

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 12(1) 2020

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.12.1.2

Joanna Aleksandrowicz

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID 0000-0001-5095-7706

Odkrywanie innego

Podróże do Andaluzji w kinie hiszpańskim

Filmowe podróże na południe Hiszpanii wiążą się z odkrywaniem różnie definiowanej i obrazowanej inności, która wpisuje się w konteksty społeczno-polityczne, ale i w typowe dla danego okresu tendencje narracyjne. Możemy mówić tu o odmienności pejzażu, o specyfice architektury czy o inności kulturowej, ukazywanej przez pryzmat folkloru oraz arabskiej przeszłości regionu. Inność rozumiana jest też w kategoriach etnicznych i narodowych. Jako Inni definiowani są zarówno sami Andaluzyjczycy i zamieszkujący południe Cyganie, jak i zagraniczni turyści czy afrykańscy migranci.

Celem artykułu jest ukazanie zmian zachodzących w filmowych obrazach podróży do Andaluzji. Chronologiczny układ analizowanego materiału umożliwia prześledzenie rozwoju artystycznych konwencji na tle procesów historycznych. Badania, zawężone do filmów fabularnych, dotyczą wyłącznie kinematografii hiszpańskiej (z uwzględnieniem dwóch koprodukcji). Takie ujęcie pozwala na spójne powiązanie omawianych zjawisk z konkretnym kontekstem kulturowym i społeczno-politycznym. Poza tym temat podróży do Andaluzji jest charakterystyczny właśnie dla kina hiszpańskiego – w innych kinematografiach pojawia się raczej epizodycznie i trudno byłoby włączyć te filmy w określoną typologię.

Przedstawiony problem nie był dotychczas podejmowany na gruncie polskiego filmoznawstwa. Przeprowadzone analizy wpisują się w nurt hiszpańskich badań dotyczących obrazów Andaluzji w kinie, choć rozważania te raczej nie wiążą się bezpośrednio z motywem podróży. Pomocne w badaniach nad kontekstem kulturowym okazały się relacje dziewiętnastowiecznych podróżników i opracowania poświęcone konstruowaniu romantycznego mitu Andaluzji, rozwojowi turystyki oraz obrazom regionu w innych sztukach.

Wymyślanie Andaluzji

Wyobrażenia o inności Andaluzji kształtowały się na długo przed wynalezieniem kinematografu i już wtedy wiązały się ze spojrzeniem obcego oraz z motywem podróży. Szczególne znaczenie mają tutaj zapiski romantycznych podróżników, głównie francuskich i angielskich. Jechali oni do Hiszpanii z określonymi oczekiwaniami.

W przeciwieństwie do swoich oświeceniowych poprzedników, krytycznych wobec ekonomicznego i obyczajowego zacofania kraju, romantycy szukali w nim dzikości, rozumianej jako antyteza dla postępującej industrializacji. Fascynował ich narodo-
wy zryw przeciw inwazji napoleońskiej (1808–1814), fenomen *hidalgów*, hiszpańskie *romance*, teatr Lope de Vega i Calderona. Ze wszystkich regionów najczęściej odwiedzano Andaluzję – w niej zaś Sewillę, Granadę, Rondę i Malagę – gdzie przyciągały przybyszów ślady arabskiej przeszłości, klimat, barwność folkloru, wesoły charakter mieszkańców i na wpół legendarne postacie rozbójników (Majada Neila 1996: 10–12).

Jak zauważa Alberto Egea Fernández-Montesinos, najpopularniejsze przymiotniki, których używano w romantycznych opisach Andaluzji, to *malowniczy*, *osobliwy* i *inny* (Egea Fernández-Montesinos 2008: 35). Badacz podkreśla też tożsamościową rolę podróży – z jednej strony ułatwiały one określenie odrębności narodowej podróżnika, z drugiej pozwalały dostrzec specyfikę regionu na tle innych części kraju (Egea Fernández-Montesinos 2008: 36). Henry David Inglis pisze w swojej relacji, że w Hiszpanii na próżno szukać miasta, które reprezentowałoby cały naród (Inglis 2000: 59). Autor szczegółowo porównuje Sewillę z Madrytem, wskazując na różnice we wszystkich niemal sferach życia – od klimatu po architekturę, poprzez ubiór, obyczaje i podejście do pracy (Inglis 2000: 60–61). Tak kształtuje się wyobrażenie o kulturowej inności, przez której pryzmat spoglądać będą na Andaluzję również późniejsi twórcy. Obok rzeczywistej charakterystyki regionu w zapiskach z podróży pojawiała się jednak przesadna egzotyzacja, prowadząca do specyficznej selekcji uwzględnianych motywów. W opisach dominują gaje oliwne i egzotyczne kwiaty, które dla przybyszów stanowiły ciekawostkę. Czytelnik mógł więc błędnie wywnioskować, że w Andaluzji nie ma zbóż ani innych roślin nieopisanych przez autorów (López Ontiveros 2007: 186). Powszechna jest też fascynacja uosabiającymi mit wolności i indywidualizmu rozbójnikami, których romantycy tęsknie – i zwykle nieskutecznie – wypatrywali na andaluzyjskich drogach. Nie napotkawszy niczego nadzwyczajnego, w obawie, że czytelnik uzna ich wyprawę za nudną i nieudaną, podróżnicy często puszczali wodze fantazji, wymyślając lub wyolbrzymiając niebezpieczeństwa i przesadnie uwypuklając egzotyczne walory regionu. Popularną praktyką było nie tylko kopiowanie fragmentów innych relacji, ale i konstruowanie z nich opisów podróży, które nigdy się nie odbyły (Majada Neila 1996: 15–16). Przekształcało to rzeczywiste doświadczenie południa w modną konwencję literacką. W ten sposób powstawało kompendium andaluzyjskich motywów, z którego wyłonił się stereotyp.

Oferując egzotykę dalekiego kraju bez konieczności wyjeżdżania poza kontynent, Andaluzja zaczęła być postrzegana jako europejski Orient – bliski i daleki zarazem. Już w połowie XIX wieku pojawiły się głosy, że obraz w relacjach z podróży jest przesadzony i niewiarygodny, jednak moda na egzotykę sprawiała, że całe rzesze podróżników nadal interesowały się wyłącznie arabskimi zabytkami lub dopatrywały się orientalnych korzeni w miejscach, które wcale ich nie miały. Z czasem maurofilie zaczęli wykorzystywać sami Hiszpanie, na przykład dodając orientalne elementy przy restauracji budynków (Sazatornil Ruiz 2015: 86).

Motywy podejmowane w romantycznych relacjach z podróży pojawiają się także w malarstwie tego okresu. Z zamiłowaniem uwieczniano tu arabską architekturę, zwłaszcza Alhambrę w Granadzie oraz sewilską Giralde, które później staną się filmowymi ikonami Andaluzji. Na wielu płótnach widoczny jest typowy dla epoki kult ruin, umieszczanych zwykle w dzikim, górskim pejzażu. Artystów, podobnie jak autorów zapisków, fascynowały też religijne obrzędy, obyczajowość cygańska oraz folklor, sprowadzony najczęściej do korridy i flamenco.

