

„Kwartalnik Filmowy” nr 122 (2023)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1595>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Joanna Aleksandrowicz
Uniwersytet Śląski
<https://orcid.org/0000-0001-5095-7706>

Od egzotycznej pocztówki do nie-miejsca. Obrazy miasta w kinie hiszpańskim

Słowa kluczowe:
kino hiszpańskie;
miasto w filmie;
stereotypizacja
przestrzeni;
nie-miejsce;
ideologizacja pejzażu

Abstrakt

Artykuł ukazuje zmiany w sposobach reprezentacji miasta w kinie hiszpańskim, koncentrując się na napięciu pomiędzy tym, co ikoniczne dla danego miejsca, a przestrzeniami dalekimi od turystycznych klisz. Analiza przedstawia w ujęciu diachronicznym początki stereotypizacji przestrzeni w okresie niemym, jej wykorzystanie ideologiczne podczas dyktatur generała Prima de Rivery i generała Franco oraz poszukiwanie formuł kontestacji tego modelu w czasach późnego frankizmu i transformacji ustrojowej. W tych kontekstach są rozpatrywane współczesne reinterpretacje dawnych konwencji, nowe architektoniczne symbole miast i związane z nimi wzorce reprezentacji, a także fenomen nie-miejsca, będący wyrazem buntu wobec egzotyzyacji, ale też wynikający z chęci odnalezienia scenerii adekwatnej do poruszanych problemów społecznych. Prezentowane ujęcie wyróżnia na tle dotychczasowych badań skoncentrowanie na kwestii reprezentatywności przestrzeni oraz dążenie do historyczno-filmowej syntezy zagadnienia.

Złożony problem filmowego reprezentowania miasta można rozpatrywać z rozmaitych perspektyw: koncentrując się na samym doborze scenerii, kwestiach stylistycznych, autorskich wizjach przestrzeni, związkach z danym nurtem artystycznym lub ikonografią określonego gatunku, a wreszcie na aspektach socjologicznych i dokumentacyjnych czy na promocji turystycznej wybranych lokacji. Perspektywy te są też obecne w hiszpańskich badaniach filmoznawczych¹. W artykule proponuję inne ujęcie, skupiające się na napięciu pomiędzy tym, co reprezentatywne i ikoniczne dla danego miejsca, a dążeniami do realizmu, związanymi zwykle z eksploracją przestrzeni dalekich od turystycznych klisz. Celem tekstu jest ukazanie zmian zachodzących w sposobach przedstawiania miasta w kinie hiszpańskim i wyróżnienie tendencji dominujących w poszczególnych okresach. Zakres analiz zawężam przy tym do obrazów współczesnych względem daty powstania danego filmu, uznając rekonstrukcję przestrzeni w kinie historycznym za osobny problem badawczy. Zmieniające się tendencje opisuję w ujęciu diachronicznym, uwzględniając początki stereotypizacji przestrzeni w okresie niemym, ideologizację pejzażu w czasach dyktatur Miguela Prima de Rivery (1923-1930) i Francisca Franco (1939-1975) oraz formy kontestacji tego modelu w filmach późnego frankizmu i transformacji ustrojowej (1975-1982). Trzy ostatnie części poświęcam współczesnym konwencjom, takim jak reinterpretacje dawnych formuł, wzorce reprezentacji związane z nowymi architektonicznymi symbolami miast oraz fenomen nie-miejsc.

Między tradycją a nowoczesnością

W pejzażach miejskich utrwalonych w początkach kina uderza kontrast pomiędzy miastem rozumianym jako symbol nowoczesności i odzwierciedlenie hiszpańskiej tradycji. Jak zauważa José María Claver Esteban, szczególnie znaczące wydają się w tym kontekście dwa najstarsze filmowe obrazy Hiszpanii – oba z 1896 r. – autorstwa Alexandra Promio, współpracownika braci Lumière. Mowa o *L'arrivée des toréadors* [*Przybycie toreadorów*] – nakręconym na arenie w Madrycie i reprezentującym egzotyczny wizerunek kraju zanurzonego we własnych tradycjach – oraz o *Place du port à Barcelone* [*Plac portowy w Barcelonie*], który ukazuje nowoczesne miasto, dynamicznie rozwijające się dzięki przemysłowi, wymianie handlowej i otwarciu na świat². Jeszcze w tym samym roku Henry W. Short uwiecznił dla Paul's Animatograph Works widoki stanowiącej kwintesencję południowej egzotyki Sewilli, która na długie lata stała się, także dla hiszpańskich twórców, jedną z najpopularniejszych lokacji³.

Początki kinematografii w Hiszpanii wiążą się jednak przede wszystkim z Barceloną. To ona zostaje utrwalona przez Fructuósa Gelaberta w pierwszych hiszpańskich filmach, a wkrótce potem staje się głównym ośrodkiem produkcji i często portretowaną atrakcją. Twórcy podkreślają zwykle nowoczesność miasta, ukazując jego ruchliwe ulice i środki transportu. Jest to też okres, gdy powstają pierwsze filmy dokumentalne będące swego rodzaju katalogiem reprezentacyjnych miejsc, takich jak park Ciutadella czy plac Portal de la Pau z pomnikiem Krzysztofa Kolumba. Nieco później do tego zestawu dołączy park Güell i inne projekty Antonia Gaudiego.

Barcelońskie wytwórnie zaczęły podupadać około 1916 r., a już w roku 1921 za główny ośrodek filmowy był uważany Madryt, który szybko stał się najczęściej portretowanym miastem w kinie hiszpańskim. Pozycję tę utrzymał do dziś, choć w ostatnim czasie nasiliły się problemy z uzyskaniem od władz miejskich pozwoleń na zdjęcia. O popularności stolicy po części zadecydowały kwestie ekonomiczne, wynikające z faktu, że to tam znajdowała się większość wytwórni. Metropolia przyciągała też filmowców jako symbol postępu i kosmopolityzmu⁴.

Zachwyty pejzażem miejskim traktowanym jako figura modernizacji widać na przykład w komedii *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!* [*Niech żyje Madryt, skąd jestem!*] (reż. Fernando Delgado, 1928), której fabuła jest wręcz podporządkowana prezentacji miasta. Zastosowano w niej popularny wówczas zabieg polegający na pokazywaniu najbardziej atrakcyjnych miejskich widoków przybyszowi z zewnątrz – tak, by mógł je podziwiać także kinowy widz. W ten sposób jest eksponowany plac Cibeles, neoklasycystyczny monument Puerta de Alcalá, pałac królewski czy reprezentacyjna Gran Vía. Widać przy tym przyjemność w rejestrowaniu miejskiego ruchu, falującego na chodnikach tłumu, samochodów przesuwających się w rytm gestów policjanta. Nie brak też jednak innego oblicza Madrytu. Tak jak motoryzacja stanowi spektakl nowoczesności, tak spektaklem tradycji jest korrida – co ciekawe, wyraźnie porównywana w filmie z widowiskiem rozgrywającym się na ulicach miasta.

Natomiast pejzaże Sewilli – sprowadzane zwykle do powtarzalnych motywów, wśród których prym wiodły zabytki arabskie oraz architektura w stylu *mudéjar* – odsyłały jednoznacznie do tradycji. Symbolem miasta stała się zwłaszcza Giralda – dawny minaret przebudowany po rekonkwiescencji na dzwonnice katedry. Malowniczą scenerią filmowych romansów był brzeg Gwadalkiwiru z ikonizowaną Złotą Wieżą, dzielnicą Santa Cruz oraz park Marii Luizy. Fiesty Feria de Abril, obchody Wielkiego Tygodnia czy występy flamenco przydawały miastu folklorystycznego kolorytu. Takie obrazy znajdziemy na przykład w stanowiącym apoteozę Sewilli *Currito de la Cruz* (reż. Alejandro Pérez Lugín, 1925), którego twórca z upodobaniem wplata najbardziej rozpoznawalne scenerie miasta w perepetie początkującego toreadora. W filmie pucybut prowadzi biznes przed Złotą Wieżą, główny bohater marzy o swej wybrance w parku Marii Luizy, a obiekt jego westchnień podlewa kwiaty na tarasie wychodzącym na Giralde, której zresztą film jest dedykowany.

Splot tradycji z nowoczesnością uwidacznia się również w wykorzystaniu kina do promocji turystycznej. W 1900 r. 21,6 proc. hiszpańskich filmów stanowiły widoki miejskie i pejzaże, 12 proc. zaś sceny folklorystyczne, co oznacza, że ponad jedna trzecia produkcji była zorientowana na motywy, które można uznać za atrakcyjne dla zwiedzających⁵. U schyłku lat 20. w filmach dokumentalnych powstałych pod auspicjami Patronato Nacional de Turismo – rządowej instytucji do spraw turystyki – obok architektonicznych miejskich ikon pojawiają się elementy kojarzone wówczas z nowoczesnym stylem życia, takie jak międzynarodowe połączenia komunikacyjne, uprawianie sportów czy turystyka plażowa. W kategoriach promocji miasta można rozpatrywać także wiele filmów fabularnych tego okresu, w których sceneria odgrywała jedną z głównych ról, a napisy komentujące miejsca akcji przypominały slogany zachęcające widza do podróży.

Krajobraz na usługach polityki

Napięcie między tradycją a nowoczesnością w sposobach przedstawiania miast wiązało się również z ideologią dyktatury generała Prima de Rivery, która łączyła przywiązanie do konserwatywnych wartości z naciskiem na modernizację infrastruktury i rozwój gospodarczy. Stąd też, mimo pochwały postępu, miejski pejzaż często stawał się w kinie symbolem demoralizacji i był przeciwstawiany idyllicznej wizji wsi.

