



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Pejzaże wyobrażone : Kraj Basków i Andaluzja w kinie hiszpańskim

Author: Joanna Aleksandrowicz

Citation style: Aleksandrowicz Joanna. (2017). Pejzaże wyobrażone : Kraj Basków i Andaluzja w kinie hiszpańskim. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), "Filmowe pejzaże Europy" (S. 133-160). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Aleksandrowicz

Pejzaże wyobrazone Kraj Basków i Andaluzja w kinie hiszpańskim

Różnorodność hiszpańskich krajobrazów fascynowała filmowców już od narodzin kinematografii, a filmowe pejzaże bardzo szybko stały się znakami tożsamości i symbolami kultur regionalnych. Kino współczesne, mimo inaczej rozłożonych akcentów i odmiennych uwarunkowań ideologicznych, wyraźnie odwołuje się do tradycji, w której to, co lokalne, zderza się z tym, co narodowe. Kwestia regionalizmu ma zresztą związek także z samą produkcją filmową i niewątpliwie wymaga tu metodologicznego uściślenia. W moim artykule piszę bowiem o problemie pejzażu w kinie hiszpańskim, choć dość często można spotkać się też z takimi terminami, jak „kinematografia baskijska” czy „kinematografia andaluzyjska”.

Po upadku dyktatury generała Franco, potępiającej przejawy lokalnych tożsamości w imię unifikacji kultury narodowej, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku nastąpiło odrodzenie małych ojczyzn, gdzieś tam powiązane również z wybuchem regionalnego separatyzmu. W Kraju Basków i w Andaluzji, podobnie jak w wielu innych regionach autonomicznych Hiszpanii, podjęto w tym okresie dyskusję nad definicją lokalnej kinematografii. Szczególnie intensywnie spory te toczyły się w Kraju Basków, gdzie odrębność miejscowego kina próbowano określić za pomocą takich elementów, jak: specyfika narracyjna, charakterystyczna estetyka filmowa¹, tematyka związana z walką o auto-

¹ Zob. C. ROLDÁN LARRETA: *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*. Donostia 1999, s. 24; S. TORRADO MORALES: *Cine vasco en la bibliografía cinematográfica (1968–2007)*. San Sebastián 2008, s. 28–29; S. GIL KEPA: *Acerca de la existencia de un cine vasco actual*. „Sancho el Sabio. Revista de la Cultura e Investigación vasca” 1997, n° 7, s. 134.

nomię i ze społeczno-politycznymi problemami regionu czy kwestia euskary, czyli języka baskijskiego. Trudne do zdefiniowania argumenty natury estetycznej i stylistycznej szybko jednak napotkały sprzeciw baskijskich filmowców, podobnie zresztą jak ścisłe ograniczenie tematyczne². Natomiast kryterium językowe jako wyznacznik baskijskiej tożsamości okazało się mało przekonujące w sytuacji, w której we współczesnym Kraju Basków wiele osób nie zna euskary³. W obliczu często niełatwej do określenia przynależności etnicznej reżyserów oraz decyzji o opuszczeniu regionu, jaką wielu z nich podjęło w latach dziewięćdziesiątych, trudna do obronienia okazała się też idea kina baskijskiego związana wyłącznie z tożsamością twórców⁴. Od końca XX wieku mówi się więc co prawda o baskijskich reżyserach lub filmach wyprodukowanych w regionie, nie poszukuje się już jednak dla nich wspólnej, ujednocniającej definicji⁵.

W Andaluzji dyskusja nad kształtem lokalnej kinematografii nie miała aż tak burzliwego przebiegu, głównie ze względu na znacznie słabszy rozwój przemysłu filmowego w regionie, ale też z powodu mniej radykalnie ukształtowanego poczucia odrębności kulturowej oraz braku dążeń separatystycznych, charakterystycznych dla Kraju Basków czy Katalonii. Choć krytycy i historycy filmu piszą niejednokrotnie o kinie andaluzyjskim⁶, zwraca uwagę niepewność autorów co do ram, a nawet realnego statusu tego zjawiska. Wątpliwości te wyrażają się nieraz w samych tytułach opracowań, i to nawet tych, które dzieli od siebie kilka dekad rozwoju lokalnej kinematografii. W pierwszych latach demokracji Manuel Carlos Fernández Sánchez tytułuje swoją książkę *Hacia un cine andaluz (W stronę kina andaluzyjskiego)*⁷, a Carlos Gortari Drets pisze o kinie an-

² Zob. *Transcripción de la mesa redonda sobre cine vasco celebrada en la VI Semana de cine español*. In: *Conversaciones sobre cine vasco*. Murcia 1990, s. 25.

³ Zob. S. DE PABLO: *Cien años de cine en el País Vasco (1896–1995)*. Vitoria–Gasteiz 1996, s. 81; S. TORRADO MORALES: *Cine vasco...*, s. 25–27; C. ROLDÁN LARRETA: *Paisaje después de la batalla. Una aproximación al cine vasco contemporáneo*. „Revista Internacional de los Estudios Vascos” 2004, n° 49, s. 560; TEGOZ: *El cine del País Vasco...*, s. 29–30.

⁴ Zob. S. TORRADO MORALES: *Cine vasco...*, s. 34–35; C. ROLDÁN LARRETA: *Paisaje...*, s. 553–555.

⁵ Zob. C. ROLDÁN LARRETA: *El cine del País Vasco...*, s. 62.

⁶ Zob. np. M. TRENZADO ROMERO: *La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz*. „Revista de Estudios Regionales” 2000, n° 58, s. 185–208; R. UTRERA: *Prehistoria del cine andaluz*. In: *Cine en Andalucía*. Ed. R. UTRERA, J.-F. DELGADO. Sevilla 1980, s. 13–14.

⁷ Zob. M.C. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ: *Hacia un cine andaluz*. Algeciras 1985.

daluzijskim jako o „utopii możliwej”⁸, na początku zaś XXI wieku Juan Francisco Gutiérrez Lozano ujmuje termin „kino andaluzyjskie” w znaczący cudzysłów i podkreśla jego potencjalność i nieokreśloność⁹. Maite Ocaña Wilhelmi w przeprowadzonej w 1999 roku analizie andaluzyjskiej produkcji filmowej pisze, że chociaż „kino fascynowało się pejzażem, folklorem, kulturą i klimatem Andaluzji już od samych początków swego istnienia, nadal trudno mówić o kinie andaluzyjskim jako przemyśle czy choćby gatunku lub koncepcji artystycznej związanej z konkretną estetyką, formą czy treścią”¹⁰.

Jednocześnie zwraca uwagę łącznie historii przemysłu filmowego w regionie z obrazami Andaluzji w kinie hiszpańskim. Takie ujęcie tematu spotykamy w pracach Rafaela Utrery Macías¹¹ czy José Marí Clavera Estebana¹². Perspektywa ta pozwala również ukazać jako znacznie szersze zagadnienie problematykę filmowego pejzażu. Krajobrazy Kraju Basków stanowią istotny element w produkcjach regionalnych, w filmach powstałych poza regionem, a także w narracjach, które trudno jednoznacznie zaliczyć do jednego z tych dwóch obszarów – snuty na przykład przez baskijskich twórców powracających do tematyki, związanej z małą ojczyzną, w dziełach realizowanych poza jej granicami. Jeszcze wyraźniej kwestia ta rysuje się w kontekście Andaluzji, która stała się swego rodzaju kulturową ikoną kina hiszpańskiego i samej Hiszpanii, a tak zwana *españolada*, czyli przerysowana, kiczowata i zafałszowana wersja hiszpańskości, funkcjonująca w okresie frankistowskim wręcz jako oddzielny gatunek filmowy¹³, najczęściej przybierała formę anda-

⁸ Zob. C. GORTARI DRETS: *Cine andaluz: una utopía posible*. In: *Cine en Andalucía...*, s. 8–10.

⁹ Zob. J.F. GUTIÉRREZ LOZANO: *El nuevo „cine andaluz”, todavía sin denominación de origen*. In: B. DÍAZ NOSTY: *Informe de la comunicación 2002: los medios y la modernización en Andalucía*. Madrid 2002, s. 263–265.

¹⁰ M. OCAÑA WILHELMI: *La producción cinematográfica en Andalucía*. In: *La industria audiovisual y publicitaria en Andalucía. Estudios sobre un sector estratégico*. Coords. M. de AGUILERA MOYANO, A. MÉNDIZ NOGUERO, A. CASTILLO ESPARCIA. Málaga 1999, s. 177.

¹¹ Zob. R. UTRERA MACÍAS: *Las rutas del cine en Andalucía*. Sevilla 2005.

¹² Zob. J.M. CLAVER ESTEBAN: *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896–1939)*. Sevilla 2012.

¹³ Zob. F. AYALA: *La imagen de España*. Madrid 1996, s. 29; R. UTRERA MACÍAS: *Españoladas y españoles: dignidad e indignidad en la filmografía de un género*. In: *Un siglo de Cine Español*. Ed. R. GUBERN. Madrid 1997, s. 255–256. Na temat prefilmowych korzeni españolady zob. J.L. NAVARRETE CARDERO: *Historia de un género cinematográfico: la españolada*. Madrid 2009, s. 23–88.

luzady. W górskich krajobrazach i malowniczych białych miasteczkach Andaluzji rozbójnicy, Cyganie i toreadorzy wikkali się w burzliwe romanse, pełne mrocznych namiętności, krwawych pojedynków i nagłych zgonów¹⁴. Obok pejzażu andaluzyjskiego, wykorzystywanego w kinie regionalnym jako nośnik lokalnej tożsamości, przedmiotem niniejszej analizy staną się więc także filmy ukazujące Andaluzję okiem zewnętrznego obserwatora i dostrzegające w niej innego rodzaju wartości i symbole. Perspektywa ta pojawi się również, choć w mniejszym stopniu, w niektórych filmowych obrazach Kraju Basków.

W moim artykule koncentruję się na przykładach z ostatniego ćwierćwiecza, przyjmując za ramy interesującego mnie okresu początek lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia oraz kino najnowsze (ostatnie z omawianych filmów miały premierę w Hiszpanii w 2015 roku). Podobny podział znaleźć można w wielu opracowaniach hiszpańskich, gdzie popularną praktyką jest oddzielne omawianie specyfiki kina lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych¹⁵.

W Kraju Basków pierwszy z tych okresów wiązał się przede wszystkim z nurtem postfrankistowskich rozliczeń i z rozwojem przemysłu filmowego w regionie oraz kryzysem u schyłku dekady. Na lata dziewięćdziesiąte przypadają debiuty młodych reżyserów, którzy odrzucają tradycyjne wzorce przedstawiania tematyki baskijskiej i proponują nowe formuły filmowego opowiadania. W tym czasie poszukiwanie artystycznej niezależności z dała od lokalnych napięć i nacisków politycznych skłoni też wielu z nich do wyjazdu z Kraju Basków¹⁶.