Podobne zainteresowania i typy kompozycji odnajdujemy w pracach pierwszych fotografów podróżujących po Andaluzji (Garófano 2002: 15–16). Sztuka fotografii rozwija się zaś równoległe z turystyką i jest „odpowiedzialna za tworzenie i podtrzymywanie wyobrażeń kulturowych na temat danego miejsca, skutecznie przez nią samą przeobrażanego w atrakcyjny widok” (Frydryczak 2013: 163). Wraz z modelem podróżowania zmieniają się też konwencje literackiego opisu. W 1845 roku Richard Ford wydaje pierwszy przewodnik, zapoczątkowując nowy typ literatury, który przyczyni się do rozwoju turystyki, popularyzując jednak nadal romantyczną wizję regionu (Egea Fernández-Montesinos 2008: 35; 2015: 62).

Mimo wspomnianych relacji, które akcentowały odmienność Andaluzji, już w okresie romantyzmu wizerunek południa stanowił dominantę, by z czasem nałożyć się na wyobrażenia o innych częściach kraju (Temprano 1988: 41). W ten sposób andaluzyjskość zaczęła być utożsamiana z hiszpańskością. Ilustrują to między innymi wystawy światowe, bazujące na stereotypach zakorzenionych w dziewiętnastowiecznej literaturze podróżniczej (Sazatornil Ruiz 2015: 80). Ukształtowała ona nie tylko same przekazy, ale i oczekiwania odbiorców. Jak pisze Carlos Frontaura we wspomnieniach z wystawy światowej w 1867 roku, Hiszpania to dla Francuzów „kraj, gdzie nikt nie myśli o niczym innym niż gra na kastanietach, napady na drogach i zaloty” (Frontaura 1867: 250). Wykształcona w ten sposób ikonografia wpłynęła na pierwsze filmy realizowane przez podróżujących do Andaluzji operatorów braci Lumière, którzy poszukiwali na południu tego, co egzotyczne, a konwencje te powielali w kinie niemym również twórcy hiszpańscy (zob. szerzej: Claver Esteban 2012: 209–392).

Spojrzenie obcego

Tradycja romantyczna miała też istotny wpływ na powstanie *españolady*, rozumianej jako nieautentyczne przerysowanie ikon hiszpańskości. W późniejszym okresie termin ten zaczął być używany jako nazwa gatunku filmowego, co poświadcza rolę kina w kreowaniu narodowych mitów. W konwencji tej tworzyli sami Hiszpanie, choć nieraz utożsamiano ją ze spojrzeniem z zewnątrz, z pozycji poszukującego egzotyki cudzoziemca.

Za istotny moment w ewolucji *españolady* uważany jest rok 1847. Powstaje wówczas opowiadanie Prospera Mériméego *Carmen* (Mérimée 1989), na którego motywach oparta została opera Bizeta, popularyzująca stereotypowy obraz Andaluzji. Nowela prezentuje świat południa zastygły w romantycznym marzeniu o kochających wolność, uwodzicielskich Cygankach, odważnych rozbójnikach i dzikich pejzażach skrywających ślady Orientu. Spośród hiszpańskich adaptacji

najwierniejsza względem literackiego pierwowzoru jest *Carmen* (2003) Vicentego Arandy. Tak jak w noweli historia opowiadana jest tu z perspektywy postaci pochodzących spoza Andaluzji. Główny narrator to francuski podróżnik i poszukujący arabskich zabytków archeolog, ale niektóre fragmenty historii poznaje on (razem z widzem) dzięki opowieści pochodzącego z północy Hiszpanii żołnierza przystającego do bandy rozbójników. Losy Carmen ukazane są więc przez pryzmat oczekiwań męskich bohaterów, przy czym Aranda wyjątkowo wyraźnie podkreśla punkt widzenia francuskiego podróżnika. Służą temu nie tylko klasyczne zabiegi montażowe czyniące z bohaterki obiekt spojrzenia, ale i specyficzne rekwizyty, takie jak okulary czy lornetka. Są one jednocześnie atrybutami cywilizacji i wykształcenia, podobnie jak wykopaliska, służące badaniom, które nie interesują mieszkańców. Symbolem kontrastów pomiędzy światem postępu reprezentowanym przez podróżnika a zastygłym w czasie hiszpańskim południem jest także zegarek z pozytywką, fascynujący zarówno kordobańskich zakonników, jak i Cyganek. Choć *Carmen* Mériméego i Arandy może być rozpatrywana jako wyraz spojrzenia obcego, paradoksalnie prawdziwym obcym staje się tu sama bohaterka – egzotyczny obiekt pożądania, pozbawiony prawa do własnej narracji w fabule, której reguły określił ktoś inny.

Co ciekawe, pozostałe hiszpańskie adaptacje rezygnują z głosu francuskiego narratora, jednocześnie przywłaszczając stworzone przez zagranicznych podróżników stereotypy i wplatając je we własną wizję Hiszpanii, podporządkowaną aktualnej sytuacji społeczno-politycznej. Stereotyp przekształca się więc tu w pewnej mierze w autostereotyp.

Południe ukazane jest przez pryzmat spojrzenia z zewnątrz także w *Mrocznym przedmiocie pożądania* (*Cet obscur objet du désir*, 1977) Luisa Buñuela. Reżyser przewrotnie wykorzystuje między innymi motyw *tablao* – lokalu dla turystów prezentującego komercyjną wersję flamenco. Folklor andaluzyjski jest tam podporządkowany spojrzeniu obcego i dostosowany do jego oczekiwań. Nie bez powodu filmowa tancerka to Hiszpanka mieszkająca w Paryżu, a historia opowiedziana zostaje z punktu widzenia Francuza podróżującego do Sewilli.



Fot. 1. Spojrzenie francuskiego podróżnika w *Carmen* (2003)

Ideologie w podróży

Ideologia epoki frankistowskiej (1939–1975) wykorzystywała narosłe wokół południa stereotypy, włączając je w dyskurs nacjonalistyczny. Charakterystyczne jest tu zjawisko przywłaszczenia kultury andaluzyjskiej, która stała się swoistą wizytówką całej Hiszpanii. Tendencja ta widoczna jest w modelu filmowych podróży, popularnym zwłaszcza w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Wiąże się on z motywem „nawracania” na hiszpańskość poprzez andaluzyjskość, przy czym ta ostatnia czytana była zwykle przez pryzmat kultury cygańskiej. W filmach pojawiała się postać wracającego z zagranicy Andaluzyjczyka, który mimo licznych perypetii i nieporozumień dzięki napotkanej Cygance odrzucał obce mody i doceniał rodzime tradycje. Narzędziem uwalniania bohaterów od zagranicznych wpływów było flamenco, sprowadzone do popularnej piosenki zwanej coplą. Przykładem tego typu praktyk jest *Canelita en rama* (1942) Eduarda Garcíi Maroto, gdzie tytułowa bohaterka przekonuje andaluzyjskiego paniczka do wartości narodowych poprzez muzyczną tradycję południa.

W przypadku protagonisty rozdartego pomiędzy uczuciem do dwóch kobiet rywalizację wygrywała niemal zawsze Cyganka. Arystokratka miała na to szansę wyłącznie, doceniając kulturę popularną (zob. Labanyi 2003: 6). Przeciwwstawienie dwóch kobiet, z których jedna reprezentuje wartości zagraniczne, a druga andaluzyjskie rozumiane jako narodowe, odnajdujemy na przykład w filmie *La Lola se va a los puertos* (*Lola odchodzi ku portom*, 1947) Juana de Orduñi, opartym na motywach sztuki Antonia i Manuela Machado. Młoda dziedziczka, wraz z niewystępującym w dramacie wujkiem, wraca z zagranicy do andaluzyjskiego majątku, by poślubić bogatego paniczka. Ten zakochuje się w śpiewaczce Loli, która jednak doprowadza do pogodzenia narzeczonych, pokazując dziewczynie wartość rodzimej kultury. Znamienne jest między innymi zderzenie kankana w niezdatnym wykonaniu wujka z budzącą entuzjazm bohaterów coplą śpiewaną przez Lolę. Mityczna śpiewaczka z dramatu odgrywa tu więc głównie rolę edukacyjną – zarówno wobec innych postaci, jak i wobec widza. Tułaczy żywot artystki wiecznie „odchodzącej ku portom” podporządkowany został idei powrotu z zagranicznej podróży i przekonaniu, że to, co najcenniejsze, znajduje się na południu.

