

Wstęp

Kino pojawiło się w Andaluzji 17 września 1896 roku. W Sewilli odbyła się wówczas pierwsza w regionie projekcja filmowa¹, kilka miesięcy po pokazach w Barcelonie inaugurujących to medium w Hiszpanii². By ukazać sposób obrazowania Andaluzji w kinie hiszpańskim, nie wystarczy jednak cofnąć się do historii seansów czy do pionierskiego okresu rodzimej produkcji. Proces kreowania oblicza Południa, który w filmie znajdzie swą kontynuację, eskalację, ale i zanegowanie, rozpoczął się na długo przed wynalezieniem ruchomych obrazów. Kompendium wykorzystywanych przez kino motywów kształtowało się już od XVI wieku w hiszpańskiej literaturze i sztuce. Kluczowy dla utworzenia współczesnego obrazu okazał się jednak wiek XIX. Wraz z przybyciem na południe Hiszpanii zagranicznych podróżników epoki romantyzmu powstał mit Andaluzji, którego echa pobrzmiwają aż do dziś w kinowych wyobrażeniach regionu, a także w uproszczonej wizji całego kraju, sprowadzanego do białych miasteczek i pięknych plaż, ognistej Cyganki Carmen³, tancerki flamenco z czerwonym goździkiem za uchem i dzielnego matadora.

Wprowadzenie do Andaluzji

Andaluzja jako część Hiszpanii, w której panowanie Maurów trwało najdłużej (711–1492), przyciągała uwagę sławą europejskiego Orientu, gdzie w szczególnym stopniu kształtowało się społeczeństwo wielokulturowe, a splot Wschodu

¹ Zob. M. Barrientos Bueno: *El cine llega a Sevilla: magia y espectáculo*. En: *Andalucía: la construcción de una imagen artística*. Coords. L. Méndez Rodríguez, R. Plaza Orellana. Editorial de la Universidad de Sevilla, Sevilla 2015, s. 178.

² Zob. J. Pérez Perucha: *Narración de un aciago destino (1896–1930)*. En: R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau, C. Torreiro: *Historia del cine español*. Cátedra, Madrid 2005, s. 24.

³ W książce używam słowa „Cyganie” jako odpowiednika hiszpańskiego *gitanos*, stosowanego w filmach oraz opracowaniach naukowych. W ogólnych kontekstach posługuję się określeniem „Romowie”.

i Zachodu znalazł wyjątkowe miejsce w architekturze i sztuce⁴. Jednocześnie przyrodnicza różnorodność i ekonomiczne zapóźnienie Południa sprawiały, że poszukiwano tam również pierwotnej dzikości i naturalności, tak bliskich ideałom romantycznym. Andalusja stała się w XIX wieku kluczowa nie tylko w wizji cudzoziemców, ale i w kulturze hiszpańskiej. Postacie literackie typowe dla Południa traktowano wówczas jako bohaterów całego narodu, a zainteresowanie Andalusją znalazło wyraz w sztuce i życiu społecznym. Odwrócenie tej tendencji nastąpiło około 1900 roku, gdy na fali fascynacji modernizacją uwagę zaczęły przyciągać dynamicznie rozwijające się regiony północnej Hiszpanii⁵. To napięcie pomiędzy utożsamianą z Południem tradycją a kojarzoną z Północą nowoczesnością będzie też obecne w hiszpańskim kinie.

Zakorzenione w XIX wieku postrzeganie regionu jako kulturowej wizytówki całej Hiszpanii powróci w latach nacjonalistycznej dyktatury generała Miguela Prima de Rivery (1923–1930). Po wojnie domowej (1936–1939) koncepcja ta znalazła rozwinięcie w ideologii frankistowskiej, upatrującej w Południu tradycyjne wartości i kolebkę bogatej kultury ludowej, wolnej zarazem od separatystycznych tendencji rozwijających się na Północy. Dyktatura generała Francisca Franco (1939–1975) przyniosła więc rozkwit kina folklorystycznego, w którym Andalusja traktowana była jako reprezentacja kultury narodowej.

Trzeci aspekt, który znacząco wpłynął na uformowanie kinowych obrazów Południa, wiąże się z odwrotną tendencją, a mianowicie z kształtowaniem się regionalnej tożsamości i próbami stworzenia lokalnego przemysłu filmowego. Poczucie odrębności formowało się tu w wielowiekowym procesie, umacniając się w XIX wieku⁶, a szczególnego znaczenia nabierając wraz z działalnością polityczną i kulturalną Blasá Infante (1885–1936), nazywanego Ojcem Ojczyzny Andaluzijskiej (*Padre de la Patria Andaluza*)⁷. Momentem zwrotnym we współczesnej historii regionu okazał się okres hiszpańskiej transformacji ustrojowej (*Transición española*, 1975–1982). 4 grudnia 1977 roku Andaluzyjczycy wyszli na ulice w wielkich demonstracjach, domagając się autonomii politycznej, w której upatrywano rozwiązanie problemów ekonomicznych, społecznych i kulturo-

⁴ Zob.: R. G. Peinado Santaella: *El periodo andalusí*. En: *Breve historia de Andalucía*. Coord. M. Peña Díaz. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla 2012, s. 93–127; M. Moreno Alonso: *Historia de Andalucía*. Ediciones Alfar, Sevilla 2004, s. 59–60.

⁵ Zob. J. Ortega y Gasset: *Teoría de la Andalucía*. En: Idem: *Obras completas*. T. VI (1941–1955). Taurus, Madrid 2006, s. 175.

⁶ Zob. M. Clavero Arévalo: *El ser andaluz*. Almuzara, Córdoba 2006, s. 96–104. Szerzej na temat historycznego kształtowania się andaluzijskiej tożsamości zob. A. Domínguez Ortiz: *La identidad de Andalucía*. Universidad de Granada, Granada 1976.

⁷ Zob.: E. Arias Castañón, I. Cordero Olivero: *Georgismo y andalucismo: Blas Infante y el Ideal Andaluz*. En: *Historia de Andalucía contemporánea*. Eds. L. Álvarez Rey, E. Lemus López. Universidad de Huelva, Huelva 1998, s. 333–359; M. Clavero Arévalo: *El ser andaluz...*, s. 156–165.

wych⁸. Na mocy nowej konstytucji z 1978 roku Andaluzja mogła ubiegać się o status jednej z hiszpańskich wspólnot autonomicznych (*comunidad autónoma*). Wyniki referendum, które odbyło się 28 lutego 1980 roku, potwierdziły poczucie odrębności mieszkańców i zdecydowały o autonomii regionu⁹.

Cel, zakres i metody badań

Celem podjętych badań jest ukazanie zmian w obrazowaniu Andaluzji w kinematografii hiszpańskiej od okresu niemego po kino najnowsze. Wyniki przeprowadzonych analiz prezentuję w ujęciu diachronicznym, akcentując zachodzące w czasie przemiany tematyczne i stylistyczne. Zwracam też uwagę na wspomniane trzy elementy kształtujące filmowy obraz Południa – echa wizji romantycznej, traktowanie Andaluzji jako uwarunkowanej ideologicznie reprezentacji Hiszpanii oraz kwestie lokalnej odrębności. Poszczególne zagadnienia przedstawiam w podrozdziałach w ujęciu problemowym, z uwzględnieniem porządku chronologicznego, wskazując zarówno na dominujące tendencje, jak i na jednocześnie występowanie odmiennych zjawisk. W analizie niektórych aspektów stosuję metodę komparatystyczną, porównując strategie obrazowania Andaluzji w różnych tekstach kultury.

