

KRAJOBRAZ INTYMNY. OBRAZY WSI W NAJNOWSZYM KINIE HISZPAŃSKIM

JOANNA ALEKSANDROWICZ

Uniwersytet Śląski w Katowicach
University of Silesia in Katowice
joanna.aleksandrowicz@us.edu.pl
ORCID 0000-0001-5095-7706

Jedną z cech kina hiszpańskiego ostatniej dekady jest wyraźny zwrot ku tematyce wiejskiej, zainicjowany już w niektórych filmach z początku XXI wieku. Eksplorowanie problemów wsi wiąże się ze zmianą w sposobach jej reprezentacji. O ile w poprzednim stuleciu dominantę stanowiło spojrzenie z zewnątrz – reżyserzy pochodzący z miasta ukazywali przybywających stamtąd bohaterów w obcej dla nich przestrzeni; o tyle nowe kino wiejskie tworzą autorzy wywodzący się z prowincji i opowiadający o niej jako o miejscu bliskim i dobrze znanym¹. Wpływa to na odejście od stereotypów zakorzenionych we wcześniejszych reprezentacjach, oscylujących zwykle między wiejską arkadią, przeciwstawianą zagrożeniom płynącym z miasta, a obrazem biedy i zacołania, stanowiącym opozycję dla metropolii traktowanej jako symbol cywilizacji².

¹ W ten sposób fenomen nowego kina wiejskiego tłumaczy Carla Simón w tekście *Memoria de la ausencia*, [w:] *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, ed. C. Losilla, Madrid 2023, s. 270. Szerzej piszę o tym zjawisku w artykule: J. Aleksandrowicz, *Inna lokalność. Powroty na wieś w najnowszym kinie hiszpańskim*, „Relacje Międzykulturowe” 2024, nr 1 (15), s. 28-41. Na temat początków nowego kina wiejskiego zob. J.M. Crespo Guerrero, V. Quirosa García, *La visión del medio rural en el cine español de la primera década del siglo XXI. Nuevos valores en tiempos de cambio*, „Methaodos. Revista de Ciencias Sociales” 2014, nr 2 (2), s. 293.

² Zob.: P. Thibaudeau, *Paradojas de un campo desterritorializado en el cine español del siglo XXI*, [w:] *Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción*, ed. M.D. García Ramos, Córdoba 2020, s. 216-217; V. Sánchez-Biosca, *Entre arcadie y barbarie. Figuras del campo en el cine español de los treinta*, [w:] *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, coord. A. Gómez Gómez, P. Poyato, Girona 2010, s. 79-89; E. Lorente, R. de Diego, *Cine e imaginario rural en el País Vasco*, [w:] *Diálogos en la frontera: de la cultura popular a la cultura de masas en la era moderna*, dir. L. Beltrán

Spojrzenie od wewnątrz

Nowa optyka łączy się z odmiennym postrzeganiem przestrzeni. Nie jest ona poddawana egzotyzacji, idealizacji czy deformacji, lecz staje się krajobrazem intymnym i codziennym. Wiąże się on z konkretnym punktem na mapie, który ma swoją nazwę w diegezie, niejednokrotnie wymienianą też w napisach końcowych z różnego rodzaju osobistymi dedykacjami. Wieś przestaje być w ten sposób pejzażem wyobrażonym, będącym efektem spojrzenia z zewnątrz, przestrzenią mityczną i nieokreśloną, podatną na umieszczanie w niej narodowych metafor³.

Ma to związek z odchodzeniem od powtarzalnych, pocztówkowych widoków na rzecz lokacji położonych z dala od turystycznych szlaków. Zdarza się, że filmowe pejzaże wymykają się całkowicie z dotychczasowych wzorców reprezentacji danego regionu. Dobrym przykładem jest zrealizowany w okolicach Granady film *W suszarni* (*Secaderos*, reż. Rocío Mesa, 2022), gdzie zamiast arabskich zabytków czy słonecznych plaż, popularnych we wcześniejszym kinie, oglądamy plantacje tytoniu i zaśniewane górskie szczyty. Poza tym ujęcia wsi są raczej wizualnym komentarzem do sytuacji postaci niż potencjalną atrakcją turystyczną dla widza. Widać to też na przykład w obrazach Estremadury we *Wściekłym błysku* (*Destello bravío*, 2021) Ainhoa Rodríguez.

Cristina Aparicio trafnie nazywa dzieło Mesy „hołdem złożonym miejscu, w którym dorastała reżyserka”⁴ i nie jest to odosobniony przypadek. Większość analizowanych tu tytułów powstała w rodzinnych stronach twórców, niekiedy wręcz w konkretnych wioskach, jak film *20 000 gatunków pszczoł* (*20 000 especies de abejas*, reż. Estibaliz Urresola Solaguren, 2023), nakręcony w baskijskim Laudio, gdzie urodziła się reżyserka. Autorzy, a zwłaszcza autorki, bo to one

Almería, Zaragoza 2016, s. 267; J. Aleksandrowicz, *Obrazy Andaluzji w kinie hiszpańskim (1910–2021)*, Katowice 2021, s. 240–245.