Portret cygańskiej śpiewaczki, która żyje w niekończącej się podróży, inaczej nakreślony został w adaptacji Josefiny Moliny z 1993 roku. Rzecz jasna nie ma tu już racji bytu wykorzystanie folkloru w patriotycznej edukacji, fabuła podporządkowana zostaje natomiast innej ideologii. Film powstał w okresie odrodzenia kultury regionalnej i związanych z nią instytucji. Warto wspomnieć, że adaptacja była realizowana przy wsparciu andaluzyjskiej telewizji Canal Sur. Przede wszystkim trzeba jednak zwrócić uwagę na przeniesienie akcentów w samej narracji. Lola uosabia tu wyłącznie wartości regionalne, a w jednej ze scen wykonuje nawet hymn Andaluzji na zebraniu lokalnej partii. Również mężczyźni zafascynowani artystką pociągają nie tylko jej brawurowe wykonania *cante jondo*, ale i idee polityczne.

Pędząca nowoczesność i czas zatrzymany

W wielu kampaniach turystycznych z pierwszej połowy XX wieku charakterystyczne jest „napięcie pomiędzy nowoczesnym stylem życia, związanym z turystyką, a potrzebą uwiedzenia przybysza obrazem miejsc niedotkniętych cywilizacją” (Afinoguénova 2007: 38). Znaczący wydaje się na przykład slogan umieszczony na tle ogrodów Generalife w Alhambrze – „Hiszpania. Romantyczność Wschodu i komfort Zachodu”. Uderza tu także wspomniane już utożsamienie całego kraju z kulturą południa.

Wyrażną cezurę w sposobie postrzegania podróży stanowią w Hiszpanii lata pięćdziesiąte XX wieku, gdy kraj, realizujący po wojnie domowej (1936–1939) konsekwentną politykę izolacjonizmu, otworzył swoje granice, a w turystyce zaczęto upatrywać szans ekonomicznego rozwoju. W następnej dekadzie powstała słynna kampania pod hasłem „Hiszpania jest inna”, której towarzyszyły obrazy białych miasteczek i arabskich zabytków południa. Jednocześnie coraz silniej dochodziła do głosu wizja wakacyjnego raj, pełna piaszczystych plaż i atrakcyjnych turystek w kostiumach kąpielowych (Moreno Garrido 2007: 136). Z tą tendencją wiązały się przemiany andaluzyjskich wybrzeży, na których masowo wyrastały nowoczesne hotele, a wielu mieszkańców porzucało tradycyjne zawody – rybacy oferowali morskie wycieczki, a chłopcy podejmowali pracę w gastronomii. Równocześnie rozwinęła się moda na wakacje w kurortach wśród samych Hiszpanów (Crumbaugh 2007: 161–162).

Nie tylko reklama turystyczna, ale i film wydaje się w tym okresie rozdarty pomiędzy pragnieniem zmian a tęsknotą za Orientem. Zwykle nowoczesność uosabiają jednak w fabułach postaci zagranicznych turystów, podczas gdy mieszkańcy Andaluzji reprezentują urok przeszłości. Dobrym tego przykładem jest film *Todo es posible en Granada* (*W Granadzie wszystko jest możliwe*, 1954, reż. José Luis Sáenz de Heredia), gdzie wysłanniczka amerykańskiej firmy zajmującej się wydobywaniem uranu przeciwstawiona zostaje postaci Andaluzyjczyka, który nie chce sprzedać swojej ziemi, przekonany, że skrywa ona arabski skarb. Praktyczne usposobienie zasadniczej cudzoziemki zderzone zostaje ze swobodą i fantazją Andaluzyjczyka. Ostatecznie magia południa odmienia jednak Amerykankę, która rezygnuje ze swoich poglądów, okularów i sztywnych garsonek. Motyw podróży ponownie wykorzystany jest tu do podkreślenia walorów kultury narodowej w jej najbardziej egzotycznej odsłonie, ale odkrywają ją już nie powracający z zagranicy Hiszpanie, lecz przybysze z zewnątrz. W tym duchu zrealizowana została również późniejsza wersja filmu, wyreżyserowana przez Rafaela Romero Marchenta w 1982 roku, a więc w okresie gdy hiszpański przemysł turystyczny był już w pełni rozwinięty. Odzwierciedlają to drobne zmiany w fabule i scenografii – główny bohater jest przewodnikiem autokarowych wycieczek, a w tle pojawiają się sklepy z pamiątkami, hotele i pokazy flamenco dla turystów. Jednocześnie Andaluzja nadal charakteryzowana jest poprzez odniesienia do przeszłości, a jej orientalny czar zaprzecza wartościom racjonalnej kultury amerykańskiej.

Zarówno romans kina z turystyką, jak i fabularne romanse pomiędzy cudzoziemkami i Hiszpanami stają się charakterystyczne dla filmów z lat sześćdziesiątych.

W *En Andalucía nació el amor* (*Miłość zrodziła się w Andaluzji*, 1966, reż. Enrique López Eguiluz) romantyczna fabuła wydaje się niemal pretekstem do ukazania największych atrakcji Andaluzji, które hiszpański przewodnik pokazuje blondwłosej Szwedce. Fascynacja atrakcyjnymi i liberalnymi cudzoziemkami jest też tematem komedii *El turismo es un gran invento* (*Turystyka to wielki wynalazek*, 1968, reż. Pedro Lazaga). Wyraźnie widać tu zmiany krajobrazu, podporządkowanego rozwojowi kurortów, które reprezentują nowy model turystyki i odmienną wizję regionu. W filmie przybywają tam nie tylko spragnieni słońca cudzoziemcy, ale i mieszkańcy Aragonii, pragnący nauczyć się, jak zbudować lokalny przemysł turystyczny. Źródłem komizmu są głównie kontrasty pomiędzy nowoczesnym kurortem a zacofanymi Aragończykami, wchodzącymi w bericie do sauny i w butach do basenu. Wyśmiane zostają też narodowe stereotypy – jeden z bohaterów jest strofowany przez fotografa, że przytula turystkę do zdjęcia nie dość namiętnie jak na Hiszpana, drugi chce zaimponować cudzoziemkom, kłamiąc, że w przeszłości był toreadorem. Komedia Lazagi podkreśla również dynamikę zmian charakterystyczną dla Hiszpanii lat sześćdziesiątych. Jak mówi w czołówce narrator, „turystyka to magiczne słowo, które jest dziś na ustach wszystkich, mimo że wczoraj – chociaż figurowało w słowniku – nikt nie wiedział, co właściwie znaczy”. Ta nowa rzeczywistość nie obejmuje jednak samych Andaluzjczyków, w filmie praktycznie niewidocznych. Region staje się w ten sposób pozbawioną tożsamości nowoczesną enklawą, zamieszkiwaną przez tymczasowych gości i anonimową obsługę hotelową.