Dla obranego celu badań kluczowe są trzy wątki. Pierwszy z nich dotyczy szczególnej roli Andaluzji w ewolucji *españolady*. W tym kontekście analizuję filmowe portrety Carmen, napięcie pomiędzy flamenco i coplą oraz związane z nimi motywy cygańskie. Uwagę poświęcam również obrazom korridy oraz filmom o andaluzyjskich rozbójnikach (*bandoleros*). Osobne miejsce zajmuje

⁸ Zob. I. Moreno: *Andalucía: identidad y cultura. (Estudios de Antropología Andaluza)*. Librería Ágora, Málaga 1993, s. 125–128. Szerzej na temat procesu autonomicznego i współczesnej polityki w Andaluzji zob.: E. Lemus López: *Guerra, Dictadura, Transición y Autonomía*. En: *Breve historia de Andalucía...*, s. 326–341; J. A. del Real Alcalá: *La construcción del sujeto colectivo Andalucía como nacionalidad histórica y política*. En: *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación*. Coord. Á. Barrio Alonso, J. de Hoyos Puente, R. Saavedra Arias. Universidad de Cantabria, Santander 2011, s. 1–17; M. D. Castilla de la Chica, R. Lorente Hervás, R. Lorente Espinosa: *Proceso autonómico y el Estatuto de Autonomía de Andalucía*. Amarantos, Úbeda 2011. O hiszpańskiej polityce autonomicznej zob. np.: K. Ważłak: *Prawne aspekty autonomii regionalnej w Hiszpanii*. „Przegląd Narodowościowy” 2016, nr 5, s. 11–21; M. Wąsicka: *Ustrój polityczny i struktura terytorialna Hiszpanii a dążenie mniejszości do autonomii*. W: *Hiszpania – mit czy rzeczywistość?* Red. F. Kubiarczyk, K. Mirgos. Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2012, s. 199–218.

⁹ Zob. szerzej: J. A. Lacomba Avellán: *El referéndum andaluz del 20-F de 1980. Algunas reflexiones 25 años después*. En: *Andalucía y España. Identidad y conflicto en la historia contemporánea*. Vol. 1. Ed. F. Arcas Cubero, C. García Montoro. Fundación Unicaja, Málaga 2008, s. 365–380; A. Jiménez Mena, M. Herrera Mellado: *España y Andalucía: la transición democrática y acceso a las autonomías desde una perspectiva jurídico-política y social*. En: *Andalucía y España...*, s. 133–154.

analiza pejzażu, który w kinie folklorystycznym jest wyraźnym echem koncepcji Andaluzji jako europejskiego Orientu.

Istotne dla definiowania specyfiki regionu i jego mieszkańców okazują się także filmowe podróże utrzymane w różnych konwencjach i formułach narracyjnych. Spotkania z podróżującymi na Południe cudzoziemcami oraz bohaterami pochodzącymi z innych części Hiszpanii pozwalają na określenie andaluzyjskości na zasadzie opozycji. Przebieg kulturowych negocjacji warunkują często konteksty społeczno-polityczne, a Andaluzyjczyk nawet we własnej małej ojczyźnie nierzadko okazuje się egzotycznym Innym. Tendencja ta odwraca się w filmach o tematyce migracyjnej, cechujących się nową dychotomią obcości i oswojenia. Osobnym wątkiem są podróże wyobrażone. Najczęściej wykorzystują one formułę metafilmową, która ujawnia sztuczność kinowych konwencji i umożliwia refleksję nad Andaluzją rozumianą w kategoriach kulturowego konstruktu.

Dla ukazania zmiennego charakteru filmowych obrazów Południa konieczna jest również analiza kina krytycznego względem folklorystycznych klisz ukształtowanych przez *españoladę*. Często wyraża się to w groteskowym zniekształceniu wzorców gatunku lub w realistycznym potraktowaniu tradycyjnych wątków. Inni twórcy zrywają z konwencją *españolady*, koncentrując się na aktualnych problemach społecznych regionu, jego kulturowych korzeniach czy politycznej odrębności. Współcześnie andaluzyjskie lokacje wykorzystywane są też w formułach gatunkowych niezwiązanych w żaden sposób ze specyfiką Południa.

Takie sprobematyzowanie analizy pozwala wykazać złożone związki filmowych obrazów Andaluzji z szerszymi tendencjami w kinematografii hiszpańskiej oraz z uwarunkowaniami społeczno-politycznymi danego okresu. Kino nie tylko bowiem odzwierciedla, ale i aktywnie kształtuje kulturowy obraz hiszpańskiego Południa.

Przeprowadzone analizy objęły 310 hiszpańskich filmów fabularnych z lat 1910–2021. Stanowią one bazę niniejszych badań. Ponadto uwzględniłam najważniejsze dla podejmowanych tematów lub przełomowe w poszukiwaniach regionalnych artystów filmy dokumentalne, paradokumentalne i krótkometrażowe – łącznie obejmujące 56 pozycji. W pracy wspominam także o ośmiu serialach telewizyjnych istotnych w kontekście problematyki migracyjnej, popularyzacji wątku rozbójników, postaci Federica Garcíi Lorki oraz nowych form rozbijania andaluzyjskich mitów i balansowania pomiędzy dokumentem a fikcją. Osobnym zagadnieniem są obrazy Andaluzji w animacjach, których nie uwzględniam w analizach, ale przykładowe tytuły podaję w załączonej filmografii. Warto w tym miejscu podkreślić dużą różnorodność omawianych filmów. Pojawiają się tu zarówno dzieła hiszpańskich mistrzów – Luisa Garcíi Berlangi, Víctora Erice, Luisa Buñuela czy Carlosa Saury – jak i przykłady kina komercyjnego o niewielkich lub żadnych ambicjach artystycznych, dostarczające jednak interesującego materiału dla podjętych badań.

Obrazy Andaluzji spotkać można, rzecz jasna, w wielu kinematografiach. Tutaj skupiam się jednak wyłącznie na przykładach hiszpańskich. Takie ujęcie tematu pozwala na wypracowanie spójnej koncepcji metodologicznej oraz na pogłębioną analizę regionalnych ikon i ich miejsca w kulturze Hiszpanii, umożliwiając również szerszą prezentację mało znanych materiałów, domagających się nie tylko typologii i konkluzji, ale też wzbogacenia o konteksty kulturowe i społeczno-polityczne.

W selekcji materiału filmowego oprócz kraju produkcji uwzględniam konkretny przedział dotyczący czasu akcji – od XIX do XXI wieku. Sporadycznie pojawiające się filmy kostiumowe osadzone w epokach wcześniejszych nie odegrały istotnej roli w kreowaniu współczesnego obrazu Andaluzji, a wiele z nich rozgrywa się w czasach, gdy region nie istniał jeszcze w swoim obecnym kształcie¹⁰. Wiek XIX uwzględniam jako kluczowy dla formowania się późniejszego wizerunku. Ponadto w okresie frankistowskim, gdy stosunkowo często umieszczano akcję filmów w XIX wieku – co w kinie najnowszym zdarza się już bardzo rzadko – wykazują one dużą spójność z tymi rozgrywającymi się współcześnie zarówno pod względem ikonografii, jak i rozwiązań fabularnych.

Śród wątków niemieszczących się w przyjętych tu ramach czasowych warto wspomnieć o literaturze Złotego Wieku, w której wykształcił się archetyp Don Juana, powracający niekiedy także w kinie współczesnym. Same filmy kostiumowe, będące najczęściej adaptacjami sztuki Tirso de Moliny lub późniejszej wersji Joségo Zorrilli, nie wpisują się jednak w przyjętą koncepcję i stanowią przedmiot osobnych badań¹¹. Wątki andaluzyjskie pojawiły się również w podróży Don Kichota opisanych przez Miguela de Cervantesa, lecz w filmowych adaptacjach powieści pełnią one funkcję epizodyczną, nie łącząc się z przedstawionymi w analizach obrazami regionu.