W krótkim okresie Drugiej Republiki, zainaugurowanej w 1931 r., a więc zaledwie na pięć lat przed wybuchem hiszpańskiej wojny domowej (1936-1939), wielu twórców kontynuowało wcześniejsze tendencje. Odmienną perspektywę prezentowały filmy anarchistyczne eksplorujące fabryki, nabrzeża portowe czy dzielnice robotnicze i ukazujące miasto jako arenę problemów społecznych i różnic klasowych. Dobrym przykładem jest *Aurora de esperanza* [*Jutrzienka nadziei*] (reż. Antonio Sau, 1937), nakręcona niemal w całości na ulicach Barcelony i uznawana za zapowiedź zwrotu neorealistycznego w przedstawianiu przestrzeni miejskiej⁶, w której nawet najbardziej ikoniczne punkty miasta są pokazane w nowy sposób, wyznaczony przez odmienne konteksty społeczne. Zamiast tradycyjnego ujęcia strzelistej kolumny z pomnikiem Kolumba w planie ogólnym oglądamy w zbliżeniu figurę lwa i fragment postumentu, dzięki czemu pamiątka po hiszpańskim imperium przekształca się w scenery buntu robotników.

Pejzaż wykorzystywano w celach politycznych także w reportażach wojennych powstających po obu stronach linii frontu. Dokumenty te ukazują zarówno miasta pełne barykad, mimo zniszczeń stawiające opór oblężeniu, jak i wojskowe parady po zdobyciu, czy też – jak chcieli zwycięzcy – wyzwoleniu danego miejsca. Wielka defilada na ulicach Madrytu zamyka również film fabularny *Rasa* (*Raza*, reż. José Luis Sáenz de Heredia, 1942), do którego scenariusz napisał pod pseudonimem sam generał Franco – zagorzały kinoman świetnie zdający sobie sprawę z siły oddziaływania ruchomych obrazów.

Po wojnie domowej kino stało się narzędziem frankistowskiej propagandy. Do końca lat 40. szczególnie popularne były musicale folklorystyczne propagujące wartości dyktatury pod maską eskapistycznej rozrywki. Eksploatowano w nich zwłaszcza pejzaż Sewilli, przedstawianej jako ostoja tradycji pozbawiona znamion nowoczesności. Występy muzyczne na ukwieconych patiach przypominały wiejską sielankę, a sewilskiego kolorytu przydawały jej ikoniczne zabytki, niemal identycznie kadrowane i umieszczane w fabułach⁷. Jednocześnie filmowe obrazy Sewilli i innych andaluzyjskich miast wykorzystywano jako swego rodzaju wizytówkę całego kraju, zacierając przy tym różnice międzyregionalne na rzecz projektu jednolitej kultury narodowej.

W latach 50. kino odchodzi stopniowo od wizji Hiszpanii zanurzonej w tradycji, a filmowe miasta coraz częściej stają się symbolem modernizacji. Na ekranach dominują obrazy Madrytu widzianego jako kosmopolityczna metropolia z szerokimi alejami i wysokimi budynkami. Do motywów eksploatowanych przed wojną – takich jak słynne neony i szyldy, plac Cibeles, Puerta del Sol czy Gran Vía, w okresie frankistowskim nazwana aleją Joségo Antonia na cześć założyciela Falangi – dołączają wzniesione na początku lat 50. wieżowce Edificio

España i Torre de Madrid, często dodatkowo wyolbrzymione na ekranie dzięki ujęciom z perspektywy zabiej.

Taką wizję Madrytu rozwijały komedie profesji (*comedias de profesiones*) umieszczające w centrum intrygi zawód bohatera, przy czym zajęcie to było silnie związane z miastem i stanowiło pretekst do jego kontemplacji. W *Los ángeles del volante* [*Anioły za kierownicą*] (reż. Ignacio F. Iquino, 1957) oglądamy stolicę z perspektywy taksówkarzy, a *Las muchachas de azul* [*Dziewczyny w niebieskim*] (reż. Pedro Lazaga, 1956) ukazują perypetie ekspedientek z domu towarowego. Tytułowy bohater filmu *Manolo guardia urbano* [*Manolo, strażnik miejski*] (reż. Rafael J. Salvia, 1956) kieruje zaś ruchem na słynnym placu Cibeles.

Miasto stało się też kluczowym elementem ikonograficznym filmu *noir*, w Hiszpanii nazywanego policyjnym (*cine policíaco*), ponieważ ze względu na wymogi cenzury jego głównymi bohaterami byli heroiczni stróże prawa⁸. Inaczej niż w twórczości Edgara Neville'a, który w latach 40. podejmował tę tematykę w duchu lokalnego kostumbryzmu, w obrazach następnej dekady hiszpańskie metropolie przypominają raczej miasta z amerykańskiego filmu *noir*. Takie ujęcie zapoczątkowały dwa filmy z 1950 r. – nakręcone w Barcelonie *Apartado de correos 1001* [*Skrytka pocztowa 1001*] (reż. Julio Salvador) i zrealizowana w Madrycie *Brigada criminal* [*Oddział kryminalny*] (reż. Ignacio F. Iquino).

W latach 60. – dekadzie cudu gospodarczego oraz otwarcia na świat i zagranicznych turystów – nowych scenerii dostarczały kinu rozrastające się na wybrzeżach kurorty, takie jak Benidorm czy Torremolinos, w których rozgrywały się pełne roznegliżowanych cudzoziemek komedie Pedra Lazagi i Mariana Ozoresa. Las hoteli-drapaczy chmur zmieniający nie do poznania dawne wioski rybackie stanowił pochwałę modernizacji, niewolną jednak od moralizującej puenty. Tak jak w innych gatunkach, miasto jest tu przedstawiane dwuznacznie – jako symbol rozwoju, ale i źródło zagrożeń dla wartości kultywowanych przez dyktaturę. Ta złożoność cechuje też filmy ukazujące przestrzeń miejską z punktu widzenia postaci ze wsi, odzwierciedlające wielką falę migracji. Z jednej strony spojrzenie bohatera z zewnątrz służy uwydatnieniu nowoczesności, z drugiej okazuje się zwykle, że to, co najcenniejsze, znajduje się poza blichtrem metropolii.

Topografia zmian

Okres późnej dyktatury to także – mimo działań cenzury – autorski zwrot na stronę realistycznych portretów mało atrakcyjnych dzielnic, które miały się nijak do turystycznych klisz czy propagandy cudu gospodarczego. Takie krajobrazy odnajdziemy w twórczości Juana Antonia Bardema, znanego ze swoich postulatów odnowy kina hiszpańskiego przez poszukiwanie realizmu i eksplorację tematyki społecznej. Na tej zasadzie w *Śmierci rowerzysty* (*Muerte de un ciclista*, 1955) reżyser zderza cczą dyskusję o działalności charytatywnej toczoną wśród madryckich wyższych sfer z neorealistycznym portretem peryferyjnych dzielnic tego samego miasta. Formułą kontrpunktu posługuje się też Josep Maria Forn w *Spalonej skórze* (*La piel quemada*, 1967), zestawiając kurorty na Costa Brava z biednymi przedmieściami zamieszkanymi przez robotników budujących apartamenty dla cudzoziemców. W latach 60. nowe pejzaże pojawiają się nawet w ki-

nie muzycznym będącym dotąd kompendium malowniczych klisz. Przykładem tej zmiany może być film *Los Tarantos* (reż. Francisco Rovira Beleta, 1963), gdzie flamenco jest wykonywane nie tylko na barcelońskich Ramblas, ale i w zamieszkiwanej przez romską biedotę dzielnicy Somorrostro – trzy lata po premierze filmu zrównanej z ziemią podczas przygotowań do tygodnia marynarki wojennej.

Miejskie peryferia przedstawia także Carlos Saura w *Ulicznikach* (*Los golfos*, 1959), uważanych za prekursorski film Nowego Kina Hiszpańskiego (*Nuevo Cine Español*). Reżyser sięga do estetyki neorealistycznej i wiąże naturalną scenerię z pogłębioną krytyką społeczną. Pejzażową dominantą filmu są przedmieścia Madrytu – drogi niepokryte jeszcze asfaltem, zakurzone place i chaotyczna, na poły wiejska, a na poły miejska zabudowa. Niejednorodność miasta uderza zwłaszcza w dwudzielnej kompozycji powracającego obrazu – w jego górnej części widzimy nowy wiadukt i symetryczne bryły bloków, a w dolnej nędzne chatki biedoty z obejściami zbitymi z nierównych sztachet. Choć w filmie nie brak ujęć ruchliwego centrum, nie mają one nic wspólnego z turystyczną pocztówką, ale stanowią część codzienności bohaterów.

Nowy sposób przedstawiania miasta był stosowany również w filmach Szkoły Barcelońskiej (*Escola de Barcelona*), w których krytyczna postawa – zarówno wobec reżimu, jak i kina klasycznego – wiązała się z portretowaniem katalońskiej stolicy w optyce awangardowej, czerpiącej z dokonań francuskiej Nowej Fali. Barcelona jawi się tu jako miasto niejednorodne i zaskakujące, jej architektoniczne symbole zaś występują w nowych kontekstach. W *Cada vez que...* [*Za każdym razem, gdy...*] (reż. Carles Duran, 1967) Park Güell staje się scenerią barwnego pokazu mody, z kolei w *Umbracle* (reż. Pere Portabella, 1972) Łuk Triumfalny jest filmowany w wysokich kontrastach czerni i bieli, ulice są świadkami represji wobec mieszkańców, a rozmijanie się dźwięku z obrazem uwydatnia wpisany w miasto niepokój. *Liberxina 90* (reż. Carles Duran, 1970) pokazuje natomiast szare pejzaże industrialne, pozbawioną wyrazu nową zabudowę i niezagospodarowane jeszcze plaże, pełne przemocy, jakby na przekór reklamie turystycznej tego okresu.

