostały dobrze przyjęte przez publiczność, do tego stopnia, że sami słuchacze zwracali się nawet o ich emisję. Kampania docelowo ma zwiększać swój zasięg – piosenki mają dotrzeć też w głąb Meksyku oraz do Ameryki Środkowej.

## Wraz z imigrantami

Migracja z Ameryki Łacińskiej do Stanów Zjednoczonych nie jest zjawiskiem nowym, ale od lat sześćdziesiątych przyjęła masową formę. W zależności od grupy narodowej ma ona różne podłoże. Wśród tych, którzy migrują ze względów ekonomicznych, znajdują się Meksykanie, a obecnie także osoby z Ameryki Środkowej. Uchodźcy z Kuby, z oczywistych względów, posiadają inną charakterystykę. Inna ważna grupa migrantów, która przybyła do USA z powodu wojen domowych toczących w Ameryce Środkowej, to uchodźcy, wśród których liczną grupą byli Salwadorczycy.

Grupa imigrancka jest zatem wewnątrznie zróżnicowana pod względem pochodzenia narodowego, ale również składu rasowego, pozycji społecznej i ekonomicznej. Niedawno przybyli imigranci są zdecydowanie najbardziej związani z kulturą kraju swego pochodzenia, natomiast kolejne pokolenia znajdują się na różnych etapach procesu asymilacji ze społeczeństwem amerykańskim, przejawiając tym samym różny stopień zachowania kultury macierzystej i przyswojenia kultury amerykańskiej. Wykazują też różne nastawienie względem asymilacji. Kultura takiej zbiorowości zawiera elementy kultur obu narodów, najczęściej z przewagą jednych bądź drugich. Kolejne pokolenia imigrantów same decydują, które elementy kultury macierzystej przekazać swoim dzieciom, z czasem zmianie ulega też ich nastawienie do kwestii języka czy religii. Ich cechą wspólną jest natomiast większa lub mniejsza świadomość rodowodu imigranckiego i korzeni etnicznych.

Elementy kultury kraju pochodzenia w Stanach Zjednoczonych często ulegają wpływom kultury amerykańskiej, a tym samym pewnym modyfikacjom. Przykładowo, w zależności od pokolenia imigrantów, tradycyjne obchody meksykańskiego Święta Zmarłych (*Día de los Muertos*) bywają obchodzone pełniej lub są okrojone do symbolicznego, ale ważnego dla podtrzymania tożsamości etnicznej minimum. Oł-

<sup>18</sup> Tu i dalej: C. Ceresole, *US uses songs to deter immigrants*, „BBC Mundo”, February 15, 2009. Cyt. za: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7879206.stm> (12.02.2010).

tarze powstają nie tylko w domach, ale spontanicznie również w miejscach publicznych, takich jak parki, szkoły i uniwersytety, gdzie liczba studentów meksykańskiego pochodzenia jest znacząca. Upamiętniają one wówczas również postacie ważne dla społeczności meksykańskiej w USA, jak na przykład Cesara Cháveza (przywódcę robotników rolnych w Kalifornii) lub innych działaczy ruchu *Chicanos*.

Podobnie nieco zmieniła się forma obchodów piętnastych urodzin dziewczynki<sup>19</sup>. *Quinceañera* w kulturze latynoamerykańskiej jest ważną uroczystością i posiada symboliczne znaczenie. Tradycyjnie oznacza ona wejście dziewczyny w dorosłe życie oraz jej gotowość do małżeństwa, w niektórych krajach Ameryki Łacińskiej kobieta może bowiem nadal wyjść za mąż nawet przed ukończeniem 15 lat<sup>20</sup>. Wraz z imigrantami *quinceañera* dotarła, rzecz jasna, do USA. Tutaj jednak ma znaczenie bardziej symboliczne, oznaczające ważne przejście w świat dorosłych. *Quinceañeras* obchodzone są głównie w rejonach o dużej populacji Latynoamerykanów: na terenie Southwestu, ale również na Florydzie oraz w największych miastach na północnym wschodzie kraju (Chicago, Nowy Jork). W amerykańskiej kulturze obyczaj ten stał się jednak znacznie bogatszy – można bowiem zorganizować uroczystość na wyjeździe (*quinceañera cruises*, *quinceañera resort packages* – również w Disneylandzie), zamówić specjalne sesje zdjęciowe czy filmy wideo. W przygotowaniach do uroczystości może pomóc zawodowy choreograf, a ją samą chętnie poprowadzą *Masters of Ceremony*. Po poradę w jej zorganizowaniu zawsze można zajrzeć na jedną z istniejących stron internetowych<sup>21</sup> lub do czasopisma „Quince Girl”. Zarówno stroje, jak i przyjęcia są zazwyczaj bogatsze, przypominają czasami nawet małe uroczystości weselne. Jak ujęła to Julia Alvarez: „amerykańska *quinceañera* jest napędzana odwiecznym marzeniem imigrantów, by dać dzieciom to, na co rodziców nigdy nie było stać tam, skąd pochodzą”<sup>22</sup>. Uroczystości *quinceañeras* obecnie generują około 400 mln dolarów rocznie<sup>23</sup>. Nawet firma Mattel wyszła naprzeciw zainteresowaniu swych latynoskich klientów i zaproponowała lalkę Barbie w wersji *Quinceañera*.

Również i północnoamerykańscy *mariachi* różnią się od swoich meksykańskich kolegów. Często wykazują silne wpływy amerykańskie, eksperymentują m.in. przyjmując do zespołu inne instrumenty (np. akordeon lub bębny *congo*)<sup>24</sup>. Niektórzy mieli nawet wywrzeć wpływ na meksykańskich *mariachi*. *Mariachi* mogli przywędrować do USA w czasie i po rewolucji meksykańskiej, w tym bowiem okresie zaczęli migro-

<sup>19</sup> Szerzej na temat *quinceañeras* zob. też np.: K.M. Davalos, *La Quinceañera. Making Gender and Ethnic Identities* [w:] A. Gaspar de Alba (red.), *Velvet barrios: popular culture & Chicana/o sexualities*, Palgrave Macmillan, New York 2003, s. 141–162.

<sup>20</sup> Zob. np.: *Demographic Yearbook 2007*, UN Statistics Division. Cyt. za: <http://unstats.un.org/unsd/demographic/products/dyb/dyb2007/notestab22.pdf> (8.03.2010). W ostatnich latach w niektórych krajach podejmowane są inicjatywy mające na celu podwyższenie minimalnego wieku do zawarcia małżeństwa.

<sup>21</sup> Zob. np.: YourQuinces, <http://www.yourquinces.com/>, Quinceanerainfo, <http://www.quinceanerainfo.com/> (12.02.2010).

<sup>22</sup> J. Alvarez, *Once Upon a Quinceañera. Coming of Age in the USA*, Viking Penguin, New York 2007, s. 4.

<sup>23</sup> W.D. Hoyer, D.J. Macinnis, *Consumer Behavior*, South-Western, Mason, Ohio 2008, s. 300.

<sup>24</sup> M.C. Montaña, *Tradiciones...*, s. 177.

wać poza stan Jalisco (skąd pochodzą), głównie do Miasta Meksyk oraz właśnie do USA<sup>25</sup>. W Stanach Zjednoczonych zdobyli popularność szczególnie na terenie South-westu, wraz z dużymi falami migracji z Meksyku. Od lat sześćdziesiątych pojawiły się nawet grupy zawodowych *mariachi*. Jednym z centrów muzyki *mariachi* w USA jest Tucson. To tutaj w 1964 roku powstała pierwsza grupa, a na początku lat siedemdziesiątych powołana została grupa *Mariachi Cobre*, dzisiaj bodajże jedna z najbardziej znanych, wykazująca widoczne wpływy amerykańskie. W 1981 roku zorganizowano tutaj pierwszą Międzynarodową Konferencję *Mariachi* (*International Mariachi Conference*), odtąd odbywającą się corocznie. Festiwale *mariachi* organizowane są również poza Arizoną (Tucson, Phoenix). W samym 2000 roku miały miejsce w Teksasie (np. Corpus Christi, Houston), Kalifornii (np. Fresno, San Jose, Santa Barbara), Nowadzie (La Vegas), Nowym Meksyku (Albuquerque, Las Cruces), a nawet w Illinois (Chicago) czy Waszyngtonie.