Mimo zachłyśnięcia się nowoczesnością wizerunek Andaluzji pielęgnującej dawne tradycje nie znika z hiszpańskiego kina. W filmowych obrazach podróży z okresu transformacji ustrojowej (1975–1982) nadal dominują kontrasty pomiędzy mieszkańcami a zagranicznymi turystami. Ma to miejsce na przykład w filmie *La Sabina* (1979, reż. José Luis Borau), którego tytuł odnosi się do legendarnego monstrum. Zacofany region, gdzie wciąż podróżuje się na osiołkach i pielęgnuje dawne przesady, staje się przedmiotem fascynacji obcych, zwracających uwagę tubylców terenowym samochodem, nowoczesnym strojem i modnymi fryzurami. Wartości południa reprezentowane są też przez postać pięknej i szczerzej Andaluzjki, która stanowi kontrast dla wulgarnych, pozbawionych uroku cudzoziemek. Sama Andaluzja jest tutaj krainą wsi i małych miasteczek, gdzie życie zaburza przerwy w dostawie prądu, a Anglicy znajdują zaledwie jedną „przyzwoitą bibliotekę”, której okazują się jedynymi czytelnikami. Mroczna legenda o La Sabinie traktowana jest przez przybyszów jako turystyczna atrakcja, wpisująca się w romantyczne mity podobnie jak zwiedzanie opuszczonych zamków czy lokalna fiesta z tańcem i religijną procesją.

Obraz podróży rozumianej jako zderzenie tradycji i nowoczesności powraca w filmie *Al sur de Granada* (*Na południe od Granady*, 2003, reż. Fernando Colomo), opowiadającym o podróżach brytyjskiego pisarza i hispanisty Geralda Brenana. Narracja zbudowana jest tu na kulturowych kontrastach. Andaluzjki zajmują się wróżbami i rzucaniem czarów, a samochód cudzoziemców w kurzu polnej drogi napotyka jako przeszkodę stado owiec. Wykształcony erudyta, szukając poetyckiej weny, trafia do wioski, gdzie zakochuje się w prostej analfabecie, która słysząc arię z gramofonu, na darmo rozgląda się za śpiewaczką, a na widok morza pyta, czy można je pić lub w nim pracować, a jeśli nie, to do czego służy? Uczucie nie przeszkodzi jednak

bohaterowi wyjechać do Wielkiej Brytanii, gdy dziewczyna zajdzie w ciążę, i wrócić po trzech latach z nowoczesną i wykształconą żoną. Reżyser, pokazując specyfikę międzykulturowych spotkań, podkreśla więc także problem różnic społecznych.

W kinie najnowszym postacie zagranicznych turystów są jednak rzadkością, a jeśli się pojawiają, to na innych zasadach. Odchodzenie od turystycznych klisz wiadać na przykład w filmie *La leyenda del tiempo* (*Legenda o czasie*, 2006, reż. Isaki Lacuesta), którego tytuł nawiązuje do utworu z repertuaru Camarona de la Isla. Choć jedną z głównych postaci jest tu japońska turystka, jej podróż nie koncentruje się na poszukiwaniu malowniczości i egzotyki. Bohaterka jedzie do Andaluzji, chcąc nauczyć się śpiewać tak jak Camarón, by wyrazić żałobę z powodu śmierci ojca.

Cudzoziemcy nie są już godną uwagi nowością w masowo odwiedzanej Andaluzji, ona sama zaś unowocześniła się i przestała być postrzegana przez pryzmat romantycznej legendy. Zmieniły się także sposoby promocji regionu. Z kampanii znikają postaci Andaluzjczyków, często pojawiają się natomiast portrety zadowolonych turystów. Wynika to ze stopniowego odchodzenia od reklamy etnicznej, promującej inność. Hasłem „Andaluzja jest tylko jedna. Twoja” sygnalizowano otwarcie na oczekiwania turystów, oferując im pełną możliwości przestrzeń, którą sami mogą wypełnić (Afinoguénova 2015: 229–263). Choć w reklamach pojawiają się wciąż regionalne zabytki, nie wpisują się już one wyłącznie w orientalne klisze, a coraz więcej miejsca zajmuje dzika przyroda, co włącza się w trendy związane z ekologią i powrotem do natury (Hernández-Ramírez 2008: 116, 206–220).

Zderzenie małych ojczyzn

Przejsie do demokracji oznaczało w Hiszpanii odrodzenie się lokalnych tożsamości, które nie były już napiętnowane przez politykę rządu. Wpłynęło to zarówno na próby stworzenia kinematografii regionalnych, jak i na zainteresowanie reżyserów tematyką małych ojczyzn. Również podróż na południe, zwłaszcza od lat dziewięćdziesiątych, stała się w filmie domeną samych Hiszpanów, a zderzenie kultur zaczęło przybierać charakter międzyregionalny. Kontrast nowoczesności i zacofania powraca w tym okresie głównie w narracjach osadzonych w przeszłości. Przykładem może być film *Volavérunt* (1999, reż. Bigas Luna), którego akcja toczy się na początku XIX wieku. Widzimy tu podróż madryckiej arystokracji do andaluzyjskiej posiadłości. Spojrzenie z okna powozu związane jest z perspektywą obcego, uwydatnioną w scenie, gdy wystrojeni zgodnie z francuską modą arystokraci napotykać na drodze religijną procesję wieśniaków. Montaż oparty na ujęciach i kontrujęciach podkreśla, kto jest władcą, a kto przedmiotem spojrzenia. Mieszkańcy południa ukazani są jako Inni nie tylko w znaczeniu kulturowym, ale i cywilizacyjnym. Dobrze oddaje to też ujęcie, w którym po jednej stronie widoczna jest dynamiczna kawkada eleganckich powozów, a po drugiej posuwająca się pieszko, zagubiona w pyłe drogi procesja. Kontrasty te wynikają jednak nie tylko ze specyfiki regionu, ale mają bezpośredni związek z różnicami klasowymi. Nierówności natury *stricte* ekonomicznej wydobywa natomiast osadzony w okresie transformacji film *Stare grzechy mają długie cienie* (*La isla mínima*, 2014, reż. Alberto Rodríguez), gdzie podróż wpisuje się

we wzorce gatunkowe – dwóch policjantów z Madrytu przyjeżdża do zagubionego w rozlewiskach Gwadalkiwiru miasteczka w poszukiwaniu seryjnego mordercy.

