

# Od robotnicy do gwiazdy flamenco

Metamorfozy Carmen w kinie hiszpańskim

JOANNA ALEKSANDROWICZ

Postać i losy Carmen zawładnęły wyobraźnią filmowców już w epoce kina niemego, a utrzymane w rozmaitych stylistykach i osadzone w odmiennych realiach warianty tej historii nie tracą popularności także w kinie najnowszym. Phil Powrie, wyliczając ponad osiemdziesiąt filmowych wersji *Carmen* w kinematografii światowej, zauważa, że jest to prawdopodobnie najczęściej adaptowany utwór literacki po *Draculi* Brama Stokera <sup>1</sup>. Jak pisze Pietsie Feenstra, Carmen zawsze odnosiła sukcesy, wyruszając nawet w najdalsze podróże, a jej hiszpańskość mówi językiem uniwersalnym: kobiety zbuntowanej, egzotycznej, emanującej erotyzmem, silnej i zmysłowej <sup>2</sup>. Wyjątkowo interesujące wydają się na tym tle hiszpańskie adaptacje, które nie tylko ukazują różne sposoby postrzegania bohaterki w poszczególnych okresach historycznych, ale też odzwierciedlają zmieniającą się Hiszpanię. Każdy czas ma swoją Carmen, a dość regularne powroty reżyserów do tej postaci poświadczają jej zakorzenienie w kulturze, jednocześnie odzwierciedlając zmieniające się mody, uwarunkowania społeczno-polityczne i wpływy dominujących ideologii.

W niniejszej analizie poświęcę uwagę pięciu hiszpańskim adaptacjom. Pierwsza z nich, *Carmen, la de Triana* (*Carmen z Triany*, 1938) w reżyserii Floriána Reya, została nakręcona w Berlinie podczas hiszpańskiej wojny domowej i powstawała równocześnie z wersją niemieckojęzyczną zatytułowaną *Andalusische Nächte* (*Andaluzyjskie noce*). Kolejny film, *Carmen la de Ronda* (*Carmen z Rondy*, reż. Tulio Demicheli, 1959), cechują rozwiązania fabularne typowe dla kina okresu frankistowskiego, ale widoczne są tu również wpływy wzorców hollywoodzkich. Premiera *La Carmen* (reż. Julio Diamante, 1975) przypadła na rok śmierci generała Franco; w pełnych przemian obyczajowych latach 70. osadzone są też perypetie filmowych postaci. W pierwszych latach demokracji pojawia się natomiast *Carmen* (1983) Carlosa Saury. Reżyser umieszcza akcję we współczesności, próbując zmierzyć się z mitem tytułowej bohaterki oraz ze stereotypami narosłymi wokół utożsamianej z nią hiszpańskości. Powrotem do formuły filmu historycznego jest *Carmen* (2003) Vicentego Arandy – najnowsza wersja, wierna pierwowzorowi literackiemu, jednak podporządkowująca go prawom barwnego spektaklu. Przyglądając się przeobrażeniom Carmen w kinie hiszpańskim, wspomnę również o filmach, które w mniej lub bardziej bezpośredni sposób nawiązują do poszczególnych motywów tej opowieści.

### Kulturowe palimpsesty

Zakrawa na ironię, że postać uważana za jeden z najpopularniejszych symboli hiszpańskości narodziła się w kręgu kultury francuskiej. Nie bez powodu hiszpański poeta Manuel Machado pisał o Carmen:

*Ta Hiszpanka jankeska i tak francuska,  
która jest całą Hiszpanią dla świata (...) <sup>3</sup>.*

Rok 1845, kiedy francuski pisarz Prosper Mérimée opublikował opowiadanie *Carmen*, jest uznawany za początek españolady – przerysowanej i zafałszowanej wersji hiszpańskości, która znalazła później swoje wizerunki w kinie, a nawet została uznana za osobny gatunek filmowy <sup>4</sup>. Choć poszczególne elementy pojawiały się znacznie wcześniej w hiszpańskim teatrze i literaturze, to właśnie *Carmen* jest traktowana jako pierwsze kompendium kluczowych motywów españolady. Stereotypowe postacie rozbójników, Cyganów i toreadorów są tu uwikłane w burzliwe romanse pełne mrocznych namiętności, pojedynków i nagłych śmierci <sup>5</sup>. Jak zobaczymy, z estetyką españolady też będą romansować filmowe adaptacje *Carmen*.