Niektórym przywiezionym przez imigrantów elementom kulturowym przypadło w udziale odegrać dodatkową rolę w Stanach Zjednoczonych. Można to zilustrować na przykładzie społecznego i politycznego „zaangażowania” meksykańskiej Matki Boskiej z Guadalupe (*La Virgen de Guadalupe*) w ruch *Chicanos* w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. *La Virgen*, najbardziej znaczący symbol religijny Meksyku i święta patronka kraju, posiada wyjątkową moc symboliczną. Jej wizerunek zdobi wiele meksykańskich domów w USA, uroczyste obchodzony jest poświęcony jej dzień (12 grudnia). W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stała się ona jednym z symboli przywoływanych w Ruchu *Chicanos*. Miała nieść pomoc tym, którzy wierzyli w jej siłę jako wybawczynie od opresji. Na sztandarach niósł ją Cesar Chávez w Kalifornii. Pojawiła się też jako motyw używany w sztuce *Chicano*. Przykładowo, w 1977 roku Ester Hernández, nawiązując do *La Virgen*, stworzyła *La Virgen de Guadalupe defendiendo los derechos de los Chicanos* („Matka Boska z Guadalupe broniąca praw *Chicanos*”). Dla kobiet *Chicanas* stała się także symbolem kobiecej podległości i opresji. Z tradycyjną rolą kobietą w kulturze meksykańskiej zmierzyła się w latach siedemdziesiątych Yolanda Lopez w swojej serii obrazów, w której na znajomym tle przedstawiła trzy pokolenia kobiet. Obraz przedstawiający jej babkę o rdzennych korzeniach ukazuje starszą, lecz silną kobietę. Jej matka pokazana jest jako kobieta przy pracy, siedząca przy maszynie do szycia. Z kolei na portrecie artystki (*Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe*) widnieje już inna kobieta – uśmiechnięta, silna, energicznie praca do przodu, młoda *Chicana*.

Obecnie *La Virgen* jest powszechnie kojarzona z kulturą latynoską i z tego względu często jej wizerunek, tło czy przynajmniej charakterystyczna stylistyka pojawiają się również w innych kontekstach. Przykładowo, ilustracją do jednego z artykułów poświęconych Christinie Aguilerze (o korzeniach ekwadorskich), jaki ukazał się w „New York Daily News” w 2003 roku, była jej postać na tle zaczerpniętym ze stylistyki *La Virgen*<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> O *mariachi* na podstawie, Ch.M. Tatum, *Chicano Popular Culture...*, s. 45–46.

<sup>26</sup> Zob. ilustracja na stronie internetowej Tamary Guión, <http://www.tamaraguion.com/Christina%20Aguilera.htm> (12.02.2010).



## Hecho en EEUU

Najciekawsze, jak się wydaje, latynoskie zjawiska kulturowe w USA nie wywodzą się jednak bezpośrednio z tradycji hiszpańskiej lub z tradycji krajów Ameryki Łacińskiej, nie są to również zjawiska „importowane” przez imigrantów. Warto raczej zwrócić uwagę na te fenomeny kulturowe, które *powstały na terenie Stanów Zjednoczonych*. Posiadają one, rzecz jasna, korzenie latynoskie, jednak nie znajdują pierwowzorów w kulturze krajów pochodzenia. To właśnie amerykańska rzeczywistość dała impuls do wyłonienia się nowych jakościowo zjawisk „latyno-północnoamerykańskich”, których narodziny być może nie byłyby możliwe na innym gruncie.

Za nowe zjawisko kulturowe, ukształtowane na obszarze Teksasu już po przejściu tych terenów przez USA, można w zasadzie uznać tzw. *música tejana*. Ten rodzaj muzyki popularny jest w Teksasie, a w mniejszym stopniu również w pozostałych częściach Southwestu, od połowy XIX wieku. Jak pisze Tatum, jako forma kultury ekspresyjnej wyrosła ona na gruncie konfliktu pomiędzy Anglos i Meksykanami, jaki narastał przed i po wojnie z lat 1846–1848<sup>27</sup>. Jako obywatele amerykańscy Meksykanie teoretycznie mieli zagwarantowany szereg praw, ale rzeczywistość była jednak inna. *Tejanos* ostatecznie, jak kontynuuje Tatum, „stworzyli unikalną kulturę ekspresyjną”, której częścią stała się właśnie muzyka<sup>28</sup>.

*Música tejana* nie jest jednorodna. Obejmuje różne formy, które równocześnie odzwierciedlają podziały klasowe pomiędzy członkami grupy. *Conjunto tejano* identyfikowane jest jako muzyka teksańskiej klasy robotniczej (*Tejano working-class music*). Przełomem dla popularyzacji tego rodzaju muzyki były lata dwudzieste, za sprawą rozwoju na południowym zachodzie firm fonograficznych. Podobnie jak *corrido*, jest ona „potężną opozycyjną formą kultury” – formą sprzeciwu wobec kultury Anglo i opresji. W warstwie instrumentalnej oparta jest na akordeonie – ulubionym instrumencie *Tejanos* z klasy robotniczej i rolników. Z kolei *orquesta tejana* posiada inną charakterystykę oraz inną grupę odbiorców, a mianowicie *Tejanos* z klasy średniej i wyższej, zdecydowanych zasymilować się ze społeczeństwem amerykańskim. W zasadzie równoległe z *conjunto* rozwijała się *orquesta*. O ile jednak, jak pisze Tatum, *conjunto* było całkiem nową formą muzyczną, o tyle *orquesta* czerpała z istniejących już wzorów meksykańskich i amerykańskich, przyswajała też różne nowe trendy muzyczne (np. swing). Umiejętnie balansowała pomiędzy tradycyjną muzyką meksykańską i amerykańską. Skoro bowiem Meksykanie chcieli się zasymilować, ale nie do końca wyrzekali się swoich korzeni, muzyka, która mogła zaspokoić ich gusta, musiała odzwierciedlać ich dwukulturowość. W latach dziewięćdziesiątych termin „*Tejano*” zmienił swoje znaczenie. Zaczął być używany jako wspólna nazwa różnych rodzajów muzyki teksańskiej i meksykańskiej. Obecnie obejmuje on zatem różne gatunki muzyczne. Muzyka przestała być już jedynie formą ekspresji kulturowej, jak

<sup>27</sup> O *música tejana* na podstawie: Ch.M. Tatum, *Chicano Popular Culture...*, s. 22–30.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 23.

pisze Tatum. Pragnienie powodzenia na rynku masowym wymusiło dostosowanie się do gustów publiczności bardziej różnorodnej niż tylko grupa latynoska.

Miejscom narodzin innych „nowych” latynoskich zjawisk kulturowych stały się też miejskie *barrios*, czyli dzielnice zamieszkałe przez ludność pochodzenia latynoskiego. Na jedno z nich mogą natknąć się zwiedzający Smithsonian National Museum of American History w Waszyngtonie. Mowa o samochodzie typu *low-rider* Ford LTD rocznik 1969, zwany „Dave’s Dream”, zdobywcy wielu nagród na wystawach samochodów tego typu.