W Andaluzji koniec dyktatury oznaczał rozkwit kina niezależnego i krótkiego metrażu oraz stopniowe powstawanie lokalnych wytwórni

¹⁴ Zob. L. NAVARRETE: *La españolada en el cine*. In: *Historias, motivos y formas del cine español*. Ed. P. POYATO. Córdoba 2005, s. 25.

¹⁵ Zob. F.M. BENAVENT: *Cine español de los noventa. Diccionario de películas, directores y temático*. Bilbao 2000; C.F. HEREDERO: *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares 1997; C. ROLDÁN LARRETA: *El cine de Euskadi de los noventa*. „Sancho el Sabio. Revista de la Cultura e Investigación Vasca” 1999, n° 10, s. 79–95; C. DE MIGUEL MARTÍNEZ: *Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los años ochenta*. San Sebastián 1999, s. 17–19; J. MARTÍN VELÁZQUEZ: *Una década prodigiosa: el cortometraje español de los noventa*. Madrid 2000.

¹⁶ Zob. E. COSTA VILLAVERDE: *Julio Medem: Vacas. Cineasta y película claves en el proceso de reconfiguración del cine español de los noventa*. In: *Le cinéma de Julio Medem*. Ed. M.-S. RODRÍGUEZ. París 2008, s. 29–30; J. FERNÁNDEZ: *Euskal zinema. Cine vasco. Basque Cinema*. San Sebastian 2006, s. 94–95.

filmowych¹⁷. W latach dziewięćdziesiątych zaznaczają się zarówno nowe tendencje tematyczne i stylistyczne, z charakterystycznym zwrotem w kierunku realizmu, jak i nowe spojrzenie na wcześniejsze konwencje gatunkowe. Mimo wciąż wykorzystywanych wzorców *españolady* w filmach, których akcja rozgrywa się w Andaluzji (produkowanych zarówno w regionie, jak i poza nim), w okresie tym zmienia się podejście do gatunku. Coraz częściej przybiera on formę refleksyjnego przetworzenia wzorców z przeszłości, przytaczanych w nowych kontekstach, nieraz z ironicznym przymrużeniem oka¹⁸.

Problem pejzażu rozumianego jako symbol lokalnych kultur czy element ikonografii narodowej w kinie hiszpańskim nie dotyczy rzecz jasna jedynie Kraju Basków i Andaluzji. Przykładem krajobrazu regionalnego utożsamianego z całą Hiszpanią może być Kastylia La Mancha z białymi sylwetkami tradycyjnych wiatraków i polami koloru ochry. Pejzaż jako symbol odrębnej małej ojczyzny odnajdujemy natomiast między innymi w prężnie rozwijającym się już od początków XX wieku kinie katalońskim.

Koncentracja na krajobrazach baskijskich i andaluzyjskich wynika z chęci zaprezentowania dwóch najbardziej kontrastowych regionów, nierzadko przeciwstawianych sobie w ramach jednej narracji filmowej. Surowa i chłodna hiszpańska północ znajduje swoją opozycję w pełnym światła, barwnym i gorącym południu, kojarzonym także z tożsamością cygańską mimo intensywnej migracji Romów do miast północnej Hiszpanii. Kontrast ten wiąże się ponadto z uwarunkowaniami kulturowymi i społeczno-politycznymi, których korzenie sięgają czasów znacznie dawniejszych niż interesujący mnie tutaj koniec XX i początek XXI wieku, wciąż jednak mają znaczący wpływ na rozumienie pejzażu w kinie najnowszym.

Przeciwstawienie hiszpańskiej północy i południa znajdziemy już w opowiadaniu Prospera Mériméego *Carmen*, uważanym za początek *españolady* i będącym punktem wyjścia licznych adaptacji filmowych, ciekawych również pod względem scenerii. Epoka Mériméego była zresztą kluczowa dla ukształtowania romantycznej wizji pejzażu andaluzyjskiego, który wraz ze swoją dzikością, słabym rozwojem gospodarczym

¹⁷ Zob. M.J. RUIZ MUÑOZ: *El cine olvidado de la transición española. Historia y memoria del audiovisual independiente en Andalucía*. Sevilla 2015, s. 219–220; R. UTREIRA MACÍAS: *Las rutas...*, s. 72–98.

¹⁸ Na temat współczesnych form *españolady* zob. szerzej L. NAVARRETE: *La españolada...*, s. 31.

i z pozostałościami architektury arabskiej stanowił dla zagranicznych podróżników egzotyczną atrakcję i opozycję wobec uprzemysłowionej Francji czy Wielkiej Brytanii¹⁹. Utrzymane w tym duchu obrazy regionu znajdujemy w literackich pejzażach kreślonych przez romantycznych podróżników, którym „Andaluzja oferowała egzotykę dalekiego kraju bez konieczności opuszczania Europy”²⁰. Nie napotkawszy w podróży oczekiwanej dozy niezwykłości, wędrowcy ci często puszcza li wodze fantazji lub kopiowali co barwniejsze relacje swoich poprzedników. Pojawiają się też zapiski z podróży, które nigdy się nie odbyły²¹. Ale nawet we wspomnieniach z autentycznych andaluzyjskich wędrówek uderza przesadna maurofilia oraz usilne poszukiwanie malowniczości, egzotycznych roślin (te, które były znane przybyszom, uważano za niewarte odnotowania) oraz ekscytujących niebezpieczeństw, najczęściej w postaci czyhających na drogach rozbójników. Wraz z ogromną popularnością literatury podróżniczej krajobraz andaluzyjski staje się w coraz większym stopniu konstruktem masowej wyobraźni, pejzażem co prawda uwodzącym swą urodą, lecz nieautentycznym, wyobrażonym. W tych okolicznościach nie dziwi pytanie, jakie usłyszał jeden z podróżników tuż przed wyruszeniem w drogę: „Jak będzie pan mógł mówić o Hiszpanii, kiedy ją pan wreszcie zobaczy?”²².

Rosnąca popularność pejzaży literackich wiązała się z modą na albumy z ilustracjami z podróży, te zaś zapoczątkowały ikonografię hiszpańskiego południa, która rozkwita w pejzażowym malarstwie romantycznym. Artyści zachwycają się wiecznym słońcem i brakiem chmur, co wyostrza kolory i gry światłocienia. Jednocześnie powstaje zestaw popularnych motywów pejzażowych, takich jak górskie przełęcze, skaliste wąwozy oraz sceny miejskie i zabytki arabskie, głównie Alhambra w Granadzie oraz Giralda, Złota Wieża i katedra w Sewilli²³. W późniejszym okresie widoki te

¹⁹ Zob. L. ROSILLO RUBIO: *El patrimonio natural y urbano andaluz a través del cine. La evolución visual del paisaje cultural como crítica histórico-artística*. „E-rph. Revista Electrónica del Patrimonio Histórico” 2014, n° 14, s. 207.

²⁰ J. MAJADA NEILA: *Introducción*. In: *Viajeros románticos en Málaga*. Ed. J. MAJADA NEILA. Salamanca 1996, s. 12.

²¹ Zob. tamże, s. 15.

²² T. GAUTIER: *Voyage en Espagne*. Paris 1845, s. 18.

²³ Na temat pejzażu Andaluzji w malarstwie romantycznym zob. L. QUESADA: *Pintores españoles y extranjeros en España*. Sevilla 1996, s. 69–140. Na temat romantycznej wizji Andaluzji zob. A. LÓPEZ ONTIVEROS: *Descubrimiento y exaltación de los paisajes andaluces por los viajeros románticos*. In: J. FERNÁNDEZ LACOMBA, R. GA-

pokochoła fotografia²⁴, upowszechniając je za pomocą modnych pocztówek, a następnie zarówno sam zestaw motywów, jak i pewne rozwiązania kompozycyjne w ukazywaniu andaluzyjskich pejzaży przejęła w spadku sztuka filmowa. Wyraźne ślady tej ikonografii odnajdziemy także w kinie współczesnym.

Słoneczne południe już w okresie romantyzmu staje się najchętniej odwiedzanym rejonem i swoistą wizytówką Hiszpanii, a idea ta powraca w latach pięćdziesiątych XX wieku, gdy w turystyce zaczęto upatrywać szansy ekonomicznego rozwoju kraju, co przyczyniło się do nieodwracalnych przekształceń w pejzażach hiszpańskich wybrzeży. Romantyczni podróżnicy, zatrzymujący się również w innych częściach kraju, przeciwstawiają barwną, zmysłową i lubiącą się bawić Andaluzję ascetycznej i surowej Kastylii oraz leżącemu na odległej północy Krajowi Basków, z jego odmiennymi obyczajami, klimatem i tajemniczym, niezrozumiałym językiem²⁵. Kraj Basków oraz Kastylia wraz ze stolicą kraju w Madrycie będą też pejzażowym kontrapunktem dla Andaluzji w filmach hiszpańskich, co zobaczymy na przykładzie najnowszych realizacji. Kontrast pomiędzy południem i północą miał też podłoże polityczne. Jo Labanyi zwraca uwagę, że koncentracja na pejzażu i folklorze Andaluzji w kinie frankistowskim wynikała z chęci przeciwstawienia wojującym nacjonalizmom z Kraju Basków i Katalonii regionalizmu wyłącznie o charakterze kulturowym, a więc mniej groźnym z punktu widzenia dyktatury²⁶.

Trzeba jednak zaznaczyć, że ani Andaluzja, ani Kraj Basków nie są pod względem krajobrazu jednolite. W obu regionach można wyróżnić pejzaże górskie, rolnicze, nadmorskie i zurbanizowane²⁷. Na półno-

RÓFANO, A. LÓPEZ ONTIVEROS, D. ROMERO DE SOLIS: *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas de los siglos XIX y XX*. Sevilla 2007, s. 173–197.

²⁴ Szerzej o fotograficznych wyobrażeniach Andaluzji zob. R. GARÓFANO: *Paisajes andaluces en las vistas fotográficas*. In: J. FERNÁNDEZ LACOMBA at al.: *Los paisajes...*, s. 199–216.

²⁵ Zob. J. FERNÁNDEZ LACOMBA: *El paisaje andaluz de la mirada ilustrada al boom turístico*. In: J. FERNÁNDEZ LACOMBA at al.: *Los paisajes...*, s. 83.

²⁶ Zob. J. LABANYI: *Miscegenation, Nation Formation and Cross-Racial Identifications in The Early Francoist Folkloric Musical*. In: *Hybridity and Its Discontents: Politics, Science, Culture*. Eds. A. BRAH, A.E. COOMBES. London 2000, s. 59.

