

JOANNA ALEKSANDROWICZ¹

INNA LOKALNOŚĆ POWROTY NA WIEŚ W NAJNOWSZYM KINIE HISZPAŃSKIM

Słowa kluczowe: kino hiszpańskie, wieś w filmie, tożsamość regionalna, *España vacía*

Juan Antonio Bardem (1995, 104) w artykule opublikowanym tuż przed setną rocznicą narodzin kina postawił wielokrotnie później przywoływane pytanie: „dlaczego kino hiszpańskie zawsze zapomina o wsi?”, dowodząc, że filmowcy interesują się głównie środowiskiem miejskim, a jeśli ukazują prowincję, to w sposób odbiegający od jej realiów. Takie ujęcie znajdziemy już w dramatach wiejskich okresu niemego, a wraz z upowszechnieniem się dźwięku stało się ono domeną musicali folklorystycznych, popularnych do lat pięćdziesiątych. Zarówno dyktatura generała Prima de Rivery (1923–1930), jak i generała Franco (1939–1975) promowała wyidealizowany obraz wsi rozumianej jako ostoja narodowych wartości. Kino autorskie późnego frankizmu traktowało z kolei wieś jako przestrzeń symboliczną, umożliwiającą zawołowaną krytykę reżimu. W czasie transformacji ustrojowej (1975–1982) i w pierwszych latach demokracji wraz z odrodzeniem kultur lokalnych i powstaniem wspólnot autonomicznych zaczęto wykorzystywać folklor i wiejskie scenerie dla oddania specyfiki regionów, ale i nierówności społecznych. Lata dziewięćdziesiąte przyniosły jednak głównie zainteresowanie tematyką miejską. Dopiero na przełomie wieków wraz z nurtem społecznego realizmu na ekranach pojawiły się obrazy współczesnej wsi, ukazywanej już nie tylko przez pryzmat tradycji, zacofania czy rodowych

¹ Uniwersytet Śląski w Katowicach; ORCID: 0000-0001-5095-7706; joanna.aleksandrowicz@us.edu.pl.

waśni, lecz także jako przestrzeń społecznych i ekonomicznych przemian. Wypracowanie nowych formuł reprezentacji i odmiennego myślenia o lokalności wiąże się natomiast z rozkwitem tematyki wiejskiej w kinie fabularnym ostatniej dekady, będącym przedmiotem mojej analizy. To właśnie dzięki tym filmom Elsa Fernández Santos w artykule z 2022 roku stawia tezę: „najlepsze kino hiszpańskie wraca na wieś”.

POWROTY TWÓRCÓW, POWROTY BOHATERÓW

Problemem, który wyraźnie zaznacza się w historii filmowej reprezentacji wsi, jest brak własnej opowieści. Jak pisał jeszcze w 2007 roku Román Gubern (2007, 15): „kino wiejskie to kino kręcone przez miastowych. [...] I tak jak wszystkie spojrzenia z dystansu skłania się ku stereotypom”. W tym samym roku José Enrique Monterde (2007, 54) zauważył, że w kinie hiszpańskim brak współczesnych elementów wsi – nowych mediów, nowoczesnej technologii czy muzyki – ponieważ nie są one częścią imaginariów stworzonego przez ludzi z miasta. Na ten aspekt w ogólnym, pozafilmowym kontekście zwracał też uwagę Sergio del Molino (2016, 99), pisząc, że wiejskiej Hiszpanii długo brakowało opowieści, w której mogłaby się rozpoznać, gdyż jej historie, snute dla przyjemności tych, którzy w niej nie mieszkali, wpisywały się zawsze w dwa typy upraszczających wyobrażeń – w czarną legendę o biedzie i zacofaniu lub w mit *beatus ille*.

Powroty do tematyki wiejskiej w kinie najnowszym interpretować można jako próbę stworzenia tej długo nieistniejącej własnej opowieści, rozumianej zarówno w kontekście lokalnych społeczności i zamieszkiwanych przez nie regionów, jak i w wymiarze osobistym, związanym z prywatnym doświadczeniem twórców. Nowe kino wiejskie nie opowiada już o wsi jako miejscu wyimaginowanym czy mitycznym ani nie sprowadza jej do regionalnego folkloru, a Internet, telefony komórkowe czy nowoczesna muzyka stały się naturalnymi elementami świata przedstawionego, szczególnie w filmach o młodych bohaterach. Jak pisze Carla Simón (2023, 270), kino to jest tworzone „od wewnątrz”, przez osoby pochodzące ze wsi, które po studiach w mieście wróciły i opowiadają historie osadzone w znanym sobie środowisku, co pozwala im na odejście od stereotypów. Narracje te nie są już też zakotwiczone w literackich obrazach wsi, co stanowiło popularną praktykę zwłaszcza w latach osiemdziesiątych, gdy niemal co drugi film o tej tematyce był adaptacją literatury (Monterde 2007, 50).