Zdystansowanie się twórców wobec popularnych kodów wizualnych kina frankistowskiego umożliwiało też konwencja czarnej komedii, charakterystyczna choćby dla hiszpańskich filmów Marca Ferreriego. W jego *Wózku* (*El cochecito*, 1960) pejzaż Madrytu jest przedstawiony w sposób łączący elementy realizmu, absurdu i czarnego humoru, w czym istotną rolę odgrywają ekscentryczne kontrasty. Na podwórkach kamienic są hodowane krowy, a cielaka wyprowadza się na spacer niczym pieska. Na ruchliwych arteriach niepełnosprawni urządzają wyścigi na wózkach, a po zatłoczonych chodnikach paraduje sznur mężczyzn z muszlami klozetowymi na głowach.

Czarny humor stał się też znakiem szczególnym Luisa Garcíi Berlangi. W *Kacie* (*El verdugo*, 1963) reżyser zderza pełne słońca i zagranicznych gości kraj-obrazy Palmy de Mallorca z ponurą profesją bohatera, który musi dokonać egzekucji, by zachować przyznane mu przez rząd mieszkanie. Film ukazuje w konwencji czarnej komedii również peryferia Madrytu, gdzie pośrodku niczego powstaje nowa zabudowa z mikroskopijnymi lokalami, stanowiącymi cel życia postaci. Podobnie jak w całej madryckiej twórczości Berlangi, także w *Kacie* odnajdziemy realistyczny portret centrum z jego ruchem ulicznym, środkami transportu,



Rasa, reż. José Luis Sáenz de Heredia (1942)



Spalona skóra, reż. José Maria Forn (1967)



Los Tárantos, reż. Francisco Rovira Beleta (1963)



Ulicznicy, reż. Carlos Saura (1959)

różnorodnymi dzielnicami, kawiarniami, kioskami i placami. Nie sprowadzają się one do atrakcyjnego widoku, lecz są organiczną częścią codziennej krzątaniny bohaterów, którą twórca będzie śledzić z wnikliwością też po upadku dyktatury.

Miasta transformacji

Okres transformacji ustrojowej przyniósł nasiloną krytykę popularnych konwencji z czasów dyktatury. W tym duchu można odczytywać na przykład *Dziedzictwo narodowe* (*Patrimonio nacional*, 1981), które dzięki nieustępliwości Berlangi nakreślono – mimo związanych z tym kosztów i problemów realizacyjnych – w zabytkowym Palacio de Linares na placu Cibeles w Madrycie. Reżyser ukazuje ów symbol stolicy we właściwym sobie parodystycznym tonie. Wracający z emigracji arystokraci zajeżdżają na plac dorożką wraz z krową i kurami, które odtąd będą żyć z nimi w pałacu. W innej scenie służący, chcąc dostarczyć list monarchom, staje przed słynnym zabytkiem i pyta strażnika, czy to może pałac królewski. Na podobnej zasadzie w *Mrocznym przedmiocie pożądania* (*Cet obscur objet du désir*, reż. Luis Buñuel, 1977) ikonicznemu ujęciu Giraldy towarzyszy obojętność francuskiego turysty, który patrząc na wieżę, stwierdza: *nie znam się na architekturze*.

Krytyczne spojrzenie twórców obejmowało także przemiany krajobrazu, utrwalone zwłaszcza w filmach dokumentalnych dotyczących urbanizacji hiszpańskich wybrzeży i przebudowy historycznej tkanki miejskiej. Interesujący przykład stanowią eseje audiowizualne Juana Sebastiána Bollaína poświęcone Sewilli. *La Alameda* (1978) ironicznie portretuje pomysły zagospodarowania zabytkowej dzielnicy, a *Sevilla tuvo que ser* [*To musiała być Sewilla*] (1979) koncentruje się na reprezentacjach medialnych i odrywaniu się miasta od własnej tradycji, co obrazuje fotomontaż przedstawiający zastępowanie miejskich pomników rzeźbami przedmiotów codziennego użytku.

Na sposób portretowania miast wpływało ponadto odrodzenie lokalnych tożsamości i nowa wizja kraju, akcentująca różnice między regionami i uznająca ich autonomię. Wraz z debatą na temat kin małych ojczyzn i powstawaniem regionalnych ośrodków produkcji pojawiły się filmy, które odcinały się od stereotypizacji miejskich ikon – będącej wyrazem spojrzenia z zewnątrz – i łączyły architektoniczne symbole z tożsamością twórców oraz z problemami mieszkańców. Przykładem może być *Vivir en Sevilla* [*Żyć w Sewilli*] (reż. Gonzalo García Pelayo, 1978), gdzie słynna Giralda nie pełni funkcji egzotycznej kliszy ani atrakcji turystycznej, lecz pojawia się we fragmencie reportażu ze strajku robotników, którzy rozwieszają na wieży transparenty, domagając się godnych zarobków.

Wyłonienie się nowych kontekstów dla sposobów przedstawiania miasta w kinie wynikało także ze zmian artystycznych i obyczajowych okresu transformacji. Najbardziej znanych przykładów dostarcza wczesna twórczość Pedra Almodóvara, który utrwalił Madryt jako stolicę movidy (*La movida madrileña*) – ruchu kulturowego będącego ucieleśnieniem buntu wobec dawnych konwencji. W filmach reżysera pojawiają się miejsca, które nie gościły wcześniej na ekranach kin, a znane i nieraz portretowane madryckie lokacje zmieniają swój wydzźwięk – tak jak tradycyjny pchli targ El Rastro, który w *Labi-*

ryncie namiętności (*El laberinto de pasiones*, 1982) staje się scenerią poszukiwania przygód erotycznych.

Reinterpretacje Madrytu wiązały się też z konwencjami gatunkowymi. Na przykład opowiadające o drobnych przestępcach żyjących na obrzeżach metropolii *cine quinqué* wykorzystywało przestrzenie peryferyjne, dalekie od turystycznych atrakcji stolicy. Zmianę w sposobie przedstawiania historycznego centrum przyniósł natomiast rozwój konwencji *noir*. Dobrym przykładem jest *El crack* (1981) Joségo Luisa Garciego, gdzie choć biuro detektywa znajduje się przy słynnej Gran Vía, zamiast pełnych rozmachu obrazów stolicy z kina policyjnego lat 50. oglądamy miasto szare, zamglone i przybrudzone. Film ten zwykle jest analizowany w kontekście zagranicznych konwencji gatunkowych, a Alejandro Pizarroso Quintero pisze wręcz, że Garci *przekształca Madryt w kieszonkową wersję Nowego Jorku*⁹. Hiszpańska stolica zachowuje jednak własną specyfikę i jest filmowana inaczej niż pojawiające się epizodycznie amerykańskie miasto: oglądamy ją w długich, melancholijnych sekwencjach, w których kamera kontempluje mknące arteriami samochody i odbijające się w jezdni światła lub zatrzymuje się na zniszczonych fasadach.

Dawne pejzaże, nowe konteksty

Charakterystyczna dla okresu transformacji potrzeba reinterpretacji utrwalonych w kulturze pejzaży wyznacza jedną z trzech głównych tendencji we współczesnym portretowaniu miast, najmocniej zakotwiczoną w przeszłości reprezentacji filmowych. Umieszczanie miejskich symboli w nowych kontekstach wiąże się dziś jednak nie tylko z chęcią przededefiniowania krajobrazowych klisz, lecz także z pluralistycznym modelem reprezentacji, w którym brak już jednego wzorca przedstawiania kinowych lokacji.

Takie myślenie o mieście można dostrzec w twórczości Almodóvara kontynuowanej po przełomie demokratycznym. Reżyser umieszcza w nowych kontekstach architektoniczne ikony hiszpańskiej stolicy, takie jak Plaza Mayor, Edificio España czy monumentalna Puerta de Alcalá, która w *Drżącym cielem* (*Carne trémula*, 1997) jest zestawiona ze światem narkomanów i drobnych przestępców oraz okraszona folklorystyczną piosenką o śmierci psa. Jednocześnie miasto z filmów Almodóvara, także tych najnowszych, to przede wszystkim *wiele Madrytów w Madrycie*¹⁰. Pojawiają się w nich dzielnice zamieszkiwane przez artystów i te wybierane przez klasę średnią, peryferyjne blokowiska i podmiejskie wille, do których z końcem XX w. zaczęli się przenosić bogaci mieszkańcy. Ta mnogość pejzaży, sąsiadujących nieraz ze sobą w jednym filmie, stwarza wrażenie niejednorodności tkanki miejskiej, gdzie symbole stolicy spletają się z miejscami, które nigdy nie aspirowały do tej kategorii.