³ Na temat wsi jako przestrzeni metaforycznej zob. J.E. Monterde, *Lo rural como espacio metafórico*, [w:] *Profundidad...*, op. cit., s. 159–176.

⁴ C. Aparicio, *Secaderos*, „Caimán Cuadernos de Cine” 2023, n° 178, s. 42. Tłumaczenie własne. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z języka hiszpańskiego w tłumaczeniu autorki artykułu.

najczęściej sięgają dziś po tematykę wiejską, niejednokrotnie wspominają też o tożsamościowym charakterze swoich dzieł.

Nawet w filmach realizowanych przez twórców pochodzących spoza portretowanego regionu zwraca uwagę koncentracja na lokalnej specyfice miejsca akcji. Katalonka Carla Subirana, reżyserka filmu *Sica* (2023), podkreśla, że ma on swój początek w jej miłości do galisyjskiego krajobrazu, a zwłaszcza do Costa da Morte (Wybrzeże Śmierci) zawdzięczającej swą nazwę skalistej linii brzegowej, niebezpiecznej dla żeglugi. *Sica* jest efektem długotrwałej eksploracji tego obszaru, poznawania jego historii i legend oraz wsłuchiwania się „w poetycki sposób mówienia mieszkańców, opowiadających o morzu tak, jakby mówili o kobiecie”⁶. Potrzeba nawiązania intymnej relacji z konkretnym miejscem towarzyszy też nieraz twórcom wywodzącym się z filmowanego regionu. Na przykład *Trzydzieści ogników* (*Trinta lumes*, 2017) galisyjskiej reżyserki Diany Toucedo jest wynikiem jej pięcioletniego pobytu we wsi w prowincji Ourense i budowania więzi z tamtejszą społecznością⁷.

Spojrzenie od wewnątrz nie stanowi jednak wyłącznie domeny twórców i wiąże się również z subiektywizacją filmowych punktów widzenia. Patrzymy tu na wieś z perspektywy jej mieszkańców, granych zwykle przez naturšczyków pochodzących z danego miejsca. W nielicznych wypadkach, gdy pejzaż kontemplowany jest przez postać przyjeżdżającą z miasta, okazuje się ona zawsze w jakiś sposób związana z prowincją. W *Górach do pokonania* (*Els encantats*, reż. Elena Trapé, 2023) czy *Pięciu małych wilczkach* (*Cinco lobitos*, reż. Alauda Ruiz de Azúa, 2022) bohaterki powracają do rodzinnych domów na wsi. Z kolei w *Bestiach* (*As bestas*, reż. Rodrigo Sorogoyen, 2022) para protagonistów to tzw. *neorrurales*, a więc osoby z miasta, które osiedliły się na prowincji⁸. Film uwypukla przywiązanie bohaterów do galisyjskiego krajobrazu, a ich fascynacja pięknem gór nie jest zachwytem turysty, lecz kogoś, kto pragnie w nich żyć, uprawiać ziemię i wypasać owce.

⁵ Zob.: A. Rodríguez, *El cine insolente*, [w:] *El cine...*, op. cit., s. 190; D. Toucedo, *Trabajar las imágenes*, [w:] *El cine...*, op. cit., s. 290; A. Ruiz de Azúa, *La imitación de la vida*, [w:] *El cine...*, op. cit., s. 247.

⁶ M. Cortez Gentil, *Entrevista a Carla Subirana, directora de „Sica”*, <https://testigodecine.com/especiales/entrevistas/entrevista-a-carla-subirana-directora-de-sica/> (dostęp 7.06.2024).

⁷ D. Toucedo, op. cit., s. 290.

⁸ Na temat tego zjawiska, popularnego w Hiszpanii od końca XX wieku, zob. S. del Molino, *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, Madrid 2016, s. 87.

Wiele filmów akcentuje sam akt patrzenia. Znakomitym przykładem wydaje się zwłaszcza *Alcarràs* (reż. Carla Simón, 2022), w którym uważna kontemplacja krajobrazu niemal zawsze poprzedzona jest długim, statycznym ujęciem obserwujących go bohaterów. Podobne zabiegi zastosowane są w filmie *W suszarni*, gdzie akt patrzenia podkreślony został gestem dziewczynki przyglądającej się wiejskiemu światu przez otwór w zwiniętej dłoni.

Zmiana perspektywy łączy się także z aktywnością w krajobrazie i kształtowaniem go przez mieszkańców. Wieś nie jest już jedynie obiektem spojrzenia, lecz staje się przestrzenią działania. Widać to w licznych obrazach przedstawiających uprawę ziemi – wcześniej niemal nieobecną w kinie hiszpańskim. Obok czysto estetycznych właściwości pejzażu twórcy uwypatniają jego związki z codziennym życiem postaci, ukazując konkretne prace na roli, które niejednokrotnie okazują się nie tyle tłem opowieści, ile jej tematem. Na pierwszy plan wysuwa te wątki Carla Simón w *Alcarràs*, ale powracają one także w takich filmach jak *Amama* (reż. Asier Altuna, 2015), *W suszarni* czy *Bestie*. Zwraca przy tym uwagę różnorodność aktywności bohaterów. Oprócz często pokazywanych upraw owoców czy warzyw pojawiają się mniej typowe zajęcia, jak zbiory tytoniu w filmie *W suszarni*, zdzieranie kory z drzew korkowych w *Quivir* (reż. Manu Trillo, 2015) i *Korku* (*Suro*, reż. Mikel Gurrea, 2022), pszczelarstwo w *20 000 gatunków pszczół* lub rybołówstwo i zbieranie małży w *Sice*.