Określenie *low-rider* odnosi się do samochodu o charakterystycznej linii i bardzo niskim zawieszeniu. Sam termin wszedł do użycia dopiero w latach sześćdziesiątych, jednak samochody te mają dłuższą historię<sup>29</sup>. Nie jest do końca jasne, kiedy pojawiły się pierwsze egzemplarze. Wiadomo jednak, że już w latach trzydziestych były one popularne w Los Angeles i Sacramento. Narodziny *low-ridera* wiązane są z poprawą sytuacji materialnej grupy meksykańskiej po drugiej wojnie światowej, wraz ze wzrostem gospodarczym kraju, dzięki czemu członkowie grupy mogli pozwolić sobie na zakup samochodu – przede wszystkim używanego. Najczęściej były to długie samochody – chevrolety (bardzo popularny był Chevrolet 1939 Chevy Deluxe), fordys oraz buicki. Aby nadać samochodowi odpowiedni styl i obniżyć jego zawieszenie tuż nad ziemię, stosowano proste zabiegi, takie jak obciążanie bagażników workami piasku lub cementu<sup>30</sup>. W późniejszym okresie zmieniano też koła samochodów na mniejsze, co pozwalało dodatkowo go obniżyć. Nierzadko tak niskie zawieszenie powodowało z jednej strony uszkodzenia samego samochodu, z drugiej zaś – uszkodzenia jezdni, co skutkowało wprowadzeniem w niektórych miastach praw regulujących dokładnie, jak nisko ponad jezdnią może znajdować się podwozie. Na pomysł używania systemów hydraulicznych do regulacji wysokości samochodu wpadł w 1959 roku mieszkaniec Los Angeles. Zmiana ta w pewnym sensie zrewolucjonizowała *low-riders*. Hydraulika z jednej strony daje bowiem możliwość obniżania i podwyższania zawieszenia samochodu w dowolnym momencie, z drugiej zaś – bujania nim na różne strony, niczym w tańcu.

W latach pięćdziesiątych wolne przejażdżki (*cruising*) stały się bardzo popularne na terenie całego Southwestu. Miały one służyć zaprezentowaniu swego samochodu, z drugiej zaś strony można było nacieszyć oczy widokiem innych *low-riders*. Ważny był styl i wygląd samochodu, a nie szybkość i parametry silnika. *Low-riders* stały się przecież ekspresją tożsamości grupowej. Jak pisze Rafaela G. Castro, *cruising* często jest porównywane do zwyczaju *el paseo* – spacerów po głównym placu meksykańskich miast<sup>31</sup>.

*Low-riders* posiadają swoją własną, wyjątkową tożsamość, również dzięki charakterystycznemu dekorowaniu samochodu. W środku bywają wyściełane atlasem, pokryte skórą lub futrem. Właściciele wyposażają je w barek, telewizor i stereo, zdarzają

<sup>29</sup> Tu i dalej: R.G. Castro, *Chicano Folklore...*, s. 142–144.

<sup>30</sup> Tu i dalej: M. Doeden, P. Salas, *Lowriders*, Lerner’s Publication Company, Minneapolis 2007, s. 8–12.

<sup>31</sup> Tu i dalej: R.G. Castro, *Chicano Folklore...*, s. 142–144.

się też bardziej wymyślne dekoracje. Na zewnątrz samochody są starannie lakierowane połyskującym lub perłowym lakierem, a podwozie i felgi mogą być złocone lub chromowane. Dodatkową cechą jest częste umieszczanie na maskach czy dachach malunków z typowymi motywami meksykańskimi. Często są, przykładowo, Matka Boska z Guadalupe oraz sceny przedstawiające Azteków czy Majów.

Do wzrostu zainteresowania tzw. klubami *low-riders* oraz ich imprezami przyczyniło się m.in. powstanie w latach siedemdziesiątych czasopisma *Low Rider Magazine* (obecnie dostępnego również w wersji internetowej). Chociaż *low-riding* jest uważane za zjawisko związane z grupą meksykańską, powstało też wiele klubów zrzeszających członków innych grup etnicznych. Jako ciekawostkę można dodać, że pokazy samochodów tego typu organizowano nawet w Osace i Tokio, a od kilku lat istnieje też japońska edycja magazynu.

Miejskie *barrios* stały się także miejscem narodzin subkultury *pachucos* – młodzieży z klasy pracującej, odmiennej kulturowo zarówno od Meksykanów, jak i Amerykanów<sup>32</sup>. Pierwsi *pachucos* pojawili się w okolicach El Paso w Teksasie w latach dwudziestych i na początku lat trzydziestych. Stąd też, według jednej z teorii, miała wziąć się nazwa subkultury. Termin *pachucho* ma bowiem wywodzić się od kolokwialnego wyrażenia na określenie miasta El Paso. Osoba z El Paso miała być zatem nazywana *del pachuco*. W latach czterdziestych wielu *pachucos* osiedliło się w Los Angeles. To tutaj zaczęto uważać ich za gang. O ile pojawienie się pierwszych *pachucos* w Teksasie było, zdaniem wielu, naturalnym rezultatem dorastania w warunkach ubóstwa i nie przyciągnęło zbyt wiele uwagi opinii publicznej, o tyle późniejsze nastroje panujące w społeczeństwie amerykańskim, szczególnie po ataku na Pearl Harbor, i wrogie nastawienie białych Amerykanów do grup mniejszościowych, spowodowały serię ataków na *pachucos* w Los Angeles (tzw. *zoot suit riots*). Reakcja Angloamerykanów w latach czterdziestych na tę subkulturę stała się zaś jedną z głównych przyczyn pogorszenia się stosunków międzyetnicznych w Kalifornii<sup>33</sup>.

Język, jakim posługiwali się *pachucos*, zwany również *caló*, był mieszanką angielskiego i hiszpańskiego, jednak czerpał on z wielu różnych źródeł: z języka hiszpańskiego z regionu Southwestu, archaicznego hiszpańskiego z Nowego Meksyku, slangu meksykańskiego oraz z hiszpańskiego z Miasta Meksyk. Żargon *pachucos* powstał w środowisku miejskim, czasem uważa się również, że wywodzi się on z półświatka. Co ciekawe, w dzisiejszym języku grupy meksykańskiej używane są słowa, które mają pochodzić z żargonu *pachucos*: *órale* („what’s happening?” lub „OK”), *bato* lub *vato* („guy”), *califas* („California”), *la pinta* („jail”).

*Pachucos* wyróżniali się także swoim strojem i uczesaniem oraz stylem życia. Mężczyźni nosili tzw. *zoot-suits*, na które składały się charakterystyczne szerokie spodnie wąskie u kostki, długie płaszcze z poduszkami na ramionach, długie łańcuchy

<sup>32</sup> Na temat *pachucos* na podstawie: *ibidem*, s. 177–179. Szerzej zob. też np.: A. Madrid, *In Search of the Authentic Pachuco. An interpretative Essay* [w:] A. Gaspar de Alba (red.), *Velvet barrios: popular culture & Chicana/o sexualities*, Palgrave Macmillan, New York 2003, s. 17–40.

<sup>33</sup> D.G. Gutiérrez, *Walls and Mirrors. Mexican Americans, Mexican Immigrants and the Politics of Ethnicity*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1995, s. 124–125.

od zegarka oraz płaskie kapelusze. Mieli długie i zaczesane do tyłu włosy. *Pachucas* – dziewczyny również miały własny styl ubierania – obcisłe spódniczki, długie, wysoko czesane włosy (*pompadour style*). Nosiły też mocny makijaż. Ich zbuntowany, rozrywkowy styl życia i charakterystyczny strój odbiegał od pożądanego idealnego obrazu młodego Amerykanina żołnierza<sup>34</sup>. Taki obraz *pachucos* pozostaje nadal nie tylko w meksykańskiej, ale też w amerykańskiej świadomości. Wystarczy choćby przypomnieć pamiętną scenę z Jimem Carreym i Cameron Díaz w filmie „Maska”. W tańcu w klubie *Coco Bongo* do piosenki „Hey, Pachuco!” Jim Carrey ma na sobie właśnie strój *pachuco*.