Nowe sposoby reprezentowania ikonicznych widoków poszczególnych miast często wiążą się we współczesnym kinie z konwencją komediową, obracającą w żart kulturowe klisze; dotyczy to zwłaszcza architektonicznych symboli Sewilli. Na przykład w filmie *Don Juan, mi querido fantasma* [*Don Juan, mój kochany duch*] (reż. Antonio Mercero, 1990) Złota Wieża okazuje się kiczowatym rekwizytem, wyglądającym jak nieco „przerośnięty” suvenir, którego wewnątrz skrywa dolary

z narkotykowej transakcji. Znacznie później ikoniczne scenerie Sewilli wykorzystuje w podobnie żartobliwy sposób andaluzyjski komik i reżyser Alfonso Sánchez w filmie *El mundo es suyo* [*Świat należy do nich*] (2018), gdzie pejzażowe klisze kontrastują z portretami nieturystycznych części miasta, a spojrzenie z zewnątrz zderza się z perspektywą mieszkańców. Pocztówkowe ujęcia sewilskich zabytków stają się też źródłem humoru w popularnych komediach romantycznych Emilia Martíneza Lázara *Hiszpański temperament* (*Ocho apellidos vascos*, 2014) i *Jak zostać Katalonką* (*Ocho apellidos catalanes*, 2015). Panorama Gwadalkiwiru czy pełen turystów Plac Hiszpański są przedstawiane ze świadomością zakorzenionych w kulturze klisz; humorystyczny dystans wytwarzają zarówno przejawienie i kumulacja stereotypowych motywów, jak i konteksty fabularne. Wśród tych ostatnich zwraca uwagę popularny w kinie najnowszy wątek międzyregionalnych podróży akcentujący krajobrazowe różnice pomiędzy poszczególnymi wspólnotami autonomicznymi. Martínez Lázaro wykorzystuje przy tym najczęściej zestawiane i najwyraźniej kontrastujące pejzaże Andaluzji, Kraju Basków, Katalonii i Madrytu.

Mateo Gil w filmie *Diabelska gra* (*Nadie conoce a nadie*, 1999) pokazuje ikoniczne miejsca Sewilli w bardziej parodystyczny sposób. Zabawa z przyzwyczajeniami odbiorcy łączy się na poziomie fabularnym z grą prowadzoną przez bohatera na planszy, którą staje się samo miasto. Postacie w strojach typowych dla lokalnych obchodów Wielkiego Tygodnia strzelają do siebie z pistoletów laserowych na białych uliczkach dzielnicy Santa Cruz, a trasa procesji religijnych jest miejscem rozgrywki z seryjnym mordercą. Oprócz samych przestrzeni istotny jest również sposób ich prezentacji, przewrotnie wykorzystujący motyw mapy, formułę filmu dokumentalnego promującego miasto czy reportażu telewizyjnego z wielkotygodniowych uroczystości.

Przedefiniowanie dawnych miejskich reprezentacji znajdziemy też w filmie *Sé villana. Diabelska Sewilla* (*Sé villana. La Sevilla del diablo*, 2013) Maríi Cañas, która określa siebie jako *archiwistkę Sewilli*, ale i *wizualną ikonoklastkę*¹¹. Już sam tytuł stanowi grę słów wykorzystującą nazwę tańca typowego dla folkloru Andaluzji (*sevillana*) jako wezwanie do buntu i przekraczania reguł (*sé villana* można przełożyć jako „bądź łajdaczką”). W tym duchu artystka rekonstruuje pejzaż miasta z fragmentów filmów i reportażu telewizyjnych, zestawiając je na zasadzie kontrapunktu. Uzyskane w ten sposób sekwencje nabierają ironicznego wydźwięku: piosenka o pięknej jak kwiat Sewilli towarzyszy obrazom zaśmieconego targowiska, a idylliczne ujęcia dzielnicy przystrojonej na Feria de Abril są skontrastowane z bijatykami między pijanymi uczestnikami uroczystości.

Inną formę dystansowania się od reprezentacyjnych scenerii można znaleźć w czarnych komediach Álexa de la Iglésii – jednego z debiutujących w ostatniej dekadzie XX w. twórców Młodego Kina Hiszpańskiego (*Joven Cine Español*). Do historii przeszła zwłaszcza jego reinterpretacja obrazu stolicy w *Dniu bestii* (*El día de la bestia*, 1995). Filmowy Madryt to miasto ciemności – kręcone nocą, pełne śmieci, chaosu i przemocy. Choć mnóstwo w nim miejsc wykorzystywanych przez kino od dekad, sposób ich ukazania nadaje im zupełnie nowe sensy, które następnie wzmacniają ikoniczny wymiar lokacji w zbiorowej wyobraźni. Przykładem może być wzniesiony w latach 30. XX w. budynek Carrión ze słynnym neoneem reklamującym Schweppes, wpisany w 1977 r. do narodowego rejestru dóbr

kultury (*Bien de Interés Cultural*). Sekwencja, w której bohaterowie filmu uciekają z budynku przez okno, rozpaczliwie trzymając się rozświetlonego neonu, stała się jedną z najbardziej ikonicznych scen hiszpańskiego kina, a w 2017 r. władze miejskie oficjalnie objęły reklamę ochroną, uznając ją za symbol metropolii¹². Także wątek fabularny związany z narodzinami antychrysta, którego bohaterowie usiłują unicestwić, by zapobiec końcowi świata, nadaje stolicy nowy wymiar. W tym kontekście zmienia się nawet znaczenie parku Retiro, przedstawianego zwykle jako sceneria sielankowych spacerów: w ostatniej scenie *Dnia bestii* – jedynej nakręconej w świetle dziennym – kamera zatrzymuje się na parkowej rzeźbie upadłego anioła dłuta Ricarda Bellevera.

Konwencja komediowa czy groteskowe zniekształcenia to nie jedyne sposoby reinterpretacji miejskich symboli – w samym Młodym Kinie Hiszpańskim znajdziemy zróżnicowane wizje stolicy. Widok całkowicie opustoszałej Gran Vía z *Otwórz oczy* (*Abre los ojos*, 1997) Alejandra Amenábara zapisał się w pamięci widzów równie trwale co niektóre obrazy z *Dnia bestii*. Reżyser gra z wizerunkiem ulicy dotychczas reprezentującej w kinie ruch, motoryzację i wielkomięski tłum. Wyludnione chodniki i pusta jezdnia kontrastują z tymi obrazami tak bardzo, że wydają się podważać realność pejzażu, przez co wprowadzają kluczowe dla filmu napięcie między snem i jawą. Jednocześnie Amenábar podtrzymuje wyobrażenie Madrytu kosmopolitycznego, eleganckiego i bogatego. Jego pejzaże przypominają turystyczne pocztówki zarówno pod względem uwiecznionych widoków, jak i ich wyestetyzowanej reprezentacji. Wizja ta zostaje jednak zderzona z nowym kontekstem fabularnym, sprawiającym, że piękno miasta staje się niepokojące, jak fasada skrywająca mroczne wnętrza.

Równie rozpoznawalne i atrakcyjne wizytówki Madrytu odmiennie wykorzystuje inny przedstawiciel Młodego Kina Hiszpańskiego, baskijski reżyser Julio Medem, w oryginalny sposób łączący wątki związane ze swą małą ojczyzną z lokacjami znajdującymi się w innych częściach Hiszpanii. Szczególnie znana jest scena nie-spotkania na Plaza Mayor w *Kochankach z Kręgu Polarnego* (*Los amantes del círculo polar*, 1998), w której marzący o trafieniu na siebie bohaterowie spektakularnie się rozmijają, co wpisuje się w charakterystyczną dla Medema formułę zagęszczenia melodramatycznych konwencji.

Kino współczesne ukazuje też w nowy sposób modne niegdyś kurorty. Twórcy – jakby na przekór wizerunkowi utrwalonemu przez komedie późnej dyktatury – umieszczają tam zwykle opowieści o samotności, nie eksponując przy tym specyfiki pejzażu. Krajobraz ośrodka wypoczynkowego jest natomiast jednym z głównych bohaterów filmu *Nieva en Benidorm* [*W Benidormie pada śnieg*] (2020) katalońskiej reżyserki Isabel Coixet, także wywodzącej się z Młodego Kina Hiszpańskiego. Już sam tytuł jest przewrotną grą z wizerunkiem miasta słynącego ze słonecznych plaż. W filmowym Benidormie nie pada jednak prawdziwy śnieg – na ekranie wirują jedynie plastikowe płatki wewnątrz szklanej kuli, którą bohater otrzymuje na pamiątkę. Równie sztuczny jest świat samego kurortu, pokazany niczym surrealistyczny, kiczowaty spektakl. Jego istotną częścią jest architektura. Kamera obserwuje z uwagą pnącą się w niebo hotelowe wieżowce, których betonowe bryły wydają się odrealnione w minimalistycznych, wystudiovanych formalnie kadrach.

U innych autorów przeciwwagą dla turystycznych klisz okazuje się tematyka społeczna. Na tej zasadzie pocztówkowe ujęcia zabytkowego centrum Toledo tworzą dysonans z realistyczną reprezentacją przemocy wobec kobiet w filmie *Moimi oczami* (*Te doy mis ojos*, reż. Icíar Bollaín, 2003). Z jednej strony potraktowanie krajobrazu jako atrakcji turystycznej kontrastuje z podjętą tematyką, z drugiej jednak doskonale współgra z ideą ukazania *machismo* jako hiszpańskiej tradycji odzwierciedlonej w zabytkach architektury i sztuki. Podobna dwuznaczność pojawia się w obrazach miast baskijskich, w których przyciągająca zwiedzających malowniczość pejzażu jest zderzona z przemocą organizacji terrorystycznej ETA. Widać to na przykład w filmie *Todos estamos invitados* [*Wszyscy jesteście zaproszeni*] (reż. Manuel Gutiérrez Aragón, 2008), gdzie tuż przed jednym z zamachów ulica przejeżdża turystyczna ciuchcia, a główny bohater zostaje zastrzelony podczas barwnej parady w zabytkowej części San Sebastian. Tworzy to kontrast, ale też przedstawia przemoc jako część historycznego dziedzictwa.

Oczywiście nowe konteksty nie zawsze prowadzą do twórczej reinterpretacji czy refleksji nad specyfiką miejsca. We współczesnym kinie gatunków utrwalone w kulturze architektoniczne ikony są nieraz wykorzystywane jedynie jako rozpoznawalny widok w ujęciach ustanawiających czy atrakcyjne dla widza tło akcji, która mogłaby rozgrywać się gdzie indziej.