²⁷ Zob. J.M. MOREIRA, C. MONIZ, J. FRANCISCO OJEDA, J. RODRÍGUEZ, C. VENEGAS, F. ZOIDO: *Los paisajes de Andalucía*. In: *Paisaje vivido, paisaje estudiado. Miradas complementarias desde el cine, el arte, la literatura y la ciencia*. Ed. J.R. GUZMÁN ÁLVAREZ. Sevilla–Córdoba 2009, s. 77.

cy Hiszpanii zdecydowanie przeważa jednak pierwszy z nich, a skaliście wybrzeże Zatoki Biskajskiej diametralnie różni się od piaszczystych plaż południa, podobnie jak oliwkowe sady Andaluzji nie mają nic wspólnego z zielonymi wzgórzami Kraju Basków. Inne są tu też założenia architektoniczne. Tak lubiane przez filmowców andaluzyjskie białe miasteczka i wiejskie posiadłości kontrastują z zabudową tradycyjnych miejscowości baskijskich, wykorzystującą drewniane belkowania w murach domów, fragmenty z grubo ciosanego kamienia i niespotykane w Andaluzji spadziste dachy. Innym rozpoznawalnym elementem pejzażu północy są odizolowane na zboczach wzgórz surowe bryły wiejskich gospodarstw. Warto także zwrócić uwagę na krajobrazowe i kulturowe różnice między poszczególnymi prowincjami obu regionów, co wiąże się z zagadnieniem tożsamości. Przychodzą tu na myśl sceny z komedii *Jak zostać Baskiem* (*Ocho apellidos vascos*, reż. Emil Martínez Lázaro, 2014), która stała się w Hiszpanii tak wielkim hitem kinowym, że w 2015 roku nakręcono jej drugą część zatytułowaną *Jak zostać Katalonką* (*Ocho apellidos catalanes*, reż. Emil Martínez Lázaro). W pierwszym z filmów bohater, który nigdy wcześniej nie wyjeżdżał z Andaluzji, cieszy się, słysząc, że jego wybranka miała już kiedyś narzeczonego z południa, jednak uśmiech szybko znika mu z twarzy, gdyż okazuje się, że chodzi o południową prowincję Kraju Basków, dla ojca dziewczyny inne południe nie ma bowiem racji bytu. Napięcia między poszczególnymi prowincjami regionów widać też, gdy w autobusie pełnym Basków rozlega się radosna melodia, charakterystyczna dla folkloru Andaluzji, która pełni funkcję dzwonka w telefonie komórkowym bohatera. Zdemaskowany chłopak, nieudolnie naśladowujący mieszkańca północy, posadzony zostaje wówczas o pochodzenie z Kordoby, na co się oburza: „Jestem Baskiem, ale gdybym już musiał być Andaluzyjczykiem, to tylko z Sewilli!”²⁸. Film ten doskonale wpisuje się w popularną w Hiszpanii formułę kina drogi, która pozwala ukazać regionalne różnice i osvajanie obcych kultur przez przybyszów z zewnątrz. Bardzo często motywem takiej podróży jest ucieczka przed mroczną przeszłością pozostawioną w innym regionie Hiszpanii, zwykle na północy bądź w stolicy kraju. Słoneczne pejzaże Andaluzji są wówczas dla bohaterów schronieniem i szansą na rozpoczęcie nowego życia. Z taką sytuacją spotykamy się na przykład w *Los aires difíciles* (reż. Gerardo Herrero, 2006) i *Uciekinierkach* (*Fugitivas*, reż. Miguel Hermoso, 2000).

²⁸ Wszystkie cytaty z filmów oraz opracowań podaję w tłumaczeniu własnym.



Fot. 14. Podróż przez Andaluzję w filmie *Jak zostać Baskiem*

Reżyser *Jak zostać Baskiem* twierdzi, że chcąc nakręcić komedię na temat różnic między regionami Hiszpanii, natychmiast wybrał protagonistów z Kraju Basków i Andaluzji, gdyż kontrast między nimi jest najbardziej ewidentny²⁹. Jednocześnie zderzenie tych regionów jest w jakiejś mierze starciem hiszpańsko-baskijskim, co podkreślają narodowe symbole obecne w gospodarstwie starszej Andaluzyjki mieszkającej na północy. W sposób charakterystyczny dla kina drogi kamera uważnie obserwuje tu zmieniający się pejzaż, gdy chłopak z Andaluzji, wbrew radom przerażonych przyjaciół, opuszcza małą ojczyznę i z książką *Euskara bez strachu* zmierza na północ, by odszukać spotkaną w Sewilli Baskijkę. Czerwone pola Andaluzji z ciemnozielonymi plamami drzewek oliwnych już wkrótce znikną z za okna autokaru. Swoista baskijska inicjacja bohatera dokonuje się wraz z wyjazdem z mrocznego tunelu, na którego końcu, wśród wściekle siekącego deszczu złowieszcze błyskawice rozświetlają skaliste wąwozy i tabliczkę z napisem: „Witamy w Kraju Basków”. Jednak konwencja kina grozy, w której utrzymana jest ta scena, już wkrótce pryśnie, a baskijski pejzaż okaże się znacznie mniej ponury, niż mogłoby się wydawać.

Podobnie rozpoczyna się przygoda z Krajem Basków dla studentki sztuk audiowizualnych z filmu *Obaba* (reż. Montxo Armendáriz, 2005),

²⁹ Zob. E. MARTÍNEZ-LÁZARO: *De la sátira a la farsa y la comedia romántica*. In: E. MARTÍNEZ-LÁZARO, B. COBEAGA, D. SAN JOSÉ: *Ocho apellidos vascos. El libro, liburua, ¡er libro!*. Barcelona 2014, s. 9–18.

która przyjeżdża do tytułowej miejscowości, by nakręcić tam zaliczeniową etiudę. W pierwszej sekwencji, na pełnej zakrętów, pogrążonej w ciemności górskiej drodze, dziewczyna spotyka demonicznego mężczyznę z zastygłą w dłoni jaszczurką, potrafiącą zamieszkać w ludzkiej głowie. Skąpany w mroku pejzaż, tajemnicza przeszłość i niezrozumiałe zwyczaje mieszkańców szybko okażą się jednak mniej straszne, niż je malowano, a poszukująca swego miejsca bohaterka ostatecznie znajdzie je właśnie w Obabie, choć jej rodzina i przyjaciele z Madrytu nie będą potrafili tego zrozumieć. Samo miasteczko jest fikcyjne, ale w filmie, właśnie dzięki pejzażowi i wtopionej weń tradycyjnej architekturze, natychmiast rozpoznajemy miejsce akcji jako Kraj Basków.

Motyw podróży i w innych filmach często wiąże się z ukazaniem kontrastu między miastem a prowincją. Ciekawym przykładem jest *Zachodni wiatr* (*Poniente*, reż. Chuz Gutiérrez, 2002), gdzie bohaterka, jak wiele jej poprzedniczek i następczyń w kinie hiszpańskim, wyjeżdża z Madrytu, tym razem do rodzinnych stron na andaluzyjskiej prowincji. Bardzo charakterystyczny jest tu wątek podróży rozumianej jako powrót do korzeni. Ujęcia nadmorskich pejzaży Andaluzji i pełne wiatru, otwarte przestrzenie stanowią symbol zmiany, a także nadziei na lepsze życie. *Zachodni wiatr* jest jednym z niewielu przykładów w kinie najnowszym, gdzie w pejzaż wpisane zostają prace na roli, będące na dodatek nie wizualnym ozdobnikiem, lecz istotnym elementem narracji³⁰. W kinie o tematyce andaluzyjskiej z podobnym potraktowaniem motywu uprawy ziemi spotykamy się w *Yermie* (reż. Pilar Távora, 1998). W wypadku Kraju Basków interesującymi wyjątkami są *Krowy* (*Vacas/Beiak*, 1992) i *Ziemia* (*Tierra*, 1996) Julia Medema, o którego twórczości będzie jeszcze szerzej mowa. W *Zachodnim wietrze* pojawia się ponadto kolejny charakterystyczny rys związany z formułą hiszpańskiego kina drogi. W wielu fabułach osadzonych w nadmorskich pejzażach Andaluzji napotkanymi tam obcymi są nie tylko mieszkańcy regionu, ale i nielegalni imigranci z Afryki Północnej. Problem ten odzwierciedla *Powrót do Hansali* (*Retorno a Hansala*, reż. Chuz Gutiérrez, 2008), a także filmy zrealizowane w Andaluzji przez reżyserów baskijskich – *Bwana* (reż. Imanol Uribe, 1996) i *Listy od Alau* (*Las cartas de Alau*, reż. Montxo Armendáriz, 1990).

³⁰ Na temat przekształceń pejzażu wiejskiego w kinie hiszpańskim zob. A. GÓMEZ GÓMEZ: *Cine rural en España. Paisaje, paisanaje y doble llave al sepulcro del Cid*. In: *Profundidad de campo. Más de un siglo del cine rural en España*. Ed. A. GÓMEZ GÓMEZ, P. POYATO. Girona 2010, s. 37–35.

Z wątkiem obcego i wyprawy w nieznanie oraz ze zderzeniem miasta i wsi spotykamy się też w filmie *Stare grzechy mają długie cienie* (*La isla mínima*, reż. Alberto Rodríguez, 2014). Opowieść tę otwierają niezwykle zdjęcia z lotu ptaka, wykonane przez Alexa Catalána, na których dzikie rozlewiska Gwadalkiwiru przypominają abstrakcyjne wzory z zagubionymi na bezkresnych równinach sylwetkami ptaków i opuszczonych łodzi. Motyw podróży pojawia się tu w konwencji kryminału – dwóch detektywów przybywa na prowincję, by rozwiązać sprawę seryjnych morderstw. Mało oryginalna sensacyjna fabuła zyskuje nowe oblicze właśnie dzięki wyestetyzowanym, nastrojowym ujęciom pejzażu, które przydają tej historii tajemniczej, egzystencjalnej atmosfery.