Osobisty charakter kina ostatniej dekady wiąże się nie tylko ze znajomością wiejskich realiów, ale i konkretnych miejsc akcji, zakorzenionych zarazem w specyfice danego regionu, także widzianej „od wewnątrz”. Carla Simón nakręciła *Lato 1993* (*Estiu 1993*, 2017) i *Alcarràs* (2022) na katalońskiej prowincji, z której się wywodzi, Oliver Laxe zrealizował *Siłę ognia* (*O que arde*, 2019) w rodzimej Galicji, Rocío Mesa w filmie *W suszarni* (*Secaderos*, 2022) ukazuje okolice swojej wioski Las Gabias w Andaluzji, a Estibaliz Urresola Solaguren osadziła akcję *20 000 gatunków pszczoł* (*20 000 especies de abejas*, 2023) w rodzinnym Laudio w Kraju Basków. Z kolei Ainhoa Rodríguez (2023, 190) pisze o swoim debiucie *Destello bravío* (*Wściekły błysk*, 2021): „postrzegam [go] jako wiersz o miłości – piękny, smutny, czasem rozdzierający – dedykowany mojej ziemi, Estremadurze. Tak, jest to film tożsamościowy”.

Przywiązanie twórców do ukazywanych miejsc nie pociąga jednak za sobą ich idealizacji, lecz próbę stworzenia wielowymiarowego portretu. Piękno pejzażu czy siła więzi rodzinnych zderzają się nieraz z poczuciem uwięzienia i tęsknotą za miastem jako synonimem wolności i szerszych perspektyw. Symboliczny wydaje się w tym kontekście powracający motyw ptaków w klatkach, kontemplowanych ze smutkiem przez bohaterów *Wody* (*El agua*, 2022, reż. Elena López Riera) czy *W suszarni*.

Wbrew długiej tradycji w kinie hiszpańskim w sposób wolny od idealizacji przedstawiane są również fabularne powroty bohaterów. W filmie *W suszarni* uroki andaluzyjskiej przyrody zestawione są wprawdzie z nieprzyjaznym, betonowym krajobrazem Madrytu, ale opowieść o dziewczynce penetrującej świat natury podczas wakacji u dziadków spleta się z historią nastolatki marzącej o opuszczeniu rodzinnej miejscowości. Reżyserka nie stroni przy tym od problemów wsi, które wraz z surowymi regułami wiejskiego życia wkradają się nawet do wakacyjnej sielanki. Z kolei w *Sile ognia* powrót z więzienia podkreśla wyobcowanie bohatera na galisyjskiej prowincji, jednocześnie swojskiej i obcej, pięknej i groźnej. Niełatwe z różnych względów powroty odnajdziemy też w *Amamie* (2015, reż. Asier Altuna), *Wodzie*, *20 000 gatunków pszczoł* czy *Pięciu małych wilczkach* (*Cinco lobitos*, 2022, reż. Alauda Ruiz de Azúa). W żadnym z tych obrazów nie można mówić o jednoznacznej ocenie wiejskich realiów, a motyw rozdarcia między przywiązaniem do rodzinnej miejscowości a pragnieniem jej opuszczenia współgra, jak się wydaje, z doświadczeniem twórców.

POSZUKIWANIE KORZENI

Potrzeba stworzenia własnej opowieści łączy się z poszukiwaniem korzeni, także tych o wymiarze regionalnym. Szczególnie ważne są tu kwestie językowe. To one określają tożsamość postaci i pozwalają odróżnić bohaterów pochodzących z różnych części Hiszpanii. W analizowanych filmach słyszymy język kataloński, galisyjski i hiszpański (*castellano*), euskarę, czyli język baskijski, dialekt andaluzyjski oraz typowy akcent mieszkańców Estremadury. Wyjątkowa złożoność cechuje *20 000 gatunków pszczół*, gdzie hiszpański miesza się z euskarą, używaną głównie przez mieszkańców wiojski, a także z francuskim, gdyż akcja rozpoczyna się w części Kraju Basków należącej do Francji. Co istotne, różne języki, dialekty czy regionalne akcenty nie pełnią już funkcji „ozdobnika” – jak bywało w wielu wcześniejszych filmach – lecz oddają rzeczywistość językową danego obszaru, a ich naturalne brzmienie wiąże się z zatrudnianiem naturszczyków lub aktorów pochodzących z określonego regionu. Tożsamościowy charakter aspektów językowych podkreślają też często sami twórcy. Według Simón (2023, 271) „kataloński to język, o który należy dbać, a kino jest jednym ze sposobów”. Z kolei Rodríguez (2023, 180) pisze, że estremadurski akcent to „bastion tożsamości”, podczas gdy promowany długo przez media i kino hiszpańskie tzw. neutralny akcent pociąga za sobą kulturowe zubożenie.