Trzeba jednak pamiętać, że filmy te często nawiązują raczej do wersji operowej niż do pierwowzoru literackiego, a ojcami españolady w znacznie większym stopniu są Henri Meilhac i Ludovic Halévy – twórcy libretta do opery Georges’a Bizeta – niż sam Mérimée <sup>6</sup>. Autor opowiadania dość dobrze znał kulturę hiszpańską i choć – jak twierdzą badacze – jest mało prawdopodobne, by pracownica fabryki cygar w Sewilli była, tak jak Carmen, Cyganką, a na znajomość realiów południa Hiszpanii nakłada się w utworze romantyczna wizja regionu, całość zachowuje pewną dozę wiarygodności <sup>7</sup>. Opera natomiast, wystawiona po raz pierwszy w 1875 r., do tego stopnia przeinacza charakter noweli, że Carlos Saura nazywa libretto wręcz „zdradą” w stosunku do prozy Mérimée <sup>8</sup>. Zostaje ona rozbudowana o nowe wątki i postacie, które doskonale odzwierciedlają obyczajowość czasów powstania utworu oraz charakterystyczną dla tego okresu zmianę stereotypu – romantycy zamiast refleksyjności i przebiegłości kształtującej wcześniejszy wizerunek Hiszpanów dopatrywali się w nich przede wszystkim impulsywności i spontaniczności <sup>9</sup>. To właśnie w operze pojawia się toreador Escamillo, który będzie też bohaterem omawianych tu adaptacji filmowych. Jego postać współgra z typowym dla XIX-wiecznej Francji zainteresowaniem hiszpańskim folklorem, inspirowanym również nowe tendencje w ówczesnej sztuce <sup>10</sup>. U Mérimée występuje co prawda Lucas, także związany ze światem korridy, jest to jednak postać epizodyczna, podczas gdy Escamillo staje się jednym z głównych bohaterów dramatu. Położenie nacisku na lokalny koloryt i egzotykę budującą spektakl operowy zbiega się w czasie z popularnością literatury podróżniczej utrzymanej w estetyce romantyzmu i uwypuklającej te cechy Hiszpanii i Hiszpanów, które korespondowały z duchem oraz oczekiwaniem epoki. Jednocześnie autorzy libretta starają się wyraźnie złagodzić przekaz opowiadania i temperament tytułowej bohaterki. W operze nie pojawia się mąż Carmen, El Tuerto, co w konsekwencji eliminuje scenę jego zabójstwa i w nieco lepszym świetle przedstawia zarówno Carmen, która nie zdradza i nie przyczynia się do śmierci męża, jak i Joségo, który go nie zabija. Inną nowością względem opowiadania jest Micaela – dziewczyna pochodząca z rodzinnej

wioski Joségo w Kraju Basków, całkowite przeciwieństwo wyzwolonej Carmen. Micaela nieskutecznie próbuje sprowadzić Joségo na właściwą drogę, a żeby nie gorszyć nadmiernie publiczności (choć i tak nie zapobiegło to skandalowi na premierze), w librecie pominięto znaczną część obecnych w noweli przesądów i czarnej magii oraz wiele wątków związanych z kontrabandą.

Połączenie tematów zbrodni i namiętności ze sztuką wysoką sprzyjało aspiracjom klas średnich i zaważyło na ostatecznym sukcesie opery <sup>11</sup>. Wraz z jej rosnącą popularnością dość szybko motyw Carmen stał się źródłem inspiracji dla literatury i sztuk plastycznych. Wersja operowa przyczyniła się także do stopniowego przekształcenia Carmen w stereotypowy obraz hiszpańskiej *femme fatale*, który w znacznym stopniu utrwaliła później sztuka filmowa. Dominująca, zmysłowa, uwodzicielska i na zawsze wolna – bohaterka zachowuje zwykle w filmie typowe cechy wampa, chociaż w przeciwieństwie do blichtru swoich hollywoodzkich odpowiedniczek jest wampem biednym <sup>12</sup>. Stanowi to element wizerunku Hiszpanii z zapisków romantycznych podróżników, którzy szczególną uwagę poświęcali południowej części kraju, gdzie poszukiwali legendarnych rozbójników, odkrywali urok orientu w arabskich zabytkach, a w zacofaniu regionu upatrywali nieskażonej cywilizacją dzikości. Bieda Carmen jest więc niezwykle malownicza, a jej dziurawe białe pończochy urastają wręcz do rangi fetyszu, co doskonale przekłada na język filmowych obrazów Vicente Aranda.

Z libretta opery najwięcej spośród omawianych tu filmów czerpią dwa najstarsze – *Carmen z Triany* i *Carmen z Rondy*. W obu wersjach główna bohaterka pozostaje niezamężna, ważną rolę odgrywa zakochany w niej toreador, a w drugiej z adaptacji pojawia się też postać Micaeli. Innym ważnym kontekstem jest sama muzyka. Najczęściej bowiem filmowcy nie sięgają wcale po słynne arie, lecz po flamenco. Szczególnym przypadkiem jest dzieło Carlosa Saury, w którym te dwie tradycje tworzą rodzaj muzycznego palimpsestu, gdzie kompozycje Bizeta są transponowane na rytmy flamenco przez słynnego gitarzystę Paco de Lucię. Sam wątek flamenco wiąże się tutaj natomiast nie tylko z cygańską tożsamością Carmen, ale też z wizją Hiszpanii sprowadzonej do kultury andaluzyjskiej. Ta z kolei była przefiltrowana w tym ujęciu przez folklor cygański. Jak tłumaczy José F. Colmeiro: *Poprzez przywłaszczenie perspektywy zagranicznej ustanowiono Cygana symbolem kultury narodowej. Hiszpania zajmowała w wyobraźni europejskiej to samo miejsce, co Cygan we własnym obrazie Hiszpanii – egzotycznego wewnętrznego Innego* <sup>13</sup>. W okresie frankistowskim, również za sprawą sztuki filmowej, widziana przez pryzmat cygańskości Andaluzyja stała się wizytówką całego kraju, eksponując jego egzotyczny i atrakcyjny turystycznie charakter. Na tle tych procesów zakorzeniał się w kulturze określony obraz Cyganki z opowiadania Mérimée. Jak trafnie zauważa Agnieszka Przybyszewska: *W samej Hiszpanii i poza jej granicami kształtował się pewien uproszczony, stereotypowy z jednej, lecz mityczny z drugiej strony wizerunek Carmen: bohaterki już nie literatury czy – szerzej – sztuki, lecz całej kultury. Kultury hiszpańskiej, iberyjskiej – któż by bowiem pamiętał o jej francuskich korzeniach* <sup>14</sup>.