W kręgu sporów o kino narodowe i regionalne

W książce posługuję się kryterium kina hiszpańskiego, które rozumiem jako filmy wyprodukowane w Hiszpanii lub powstałe w wyniku koprodukcji¹². Warto jednak w tym miejscu dodać kilka słów odnośnie do sposobów postrze-

¹⁰ Wątki z historii Andaluzji w kinie hiszpańskim i światowym omawia Enrique Colmena. Zob. E. Colmena: *La historia de Andalucía en la pantalla*. Junta de Andalucía–Consejería de la Cultura, Sevilla 2000.

¹¹ Pogłębioną analizę hiszpańskich filmów na temat Don Juana prezentuje Luis Miguel Fernández. Zob. L. M. Fernández: *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*. Universidad de Santiago de Compostella, Santiago de Compostella 2000.

¹² Doprecyzowuje to hiszpańskie prawo filmowe – zob. *Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. Texto consolidado. Última modificación 5.05.2015*. „Boletín Oficial del Estado” 29.12.2007, n° 312, s. 7. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22439> [dostęp: 1.07.2021].

gania kinematografii narodowej oraz napięcia pomiędzy tą ostatnią a różnie definiowanym kinem regionalnym. Stephen Crofts proponuje, by w związku z nasilającymi się rozbieżnościami pomiędzy narodami i państwami pisać raczej o „kinach państw narodowych” (*nation-state cinemas*) niż o „kinach narodowych” (*national cinemas*). Autor zauważa też, że badania dotyczące tożsamości kina koncentrowały się do lat osiemdziesiątych na samym kryterium produkcji filmów na określonym terytorium, czasami uważanych za ekspresję domniemanego ducha narodowego, natomiast w późniejszym okresie zaczęto uwzględniać również kwestie dystrybucji, publiczności, krytyki filmowej i kulturowych dyskursów¹³.

Na nieoczywistość kategorii narodowych zwraca także uwagę Andrew Higson:

nie wydaje mi się wskazane myślenie o różnorodności i specyfice kulturowej w ściśle narodowych kategoriach; optować za kinem narodowym niekoniecznie stanowi najlepszą drogę do osiągnięcia czy to różnorodności kulturowej, czy to specyfiki kulturowej. W każdym razie ewentualne wspólnoty wyobrażone przez kino są o wiele bardziej lokalne czy transnarodowe niż narodowe¹⁴.

Problem ten staje się szczególnie istotny w badaniach hiszpańskich ze względu na silne poczucie odrębności wspólnot autonomicznych, znajdujące wyraz w próbach stworzenia lokalnego przemysłu filmowego. Badacze podkreślają ów pluralizm również w samej terminologii, pisząc już nie o „kinie hiszpańskim” (*el cine español*), lecz o „kinach hiszpańskich” (*los cines españoles*)¹⁵. Podobne podziały w szerszym ujęciu spotkać można we współczesnej refleksji kulturoznawczej także na gruncie anglosaskim. Zamiast kultury hiszpańskiej proponuje się określenia „kultury Hiszpanii” (*cultures of Spain*) lub „kultury w Hiszpanii” (*cultures in Spain*)¹⁶, a w miejsce jednego „narodu” (*la nación*) używa się liczby mnogiej, pisząc o „narodach” (*las naciones*) lub „narodowościach” (*las nacionalidades*)¹⁷.

¹³ Zob. S. Crofts: *Concepts of National Cinema*. In: *The Oxford Guide to Film Studies*. Eds. J. Hill, P. Church Gibson. Oxford University Press, Oxford 1998, s. 386.

¹⁴ A. Higson: *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*. Tłum. T. Rutkowska. „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62–63, s. 17.

¹⁵ J. P. Pérez Rufí: *Prólogo*. En: F. J. Gómez Pérez: *Consolidación industrial del cine andaluz*. Universidad de Sevilla, Sevilla 2003, s. 14.

¹⁶ J. Labanyi: *Introduction. Engaging with Ghosts or Theorizing Culture in Modern Spain*. In: *Constructing Identity in the Contemporary Spain*. Ed. Eadem. Oxford University Press, Oxford 2002, s. 9.

¹⁷ Zob.: N. Berthier, J.-C. Seguin: *Introducción*. En: *Cine, nación y nacionalidades en España*. Ed. Eidem. Casa Velázquez, Madrid 2007, s. XVII–XVIII; 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. 189. Na temat współczesnych koncepcji kina narodowego w bada-

Dyskurs ten znajduje odzwierciedlenie w licznych badaniach nad kinematografiami regionalnymi w Hiszpanii¹⁸. Nie rozwijają się one jednak identycznie we wszystkich siedemnastu wspólnotach autonomicznych i o ile często mówi się o kinie katalońskim czy baskijskim, o tyle znacznie rzadziej już o aragońskim lub estremadurskim¹⁹. Andaluzja, podobnie jak Galicja, nie jest wprawdzie liderem produkcji regionalnej, ale posiada obecnie liczące się wytwórnie i ma swój udział w corocznym bilansie filmów powstających na terenie Hiszpanii²⁰.

Momentem przełomowym dla rozwoju kina w Andaluzji oraz w innych częściach kraju był początek transformacji ustrojowej. Polityka decentralizacji wsparła wówczas odrodzenie języków i kultur regionalnych, a także stworzyła warunki do debaty nad tożsamością małych ojczyzn (*patrias chicas*), ostatecznie uznając ich prawo do odrębności²¹. Kino odzwierciedlało te zmiany, stając się zarazem narzędziem do budowania poczucia lokalnej przynależności.

W okresie transformacji rozgorzały również debaty na temat kinematografii regionalnych. Na pierwszych spotkaniach filmowców w 1975 roku rozważano koncepcję kina marginalnego (*cine marginal*), działającego poza oficjalnym przemysłem i ukształtowanego pod wpływem radykalnych ruchów lewicowych, upatrujących w filmie „narzędzie walki ideologicznej klas eksploatowanych”²².

niach hiszpańskich zob. także: M. García Carrión: *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926–1936)*. Universitat de València, València 2013, s. 23–42; R. Utrera Macías: *El concepto del cine nacional. Hacia otra historia del cine español*. „Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales” 2005, n° 3, s. 83–97; E. Iglesias: *¿Cine español en inglés? Spanish movies*. „Caiman. Cuadernos de Cine” 2017, n° 13, s. 12–13; F. Lara: *Cine español y cine en español*. „Caiman. Cuadernos de Cine” 2017, n° 13, s. 8–10; P. Rosen: *El concepto de cine nacional en la „nueva” era „mass mediática”*. En: M. Palacio, S. Zunzunegui: *Historia general del cine*. T. XII. *El cine en la era del audiovisual*. Cátedra, Madrid 1995, s. 115–149.

¹⁸ Zob. np.: S. Tarrado Morales: *El cine vasco en la bibliografía cinematográfica (1968–2007)*. Universidad de Deusto, San Sebastián 2008; S. Zunzunegui: *El cine en el País Vasco*. Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao 1985; B. Epps: *Echoes and Traces. Catalan Cinema, or Cinema in Catalonia*. In: *A Companion to Spanish Cinema*. Eds. J. Labanyi, T. Pavlović. Wiley–Blackwell, Malden 2013, s. 50–80; X. Ripoll: *Cataluña*. En: *Cine español. Una historia por autonomías*. Pról. y coord. J. M. Caparrós Lera. PPU, Barcelona 1996, s. 211–244; E. C. García Fernández: *Historia del cine en Galicia 1896–1984*. Biblioteca Gallega, La Coruña 1985; Á. L. Hueso: *Galicja*. En: *Cine español. Una historia por autonomías...*, s. 265–286; J. Aleksandrowicz: *Dialog na ostrzu siekiery i oswajanie innego. Kraj Basków a kino hiszpańskie (1991–2014)*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2015, nr 4, s. 329–344.