Tożsamościowym symbolem są również regionalne piosenki, kontrastujące z muzyką pop czy techno, przy której zwykle bawią się bohaterowie. Na przykład andaluzyjski charakter filmu *W suszarni* podkreśla zamykająca go piosenka *En los pueblos de mi Andalucía (W wioskach mojej Andaluzji)*, którą wykonuje La Niña de la Puebla i Luis Yance. Do tekstu utworu nawiązuje też reżyserka w podziękowaniach zawartych w napisach końcowych, zaznaczając w ten sposób osobiste przywiązanie do regionu. Z kolei w *Pięciu małych wilczkach* wyznaniem trudnej miłości bohatera staje się pieśń *Txoria txori (Ptak jest ptakiem)* ze słowami Joxeana Artze i muzyką najstynniejszego baskijskiego barda Mikela Laboa. W *Alcarràs* natomiast wykorzystano między innymi tradycyjny kataloński utwór *La presó del rei de França (Uwięzienie króla Francji)* śpiewany dziś często przez kibiców FC Barcelony. Najmocniej zapada jednak w pamięć *La cançó de pandero (Piosenka na tamburyn)* – melodia ludowa z tekstem stworzonym na potrzeby filmu. Utwór ten, wykonywany przez dziadka, a później przez jego wnuki, staje się symbolem zakorzenienia i wspólnej historii, ale też poruszającym kontrapunktem dla utraty ziemi.

W szerzej rozumianej regionalnej twórczości artystycznej zakotwiczona jest *Amama*. Tytuł filmu oznacza w euskarze babcię, a jej postać okazuje się kluczowa dla tożsamości bohaterów. Malowane przez nestorkę rodu pnie drzew przywodzą na myśl Omako basoa, las w Oma, pomalowany przez baskijskiego artystę Agustína Ibarrolę na początku lat osiemdziesiątych XX wieku i uważany dziś za jeden z symboli regionu. Asier Altuna nawiązuje także do prehistorycznego dziedzictwa północnej Hiszpanii i zachowanej tam sztuki jaskiniowej. Słowa baskijskiego rzeźbiarza Jorge Oteiza (1963, 2) o osiemdziesięciu babciach dzielących Basków od neolitu stają się inspiracją dla artystycznych poszukiwań głównej bohaterki. Motyw jej trudnej relacji z ojcem – który nigdy nie mówi o swoich uczuciach, a ostatecznie wyraża je, zawożąc córce do miasta własnoręcznie skonstruowane łóżko – zaczerpnął z kolei reżyser z wiersza *Maite zaitut, ez (Kocham cię, nie)* Kirmena Uribe (2005). Innym punktem odniesienia dla filmowego portretu rodziny stał się tekst Joseby Sarrionandia do piosenki Mikela Laboa *Oroitzen zaitudanean, ama (Kiedy cię wspominam, mamo)*.

Więzi rodzinne wydają się silnym trzonem tożsamości bohaterów nie tylko w *Amamie*, ale i w innych filmach ostatniej dekady. Szczególnie ważne okazują się relacje międzypokoleniowe, zwłaszcza między dziadkami i wnukami. Pozwalają one na przekazywanie rodzinnych opowieści budujących poczucie przynależności do miejsca. Uwagę zwracają tu wątki kobiece – odnalezienie tożsamości przez bohaterki często dokonuje się właśnie dzięki łączności z doświadczeniem poprzednich pokoleń kobiet.

Analizowane filmy całkowicie zrywają natomiast z folklorystycznym wizerunkiem wsi. Trudno znaleźć w nich obrazy lokalnych tradycji poza obchodami corocznej fiesty ku czci patronki lub patrona danej miejscowości, ale i te przybierają zwykle współczesną formę dyskoteki, koncertu czy wesołego miasteczka. Wyjątkiem jest rywalizacja w picu wina z dzbana zwanego *porrón*, którą widzimy w jednej ze scen *Alcarràs*.

Zmiana dotyczy też obrazowania tradycji katolickich, niegdyś silnie związanych z reprezentacjami wsi. O zanikaniu tych wątków Agustín Gómez Gómez (2010, 16) pisał już w 2010 roku. W filmach ostatniej dekady również pojawiają się one rzadko i pełnią inną rolę niż w dawnym kinie wiejskim, w którym służyły charakterystyce całych społeczności. Kult św. Rity pokazany epizodycznie w *Wodzie* nabiera prywatnego charakteru i wpisuje się w konwencję realizmu magicznego. *20 000 gatunków pszczoł* i *W suszarni* ukazują różnice w podejściu do religii – od głębokiej wiary po ateizm czy obojętność – i też nie są to wątki pierwszoplanowe. *Wściekły błysk* eksploatuje

wprawdzie motyw wielkotygodniowej procesji, jednak stanowi tu ona część odchodzącego świata, a nie wiejskiego *status quo*, zaś bijąca fosforyzującym, zielonkawym światłem figura Matki Boskiej współtworzy surrealistyczny klimat filmu podobnie jak niezidentyfikowane obiekty latające.

Bastionem lokalnych tożsamości jest natomiast sceneria analizowanych filmów. Istotną funkcję pełni w niej architektura rodzinnego domu nawiązująca do tradycyjnej zabudowy danego regionu, ale pokazana w naturalny sposób, bez efektu etnograficznej pocztówki. Dobrym przykładem jest *baserri*, baskijskie domostwo z *Amamy*, lub andaluzyjskie patio z granatowo-zieloną ceramiką z okolic Granady pojawiające się w filmie *W suszarni*. Kluczową scenerią są także przyrodnicze pejzaże regionów, ukazane nie z perspektywy turystów – jak działa się to często w poprzednich dekadach – lecz mieszkańców żyjących z uprawy ziemi. Kamera kontemplanuje więc zbiory owoców czy sadzenie warzyw – czynności prawie niespotykane we wcześniejszym kinie. Bohaterowie wchodzą przy tym w złożone relacje z przyrodą, niekiedy przechodzące z pokolenia na pokolenie. Najbardziej radykalnym ich portretem wydaje się *Drzewko oliwne* (*El olivo*, 2016, reż. Iciar Bollain) ukazujące związek dziadka i wnuczki z prastarym drzewem, które zostaje wyrwane z korzeniami i sprzedane jako okaz dekoracyjny, by ozdobić nowoczesny budynek niemieckiej korporacji.