Stereotypowo *pachucos* byli zazwyczaj kojarzeni z przemocą i występkiem, przestrzegano ich jako gangsterów, mających kontakt z narkotykami. Można tutaj przytoczyć przykłady tzw. *Sleepy Lagoon* oraz wspomniane już *zoot suit riots*. W pierwszym przypadku chodzi o sprawę śmierci młodego Meksykanina w Los Angeles w 1942 roku. Policja uznała, że chłopak zginął podczas porachunków gangów. Pod zarzutem morderstwa aresztowano wówczas 22 osoby, spośród których ława przysięgłych (złożona wyłącznie z przedstawicieli rasy białej) skazała 17 osób – za napaść i pobicie, a nawet morderstwo pierwszego stopnia<sup>35</sup>. *Zoot suit riots* to z kolei seria ataków ze strony amerykańskich marynarzy i cywilów, których celem stały się osoby noszące *zoot suit*, do jakich doszło w dniach 3–13 czerwca 1943 roku w Los Angeles. Agresja była wynikiem nastrojów panujących w USA w czasie mobilizacji do walki w drugiej wojnie światowej oraz rozpowszechnionego wśród Amerykanów przekonania o braku lojalności Meksykanów względem Stanów Zjednoczonych. Jak pisze Mauricio Mazón, *pachucos* byli antybohaterami, antytezą młodych żołnierzy, antypatriotami<sup>36</sup>. Choć prasa przedstawiała całe zajście jako kolejny przykład chuligaństwa Meksykanów, *pachucos*, mimo że to oni właśnie trafiali do aresztu za zakłócanie porządku, byli *de facto* ofiarami tych zajść<sup>37</sup>.

Bunt i negacja obu kultur oraz stworzenie alternatywnej kultury i sposobu bycia świadczą o rosnącej świadomości odmienności grupy. Zaczęła się wyłaniać nowa, jeszcze bliżej nieokreślona świadomość inności, odrębności i nieprzystawalności zarówno do kultury meksykańskiej, jak i amerykańskiej. *Pachucos* często przedstawia się jako pierwszych aktywistów *Chicano*, choć u politycznie zaangażowanych *Chicanos* nie można dopatrywać się bezpośrednich do nich nawiązań. Byli zbuntowaną młodzieżą, która jednak, w przeciwieństwie do *Chicanos*, nie zmobilizowała się do walki politycznej<sup>38</sup>.

*Chicanos*, czyli politycznie i społecznie zaangażowani członkowie społeczności meksykańskiej z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, również zasługują na uwa-

<sup>34</sup> M. Mazón, *The zoot-suit riots: the psychology of symbolic annihilation*, University of Texas Press, Austin 1984, s. 7–9.

<sup>35</sup> D.G. Gutiérrez, *Walls...*, s. 124. Zob. też: I.F. Haney López, *Racism on Trial. The Chicano Fight for Justice*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2003, s. 73–74.

<sup>36</sup> M. Mazón, *The zoot-suit riots...*, s. 6–7.

<sup>37</sup> D.G. Gutiérrez, *Walls...*, s. 124. Zob. też: I.F. Haney López, *Racism on Trial...*, s. 75–76.

<sup>38</sup> I.F. Haney López, *Racism on Trial...*, s. 81–82.

gę<sup>39</sup>. Czuli się oni odrębni w stosunku zarówno do kultury amerykańskiej, jak i meksykańskiej. Tym, co miało ich opisywać i wyrażać, była „kultura *Chicanos*”. Czym zatem była owa „kultura *Chicanos*”? W przeciwieństwie do imigrantów, *Chicanos*, czerpiąc z dwóch kultur narodowych, zdołali stworzyć „trzecią”, nową kulturę, odmienną od jej części składowych, wyrosłą z korzeni meksykańskich już na gruncie amerykańskim i pod wpływem oddziaływania amerykańskiej kultury. Nie można jej jednak zredukować do dwóch części składowych – meksykańskiej i amerykańskiej – gdyż stanowi zespół cech i zjawisk odmiennych od obu kultur. Obejmuje nie tylko literaturę i sztukę<sup>40</sup>, ale także kulturę popularną: muzykę, kino, radio i telewizję. Zastępującą na dużą uwagę formą sztuki *Chicano*, czerpiącą z tradycji meksykańskiej, stało się w czasie ruchu malarstwo ścienne – tzw. murale<sup>41</sup>.

„Kultura *Chicanos*” jest różnie interpretowana. Dla niektórych kluczową rolę w jej definiowaniu odgrywa kultura amerykańska, gdyż *Mexican Americans* urodzeni w USA, podobnie jak Amerykanie, podlegali amerykańskiemu systemowi edukacji i byli wystawieni na działanie środków komunikacji masowej<sup>42</sup>. Inni zaś uważają, że niechęć wobec dominującego białego społeczeństwa amerykańskiego prowadziła w efekcie do odrzucenia przez nich białej dominującej kultury i przypisania jej zdecydowanie negatywnych cech. Amerykańskie wpływy nieuznawane były za „wkład w nową, odmienną kulturę meksykańską w Stanach Zjednoczonych, a tylko za plamiące czystą kulturę *Chicanos*”<sup>43</sup>.

## Latynoska kultura popularna

Ruch o prawa obywatelskie przyniósł dużą zmianę w sytuacji grup mniejszościowych w USA. Mimo głosów, że są one nadal dyskryminowane, nie można zaprzeczyć, że członkowie tych grup posiadają obecnie większe możliwości rozwoju niż we wcześniejszych dekadach. Latynosi wkroczyli zatem także do świata muzyki, teatru i filmu.

---

<sup>39</sup> Szerzej na temat ruchu *Chicanos*, zob. np.: A. Kaganiec-Kamińska, *Tożsamość na pograniczu kultur. Meksykańska grupa etniczna w USA*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2006.

<sup>40</sup> Na temat sztuki i literatury *Chicano* zob. np.: F. Lomeli (red.), *Handbook of Hispanic Cultures in the United States*, Arte Publico Press, Houston 1993, *passim*; G. Vargas, *A Historical Overview/Update on the State of Chicano Art* [w:] D.R. Maciel, I.D. Ortiz, M. Herrera-Sobek (red.), *Chicano Renaissance. Contemporary Cultural Trends*, The University of Arizona Press, Tucson 2000, s. 191–231.

<sup>41</sup> Szerzej zob. m.in.: C. Marin, *Chicano Visions. American Painters on the Verge*, Little, Brown and Company, Boston–New York–London 2002; R.J. Dunitz, J. Prigoff, *Painting the Towns. Murals of California*, RJD Enterprises, Los Angeles 1997; E. Sperling Cockcroft, H. Barnet-Sánchez (red.), *Signs from the Heart: California Chicano Murals*, Social and Public Resource Center, Venice, California – University of New Mexico Press, Albuquerque 1999.

<sup>42</sup> F. Peñalosa, *Toward an Operational Definition of the Mexican-American*, „Aztlán: Chicano Journal of the Social Sciences and the Arts”, vol. 1, no. 1, Spring 1970, s. 1–12, przedruk w: *The Chicano Studies Reader. An Anthology of Aztlán 1970–2000*, C.A. Noriega, E.R. Avila, K.M. Davalos, C. Sandoval, R. Pérez-Torres (red.), UCLA Chicano Studies Research Center Publications, Los Angeles 2001, s. 15–16.

<sup>43</sup> I.F. Haney López, *Racism on Trial...*, s. 209–210.