We współczesnych fabułach dominują z kolei różnice kulturowe, typowa jest też formuła oswojenia tego, co obce. Spotykamy się z nią na przykład w komediach romantycznych *Jak zostać Baskiem* (*Ocho apellidos vascos*, 2014) i *Jak zostać Katalonką* (*Ocho apellidos catalanes*, 2015) w reżyserii Emilia Martineza Lazara. Powodem podróży na południe w pierwszym z filmów jest udział Baskijki w nieudanym wieczorze panińskim, podczas którego niecierpiąca Andaluzji dziewczyna zmuszona jest przebrać się za tancerkę flamenco. W finale niedoszła panna młoda wraca jednak do Sewilli, by ponownie spotkać się z poznanym tam andaluzyjskim kelnerem, choć oboje uosabiają skrajnie odmienne temperamenty, typowe dla swoich małych ojczyzn. Nakręcona rok później kontynuacja również wykorzystuje komiczną grę lokalnych stereotypów i wzajemnych uprzedzeń. Mimo że na początku filmu widzimy turystyczne klisze Sewilli, ukazane są one z przymrużeniem oka, a flirt z atrakcyjnymi cudzoziemkami stanowi jedynie komediowy komentarz do frustracji bohatera po nieudanym, jak się okazuje, związku. Folklor zaś służy przede wszystkim do humorystycznego uwypuklenia regionalnych różnic. Bask, który przyjeżdża do Sewilli tuż przed planowanym ślubem córki z Katalończykiem, nie potrafi odnaleźć się w świecie lokalnych tradycji – podczas pokazu flamenco klaszcze w zupełnie innym rytmie niż wszyscy, a w trakcie religijnej procesji wywraca figurę Matki Boskiej. Ostatecznie akceptuje jednak andaluzyjskiego zięcia, gdy dziewczyna zmienia narzeczonego, a sam żeni się z kobietą pochodzącą spoza Kraju Basków. W obu filmach podróż zmienia nastawienie do obcych, choć żadna z postaci nie rezygnuje przy tym z własnej tożsamości, regionalnego akcentu i stylu życia.

Schemat oswojenia odmiennych, a nawet wrogich sobie kultur regionalnych ciekawie wykorzystuje też Miguel Hermoso w *Cudownym świetle* (*La luz prodigiosa*, 2003) – opowieści o mieszkańcu Bilbao, który nieoczekiwanie otrzymuje spadek w Granadzie. Początkowo bohater chce jak najszybciej załatwić niezbędne formalności i wrócić na północ, gdy jednak zaczyna poznawać południe, wizja powrotu do domu staje się coraz to bardziej odległa.

Oczywiście w wielu narracjach południe niesie też wartości celowo tam poszukiwane. W paradokulturalnym filmie drogi *Todo es de color* (*Wszystko jest kolorowe*, 2016, reż. Gonzalo García Pelayo) motocyklowa wyprawa z Madrytu do Caños de Meca w prowincji Kadyks pełna jest nostalgicznych wspomnień i muzyki nieistniejącego już zespołu Triana, a andaluzyjskie wybrzeże ukazane zostaje jako hippisowski raj, do którego można uciec od cywilizacji. Innym przykładem jest *Bez końca* (*Sin fin*, 2018, reż. César Esteban Alenda, José Esteban Alenda), gdzie mieszkająca w Madrycie para podróżuje nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie, by ocalić przed rozpadem swój związek. Powtórzona po latach młodzięcza wyprawa na południe ma swój finał nad morzem, które – jak wierzy bohaterka – posiada moc uzdrawiania. To tam wszystko się kończy i zaczyna raz jeszcze.

Motywy nowego początku jest też charakterystyczny dla narracji, w których podróże do Andaluzji wiąże się z ucieczką od przeszłości. Niekiedy ma ona miejsce dopiero w dającym nadzieję, otwartym zakończeniu. Na przykład w finale filmu *Alma gitana* (*Cygańska dusza*, 1996, reż. Chus Gutiérrez) bohaterka jedzie do Andaluzji,

by uwolnić się od patriarchalnej cygańskiej rodziny mieszkającej w Madrycie. W *Policzonych dniach* (*Días contados*, 1993, reż. Imanol Uribe) natomiast południe jest tylko chwilową kryjówką dla baskijskiego terrorysty i młodej narkomanki. Malownicze widoki Granady stają się kontrapunktem dla ponurej i niebezpiecznej stolicy, choć romantyczne ikony ukazane są tu z ironicznym przymrużeniem oka.

W wielu filmach ucieczka do Andaluzji jest jednak dla bohaterów nie tyle przełotnym epizodem czy sugestią szczęśliwego zakończenia, ile celem podróży. Dzieje się tak na przykład w *Fugitivas* (*Uciekinierki*, 2000) Miguela Hermoso. Ten kameralny film drogi kończy wymowna scena ponownych narodzin bohaterki na tradycyjnym patio andaluzyjskiego domu. Pobita przez członków gangu dziewczyna wychodzi z ciemności w światło i przygarnięta przez babcię otrzymuje szansę na życie bez przemocy.

Mroczną przeszłość w stolicy Hiszpanii pozostawiają też bohaterowie *Uciec przed przeszłością* (*Los aires difíciles*, 2006) Gerarda Herrero, lecz podróż do andaluzyjskiego miasteczka nie jest tu finałem, a punktem wyjścia narracji. Regionalne kontrasty podkreślone zostały już przez samą scenerię. Retrospekcje z szarego Madrytu zderzone są z rozświetlonymi słońcem, białymi uliczkami i z pełną wiatru, otwartą przestrzenią nadmorskiego pejzażu. Uderzają także różnice pomiędzy przybyszami i miejscowymi, dotyczące zarówno temperamentu, jak i społecznego statusu. Wykształceni i racjonalni przybysze ze stolicy stanowią wyraźny kontrapunkt dla prostej, pełnej energii gospodyni domowej, łączącej andaluzyjski akcent, kiepski gust i brak umiejętności oszczędzania z południowym wdziękiem, spontanicznością i wielkim sercem. Narracja, prowadzona z perspektywy madrytczyka, wpisuje Andaluzijkę w regionalny stereotyp, jednocześnie oswajając go i akceptując, mimo początkowych konfliktów i nieporozumień.

Podróż na południe nie zawsze wiąże się jednak z obietnicą szczęśliwych zakończeń. Dobrym przykładem jest *Poniente* (*Zachód*, 2002) Chuz Gutiérreza. Do rodzinnego miasteczka wraca tu nauczycielka z Madrytu oraz księgowy przebywający wiele lat na emigracji w Szwajcarii. Reżyserka koncentruje się nie tyle na figurze powrotu do korzeni, ile na niemożności ich odnalezienia. Rodzinne strony okazują się bowiem dla bohaterów obce i trudne do oswojenia, a marzenie o nowym początku niszczy dawne animozje i brak tolerancji dla inności.



Fot. 2. Międzyregionalne kontrasty w *Stare grzechy mają długie cienie* (2014)

Andaluzyjskie nie-miejsca

Obrazy podróży do Andaluzji w kinie najnowszym wyróżnia podejście do ukazywanych przestrzeni, związane z rozwijającą się w Hiszpanii od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku tendencją do poszukiwania realizmu i rezygnacji z rozpoznawalnych ikon regionu. Reżyserzy, chcąc uciec od powtarzalnych klisz i powiązanych z nimi schematów narracyjnych, zaczęli koncentrować swą uwagę na peryferiach. Zamiast turystycznych atrakcji w centrach miast popularną scenerią stały się podmiejskie blokowiska, anonimowe obwodnice czy centra handlowe. Doskonale wpisują się one w koncepcję „nie-miejsc”, rozumianych przez Marca Augé jako „przestrzeń, której nie można zdefiniować ani jako tożsamościowej, ani jako relacyjnej, ani jako historycznej” (Augé 2010: 53). Za film prekursorski w takim ukazywaniu Andaluzji uważane są *Samotne (Solás)* (1999) Benita Zambrano, gdzie Sewilla odarta zostaje z romantycznego cesarza, a jako jeden z drugoplanowych wątków pojawia się problem podróży ze wsi do miasta, przy czym to ostatnie ukazane jest przez pryzmat anonimowości i braku korzeni.