Francuski rodowód pierwowzoru literackiego wiąże się ze specyfiką portretu głównej bohaterki. Jak pisze Pietsie Feenstra, „*Carmen*” *narodziła się ze spojrzenia obcokrajowca na hiszpańską kobietę* <sup>15</sup>, która staje się tu uosobieniem inności i egzotyki, równie pociągającej, jak niebezpiecznej. Obcość Carmen można dostrzec

już w samym sposobie prowadzenia narracji. Ani w noweli, ani w żadnej z omawianych adaptacji ta tytułowa przecież bohaterka nie jest narratorką swojej historii. Zostaje ona opowiedziana z punktu widzenia dwóch mężczyzn. Pierwszym z nich jest francuski podróżnik i archeolog dostrzegający w Carmen godną opisanie ciekawostkę z hiszpańskiego południa, traktowanego jako egzotyczna, dzika kraina. Drugim narratorem – a zarazem postacią, z którą utożsamia się czytelnik noweli i widz adaptacji – jest José, który po zamordowaniu Carmen zwierza się francuskiemu podróżnikowi, oczekując w więzieniu na wykonanie egzekucji.

Filmy z reguły pomijają kwestię narratora lub upraszczają ją, czyniąc nim jedynie Joségo. Dzieje się tak w wersji Carlosa Saury, gdzie słowa bohatera są wprowadzone na zasadzie pozakadrowego monologu wewnętrznego, zaczerpniętego nieraz wprost z kart opowiadania. Zakończenie filmu jest natomiast szczególnym przykładem nieobecności tytułowej bohaterki w jej własnej opowieści. Nie wiemy, czy z ręki Joségo ginie tancerka, czy wyłącznie odgrywana przez nią postać ze spektaklu – scena ma bowiem miejsce podczas próby. Co więcej, w momencie zabójstwa Carmen pozostaje niewidoczna – oglądamy jedynie zadającego cios mężczyznę.

W wersji Vicente Arandy pojawia się, pomijana w innych hiszpańskich adaptacjach, postać francuskiego podróżnika i zarówno jemu, jak i Josému przysługuje tutaj głos narratora. Część zdarzeń oglądamy w formie retrospekcji jako wspomnienia męskich bohaterów. Z ich perspektywy przedstawiona jest Carmen, podczas gdy jej spojrzenie pozostaje w filmie nieobecne. Również w adaptacji z 1975 r. opowieść jest prowadzona wyraźnie z punktu widzenia Joségo (choć bez zastosowania monologów wewnętrznych), z nim też, chcąc nie chcąc, utożsamia się widz filmowy. Carmen zawsze jest widziana oczami bohatera i nie dowiadujemy się, co tak naprawdę myśli i czuje. Istotny jest tu motyw występów artystycznych bohaterki, które w szczególny sposób czynią z niej obiekt męskiego spojrzenia. Zabieg ten pojawia się także w wersjach Reya, Demichelego i Saury. W adaptacji tego ostatniego spotykamy się z interesującym odwróceniem ról – w jednej ze scen tancerka wciela się w rolę choreografa, a ten tańczy dla niej farykę. Dominacja bohaterki szybko okaże się jednak tylko pozorna. Jedynie u Arandy Carmen nie jest artystką, choć już samo jej wejście do fabryki cygar staje się spektaklem – co prawda nie scenicznym, lecz równie barwnym i zmysłowym.

Właściwie jedynie w wypadku adaptacji wyreżyserowanych przez Reya i Demichelego możemy mówić o Carmen jako nie tylko tytułowej, ale i głównej bohaterce, co łączy się z popularną wówczas w Hiszpanii formułą filmu muzycznego z wyrazistą postacią kobietą, wykonującą na ekranie cople<sup>16</sup>. Jednak paradoksalnie właśnie w tych filmach, które nie są opowiedziane z perspektywy Joségo, postać Carmen została w największym stopniu poddana manipulacjom ideologicznym.

### Kim jest Carmen

Carmen z pierwowzoru literackiego jest robotnicą w fabryce cygar. Jak już jednak wspominałam, w adaptacjach filmowych najczęściej staje się artystką estradową. Do wątku fabryki cygar powraca, oprócz Arandy, jedynie Saura, łącząc w filmie obie perspektywy. Jego Carmen jest z zawodu tancerką, ale w spektaklu muzycznym wciela się w tradycyjną rolę pracownicy sewilskiej fabryki. Od czasów

metamorfozy zawodowej postaci w filmie *Carmen z Triany* kolejne wersje utrwalają jej związki z flamenco, choć w adaptacjach Reya i Demichelego jest ono wprowadzone do lekkiej, łatwej i przyjemnej copli, która z tradycją gatunku nie ma zbyt wiele wspólnego. Uczynienie z bohaterki artystki w *Carmen z Triany* wiąże się oczywiście z przyjętą konwencją filmu muzycznego, ale jest też sposobem na wpisanie cygańsko-andaluzyjskiego stereotypu postaci w określoną wizję Hiszpanii.