Dobrym przykładem powiązania pejzażu z regionalną tożsamością w kinie hiszpańskim jest pełnometrażowy debiut Julia Medema *Krowy*, reprezentujący gatunek dramatu wiejskiego, gdzie przywiązanie bohaterów do ziemi wiąże się z rodową nienawiścią i wybuchem pierwotnych instynktów³¹. Tytułowe krowy są w filmie obserwatorami burzliwej historii Kraju Basków. W niektórych ujęciach kąt widzenia kamery sugeruje dominującą pozycję, jaką wobec człowieka zajmuje świat natury, ściśle związany z baskijską mitologią. Narracyjnym punktem wyjścia staje się motyw *aizkolari* – baskijskiego drwala – z furią rzucającego siekiere w kierunku lasu oddzielającego jego dom od domu rywala. Współzawodnictwo sąsiadów w rąbaniu drewna (będącym w Kraju Basków jednym z tradycyjnych sportów) jest tutaj metaforą nienawiści przekazywanej z pokolenia na pokolenie, a konflikt rodzinny odzwierciedla podzielone społeczeństwo. Joxean Fernández trafnie zauważa, iż wybór tej dyscypliny podkreśla związek Basków z ziemią, istotny dla regionalnego patriotyzmu, który nakazuje szczególną wagę przywiązywać do ochrony tradycyjnego stylu życia w otoczeniu natury³². W *Krowach* brak jednak idealizacji świata wiejskiego – fundamentalnej przede wszystkim dla dzieł baskijskiego nacjonalizmu³³. Zielony krajobraz wy-

³¹ Zob. R. GUBERN: *Lo rural, dentro y fuera del campo*. In: *Lo rural en el cine español*. Ed. P. POYATO. Córdoba 2007, s. 17; F. LUQUE GUTIÉRREZ: *Vacas* (J. Medem, 1992). *Entre el naturalismo y el mito*. In: *Profundidad de campo...*, s. 201.

³² Zob. J. FERNÁNDEZ: *Euskal zinema...*, s. 177.

³³ Na temat nacjonalizmu baskijskiego zob.: J.L. DE LA GRANJA: *El nacionalismo vasco*. In: TEGOŹ: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Madrid 2002, s. 249–270; S. DE PABLO: *A Brief History of Basque Nationalism*. In: TEGOŹ: *The Basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism, and Political Violence*. Trad. R. FORSTAG. Reno 2012, s. 17–43.

pełniają akty nienawiści, a siekiera w dłoniach *aizkolari* nie przestaje być symbolem ETA³⁴.

Jednocześnie ukazany tu krajobraz jest charakterystyczny dla koncepcji baskijskiego animizmu, według którego każdy fragment stanowi nieodłączny składnik całości, przenikniętej magicznym spoiwem żeńskiej energii zwanym *adur*³⁵. W baskijskiej mitologii ziemia może rosnąć i kurczyć się jak żywe stworzenie, w jej wnętrzu zaś płyną mleczne rzeki i leżą skarby bogini Mari. Podziemia łączą się ze światem ludzi siecią jaskiń i studni, gdzie można spotkać bóstwa i złożyć im dary, przy czym Mari, uważana powszechnie za nadrzędną postać w baskijskim panteonie, najbardziej ceni sobie ofiarę z krowy³⁶. W tym kontekście znacznie mniej enigmatyczne wydaje się składanie ofiar z krowich wnętrzności w pustym pniu drzewa, będącym w *Krowach* przejściem do podziemi i odsyłającym zarazem do słynnego Drzewa z Guerniki (hiszp. *Árbol de Guernica*, w euskarze *Gernikako arbola*)³⁷, symbolizującego swobody i prawa Basków.

Baskijski pejzaż odgrywa też fundamentalną rolę w dokumencie Medema *Baskijska piłka. Skóra kontra kamień* (*La pelota vasca. La piel contra la piedra*, 2003), którego podtytuł odnosi do tradycyjnego sportu, polegającego na odbijaniu piłki od kamiennego muru, co staje się tu wizualną metaforą konfliktu w regionie. Kontrapunktem dla ścierających się w filmie opinii są masywy górskie, megality, tradycyjne gospodarstwa na wzgórzach, fale rozbijające się o klify, nowoczesne centra wielkich miast i wpisane w krajobraz kulturowe symbole, takie jak słynne rzeźby z cyklu *Grzebień wiatru* (*El peine del viento*, 1976) Eduarda Chillidy. Szczególną uwagę zwraca pierwsza scena filmu, w której przejmująca pieśń *Ptak jest ptakiem* (*Txoria Txori*) w wykonaniu legendarnego barda Mikela Laboa spleta się z baskijskim krajobrazem widzianym z lotu ptaka, co symbolizuje zarówno silne u Basków pragnienie wolności, jak i deklarację obiektywizmu dokumentalisty oraz możliwie szerokie ujęcie problemu prze-

³⁴ Symbolem działającej zbrojnie w latach 1959–2011 organizacji terrorystycznej ETA (Euskadi ta Askatasuna, czyli Kraj Basków i Wolność) była siekiera z owiniętym dookoła węzłem.

³⁵ Zob. A. ORTIZ-OSÉS: *Los mitos vascos. Aproximación hermenéutica*. Bilbao 2007, s. 19–20.

³⁶ Zob. J.M. BARANDIARÁN: *Mitología vasca. Pról. é índice* J. CARO BAROJA. San Sebastian 1983, s. 46–47.

³⁷ Drzewo z Guerniki to dąb, pod którym władcy Kastylii i Hiszpanii zaprzysięgali swobody i prawa prowincji Vizcaya. Pień najstarszego z drzew oraz jego później zasadzony „następca” znajdują się przed budynkiem Casa de Juntas w miejscowości Guernika. Drzewo z Guerniki jest symbolem swobód Vizcain i wszystkich Basków.

mocy w regionie. W zakończeniu natomiast kamera wymija rozmówców reżysera i pozostawia w kadrze pusty pejzaż, sygnalizując jego odwieczność i nieczułość na argumenty różnych stron konfliktu. Dla wielu z nich zresztą „ziemia jest najważniejsza”, jak mówi bohater innego dokumentu, *Na końcu tunelu* (*Al final del túnel*, Bakerantza, reż. Eterio Ortega Santillana, 2011), w którym kontemplowane przez kamerę pejzaże regionu wydają się wierną ilustracją tych słów.



Fot. 15. Kraj Basków z lotu ptaka w filmie *Baskijska piłka. Skóra kontra kamień*

Krajobraz rozumiany jako symbol baskijskiego charakteru i regionalnej tradycji, a równocześnie wyraz lokalnego konfliktu, pojawia się w wielu filmowych odsłonach. W filmach takich jak *Yoyes* (reż. Helena Taberna, 1999), *Cienie w bitwie* (*Sombras en una batalla*, reż. Mario Camus, 1993) czy *Wilk* (*El Lobo*, reż. Miguel Courtois, 2004) surowy pejzaż nadmorskich klifów, górskich wąwozów i zamglonych miasteczek północy Hiszpanii tworzy sugestywne tło zmagani bohaterów, współgra z ich rozterkami i niepokojem. Niekiedy dramatyczne wydarzenia znajdują kontrpunkt w postaci łagodnych zielonych wzgórz, jak na początku *Wszyscy jesteśmy zaproszeni* (*Todos estamos invitados*, reż. Manuel Gutiérrez Aragón, 2008), gdzie młodzi terroryści przygotowujący zamach sprawiają wrażenie intruzów, którzy wdarli się nieproszeni w sielankowy, wiosenny krajobraz. Z podobnym zabiegiem spotykamy się w scenach, gdy romantyczny spacer na plaży staje się dla terrorystów okazją, by śledzić przyszłą ofiarę, a zabytkową ulicą na chwilę przed strzelaniną przejeżdża turystycz-

na ciuchcia. Dodatkowym kontrapunktem w malowniczych sceneriach, które stają się miejscem zbrodni, jest powiązanie zamachów z barwną baskijską tradycją. Tytułowa bohaterka filmu *Yoyes* ginie na lokalnej fiescie, obok straganów z rzemiosłem i pokazów ludowego tańca, a profesor z *Wszyscy jesteście zaproszeni* zostaje zastrzelony podczas barwnej parady i wybuchów sztucznych ogni.

W przeciwieństwie do pejzażu wykorzystanego jako symbol napięć w regionie, w wypadku krajobrazowych kontrapunktów zwraca uwagę nie tylko gorycz, ale też czytelny sygnał, że Kraj Basków może być inny³⁸. O możliwości tej świadczy również fakt, że kino współczesne coraz częściej pokazuje baskijskie krajobrazy w odmiennych formułach narracyjnych. Przykładami mogą być *Poduszka powietrzna* (*Airbag*, reż. Juanma Bajo Ulloa, 1996), zwariowana komedia nawiązująca do wzorców kina drogi, oraz *Sekrety serca* (*Secretos del corazón*, reż. Montxo Armendáriz, 1997). W drugim z nich rodzinny pejzaż reżysera doskonale komponuje się z doświadczeniami chłopca, który w niewielkim miasteczku na północy Hiszpanii odkrywa tajemnice przyrody i świata dorosłych. Regionalne krajobrazy są zresztą istotnym elementem filmów o dojrzewaniu, nieraz wpisując się w konwencję utraconego i wyidealizowanego raju młodości. Tak postrzegane pejzaże znajdziemy też w filmach realizowanych w Andaluzji, takich jak *Letni deszcz* (*El camino de los ingleses*, reż. Antonio Banderas, 2006) czy *Kulawy gołąb* (*El palomo cojo*, reż. Jaime de Armiñán, 1995).

Oprócz krajobrazów dzieciństwa, z motywem lokalnej tożsamości wyraźnie łączą się pejzaże kojarzone z postaciami ważnymi dla kultury regionu. W kontekście Andaluzji zwracają uwagę zwłaszcza filmy związane z poetą Federikiem Garcíą Lorką. Liryczne obrazy regionu z jego twórczości – żółte wieże Kordoby, zamieszkałe przez Cyganów jaskinie Granady czy pole oliwkowe, które „otwiera się i zamyka jak wachlarz”³⁹ – przenikają do licznych filmów biograficznych oraz adaptacji dramatów artysty, przy czym najciekawsze wydają się opowieści odchodzące od konwencji chronologicznej, całościowej biografii. Bardzo osobiście traktuje śmierć Lorki (rozstrzelanego w rodzinnej Granadzie tuż po wkroczeniu tam wojsk frankistowskich) pochodzący z tego samego miasta Miguel

³⁸ Zob. szerzej J. ALEKSANDROWICZ: *Dialog na ostrzu siekiery i oswajanie innego. Kraj Basków a kino hiszpańskie (1991–2014)*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2015, nr 4, s. 329–344.

³⁹ F. GARCÍA LORCA: *Paisaje*. In: TEGOŹ: *Poema del cante jondo. Romancero gitano*. Ed. A. JOSEPHS, J. CABALLERO. Madrid 2009, s. 129.