Lista osób o latynoskich korzeniach, które w Stanach Zjednoczonych odniosły sukces, jest spora. Jednymi z pierwszych byli Eduardo „Lalo” Guerrero oraz Ritchie Valens (właśc. Richard Valenzuela). Guerrero – zwany „ojcem muzyki *Chicano*” – debiutował w latach czterdziestych XX wieku. Nagrał on ponad 700 piosenek w różnych stylach muzycznych (od *canción ranchera*, przez *salsę* i *cha-chę*, po *swing*, *rock’n’roll* i *blues*)<sup>44</sup>. Jego muzyka *pachuco* z lat czterdziestych i pięćdziesiątych (np. „Marijuana Boogie”, „Los Chucos Suaves”, „Vamos a Bailar”) została wykorzystana w sztuce i filmie Luisa Valdeza pod tytułem „Zoot Suit”. Guerrero ma również na swoim koncie wiele piosenek-parodii, np. „Elvis Perez”, „Pancho Lopez”, czy „There’s No Tortillas” i „Tacos for Two”. Za swoją karierę muzyczną został on uhonorowany wieloma nagrodami. W 1980 roku został uznany przykładowo przez Smithsonian Institution za „National Folk Treasure”, a w 1998 roku został laureatem nagrody ALMA (American Latino Media Arts). Ukoronowaniem kariery było odznaczenie go przez prezydenta Billa Clintona orderem National Medal of Arts w 1997 roku<sup>45</sup>.

Z kolei Ritchie Valens, o którym opowiada film „La Bamba” powstały w 1987 roku, zdobył popularność m.in. dzięki swemu rock’n’roll-owemu wykonaniu „La Bamba” – tradycyjnej piosenki meksykańskiej. Nie miał on jednak szansy rozwinąć swej kariery, zginął bowiem w 1959 roku w katastrofie lotniczej, zanim ukończył 20 lat.

Do dzisiaj za jedną z największych gwiazd *música tejana* uznaje się Selenę Quintanilla Pérez<sup>46</sup>. Jej tragiczna śmierć w wieku 24 lat wyniosła ją do rangi wciąż uwielbianej „królowej”. Selena występowała już jako nastolatka, a w wieku 14 lat nagrała wraz z zespołem Los Dinos ich pierwszy hit „Dame Un Beso”. Odniosła istotnie olbrzymi sukces, o czym świadczą m.in. zdobyte przez nią nagrody. Wielokrotnie honorowano ją, na przykład, nagrodą Tejano Music Awards (jako wokalistkę roku, wraz z zespołem, lub w innych kategoriach), jest też zdobywczynią Grammy<sup>47</sup>. Jej płyty cieszyły się dużym zainteresowaniem. Do marca 1995 roku „Amor Prohibido” – który notabene zrzucił z pierwszych miejsc list przebojów „Mi Tierra” Glorii Estefan – sprzedał się w 400 tysiącach kopii, a jej ostatni album („Dreaming of You”, 1995) – w 331 tysiącach kopii w ciągu pierwszego tygodnia sprzedaży. Było to niespotykanym jak dotąd sukcesem, bowiem wcześniejsi wykonawcy *Tejano* sprzedawali co najwyżej około 20 tysięcy płyt. Jej ostatni występ, który dała wraz z grupą Los Dinos w lutym 1995 roku, zgromadził 60 tysięcy osób. Miesiąc później, 12 marca 1995 roku, Selena zginęła zastrzelona przez Yolandę Saldívar – założycielkę jej fanklubu. Saldívar została za to skazana na karę dożywocia. Wkrótce po śmierci Seleny George W. Bush – ówczesny gubernator stanu Teksas – ustanowił dzień 16 kwietnia (urodziny piosenkarki) „Dniem Seleny” w Teksasie<sup>48</sup>. W 1997 roku na ekrany wszedł film o piosenkarce,

<sup>44</sup> M. Guerrero, *Lalo Guerrero: The Father of Chicano Music*. Cyt. za: <http://markguerrero.net/8.php> (13.02.2010).

<sup>45</sup> Strona internetowa poświęcona Lalo Guerrero: <http://www.originalchicano.com/> (13.02.2010).

<sup>46</sup> Na temat Seleny na podstawie: Ch.M. Tatum, *Chicano Popular Culture...*, s. 30–31.

<sup>47</sup> Zob. strona internetowa Tejano Music Awards: <http://www.tejanomusicawards.com/winners.html> (13.02.2010).

<sup>48</sup> Zob. tekst proklamowania Dnia Seleny: George Bush, Jr., *Selena Day Proclamation*, April 12, 1995. Cyt. za: <http://selenaremembered.homestead.com/selenaday.html> (13.02.2010).

w rolę której wcieliła się Jennifer Lopez, zaś jej ojca zagrał Edward James Olmos (znany choćby z filmu „Zoot Suit”).

Największy sukces liczony zdobytymi statuetkami Grammy odniósł Carlos Santana wraz z zespołem<sup>49</sup>. Syn skrzypka *mariachi*, urodzony w Meksyku, tam właśnie został wprowadzony w świat muzyki meksykańskiej. Kiedy jego rodzina przeniosła się do San Francisco, on pozostał na pograniczu, gdzie grywał w klubach w Tijuanie i San Diego. Santana Blues Band, założony w 1966 roku, szybko stał się bardzo popularny w San Francisco, zaś ich karierę w całym kraju rozpoczął koncert, jaki zagrali na festiwalu w Woodstock w 1969 roku. Sprzedali w sumie ponad 40 mln płyt, grali dla ponad 20 mln osób, koncertując w ponad 50 krajach świata. Wzięli również udział w wielu koncertach charytatywnych. Grupa ma na koncie kilka złotych i platynowych płyt, zdobyli też wiele nagród. Kulminacyjnym momentem było jednak zdobycie przez jego zespół w 2000 roku aż ośmiu statuetek Grammy, w tym w kategorii „Album roku” za *Supernatural*.

Wśród zdobywców nagród Grammy znajdują się też i inni *Latinos*<sup>50</sup>. W kategorii Best New Artist nagrody otrzymały Mariah Carey (1990) oraz Christina Aguilera (1999). W innych kategoriach (głównie muzyki Mexican-American / Latino) statuetki odebrali też m.in. grupa Los Lobos (twórcy ścieżki dźwiękowej do wspomnianego już filmu „La Bamba” oraz do „Desperado”), Gloria Estefan, Christina Aguilera, a także Marc Anthony i Ricky Martin, jak również wspomniana już Selena. W 2000 roku po raz pierwszy przyznano też nagrody Latin Grammy Awards – dla wykonawców z Hiszpanii i Ameryki Łacińskiej.

Współcześni latynoscycy twórcy i wykonawcy muzyki wpisują się zatem w dużym stopniu w główne amerykańskie i światowe trendy muzyczne. Nie można jednak zapominać o tych, którzy tworzyli bądź tworzą na uboczu głównych trendów lub starają się je pogodzić. Ich liczba i różnorodność jest duża – począwszy od „zaangażowanych” w ruchy społeczne lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rockowych grup, jak choćby El Chicano, Tierra czy Ruben and the Jets, poprzez grupy punk-rockowe, takie jak The Brat, czy Los Illegals, po współczesny *Chicano* hip-hop. Charles M. Tatum cytuje Yvette C. Doss na temat meksykańskiej sceny muzycznej w Los Angeles w latach dziewięćdziesiątych:

„Podczas gdy muzycznie niewiele łączy dużo grup rockowych, hip-hopowych, punkowych (...), które stanowią rdzeń undergroundowej sceny muzycznej *Chicanos* w L.A. – poza czasami dwujęzycznymi tekstami oraz tradycyjnym latynoamerykańskim lub rdzennym skrzywieniem muzycznym – są oni połączeni filozoficznie i konceptualnie”<sup>51</sup>.

Ich muzyka odzwierciedla ich „hybrydalną tożsamość” – Amerykanów o meksykańskich korzeniach, wychowanych w środowisku miejskim – dwukulturowych, dwujęzycznych. Ich teksty są zróżnicowane tematycznie, a w ich muzyce zlewa się

<sup>49</sup> Na temat Santany na podstawie: Ch.M. Tatum, *Chicano Popular Culture...*, s. 42–43.

<sup>50</sup> Zob. strona internetowa Grammy: [http://www2.grammy.com/GRAMMY\\_Awards/Winners/](http://www2.grammy.com/GRAMMY_Awards/Winners/) (13.02.2010).