Twórcy podkreślają jednocześnie wagę spojrzenia i podmiotu patrzącego na pejzaż. Długie, statyczne ujęcia *Alcarràs* pokazują rolników obserwujących transformacje terenów uprawnych, podczas gdy widz domyśla się ich z pozakadrowych odgłosów dźwigów i koparek. Sam akt patrzenia akcentuje też w swoim filmie *Mesa*. Mała bohaterka obserwuje tu świat przyrody przez dziurkę ułożoną z dłoni, przypominającą otwory w tytułowej suszarni tytoniu. Powtórzenie tego gestu w finale, gdy dziewczynka przygląda się pojedynczym drzewom w madryckim blokowisku, staje się znakiem tożsamości.

W niektórych filmach uprawa ziemi i przyrodnicze pejzaże danego regionu ukazane są z perspektywy przyjezdnych, nie są to jednak turyści, lecz tzw. *neorrurales*, czyli osoby z miasta, które od lat dziewięćdziesiątych XX wieku osiedlają się w hiszpańskich wsiach, zainspirowane ruchami ekologicznymi i ideą wiejskiej arkadii (Molino 2016, 87). Takie postacie znajdziemy w *Korku* (*Suro*, 2022, reż. Mikel Gurrea), opowiadającym o parze z Barcelony, która postanawia wyremontować stary dom na katalońskiej prowincji i zająć się uprawą drzew korkowych, oraz w *Bestiach* (*As bestas*, 2022, reż. Rodrigo Sorogoyen), osadzonych w mglistych górach Galicji,

gdzie swoje miejsce odnajduje francuskie małżeństwo. O ile w pierwszym z filmów wieś staje się katalizatorem napięć w związku bohaterów, o tyle w drugim, opartym na autentycznej historii, przyjezdni spotykają się z przemocą ze strony rodzimych mieszkańców. Z jednej strony można więc tu mówić o przedefiniowaniu dawnego modelu, w którym zło zawsze przychodziło z zewnątrz, zakłócając spokój wiejskiego świata, z drugiej – są to też opowieści o próbach zakorzenienia w miejscach obcych bohaterom.

ESPAÑA VACÍA – OBRAZY ZNIKAJĄCEGO ŚWIATA

Określenie *España vacía* – pusta Hiszpania – upowszechniło się dzięki esejistycznej książce Sergia del Molino (2016). Autor pisze w niej o „kraju wewnątrz kraju”, akcentując głębokie podziały państwa (Molino, 2016, 43). „Jest Hiszpania miejska i europejska [...] oraz Hiszpania wyludnionego interioru, którą nazwałem pustą Hiszpanią. Komunikacja między nimi była i jest trudna. A jednak nie da się zrozumieć Hiszpanii miejskiej bez Hiszpanii pustej. Widma tej drugiej zamieszkują w domach tej pierwszej” (Molino 2016, 16). Wiąże się to z procesem migracyjnym, który na wielką skalę rozpoczął się w latach pięćdziesiątych XX wieku, gdy mieszkańcy wsi masowo szukali zatrudnienia w ośrodkach miejskich.

Nakreślając mapę pustej Hiszpanii, Molino (2016, 36) pisze, że jest to kraj bez morza, obejmujący głównie Kastylię La Manchę, Kastylię i León, Estremadurę, Aragonię i La Rioję, ale problem wyludnienia dotyczy też wielu gmin Asturii, Galicji, Katalonii, Nawarry czy Andaluzji. Uderzające są przy tym proporcje – według danych przytoczonych przez autora 15,6% ludności Hiszpanii zamieszkuje aż 53% jej terytorium, podczas gdy pozostałe 84,4% mieszka na obszarze mniejszym niż połowa kraju (Molino 2016, 39). Kilka lat później Pilar Burillo Cuadrado i Francisco Burillo Mozota (2021, 233) podają, że 54,84% powierzchni zajmuje zaledwie 5,43% populacji.

W ostatnich latach spopularyzowało się również określenie *España vaciada* – Hiszpania pustoszona. Choć zasadniczo chodzi tu o to samo zjawisko depopulacji terenów wiejskich, widoczne jest przesunięcie akcentów z samego faktu opustoszenia na jego przyczyny, których upatruje się w złych decyzjach politycznych i gospodarczych czy w braku zainteresowania rządzących problemami wsi (Collantes, Pinilla 2020, 12). Oprócz krytycznego aspektu zwraca uwagę procesualny charakter pojęcia – „pustoszenie” się bowiem nie skończyło. Dlatego też określenie *España vaciada* stało się

hasłem społecznych protestów, podczas których domagano się wprowadzenia niezbędnych reform, co przyczyniło się do medialnego nagłośnienia problemu depopulacji (Burillo Cuadrado, Burillo Mozota 2021, 234–235).