Hermoso. W filmie *Cudowne światło* (*La luz prodigiosa*, 2003) reżyser ukazuje alternatywną wersję historycznych wydarzeń, w której poeta jako włóczęga w podeszłym wieku pojawia się w scenerii współczesnej Granady. Plastycznym przykładem przestrzeni filmowej ukazanej w duchu Lor-ki jest też fragment filmu *Buñuel i stół króla Salomona* (*Buñuel y la mesa del rey Salomón*, reż. Carlos Saura, 2001), w którym podczas onirycznej wędrówki po nocnym Toledo poeta znajduje się nagle na ukwieconym andaluzyjskim patio. Chociaż jest ono popularną scenerią w filmach realizowanych w tym regionie, rzadko przedstawione zostaje z tak poetyckim, subtelnym wyczuciem. Pięknym przykładem wykorzystania pejzażu do odtworzenia niezwykłej atmosfery dramatów Lor-ki jest natomiast *Panna młoda* (*La novia*, reż. Paula Ortiz, 2015). Film ten, oparty na *Krwawych godach*, został nakręcony w krajobrazach Aragonii, co kłóci się zarówno z oryginałem literackim, jak i z pierwotną scenerią zbrodni, którą artysta inspirował się podczas pisania sztuki. Co jednak ciekawe, aragońskie pustkowie, wspaniale sfotografowane przez Migua Amoeda, doskonale odgrywają rolę pełnego ekspresji i symboli tła tego na wskroś andaluzyjskiego dramatu. Być może świadczy to również o uniwersalności twórczości Lor-ki oraz jej jednoczesnym silnym związku z przyrodą, pejzażem i kulturą Andaluzji. Krajobrazy małej ojczyzny poety są poza tym ważną częścią wspomnianej adaptacji *Yermy* oraz dokumentu *Zabójstwo panny młodej* (*El crimen de una novia*, reż. Lola Guerrero, 2006), opowiadającego o poszukiwaniu śladów prawdziwej historii, która zainspirowała *Krwawe gody*.

Znacznie bardziej schematyczne są krajobrazy towarzyszące filmowym biografiami takich postaci, jak słynny toreador, sportretowany w filmie *Belmonte* (reż. Juan Sebastián Bollaín, 1993), czy wybitny śpiewak *flamenco*, tytułowy *Camarón* z filmu nakręconego w 2005 roku przez Jaimego Chávarriego. Pejzaże pełnią tu raczej funkcję informacyjną i sprostowane zostają do roli tła losów bohatera. Znacznie ciekawsza pod tym względem jest *Legenda o czasie* (*La leyenda del tiempo*, reż. Isaki Lacuesta, 2006). W czołówce filmu słoneczna Andaluzja zestawiona jest z zaśnieżoną Japonią, z której młoda dziewczyna wyrusza, aby nauczyć się śpiewać tak, jak legendarny *Camarón*.

Sceneria, w jakiej prezentowane jest *flamenco*, stanowi zresztą oddzielne, złożone zjawisko, wyraźnie wpisujące się w społeczno-polityczne uwarunkowania danego czasu⁴⁰. We wcześniejszych dekadach popular-

⁴⁰ Zob. szerzej: J. ALEKSANDROWICZ: *Od barwnej españolady do bólu cante jondo. Obrazy flamenco w kinie hiszpańskim*. „Kultura Współczesna” 2011, nr 3, s. 147–165.

ne było umieszczanie gatunku w pejzażach andaluzyjskich gospodarstw. Kino współczesne raczej odchodzi od tej formuły, choć i tutaj znajdziemy wyjątek w postaci filmu *Lola odchodzi ku portom* (*La Lola se va a los puertos*, reż. Josefina Molina, 1993), gdzie wiejskie pejzaże Andaluzji są czytelnym nośnikiem tożsamości. Film poddaje krytyce modę na zagraniczne trendy, zgodnie z powiedzeniem „cudze chwalicie, swego nie znacie”. Uwypuklone zostają też polityczne aspiracje regionu, a słynna śpiewaczka *flamenco* w jednej ze scen wykonuje hymn Andaluzji. Filmy najnowsze najczęściej umieszczają jednak *flamenco* w pejzażach wielkich miast, często wychodząc poza ich turystyczne dzielnice i wpisując się w model popularnego od lat dziewięćdziesiątych realizmu społecznego. Doskonałym przykładem jest *Poligono Sur* (reż. Dominique Abel, 2003), ukazujący życie cygańskich artystów na jednym z najbardziej niebezpiecznych blokowisk Sewilli. Od stereotypowego wpisania *flamenco* w malownicze centrum odchodzą także twórcy innego obrazu dokumentalnego, *Los Almendros – Plaza Nueva* (reż. Álvaro Alonso, 2000), w którym akcja rozgrywa się głównie w autobusie kursującym między niezbyt malowniczymi częściami miasta. W tym okresie filmy dokumentalne coraz częściej realizowane są też dla regionalnej telewizji. Wybitnym przykładem jest projekt z pogranicza fikcji i dokumentu zatytułowany *Andaluzja. Stulecie fascynacji* (*Andalucía. Un siglo de fascinación*). Tę składającą się z siedmiu epizodów serię dla andaluzyjskiej telewizji Canal Sur wyreżyserował w 1995 roku Basilio Martín Patino⁴¹. Pejzaż regionu odgrywa również ogromną rolę w dokumentalnym cyklu *Filmowa Andaluzja* (*Andalucía es de cine*, reż. Manuel Gutiérrez Aragón, 2003), realizującym koncepcję audiowizualnej encyklopedii geograficznej.

Realistyczny zwrot ku tematyce społecznej wiąże się także z odejściem od ujęć ustanawiających, które niegdyś, ukazując pocztówkowe widoki rozpoznawalnych pejzaży miejskich, zaznajamiały widza ze scenerią narracji. Dziś akcja filmów rozgrywa się zwykle na blokowiskach i trudnych do identyfikacji przedmieściach. Przykładami mogą być: *Samotne* (*Solas*, reż. Benito Zambrano, 1999), *15 dni z tobą* (*15 días contigo*, reż. Jesús Ponce, 2005), *Wybuchowa Carmina* (*Carmina o Revienta*, reż. Paco León, 2012) czy filmy Alberta Rodrígueza: *Operacja Expo* (*Grupo 7*, 2012), *Siedem dziewczyn* (*7 virgenes*, 2002) i *Garnitur* (*El traje*, 2005). Sewilla jest tu tylko jednym z wielkich miast w Andaluzji, a kamera koncentruje się na

⁴¹ Zob. szerzej teksty z wieloautorskiego tomu *Andalucía. Un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*. Ed. R. UTRERA MACÍAS. Sanlúcar de Barrameda–Sevilla 2006, s. 23–40.

życiowej przestrzeni bohaterów, pozbawionej rozpoznawalnych miejsc i turystycznych atrakcji. Zwykle brak tutaj kontemplacji pejzażu w dalekich planach, widzimy go raczej w bliższych ujęciach, gdzie występuje jako tło dla codziennych zmagania bohaterów. Nawet końcowa sekwencja *Garnitura*, rozgrywająca się na tle pełnej panoramy Sewilli, nie ma nic wspólnego z ikonicznymi przedstawieniami tego miasta symbolu. Na pierwszym planie widzimy ruchliwą obwodnicę, a nieco dalej ogromne blokowiska. Turystyczne centrum, będące scenerią niezliczonych hiszpańskich realizacji, ginie gdzieś w tle tej anonimowej, mało atrakcyjnej przestrzeni, która jasno definiuje krąg zainteresowań Rodrígueza, pokazującego w swoich filmach Andaluzję peryferyjną, zaniedbaną, a jednocześnie tak bliską życia. Autentyczny, odarty ze stereotypów pejzaż nie zawsze musi jednak pociągać za sobą gorzką analizę współczesności. Dobrym przykładem jest nakręcony na andaluzyjskim wybrzeżu *Tuńczyk i czekolada* (*Atún y chocolate*, reż. Pablo Carbonell, 2004), utrzymany raczej w konwencji realizmu magicznego niż ostrej krytyki społecznej.

Realistyczne, ale często trudne do identyfikacji scenerie spotykamy też we współczesnych filmach baskijskich, takich jak *Kwiaty* (*Loreak*, reż. Jon Garaño, José Mari Goenaga, 2014), gdzie industrialny pejzaż, zamglone łąki i nowoczesne osiedla trudno traktować jako konkretne punkty odniesienia baskijskiej topografii. Ich funkcję pełnią jedynie znaki drogowe przy jednej z uczęszczanych przez bohaterów autostrad. Znacznie lepiej rozpoznawalne, choć także dalekie od formuły skansenu skoncentrowanego na głównych atrakcjach, są miejskie pejzaże Bilbao w komedii *Paga-fantas* (reż. Borja Cobeaga, 2010).

Kino współczesne nie rezygnuje jednak całkowicie z wykorzystywania pejzażowych motywów ukształtowanych w okresie romantyzmu. Zwykle ich przywoływanie przybiera formę zabawnego pastiszu, w którym pejzaże cytowane są z wyraźnym przymrużeniem oka. Dobrym przykładem jest początek *Jak zostać Baskiem*, gdzie możemy zobaczyć eksploatowaną do znudzenia we wcześniejszych dekadach panoramę Sewilli od strony Gwadalkiwiru z wyeksponowaną Żółtą Wieżą i charakterystyczną bryłą katedry. Pocztówkowe ujęcia najbardziej rozpoznawalnych atrakcji miasta otwierają również film *Jak zostać Katalonką*. W zupełnie innej, znacznie mniej przekonującej konwencji, łączącej españoladę z fantastyką, powraca do tych obrazów Mateo Gil w filmie *Nikt nie zna nikogo* (*Nadie conoce a nadie*, 1999). Bardzo ciekawe, refleksyjne spojrzenie na españoladę znajdujemy natomiast w *Dziewczynie marzeń* (*La niña de tus ojos*, reż. Fernando Trueba, 1998), choć akurat w tym wypadku akcja nie toczy się

w Seville, lecz w Berlinie. Reżyser nawiązuje tu do autentycznej historii powstania jednego z klasyków gatunku, filmu *Carmen z Triany* (*Carmen la de Triana*, reż. Florián Rey, 1938), gdzie Carmen z Meriméerowskiej robotnicy fabryki cygar stała się gwiazdą *flamenco*. *Dziewczyna marzeń* opowiada historię ekipy filmowej, która w trakcie wojny domowej kręci film w hitlerowskich Niemczech. Opowieść Trueby jest doskonałą parodią andaluzyjskiego pejzażu konstruowanego w niemieckich, ale i hiszpańskich studiach filmowych, gdzie zwykle ograniczano się do tych samych motywów, uchodzących za wizytówkę regionu. W wydaniu niemieckim Andaluzyja traci swoje autentyczne kolory, zyskując za to obowiązkowy meczet w centrum miasteczka, co ma wydobywać lokalną egzotykę, choć nijak się ma do andaluzyjskiej rzeczywistości. Podobny los dzieł w *Dziewczynie marzeń* wewnątrz andaluzyjskiej bodegi, która, jak podsumowuje jeden z bohaterów, „wygląda raczej na gabinet doktora Caligari”.