Co ciekawe, Mérimée kreśli portret literacki Carmen tuż poniżej opisu idealnej andaluzyjskiej piękności, której bohaterka nie dorównuje urodą. *Moja Cyganka nie mogła rościć sobie praw do tytułu doskonałości. Skóra jej, bardzo zresztą gładka, zbliżała się barwą do tonu miedzi. Oczy były skośne, prześlicznie wykrojone, wargi nieco grube, ale dobrze zarysowane, odsłaniały zęby bielsze niż migdał obrany ze skóry. Włosy, może za mało jedwabiste, były czarne z odcieniem niebieskim, jak skrzydło kruka; przy tym długie i lśniące. (...) Była to piękność oryginalna i dzika, twarz, która zdumiewała w pierwszej chwili, ale której nie można było zapomnieć. Oczy jej zwłaszcza miały wyraz zmysłowy i okrutny, którego nie spotkałem później u żadnej ludzkiej istoty*<sup>17</sup>. W tym drobiazgowym wyszczególnieniu uderza precyzja, z jaką biolog mógłby opisywać rzadkiego ptaka lub jakiś nowo odkryty, egzotyczny gatunek. Postać Carmen jest dla francuskiego archeologa raczej rodzajem etnicznej ciekawostki niż kobietą z krwi i kości, której sposób myślenia chciałby wyjaśnić czytelnikowi. W adaptacjach, jak niemal zawsze w takim przypadku, wygląd bohaterki jest podyktowany ideałem urody aktualnym wobec daty produkcji filmu, a nie opisem zaczerpniętym z pierwowzoru literackiego. Przekształceniom ulegają zresztą także kostiumy i charakterystyka Carmen, uzależnione od kontekstu społeczno-politycznego danej adaptacji, ale i od zestawu narosłych wokół bohaterki oczekiwań i klisz kulturowych. Imperio Argentina uosabia ideał kobiecego piękna z lat 30. XX w. w filmie *Carmen z Triany*, gdzie jej wizerunek stanowi wręcz swoiste kompendium stereotypowych cech kobiety andaluzyjskiej podporządkowanych wymogom epoki. Odnajdziemy tutaj falbaniaste spódnice w grochy, białe halki, włosy upięte na skroniach w misterne loczki, kołyszący chód, przesadnie podkreślany andaluzyjski akcent i odpowiednią liczbę wpadających w ucho piosenek. Carmen nosi też na szyi okazałych rozmiarów krzyżyk, a jej dekolty zostały poddane surowej ocenie cenzury. Z kobiety mrocznej i tajemniczej bohaterka staje się radosną, dowcipną i pełną andaluzyjskiego wdzięku kuplecistką. Nawet w więzieniu zabawia skazańców wesołą coplą przy ogólnym aplauzie i w atmosferze ludowej fiesty, typowej dla produkcji z tego okresu. W finale filmu nastrój ten zmienia się jednak radykalnie, a Carmen – oplakująca śmierć Joségo (Rafael Rivelles) oraz toreadora (Manuel Luna) – budzi skojarzenia z ikonografią Matki Boskiej Bolesnej<sup>18</sup>. W latach 50. Sara Montiel nadaje bohaterce nowe, dużo bardziej zmysłowe oblicze w *Carmen z Rondy*, choć wesołe usposobienie postaci współgra z jej portretem z wcześniejszej adaptacji. Z kolei w filmie Julia Diamante Carmen – grana przez mniej znaną od swoich poprzedniczek Sarę Lezano – całkowicie zrywa z wizerunkiem uśmiechniętej kuplecistki o złotym sercu. Jest wyrahowanym, egocentrycznym wampem, który nie waha się nawet użyć przemocy fizycznej wobec Joségo (Julián Mateos). Swym wyglądem odzwierciedla zaś modowe ekstrawagancje z lat 70., mimo że w czołówce pojawia się opis Carmen pióra Mérimée. Niemal dekadę później Laura del Sol stwarza portret niezależnej, nowoczesnej dziewczyny w adaptacji Carlosa Saury, od której nabrała zresztą rozpędu

kariera tej wcześniej mało znanej aktorki. Reżyser zderza w swoim filmie postać młodej tancerki w dżinsowej kurtce z literackim i operowym wyobrażeniem Carmen.

U Mériméego czytamy: *Miała bardzo krótką czerwoną spódnicę, poniżej której widać było białe jedwabne pończochy, mocno dziurawe, oraz maleńkie trzewiczki z czerwonego safianu, przymocowane wstążkami koloru płomienia. Rozchyliła mantylkę, tak aby pokazać ramiona i duży bukiet kasji sterczący zza koszuli. Miała też kwiat kasji w kącie ust i szła, kołysząc się w biodrach niby klacz z kordowiańskiej stadniny*<sup>19</sup>. W filmie Arandy opis ten został przełożony na język obrazów z troską o odwzorowanie każdego detalu, a Paz Vega w roli Carmen nadała bohaterce niespotykaną dotąd zmysłowość. Reżyser zestawiał w czołówce portret Ferdynanda VII, namalowany w 1814 r. przez Francisca Goyę, z fragmentem wiersza XIX-wiecznego poety kubańskiego Joségo Martíego:

*O tyranie? O tyranie  
mów wszystko, mów jeszcze i uwolnij  
z gniewem ręki niewolnej  
słowa zniewagi dla tyrana*<sup>20</sup>.