W kinie jako pierwsi podjęli te wątki dokumentaliści. W 2004 roku Mercedes Álvarez w dokumencie *Niebo się obraca (El cielo gira)* sportretowała codzienność ostatnich czternastu mieszkańców rodzinnej wioski Aldeaseñor w Sorii – jednej z najbardziej wyludnionych hiszpańskich prowincji. Film ten, nazywany „punktem zwrotnym” w obrazowaniu wsi (Crespo Guerrero, Quirosa García 2014, 291), miał ogromny wpływ na kino zarówno dokumentalne, jak i fabularne o tej tematyce. W kolejnych latach powstała między innymi *Aguaviva* (2006, reż. Ariadna Pujol), ukazująca koegzystencję starzejącej się społeczności i migrantów z Ameryki Łacińskiej, którzy na apel burmistrza osiedlili się w tytułowej wsi w prowincji Teruel. Nowszym przykładem jest *Meseta* (2019, reż. Juan Palacios) – wysmakowany wizualnie, wielowymiarowy i nieraz zaskakujący portret mieszkańców płaskowyżu w środkowej Hiszpanii.

Każda z tych opowieści toczy się w nieśpiesznym rytmie, wpisując się w tempo wiejskiego życia, filmowanego w statycznych kadrach bliskich estetyce *slow cinema*². W podobnym stylu utrzymanych jest również wiele fabularnych obrazów opustoszałej czy pustoszonej Hiszpanii. Wnikliwą obserwację codzienności odnajdziemy właściwie we wszystkich analizowanych filmach, przy czym uwagę zwracają szczególnie *Siła ognia*, *Alcarràs* i *Wściekły błysk*. Obrazy prac gospodarskich w galisyjskiej wiosce, ostatnich zbiorów owoców przed utratą ziemi czy sceny z życia starszych kobiet na estremadurskim pustkowiu stają się tu zarazem portretami odchodzącego świata. Być może dlatego też są one tak uważne i pełne czułości.

Sposób ukazywania gospodarstw i prac na roli przypomina wręcz często optykę paradokumentu. Wrażenie to wzmacniają pochodzący ze wsi naturszczycy zatrudnieni zamiast zawodowych aktorów w takich filmach jak *Alcarràs*, *Siła ognia*, *W suszarni* czy *Wściekły błysk*. W zabiegach tych dostrzec można nie tylko troskę o autentyczność przekazu, ale i próbę utrwalenia przemijających form wiejskiego życia.

Motyw odchodzenia jest nierozzerwalnie związany z dzisiejszymi narracjami o wsi. We *Wściekłym błysku* opowieść starszej pani o tym, jak młodzi

² Na specyfikę *slow cinema* składają się przede wszystkim długie ujęcia, dedramatyzacja i kontemplacja codzienności. Na gruncie polskim szerzej o charakterystycznej narracji i poetyce tego kina pisze Rafał Syska w książce *Filmowy neomodernizm* (2014, 213–277).

wyjechali na studia i nie wrócili, tłumaczy wysoką średnią wieku w wiosce, w której nie rodzą się już nowi mieszkańcy. W *Alcarràs* podczas protestów rolników padają gorzkie słowa o niskich cenach skupu owoców mogących doprowadzić do wyjazdu młodego pokolenia. O opuszczeniu rodzinnej miejscowości nieustannie fantazjują nastoletni bohaterowie filmów *W suszarni* i *Woda*. Z kolei artystka z *Amamy* ciągle kursuje między miastem a rodzinnym domem pośrodku lasu, z którego wyjeżdżają też jej bracia, zniechęceni trudami wiejskiego życia. Już sam początek filmu, ukazujący kres tradycyjnych reguł dziedziczenia *baserri*, zapowiada schyłek dawnego świata. Pragnienie opuszczenia wsi nie dotyczy jednak wyłącznie młodych. Przykładem może być podstarzały rolnik z *Bestii* marzący, by porzucić gospodarstwo i zarabiać w mieście jako taksówkarz.

Innym rodzajem odchodzenia związanym z wyludnianiem się terenów wiejskich jest śmierć dawnych mieszkańców i brak zastępowalności pokoleń, co dobrze ilustruje scena pogrzebu z *Sity ognia*, podczas którego w grobie żałobników prawie nie dostrzegamy młodych twarzy. Motyw śmierci pojawia się też w *Amamie* i *Wściekłym błysku*. O ile jednak w pierwszym z filmów dziedzictwo babki inspiruje sztukę wnuczki, o tyle w drugim po zmarłym pozostaje jedynie pusta przestrzeń, której nikt już nie wypełni.