Charakterystyczne są pod tym względem także przestrzenie w *Jaulas (Klatki)* (2018, reż. Nicolás Pacheco), gdzie eksploatowany w kinie poprzednich dekad motyw zemsty w rodzinie cygańskiej rozegrany został za pomocą nowych środków. Ucieczka kradzioną furgonetką przez Andaluzję pozbawiona jest tego, co malownicze. Zaśmiecone pobocza autostrad, bezimienne miasta i puste pola poprzecinane liniami wysokiego napięcia nadają tu narracji wymiar peryferyjny. Widz odnosi wrażenie, że znajduje się gdzieś na marginesie czasu i przestrzeni, bez wyraźnych punktów orientacyjnych. Podobny charakter scenerii odnajdziemy w *Daleko od morza (Lejos del mar)* (2015) Imanola Uribe, choć powód podróży jest tu zupełnie inny – były terrorysta ETA przyjeżdża na wybrzeże Andaluzji po wyjściu z więzienia. Wbrew tytułowi akcja rozgrywa się głównie na tle fal i piasku, konfrontacja z córką jednej z ofiar zamachów uniemożliwia jednak bohaterowi skorzystanie z odnawiającej siły morza i zatarcie śladów przeszłości.

Przesunięcie akcentu z przestrzeni miejskiej na niezamieszkałe pustkowia obserwujemy również w filmie *La mitad de Óscar (Połowa Oscara)* (2010, reż. Manuel Martín Cuenca). Podobnie jak *Daleko od morza* i *Zachód* został on nakręcony w Parku Narodowym Cabo de Gata w prowincji Almería. Surowe, pustynne scenerie całkowicie odbiegają od malowniczego stereotypu, a widoki morza nie mają nic wspólnego z pełnym luksusowych hoteli pejzażem, którym zachłysnęła się Hiszpania lat sześćdziesiątych. Krajobrazy Almerii doskonale podkreślają natomiast nowe wątki pojawiające się w narracjach o podróży. W *Połowiu Oscara* do Andaluzji przyjeżdża po latach siostra tytułowego bohatera, który jest strażnikiem w opuszczonych solankach. Strome klify, bezludne stoki gór i puste plaże podkreślają tu alienację postaci rozdzielonych przez przestrzeń i pozbawionych szans na ponowną bliskość. Brak określonej tożsamości pejzażu nie zawsze jednak pociąga za sobą tematykę izolacji i wykorzenia. Przykładem może być miasteczko z *Uciec przed przeszłością* – ukazane bez znaków szczególnych, jako jedno z wielu tego typu miejsc rozsianych na andaluzyjskim wybrzeżu.



Fot. 3. Podróże peryferyjne w *Klatkach* (2018)

Sen o Europie

Odejście od regionalnych klisz i zmiana zainteresowań filmowców zbiegły się w czasie z nasileniem ruchów migracyjnych z Afryki Północnej. Kinowe obrazy migracji ukazują zwykle Andaluzję jako przystanek na drodze do dalszych części Europy. Tak jak w innych filmach z tego okresu południe pozbawione jest tu stereotypowego wizerunku, staje się miejscem tymczasowym, o tożsamości nieokreślonej i w gruncie rzeczy mało istotnej z punktu widzenia fabuły.

Szczególnie często wykorzystywanym przez reżyserów motywem staje się przeprawa przez Cieśninę Gibraltarską. W pierwszym hiszpańskim filmie koncentrującym się na tematyce migracji, *Listach od Alou* (*Cartas de Alou*, 1990) Montxo Armendariza, podróż przez morze jest wręcz narracyjną kłamrą – tytułowy bohater po deportacji do Senegalu w finale ponownie przypląwa na wybrzeże Hiszpanii. Jeden z późniejszych obrazów, *14 kilómetros* (*14 kilometrów*, 2007) Gerarda Olivaresa, wykorzystuje nawet w tytule odległość dzielącą kontynenty w najwęższym miejscu cieśniny. Najbardziej sugestywną scenę przeprawy znajdujemy natomiast w *Powrocie do Hansali* (*Retorno a Hansala*, 2008) Gutiérreza. Reżyserka ukazuje tu dramatyczną walkę o wydostanie się na brzeg z perspektywy tonącego migranta. Kamerę stopniowo zalewa woda, a mającą na horyzoncie linię plaży zastępuje w kolejnych ujęciach ciemna głębia morza.

Powrót do Hansali jest wyjątkowy także pod innym względem, ukazuje bowiem złożoność międzykulturowych spotkań – niewolnych od nieporozumień i napięć, ale wpisujących się w formułę wzajemnego oswojenia. Temat ten pojawia się również w wątku hiszpańsko-berberyjskiej przyjaźni z filmu *Zachód*, choć jest on przede wszystkim historią o ksenofobii i przemocy. Zwraca tu też uwagę strategia reżyserki, polegająca na ciągłym kwestionowaniu dychotomii ja – Inny. Powracający bowiem w rodzinne strony Hiszpanie okazują się niemal równie wyobcowani jak nielegalni migranci. W jednej ze scen bohaterka, która po śmierci ojca staje się właścicielką

plantacji, gubi się w labiryncie upraw i znajduje drogę dzięki pomocy jednego z migrantów, lepiej znającego lokalną topografię.

W większości filmów migracyjnych dominują jednak ostre podziały. Wyjątkowo mocno uwydatnia je *Bwana* (1996) Imanola Uribe – opowieść o wycieczce hiszpańskiej rodziny na andaluzyjskie wybrzeże, gdzie bohaterowie napotykają Afrykańczyka, który uratował się z rozbitej łodzi. W filmie razi uproszczona wizja rasizmu i uprzedmiotowienie postaci Innego, ale samo zderzenie kultur również w bardziej wielowymiarowych narracjach migracyjnych niezwykle rzadko zmierza w stronę szczęśliwych zakończeń.

Podróże wyobrażone

Filmowe podróże do Andaluzji nie zawsze mają realistyczny charakter, często też samo południe jest raczej kulturowym konstruktem niż realną przestrzenią, którą można by uczynić celem wędrówki. Metafilmową refleksję nad mechanizmami wytwarzania regionalnych ikon spotykamy już w przewrotnej komedii *Witaj nam, Mr. Marshall* (*Bienvenido Mr. Marshall*) Luisa Garcíi Berlangi z 1953 roku. Reżyser opowiada tu o kastylijskim miasteczku, którego mieszkańcy postanawiają wyjść na przeciw oczekiwaniom Amerykanów i przed ich przyjazdem przebierają się w andaluzyjskie stroje, poznają podstawowe kroki flamenco i przyozdabiają miejscową architekturę kartonowymi fasadami w południowym stylu. Podkreślenie sztuczności przestrzeni i rekwizytów można interpretować jako satyrę na konstruowaną w studiach filmowych uproszczoną wizję Andaluzji, ale i jako kpinę z cudzoziemców, którzy w całej Hiszpanii próbują dopatrzeć się rysów andaluzyjskich. Warto jednak pamiętać, że Berlanga parodiuje również gatunki amerykańskie, takie jak western czy film gangsterski, przez pryzmat których Hiszpanie wyobrażają sobie zagranicznych gości. Ostatecznie przejeżdżają oni przez miasteczko, nie zwracając najmniejszej uwagi na wysiłki mieszkańców, i żadna ze stron nie ma okazji skonfrontować wzajemnych sprzedzeń z rzeczywistością.