<sup>51</sup> Ch.M. Tatum, *Chicano Popular Culture*, s. 43.

muzyka tradycyjna z gatunkami współczesnymi, niektórzy używają też tradycyjnych instrumentów<sup>52</sup>. Jak twierdzi Tatum, wielu członków tych grup określa się jako *Chicano*, co niekoniecznie oznacza, że identyfikują się oni z nacjonalizmem kulturowym wspomnianego już ruchu *Chicanos* z lat sześćdziesiątych – identyfikują się raczej z miejską kulturą lat dziewięćdziesiątych<sup>53</sup>.

Latynoamerykanie mają także swój udział w branży filmowej oraz na scenie teatralnej<sup>54</sup>. Kino latynoskie w USA miało swój początek *de facto* w latach siedemdziesiątych. Wyrosło ono, w wypadku *Chicanos* i Portorykańczyków, z ruchu o prawa obywatelskie i dzięki jego zdobyczom, ruch ten spowodował bowiem, że również i w przemyśle filmowym zaczęto zatrudniać większą liczbę osób pochodzących z mniejszości etnicznych. Kino kubańskie zostało natomiast naznaczone doświadczeniem emigracji, który to wątek pojawiać się będzie w powstających filmach. Od lat siedemdziesiątych na scenę wkroczyli zatem filmowcy pochodzący z grupy latynoskiej<sup>55</sup>. Kino to było początkowo zaangażowane, nacechowane, wymierzone w stereotypy, by z czasem skierować się ku filmom bardziej mainstreamowym. Dominującą rolę w całym kinie latynoskim odegrał film dokumentalny, również ze względu na niższe koszty produkcji i dystrybucji.

Na plan pierwszy wysuwa się kino meksykańskie<sup>56</sup>. Pierwsza fala kina meksykańskiego (1969–1976) wydała radykalne w treści filmy dokumentalne, które były ekspresją nacjonalizmu kulturowego *Chicanos* i miały wyraźny charakter kontestacyjny. Tworzono je dla własnej publiczności – *La Raza*, wielu z autorów było bowiem aktywnymi działaczami ruchu *Chicano*. Filmy te przyczyniły się zresztą do udokumentowania ruchu<sup>57</sup>. Po pierwszym gwałtownym wybuchu zaczęły powstawać filmy drugiej fali (po 1977) – nieco bardziej stonowane, nie tak radykalne w treści, choć nadal często wyrażające rebelię. W ramach tej fali nadal powstawały dokumenty, jednak pojawiły się też filmy fabularne („*Raíces de Sangre*”, „*Alambrista!*”, „*Zoot Suit*”, „*La Bamba*”, „*Selena*”, „*Born in East L.A.*” etc.). Ważną zmianą była możliwość uzyskania finansowania z PBS, American Film Institute czy Corporation for Public Broadcasting. Równocześnie w późnych latach osiemdziesiątych w kinie meksykańskim

<sup>52</sup> Szerzej na temat sceny *Chicano* w L.A., zob. np. V.H. Viesca, *The Battle of Los Angeles: The Cultural Politics of Chicana/of Music in the Greater Eastside*, „*American Quarterly*”, vol. 56, no. 3, Los Angeles and the Future of Urban Cultures (September 2004), s. 719–739.

<sup>53</sup> Ch.M. Tatum, *Chicano Popular Culture...*, s. 37–44.

<sup>54</sup> Szerzej na temat teatru *Latino* w USA zob. np.: N. Kenellos, *Brief History of the Hispanic Theatre In the United States* [w:] F. Lomelí (red.), *Handbook...*, s. 248–267. Na temat teatru *Chicano* szerzej zob. np.: A. Ramirez, *Contemporary Chicano Theatre* [w:] D.R. Maciel i in., *Chicano Renaissance...*, s. 233–260.

<sup>55</sup> M.in. Luis Valdez – początkowo związany z Teatro Campesino, autor i reżyser sztuki i filmu „*Zoot Suit*” oraz Moctezuma Esparza – producent filmowy (m.in. „*Selena*”), nominowany do Oscara za swój krótki film dokumentalny „*Agueda Martinez: Our People, Our Country*” (1977).

<sup>56</sup> Tu i dalej za: C.R. Berg, *Latino images in film: stereotypes, subversion, & resistance*, The University of Texas Press, Austin 2002, s. 185–188.

<sup>57</sup> Na temat kina *Chicano* zob. także np. C.A. Noriega, *Imagined Borders: Locating Chicano Cinema in America/América* [w:] C.A. Noriega, A.M. López, *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, s. 3–21; D.M. Maciel, S. Racho, *The Turbulent and Heroic Life of Chicanas/os in Cinema and Television* [w:] D.R. Maciel i in., *Chicano Renaissance...*, s. 93–130.



zaczęła wyłaniać się trzecia fala. Są to głównie filmy rodzajowe (*genre films*) powstające w Hollywood lub stosujące się do paradygmatów Hollywood. Nie podkreślają zatem tematu oporu czy opresji. Główny nacisk nie jest położony na pochodzenie etniczne. Jak pisze Ramírez Berg,

„nie oznacza to [jednak], że filmy są w konsekwencji *non-political*, pozbawione komentarza na temat Inności, czy że ich twórcy się zaprzęдали. Wręcz przeciwnie, krytyka zawarta w niektórych z nich może być tak samo ostra, choć nieco bardziej subtelna, jak w filmach II fali”.

Polityka jest w nich zatem obecna, jednak należy doszukiwać się jej głębiej [np. Neal Jimenez, „The Waterdance” (1992)]. W ramach tej fali powstały też „Bedhead” (1990) Roberta Rodrigueza, w którym „gatunek hollywoodzki zlewa się z mitem kulturowym” (*playful blend of Hollywood genre and cultural myth*), jak również „El Mariachi” tego samego reżysera<sup>58</sup>.

Ogólnie rzecz biorąc, filmy *Mexican Americans* produkowane od lat siedemdziesiątych można podzielić na dwie kategorie<sup>59</sup>. Pierwszą z nich są filmy niezależne, wyprodukowane i wyreżyserowane poza hollywoodzkimi studiami filmowymi i finansowane z różnych źródeł<sup>60</sup>. Film „Raíces de Sangre” finansowany był przykładowo przez meksykański Banco Nacional Cinematográfico, zaś „The Ballad of Gregorio Cortes” – z NEH oraz PB. W ciągu 30 lat powstało ponad 30 filmów niezależnych. Warto tutaj zwrócić uwagę choćby na „El Mariachi” – „pierwszy film amerykański rozpoznawany w USA w hiszpańskiej wersji językowej”<sup>61</sup>. Nakręcony bardzo małym nakładem kosztów (7 tys. dolarów), jest całkowicie filmem autorskim. Debiut przyniósł Rodriguegowi Nagrodę Publiczności za najlepszy film dramatyczny na festiwalu w Sundance oraz inne nagrody i wyróżnienia na festiwalach w Berlinie, Monachium czy Edynburgu. Sam Rodriguez jest obecnie jednym z najbardziej zauważalnych reżyserów meksykańskiego pochodzenia w USA. Spod jego ręki wyszedł także znany „Desperado” (1995) – nakręcona dla Columbii kontynuacja „El Mariachi”, a jego nowela „Room 309” weszła do komedii „Cztery pokoje” (1995), obok nowel reżyserowanych przez Allison Anders, Alexandréa Rockwella oraz Quentina Tarantino.

Drugą grupą filmów są tzw. „Hollywood Hispanic films” – mniej liczne niż filmy niezależne. Nie są one jednak typowymi filmami hollywoodzkimi. Wśród nich wymienić warto: „Zoot Suit” (1981) na temat wspomnianych wydarzeń *Sleepy Lagoon* z 1942 roku (powstały w oparciu o sztukę Luisa Valdeza), „American Me” (1992)

<sup>58</sup> C.R. Berg, *Latino images...*, s. 188.

<sup>59</sup> Omówienie kategorii za: Ch.M. Tatum, *Chicano Popular Culture...*, s. 59–82.