¹⁹ Zob. M.-S. Rodríguez: *En busca de un hipotético cine castellano-leonés*. En: *Cine, nación y nacionalidades...*, s. 102.

²⁰ Zob. ibidem, s. 101.

²¹ Na temat odrębności hiszpańskich regionów zob. szerzej: J. Colmeiro, J. Gabilondo: *Negotiating the Local and the Global. Andalusia, The Basque Country and Galicia*. In: *A Companion to Spanish Cinema...*, s. 81–110; J. L. de la Granja, J. Beramendi, P. Anguera: *La España de los nacionalismos y las autonomías*. Editorial Síntesis, Madrid 2003.

²² S. Zunzunegui: *De los cines de las nacionalidades a los cines de las autonomías: el caso del cine vasco*. En: V. J. Banet, J. M. Company et al.: *Escritos sobre el cine español 1973–1987*.

Idee kina wojującego dość szybko ustąpiły jednak innym problemom i w centrum dyskusji znalazły się przede wszystkim kwestie regionalnej estetyki.

W 1977 roku w Dolinie Aosty we Włoszech odbyło się spotkanie filmowców, polityków i badaczy z różnych części Europy poświęcone kinematografii narodów bezpieczeństwa. Do wyznaczników tego typu kina zaliczono wówczas język danej grupy, podejmowanie związanej z nią tematyki oraz stosowanie filmowych środków wyrazu dla oddania specyfiki kulturowej²³. W Hiszpanii kryterium językowe okazało się jednak problematyczne, gdyż tożsamość regionalna nie zawsze pociągała za sobą znajomość języka małej ojczyzny, zwłaszcza po latach tępienia tego typu przejawów odrębności. Jeszcze trudniejsze stały się poszukiwania właściwej dla regionu estetyki filmowej i dość szybko porzucano ten trop jako wymykający się ścisłym definicjom. Jak podkreśla Santos Zunzunegui,

jeśli przez kino narodowe chcemy rozumieć to produkowane na obszarach ograniczonych przez granice polityczne związane z istnieniem rządów państwowych, sprawa jest prosta. Jeśli natomiast chcemy objąć tym określeniem dzieła, które zachowują pewne pokrewieństwo estetyczne, ponieważ zostały zrealizowane przez autorów postrzegających i wyrażających w podobny sposób określony charakter narodowy, sprawą się komplikują²⁴.

Według badacza kino regionalne ma służyć danej społeczności, co oznacza uznanie jej tożsamości oraz rewitalizację praktyk negowanych przez państwo. Drugim wyznacznikiem jest odchodzenie od stereotypów przypisywanych tej grupie przez zwolenników centralizmu. Trzeci aspekt dotyczy uwzględnienia w mniejszym lub większym stopniu specyfiki językowej, społecznej i kulturalnej²⁵.

W 1979 roku podczas I Mostra do Cine das Nacionalidades (Pierwszy Pokaz Kina Narodów) w La Coruña (galic. A Coruña) uznano, że dla stworzenia kinematografii regionalnych należy przede wszystkim zadbać o rozbudowę infrastruktury, system finansowania bazujący na lokalnych dotacjach, stabilizację zatrudnienia filmowców i rozwój telewizji w regionach²⁶. Wraz z powstaniem wspólnot autonomicznych kino zaczęto traktować jako prestiżową część kultury regionalnej. Stąd też od lat osiemdziesiątych można mówić o kinach wspólnot

Presentación: J. A. Hurtado, F. M. Picó. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia 1989, s. 66.

²³ Zob. ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 65. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z opracowań oraz filmów podaję w tłumaczeniu własnym.

²⁵ Zob. S. Zunzunegui: *El cine...*, s. 311-312.

²⁶ Zob. ibidem, s. 334.

autonomicznych (*cines autonómicos*) sponsorowanych przez ich władze²⁷. Z czasem wsparcie i promocję zaczęły uzyskiwać wszystkie filmy kręcone w danej wspólnocie, co miało złożone konsekwencje. Z jednej strony „zjęcia, które swobodnie można by nakręcić w Madrycie, realizowano w innych częściach Hiszpanii, w scenariuszach opisywano egzotyczne lokacje, a budżety powiększono dzięki subwencjom”²⁸. Z drugiej, dotacje władz autonomii tworzyły warunki rozwoju dla regionalnych wytwórni²⁹.

Badacze piszą niejednokrotnie o kinie andaluzyjskim, jednak uwagę zwraca ich niepewność co do określonych ram czy wręcz realnego statusu tego zjawiska. Wyraża się ona nieraz w samych tytułach opracowań, i to nawet tych, które dzieli kilka dekad rozwoju lokalnej kinematografii. W latach osiemdziesiątych Manuel Carlos Fernández Sánchez tytułuje swoją książkę *Hacia un cine andaluz* (*W stronę kina andaluzyjskiego*)³⁰, a Carlos Gortari Drets pisze o kinie andaluzyjskim jako o „utopii możliwej”³¹, zaś na początku XXI wieku Juan Francisco Gutiérrez Lozano ujmując termin „kino andaluzyjskie” w znaczący cudzysłów i podkreśla jego potencjalność i nieokreśloność³². Maite Ocaña Wilhelmi w przeprowadzonej w 1999 roku analizie pisze, że chociaż filmowcy „fascynowali się pejzażem, folklorem, kulturą i klimatem Andaluzji już od samych początków kina, nadal trudno mówić o kinie andaluzyjskim jako przemyśle czy choćby [...] koncepcji artystycznej związanej z konkretną estetyką, formą lub treścią”³³.

Rzeczywiście, w okresie transformacji infrastruktura filmowa była dość rachityczna³⁴, a same dyskusje nad andaluzyjskością kina przycichły w latach

²⁷ Zob. M. Trenzado Romero: *La construcción de la identidad...*, s. 189.

²⁸ S. Zunzunegui: *De los cines de las nacionalidades...*, s. 67.

²⁹ Promocję kina jako elementu kultury andaluzyjskiej określają też dziś zapisy zreformowanego w 2007 roku *Statutu Autonomii* – zob. *Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía*. „Boletín Oficial de la Junta de Andalucía” 20.03.2009, n° 56, s. 11902. <http://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/56/d1.pdf> [dostęp: 1.07.2021].

³⁰ Zob. M. C. Fernández Sánchez: *Hacia un cine andaluz*. Bahía, Algeciras 1985.

³¹ Zob. C. Gortari Drets: *Cine andaluz: una utopía posible*. En: *Cine en Andalucía*. Eds. R. Utrera, J.-F. Delgado. Argantonio, Sevilla 1980, s. 8–10.

³² Zob. J. F. Gutiérrez Lozano: *El nuevo „cine andaluz”, todavía sin denominación de origen*. En: B. Díaz Nosty: *Informe de la comunicación 2002: los medios y la modernización en Andalucía*. Ediciones Zeta, Madrid 2002, s. 263–265.

³³ M. Ocaña Wilhelmi: *La producción cinematográfica en Andalucía*. En: *La industria audiovisual y publicitaria en Andalucía. Estudios sobre un sector estratégico*. Coords. M. Aguilera Moyano, A. Méndiz Noguero, A. Castillo Esparcia. Universidad de Málaga, Málaga 1999, s. 177. Zob. także: J. Aleksandrowicz: *Pejzaże wyobrażone. Kraj Basków i Andaluzja w kinie hiszpańskim*. W: *Filmowe pejzaże Europy*. Red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 134–135.