Obok zabytków Sewilli drugą typową scenerią españolady była niegdyś Alhambra w Granadzie, która stała się symbolem andaluzyjskiej egzotyki oraz niezwykle popularnym tłem filmowych występów *flamenco*. Kino współczesne powraca do tej formuły w przerysowanym i niewiarygodnym filmie *Cygan* (*Gitano*, reż. Manuel Palacio, 2000). Przykładem españolady refleksyjnej, związanej z pejzażem Alhambry, jest natomiast *Ay Carmela* (reż. Carlos Saura, 1990), gdzie namalowany na płótnie pejzaż arabskiej twierdzy okazuje się obowiązkowym tłem muzycznego występu frankistowskich żołnierzy. Alhambra pojawia się też w ciekawym filmie *Dni policzone* (*Días contados*, reż. Imanol Uribe, 1994), który wykorzystuje wspomnianą już formułę ukazywania pejzażu Andaluzyi jako bezpiecznego azylu, gdzie można schronić się przed zagrożeniem czyhającym na północy bądź w Madrycie (w tym zaś wypadku obydwu tych miejscach). Kontrasty krajobrazowe służą tu przeciwstawieniu północy i południa Hiszpanii oraz samych bohaterów – spontanicznej Andaluzyjki i baskijskiego terrorysty, których losy wyraźnie wpisują się w schematy narracyjne *Carmen*⁴². Uribe, mimo dramatycznej konwencji filmu, wplata doń zresztą ironiczny komentarz, pokazując, niby przypadkiem, fragment ulicznego spektaklu parodiującego opowiadanie Meriméego.

Bezpośrednia konfrontacja północy z południem jest też doskonałą okazją, by przyrzeć się typom postaci, które związane są z określonymi rodzajami pejzaży regionalnych. Bohaterowie filmów *Jak zostać Baskiem*

⁴² Zob. szerzej: J. GABILONDO: *Uncanny Identity: Violence, Gaze and Desire in Contemporary Basque Cinema*. In: *Constructing Identity in the Contemporary Spain*. Ed. J. LABANYI. Oxford 2002, s. 263.

oraz *Jak zostać Katalonką* to wręcz kompendia cech przypisywanych mieszkańcom tych rejonów, zarówno pod względem wyglądu zewnętrznego, jak i temperamentu. Wymuskany Andaluzyjczyk w pastelowym sweterku z medalikiem sewilskiej Matki Boskiej na szyi i grubą warstwą żelu na włosach przeciwstawiony jest tutaj niezależnej Baskijce z krzywą grzywką, która ku zgorszeniu andaluzyjskich kelnerów nie nosi w torebce szminki, a zdaniem jednego z nich, w swoim codziennym stroju „wygląda, jakby wróciła z pola”. Romantyczne i fantazyjne usposobienie mieszkańców Andaluzji zderza się z małomównymi, szorstkimi w obejściu, ceniącymi siłę fizyczną i pozbawionymi sentymentów Baskami. Istotą obu filmów jest jednak nie tyle charakterystyka, ile pokazanie wyobrażeń mieszkańców północy na temat przybyszów z południa i odwrotnie.

W okresie frankistowskim pejzaże Andaluzji tradycyjnie zamieszkiwane były przez piękne Cyganki, walecznych toreadorów i rozbójników. Współcześnie spotkamy ich jednak niemal wyłącznie w kinie kostiumowym, którego dobrym przykładem jest *Carmen* Vicentego Arandy, oraz w filmowych pastiszach, takich jak *Śnieżka* (*Blancanieves*, reż. Pablo Berger, 2012), gdzie na wzór słynnego amerykańskiego *Artysty* (*The Artist*, reż. Michel Hazanavicius, 2011) wskrzeszona została konwencja kina niemego. W wystylizowanych białych miasteczkach, wśród pól i gajów oliwnych Andaluzji siedmiu karłów przygarnia tytułową Śnieżkę, która razem z małymi towarzyszami zostaje słynnym matadorem i ku przerażeniu złej macochy odnosi wielkie sukcesy na arenach korridy. Uosobieniem andaluzyjskości pozostają również w filmach z ostatnich dekad postacie Romów, zwykle równie schematyczne i jednowymiarowe, jak otaczająca ich przestrzeń, pełna miejsc symbolicznych zwłaszcza dla kultury *flamenco*. Dzieje się tak na przykład we wspomnianym już *Cyganie*. Także mniej wyidealizowane wizje, utrzymane w konwencji krytyki społecznej, pokazują raczej określone typy niż indywidualne postacie Cyganów⁴³.

We współczesnym kinie obyczajowym osadzonym w Andaluzji dość charakterystyczne są też postacie kobiece – zaradne i silne wbrew przeciwnościom losu, niekiedy wydają się dalekim echem swoich poprzedniczek z minionych dekad, gdy, zwłaszcza w kinie kostiumowym, popularne były temperamentne i wygadane śpiewaczki o złotym sercu, wykonujące ku uciechu widowni wpadające w ucho piosenki, niemające jednak wiele

⁴³ Zob. I. SANTAOLALLA: *Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture*. In: *Constructing Identity...*, s. 60.

wspólnego z prawdziwym muzycznym folklorem regionu⁴⁴. Dość przeskrawionym przykładem takiej postaci w kinie współczesnym jest bohaterka filmu *Don Mendo Rock, zemsta?* (*Don Mendo Rock. La venganza?*, reż. José Luis García Sánchez, 2010), doskonale zresztą wpisująca się swoim wizerunkiem w pejzaż miasteczka o usilnie podkreślonym andaluzyjskim charakterze. Znacznie bardziej przekonująca wydaje się sceneria oraz Andaluzyjka z *Los aires difíciles*, która dla przyjeżdżającego z Madrytu bohatera jest ucieleśnieniem południowego wdzięku i spontaniczności. Wiecznie rozgadana Maribel rozbraja mężczyznę melodyjnym akcentem, dowcipem, andaluzyjskim roztrzepaniem, śpiewaną przy prasowaniu piosenką *flamenco*. Jednocześnie bohaterka jest całkowitym przeciwieństwem innej ważnej kobiety w życiu bohatera, wyrachowanej uwodzicielki pojawiającej się w jego wspomnieniach z Madrytu. Andaluzyjka staje się więc w tym filmie, podobnie jak nadmorski pejzaż, symbolem zmiany i nadziei na nowy początek.

Motyw podróży często zresztą wiąże się z szansą na miłość także dla postaci kobiecych. W Andaluzji znajduje ją na przykład Lucía z *Zachodniego wiatru*, a w Kraju Basków – nauczycielka Lourdes z *Obaby*. Ostatni z filmów jest też doskonałym przykładem wpisania w pejzaż północnej Hiszpanii całej galerii postaci zagadkowych, dziwacznych, czasem mrocznych, o pobudkach niezrozumiałych dla przybysza ze stolicy. Podobnie jak w przypadku Andaluzji, postacie zamieszkujące filmowy Kraj Basków wiążą się z określonymi konwencjami gatunkowymi. Filmy o tematyce baskijskiej bardzo długo koncentrowały się wokół problemu terroryzmu, na ekranach dominowali więc bohaterowie uwikłani w baskijski konflikt. Od lat dziewięćdziesiątych postacie te są coraz mniej czarno-białe, a w związku z prowadzoną wobec ETA polityką hiszpańskiego rządu na ekranach pojawia się więcej byłych terrorystów, chcących porzucić organizację w obliczu narastającej fali przemocy i porażającej liczby jej niewinnych ofiar. Tego typu bohaterki to między innymi tytułowa Yoyes z filmu Heleny Taberny czy Ana z *Cieni w bitwie*. Bardzo ciekawa jest też w tym kontek-

⁴⁴ Na temat kobiet andaluzyjskich w kinie zob. M.I. ALARCÓN SÁNCHEZ, P. MELIVERO NOGUÉS, P. MONTESINOS SOUDRY, A. POZA PÉREZ, M. J. RUIZ MUÑOZ, L. RODRÍGUEZ TERUEL: *La recreación de los estereotipos cinematográficos, un condicionante de las mentalidades: el caso de la mujer andaluza en el cine español*. In: *Mujeres en la contemporaneidad: educación, cultura, imagen*. Ed. E. BARRANQUERO TEXEIRA, L. PRIETO BORREGO. Málaga 2000, s. 91–125. Zob. także teksty w monografii wieloautorskiej *Alicia en Andalucía. La mujer andaluza como personaje cinematográfico. La mujer andaluza tras la cámara*. Ed. V. GUARINOS. Sevilla 1999.

ście niejednoznaczna postać Josu, młodego terrorysty z *Wszyscy jesteśmy zaproszeni*, który po tragicznym wypadku próbuje rozprawić się z własną przeszłością. W filmie tym, na podobieństwo wspomnianych turystycznych dzielnic San Sebastian, które są miejscami zamachów, obcokrajowcy, wydawałoby się, w żaden sposób niezwiązani z baskijskim konfliktem stają się mimowolnie jego częścią.

Wraz z zakończeniem zbrojnej działalności ETA kino coraz częściej koncentruje się na fabułach obyczajowych, w których pejzaż, tradycja i język tworzą specyficzny baskijski mikrokosmos, daleki od kulturowego skansenu, wpisany w dynamikę współczesnych miast i poetykę codzienności. Zdarzają się jednak Baskijki w szczególny sposób połączone z kulturą i mitologią regionu. Ciekawym przykładem jest postać bogini Mari, która pojawia się w filmach Medema jako współczesna dziewczyna silnie związana z ziemią i rytмами przyrody. W przeciwieństwie do niej mężczyźni bohaterowie są zwykle zagubieni i nie potrafią znaleźć sobie miejsca, tak jak ludzki odpowiednik boga Urtzi z filmu *Ziemia*. Powiązanie bohaterki z naturą i przyrodą Kraju Basków jest interesującym odniesieniem do dawnych wierzeń, ale podkreśla również decydującą rolę lokalnej tożsamości w życiu postaci.