<sup>60</sup> Wśród nich znajdują się m.in. filmy poruszające problemy Meksykanów w USA (np. „Raíces de Sangre” (1977) – na temat wyzysku pracowników meksykańskich w USA, „Alambrista!” (1979) – o nielegalnej imigracji do USA), oraz filmy przedstawiające ważne dla Mexican Americans osoby (np. „Seguín” (1981) – ukazujący ważną w XIX-wiecznej historii Teksasu postać Juana Nepomucena Seguina, „The Ballad of Gregorio Cortes” (1982) – pokazujący historię wspomnianego już Gregorio Cortesa, „Break of Dawn” (1988) – szkicujący postać Pedro J. Gonzaleza, który prowadził jeden z pierwszych hiszpańskojęzycznych programów radiowych w USA, oraz film poświęcony Selenie („Selena”, 1997). Warto też zwrócić uwagę na zdobywcę wielu nagród – film oparty na powieści Tomasa Riverę *...y no se lo tragó la tierra* pod tytułem „...And The Earth Did Not Swallow Him” (1995).

<sup>61</sup> Strona internetowa Filmweb, <http://www.filmweb.pl/o10319/Robert+Rodriguez/opisy> (13.02.2010).

poruszający temat gangów ulicznych i życia więziennego, „La Bamba” (1987) oraz „Born in East L.A.” (1987). Ten ostatni jest zabawną komedią opowiadającą historię obywatela amerykańskiego o meksykańskich korzeniach, który pomimo protestów zostaje deportowany do Meksyku z nielegalnymi imigrantami, ponieważ „nie wygląda na Amerykanina”. Film jest rodzajem krytyki społeczeństwa amerykańskiego, w którym nie-biali nie może być Amerykaninem.

Obok grupy meksykańskiej swój wkład w kinematografię latynoską w USA mają też grupa portorykańska w Nowym Jorku oraz grupa kubańska, w twórczości których przeważają filmy dokumentalne<sup>62</sup>. Tematami poruszonymi przez grupę portorykańską są m.in. status prawny wyspy oraz kwestie dotyczące położenia grupy portorykańskiej w USA<sup>63</sup>. Powstały jednak także filmy fabularne, pełnometrażowe, np. filmy Miguela Artety. W kinie kubańskim ważny jest z kolei wątek emigracji, który podejmowany jest w różny sposób w zależności od twórców. Ana M. López wyróżnia trzy pokolenia filmowców kubańskich w Stanach Zjednoczonych<sup>64</sup>. Filmy dokumentalne i fabularne tzw. pierwszego pokolenia, czyli filmowców-uchodźców z Kuby (m.in. Orlando Jiménez Leal, Néstor Almendros), poruszają tematy związane z traumą emigracji, rekonstruują i mitologizują utracony dom, ale także demonstrują anty-castrowskie nastawienie. Na drugie pokolenie składają się młodzi uchodźcy urodzeni na Kubie, lecz ukształtowani już w USA (m.in. León Ichaso, Jorge Ulla, Ramón Menendez). Są oni nieco bardziej zasymilowani, podejmują więc raczej temat życia uchodźcy oraz tożsamości etnicznej. Z twórcami pierwszego pokolenia łączy ich jednak swego rodzaju zawieszenie pomiędzy dwoma krajami i dwiema kulturami. Trzecie pokolenie to *Cuban Americans* – migrujący do USA jako bardzo małe dzieci lub urodzeni w USA (m.in. Henrique Oliver, Tony Labat). Zasadniczo różnią się oni od wcześniejszych pokoleń, nie podzielają bowiem doświadczenia uchodźstwa. Ich twórczość nie jest zatem wyrazem wcześniejszej postawy anty-castrowskiej, temat dwukulturowości, odmienności jest u nich jednak nadal obecny.

Na marginesie można dodać jeszcze, że w Stanach Zjednoczonych tworzą też twórcy z Ameryki Łacińskiej. Jako przykłady Charles Ramírez Berg podaje<sup>65</sup>: Argentynczyka Luisa Puenzo („Stary Gringo”, 1989), znanego polskiej publiczności również jako producent głośnego filmu „XXY” (2007, prod. Argentyna, Francja, Hiszpania); meksykańskiego aktora, reżysera i producenta Alfonso Arau („Spacer w chmurach”, 1995); Meksykanina Guillermo del Toro („Blade II”, 2002; „Labirynt Fauna”, 2006); meksykańskiego reżysera Luisa Mandoki („Kiedy mężczyzna kocha kobietę”, 1994; „Wiadomość w butelce”, 1999; „Głos niewinności”, 2004); oraz Peruwiańczyka Luisa

<sup>62</sup> Szerzej na temat kina *Latino* w USA zob. też np.: D.R. Maciel, *Latino Cinema* [w:] F. Lomelí (red.), *Handbook...*, s. 312–332.

<sup>63</sup> L. Jiménez, *Moving from the Margin to the Center: Puerto Rican Cinema in New York* [w:] C.A. Noriega, A.M. López, *The Ethnic Eye...*, s. 22–37. Tekst dostępny także na stronie: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC38folder/NYricanFilm.html> (12.02.2010).

<sup>64</sup> Tu i dalej za: A.M. López, *Cuban cinema in exile. The 'other' island*, „Jump Cut”, no. 38, June 1993, s. 51–59; tekst dostępny na stronie: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC38folder/ExileCubanCinema.html> (12.02.2010).

<sup>65</sup> C.R. Berg, *Latino images...*, s. 188.

Lłosę („Anaconda”, 1997). Do listy tej można też dodać syna Alfonsa Arau, Sergio – reżysera komedii „A Day Without a Mexican” (2004).

W branży filmowej w Stanach Zjednoczonych nie brak aktorów posiadających latynoamerykańskie korzenie. Role grane przez Meksykanina Anthony’ego Quinna wychodziły poza role stereotypowe. Pozostał on niezapomniany m.in. w roli Greka Zorby. Kubańczyk Andy García popularność zdobył m.in. dzięki roli w „Ojcu Chrzestnym”, zaś Cameron Díaz debiutowała u boku Jima Carreya we wspomnianym już filmie „Maska”. Lista aktorów o pochodzeniu latynoskim jest, rzecz jasna, dłuższa. Warto może wspomnieć jeszcze popularną ostatnio aktorkę o nazwisku America Ferrera, posiadającą honduraskie korzenie. Popularność osiągnęła ona wraz z rolą Betty Suarez w serialu „Ugły Betty” produkowanym przez Salmę Hayek, a wzorowanym, *de facto*, na kolumbijskiej telenoweli „Betty La Fea”. Za rolę Betty w 2007 roku aktorka zdobyła kilka wyróżnień, m.in. prestiżową nagrodę Stowarzyszenia Aktorów Filmowych (SAG), Emmy i Złote Globy oraz nagrodę ALMA (American Latino Media Arts).

Lista aktorów o latynoskich korzeniach nominowanych do Oscara jest spora<sup>66</sup>. Nominowani byli m.in. Andy García (1990) – za rolę drugoplanową w „Ojcu Chrzestnym III” – oraz Portorykanka Rosie Perez (1993) – za rolę drugoplanową w „Fearless” („Bez lęku”). Po nagrodę zaś sięgnęło pięcioro: José Vicente Ferrer (Portoryko) za rolę pierwszoplanową w „Cyrano de Bergerac” (1950); dwukrotnie Anthony Quinn za rolę drugoplanową w „Viva Zapata!” (1952) – w którym, paradoksalnie, rolę Emiliano Zapaty grał Marlon Brando – oraz za wcielenie się w postać francuskiego malarza Paula Gauguina w filmie Vincenta Minnelli „Pasja życia” (rola drugoplanowa, 1956); Portorykanka Rita Moreno za rolę drugoplanową w „West Side Story” (1961); posiadająca kubańskie korzenie Mercedes Ruehl za rolę drugoplanową w „The Fisher King” (1991) oraz Portorykańczyk Benicio del Toro za rolę drugoplanową w „Traffic” (2000). Ferrer, Quinn oraz del Toro byli również nominowani do nagród Amerykańskiej Akademii Filmowej za inne role.