Niezależnie od rodzaju prac, stosunek do nich jest sposobem charakterystyki postaci, czego dobrymi przykładami są takie filmy jak *Amama*, *Woda* (*El agua*, reż. Elena López Riera, 2022), *Bestie* i *Alcarràs*. W pierwszym z nich poprzez działalność w krajobrazie wyraża się także międzypokoleniowy konflikt – gdy córka próbuje wyrębać nieprzynoszący już dochodów sad, ojciec ścina drzewo zasadzone po jej narodzinach. Zdarza się również, że pejzaż staje się inspiracją dla twórczości bohaterów – to przypadek artystki wizualnej z *Amamy* czy tancerki z filmu *Z wiatrem* (*Con el viento*, reż. Meritxell Colell, 2018).

Związek bohaterów i reżyserów z krajobrazem jest niezwykle istotny w kontekście tożsamości regionalnej, podkreślanej we wszystkich analizowanych filmach. Kontakt z przyrodą nie wynika tu wyłącznie z uniwersalnych ludzkich potrzeb, lecz staje się emanacją przywiązania do małej ojczyzny z jej konkretną topografią, roślinnością i specyfiką klimatyczną. Odnajdziemy tutaj zielone wzgórza Kraju Basków, pasma katalońskich Pirenejów, mgliste

lasy deszczowej Galicji, bezkresne równiny kastylijskiej Mesety, andaluzyjskie wioski z okolic Granady czy spalone słońcem estremadurskie pustkowia.

Ze specyfiką regionów wiąże się też obecna w filmowych pejzażach zabudowa, ale zamiast najbardziej charakterystycznych zabytków danego obszaru oglądamy architekturę mieszkalną, wpisaną w codzienne życie bohaterów. W *Amamie* akcja koncentruje się wokół surowej bryły baskijskiego *baserri*, w *Korku* kluczowym elementem staje się katalońskie gospodarstwo pośrodku lasu, w filmie *W suszarni* pojawia się białe andaluzyjskie patio z granatowo-zieloną ceramiką z okolic Granady, w *Kobietach* (*Muyeres*, reż. Marta Lallana, 2023) eksponowana jest tradycyjna zabudowa mieszkalna Asturii, a w *Trzydziestu ognikach* czy *Sile ognia* (*O que arde*, reż. Oliver Laxe, 2019) oglądamy kamienne domy typowe dla galisyjskich wiosek. Regionalne nacechowanie architektury domu wpisuje się w dyskurs o tożsamości, w którym spleta się to, co rodzinne, i to, co lokalne. Dom jest też zwykle miejscem wtopionym w naturalny krajobraz – widoczny przez okna, odbijający się w szybach czy filmowany przez framugę drzwi.

Portrety przyrody

Silna łączność bohaterów z naturą przekłada się na sposób jej portretowania – uważny i czuły, zorientowany nie tylko na wymiar wizualny, ale i dźwiękowy. We wszystkich omawianych filmach, zarówno fabularnych jak i dokumentalnych, odnaleźć można długie, statyczne ujęcia otaczającej wieś przyrody. Kamera cierpliwie obserwuje przepływające nad górami chmury, gromadzące się w dolinach mgły, zmieniające się pory dnia i roku. Często wsłuchujemy się przy tym w odgłosy wiatru, deszczu i śniegu, w szelest liści, chlupot wody w rzece, szum morza, ptasie trele czy brzęczenie pszczół.

W wypowiedziach niektórych autorek pojawia się wręcz idea synestezyjnego oddziaływania krajobrazu filmowego. Carla Subirana chciała, by widz mógł „poczuć teksturę, zapach morza i sól”⁹. W jej filmie *Sica* zwraca uwagę wyrazisty pejzaż audialny. Uderzenia fal, odgłosy wiatru i krzyki mew wypełniają niemal każdą scenę, nawet wówczas, gdy rozgrywa się ona w domowym wnętrzu. Ta wszechobecność oceanu wpisuje się w doświadczenie bohaterki szukającej ciała ojca, którego kuter rozbił się podczas sztormu. Piękne marynistyczne pejzaże nie dostarczają tu jedynie wrażeń estetycznych. Ocean

⁹ Zob. M. Cortez Gentil, op. cit.

okazuje się potężną siłą, która karmi mieszkańców wioski, ale też niekiedy odbiera im życie.

Meritxell Colell łączy natomiast synestezyjny aspekt filmowego pejzażu z jego oddziaływaniem na pamięć widza, twierdząc, że kino „nie powinno służyć ilustrowaniu świata, lecz jego zamieszkiwaniu”. Reżyserka opowiada przy tym, że oglądając *Alcarràs* „poczuła zapach brzoskwiń, które sfilmowała Carla Simón” i wróciła wspomnieniami do wsi swoich dziadków i pewnego lata spędzonego razem z nimi¹⁰.