Pejzaże wyobrażone w kinie hiszpańskim rozumiem przede wszystkim jako kulturowe konstrukty związane z uwarunkowaniami społeczno-politycznymi oraz stereotypami, zdarza się jednak, że przybierają one jeszcze ciekawszą formę, przeobrażając się w krajobraz wyśniony, wspomniany, nieobecny. Filmem legendą, w którym odnajdujemy takie właśnie wyobrażenie pejzażu, jest *Południe (El Sur)*, 1983) wybitnego hiszpańskiego twórcy Víctora Ericego. Andaluzja pojawia się tutaj jedynie na kilku starych, konwencjonalnych pocztówkach z Sewilli, oglądanych z fascynacją przez młodą dziewczynę. Istotą filmu okazuje się nie tytułowe południe, lecz jego wyobrażenie, zestawione z bliżej nieokreśloną północą. Pejzaż, w jakim żyje bohaterka, staje się antytezą andaluzyjskiego słońca i egzotyki. W krajobrazach tych można dostrzec w ujęciu Ericego uproszczoną symbolikę przestrzeni: północ jest szara, zimna i melancholijna, południe zaś radosne, pełne kolorów i światła⁴⁵. Nowszym przykładem tak rozumianych pejzaży wyobrażonych jest *Dzielnica (Barrio)*, reż. Fernando León

⁴⁵ Zob. szerzej: M. DÍAZ MARTÍN: *El Sur. Convergencias y divergencias entre novela y adaptación cinematográfica*. „Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía” 2012, n° 4, s. 153; F.J. RODRÍGUEZ BARBERÁN: *Las ciudades del espectador. El cine y la creación de un paisaje cultural*. „Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico” 2005, n° 56, s. 80.

de Aranoa, 1998). Grupa nastolatków spędzających upalne lato na wielkomijskim blokowisku nieustannie fantazjuje o wyjeździe nad morze. Pojawia się ono jednak wyłącznie w telewizyjnych relacjach z zatłoczonych plaż oraz pod postacią tekturowych palm, które chłopcy kradną z wystawy biura podróży. Mit Hiszpanii jako wakacyjnego raj, egzotycznej roślinności i pięknych krajobrazów ulega tu raz jeszcze filmowej dekonstrukcji, utrzymanej w konwencji kina społecznego, tak popularnego u schyłku lat dziewięćdziesiątych.

O ile nieobecne południe wiąże się zwykle z marzeniem o andaluzyjskim raj, o tyle w wypadku Kraju Basków są to raczej obrazy utraconej ojczyzny czy ślady bolesnej przeszłości bohaterów, utożsamianej również z losami regionu. Baskijski pejzaż jako symbol kulturowych korzeni w ciekawy sposób przedstawiają filmy Medema, których akcja rozgrywa się z dala od małej ojczyzny reżysera. Charakterystyczny jest tutaj motyw postaci z różnych powodów żyjących z dala od rodzinnych stron, co w pewnym momencie stało się także udziałem samego artysty. Nieoczekiwanie umieszczone w fabułach rozpoznawalne pejzaże Kraju Basków często wiążą się tu metaforycznie z pełną przemocą przeszłości regionu, choć przemoc ta dotyka bohaterów w wymiarze wyłącznie prywatnym i apolitycznym. Przykładami mogą być telewizyjny reportaż o bombardowaniu Guerniki, oglądany przez protagonistów w *Kochankach z kręgu polarnego* (*Los amantes del círculo polar*, 1998), oraz satelitarne zdjęcie San Sebastian, które bohaterka filmu *Pokój w Rzymie* (*Habitación en Roma*, 2010) pokazuje w hotelowym pokoju nieznanemu Rosjance. Tożsamość postaci zapośredniczona przez media przypomina w tych opowieściach rozsypaną układankę, której ułożenie okazuje się niezbędne, by odkryć własne korzenie⁴⁶.

Przedstawiona analiza nie wyczerpuje rzecz jasna problematyki baskijskiego i andaluzyjskiego pejzażu we współczesnym kinie hiszpańskim. Oprócz niewymienionych tu tytułów filmowych wiele jest osobnych, nieporuszonych w niniejszym tekście zagadnień. Pełne słońca krajobrazy Andaluzji są na przykład już od półwiecza jednym z ulubionych miejsc filmowców hollywoodzkich i europejskich⁴⁷. Szeroki wachlarz gatunków

⁴⁶ Zob. I. EGAÑA ETXEBERRIA: *La memoria como identidad en el cine de Julio Medem*. In: *Siglos XX y XXI. Memoria del Primer Congreso Internacional de la Literatura y Cultura Española Contemporáneas*. Ed. R. MACCIUCI, S. SCHLÜNDER. La Plata 2008, s. 7.

⁴⁷ Zob. szerzej: G. ACOSTA BONO: *Cine y paisaje. Andalucía tras la pantalla*. In: *Paisaje vivido...*, s. 103–125.

wykorzystujących w odmiennych kontekstach pejzaże regionu obejmuje gatunki tak różne, jak kino historyczne, przygodowe, obyczajowe czy *spaghetti* westerny, a ostatnio dołączyły do tego grona na przykład sekwencje amerykańskiego serialu *Gra o tron* (*Game of Thrones*, 2011), którego planowane na kolejny sezon odcinki mają być zresztą kręcone także w Kraju Basków. Popularność kinowych obrazów Hiszpanii przyczyniła się również do rozwoju modnej ostatnio turystyki filmowej (*movie tourism*)⁴⁸. Bardzo ciekawym zagadnieniem jest, wspomniana tu jedynie, studyjna rekonstrukcja pejzaży regionalnych, modna zwłaszcza we wcześniejszym okresie.

Zjawiska te, podobnie jak przytaczane przykłady hiszpańskich filmów z ostatniego ćwierćwiecza, poświadczają ogromną różnorodność pejzażu opisywanych regionów. Ich krajobrazy z pewnością będą nadal inspirować filmowców, zarówno tych odwołujących się do tradycyjnych wzorców i powiązanej z nimi sfery symbolicznej, jak i tych poszukujących nowych rozwiązań w zakresie filmowych scenerii. Wobec wciąż aktualnych we współczesnej Hiszpanii napięć związanych z tożsamością regionalną i narodową nie ulega wątpliwości, że pejzaż, niezależnie od swej atrakcyjności dla różnych modeli narracyjnych, pozostanie też w kinie hiszpańskim rozpoznawalnym znakiem małych ojczyzn.

Badacze zajmujący się problematyką pejzażu w sztuce filmowej podkreślają szczególną rolę kina w kształtowaniu kolektywnych wyobrażeń geograficznych⁴⁹. Przychodzi tu na myśl kino frankistowskie, w którym narodowym „towarem eksportowym” stała się Andaluzja, popularyzując błędne przekonanie, że cała Hiszpania jest słonecznym, wakacyjnym rajem. Zwracają też w tym kontekście uwagę późniejsze filmy, ugruntowujące regionalne stereotypy i upatrujące w pejzażu oraz związanej z nim aurze klimatycznej symbolicznego odzwierciedlenia temperamentu mieszkańców. Kino najnowsze często stara się dekonstruować te wyobrażenia, pokazując autentycznych bohaterów, mało malownicze blokowiska Andaluzji czy nowoczesne i niekoniernie deszczowe oblicze Kraju Basków, co wpisuje się w perspektywę realizmu społecznego. W kontekście powrotu do tradycyjnych formuł uderza natomiast ironiczny cudzysłów i charakterystyczny dystans wobec wzorców z przeszłości. Nowa ikono-

⁴⁸ Zob. szerzej: C. ROSADO COBIÁN, P. QUEROL FERNÁNDEZ: *Cine y turismo: una nueva estrategia de promoción*. Madrid 2006.

⁴⁹ Zob. A. GÁMIR ORUETA, C.M. VALDÉS: *Cine y geografía. El espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas*. „Bolletín de la Asociación de los Geógrafos Españoles” 2007, n° 45, s. 168.

grafia Hiszpanii staje się dzięki tym zabiegom znacznie bardziej różnorodna i wielowymiarowa.

Jak zauważa Gonzalo Acosta Bono, pejzaż nie jest rzeczywistością zewnętrzną i obiektywną, lecz konstrukcją mentalną właściwą danemu momentowi historycznemu oraz określonym kontekstom społeczno-politycznym i estetycznym⁵⁰. Podobną myśl znajdziemy w pracy Alaina Rogera, kładącego nacisk na proces twórczego przekształcania zachodzący pomiędzy miejscem a pejzażem⁵¹, a także w analizie malarskich i filmowych krajobrazów dokonanej przez Pedra Poyata. Autor ten pisze, że „pejzaż to nie tyle konkretne miejsce, ile raczej spojrzenie osoby, która je kontempluje [...], a spojrzenie to przefiltrowane jest zawsze przez artystyczne i kulturalne kody danej epoki”⁵². Obrazy Andaluzji i Kraju Basków w kinie hiszpańskim wydają się tego znakomitym przykładem.

Bibliografia

- ACOSTA BONO G.: *Cine y paisaje. Andalucía tras la pantalla*. In: *Paisaje vivido, paisaje estudiado. Miradas complementarias desde el cine, el arte, la literatura y la ciencia*. Ed. J.R. GUZMÁN ÁLVAREZ. Sevilla–Córdoba 2009.
- ALARCÓN SÁNCHEZ M.I., MELIVEO NOGUÉS P., MONTESINOS SOUDRY P., POZA PÉREZ A., RUIZ MUÑOZ M.J., RODRÍGUEZ TERUEL L.: *La recreación de los estereotipos cinematográficos, un condicionante de las mentalidades: el caso de la mujer andaluza en el cine español*. In: *Mujeres en la contemporaneidad: educación, cultura, imagen*. Ed. E. BARRANQUERO TEXEIRA, L. PRIETO BORREGO. Málaga 2000.
- ALEKSANDROWICZ J.: *Dialog na ostrzu siekiery i oswajanie innego. Kraj Basków a kino hiszpańskie (1991–2014)*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2015, nr 4.
- ALEKSANDROWICZ J.: *Od barwnej españolady do bólu cante jondo. Obrazy flamenco w kinie hiszpańskim*. „Kultura Współczesna” 2011, nr 3.
- Alicia en Andalucía. La mujer andaluza como personaje cinematográfico. La mujer andaluza tras la cámara*. Ed. V. GUARINOS. Sevilla 1999.
- Andalucía. Un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*. Ed. R. UTRERA MACÍAS. Sanlúcar de Barrameda–Sevilla 2006.
- AYALA F.: *La imagen de España*. Madrid 1996.

⁵⁰ Zob. G. ACOSTA BONO: *Cine y paisaje...*, s. 103.

⁵¹ Zob. A. ROGER: *Breve tratado del paisaje*. Trad. M. VEUTHEY. Ed. J. MADERUELO. Madrid 2007, s. 23.

⁵² P. POYATO: *El paisaje en el cine y en la pintura: recorridos paralelos*. In: *Paisajes del cine rural español*. Ed. P. POYATO. Córdoba 2012, s. 49.