³⁴ W tym czasie działały w Andaluzji niewielkie wytwórnie, takie jak Mino Films, Galgo Films, Triana Films czy Za-Cine – zob. szerzej: R. Utrera Macías: *Las rutas del cine en Andalucía*. Andalucía Abierta, Sevilla 2005, s. 74–85; M. Utrera Vinuesa: *Historia de Mino Films*. Filmoteca de Andalucía, Córdoba 1998.

osiemdziesiątych. Przełomowy okazał się początek XXI wieku, gdy na fali sukcesu *Samotnych* (*Solas*, 1999) Benita Zambrana zaczęły się dynamicznie rozwijać andaluzyjskie wytwórnie Maestranza Films, Caligari Films czy Jaleo Films. W kolejnych latach z coraz większym entuzjazmem wypowydano się o regionalnym przemyśle filmowym³⁵.

Virginia Guarinos podkreśla, że bardziej przekonująca jest idea kina „w Andaluji” (*en Andalucía*) niż kina andaluzyjskiego (*andaluz*)³⁶. Takie ujęcie proponuje również Marie-Soledad Rodríguez w szerszym kontekście kin regionalnych, wprowadzając podział na *cine de* i *cine en*, rozumiany jako rozróżnienie na to, co jest typowe dla danego miejsca, i na to, co jest w nim produkowane³⁷. Koncepcja kina andaluzyjskiego jako przemysłu filmowego dochodzi do głosu zarówno we wczesnych badaniach Fernándeza Sáncheza³⁸ czy Juana Fabiána Delgada³⁹, jak i w późniejszych publikacjach Manuela Trenzada Romera⁴⁰, Rafaela Utrery Macías⁴¹, Gutiérreza Lozana⁴² i Francisca Javiera Gómeza Péreza⁴³. W niektórych opracowaniach o andaluzyjskości decyduje wyłącznie pochodzenie reżyserów⁴⁴. Niekiedy badacze stosują też kilka kryteriów jednocześnie. Samuel Fernández Pichel, Sergio Cobo Durán i Víctor Hernández-Santaolalla na użytek swoich badań przyjmują następujące wyznaczniki kina andaluzyjskiego: produkcja lub koprodukcja przez wytwórnię z siedzibą w Andaluji, pochodzenie reżysera i tematyka andaluzyjska związana ze sceneriami i/lub postaciami⁴⁵.

W pierwszej dekadzie XXI wieku w kontekście aktualizacji *Estatuto de Autonomía para Andalucía* (Statut Autonomii Andaluji) dyskutowano nad za-

³⁵ Zob. np. M. A. Martínez García: *La imagen fragmentada: miradas al audiovisual hecho desde Andalucía*. Minerva, Madrid 2018, s. 17–18.

³⁶ Zob. V. Guarinos: *La mujer andaluza tras la cámara: un presente esperanzador*. En: Alicia en Andalucía. La mujer andaluza como personaje cinematográfico. La mujer andaluza tras la cámara. Ed. Eadem. Junta de Andalucía–Consejería de la Cultura, Sevilla 1999, s. 133.

³⁷ Zob. M.-S. Rodríguez: *En busca de un hipotético cine...*, s. 102.

³⁸ Zob. M. C. Fernández Sánchez: *Hacia un cine...*

³⁹ Zob. J.-F. Delgado: *Andalucía y cine, del 75 al 92*. Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla 1991.

⁴⁰ Zob. M. Trenzado Romero: *La construcción de la identidad...*, s. 185–208.

⁴¹ Zob. R. Utrera Macías: *Las rutas del cine...*; Idem: *Prehistoria del cine andaluz*. En: *Cine en Andalucía...*, s. 13–14.

⁴² Zob. J. F. Gutiérrez Lozano: *El nuevo „cine andaluz”...*, s. 263–265.

⁴³ Zob. F. J. Gómez Pérez: *Consolidación industrial...*

⁴⁴ Zob. np.: M. A. Martínez García: *La imagen fragmentada...*; V. Guarinos: *La mujer andaluza tras la cámara...*, s. 131–135; R. Utrera Macías: *Quinta ruta. Galería de cineastas. Álbum de directores, actores y actrices*. En: Idem: *Las rutas del cine...*, s. 189–236.

⁴⁵ Zob. S. Fernández Pichel, S. Cobo Durán, V. Hernández-Santaolalla: *Estéticas de lo real y construcción de la identidad común en el actual cine andaluz (1999–2010)*. En: *Cine español. Arte, industria y patrimonio cultural*. Coord. T. Sauret Guerrero. Universidad de Málaga, Málaga 2011, s. 220.

sadnością użycia słowa „naród” odnośnie do ludności poszczególnych wspólnot autonomicznych. W przypadku Andaluzji optowano za określeniem „rzeczywistość narodowa” (*realidad nacional*) lub „narodowość historyczna” (*nacionalidad histórica*)⁴⁶. Debata ta przeniosła się również na grunt refleksji filmoznawczej. José Manuel del Pino proponuje stosowanie przymiotnika „narodowe” (*nacional*) wobec kina hiszpańskiego i „regionalny” (*regional*) wobec przemysłu filmowego we wspólnotach autonomicznych⁴⁷ – tak też posługuję się tymi pojęciami w moich analizach. Autor zauważa także, że choć zwykło się mówić o kinie andaluzyjskim i kinie hiszpańskim o tematyce andaluzyjskiej, ich granice nie są na tyle wyraźne, by można było przygotować katalog z dokładnym przypisaniem każdego filmu do określonej kategorii⁴⁸. Ta niejednorodność dotyczy również najczęściej stosowanych kryteriów określających kino andaluzyjskie, takich jak pochodzenie reżysera, miejsce akcji, tematyka i produkcja. Wiele filmów spełnia bowiem tylko niektóre wyznaczniki, a w kwestii finansowania, obok dotacji autonomicznych, pojawiają się niejednokrotnie subwencje spoza regionu⁴⁹.

Mimo wciąż nieoczywistych kryteriów andaluzyjskości kina we współczesnej literaturze przedmiotu można też spotkać wypowiedzi wiążące pochodzenie reżysera czy miejsce produkcji ze sposobem przedstawiania regionu. Na tej zasadzie Luis Martín Arias, analizując *Śnieżkę* (*Blancanieves*, 2012) Pabla Bergera, zwraca uwagę na baskijskie pochodzenie reżysera i katalońską produkcję filmu⁵⁰. Z kolei Gómez Pérez, pisząc o filmie *Atún y chocolate* (*Tuńczyk i czekolada*, 2004, reż. Pablo Carbonell), zaznacza, że jego twórca urodził się w Kadyksie⁵¹.

Poczucie odrębności regionalnej dochodzi też do głosu w koncepcji metodologicznej opracowań poświęconych andaluzyjskiej kulturze i sztuce. Luis Quesada, pisząc o przedstawieniach Andaluzji w malarstwie, twórczość malarzy andaluzyjskich traktuje oddzielnie⁵², a artystów hiszpańskich prezentuje razem z zagranicznymi⁵³. Przekonanie o tym, że inaczej rozumieją problemy Południa sami Andaluzyjczycy, pojawia się również w pracy Manuela Clavera

⁴⁶ Zob. F. J. Gómez Pérez: *Consolidación industrial...*, s. 24.