Właśnie *Wściekły błysk* wydaje się najbardziej dojmującym portretem pustej Hiszpanii. Już na początku filmu jedna z bohatererek stwierdza: „we wsi nie ma nic”, nagrywając te słowa na dyktafon, który jest jej jedynym słuchaczem. Długie, statyczne ujęcia wioski podkreślają poczucie stagnacji i braku. Kamera cierpliwie obserwuje puste wnętrza i drogi, którymi nie przejeżdża żaden samochód. Plany ogólne akcentują zaś bezmiar przestrzeni kontrastujący z drobnymi sylwetkami postaci. Szczególną rolę odgrywają tu krajobrazy Estremadury, emanujące surowym pięknem, ale też symbolizujące wielką pustkę, w której żyją bohaterowie. Nawet kobiece pogaduszki, męskie spotkania w miejscowym barze czy wspólne czuwanie przy zmarłym ukazywane są jedynie jako chwilowy kontrapunkt dla samotności. Znakiem odosobnienia staje się także zbiornik wodny, którego ujęcia tworzą specyficzną klamrę narracyjną. Jak tłumaczy Rodríguez (2023, 196), z jednej strony jest to piękny pejzaż, z drugiej – sztuczna konstrukcja wzniesiona w okresie frankistowskim, kiedy kobiety zostały uwięzione w domach i pozbawione kontroli nad własnym życiem, co znajduje oddźwięk w historiach filmowych bohatererek. *Woda*, przynosząca im chwilę wolności podczas kąpieli, stanowi zarazem granicę, poza którą nie mogą uciec.

Motyw wody wiąże się też ze wspomnianą wizją pustej Hiszpanii jako kraju bez morza. Niejednokrotnie brak ten wyrażają obrazy ciągnących się po horyzont rozległych przestrzeni, które sprawiają wrażenie wysuszonego „morza” ziemi. Równocześnie twórcy przedstawiają morze jako nieosiągalne marzenie mieszkańców interioru. Na przykład w filmie *W suszarni* oglądany przez bohaterów telewizyjny reportaż z zatłoczonych plaż zderzony zostaje z trudną rzeczywistością andaluzyjskiej wsi, w której nikt nie może pozwolić sobie na letnie wakacje.

Filmy takie jak *W suszarni*, *Woda* czy *Alcarràs* dalekie są od surowych obrazów wymierającej prowincji, a wśród mieszkańców wsi – inaczej niż we *Wściekłym błysku*, *Sile ognia* czy *Bestiach* – nie brak dzieci i nastolatków. Nacisk położony jest tu na procesy, które sprawiają, że ci ostatni myślą o opuszczeniu terenów wiejskich. Widzimy braki w zakresie komunikacji publicznej czy atrakcyjnego zatrudnienia dla młodych ludzi, a jedyną rozrywką są roczne fiesty lub dyskoteki organizowane przez młodzież w pustostanach. Film *W suszarni* porusza także problem spekulacji na rynku nieruchomości i zawłaszczania przez deweloperów dawnych terenów uprawnych. Podobnie jak w *Alcarràs* ukazane są tutaj kwestie związane z rynkiem zbytu i opłacalnością upraw, które wcześniej podjęła Bollaín w *Drzewku oliwnym*. Zarówno w *Alcarràs*, jak i w *Bestiach* pojawia się napięcie między rolnictwem a wielkimi inwestycjami w fotowoltaikę czy energię wiatrową. W obu filmach staje się to zarzewiem konfliktu. O ile jednak *Bestie* kończą się swoistym zachowaniem *status quo* opłaconym śmiercią bohatera, o tyle w *Alcarràs* rolnicy pejzaż przekształcają w farmę fotowoltaiczną, co dla mieszkańców wsi oznacza koniec dawnego stylu życia. Choć Simón portretuje tu rodzinny mikrokosmos, sceny rolniczych protestów czy rozmów w barze sygnalizują powszechność zjawiska. W tym kontekście interesujący wydaje się fragment *Dzikiem rzeki* (*Wild River*, 1960, reż. Elia Kazan) oglądany przez bohaterów w telewizji. To nawiązanie do innej historii o starciu zewnętrznych inwestycji z interesami mieszkańców wzmacnia uniwersalne przesłanie *Alcarràs*.

W OPTYCE REALIZMU MAGICZNEGO

W portretach zanikających form wiejskiego życia twórcy zrywają często z realistyczną formułą reprezentacji. W filmie *W suszarni* pola uprawne i okoliczne lasy przemierza baśniowe stworzenie, którego korpus składa się z liści tytoniu hodowanego od pokoleń przez rodziny bohaterów.

Fantastyczny stwór, wydający się początkowo owocem dziecięcej wyobraźni, wnikliwie obserwuje także nieświadomych tego dorosłych, a w finale staje się swego rodzaju duchem opiekuńczym, nieodłącznie związanym z tytułowymi suszarniami tytoniu, coraz częściej znikającymi z andaluzyjskiego krajobrazu, tak jak dzieje się to w filmie.

Napięcie między realizmem a realizmem magicznym widoczne jest też w *Wodzie*, którą reżyserka nazywa żartobliwie „dokumentem fantastycznym” (López Riera 2023, 109). W tą wewnątrznie sprzeczną formułą dobrze wpisują się wplecione w fabułę paradokumentalne ujęcia kobiet opowiadających wiejską legendę o rzece, która zakochuje się w miejscowych dziewczynach, a gdy te chcą ją opuścić, wzbiera i porywa je w swoje wiry. Historia ta naznacza życie bohaterki i staje się odzwierciedleniem patriarchalnego porządku panującego w lokalnej społeczności, wszak rzeka (*río*) jest w języku hiszpańskim rodzaju męskiego. Jednocześnie legenda odnosi się do często wylewającej rzeki Segura, a w filmie widzimy fragment telewizyjnego reportażu na temat powodzi.