Intymne związki z krajobrazem wyrażają się też w wielu filmach w jego swoistej personifikacji. Przestrzeń staje się w ten sposób bohaterem, a protagoniści wchodzą z nią w osobistą relację, często kluczową dla rozwoju fabuły. Na przykład dzieci z filmu *W suszarni* zaprzyjaźniają się z tajemniczym stworzeniem, którego korpus składa się z liści tytoniu, suszonych w tradycyjnych *secaderos*. Baśniowa postać wydaje się duchem opiekuńczym upraw, zaś jej mobilność i efemeryczność sygnalizuje kres dawnego stylu życia, związany ze sprzedażą tytułowej suszarni deweloperom. Innego przykładu personifikacji dostarcza *Woda*, gdzie często wylewająca rzeka Segura przybiera postać zazdrosnego kochanka, porywającego w swe wiry młode dziewczyny pragnące opuścić rodzinną miejscowość.

Przypisanie poszczególnym elementom krajobrazu magicznych mocy jest też kluczowym wątkiem *Amamy*. Barwy drzew pomalowanych przez nestorkę rodu naznaczają tu charaktery i losy jej wnuków, ścięcie rośliny przypisanej danemu członkowi rodziny postrzegane jest niemal jak zbrodnia, a uwolnienie się od przeznaczenia okazuje się możliwe dzięki przemalowaniu pni. Reżyser nawiązuje w ten sposób do Omako Basoa, kolorowego lasu w Oma – dzieła Agustína Ibarroli z lat 80. XX wieku, uchodzącego za jeden z symboli Kraju Basków. Magiczne związki z krajobrazem są też w filmie ukazane przez relacje kolejnych pokoleń z prehistorycznymi jaskiniami, traktowanymi jako kolebka regionalnej tradycji. Miały one zresztą wpływ na twórczość Ibarroli, który wiązał je z totemicznym charakterem baskijskiego *baserri*¹¹. Interesujący jest w *Amamie* zwłaszcza motyw sznura, niczym pępowina łączącego bohaterów zarówno z jaskinią, jak i z rodzinnym domem.

¹⁰ Zob. M. Colell, *Confiar en el cine*, [w:] *El cine...*, op. cit., s. 44-75.

¹¹ Zob. M. Parés Pulido, *Desestructurando el mito: la pervivencia de la tradición rural en „Amama”* (Asier Altuna, 2015), [w:] *Representaciones...*, op. cit., s. 197.

Intymne więzi postaci ze światem natury są też przekazywane z pokolenia na pokolenie w filmie *20 000 gatunków pszczoł*. Jego bohaterki zawierzają swoje tajemnice pszczołom i przyzywają je na pomoc w życiowych kryzysach, a jadu owadów używają do leczenia chorób. Pasieka nie jest tu zwyczajnym elementem wiejskiego pejzażu, lecz miejscem odkrywania własnej tożsamości poprzez łączność z naturą.

W tym kontekście zwraca także uwagę film *Trzydzieści ogników*, w którym galisyjska wioska pełna jest duchów dawnych mieszkańców, a okoliczna przyroda ukazana zostaje niczym magiczna istota zdolna komunikować się z żyjącymi i łącząca ich z doświadczeniem poprzednich pokoleń. Ciekawe jest tu również napięcie między formułą dokumentalną i fabularną. Jak pisze Casimiro Torreiro Gómez, „górskie pejzaże O Courel [...] i pradawne formy życia silnie związane z uprawą ziemi, tworzą terytorium magiczne, na którym uchwycenie rzeczywistości właściwe praktyce dokumentu staje się nieoczywiste – nigdy nie wiemy tak naprawdę, czy to, co widzimy, jest tym, czym się wydaje”¹².

Podobne przekonanie o możliwości nawiązania kontaktu ze zmarłymi poprzez magiczne właściwości krajobrazu pojawia się w *Sice* wraz z galisyjską legendą o jaskini Furna das Grallas, gdzie wedle lokalnych wierzeń można usłyszeć głosy zaginionych żeglarzy, których statki rozbiły się na morzu. Ludowa opowieść o tajemniczej jaskini, tym razem położonej w katalońskich Pirenejach, występuje też w *Górach do pokonania* i także tutaj łączy się z osobistymi przeżyciami postaci.

Swego rodzaju uczłowienie krajobrazu i podkreślenie więzi bohaterów z ziemią dostrzec można również w *Drzewku oliwnym* (*El olivo*, reż. Iciar Bollaín, 2016) – historii wyrwanego z korzeniami drzewa, sprzedanego jako okaz dekoracyjny zagranicznej korporacji. Jak trafnie pisze Pascale Thibaudeau, w filmie tym

ludzki exodus ze wsi – tradycyjny motyw kina wiejskiego – zastąpiony został deterytorializacją samych drzew, przeniesionych do miejsc całkowicie obcych: miast, ruchliwych rond, bogatych posiadłości czy innych państw. Ustawiczne zestawianie choroby Alzheimera [...] z wyrwanym z korzeniami drzewem oliwnym wyraźnie podkreśla, że wraz z drzewami odchodzi ludzka pamięć, język i serce ziemi. Aby uwypuklić jeszcze mocniej związek między drzewem

¹² C. Torreiro Gómez, *¿Volver a las raíces? Imágenes de la España rural en el documental contemporáneo*, [w:] *Representaciones...*, op. cit., s. 92.

i istotą ludzką, wygląd drzewa został poddany antropomorfizacji z ewidentnym przywołaniem *Krzyku Muncha*¹³.