⁴⁷ Zob. J. M. del Pino: *La identidad del cine andaluz: la Semana Santa en „Nadie conoce a nadie”* (1999) de Mateo Gil (con un epílogo americano). En: *La retórica del sur. Representaciones y discurso sobre Andalucía en el periodo democrático*. Eds. A. Gómez L-Quñones, J. M. del Pino. Alfar, Sevilla 2015, s. 139.

⁴⁸ Zob. ibidem, s. 140.

⁴⁹ Zob. J. M. del Pino: *Ausencia de Sevilla. Identidad y cultura andaluza en „Solas”* (1999) de Benito Zambrano. „España Contemporánea” 2003, n° 16 (1), s. 7–8.

⁵⁰ Zob. L. Martín Arias: *Ideología y política en „Blancanieves” de Pablo Berger*. „Sociocrítica” 2015, n° 1–2, s. 421.

⁵¹ Zob. F. J. Gómez Pérez: *Consolidación industrial...*, s. 229.

⁵² Zob. L. Quesada: *La vida cotidiana en la pintura andaluza*. Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Sevilla 1992.

⁵³ Zob. L. Quesada: *Pintores españoles y extranjeros en Andalucía*. Guadalquivir Ediciones, Sevilla 1996.

Arévala, wyróżniającego perspektywę andaluzyjską⁵⁴ i hiszpańską⁵⁵ w myśleniu o regionie.

Warto podkreślić, że *patria chica* to często nie tyle cała wspólnota autonomiczna, ile jej konkretne prowincje, także pielęgnujące odrębność i własne tradycje. Wśród opracowań filmoznawczych wiele dotyczy rozwoju produkcji i kultury filmowej nie w całym regionie, lecz w poszczególnych jego prowincjach czy ich stolicach, będących najbardziej znaczącymi ośrodkami⁵⁶.

Filmy, których związek z regionem sprowadza się do pochodzenia reżysera, nie tylko analizowane są w literaturze przedmiotu, ale też pojawiają się na festiwalach kina andaluzyjskiego. Na przykład w 2019 roku podczas Semana del Cine Andaluz (Tydzień Kina Andaluzyjskiego) – przeglądu organizowanego przez Universidad de Sevilla – wyświetlano film *La enfermedad del domingo* (*Niedzielną chorobą*, 2018, reż. Ramón Salazar), którego akcja rozgrywa się w Katalonii i we Francji, a zdjęcia nakręcono w Barcelonie i okolicach. Urodzony w Maladze reżyser także pozostałe projekty realizował w innych częściach Hiszpanii.

Również filmy produkowane w Andaluzji często nie ukazują regionu ani jego mieszkańców. Przykładami mogą być produkcje sewilskiej wytwórni Maestranza Films: osadzony w Madrycie komediodramat *La semana que viene, sin falta* (*W przyszłym tygodniu, niezawodnie*, 2006, reż. Josetxo San Mateo), zrealizowany na Ibizie oraz na udającej Mozambik Kubie *El sueño de Ibiza* (*Sen o Ibizie*, 2002, reż. Igor Fioravanti) czy *Złodzieje* (*Ladrones*, 2007, reż. Jaime

⁵⁴ Zob. M. Clavero Arévalo: *El ser andaluz...*, s. 145–180.

⁵⁵ Zob. ibidem, s. 181–192.

⁵⁶ Zob. np.: C. Colón Perales: *El cine en Sevilla 1929–1950*. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, Sevilla 1983; Idem: *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla*. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, Sevilla 1981; J. C. Rodríguez Centeno: *El cine en Sevilla (y otras diversiones) durante la Guerra Civil. Una visión a través de la publicidad*. En: *Apuntes de cine. Homenaje a Rafael Utrera*. Coord. V. Guarinos. Delta–Publicaciones Universitarias, Madrid 2015, s. 187–198; M. Barrientos Bueno: *Primeros pasos hacia el cinematógrafo en Sevilla. De la itinerancia a los locales estables*. En: *Apuntes de cine...*, s. 1–14; Idem: *Sevilla ante el cinematógrafo. Primeras filmaciones y exhibiciones*. En: *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español (1896–1920)*. Ed. J. I. Lahoz Rodrigo. Ediciones de la Filmoteca, Valencia 2010, s. 27–47; Á. Vela: *Triana, un barrio de cine. Con más de 400 ilustraciones*. Pról. R. Utrera. RD Editores, Sevilla 2008; R. Garófano: *El cinematógrafo en Cádiz. Una sociología de la imagen (1896–1930)*. Fundación Municipal de la Cultura, Cádiz 1986; V. M. Amar Rodríguez: *El cine en Cádiz durante la guerra civil española*. Universidad de Cádiz, Cádiz 1999; V. M. Amar Rodríguez: *El cine en Cádiz durante la Segunda República*. Universidad de Cádiz, Cádiz 1997; J. M. Serrano Cueto: *Gaditanos en el cine y Cádiz como plató*. Ayuntamiento de Cádiz, Cádiz 2001; M. C. Fernández Sánchez: *Historia del cine en el Campo de Gibraltar (1895–2000)*. Bahía, Sevilla 2002; L. Caparros Masegosa, I. Fernández Mañas, J. Soler Vizcaíno: *La producción cinematográfica en Almería (1951–1975)*. Instituto de Estudios Almerienses, Almería 1997; R. Jurado Arroyo: *Cine en Córdoba durante el franquismo*. Consejería de la Cultura–Diputación de Córdoba, Sevilla–Córdoba 2003; M. Martínez Fernández: *Córdoba en el cine*. Diputación Provincial, Córdoba 1991; J. J. Carrasco: *Granada y cine: su historia*. Almuzara, Córdoba 2012.

Margués Olerraga), do których zdjęcia nakręcono w Bilbao i Madrycie. To właśnie stolica kraju wydaje się w takich wypadkach najczęstszą lokacją.

W moich badaniach pomijam tego typu przykłady, ponieważ nie wnoszą niczego do interesującej mnie tutaj problematyki. Pojęcia kina andaluzyjskiego używam natomiast wyłącznie w kontekście filmów realizowanych przez regionalne wytwórnie, zwykle wiążąc ten termin z próbą stworzenia lokalnego przemysłu filmowego w latach transformacji ustrojowej lub z okresem dynamicznego rozwoju produkcji na początku XXI wieku.

Stan badań

Przeprowadzone analizy stanowią pierwsze tak szeroko zakrojone ujęcie tematu na gruncie filmoznawstwa. W badaniach hiszpańskich i – rzadziej – anglosaskich problem filmowego obrazowania Andaluzji podejmowano jedynie w ramach węższych zagadnień. Najbardziej pomocna była monografia Joségo Marii Clavera Estebana poświęcona stereotypom andaluzyjskim w kinie z lat 1896–1939⁵⁷. Inspirujące okazały się też badania Marii Jesús Ruiz Muñoz i Inmaculady Sánchez Alarcón na temat wizerunków filmowych Andaluzyjek⁵⁸ oraz praca Jo Labanyi o andaluzyjskości w kinie frankistowskim⁵⁹. Jedyny projekt, który ukazuje interesujący mnie problem w nieco szerszej perspektywie – w tym wypadku skoncentrowanej na postaciach, działaniach i sceneriach – dotyczy lat 1934–2006, nie obejmuje więc ani kina niemego, ani filmów najnowszych⁶⁰. Oczywiście korzystałam także z wielu artykułów poświęconych wybranym zagadnieniom⁶¹ lub pojedynczym filmom⁶². Dla ukazania recepcji españolady

⁵⁷ Zob. J. M. Claver Esteban: *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896–1939)*. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla 2012.

⁵⁸ Zob. M. J. Ruiz Muñoz, I. Sánchez Alarcón: *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla 2008.