- BARANDIARÁN J.M.: *Mitología vasca*. Pról. é índice J. CARO BAROJA. San Sebastian 1983.
- BENAVENT F.M.: *Cine español de los noventa. Diccionario de películas, directores y temático*. Bilbao 2000.
- CLAVER ESTEBAN J.M.: *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896–1939)*. Sevilla 2012.
- COSTA VILLAVERDE E.: *Julio Medem: Vacas. Cineasta y película claves en el proceso de reconfiguración del cine español de los noventa*. In: *Le cinéma de Julio Medem*. Ed. M.-S. RODRÍGUEZ. París 2008.
- DÍAZ MARTÍN M.: *El Sur. Convergencias y divergencias entre novela y adaptación cinematográfica*. „Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía” 2012, n° 4.
- EGAÑA ETXEBERRIA I.: *La memoria como identidad en el cine de Julio Medem*. In: *Siglos XX y XXI. Memoria del Primer Congreso Internacional de la Literatura y Cultura Española Contemporáneas*. Ed. R. MACCIUCI, S. SCHLÜNDER. La Plata 2008.
- FERNÁNDEZ J.: *Euskal zinema. Cine vasco. Basque Cinema*. San Sebastian 2006.
- FERNÁNDEZ LACOMBA J.: *El paisaje andaluz de la mirada ilustrada al boom turístico*. In: J. FERNÁNDEZ LACOMBA at al.: *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas de los siglos XIX y XX*. Sevilla 2007.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ M.C.: *Hacia un cine andaluz*. Algeciras 1985.
- GABILONDO J.: *Uncanny Identity: Violence, Gaze and Desire in Contemporary Basque Cinema*. In: *Constructing Identity in the Contemporary Spain*. Ed. J. LABANYI. Oxford 2002.
- GÁMIR ORUETA A., VALDÉS C.M.: *Cine y geografía. El espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas*. „Bolletín de la Asociación de los Geógrafos Españoles” 2007, n° 45.
- GARCÍA LORCA F.: *Paisaje*. In: TEGOŽ: *Poema del cante jondo. Romancero gitano*. Ed. A. JOSEPHS, J. CABALLERO. Madrid 2009.
- GARÓFANO R.: *Paisajes andaluces en las vistas fotográficas*. In: J. FERNÁNDEZ LACOMBA at al.: *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas de los siglos XIX y XX*. Sevilla 2007.
- GAUTIER T.: *Voyage en Espagne*. Paris 1845.
- GIL KEPA S.: *Acerca de la existencia de un cine vasco actual*. „Sancho el Sabio. Revista de la Cultura e Investigación vasca” 1997, n° 7.
- GÓMEZ GÓMEZ A.: *Cine rural en España. Paisaje, paisanaje y doble llave al sepulcro del Cid*. In: *Profundidad de campo. Más de un siglo del cine rural en España*. Ed. A. GÓMEZ GÓMEZ, P. POYATO. Girona 2010.
- GORTARI DRETS C.: *Cine andaluz: una utopía posible*. In: *Cine en Andalucía*. Ed. R. UTRERA, J.-F. DELGADO. Sevilla 1980.
- GRANJA J.L. DE LA: *El nacionalismo vasco*. In: TEGOŽ: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Madrid 2002.

- GUBERN R.: *Lo rural, dentro y fuera del campo*. In: *Lo rural en el cine español*. Ed. P. POYATO. Córdoba 2007.
- GUTIÉRREZ LOZANO J.F.: *El nuevo „cine andaluz”, todavía sin denominación de origen*. In: B. DÍAZ NOSTY: *Informe de la comunicación 2002: los medios y la modernización en Andalucía*. Madrid 2002.
- HEREDERO C.F.: *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares 1997.
- LABANYI J.: *Miscegenation, Nation Formation and Cross-Racial Identifications in The Early Francoist Folkloric Musical*. In: *Hybridity and Its Discontents: Politics, Science, Culture*. Eds. A. BRAH, A.E. COOMBES. London 2000.
- LÓPEZ ONTIVEROS A.: *Descubrimiento y exaltación de los paisajes andaluces por los viajeros románticos*. In: J. FERNÁNDEZ LACOMBA, R. GARÓFANO, A. LÓPEZ ONTIVEROS, D. ROMERO DE SOLIS: *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas de los siglos XIX y XX*. Sevilla 2007.
- LUQUE GUTIÉRREZ F.: *Vacas (J. Medem, 1992). Entre el naturalismo y el mito. In: Profundidad de campo. Más de un siglo del cine rural en España*. Ed. A. GÓMEZ GÓMEZ, P. POYATO. Girona 2010.
- MAJADA NEILA J.: *Introducción*. In: *Viajeros románticos en Málaga*. Ed. J. MAJADA NEILA. Salamanca 1996.
- MARTÍNEZ-LÁZARO E.: *De la sátira a la farsa y la comedia romántica*. In: E. MARTÍNEZ-LÁZARO, B. COBEAGA, D. SAN JOSÉ: *Ocho apellidos vascos. El libro, liburua, ¡er libro!*. Barcelona 2014.
- MARTÍN VELÁZQUEZ J.: *Una década prodigiosa: el cortometraje español de los noventa*. Madrid 2000.
- MIGUEL MARTÍNEZ C. DE: *Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los años ochenta*. San Sebastián 1999.
- MOREIRA J.M., MONIZ C., FRANCISCO OJEDA J., RODRÍGUEZ J., VENEGAS C., ZOIDO F.: *Los paisajes de Andalucía*. In: *Paisaje vivido, paisaje estudiado. Miradas complementarias desde el cine, el arte, la literatura y la ciencia*. Ed. J.R. GÚZMÁN ÁLVAREZ. Sevilla-Córdoba 2009.
- NAVARRETE L.: *La españolada en el cine*. In: *Historias, motivos y formas del cine español*. Ed. P. POYATO. Córdoba 2005.
- NAVARRETE CARDERO J.L.: *Historia de un género cinematográfico: la españolada*. Madrid 2009.
- OCAÑA WILHELMI M.: *La producción cinematográfica en Andalucía*. In: *La industria audiovisual y publicitaria en Andalucía. Estudios sobre un sector estratégico*. Coords. M. de AGUILERA MOYANO, A. MÉNDIZ NOGUERO, A. CASTILLO ESPARCIA. Málaga 1999.
- ORTIZ-OSÉS A.: *Los mitos vascos. Aproximación hermenéutica*. Bilbao 2007.
- PABLO S. DE: *A Brief History of Basque Nationalism*. In: TEGOZ: *The Basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism, and Political Violence*. Trad. R. FORSTAG. Reno 2012.

- PABLO S. DE: *Cien años de cine en el País Vasco (1896–1995)*. Vitoria–Gasteiz 1996.
- POYATO P.: *El paisaje en el cine y en la pintura: recorridos paralelos*. In: *Paisajes del cine rural español*. Ed. P. POYATO. Córdoba 2012.
- QUESADA L.: *Pintores españoles y extranjeros en España*. Sevilla 1996.
- RODRÍGUEZ BARBERÁN F.J.: *Las ciudades del espectador. El cine y la creación de un paisaje cultural*. „Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico” 2005, n° 56.
- ROGER A.: *Breve tratado del paisaje*. Trad. M. VEUTHEY. Ed. J. MADERUELO. Madrid 2007.
- ROLDÁN LARRETA C.: *El cine de Euskadi de los noventa*. „Sancho el Sabio. Revista de la Cultura e Investigación Vasca” 1999, n° 10.
- ROLDÁN LARRETA C.: *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*. Donostia 1999.
- ROLDÁN LARRETA C.: *Paisaje después de la batalla. Una aproximación al cine vasco contemporáneo*. „Revista Internacional de los Estudios Vascos” 2004, n° 49.
- ROSADO COBIÁN C., QUEROL FERNÁNDEZ P.: *Cine y turismo: una nueva estrategia de promoción*. Madrid 2006.
- ROSILLO RUBIO L.: *El patrimonio natural y urbano andaluz a través del cine. La evolución visual del paisaje cultural como crítica histórico-artística*. „E-rph. Revista Electrónica del Patrimonio Histórico” 2014, n° 14.
- RUIZ MUÑOZ M.J.: *El cine olvidado de la transición española. Historia y memoria del audiovisual independiente en Andalucía*. Sevilla 2015.
- SANTAOLALLA I. : *Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture*. In: *Constructing Identity in Contemporary Spain*. Ed. J. LABANYI. Oxford 2000.
- TORRADO MORALES S.: *Cine vasco en la bibliografía cinematográfica (1968–2007)*. San Sebastián 2008.
- Transcripción de la mesa redonda sobre cine vasco celebrada en la VI Semana de cine español*. In: *Conversaciones sobre cine vasco*. Murcia 1990.
- TRENZADO ROMERO M.: *La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz*. „Revista de Estudios Regionales” 2000, n° 58.
- UTRERA R.: *Prehistoria del cine andaluz*. In: *Cine en Andalucía*. Ed. R. UTRERA, J.-F. DELGADO. Sevilla 1980.
- UTRERA MACÍAS R.: *Españoladas y españolados: dignidad e indignidad en la filmografía de un género*. In: *Un siglo de Cine Español*. Ed. R. GUBERN. Madrid 1997.
- UTRERA MACÍAS R.: *Las rutas del cine en Andalucía*. Sevilla 2005.

Joanna Aleksandrowicz

Imagined landscapes Basque Country and Andalusia in Spanish cinema

S u m m a r y

An analysis of Spanish films from the years between 1990 and 2015 shows how the film landscapes of Basque Country and Andalusia have become symbols of local cultures and conveyors of identity. The grotesquely exaggerated landscape, along with peculiar weather, chiaroscuro and a range of colors, can also be an element of stereotypical portrayals of regions and a source of humor in Spanish comedies. The symbolism of Andalusian landscapes is particularly complex. On the one hand, they are identified with the uniqueness of a little homeland, and on the other hand, they are stereotypically perceived as a mark of entire Spain. Then, Basque Country, situated in the North is regarded as an opposition to the Spanish South in terms of landscape and culture. Both Basque and Andalusian landscapes are associated with particular character types and genre schemata, not infrequently juxtaposed in the narrative as a counterpoint.

Joanna Aleksandrowicz

Les paysages imaginés Le Pays basque et l'Andalousie dans le cinéma espagnol

R é s u m é

L'analyse des films espagnols des années 1990–2015 démontre comment les paysages cinématographiques du Pays basque et ceux de l'Andalousie sont devenus les symboles des cultures locales et les porteurs de l'identité. Il arrive que le paysage grotesquement amplifié avec son climat spécifique, son clair-obscur et sa gamme de couleurs soit aussi l'élément des images stéréotypiques de ces régions et la source de l'humour dans les comédies espagnoles. C'est la symbolique des paysages andalous qui a un caractère singulièrement complexe. D'un côté, ils sont identifiés à la spécificité d'une petite patrie ; de l'autre, ils sont perçus de manière stéréotypique comme la carte postale de l'Espagne tout entière. Cependant, le Pays basque, situé au nord, est considéré comme une opposition paysagère et culturelle du sud de l'Espagne. Aussi bien les paysages basques que ceux de l'Andalousie se lient à des types déterminés de personnages et aux schémas génériques ; ils sont aussi parfois combinés au cours de la narration sous forme de contrepoint.