W innym zupełnie duchu utrzymana jest refleksja na temat andaluzyjskich fantazmatów w *Południu* (*El sur*, 1983) Victora Erice. Akcja filmu rozgrywa się na zamglonej, zimnej północy Hiszpanii. Narracja urywa się w momencie wyjazdu na tytułowe południe, a planowana dalsza część nigdy nie powstała, przez co mamy do czynienia z dziełem niedokończonym, innym, niż pierwotnie zakładał jego twórca. Andaluzja pojawia się tylko w sferze marzeń bohaterki i na oglądanych przez nią starych pocztówkach. Wydaje się, że Erice nieprzypadkowo wykorzystuje ten turystyczny rekwizyt, który podobnie jak kino przyczynił się do budowania stereotypowych wyobrażeń na temat regionu.

Do autotematycznej formuły w kinie współczesnym sięga natomiast Fernando Trueba w *Dziewczynie marzeń* (*La niña de tus ojos*, 1998). Reżyser opowiada tu o losach ekipy filmowej, pracującej w hitlerowskich Niemczech. Hiszpańscy aktorzy podróżują z ogarniętej wojną domową prawdziwej Andaluzji do tej stworzonej w niemieckim studiu według wzorców *españolady*.

Podróż wyobrażona nie zawsze realizuje się jednak na poziomie całości narracji. Niekiedy refleksji nad procesem konstruowania wizerunku regionu poświęcone

zostają pojedyncze sekwencje. Z taką sytuacją mamy do czynienia w czołówce *Zachodu*. W nieostrym ujęciu widzimy kształty i kolory, które przywodzą na myśl widok morza z jasnym piaskiem, plażowym parasolem i zielonymi pióropuszcami palm. Po wyostreniu obrazu okazuje się, że pejzaż był tylko optyczną iluzją. Kamera powoli odjeżdża i ukazuje tekturową makietę na kółkach, ciągniętą po nieciekawej, pełnej samochodów ulicy, niemającej nic wspólnego z wizją wakacyjnej sielanki. Gra z widzem podjęta też zostaje w jednym z następnych ujęć, gdy to, co z daleka wydaje się morzem, okazuje się połyskującą na horyzoncie folią przykrywającą plantacje. Ta utrata złudzeń wpisuje się w podjętą w filmie tematykę migracyjną, ale może być interpretowana również w kontekście narosłych wokół regionu wyobrażeń, które niekoniecznie pokrywają się z rzeczywistością. Co ciekawe, dekonstruowany mit Andaluzji nie ma tu już związku z barwną tradycją, lecz z turystycznym snem o rajskich plażach.

Nawiązanie do kulturowych wizytówek regionu, i to wszystkich naraz, odnajdujemy natomiast w jednej ze scen komedii *El mundo es suyo* (*Świat jest ich*, 2018, reż. Alonso Sánchez). Dwóch andaluzyjskich przyjaciół wraz z grupą przyjezdnych z Madrytu planuje przy kolacji nowy biznes w postaci położonego w Kastylii parku rozrywki, który oferowałby turystom wszelkie atrakcje związane z południem Hiszpanii, bez konieczności jego odwiedzania. Planowane są korridy odbywające się 24 godziny na dobę, wodospady wina manzanilla, replika sanktuarium Matki Boskiej z El Rocío, piękne Cyganki i stadniny koni oraz telebimy z filmem *Jak zostać Baskiem*. Satyra na współczesną turystykę i na oczekiwania przybyszów z innych części Hiszpanii miesza się tutaj z autoparodią – Alonso Sánchez i Alberto López, którzy wcielają się w role przyjaciół, wystąpili także jako komiczny duet w komedii wymienionej jako jedna z andaluzyjskich atrakcji. Każda zresztą z filmowych podróży wyobrażonych na swój sposób kontestuje samo medium zapośredniczające obraz południa. O ile jednak Berlanga odwoływał się do konwencji ogólnie przyjętych w latach powstania filmu, o tyle późniejsze przykłady odnoszą się raczej do modeli z przeszłości lub do jednego z wielu współczesnych sposobów myślenia o regionie.



Fot. 4. Przygotowania na przyjazd Amerykanów w *Witaj nam, Mr. Marshall* (1953)

Konkluzje

Jak pisze Jo Labanyi, „stereotyp neguje historię Innych i przedstawia ich jako byty niezmiennie” (Labanyi 2003: 13). Doskonałym tego przykładem jest utrwalona w kinie hiszpańskim wizja zatrzymanej w przeszłości Andaluzji, pełnej malowniczych widoków i barwnego folkloru. Podkreślanie zacofania regionu poprzez kontrast z przychodzącą z zewnątrz nowoczesnością konserwowało ikony południa, negując jego rozwój. Wraz z powstaniem przemysłu turystycznego oraz późniejszymi przemianami ustrojowymi zmieniają się jednak wizerunki Andaluzji i sama figura obcego. Romantyczne klisze powracają raczej w konwencji parodii, a filmy ukazujące podróżujących na południe mieszkańców innych części kraju, najczęściej Madrytu lub Kraju Basków, nie tyle wypunktowują inność Andaluzjczyków, ile raczej koncentrują się na wzajemnym odkrywaniu międzyregionalnych różnic, zwykle unieważniając je na rzecz łączącej bohaterów relacji. Następuje też specyficzne odwrócenie tożsamości – o ile bowiem kiedyś Andaluzja była spełnieniem europejskich snów o Oriencie, o tyle w wielu współczesnych narracjach arabska tradycja migrantów realizujących marzenie o Europie zderzona zostaje z kulturą mieszkańców regionu, utożsamiających się z cywilizacją Zachodu. Trudno mówić więc aktualnie o jednym modelu filmowej podróży na południe. Obok wciąż przetwarzanych dawnych schematów narracyjnych pojawiają się nowe, wpisujące się w konwencję międzyregionalnych animozji i stworzonych przez samych Hiszpanów lokalnych stereotypów lub w społeczny realizm, który obalając barwną wizję Andaluzji spod znaku *españolada*, przyczynił się jednak do powstania nowych ikon biedy i zacofania. Ten pluralizm we współczesnym myśleniu o regionie jest też widoczny w kinie, które osadzając akcję w Andaluzji, nie podejmuje tematu podróży i stanowi interesujący obszar do dalszych badań.

Przeprowadzone analizy ukazują również złożoność kulturotwórczej roli podróży. Nieraz polega ona na potwierdzaniu ukształtowanych wcześniej oczekiwań. Często jednak dynamika międzykulturowych spotkań prowadzi do autentycznego odkrywania różnie rozumianej inności. Nie można także zapominać o roli samego kina, które zabierając widza w filmowe podróże, nie tylko odzwierciedla kulturowe ikony południa, ale też je buduje.

Bibliografia

- Afinoguénova Eugenia. 2007. El discurso del turismo y la configuración de una identidad nacional para España. W: *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Antonia Rey-Reguillo (red.). Valencia. 33–63.
- Afinoguénova Eugenia. 2015. Andalucía. Una comunidad turística sin Andaluces. W: *La retórica del sur. Representaciones y discurso sobre Andalucía en el periodo democrático*. Antonio Gómez López-Quiñones, José Manuel del Pino (red.). Sevilla. 229–263.
- Augé Marc. 2010. *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Roman Chymkowski (przeł.). Warszawa.