Pejzaż jako zwierciadło zmian

Jak pokazuje *Drzewko oliwne*, krajobraz jest dziś dla filmowców nie tylko źródłem lokalnych opowieści czy znakiem tożsamości, ale też zwierciadłem przemian dotyczących hiszpańską prowincję. W 2009 roku Ángel Quintana zauważył, że wieś nie pojawia się już w kinie „jako miejsce stabilne, pełne starych nostalgii, lecz jako przestrzeń w procesie transformacji”¹⁴. Uwaga ta, odnosząca się do przełomowych obrazów z początku XXI wieku, wydaje się jeszcze bardziej zasadna w kontekście filmów ostatniej dekady. Ukazywane w nich pejzaże są refleksem zmieniającego się charakteru terenów wiejskich, przy czym zjawiska zachodzące w Hiszpanii czy te o charakterze globalnym obserwujemy tu zawsze w mikroskali, śledząc ich wpływ na jednostkowe losy postaci.

Nie wszystkie te zmiany są reprezentowane na ekranie w równym stopniu. Jak pisał w 2007 roku Román Gubern, filmowców nie interesuje zbytnio proces przejmowania rolnictwa przez wielkie firmy¹⁵ i do dziś temat ten podejmowany jest rzadko. Z kolei Thibaudeau zwraca uwagę, że w filmowych obrazach wsi brak konfliktów społecznych czy osób przyjeżdżających w rodzinne strony jedynie na weekendy¹⁶. W ostatnich latach wątki te zaczęły się jednak pojawiać – przykładem może być konfrontacja między dawnymi i nowymi mieszkańcami w *Bestiach* i w *Mesecie* (reż. Juan Palacios, 2019) czy portret bohaterki *Gór do pokonania* odwiedzającej rodzinny dom na katalońskiej prowincji.

Najczęściej metamorfozy wsi wiążą się dziś w kinie z wielkimi inwestycjami, które odmieniają życie mieszkańców i wpływają na kształt krajobrazu. Ze szczególną wnikliwością portretuje to *Alcarràs*. Przeobrażenia zachodzące w przestrzeni są tu kontemplowane przez kamerę już od samego początku filmu. Trzy długie, niemal statyczne ujęcia wiejskiego pejzażu łączą się w czołowiec z odliczaniem do trzech w dziecięcej zabawie, ukazanej w kolejnej scenie.

¹³ P. Thibaudeau, op. cit., s. 230.

¹⁴ Á. Quintana, *Más allá del campo: el cine español de la posmodernidad al realismo tímido*, [w:] *El realismo y sus formas en el cine rural español*, coord. P. Poyato, Córdoba 2009, s. 125.

¹⁵ R. Gubern, *Lo rural, dentro y fuera de campo*, [w:] *Lo rural en el cine español*, coord. P. Poyato, Córdoba 2007, s. 33.

¹⁶ P. Thibaudeau, op. cit., s. 232.

Już wówczas w scenerię wkraczają koparki – elementy obce, zwiastujące nieuchronną zmianę. Od tego momentu oglądamy stopniową transformację rolniczego krajobrazu w farmę fotowoltaiczną, a proces ten osiąga swą kulminację w finałowym karczowaniu sadów i pól uprawnych otaczających dom bohaterów.

Wątek krajobrazowych przemian pojawia się też w *Bestiach* wraz z ofertą wykupu gruntów pod budowę farm wiatrowych. Okoliczne wiatraki, podobnie jak panele słoneczne w *Alcarràs*, pokazane są z perspektywy bohatera, przy czym początkowo widzimy jedynie ich długie cienie kładące się na polach i na sylwetce mężczyzny. Dopiero kolejne ujęcie ukazuje ogrom inwestycji – metalowe konstrukcje ciągną się aż po horyzont, zaburzając naturalne piękno krajobrazu. Scena ta wywołuje skojarzenia z toposem Don Kichota, lecz w *Bestiach* walka z wiatrakami nie wynika z szaleństwa ani idealizmu błędnego rycerza. Sprzeciw filmowego bohatera wobec inwestycji wypływa z miłości do miejsca, w którym postanowił zamieszkać, ale też z realizmu i wiedzy, jak marna jest rekompensata za odstąpienie gruntów. Ta racjonalność, będąca przeciwieństwem donkiszoterii, nie ratuje go jednak od klęski.

Zmiany zachodzące w wiejskim krajobrazie naznaczają także losy bohaterów filmu *W suszarni*. W pamięci widza pozostaje zwłaszcza powracające ujęcie pól z pasem jednakowych domów na horyzoncie, które zapowiadają postępującą ekspansję deweloperów na terenach rolniczych i nieuchronny koniec związanego z nimi stylu życia.