Obrazy w przebudowie

Nowości w filmowym reprezentowaniu hiszpańskich miast pojawiają się nie tylko dzięki reinterpretacji wykorzystywanych od dekad scenerii. Kino jest również zwierciadłem przemian zachodzących w realnej przestrzeni i konstruowanych na ich podstawie kulturowych wyobrażeń danego miejsca. Portretując nowe architektoniczne symbole czy rewitalizację starych dzielnic, twórcy biorą jednocześnie aktywny udział w przebudowie wizerunku miasta.

Najbardziej wyrazisty wydaje się w tym kontekście przypadek Bilbao. Przez wiele dekad kojarzono je głównie z przemysłem ciężkim, a od 1958 r. także z działalnością założonej tam organizacji ETA. W kinie pojawiało się z rzadka, ukazywane przede wszystkim jako miasto industrialne, pełne konfliktów, przemocy i narkomanii, smagane nieustającym deszczem, spowite mgłą i oparami smogu. Na przełomie XX i XXI w. przestrzeń miejską odmieniły liczne inwestycje, nowoczesna sieć komunikacji oraz rewitalizacja zaniedbanych dzielnic. Wszystko to pozostało jednak w cieniu Muzeum Guggenheima, wzniesionego w 1997 r. według projektu Franka O. Gehry'ego. Zaczęto wręcz mówić o „efekcie Guggenheima”, rozumianym jako wpływ jednej reprezentacyjnej budowli na postrzeganie i rozwój całego miasta¹³.

Jak udowadnia Pedro Plasencia Lozano, zmiany te przyczyniły się do radykalnej transformacji filmowego obrazu Bilbao¹⁴. Moment przejścia między dawnym i nowym wizerunkiem został uchwycony w *Celos* [*Zazdrość*] (reż. Vicente Aranda, 1999), w którym występuje już lśniący bryła muzeum, ale przestrzeń miejska wciąż jeszcze sprowadza się głównie do zalanego deszczem industrialnego krajobrazu, który kontrastuje z ukazaną na początku filmu słoneczną Walencją. W *Hotelu Tívoli* (reż. Antón Reixa, 2007) Bilbao staje się natomiast miastem nowo-

czesnym, przyjaznym i równie atrakcyjnym jak występujące w innych częściach tej nowelowej opowieści Lizbona, Londyn, Madryt, Kopenhaga czy Buenos Aires. Zmiany widać również w filmach Borjy Cobeagi, takich jak *Płać i płacz* (*Pagafantas*, 2009) czy *No controles* [*Bez kontroli*] (2010). Występuje w nich zaprojektowane przez Santiaga Calatravę nowoczesne lotnisko, w drugim dziele zaś śnieg nie jest oznaką „typowej baskijskiej pogody”, lecz swego rodzaju MacGuffinem napędzającym intrygę. Z kolei *Bon appétit* (reż. David Pinillos, 2010) wykorzystuje już muzeum jako oczywisty symbol miejsca akcji, niezwiązany z nią samą. W ten sposób projekt Gehry’ego stał się jeszcze jednym z rozpoznawalnych punktów hiszpańskiego pejzażu, dołączając do grupy budowli, których ujęcia od dekad informowały widza, w jakim mieście rozgrywa się dany film.

Nowe architektoniczne symbole pojawiły się w innych miastach Hiszpanii, odświeżając ich filmowy wizerunek, choć zmiany te nie były już tak radykalne. Dobrym przykładem są sewilskie Setas – nowoczesne konstrukcje w formie grzybów zaprojektowane przez niemieckiego architekta Jürgena Mayera i wzniesione w 2011 r. – które coraz częściej występują obok bardziej tradycyjnych ikonicznych punktów miasta. W *Autorze* (*El autor*, reż. Manuel Martín Cuenca, 2017) scena na tarasie widokowym Setas jest pretekstem do ukazania atrakcyjnej panoramy Sewilli, której dawne i nowe symbole zarazem oddają w ciekawy sposób osobowości bohaterów. Klasyczne ujęcie Gwadalkiwiru z Giraldą i Złotą Wieżą jest tłem wręczenia nagrody autorce bestsellerowych romansów dla mas. Pisarz o wybujałych ambicjach stworzenia „prawdziwej powieści” jest natomiast pokazywany – z nie mniejszą dawką ironii – raczej w minimalistycznej scenerii. Martín Cuenca do gry z widzem wykorzystuje też wizualne kontrapunkty, jak wówczas, gdy po zapowiedzi, że akcja filmu będzie się rozgrywać w Sewilli, widzimy marszerujące przez bezkresne śniegi pingwiny.

Z kolei w filmowych wizerunkach Madrytu szczególną popularność uzyskała ukończona w 1997 r. Brama Europy, zwana Wieżami KIO od nazwy promującej je firmy. Już w tym samym roku Almodóvar uczynił wieże scenerią *Drżącego ciała*, ukazując kontrast między pnącymi się ukośnie w górę nowoczesnymi bryłami a otaczającą je niską zabudową, skazaną wtedy na wyburzenie. Reżyser zrównuje proces transformacji tkanki miejskiej z losami postaci – w finale jedna z bohaterek wyznaje: *wiedziałam, że skończę zniszczona jak ta dzielnica*. Jednocześnie zarówno Brama Europy, jak i cały Madryt mają tu wiele twarzy. Nie brak więc także ujęć, w których wieże wpisują się w pejzaż nowoczesny i wielkomiejski. Interesujący jest też fragment *Kiki* (1993) Almodóvara, gdzie miniaturowe Wieże KIO są ustawione w mieszkaniu bohatera między tradycyjnymi symbolami miasta. Tworzy to chaotyczną makietę nieoddającą rzeczywistych stosunków przestrzennych, lecz eklektyczność madryckiej architektury. W zbiorowej wyobraźni utrwalił się jednak przede wszystkim wizerunek Bramy Europy z *Dnia bestii*. Rozwój wypadków potwierdza intuicję postaci, że jeśli w Madrycie ma się narodzić szatan, to tylko w Wieżach KIO. W ten sposób Brama Europy, w filmie ukazana w trakcie prac wykończeniowych, jeszcze przed inauguracją stała się ikoną kultury popularnej¹⁵.

Przykładem znacznie dalej idącej zmiany wizerunku jest Barcelona, której metamorfoza nie wynikała z oddziaływania jednej budowli, lecz szeroko za-



Labirynt namiętności, reż. Pedro Almodóvar (1982)



Otwórz oczy, reż. Alejandro Amenábar (1997)

krojonego projektu urbanistycznego związanego z przygotowaniem do Igrzysk Olimpijskich zorganizowanych w mieście w 1992 r. Zrewitalizowano wówczas historyczne centrum i nadbrzeże oraz rozpoczęto kampanię promującą metropolię jako miejsce atrakcyjne dla turystów i inwestorów. Sukces tych działań sprawił, że zaczęto mówić o „modelu barcelońskim” jako wzorcu rewitalizacji¹⁶.

Zmiany te silnie wpływały na filmowy obraz Barcelony, choć tak jak w przypadku Sewilli czy Madrytu, nie zrezygnowano przy tym z dawnych symboli miasta. Dynamiczny wzrost liczby turystów oraz oscarowy sukces filmu *Wszystko o mojej matce* (*Todo sobre mi madre*, reż. Pedro Almodóvar, 1999) przyczyniły się do popularyzacji katalońskiej stolicy jako malowniczej scenerii nie tylko dla rodzimych, ale i zagranicznych twórców, co z kolei oddziaływało na rozwój turystyki filmowej. *Większość filmów zrealizowanych w nowym stuleciu pokazuje Barcelonę z pocztówki, biorąc przy tym, chcąc nie chcąc, udział zarówno w zachwalaniu „modelu barcelońskiego” (...), jak i w promowaniu miasta na światowym rynku turystycznym*¹⁷.

Jednocześnie najbardziej rozpoznawalnymi barcelońskimi obiektami wykorzystywanymi przez kino pozostają zabytki architektury modernistycznej, zwłaszcza te projektu Gaudiego. Stają się one częścią pocztówkowej wizji miasta, ale niekiedy bywają też kontrapunktem w zderzeniu Barcelony turystycznej i tej widzianej oczyma mieszkańców. Takie ujęcie – w lekkim, komediowym tonie – przedstawia Rosa Vergés w *Souvenir* (1994). Jak mówi reżyserka, w filmie *pojawiają się Barcelony tak różne jak Mercat de Sant Andreu, Portal de l'Àngel czy fragmenty Vila Olímpica. Celem było ukazanie odmiennych stylów życia, które współistnieją w mieście*¹⁸.

Inaczej niejednorodność przestrzeni portretuje kino dokumentalne koncentrujące się na urbanistycznych problemach poolimpijskiej Barcelony, czego dobrym przykładem jest *Can Tunis* (reż. Paco Toledo, José González, 2007), poświęcony przeobrażeniom tytułowej dzielnicy. Pierwsze ujęcia filmu pokazują górujący nad centrum wycieczkowiec, pełne obcokrajowców Ramblas oraz statuę Kolumba. Obrazowanie rodem z reklamy turystycznej dobiega końca, gdy kamera, podążając za autobusem miejskim, przenosi się na wyburzane osiedle, by obserwować codzienność zamieszkujących je jeszcze romskich rodzin. Przebudowa dotyczy nie tylko samej architektury – zrównywane z ziemią budynki mieszkalne zastąpi infrastruktura rozrastającego się portu – ale i zmieniającej się tożsamości miasta.