Końcowa strofa utworu towarzyszy malarskiemu portretowi Carmen. Zabieg ten wpisuje postać w określone realia historyczne, zestawiając ją z wizerunkiem konkretnego władcy, ale ma również przydawać autentyczności tej, fikcyjnej przecieź, bohaterce. Carmen z portretu to piękność o wyraźnych rysach Paz Vegi. Malarski quasi-cytat w sąsiedztwie słynnego płótna Goi nie tylko buduje iluzję historyczności Carmen. Do pewnego stopnia uprawomocnia też jej wizerunek filmowy – charakterystyczny dla początku XXI, a nie dla XIX w. Warto zwrócić też uwagę na cytowany na ekranie poetycki fragment:

*O kobiecie? Cóż, być może  
Umrzesz od jej ukąszenia.  
Ale nie narażaj życia swego  
Mówiąc źle o kobiecie!*<sup>21</sup>

Cytat ten współgra z wyobrażeniem bohaterki jako kobiety mściwej i niebezpiecznej. Luis Navarrete odczytuje to zestawienie wręcz jako przyrównanie tyranii Carmen do tyranii Ferdynanda VII<sup>22</sup>. Rzeczywiście, Carmen w wykonaniu Paz Vegi jest okrutna, nieokiełzana i pełna temperamentu. Jednak, nawiązując do jednego z wersów, to nie jej ukąszenia powodują śmierć. Choć na próby kontroli reaguje niepohamowaną wściekłością, to wgryza się z nią jedynie w pomarańczę, której skórę wypływa z furją, żeby dostać się do słodkiego miąższu, a może tylko by odreagować swój gniew. Śmiertelne rany zadaje tu – podobnie jak w operze i noweli Mériméego oraz w większości omawianych adaptacji – José (Leonardo Sbaraglia), który nie mogąc zawiązać sercem ukochaną, zabija ją. Carmen zostaje więc ukarana za swoje pragnienie niezależności. Motyw kary, mimo zmieniających się strategii adaptacyjnych, powraca we wszystkich filmowych wersjach tej opowieści, nawet wtedy, gdy twórcy postanawiają ocalić bohaterkę od śmierci. Mimo poetyckiego ostrzeżenia z czołówki *źle o kobiecie* mówią obaj narratorzy filmu



Arandy, żaden też w gruncie rzeczy nie ponosi tego konsekwencji. José zostaje wprawdzie stracony, jednak do śmierci nie doprowadza go Carmen, lecz jego wlasne decyzje – najpierw o zabójstwie, potem o oddaniu się w ręce sprawiedliwosci. Francuski podr znik wraca za  beztr sko do swojej ojczyzny z egzotyczną opowiastk  o fascynującej, ale i przyk ladnie ujarzmionej inności. Odmienno   ci nakłada się tutaj na odmienno  kulturową, której Mérimée poświęca zresztą epilog opowiadający o zwyczajach hiszpańskich Cyganów.

By  może formuła filmu historycznego, po którą sięgają twórcy aż trzech z pięciu omawianych tu adaptacji, cieszy się popularnością również ze wzg du na kwestie stereotypowego wizerunku cygańskiego świata i wpisanej w ten świat bohaterki. Jak zauważa Jo Labanyi: *Stereotyp neguje historię Innych, przedstawia ich jako byty niezmiennie*<sup>23</sup>. Portret Carmen jest oczywiście możliwy do przeniesienia we w sp czesno , jednak dla wielu jego elementów trzeba wówczas szuka  narracyjnego pretekstu lub pogodzi  się z faktem, że opowie  straci nieco z malowniczości pierwotnego. Cyganka w mantyli i z kwiatem kasji w ustach, kochająca wolno  przyjaciółka przemytników ukrywających się w górskich jaskiniach, wr  ca z kart z lodziejka wsuwaj ca ukradkiem do kieszonki złoty zegarek klienta – obrazy te splatają się z określoną epok , a proste przełożenie ich na w sp czesne realia lokuje bohaterk  w znacznie mniej romantycznym dzisiejszym p  swiatku. Przyk dem takiego rozwiązania jest *Carmen* w reżyserii Julia Diamante, gdzie José, by móc by  bliżej kochanki, przyłacza się do madryckiego gangu. Z zamiłowaniem do tradycyjnego wizerunku wiąże się też by  może motyw występów scenicznych g wnej bohaterki wykorzystany w obu adaptacjach osadzonych we w sp czesno ci. Pozwala to spojrze  na Carmen jak na post c uniwersalną, łatwo wpisując się w realia innych epok, bez rezygnowania z jej malowniczego wyglądu i romantycznych rekwizytów. Choć, rzecz jasna, takie rozwiązania są także przed  eniem tradycji znanej z wcześniejszych filmów muzycznych – *Carmen z Triany* i *Carmen z Rony*.

### Ideologia na deskach *tablao*

O tym, kim w poszczególnych adaptacjach staje się Carmen, w dużej mierze decydują uwarunkowania ideologiczne każdego z filmów. Szczególnie istotna wydaje się rozma cie podejmowana w nich kwestia hiszpańskości. W świetle ideologii frankistowskiej problemem sta  się na przyk lad wspomniany już francuski rodowód Carmen. Na szczególną uwagę zas luguj  w tym kontekście protesty reżimowej krytyki podczas realizacji *Carmen z Triany*. Fakt, że przedmiotem adaptacji sta  si  francuskie opowiadanie, uznano wówczas za przejaw braku patriotyzmu<sup>24</sup>. Jednak historia ta – pełna uwielbianych przez widz n  namie no ci, rozbójników i andaluzyjskich pejzaży – miała ogromny potencjał komercyjny i niełatwo było oprzeć się pokusie adaptacji. Pojawi  si  więc konieczno  tak zwanej rehispanizacji Carmen – odrzucenia francuskiego narratora i przywrócenia bohaterce cech hiszpańskich w taki sp s b, w jaki były one rozumiane w okresie frankistowskim. Jak tłumaczy José Colmeiro, Carmen musiał przej c transformacj , wpisując się w nowe nacjonalistyczne zasady, co doskonale odzwierciedla *copla Carmen de Espa a* (*Carmen z Hiszpanii*), napisana przez s lowne trio, w skład którego wchodzili Antonio Quintero, Rafael de León i Manuel Quiroga, a śpiewana przez takie

gwiazdy, jak Carmen Sevilla czy Juanita Reina <sup>25</sup>. Carmen podkreśla w piosence swoją autentyczność w opozycji do bohaterek literackich i operowych pochodzących z zagranicy:

*Ale nie jest prawdziwa historia,  
napisana o mnie przez Francuza,  
z którego zrobię potrawkę,  
jeśli go jeszcze zobaczę (...).  
Śpiewano o mnie w teatrze,  
tak samo jak o Traviacie (...),  
a ja mam już potąd,  
że chodzi tam sobie  
jakaś Carmen zmyślona,  
w niczym do mnie niepodobna.*

Zgodnie z obowiązującą ideologią Carmen z copli była wreszcie prawdziwą Hiszpanką, a twórcy tekstu nie pominęli w charakterystyce bohaterki nawet jej przekonań religijnych, które nijak się mają do zabobonnej i stroniącej od Kościoła Carmen Mériméeego:

*Carmen z Hiszpanii, „manola” <sup>26</sup>,  
Carmen z Hiszpanii, odważna,  
Carmen w „bata de cola” <sup>27</sup>,  
ale przyzwoita i chrześcijańska (...).  
Jestem Carmen z Hiszpanii,  
a nie z Mériméeego.*

Interesujące wydają się również wątki religijne wprowadzone w niektórych adaptacjach. W *Carmen z Triany* symbole chrześcijańskie są istotnymi elementami wielu scen. Kilkakrotnie widzimy Carmen modlącą się przed figurą Chrystusa na krzyżu. Ołtarz ze sceną ukrzyżowania jest nawet tłem dla copli śpiewanej na cześć tragicznie zmarłego toreadora. Gdy zaś bohaterka dziękuje za poświęcenie jej byka podczas korridy, czyni to w *imię Matki Boskiej*. Rys religijny filmu Floriána Reya kłóci się z przywiązaniem literackiej Carmen do wierzeń i przesądów cygańskich, doskonale natomiast wpisuje się w ideologiczne uwarunkowania okresu frankistowskiego. Co ciekawe, wersja Julia Diamante, zrealizowana w końcówce dyktatury, także wykorzystuje motywy chrześcijańskie, czyni to jednak w zupełnie innym celu. Carmen jest tu wyzutą z moralności grzesznicą, która sprowadza na złą drogę służącego w wojsku seminarzystę o imieniu José. Jego moralny upadek jest ukazany przez pryzmat symboliki religijnej – gdy jego kochanka domaga się pieniędzy, oddaje jej swój złoty medalik z pierwszej komunii, a jednym z pierwszych zadań, jakie otrzymuje na ścieżce przestępczej, jest okradzenie kościoła z kosztownych kielichów. Pełen zmysłowych pokus świat Carmen wraz z jej rozerotyzowanymi występami w *tablao* <sup>28</sup> stanowi mocny kontrast dla motywów religijnych symbolizujących świat Joségo. Wydobyć kontrastów między nimi sprzyjają zabiegi montażowe, na przykład zestawienie krwistoczerwonych ust bohaterki kąsającej kochanka ze sceną kościelnego nabożeństwa. Zepsucie Carmen



jest też ukazane przez odmienne wykorzystanie symboli sakralnych, takich jak figurka św. Antoniego, która służy jako schowek na pieniądze pochodzące z kradzieży. W filmie Julia Diamante znaczące jest również połączenie wątku militarnego z religijnym i przeciwstawienie ich sferze erotycznej, co się wiąże z dwiema naczelnymi wartościami i jednym z głównych tabu epoki frankistowskiej. Równocześnie do adaptacji wkrada się wyraźnie stereotyp Hiszpanii jako wakacyjnego raju, budowany szczególnie intensywnie od lat 60. Z tego też względu pojawia się w filmie portret zagranicznej turystki, która oznajmia zachwycona: *Nic dziwnego, że Hemingway oszalał na punkcie Hiszpanii. Jest tu wszystko, czego można zapragnąć: dobre wino, flamenco, byki i ładni chłopcy*.

Motywy religijne występują także w najnowszej adaptacji, gdzie są jednak podporządkowane głównie regułom spektaklu filmowego. Tłem wielu scen, bynajmniej niezwiązanych ze sferą sacrum, staje się tutaj katedra w Kordowie, łącząca atmosferę dawnego meczetu z przepychem pozłacanych ołtarzy. Podobnie jak w filmie z 1975 r. modlitwy José mają służyć w adaptacji Arandy jako przeciwieństwo postawy Carmen, ale nacisk został położony na malowniczość i rozmach inscenizacyjny, a nie na kwestie moralne. Sama bohaterka – w ślad za nowelą i zupełnie inaczej niż w wersji Reya – jest pełną przesądów Cyganką, wręcz przesadnie stylizowaną na demoniczną kusicielkę, która wprost przyznaje się do konszachtów z siłami piekiel. Przesada ta jest zresztą, jak zobaczymy, cechą całego filmu Arandy.