W kinie dokumentalnym znajdziemy natomiast obrazy inwestycji w infrastrukturę transportową. Ivó Vinuesa w filmie *Szybkość* (*Velocitat*, 2013) pokazuje metamorfozę katalońskiej wsi podczas budowy kolei dużych prędkości między Barceloną a granicą z Francją. Intensywność tych przeobrażeń podkreślają wizualne kontrpunkty i dominujące nad odgłosami przyrody metaliczne dźwięki kładzionych szyn. Krajobraz ulega hybrydyzacji i traci dawny charakter, czego symbolem staje się pasterz wędrujący ze stadem owiec przez łąki poprzecinane pasmami torów i autostrad. Podobne ujęcia owiec i dróg szybkiego ruchu przebiegających przez ich tradycyjne szlaki odnajdziemy w *Mesecie*. Z kolei Pela del Álamo przedstawia w *N VI* (2012) konsekwencje zastąpienia tytułowej trasy, łączącej Madryt z Galicją, przez nowoczesną autostradę A6. Dramat mieszkańców wsi położonych przy nieużywanej drodze ukazany został przez uważną kontemplację pustych ulic z zamkniętymi restauracjami, hotelami i stacjami benzynowymi, na których

nikt już się nie zatrzymuje. Tak jak Vinuesa, del Álamo kładzie przy tym akcent na hybrydyzację przestrzeni. Jej wyrazem stają się niszczące wśród przepastnych pól współczesne ruiny niepotrzebnych już inwestycji.

Krajobrazy pustoszejących wsi

Swoje piętno na filmowych pejzażach odciska także postępujący proces depopulacji terenów wiejskich. Jeszcze w 1960 roku zamieszkiwało je 43% Hiszpanów, choć trwała już wtedy wielka fala migracji zarobkowych do miast. Natomiast w 2022 roku na wsi mieszkało zaledwie 19% hiszpańskiej populacji¹⁷. Z tą rosnącą dysproporcją zaludnienia wiąże się termin *España vacía* – pusta Hiszpania, spopularyzowany przez Sergia del Molino w zbiorze esejów z 2016 roku¹⁸, których tezy kilka lat później autor rozwinął, ale też poddał rewizji w kontekście nowej sytuacji politycznej¹⁹. Do *España vacía* należą głównie tereny Kastylii-La Manchy, Kastylii i Leónu, Estremadury, Aragonii i La Rioji, a także liczne gminy Asturii, Galicji, Katalonii, Nawarry i Andaluzji. Dobrze obrazuje to nocne zdjęcie satelitarne Półwyspu Iberyjskiego, na którym rozświetlone wybrzeża przypominają obwarzanek z umieszczoną w ciemności interioru płamą światła. Tę enklawę stanowi Madryt, którego liczba mieszkańców w 2016 roku była zbliżona do liczby osób zamieszkujących całe terytorium pustej Hiszpanii²⁰. Cztery lata później Pilar Burillo Cuadrado i Francisco Burillo Mozota podali jeszcze bardziej uderzające dane. Według badaczy 54,84% powierzchni kraju zamieszkuje zaledwie 5,43% populacji²¹. Wzrost dysproporcji zaludnienia potwierdzają statystyki z 2021 roku²².

W dyskursie na ten temat pojawia się też termin *España vaciada* – pustoszona Hiszpania, używany dla podkreślenia, że depopulacja terenów wiejskich jest w dużej mierze wynikiem administracyjnych i ekonomicznych zaniedbań, a nie

¹⁷ *Población rural (% de la población total)*, <https://datos.bancomundial.org/indicador/SP.RUR.TOTL.ZS?end=2022&locations=ES&start=1960> (dostęp 5.04.2024).

¹⁸ Zob. S. del Molino, *La España...*, op. cit.

¹⁹ Zob. idem, *Contra la España vacía*, Barcelona 2021.

²⁰ Zob. idem, *La España...*, op. cit., s. 36-40.

²¹ Zob. P. Burillo Cuadrado, F. Burillo Mozota, *Despoblación y demotanasia*, „Paisaje Cultural” 2020, nr 12, s. 233.

²² *La España vacía: despoblación en España, datos y estadísticas*, 2021, <https://www.epdata.es/datos/despoblacion-espana-datos-estadisticas/282> (dostęp 20.03.2024).

tylko efektem naturalnego procesu przemieszczania się ludności²³. Te dwie optyki – pustej lub pustoszonej Hiszpanii – są również obecne w kinie najnowszym, kładącym akcent bądź na sam motyw opuszczonych domów i starzejącej się społeczności, bądź na złą politykę rolną i brak perspektyw dla młodych mieszkańców.

Próbując określić specyfikę pustej Hiszpanii, Sergio del Molino pisze, że przede wszystkim jest to „kraj bez morza”²⁴. Jego brak staje się też charakterystycznym lejtymotywnym wielu analizowanych filmów. Twórcy przeciwstawiają często zapośredniczone medialnie obrazy morza suchym obszarom hiszpańskiego interioru. W filmie *W suszarni* takim kontrapunktem są telewizyjne reportaże z zatłoczonych plaż, oglądane przez bohaterów, którzy nie mogą sobie pozwolić na urlop na wybrzeżu. Zdjęcia nadmorskich krajobrazów zawiera także plastikowa zabawka w formie miniaturowego telewizora, z fascynacją oglądana przez chłopca z andaluzyjskiej wioski. Nierealne marzenia o beztróskim plażowaniu są również w filmie *Mesy* tematem dialogów, podobnie jak w *Wodzie* czy w dokumentalnej *Mesecie*.