⁵⁹ Zob. J. Labanyi: *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Centra, Sevilla 2003.

⁶⁰ Zob. I. Sánchez Alarcón, M. J. Ruiz Muñoz, M. Díaz Estévez, F. M. Martín Martín, T. Vera Balanza, N. Meléndez Malavé, M. Fernández Paradas: *Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español (1934–2006)*. Centro de Estudios Andaluces, Málaga 2008.

⁶¹ Zob. np.: P. Thibaudeau: *¿Hacia un nuevo realismo en el cine español?* En: *Cine, nación y nacionalidades...*, s. 233–246; Á. Quintana: *Más allá del campo: el cine español de la posmodernidad al realismo tímido*. En: *El realismo y sus formas en el cine rural español*. Ed. P. Poyato. Diputación de Córdoba–Ayuntamiento de Dos Torres, Córdoba 2008, s. 111–125; Ch. Perriam, A. Davies: *Carmen and the Spanish Cinema*. In: P. Powrie, B. Babington, A. Davies, Ch. Perriam: *Carmen on Film. A Cultural History*. Indiana University Press, Bloomington 2007, s. 155–189; M. D. Pérez Murillo: *Sevilla a través del cine: desde el tópico a la invisibilidad*. En: *Ciudades europeas en el cine*. Ed. G. Camarero Gómez. Akal, Madrid 2013, s. 279–291.

⁶² Zob. np.: A. Gómez L-Quiñones: *Todos los tópicos del flamenco. Duelo, autenticidad y expresivismo en „La leyenda del tiempo”*. En: *La retórica del sur...*, s. 83–108; S. Lomas Martínez:

pomocne były z kolei recenzje i komentarze opublikowane w hiszpańskiej prasie filmowej w pierwszej połowie XX wieku⁶³.

Jak wspomniałam, nie brak też publikacji dotyczących rozwoju produkcji filmowej w regionie, a ich zakres częściowo pokrywa się z przedmiotem moich badań. Szczególnie przydatna była książka Gómeza Péreza, który obok historycznego zarysu lokalnej produkcji przedstawia szczegółowe analizy filmów zrealizowanych przez regionalne wytwórnie od lat dziewięćdziesiątych XX wieku do 2008 roku⁶⁴. W tym kontekście warto również wspomnieć przeglądowe prace Utrery Macíasa⁶⁵.

Część stanu badań odnosi się do zjawisk, które, choć nie są wyłącznie specyfiką andaluzyjską, mają duże znaczenie dla kształtowania filmowego obrazu regionu. Wymienić tu warto zwłaszcza publikacje Ángela Custodia Gómeza Gonzáleza i Eugenia Cobo Guzmána o flamenco w kinie⁶⁶, opracowania Carlosa Colóna Peralesa oraz Muriel Feiner o filmowych wyobrażeniach korridy⁶⁷ czy monografię Isabel Santaolally o problemach odmienności etnicznej w kinematografii hiszpańskiej⁶⁸. Bardzo przydatne okazały się również badania Joségo Luisa Navarrete Cardera na temat *españolady*⁶⁹. Pomocne były ponadto ogólne opracowania historycznofilmowe z zakresu kina hiszpańskiego⁷⁰.

W poszerzeniu kontekstów artystycznych i społeczno-politycznych pomogły natomiast prace dotyczące historii⁷¹, języka⁷² i kultury Anda-

(Re)nacionalizando la española: divergencias y negociaciones entre „Andalousie” y „El sueño de Andalucía” (1951). „Secuencias. Revista de Historia del Cine” 2015, n° 42, s. 73–99.

⁶³ Zob. np.: J. Piqueras: *Aspectos del cinema. Tauromaquia cinematizante*. „Popular Film” 1929, n° 169, s. 7; M. Santos: *La española y su mixtificación*. „Cinegramas” 1935, n° 46, s. 3–4; F. Rey: *Españoladas*. „Vértice” 1944, n° 71, s. 45–46, 81–82.

⁶⁴ Zob. F. J. Gómez Pérez: *Consolidación industrial...*

⁶⁵ Zob.: R. Utrera Macías: *Las rutas del cine...*; Idem: *El cine de la identidad andaluza. La búsqueda de una compleja identidad*. En: *Cine, nación y nacionalidades...*, s. 121–136; Idem: *Andalucía*. En: *Cine español. Una historia por autonomías...*, s. 11–43.

⁶⁶ Zob.: Á. C. Gómez González: *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*. Junta de Andalucía, Sevilla 2002; E. Cobo Guzmán: *El flamenco en el cine*. Signatura, Sevilla 2013.

⁶⁷ Zob.: C. Colón Perales: *Un cine para tres Españas. El cine y los toros (1929–1960)*. Pról. M. Clavero. Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla 2005; M. Feiner: *¡Torero! Los toros en el cine*. Alianza, Madrid 2004.

⁶⁸ Zob. I. Santaolalla: *Los „Otros”. Etnicidad y „raza” en el cine español contemporáneo*. Prentice Hall, Madrid 2005.

⁶⁹ Zob. J. L. Navarrete Cardero: *Historia de un género cinematográfico: la española*. Quiasmo Editorial, Madrid 2009.

⁷⁰ Zob. np.: V. J. Benet: *El cine español. Una historia cultural*. Paidós, Barcelona 2012; R. Gubern: *El cine sonoro en la II República (1929–1936)*. Lumen, Barcelona 1977.

⁷¹ Zob. np.: Breve historia de Andalucía...; M. Moreno Alonso: *Historia de Andalucía...*; J. M. Cuenca Toribio: *Historia general de Andalucía*. Almuzara, Córdoba 2005.

⁷² Zob. np.: M. Ropero Núñez: *El habla andaluza. Descripción y valoración sociolingüística*. En: *Expresiones culturales andaluzas*. Coord. I. Moreno, J. Agudo. Centro de Estudios Anda-

luzji⁷³, jej obrazów malarskich⁷⁴ i literackich⁷⁵ oraz regionalnych stereotypów⁷⁶. Przydatne okazały się także publikacje na temat flamenco⁷⁷, andaluzyjskich rozbójników⁷⁸, dyskursów turystycznych⁷⁹ i romantycznej wizji regionu⁸⁰ oraz antologie relacji z podróży⁸¹. Łącznie wykorzystałam ponad pięćset pozycji bibliograficznych, głównie hiszpańskojęzycznych.

lucos, Sevilla 2012, s. 35–62; J. Mondéjar: *Las hablas andaluzas: teoría, campos de investigación y textos*. En: *Lengua, historia y la sociedad en Andalucía. Teoría y textos*. Eds. P. Carrasco Cantos, F. Torres Montes. Iberoamericana, Madrid 2011, s. 17–122.

⁷³ Zob. np. I. Moreno: *Andalucía: identidad y cultura...*

⁷⁴ Zob. np.: L. Quesada: *La vida cotidiana...*; Idem: *Pintores españoles...*; L. Jiménez: *Pintores británicos. Otra visión de la Andalucía romántica*. Ayuntamiento de Málaga, Málaga 2014; J. Fernández Lacomba: *La Cultura del Agua y la pintura andaluza*. En: *El agua en la pintura andaluza*. V. 1. *Reflejos del agua en la pintura andaluza*. Dir. J. M^a Fernández-Palacios Carmona. Junta de Andalucía, Sevilla 2002, s. 17–110; R. Plaza Orellana: *Gran Bretaña en Andalucía. Los viajes de los pintores británicos (1800–1830)*. En: *Andalucía: la construcción de una imagen...*, s. 35–52; E. Sacchetti: *Hombres y mujeres en Andalucía: imágenes desde el arte contemporáneo*. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla 2011.