Wkład grupy latynoskiej we współczesną amerykańską kulturę popularną jest zatem zauważalny i doceniany zarówno przez publiczność, jak i przez stowarzyszenia muzyczne i filmowe.

## Zakończenie

Czy oznacza to, że kultura amerykańska ulega latynizacji, czy też może latynoskie elementy kulturowe wzbogacają jedynie kulturę amerykańską? Zdania na ten temat będą podzielone. Wydaje się jednak, że „kultura amerykańska” nie jest zagrożona

---

<sup>66</sup> Nominowano również wielu aktorów pochodzących z Ameryki Łacińskiej za role w filmach produkowanych lub współprodukowanych przez USA, np.: Katy Jurado (Meksyk) – (1954) za rolę drugoplanową w „Złamana lanca”; Salma Hayek (Meksyk) – (2002) za rolę pierwszoplanową w „Frida”; Catalina Sandino Moreno (Kolumbia) – (2004) za rolę pierwszoplanową w „Maria łaski pełna”; Adriana Barraza (Meksyk) – (2006) za rolę drugoplanową w „Babel”.

przez „kulturę latynoską”. Elementy kulturowe sięgające swymi korzeniami kultury hiszpańskich kolonizatorów występują bowiem lokalnie od wieków i nie wykazują tendencji do ekspansji na teren całego kraju. Zamiast obawiać się rozprzestrzenienia *corridos*, *canciones* czy lokalnych tradycji, należałoby raczej dołożyć starań, by przetrwały one w swej niezmienionej postaci jako świadectwo długich i skomplikowanych losów dziejowych tych terenów. Kulturze amerykańskiej nie wydają się też zagrażać „nowe” latynoskie zjawiska kulturowe, bowiem ze względu na miejsce powstania są one *de facto* amerykańskimi zjawiskami kulturowymi, jakkolwiek posiadają latynoamerykańskie korzenie. Jeśli natomiast chodzi o współczesną „latynoską kulturę popularną” w USA, to w dużym stopniu wpisuje się ona w globalne trendy, a artyści i filmowcy nie różnią się aż tak znacząco od innych popularnych twórców amerykańskich czy światowych.

Zagrożeniem dla amerykańskiej kultury ma być ciągła, masowa fala imigracji z Ameryki Łacińskiej oraz koncentracja ludności latynoskiego pochodzenia w określonych regionach kraju. Z tego powodu Samuel Huntington obawia się „rozszerzenia Ameryki w zakresie języka (angielskiego i hiszpańskiego) oraz kultury (anglosaskiej i latynoskiej)”<sup>67</sup>, tym bardziej że obecnie nie są prowadzone żadne programy amerykanizacji, jak miało to miejsce na przykład na początku XX wieku. Trudno jednak realnie ocenić, do jakiego stopnia kultura imigrantów może wpłynąć na kulturę amerykańską, zwłaszcza że imigranci przybywają do USA w poszukiwaniu lepszej przyszłości. A zatem konieczne jest, by przyswoili sobie język angielski oraz kulturę amerykańską, aby mogli uczestniczyć w życiu szerszego społeczeństwa.

\* \* \*

Wspomniany już Sergio Arau nakreślił zabawną komedię „A Day Without a Mexican” (2004), snującą przypuszczenia, jak wyglądałaby kalifornijska rzeczywistość, gdyby pewnego dnia zniknęli stamtąd wszyscy Mexicanos/Latinos. Zabarwione goryczą zabawne sceny pokazują negatywny efekt tego stanu rzeczy na gospodarkę, kalifornijskie ulice i zakłady pracy, a także kalifornijskie rodziny i domy. Analogicznie, można by zastanowić się, czego zabrakłoby w amerykańskiej kulturze i rzeczywistości, gdyby wyizolować z niej wszystko, co latynoskie. Kultura amerykańska, rzecz jasna, trwałaby nadal, ale z pewnością utraciłaby pewne wzbogacające ją elementy.

Świadomy znaczenia i wkładu grupy latynoskiej w historię, społeczeństwo i kulturę USA jest, przykładowo, Smithsonian Institution. Od 1997 roku w jego ramach istnieje Smithsonian Latino Center (SLC), który podkreśla wkład grupy latynoskiej w sztukę oraz różne dziedziny nauki. Promuje jej rozwój kulturowy, edukacyjny i naukowy. Oferuje programy edukacyjne (np. program Young Ambassadors dla uzdolnionej artystycznie młodzieży) oraz stypendia, które mają umożliwić rozwój naukowy członkom grupy. Ponadto organizuje i wspiera wystawy oraz warsztaty

<sup>67</sup> S. Huntington, *Kim jesteśmy? Wyzwania dla amerykańskiej tożsamości narodowej*, Znak, Kraków 2007, s. 31.

poświęcone zarówno kulturze Ameryki Łacińskiej, jak i grupie latynoskiej w USA, oraz inne inicjatywy, które mają uświadomić społeczeństwu amerykańskiemu wagę latynoskiego dziedzictwa oraz rolę, jaką grupa ta odegrała w historii narodu. Od momentu założenia SCL wsparło ponad 300 projektów realizowanych przez muzea Smithsonian Institution oraz afiliowane instytucje w całym kraju. Środki przeznaczone na ten cel pochodziły zarówno z federalnych funduszy, jak i z sektora prywatnego (m.in. Ford Motor Company Fund). Jedną z takich inicjatyw była dwujęzyczna wystawa *Our Journey / Our Stories: Portraits of Latino Achievement*, która podróżowała po całym kraju. Przybliżyła ona m.in. sylwetki 24 *Latinos* mogących się pochwalić szczególnymi osiągnięciami<sup>68</sup>. Wśród nich znaleźli się m.in.: ze świata polityki – Bill Richardson (od dwóch kadencji sprawujący urząd gubernatora Nowego Meksyku, który wziął udział w prawyborach prezydenckich Partii Demokratycznej w 2008 roku) oraz Dolores Huerta (jedna z aktywnych działaczek Ruchu *Chicanos*, bliska współpracownica Cesara Cháveza); ze świata nauki – Mario J. Molina (chemik, noblista z 1995 roku) oraz Ellen Ochoa (astronautka, fizyk, wynalazca); ze świata kultury – wspomniany już Luis Valdez (dramatopisarz, reżyser teatralny i filmowy, autor m.in. „Zoot Suit”), Judith F. Baca (artystka, muralistka) oraz Sandra Cisneros (pisarka); ze świata sportu – Derek Parra (łyżwiarz szybki, zdobywca złotego medalu olimpijskiego w 2002 roku) oraz inne postacie, pośród których znajdują się też znani przedsiębiorcy i filantropi.

Smithsonian Latino Center, jak czytamy na stronie internetowej, „nie tylko promuje zrozumienie tego, jak *Latinos* kształtowali jak dotąd nasz [amerykański] naród, ale również pomaga [im] wyrzucić wpływ na przyszłą Amerykę”<sup>69</sup>. Taka wizja przeszłej, terażniejszej i przyszłej roli *Latinos* w kształtowaniu Stanów Zjednoczonych wydaje się zrównoważona i właściwa. Czy bowiem Kalifornia bez *Spanglish* byłaby tą samą Kalifornią, a „Grek Zorba” tym samym „Grekim Zorbą” bez Anthony’ego Quinna?

---

<sup>68</sup> Szerzej zob.: strona internetowa Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, <http://www.sites.si.edu/exhibitions/exhibits/journeys/main.htm#specifications> (12.02.2010).

<sup>69</sup> Cyt. za: Strona internetowa Smithsonian Latino Center, <http://latino.si.edu/aboutus/SLCmission.htm> (12.02.2010).