Przemiany ideologiczne filmowych wcieleń Carmen wiążą się z odbieraniem im wolności, o którą tak zaciekle walczyła ich poprzedniczka literacka. Zmienia się również relacja bohaterki z José. W noweli to on był zakochany. W filmie Reya zakochana jest przede wszystkim Carmen, podobnie jak jej następczyni z wersji Demichelego. Bohaterka *Carmen z Triany* podporządkowuje wszystkie swoje decyzje trosce o Joségo, opiekuje się nim, gdy jest ranny, a w pewnym momencie postanawia nawet odejść dla jego dobra, uważając, że *nie przynosi mu szczęścia*. Także do bójk kobiet – przeniesionej z fabryki cygar do andaluzyjskiej tawerny – dochodzi z powodu zazdrości o ukochanego. José natomiast nie przystaje do rozbójników z własnej woli, lecz zostaje przez nich porwany na zlecenie Carmen, po czym rozpacza nad zaprzepaszczoną karierą wojskową. W adaptacji jest też dużo więcej scen walki niż w noweli. Mimo że akcja *Carmen z Triany* toczy się w 1835 r., w interpretacji politycznej filmu podkreślano, iż podobnie jak w przypadku wojny domowej wróg jest tu wewnętrzny. Niektórzy krytycy porównują nawet przyłączenie się Joségo do rozbójników z przystaniem jego imiennika do republikańskiego oddziału w propagandowym filmie *Raza* (Rasa, reż. José Luis Sáenz Heredia, 1941), do którego scenariusz powstał na podstawie opowiadania Francisa Franco (opublikowane pod pseudonimem Jaime de Andrade)<sup>29</sup>. Również finał *Carmen z Triany* został ściśle podporządkowany wymogom reżimu. José opuszcza rozbójników i odzyskuje honor żołnierza, bohatersko ratując z zasadzki swój dawny oddział, przy czym sam ginie. Opowiadanie także kończy się śmiercią bohatera, zostaje on jednak stracony za zabójstwa podczas publicznej egzekucji. Przekaz w filmie Reya ulega całkowitemu odwróceniu – w ostatniej scenie José jest pośmiertnie dekorowany za swoje zasługi dla ojczyzny, zaś Carmen z oddali oplakuje śmierć ukochanego, niedopuszczona nawet do udziału w ceremonii.

Fabula *Carmen z Rondy* jest natomiast osadzona w okresie tzw. wojny o niepodległość, podczas której w latach 1807-1814 Hiszpanie walczyli z najazdem



*Carmen z Triany*, rež. Florián Rey (1938)



*Carmen z Rondy*, rež. Tulio Demicheli (1959)



*Carmen*, rež. Carlos Saura (1983)



*Carmen*, reż. Julio Diamante (1976)

wojsk Napoleona Bonaparte. Kontekst ten nie występuje ani w noweli (której akcja rozgrywa się w 1830 r., a więc już po zakończeniu konfliktu), ani w operze. W kinie hiszpańskim natomiast wojna o niepodległość stała się przedmiotem licznych manipulacji, a przez jej pryzmat wielokrotnie nawiązywano do hiszpańskiej wojny domowej z lat 1936-1939. Co ciekawe, aluzje te spotykamy zarówno w kinie frankistowskim, jak i u reżyserów opozycyjnych czy też tworzących już w okresie demokracji i krytycznych wobec rządów generała Franco. Przekaz ideologiczny *Carmen z Rondy* koncentruje się na podziale bohaterów na patriotów i najeźdźców, a francuskie wojska są traktowane jako symbol sił antyfrankistowskich, przeciw którym powstaje naród hiszpański. Śmierć Carmen jest tu karą nie tyle za niemoralne zachowanie, ile za to, że pokochała wroga ojczyzny. José, grany przez francuskiego aktora Maurice'a Roneta, walczy tutaj bowiem w armii napoleońskiej. Warto też zwrócić uwagę, że chociaż Carmen jest w tym filmie niezwykle uwodzicielska, na próżno szukać jej niezależności z pierwowzoru literackiego. Losy bohaterki są uzależnione od mężczyzn, a śmierć osiąga ją nie z ręki Josého, lecz w momencie gdy próbuje osłonić go przed kulą. Nie tylko więc nie porzuca ukochanego, ale wręcz oddaje za niego życie. Równocześnie śmierć Carmen wyzwala wolę walki w zakochanym w bohaterce toreadorze Antoniu, grany przez hiszpańskiego aktora Jorge Mistrala. Antonio zamiast opłakiwać ukochaną, chwytą za broń i rzuca się w wir powstania, co doskonale współgra z ideologicznym przekazem frankistowskiego kina, które upatrywało patriotycznego wzorca w bohaterach powiązanych z folklorem i wywodzących się z niższych warstw społecznych. Zideologizowanie sfery korridy w *Carmen z Rondy* dochodzi też do głosu, gdy w wyniku patriotycznego bojkotu, przy trybunach zajętych wyłącznie przez Francuzów, na arenę zostaje wypuszczony osioł zamiast byka.