Problem ten porusza także najśłynniejszy dokumentalny portret Barcelony tego okresu, zatytułowany *W budowie* (*En construcció*n, reż. José Luis Guerín, 2001). Ukazuje on wyburzenia i nowe inwestycje, które u schyłku XX w. odmieniły wygląd El Raval, nazywanego kiedyś chińską dzielnicą z powodu osiedlających się tam migrantów. Dawne oblicze tej części miasta prezentują fragmenty archiwalne wkomponowane we współczesną kronikę przebudowy. Pejzaż jest tu wielowymiarowy w sensie przestrzennym, ale też historycznym i społecznym. Idealna koncepcja urbanistyczna rozrysowana w żywych barwach na tablicy informacyjnej sąsiaduje z fasadami wyblakłymi od wiatru i słońca, a wśród szkieletów dawnej zabudowy archeolodzy odnajdują starożytne miejsca pochówku. Kamera spogląda na stare budynki z gładko wyszpachlowanych kondygnacji nowego apartamentowca lub rejestruje odremontowane ulice przez otwory okienne wyburzanych domów. Ramiona dźwigów dzielą przestrzeń kadru z rozwieszono-

nym praniem i migoczącymi we wnętrzach ekranami telewizorów. Obskurne kwartały spotykają się w dalszych planach z gotycką katedrą czy z tarczą zegara obracającą się nad dachami przy placu Catalunya. Na ten miejski palimpsest nakłada się równie niejednorodny pejzaż audialny. Fragmenty rozmów przechodniów i robotników, krzyki grających w piłkę nastolatków, odgłosy wyburzanych murów i kładzionych cegieł – wszystko to łączy się w nieoczywistych konfiguracjach z warstwą wizualną i tak jak ona odzwierciedla nie tyle oficjalną historię miasta, co kształtujące je mikronarracje.

W kontekście przemian urbanizacyjnych warto również wspomnieć o nowoczesnych ruinach, które na początku XXI w. stały się specyficznym elementem hiszpańskiego pejzażu oraz tematem podejmowanym w debacie publicznej i sztuce¹⁹. Określenie to jest najczęściej używane wobec wielkich inwestycji budowlanych, przerwanych z powodu załamania się rynku i kryzysu lat 2008-2013. Niekiedy o nowoczesnych ruinach mówi się także w odniesieniu do wcześniejszych mało przyszłościowych projektów, takich jak niektóre opustoszałe dziś zabudowania wzniesione na sewilskie Expo z 1992 r.²⁰ Jak pisze Aleksandra Lipczak, *Hiszpania pełna jest takich widm. Miast bez ludzi, dróg bez samochodów, przejść dla pieszych bez przechodniów, lotnisk bez pasażerów*²¹. Taki typ przestrzeni pojawia się również w filmach, stając się nie tyle znakiem szczególnym danego miejsca, ile metaforą gospodarczego upadku całego kraju; projekt pretendujący niegdyś do miana nowej wizytówki miasta przeobraża się w jedno z nie-miejsc.

„Nieśmiały realizm” i filmowe nie-miejsca

Na przełomie XX i XXI w. wielu hiszpańskich twórców kieruje uwagę w stronę przestrzeni peryferyjnych, pozbawionych atrakcji turystycznych. Miejsca rozpoznawalne i zakorzenione w pamięci widza zastępują anonimowe nie-miejsca – przestrzenie, których jak pisał Marc Augé, nie można zdefiniować ani jako tożsamościowych, ani jako relacyjnych, ani jako historycznych²². Wiąza się one z rozrostem peryferii wypełnionych przez autostrady, lotniska, supermarkety i magazyny, gdzie tkanka miejska gubi swoje granice i własny kształt²³. Takie obrazy miasta przywodzą na myśl opowieść Itala Calvina o Trudzie, która *pozbawiona początku i końca, pokrywa cały świat, zmienia się tylko nazwa na lotnisku*²⁴.

Utrata tożsamości filmowych miast wpisuje się w nurt ponowoczesnych przemian i w procesy globalizacji. Nieokreśloność pejzaży koresponduje z niezakorzeniem bohaterów, a brak egzotyzyacji czy śladów lokalności sprzyja odczytywaniu filmów w bardziej uniwersalnym kluczu. Równocześnie stanowią one jednak także wyraz dotyczących Hiszpanię problemów społeczno-ekonomicznych i przekształceń w tkance miejskiej konkretnych dzielnic.

Sposoby przedstawiania miasta są wyraźnie zależne od zainteresowania twórców kwestiami społecznymi, co udowadniają filmy tzw. „nieśmiałego realizmu” (*realismo tímido*). Określenie to ukuł Ángel Quintana, wychodząc od rozpoznania, że realizm ten nie wykracza poza porządek wyznaczony przez fikcję, z *nieśmiałości nie umie stanąć ze światem twarzą w twarz*²⁵. Jest to więc kino, które choć odcina się od prześmiewczej, metafilmowej konwencji nurtu postmoderni-

stycznego na rzecz realizmu reprezentacji, zarazem sztywno trzyma się klasycznej struktury scenariusza i czerpie ze schematów dramatu filmowego²⁶.

Problematyczność tego pozornie realistycznego nurtu dostrzegł także Pascale Thibaudeau, podkreślając, że twórcy koncentrują narrację wokół bohatera, z którym utożsamia się widz, zatrudniają znanych aktorów, wykorzystują historie miłosne i oddziałującą na emocje muzykę niediegetyczną. Jednocześnie odniesienia do rzeczywistości są zachowane na poziomie produkcyjnym: czas akcji zbiega się zawsze z czasem realizacji filmu, a reżyserzy często angażują się w poruszane kwestie społeczne i przed rozpoczęciem zdjęć prowadzą obserwacje w terenie. Podejmowane są tematy z pierwszych stron gazet, a same filmy zawierają medialne reprezentacje ukazywanych problemów²⁷. Wydaje się więc, że pojęcie „nieśmiałego realizmu” dość trafnie oddaje niejednorodność nurtu, ale nie musi ona stanowić o jego słabości. Na przykład Sally Faulkner dostrzega tu specyfikę kina *middlebrow*, traktując gwiazdorską obsadę i elementy gatunkowe jako część komercyjnej strategii²⁸.

W filmach „nieśmiałego realizmu” to, co najbardziej charakterystyczne dla danego miasta, okazuje się niedostępne dla jego wypchniętych na peryferia mieszkańców. Zapośredniczone reprezentacje miejskich ikon umieszczone w niemiejscach tworzą natomiast kontrpunkt dla sytuacji bohaterów i podkreślają ich uwięzienie w przestrzeni, stając się znakiem podziałów i wykluczenia. Na tej zasadzie w *Déjate caer* [Pozwól sobie upaść] (reż. Jesús Ponce, 2007) w ciasnym mieszkaniu na sewilskim blokowisku widzimy na ekranie telewizora przejażdżkę bryczką po malowniczym centrum, do którego protagoniści nigdy nie dotrą.

W innych filmach nurtu zwraca uwagę niejednorodność tkanki miejskiej będącej przestrzenią życiową postaci. Taki pejzaż przedstawia *Garnitur* (*El traje*, 2002) Alberta Rodrígueza. Sewilla jest w nim ukazana jako miejska dżungla pozbawiona prostych podziałów na centrum i peryferia. Przy tej samej ulicy znajduje się nowoczesny hotel (możliwość wejścia do niego okazuje się wyznacznikiem społecznego statusu) oraz zrujnowany pałac zamieszkały przez biedaków. Jednocześnie akcja często jest usytuowana w anonimowych miejscach: na stacjach benzynowych, przy wielopasmowych obwodnicach czy w pasażach handlowych pełnych sklepów globalnych marek. Kontrasty nie są więc związane z zestawieniem peryferii i zabytkowego centrum, lecz z odmiennymi stylami życia w tej samej przestrzeni.

Fernando León de Aranoa wykorzystuje tego typu kontrpunkty w rozgrywających się w Vigo *Poniedziałkach w słońcu* (*Los lunes al sol*, 2002). Obskurne bloki, w których mieszkają bohaterowie, sąsiadują z luksusową willą z basenem. Pejzażowy dysonans wywołuje też tytułowe słońce i ciepła paleta barw. Kontrastują one z deszczową aurą kojarzoną z Galicją i dramatem wynikającym z utraty pracy. Równocześnie miasto zostaje ukazane jako przestrzeń codziennych zmagañ postaci, bez podkreślania walorów turystycznych. Pojawiający się w jednej ze scen statek wycieczkowy jest obserwowany z brzegu przez bezrobotnych stoczniovców i symbolizuje to, co dla nich niedostępne.

Niekiedy kontrasty wydobywają nie tyle różne oblicza tego samego miasta, co odmienne wizje kraju. W tym kontekście zwraca uwagę *Dzielnica* (*Barrio*, 1998) – wcześniejszy film Leóna de Aranoi, w którym trójka nastolatków z ma-



Kochankowie z Kręgu Polarnego, reż. Julio Medem (1998)



Moimi oczami, reż. Icíar Bollaín (2003)



W budowlu, reż. José Luis Guerín (2001)



Poniedziałki z słońcu, reż. Fernando León de Aranoa (2002)

dryckiego blokowiska marzy o wyjeździe nad morze podczas fali letnich upałów. Oglądane przy posiłkach reportaże telewizyjne z hiszpańskich plaż wypełnionych turystami stanowią kontrpunkt dla nieprzyjaznej przestrzeni otaczającej bohaterów. Przewrotną reinterpretacją stereotypu Hiszpanii jako urlopowego rajy jest scena wakacyjnej imprezy w zaśmieconym zakątku między autostradą a torami kolejowymi, gdzie chłopcy umieszczają sztuczne palmy skradzione z biura podróży. Najbardziej uderzającą i charakterystyczną wizualną metaforą filmu pozostaje jednak przede wszystkim obraz zaparkowanego pod obskurnym blokiem skutera wodnego, wygranego w konkursie przez jednego z nastolatków. Ten wakacyjny rekwizyt, przyczepiony do latarni w miejscu pozbawionym wody i choćby skrawka zieleni, staje się symbolem podróży tyleż wymarzonej, co niemożliwej. Podobnie jak w *Poniedziałkach w słońcu* czy *Déjate caer* przestrzenne kontrpunkty nie służą analizie różnic, lecz podkreśleniu sytuacji postaci.