Elementy wykraczające poza realizm historii rodzinnej znajdziemy też w *Amamie*, w której kolory pomalowanych drzew magicznie naznaczają losy i charaktery trójki rodzeństwa. W optyce realizmu magicznego widziane są tu związki postaci ze światem natury i z przeszłością sięgającą neolitycznych jaskiń. Również w *20 000 gatunków pszczoł* przekazywana między pokoleniami kobiet tradycja wymyka się realistycznemu tonowi pozostałych partii opowieści. Bohaterki czynią tutaj bowiem swoimi powiernicami pszczoły, przekazując im wiadomości i prosząc o pomoc.

Także *Wściekły błysk* ukazuje wieś jako miejsce pełne niewytłumaczalnych zjawisk. W wiejski pejzaż i sceny prac gospodarskich wkraczają dziwne dźwięki i tajemnicze światła, a na polach lądują nocą niezidentyfikowane obiekty latające. Seria zjawisk paranormalnych podkreśla ekstremalną izolację wsi. Współgra to z atmosferą sekretów i niedopowiedzeń, budowaną przez specyficzne, dwudzielne kompozycje kadrów, w których podwórka czy wnętrza domów są częściowo przesłonięte przez na wpół tylko otwarte drzwi czy falujące na wietrze zasłony. Wiele fragmentów filmu ma surrealny charakter – starszy mężczyzna liże z drabiny sufit i twierdzi, że smakuje on jak pomarańcze, a czarny ptak przysiadł na stoliku kawowym, by kontemplować tajemniczy obraz zawieszony na ścianie. Podobnie jak w *Wodzie* czy *W suszarni* oniryczny klimat *Wściekłego błysku* budują też mieszkańcy wioski, relacjonując swoje sny lub dziwne historie wymykające się racjonalnym wyjaśnieniom.

Mogłoby się wydawać, że tak prowadzone narracje przyczyniać się będą do swego rodzaju egzotyzacji wsi. Jednak filmy te wyraźnie zrywają ze stereotypami zakorzenionymi w jej kinowych reprezentacjach. Jak zauważa Rodríguez (2023, 179), dojrzałe kobiety ze wsi mówiące z akcentem z Estremadury to protagonistki dotychczas niewidoczne, lecz postrzeganie ich w kategorii obcego jest paradoksalne – „tak naprawdę to nasze babacie”. Wątki fantastyczne towarzyszące realistycznym obrazom wsi mogą być więc katalizatorem refleksji nad innością i tym, co tak naprawdę jest jej źródłem – starsza pani w butach na wysokich obcasach czy nawiedzający wieś kosmici. Oprócz tego, jak podkreśla López Riera (2023, 114), dla niej samej i innych reżyserek młodego pokolenia niezwykle ważny jest wątek ustnej tradycji i przekazywanych w niej opowieści. Realizm magiczny można więc też rozpatrywać jako próbę powrotu do tych historii i oddanie głosu tym, którzy długo byli go pozbawieni.

ZAKOŃCZENIE

Z przedstawionych analiz hiszpańskich filmów fabularnych ostatniej dekady wyłania się wielopłaszczyznowy obraz wsi, wolny zarówno od idealizacji, jak i od czarnej legendy. Istotna wydaje się jego współczesność związana z czasem akcji, niemal zawsze zbieżnym z momentem realizacji filmu, ale i ze sposobami reprezentacji. Twórcy ukazują aktualne problemy – depopulację, zmianę charakteru obszarów rolnych czy brak perspektyw dla młodych ludzi – a naturalna obecność nowoczesnych technologii i dzisiejszej popkultury zrywa z wizją wsi jako miejsca zatrzymanego w przeszłości i zamieszkiwanego przez egzotycznych Innych. Widziana jest ona raczej jako przestrzeń społecznych i ekonomicznych transformacji. Obok portretów wymierających miejscowości hiszpańskiego interioru oglądamy powroty w rodzinne strony, czasem na dłużej, czasem jedynie na letnie wakacje. Pojawiają się także postacie tzw. *neorrurales*, dla których wieś staje się ojczyzną z wyboru i antidotum na zgiełk miasta. Nie brak też jednak bohaterów marzących o podróży w przeciwnym kierunku.

Jednocześnie analizowane obrazy rozpatrywać można jako powroty do korzeni. Lokalność jest tu podkreślana nie tylko dzięki realistycznym portretom konkretnych wsi i ich społeczności – nierzadko zaangażowanych w proces powstawania filmów – ale też poprzez wpisanie miejsc akcji w specyfikę regionalnych małych ojczyzn, będących istotnym rdzeniem tożsamości

zarówno bohaterów, jak i twórców. Obrazowanie regionów nie przybiera już charakteru folklorystycznej pocztówki. Ich odrębność zaznaczana jest najczęściej w warstwie językowej, w kontemplowanych krajobrazach i w utworach muzycznych. Interesującą formułą w opowiadaniu o lokalności staje się także realizm magiczny, w przeciwieństwie do wcześniejszych filmów zakotwiczony nie w spojrzeniu obcego, lecz w ustnej tradycji mieszkańców.