⁷⁵ Zob. np. J. Marco: *Bandidos y bandoleros en la literatura del cordel*. En: *Al margen de la ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*. Eds. J. Huerta Calvo, E. Palacios Fernández. Rodopi, Amsterdam 1998, s. 39–52.

⁷⁶ Zob. np.: A. González Troyano: *La cara oscura de la imagen de Andalucía. Estereotipos y prejuicios*. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla 2018; J. L. Sangrador García: *Identidades, actitudes y estereotipos en la España de las autonomías*. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid 1996; E. Temprano: *España. La selva de los tópicos*. Pról. J. Caro Baroja. Mondadori, Madrid 1988.

⁷⁷ Zob. np.: Á. Álvarez Caballero: *El baile flamenco*. Alianza Editorial, Madrid 1998; W. Washabaugh: *Flamenco Music and National Identity in Spain*. Ashgate, Farnham–Burlington 2012; T. Mitchell: *Flamenco Deep Song*. Yale University Press, Yale 1994; M. Machin-Autenrieth: *Flamenco, Regionalism and Musical Heritage in Southern Spain*. Routledge, New York 2017.

⁷⁸ Zob. np. J. M. Ventura Rojas: *El bandolerismo en Andalucía*. Caja Granada, Granada 2009.

⁷⁹ Zob. np.: A. del Rey-Reguillo: *Celuloide hecho folleto turístico en el primer cine español*. En: *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Ed. Eadem. Tirant lo Blanch, Valencia 2007, s. 65–100; J. Hernández-Ramírez: *Promesa y oferta. La imagen turística de Andalucía en los carteles publicitarios (1928–2008)*. En: *Andalucía: la construcción de una imagen...*, s. 227–244; M. Hijano del Río, C. Lasso de la Vega González, F. Ruiz Morales, A. Egea Fernández-Montesinos: *La imagen de Andalucía en las guías turísticas*. En: *Dos siglos de imagen de Andalucía*. Ed. A. Egea Fernández-Montesinos. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla 2006, s. 117–124.

⁸⁰ Zob. np.: A. Egea Fernández-Montesinos: *En busca de lo pintoresco. Andalucía a través de la narrativa de viaje en lengua inglesa desde el siglo XIX*. En: *La retórica del sur...*, s. 53–80; A. López Ontiveros: *Descubrimiento y exaltación de los paisajes andaluces por los viajeros románticos*. En: J. Fernández Lacomba, R. Garófano, A. López Ontiveros, D. Romero de Solís: *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas de los siglos XIX y XX*. Junta de Andalucía, Sevilla 2007, s. 173–197; E. Suárez Sánchez, O. Piveteau, A. Fernández Navarro: *Andalucía vista por ojos de mujer. Estudio sobre testimonios de viajeras francófonas del siglo XIX*. Diputación de Sevilla–Servicio de Archivo y Publicaciones, Sevilla 2015.

⁸¹ Zob. np.: *La Andalucía en los libros de viajes del siglo XIX (Antología)*. Ed. M. Bernal Rodríguez. Editoriales Andaluzas Reunidas, Sevilla 1985; *Viajeros románticos en Málaga*. Ed. J. Majada Neila. Librería Cervantes, Salamanca 1996; *Del Támesis al Guadalquivir: antología*

Na gruncie polskich badań filmoznawczych podejmowana przeze mnie tematyka pojawia się po raz pierwszy. Wątki andaluzyjskie występowały dotychczas w analizach adaptacji literatury hiszpańskiej⁸² oraz w bardzo pomocnej monografii Alicji Helman, poświęconej kontekstom kulturowym filmów Carlosa Saury⁸³. Krzysztof Loska, pisząc o wyobraźni kolonialnej w kinie hiszpańskim, wspomina także o filmach migracyjnych zrealizowanych w Andaluzji⁸⁴. Z kolei prace Katarzyny Citko i Ewy Mazierskiej o kinie Pedra Almodóvara⁸⁵ oraz przeprowadzona przez Iwonę Kolasińską-Pasterczyk analiza problemów *sacrum* i *profanum* w dziełach Luisa Buñuela⁸⁶ przybliżają twórczość autorów, którzy niekiedy podejmowali też tematy andaluzyjskie. O niektórych aspektach obrazowania Andaluzji w kinie hiszpańskim pisałam w paru opublikowanych artykułach⁸⁷. Wybrane wątki z przedstawionych tam badań, znacznie poszerzone, pogłębione i uzupełnione, wykorzystuję również w niniejszej książce.

W tym miejscu chciałabym wyrazić wdzięczność Pani Profesor Grażynie Stachównie za wszystkie sugestie zawarte w recenzji wydawniczej. Za cenne uwagi i hiszpańskie inspiracje dziękuję Panu Profesorowi Tadeuszowi Miczce.

de los viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX. Trad. y ed. J. Alberich. Universidad de Sevilla, Sevilla 2000; *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Recopilación, trad. y notas J. García Mercadal. Junta de Castilla y León–Consejería de Educación y Cultura, Valladolid 1999; *Le voyage en Espagne: anthologie des voyageurs français et francophones du XVIe au XIXe siècle*. Eds. B. et L. Bennisar. R. Laffont, Paris 1998.

⁸² Zob.: A. Przybyszewska: „Lola odchodzi ku portom”: *cante jondo* na usługach polityki. W: *Od Cervantesa do Pereza Reverte’a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej*. Red. A. Helman i K. Żyto. Fundacja Kino, Warszawa 2011, s. 130–157; G. Stachówna: *Adaptacje „Krwina arenie” Vicente Blasca Ibañeza: Toréador, en garde! – Toreadorze, uważaj!* W: *Od Cervantesa do Pereza-Reverte’a...*, s. 88–109; J. Aleksandrowicz: „Los aires difíciles” Gerarda Herrero: ślady na piasku. W: *Od Cervantesa do Pereza-Reverte’a...*, s. 214–242.

⁸³ Zob. A. Helman: *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*. Rabid, Kraków 2005.

⁸⁴ Zob. K. Loska: *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*. Universitas, Kraków 2016, s. 257–283.

⁸⁵ Zob.: K. Citko: *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji*. Trans Humana, Białystok 2007; E. Mazierska: *Słoneczne kino Pedra Almodóvara. Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007.

⁸⁶ Zob. I. Kolasińska-Pasterczyk: *Piekła Luisa Buñuela: wokół problematyki sacrum i profanum*. Rabid, Kraków 2007.

⁸⁷ Zob.: J. Aleksandrowicz: *Odkrywanie innego. Podróże do Andaluzji w kinie hiszpańskim*. „Studia de Cultura” 2020, nr 12 (1), s. 26–41; Eadem: *Fourteen Kilometres to Paradise. Images of Migration to Andalusia in Spanish Cinema*. „Polonia Journal. Przegląd Polsko-Polonijny” 2019, nr 10, s. 185–209; Eadem: *Od robotnicy do gwiazdy flamenco. Metamorfozy Carmen w kinie hiszpańskim*. „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97–98, s. 94–112; Eadem: *Pejzaże wyobrażone...*, s. 133–160; Eadem: *Od barwnej españolady do bólu cante jondo. Obrazy flamenco w kinie hiszpańskim*. „Kultura Współczesna” 2011, nr 3 (69), s. 147–165.

Wiele zawdzięczam również Pani Profesor Alicji Helman. Ponadto pragnę podziękować pracownikom hiszpańskich ośrodków naukowych – Filmoteca Española i Biblioteca Nacional de España w Madrycie oraz Filmoteca de Andalucía w Kordobie – w których prowadziłam badania nad filmowymi obrazami Andaluzji.