Nie-miejsca unieważniają także różnice międzyregionalne, skutkiem czego przedstawiane na ekranach miasta wyglądają niemal identycznie w filmach rozgrywających się w różnych częściach Hiszpanii. Trudno odróżnić madryckie blokowiska z *Dzielnicy* od sewilskich z *7 dziewic* (*7 vírgenes*, reż. Alberto Rodríguez, 2005). Śladów wskazujących na określoną lokalną specyfikę są pozbawione także filmy podejmujące temat migracji z Afryki Północnej, często ukazujące podróż bohatera przez hiszpańskie miasta, których centra wydają się równie anonimowe, co podmiejskie osiedla.

Swoistość przestrzeni rozmywają także niektóre strategie reprezentacji. Realizując *Dzielnice*, León de Aranoa celowo unikał elementów mogących powiązać film z konkretnym miejscem, a poszczególne fragmenty kręcone były w różnych częściach madryckich przedmieść. Jak mówi reżyser, nie miała to być *historia o Madrycie i jednej z jego dzielnic. To, co przytrafia się postaciom, mogłoby zdarzyć się w jakimkolwiek hiszpańskim czy europejskim mieście w tamtym czasie. Niektóre sceny zacytowaliśmy w La Elipa, a kończyliśmy w San Blas (...). Unaocznia to pewną jednorodność architektury, ulic i osiedlowego życia*²⁹. Ideę kina społecznego, mającego reprezentować bardziej uniwersalne problemy, wyraża także zdanie promujące *Poniedziałki w słońcu: film nie jest oparty na jednej prawdziwej historii, lecz na tysiącach*³⁰. Taką perspektywę uwydatnia połączenie reportażu z zamieszek po zamknięciu stoczni w Gijón z fabułą rozgrywającą się w Vigo. Industrialny pejzaż obu miast splata się wizualnie w jedną całość.

W filmach realizowanych w tym stylu często dominują ujęcia w planie pełnym i amerykańskim, które wpisują bohaterów w pejzaż nieodsylający do konkretnej lokalizacji, lecz budujący określony kontekst społeczny. Przestrzenie codziennego życia – bloki, osiedlowe place, ulice, sklepy czy transport publiczny – są jedynie tłem poczynań postaci. Tak ukazane scenerie znajdziemy na przykład w *Kulce* (*El Bola*, reż. Acheró Mañas, 2000) czy *Księżniczkach* (*Princesas*, reż. Fernando León de Aranoa, 2005). Ich akcja jest osadzona w Madrycie, ale równie dobrze mogłaby się rozgrywać gdziekolwiek.

Plany ogólne również nie służą wyeksponowaniu lokalności, ale raczej podkreśleniu, że perypetie bohaterów są częścią losu większej zbiorowości. W takim kluczu można interpretować ujęcia blokowiska w Jerez de la Frontera, zamykające zakończony eksmisją bohaterki film *Techo y comida* [*Jedzenie i dach nad*

głową] (reż. Juan Miguel del Castillo, 2015). Podobną wymowę ma sekwencja z 7 *dziewic* kontemplująca spalony słońcem betonowy krajobraz sewilskiego osiedla. W filmie tym zwraca uwagę także wykorzystanie nowoczesnych ruin, które stają się symbolem niespełnionych marzeń młodego pokolenia. Metaforyczny wymiar mają też ujęcia w planie ogólnym w *Poniedziałkach w słońcu*, gdy kamera „wygląda” przez okno zapuszczonego mieszkania i obserwuje stocznice, której zamknięcie było przyczyną upadku bohatera i wielu innych bezrobotnych.

Zdjęcia w planie ogólnym przedstawiające trudne do rozpoznania dzielnice są również wykorzystywane w czołówkach filmów, jakby na przekór wcześniejszym tendencjom, by pierwsze ujęcia pełniły funkcję ustanawiającą, ukazując to, co najbardziej reprezentacyjne. Charakterystyczna jest pod tym względem czołówka *Księżniczek* z przesuwającym się za oknem taksówki industrialnym krajobrazem i blokowiskami na przedmieściach Madrytu. Podobną wizję anonimowej metropolii kreują początkowe ujęcia *Kulki*, w których podmiejski pociąg przemierza peryferia stolicy pozbawione jakichkolwiek znaków szczególnych.

Zainteresowanie twórców kwestiami społecznymi nie musi prowadzić do przedstawiania przestrzeni miejskiej w bardziej anonimowy sposób w celu uniwersalizacji przekazu. Niekiedy filmy odchodzące od wykorzystywania najbardziej rozpoznawalnych miejsc danego miasta portretują jednocześnie problemy konkretnych dzielnic i z uwagą przyglądają się ich przeobrażeniom. Doskonały przykład stanowi dokument *Polígono Sur. El arte de las Tres Mil* [*Polígono Sur. Sztuka Trzech Tysięcy*] (reż. Dominique Abel, 2003) przedstawiający rozwój flamenco w tytułowym blokowisku na obrzeżach Sewilli, dokąd rzymskie rodziny zostały przesiedlone z malowniczej dzielnicy Triana. Zaniebane osiedle tworzy dla andaluzyjskiego folkloru nową scenę, nieprzystającą do jego wcześniejszych reprezentacji.

Z kolei w kinie fabularnym zwracają uwagę *Samotne* (*Solas*, reż. Benito Zambrano, 1999), pokazujące sewilską dzielnicę San Bernardo w trakcie przebudowy, najeżoną remontami i pełną śladów po eleganckich apartamentach, które podzielone zostały na maleńkie, pozbawione okien mieszkania na wynajem. Takie ukazywanie miejskiego krajobrazu bywało dla filmowców formą buntu wobec zastanych konwencji. Na możliwość odczytywania *Samotnych* w tym kontekście wskazuje hasło promujące dzieło Zambrana na festiwalu w Berlinie jako *film-nie-spodziankę z Andaluzji*³¹. Zaskoczeniem miała być nie tylko pozbawiona folklorystycznych klisz fabuła, ale i sam krajobraz odarty z malowniczości i rozpoznawalnych zabytków. W późniejszych filmach, zwłaszcza tych nakręconych w stolicy i na północy Hiszpanii, nie-miejsca świadczą raczej o porzuceniu dawnych sposobów obrazowania i stanowią efekt poszukiwań przestrzeni najlepiej wpisujących się w problematykę społeczną.

Z niniejszego przeglądu wyłania się zróżnicowany obraz sposobów przedstawiania miasta w kinie hiszpańskim. Dominujące tendencje wyraźnie zmieniają się w czasie i są uzależnione od kontekstów kulturowych i społeczno-politycz-

nych. W filmach z początków kina zwraca uwagę zwłaszcza stereotypizacja przestrzeni i postrzeganie jej w kategoriach atrakcji turystycznej. To właśnie wtedy powstaje swoiste kompendium motywów wykorzystywanych do dziś jako wizytówki poszczególnych miast. Istotnym rysem obecnym w filmach z tego okresu jest też napięcie pomiędzy nowoczesnością i tradycją, które będzie eksploatować nacjonalistyczna ideologia hiszpańskich dyktatur. W czasach późnego frankizmu dokonuje się jednak zwrot: dominujący wcześniej obraz miasta pełnego zabytków i zakonserwowanego w dawnych tradycjach zastępuje zachwyty dynamiczną metropolią, będącą symbolem modernizacji. W ostatnich latach dyktatury obie te formuły spotkały się z krytycznym spojrzeniem niektórych twórców. Nowe tendencje przedstawiania miasta, dystansujące się wobec przeszłości, rozwinęły się w pełni w okresie transformacji ustrojowej. Wiele filmów ośmieszało wówczas pejzażowe klisze lub osadzało je w odmiennych, nieraz zaskakujących kontekstach. Istotną zmianą było też eksponowanie regionalnej specyfiki hiszpańskich miast, zainteresowanie lokalną tożsamością i problematyką społeczną. Tendencje te znalazły swą kontynuację w kinie współczesnym.

Zwrot realistyczny na przełomie XX i XXI w. nie wygasił potrzeby odwoływania się do architektonicznych wizytówek poszczególnych miast, spopularyzował jednak inne sposoby reprezentowania przestrzeni. Zainteresowanie twórców tematyką społeczną sprawiło, że pejzaż stał się wyrazem problemów zamieszkujących w nim postaci, a nie atrakcją nastawioną na spojrzenie z zewnątrz. O ile we wcześniejszych okresach dominowało przedstawianie rozpoznawalnej, możliwej do zidentyfikowania scenerii, o tyle kino współczesne odznacza się bardziej pluralistycznym ujęciem. Wykorzystywanie miejskich ikon jako atrakcyjnych pocztówkowych widoków ma już miejsce znacznie rzadziej i wiąże się zwykle z umieszczeniem ich w nowych kontekstach, co prowadzi do reinterpretacji dawnego modelu reprezentacji. Nawiązania do niego, nawet te o charakterze parodystycznym, świadczą zarazem o potencjale kształtowania przez kino masowych wyobrażeń, do których odnoszą się późniejsi twórcy. W tym kontekście ciekawe wydają się także wizerunki nowych architektonicznych symboli, oddziałujące na sposób postrzegania miasta. Osobnym wątkiem są zmiany zachodzące w tkance miejskiej pod wpływem obrazów filmowych: w miejscu, gdzie znajdowała się szkoła tańca z *Porozmawiaj z nią* (*Hable con ella*, reż. Pedro Almodóvar, 2002), powstał hotel nazwany Alicia na cześć bohaterki filmu³², a zamknięta przez lata stacja Chamberí po sukcesie *Dzielnicy* została przekształcona w muzeum madryckiego metra³³. Dowodzi to w jeszcze inny sposób kreatywnego potencjału kina, zdolnego nie tylko portretować miejskie pejzaże, lecz także je współtworzyć.