W ostatnim z tytułów w pamięć zapada też obraz mężczyzny stojącego pośrodku kastylijskich pól i wskazującego kierunki, w których znajdują się oddalone o kilkaset kilometrów wody Morza Śródziemnego, Oceanu Atlantyckiego i Zatoki Biskajskiej. Kamera obraca się, podążając za gestami postaci, by ukazać bezkresną pustkę Mesety. Słyszymy wówczas słowa mężczyzny: „tu nie mamy morza, ale szum autostrady czasem bardzo przypomina odgłos morskich fal”. To zastępowanie morza jego substytutami powraca w scenie, gdy do opuszczonej przez mieszkańców wsi przybywa furgonetka obwoźnego sprzedawcy ryb.

Najbardziej przejmującym fabularnym obrazem *España vacía* wydaje się natomiast *Wściekły błysk*. Opustoszałe pejzaże Estremadury uwydatniają tu izolację starszych kobiet w wymierającej wiosce. Bohaterki przedstawiane są często jako małe figurki w bezkresnym „morzu” ziemi, a filmowe krajobrazy nabierają surrealistycznego charakteru poprzez nieprzystawalność poszczególnych komponentów. Półnaga kobieta wędruje o świcie przez odludne pustkowia, czarny ptak ogląda zawieszony na ścianie malarski pejzaż, a niezidentyfikowane obiekty latające lądują nocą na nieuprawianych już

²³ Zob. F. Collantes, V. Pinilla, *La verdadera historia de la despoblación de la España rural y cómo puede ayudarnos a mejorar nuestras políticas*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza 2020, s. 12.

²⁴ S. del Molino, *La España...*, op. cit., s. 36.

polach. Znakiem odosobnienia i braku kontroli nad własnym życiem staje się także w filmie zbiornik retencyjny – relikw z czasów frankistowskich, gdy tego typu inwestycje niejednokrotnie zmieniały nie tylko charakter krajobrazu, lecz także losy mieszkańców zalanych wiosek, co pokazuje między innymi dokument *Zatopione dni* (*Os días afogados*, reż. César Souto, Luis Avilés, 2016). Warto jednak podkreślić, że te i inne filmowe pejzaże pustej czy pustoszonej Hiszpanii są też pełne miłości do ukazywanych miejsc, a ich statyczna kontemplacja wydaje się próbą ocalenia obrazu przemijającego wiejskiego świata.

* * *

Choć nie wszystkie omawiane tu filmy koncentrują się na problemach związanych ze zjawiskiem *España vacía*, poczucie utraty i nieuchronnej zmiany jest niewątpliwie wiodącym motywem nowego kina wiejskiego. Z przeprowadzonych analiz dwudziestu jeden hiszpańskich filmów fabularnych i dokumentalnych z lat 2012-2023 wyłania się przede wszystkim obraz wsi jako miejsca podlegającego nieustannym transformacjom – krajobrazowym, gospodarczym, społecznym. Jednocześnie jest to przestrzeń silnie powiązana z tożsamością regionalną bohaterów, ale i samych reżyserów, którzy często realizują filmy w swoich małych ojczyznach i akcentują krajobrazową specyfikę danego regionu, pozostając jednak z dala od malowniczych klisz czy zatrzymanej w czasie etnograficznej pocztówki. Filmowy pejzaż w nowym kinie wiejskim wiąże się również ze światem wewnętrznym i osobistymi doświadczeniami bohaterów. Nie stanowi już tylko tła, lecz okazuje się istotną częścią ich losów, a niekiedy zostaje wręcz poddany personifikacji i w magiczny sposób oddziałuje na życie postaci. Tak rozumiany krajobraz intymny pokazywany jest zawsze z perspektywy bohaterów przynależących do wiejskiej społeczności. Mimo swej ulotności i podatności na zmianę, pozostaje on więc także silnym znakiem tożsamości.

Bibliografia

- Aleksandrowicz Joanna, *Inna lokalność. Powroty na wieś w najnowszym kinie hiszpańskim*, „Relacje Międzykulturowe” 2024, nr 1 (15), s. 28-41.
- Aleksandrowicz Joanna, *Obrazy Andaluzji w kinie hiszpańskim (1910-2021)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2021.
- Aparicio Cristina, *Secaderos*, „Caimán Cuadernos de Cine” 2023, nr 178, s. 42.
- Burillo Cuadrado Pilar, Burillo Mozota Francisco, *Despoblación y demotanasia*, „Paisaje Cultural” 2020, nr 12, s. 233-249.