- Claver Esteban José María. 2012. Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896–1939). Sevilla.
- Crumbaugh Justín. 2007. El turismo como arte de gobernar: los “felices sesenta” del franquismo. W: Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción. Antonia Rey-Reguillo (red.). Valencia. 147–175.
- Egea Fernández-Montesinos Alberto. 2008. Introducción. W: Viajeras románticas en Andalucía. Una antología. Alberto Egea Fernández-Montesinos (oprac.). Sevilla. 9–37.
- Egea Fernández-Montesinos Alberto. 2015. En busca de lo pintoresco. Andalucía a través de la narrativa de viaje en lengua inglesa desde el siglo XIX. W: La retórica del sur. Representaciones y discurso sobre Andalucía en el periodo democrático. Antonio Gómez López-Quiñones, José Manuel del Pino (red.). Sevilla. 53–80.
- Ford Richard. 1845. A Handbook for Travelers in Spain. London.
- Frontaura D. Carlos. 1867. Viaje cómico a la exposición de París. Madrid.
- Frydryczak Beata. 2013. Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego. Poznań.
- Garófano Rafael. 2002. Fotógrafos viajeros del siglo XIX. Las compañías fotográficas de Wilson Lévy en Andalucía, Ceuta, Gibraltar y Marruecos. Ceuta.
- Hernández-Ramírez Javier. 2008. La imagen de Andalucía en el turismo. Sevilla.
- Inglis Henry David. 2000. El perfume del azahar. W: Del Támesis al Guadalquivir: antología de los viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX. José Alberich (przeł. i red.). Sevilla. 59–84.
- Labanyi Jo. 2003. Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción. Sevilla.
- López Ontiveros Antonio. 2007. Descubrimiento y exaltación de los paisajes andaluces por los viajeros románticos. W: Los paisajes andaluces. Hitos y miradas de los siglos XIX y XX. Juan Fernández Lacomba, Rafael Garófano, Antonio López Ontiveros, Diego Romero de Solís. Sevilla. 173–197.
- Majada Neila Jesús. 1996. Introducción. W: Viajeros románticos en Málaga. Jesús Majada Neila (red.). Salamanca. 9–19.
- Mérimée Prosper. 1989. Carmen. Tadeusz Żeleński-Boy (przeł.). Warszawa.
- Moreno Garrido Ana. 2007. Historia del turismo español en el siglo XX. Madrid.
- Sazatornil Ruiz Luis. 2015. Fantasías andaluzas. Arquitectura, orientalismo e identidades en los tiempos de las exposiciones universales. W: Andalucía: la construcción de una imagen artística. Luis Méndez Rodríguez, Rocío Plaza Orellana (coords.). Sevilla. 79–142.
- Temprano Emilio. 1988. España. La selva de los tópicos. Madrid.

Filmografía

- 14 kilómetros (14 kilometrów). 2007. Gerardo Olivares (reż.).
- Al sur de Granada (Na południe od Granady). 2003. Fernando Colomo (reż.).
- Alma gitana (Cygańska dusza). 1996. Chus Gutiérrez (reż.).
- Bez końca (Sin fin). 2018. César Esteban Alenda, José Esteban Alenda (reż.).
- Bwana. 1996. Imanol Uribe (reż.).
- Canelita en rama. 1942. Eduardo García Maroto (reż.).
- Carmen. 2003. Vicente Aranda (reż.).

- Cudowne światło (La luz prodigiosa). 2003. Miguel Hermoso (reż.).
- Daleko od morza (Lejos del mar). 2015. Imanol Uribe (reż.).
- Dziewczyna marzeń (La niña te tus ojos). 1998. Fernando Trueba (reż.).
- En Andalucía nació el amor (Miłość zrodziła się w Andaluzji). 1966. Enrique López Eguiluz (reż.).
- Fugitivas (Uciekinierki). 2000. Miguel Hermoso (reż.).
- Jak zostać Baskiem (Ocho apellidos vascos). 2014. Emilio Martínez Lázaro (reż.).
- Jak zostać Katalonką (Ocho apellidos catalanes). 2015. Emilio Martínez Lázaro (reż.).
- Jaulas (Klatki). 2018. Nicolás Pacheco (reż.).
- La leyenda del tiempo (Legenda o czasie). 2006. Isaki Lacuesta (reż.).
- Listy od Alou (Cartas de Alou). 1990. Montxo Armendáriz (reż.).
- La Lola se va a los puertos (Lola odchodzi ku portom). 1947. Juan de Orduña (reż.).
- La Lola se va a los puertos (Lola odchodzi ku portom). 1993. Josefina Molina (reż.).
- La mitad de Óscar (Połowa Oscara). 2010. Manuel Martín Cuenca (reż.).
- Mroczny przedmiot pożądania (Cet obscur objet du désir). 1977. Luis Buñuel (reż.).
- El mundo es suyo (Świat jest ich). 2018. Alonso Sánchez (reż.).
- Policzone dni (Días contados). 1993. Imanol Uribe (reż.).
- Poniente (Zachód). 2002. Chus Gutiérrez (reż.).
- Powrót do Hansali (Retorno a Hansala). 2008. Chus Gutiérrez (reż.).
- La Sabina. 1979. José Luis Borau (reż.).
- Samotne (Solas). 1999. Benito Zambrano (reż.).
- Stare grzechy mają długie cienie (La isla mínima). 2014. Alberto Rodríguez (reż.).
- El sur (Południe). 1983. Víctor Erice (reż.).
- Todo es de color (Wszystko jest kolorowe). 2016. Gonzalo García Pelayo (reż.).
- Todo es posible en Granada (W Granadzie wszystko jest możliwe). 1954. José Luis Sáenz de Heredia (reż.).
- Todo es posible en Granada (W Granadzie wszystko jest możliwe). 1982. Rafael Romero Marchent (reż.).
- El turismo es un gran invento (Turystyka to wielki wynalazek). 1968. Pedro Lazaga (reż.).
- Uciec przed przeszłością (Los aires difíciles). 2006. Gerardo Herrero (reż.).
- Volavérunt. 1999. Bigas Luna (reż.).
- Witaj nam, Mr. Marshall (Bienvenido Mr. Marshall). 1953. Luis García Berlanga (reż.).

Streszczenie

Artykuł ukazuje zmiany w filmowych obrazach podróży do Andaluzji. Punktem wyjścia są stereotypy, które wpłynęły na wizerunek południa w pierwszych dekadach kina. W epoce frankistowskiej postrzegano region jako symbol całej Hiszpanii, a podróż miała na celu zderzenie wzorców zagranicznych i andaluzyjskich. Po transformacji ustrojowej reżyserzy koncentrują się raczej na podróżach międzyregionalnych. Pojawiają się nowe rozwiązania fabularne i przekształcenia scenerii, które korespondują z realistycznymi tendencjami w kinie najnowszym.

Discovering the other. Journeys to Andalusia in the Spanish cinema

Abstract

This paper shows changes in film images of journeys to Andalusia. The starting point are the stereotypes which influenced the image of Andalusia in the first decades of the cinema. During the Francoist dictatorship the region was perceived as a symbol of the whole Spain and the purpose of the journey was to contrast foreign and Andalusian culture. After the political transformation directors focused more on interregional travel. New narrative models and transformations of scenery emerged, which corresponded with realistic trends in contemporary cinema.

Słowa kluczowe: Andaluzja, kino hiszpańskie, stereotyp, podróż w filmie

Key words: Andalusia, Spanish cinema, stereotype, travel in cinema

Joanna Aleksandrowicz – adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Opublikowała książki *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* (2008) oraz *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (2012). Zajmuje się filmem i kulturą hiszpańską, kinem latynoamerykańskim i azjatyckim.