¹ Zob. np.: G. Camarero Gómez, *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*, Akal, Madrid 2019; T. Canuto Olivares, *Madrid en el cine negro de los años cincuenta*, w: *Madrid, ciudad de imágenes*, red. J. C. Alfeo, L. Deltell Escolar, Editorial Fragua, Madrid 2022, s. 53-66; S. Antoniazzi, *Barcelona y/en el cine: un recorrido histórico*, „Itinerarios. Revista de Estudios Lingüísticos, Literarios, Históricos

y Antropológicos” 2020, nr 32, s. 131-156; E. Osácar Marzal, M. C. Puche-Ruiz, S. Martínez Puche, *Hitos turísticos urbanos y su representación en las producciones audiovisuales: el caso de España (2000-2021)*, „Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles” 2022, nr 95.

² J. M. Claver Esteban, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español*

- (1896-1939), Centro de Estudios Andaluces, Sevilla 2012, s. 31-32.
- ³ María Dolores Pérez Murillo wylicza, że do 2013 r. Sewilla stała się scenerią ponad sześćuset filmów hiszpańskich i zagranicznych. Zob. tejże, *Sevilla a través del cine: desde el tópic a la invisibilidad*, w: *Ciudades europeas en el cine*, red. G. Camarero Gómez, Akal, Madrid 2013, s. 279.
- ⁴ Gloria Camarero Gómez podaje, że ponad 20 proc. hiszpańskich filmów długometrażowych z lat 1920-2012 zostało nakręconych w stolicy. Zob. tejże, *Nuevas reinterpretaciones cinematográficas de Madrid*, w: *Ciudades...* dz. cyt., s. 137-138.
- ⁵ A. del Rey-Reguillo, *Celuloide hecho folleto turístico en el primer cine español*, w: *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, red. tejże, Tirant lo Blanch, Valencia 2007, s. 71.
- ⁶ J. M. Caparrós Lera, *Barcelona, escenario y protagonista de películas*, w: *Ciudades...* dz. cyt., s. 53.
- ⁷ J. Aleksandrowicz, *Obrazy Andaluzji w kinie hiszpańskim (1910-1921)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2021, s. 155-174.
- ⁸ T. Canuto Olivares, dz. cyt., s. 53.
- ⁹ A. Pizarroso Quintero, *La gran ciudad estado-unidense como transposición e ideal en el cine español de los últimos años (cine negro y comedia urbana)*, „Revista de Estudios Norteamericanos” 1997, nr 5, s. 147.
- ¹⁰ G. Camarero Gómez, *Madrid...* dz. cyt., s. 13.
- ¹¹ Cyt. za: M. Á. Martínez García, *La imagen fragmentada: miradas al audiovisual hecho desde Andalucía*, Minerva, Madrid 2018, s. 103.
- ¹² R. San Julián Alonso, *La re-significación de la ciudad de Madrid a través del Joven Cine Español en los años 90*, w: *VII Congreso internacional Ciudades Creativas. Libro de actas*, red. F. García García, E. Taborda Hernández, A. Baltar Moreno, Universidad Camilo José Cela, Madrid 2019, s. 564.
- ¹³ P. Plasencia Lozano, *Bilbao. Urbanismo a la sombra de un museo*, w: *Ciudades...* dz. cyt., s. 80-83.
- ¹⁴ Tamże, s. 85-92.
- ¹⁵ R. San Julián Alonso, dz. cyt., s. 565.
- ¹⁶ S. Antoniazzi, dz. cyt., s. 152.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ Cyt. za: J. M. Caparrós Lera, dz. cyt., s. 61-62.
- ¹⁹ Ciekawym przykładem jest projekt fotograficzny Julii Schulz-Dornburg. Zob. tejże, *Ruinas modernas. Una topografía de lucro*, Àmbit, Barcelona 2012.
- ²⁰ I. Estrada, *Sevilla en el audiovisual de María Cañas y Juan Sebastián Bollaín. Cine expandido, especularidad y espectacularidad*, w: *La retórica del sur. Representaciones y discursos sobre Andalucía en el periodo democrático*, red. A. Gómez L-Quiñones, J. M. del Pino, Alfaro, Sevilla 2015, s. 338.
- ²¹ A. Lipczak, *Miasto widmo*, w: tejże, *Ludzie z placu słońca*, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa 2017, s. 29.
- ²² M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 53.
- ²³ Tenże, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Editorial Gedisa, Barcelona 1998, s. 127.
- ²⁴ I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, tłum. A. Kreisberg, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2002, s. 101.
- ²⁵ Á. Quintana, *Madrid versus Barcelona o el realismo tímido frente a las hibridaciones de la ficción*, w: *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, red. H. J. Rodríguez, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares 2006, s. 280.
- ²⁶ Tenże, *Más allá del campo: el cine español de la posmodernidad al realismo tímido*, w: *El realismo y sus formas en el cine rural español*, red. P. Poyato, Diputación de Córdoba – Ayuntamiento de Dos Torres, Córdoba 2008, s. 120-121.
- ²⁷ P. Thibaudeau, *¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español?*, w: *Cine, nación y nacionalidades en España*, red. N. Berthier, J.-C. Seguin, Casa Velázquez, Madrid 2007, s. 237-242.
- ²⁸ S. Faulkner, *Una historia del cine español. Cine y sociedad (1910-2010)*, tłum. M. Cuesta, Iberoamericana – Veruvert, Madrid – Frankfurt am Main 2017, s. 360-365.
- ²⁹ Cyt. za: R. San Julián Alonso, dz. cyt., s. 568.
- ³⁰ Cyt. za: T. Whittaker, *The Films of Elías Querejeta: A Producer of Landscapes*, University of Wales Press, Cardiff 2011, s. 128.
- ³¹ Cyt. za: J. M. del Pino, *Ausencia de Sevilla. Identidad y cultura andaluza en „Solás” (1999) de Benito Zambrano*, „España Contemporánea” 2003, t. 16, nr 1, s. 11.
- ³² G. Camarero Gómez, *Madrid...* dz. cyt., s. 52.
- ³³ R. San Julián Alonso, dz. cyt., s. 570.

Joanna Aleksandrowicz

Doktor habilitowana, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się filmem i kulturą hiszpańską, relacjami kina i malarstwa oraz kinem azjatyckim. Autorka monografii: *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* (2008), *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (2012) oraz *Obrazy Andaluji w kinie hiszpańskim (1910-2021)* (2021).

Bibliografia

- Calvino, I.** (2002). *Niewidzialne miasta* (tłum. A. Kreisberg). Warszawa: Wydawnictwo WAB.
- Camarero Gómez, G.** (2019). *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.
- Caparrós Lera, J. M.** (2013). Barcelona, escenario y protagonista de películas. W: G. Camarero Gómez (red.), *Ciudades europeas en el cine* (ss. 47-65). Madrid: Akal.
- Lipczak, A.** (2017). Miasto widmo. W: tejże, *Ludzie z placu słońca* (ss. 9-35). Warszawa: Wydawnictwo Dowody na Istnienie.
- Martínez García, M. Á.** (2018). *La imagen fragmentada: miradas al audiovisual hecho desde Andalucía*. Madrid: Minerva.
- Pino, J. M. del** (2003). Ausencia de Sevilla. Identidad y cultura andaluza en „Solas” (1999) de Benito Zambrano. *España Contemporánea*, 16 (1), ss. 7-24.
- Pizarroso Quintero, A.** (1997). La gran ciudad estadounidense como transposición e ideal en el cine español de los últimos años (cine negro y comedia urbana). *Revista de Estudios Norteamericanos*, (5), ss. 133-155.
- Quintana, Á.** (2006). Madrid versus Barcelona o el realismo tímido frente a las hibridaciones de la ficción. W: H. J. Rodríguez (red.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español* (ss. 279-284). Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- San Julián Alonso, R.** (2019). La re-significación de la ciudad de Madrid a través del Joven Cine Español en los años 90. W: F. García García, E. Taborda Hernández, A. Baltar Moreno (red.), *VII Congreso internacional Ciudades Creativas. Libro de actas* (ss. 550-579). Madrid: Universidad Camilo José Cela.
- Whittaker, T.** (2011). *The Films of Elías Querejeta: A Producer of Landscapes*. Cardiff: University of Wales Press.

Keywords:

Spanish cinema;
city in film;
stereotyping of space;
non-place;
ideologization of
landscape

Abstract

Joanna Aleksandrowicz

From an Exotic Postcard to a Non-place: Images of the City in Spanish Cinema

The article charts the changes in the depiction of the city in Spanish cinema, focusing on the tension between what is iconic of a given place and the exploration of spaces far removed from tourist clichés. An analysis of contemporary films is set against a historical background. It includes the beginnings of the stereotyping of urban areas in the silent cinema era, the ideological use of landscape during the dictatorships of General Primo de Rivera and General Franco, and the pursuit of realism as a counter to the dominant model of representation. Contemporary reinterpretations of old pictorial conventions, new urban icons and their associated patterns of representation, as well as the phenomenon of non-places, which is an expression of rebellion against exoticization but also stems from a desire to find a setting appropriate to the social issues raised, are all considered in these contexts. The presented approach stands out from previous research by focusing on the representative character of space and by aiming for a historical synthesis.