W kinie ostatniej dekady nie brak, rzecz jasna, innych perspektyw. Wieś okazuje się przestrzenią coraz wyraźniej oswajaną przez twórców kina gatunkowego, wykorzystujących ją jako miejsce akcji popularnych komedii, ale i horrorów. Osobnym zagadnieniem są postacie o wiejskim pochodzeniu portretowane w miejskich sceneriach. Filmy, które określam mianem nowego kina wiejskiego, wydają się jednak zdecydowanie najciekawszą propozycją w zakresie portretowania wsi. W większości przypadków nie jest tu ona tłem opowieści, lecz jednym z bohaterów, niejednokrotnie pierwszoplanowym.

Zarówno traktowanie wsi jako głównego tematu, jak i odejście od stereotypów w jej prezentacji wiążą się niewątpliwie z osobistymi doświadczeniami twórców, osadzających akcję w dobrze sobie znanym środowisku. Co charakterystyczne, o ile w poprzednich dekadach – poza pojedynczymi filmami Pilar Miró, Iciar Bollaín i Chus Gutiérrez – wieś pokazywana była z męskiej perspektywy – reprezentowanej przez reżyserów i przez protagonistów – o tyle w ostatnich latach wyraźną dominantą stało się kino kobiet, oddające władzę spojrzenia bohaterkom. Widoczna jest przy tym zmiana pokoleniowa. Analizowane filmy to głównie dzieła młodych reżyserek, a niejednokrotnie ich debiuty. Otwiera to perspektywę dalszej eksploracji tej tematyki i sprawia, że nowe kino wiejskie nie jawi się jako w pełni już ukształtowana tendencja, a raczej jako rozwijający się nurt, w którym jeszcze wiele może się zdarzyć.

BIBLIOGRAFIA

- Bardem Muñoz, J. A. 1995. ¿Por qué el cine español se olvida siempre del campo?, *Vida Rural*, 16, 104–105.
- Burillo Cuadrado, P., Burillo Mozota, F. 2021. Despoblación y demotanasia, *Patrimonio cultural de España*, 12, 233–249.
- Collantes, F., Pinilla, V. 2020. *La verdadera historia de la despoblación de la España rural y cómo puede ayudarnos a mejorar nuestras políticas*, Zaragoza.
- Crespo Guerrero, J. M., Quirosa García, V. 2014. 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*, 2(2), 286–294, <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v2i2.58>.

- Fernández Santos, E. 2022. El mejor cine español vuelve al campo, *El País*. <https://elpais.com/cultura/cine/2022-09-19/el-mejor-cine-espanol-vuelve-al-campo.html> – 10 XI 2023.
- Gómez Gómez, A. 2010. *Cine rural en España. Paisaje, paisanaje y doble llave al sepulcro del Cid*, w: A. Gómez Gómez, P. Poyato (red.), *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, Girona, 15–37.
- Gubern, R. 2007. *Lo rural, dentro y fuera del campo*, w: P. Poyato (red.), *Lo rural en el cine español*, Córdoba, 15–34.
- López Riera, E. 2023. *La gran contradicción*, w: C. Losilla (red.), *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, Madrid, 106–126.
- Molino, S. del. 2016. *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, Madrid.
- Monterde, J. E. 2007. *El mundo rural en el cine postfranquista*, w: P. Poyato (red.), *Lo rural en el cine español*, Córdoba, 35–55.
- Oteiza, J. 1963. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, San Sebastián.
- Rodríguez, A. 2023. *El cine insolente*, w: C. Losilla (red.), *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, Madrid, 176–197.
- Simón, C. 2023. *Memoria de la ausencia*, w: C. Losilla (red.), *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, Madrid, 252–283.
- Syska, R. 2014. *Filmowy neomodernizm*, Kraków.
- Uribe, K. 2005. *Maite zaitut, ez*. <https://www.lyrikline.org/es/poemas/maite-zaitut-ez-3079?showmodal=es> – 25 XI 2023.

THE OTHER LOCALITY: RETURNS TO THE COUNTRYSIDE IN THE RECENT SPANISH CINEMA

Abstract: The article concerns returns to rural theme which are characteristic for Spanish cinema of the last decade and can be understood as an expression of the search for a local identity. In many narrations is also present plot motif of the return, connected with stories of characters torn between affection for little homeland and desire or necessity of leaving it. Unlike previous films, images of the country are far removed from idealisation and folkloristic clichés, as well as from black legend about poverty and backwardness, while the specificity of autonomous communities is manifested in regional languages and landscapes. In many stories about local communities directors reveal boarder problems, like changing the character of agricultural areas or depopulation of villages, which applies especially to interior called empty Spain (*España vacía*). This realistic presentation contrasts with magical realism, which isn't result of the stranger's gaze but is connected with specificity of the countryside seen from the perspective of its inhabitants and directors who come from there.

Keywords: Spanish cinema, countryside in cinema, local identity, *España vacía*