- Collantes Fernando, Pinilla Vicente, *La verdadera historia de la despoblación de la España rural y cómo puede ayudarnos a mejorar nuestras políticas*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza 2020.
- Crespo Guerrero José Manuel, Quirosa García Victoria, *La visión del medio rural en el cine español de la primera década del siglo XXI. Nuevos valores en tiempos de cambio*, „Methaodos. Revista de Ciencias Sociales” 2014, n° 2 (2), s. 286-294.
- Gubern Román, *Lo rural, dentro y fuera de campo*, [w:] *Lo rural en el cine español*, coord. P. Poyato, Diputación de Córdoba, Córdoba 2007, s. 15-34.
- Lorente Eneko, Diego Rosa de, *Cine e imaginario rural en el País Vasco*, [w:] *Diálogos en la frontera: de la cultura popular a la cultura de masas en la era moderna*, dir. L. Beltrán Almería, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza 2016, s. 263-280.
- Molino Sergio del, *Contra la España vacía*, Alfaguara, Barcelona 2021.
- Molino Sergio del, *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, Turner, Madrid 2016.
- Monterde José Enrique, *Lo rural como espacio metafórico*, [w:] *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, coord. A. Gómez Gómez, P. Poyato, Lucés de Gálibo, Girona 2010, s. 159-176.
- Parés Pulido Marina, *Desestructurando el mito: la pervivencia de la tradición rural en „Amama”* (Asier Altuna, 2015), [w:] *Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción*, dir. M.D. García Ramos, Editorial Universidad de Córdoba, Córdoba 2020, s. 193-221.
- Quintana Ángel, *Más allá del campo: el cine español de la posmodernidad al realismo tímido*, [w:] *El realismo y sus formas en el cine rural español*, coord. P. Poyato, Ayuntamiento de Dos Torres, Córdoba 2009, s. 111-125.
- Rodríguez Ainhoa, *El cine insolente*, [w:] *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, ed. C. Losilla, ECAM, Madrid 2023, s. 176-197.
- Ruiz de Azúa Alauda, *La imitación de la vida*, [w:] *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, ed. C. Losilla, ECAM, Madrid 2023, s. 228-247.
- Sánchez-Biosca Vicente, *Entre arcadie y barbarie. Figuras del campo en el cine español de los treinta*, [w:] *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, coord. A. Gómez Gómez, P. Poyato, Lucés de Gálibo, Girona 2010, s. 79-89.
- Simón Carla, *Memoria de la ausencia*, [w:] *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, ed. C. Losilla, ECAM, Madrid 2023, s. 252-283.
- Thibaudau Pascale, *Paradojas de un campo desterritorializado en el cine español del siglo XXI*, [w:] *Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción*, dir. M.D. García Ramos, Editorial Universidad de Córdoba, Córdoba 2020, s. 213-235.
- Torreiro Gómez Casimiro, *¿Volver a las raíces? Imágenes de la España rural en el documental contemporáneo*, [w:] *Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción*, dir. M.D. García Ramos, Editorial Universidad de Córdoba, Córdoba 2020, s. 77-95.
- Toucedo Diana, *Trabajar las imágenes*, [w:] *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, ed. C. Losilla, ECAM, Madrid 2023, s. 284-311.

Źródła internetowe

Cortez Gentil Mario, *Entrevista a Carla Subirana, directora de „Sica”*, <https://testigodecine.com/especiales/entrevistas/entrevista-a-carla-subirana-directora-de-sica/> (dostęp 7.06.2024).

La España vacía: despoblación en España, datos y estadísticas, 2021, <https://www.epdata.es/datos/despoblacion-espana-datos-estadisticas/282> (dostęp 20.03. 2024).

Población rural (% de la población total), <https://datos.bancomundial.org/indicador/SP.RUR.TOTL.ZS?end=2022&locations=ES&start=1960> (dostęp 5.04.2024).

Krajobraz intymny. Obrazy wsi w najnowszym kinie hiszpańskim

Celem artykułu jest ukazanie roli krajobrazu w najnowszym kinie hiszpańskim o tematyce wiejskiej. Analiza dwudziestu jeden filmów fabularnych i dokumentalnych z lat 2012-2023 dowodzi transformacji filmowych reprezentacji wsi. Pejzaż odgrywa tu istotną rolę jako zwierciadło zmian zachodzących na obszarach wiejskich, ale też jako symbol lokalnej tożsamości. Widać przy tym odejście od pocztówkowych widoków na rzecz krajobrazów intymnych, silnie związanych z osobistym doświadczeniem i codziennym życiem postaci. Jednocześnie filmowe lokacje są często małymi ojczyznami twórców. Ich spojrzenie jest wolne od idealizacji wiejskiego świata, ale i pełne tęsknoty za jego zanikającą postacią.

Słowa kluczowe: współczesne kino hiszpańskie, wieś w kinie, hiszpański krajobraz, obrazy wspólnot autonomicznych, *España vacía*

The Intimate Landscape: Images of the Countryside in Recent Spanish Cinema

The purpose of the article is to highlight a role of the landscape in recent Spanish cinema with a rural theme. The analysis of twenty-one feature films and documentaries from 2012-2023 demonstrates transformation of the cinematic representation of the countryside. The landscape serves as a mirror of contemporary changes taking place in rural areas, but also as a symbol of regional identity. The new rural cinema is far away from postcard views. Instead, what draws attention is the dominance of the intimate landscapes, which are strongly connected to the personal experiences and daily lives of the characters. At the same time, film locations are often the directors' little homelands, which are presented both free of idealisation of the rural world and full of longing for their disappearing form.

Keywords: contemporary Spanish cinema, countryside in cinema, Spanish landscape, images of autonomous communities, *España vacía*

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.12.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 15.12.2024