Szczególnie interesującą refleksję na temat ideologii, które kształtowały postać Carmen, znajdujemy w adaptacji Carlosa Saury. Chociaż film został zrealizowany na początku lat 80., wielu krytyków podkreśla, że nie ukazuje on prostej drogi do demokracji, lecz triumf starego porządku uosabiany przez postać Josého w tanecznym widowisku, granego przez bohatera o imieniu Antonio (Antonio Gades). Bunt Carmen jest tutaj rozumiany jako metafora wyzwalania się hiszpańskich kobiet spod wpływu kultury patriarchalnej<sup>30</sup>. Nie mogąc podporządkować sobie dziewczyny – symbolu nowych czasów, mężczyzna zabija ją. Interesującym detalem w filmie Saury jest także samo pochodzenie Josého. W noweli jest podkreślana jego tożsamość baskijska, wyrażająca się w trudnym do wymówienia nazwisku, granych przez bohatera *zortzikos*<sup>31</sup>, wypowiedziach w euskarze czy specyficznym akcencie, z jakim mówi po hiszpańsku. Nawet opisując zmienne nastroje Carmen, José przyrównuje je do pogody w swojej małej ojczyźnie. Tymczasem w adaptacji Saury bohater zatracą baskijskie korzenie, przez co staje się uosobieniem nacjonalistycznej Hiszpanii, w której regionalna różnorodność była piętnowana bądź sprowadzana do barwnego folkloru. Swoją drogą, zderzenie północy i południa kraju z powodzeniem wykorzystywała propaganda frankistowska – wojowniczym Baskom przeciwstawiano pełną barwnych tradycji Andaluzję jako przykład regionu, który mimo odrębnej tożsamości kulturowej nie podejmuje działań separatystycznych.

Kwestia Kraju Basków i euskary została zideologizowana także w innych adaptacjach. W filmie Reya wątek ten został całkowicie pominięty. U Demichelego Carmen, jak w noweli, uwodzi Josého kilkoma słowami po baskijsku, których nauczyła się, przebywając na północy. Równocześnie podkreślony jest związek bohatera z małą ojczyzną traktowaną jako wróg zjednoczonej Hiszpanii. Bask wcielony do armii francuskiej jest tu uważany za zdrajcę, dlatego też ginie w finale. Natomiast w filmie Julia Diamante nawet rodzinne miasteczko Josého wygląda jak typowa miejscowość w Andaluzji (zdjęcia kręcono zresztą w Montoro, niedaleko Kordowy). Z kolei w najnowszej adaptacji baskijskość bohatera jest wyraźnie uwidoczniła. Prowadzi z Carmen długie rozmowy w euskarze (choć z noweli wiemy, że nie znała jej aż tak dobrze) i nawet gdy się modli o nawrócenie kochanki, preferuje Matkę Boską z północy od tych andaluzyjskich (które zresztą, jak zapewnia Carmen, dobrze wiedzą, że zawarła ona pakt z diabłem i nigdy się nie zmieni). Takie poprowadzenie wątku baskijskiego wpisuje się w tendencję do eksponowania tożsamości regionalnych charakterystyczną dla kina hiszpańskiego ostatnich dekad.

### Pokusa españolady

Rehispanizacja Carmen wiąże się również ze wspomnianym już zjawiskiem españolady. Pietsie Feenstra pisze, że Carmen stanowi ponadczasowe ucieleśnienie tego gatunku, będąc *bardziej hiszpańska od Hiszpanii*<sup>32</sup>. Ta przerysowana i nieautentyczna hiszpańskość dochodzi do głosu we wszystkich analizowanych tu adaptacjach, choć niekiedy dzieje się to na zasadzie świadomej gry z konwencją. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na zróżnicowanie współczesnej españolady, która do tradycji gatunku odnosi się najczęściej z pewnym dystansem czy wręcz z przyzwyczajeniem oka. Luis Navarrete pisze o czterech rodzajach españolady w kinie hiszpańskim z okresu demokracji: artystycznej, nacjonalistycznej (rozumianej jako regionalna, andaluzyjska), awangardowej i refleksyjnej<sup>33</sup>. Twórczość Carlosa



Saury jest zwykle wpisywana w ów pierwszy typ w związku z tak lubianą przez reżysera formułą spektaklu taneczno-muzycznego, gdzie ocierające się o españoladę rozwiązania łączą się z wykonaniami wysokoartystycznymi. *Carmen* Saury jest jednak wybitnym przykładem łączącym spektakl z españoladą refleksyjną, poddającą krytycznej ocenie klisze gatunkowe. Szukając odtwórczyni głównej roli do swojego spektaklu, Antonio nieustannie mierzy się ze stereotypową wizją Carmen. Doskonałym przykładem jest scena w *tablaos*, gdzie pracuje bohaterka. Widzimy tu przedstawienie flamenco dla turystów, w którym egzotyczny ubiór i charakteryzacja są ważniejsze od jakości wykonania, a na scenie tańczone są *sevillanas* – gatunek typowy dla ludowych fiest, nieuznawany przez wielu flamenologów za czyste flamenco. Saura powraca też do wystylizowanego wyobrażenia Carmen z wachlarzem, w czarnej mantyli, pozostając cały czas świadomy powielanej kliszy oraz nakładających się na siebie tradycji literackiej i operowej. Wyśmianie stereotypów pojawia się także w scenie urodzinowej imprezy, podczas której aktorzy parodiują swoje role w przygotowywanym spektaklu. Interesująca jest również walka o Carmen odgrywana w tańcu przez Josého i toreadora (Sebastián Moreno). Według niektórych krytyków jest to rywalizacja o zawłaszczenie flamenco przez kulturę hiszpańską – reprezentowaną przez Josého – oraz andaluzyjską, którą uosabia toreador<sup>34</sup>.

Stereotypowe zawłaszczenie Carmen i tradycji muzycznej Andaluzji odnajdujemy w filmie Floriána Reya, choć on sam tłumaczył, że *tematy kojarzone z españoladą nie będą nią, gdy przedstawi je godny Hiszpan (...) a jeśli cudzoziemcy mają pewne mityczne wyobrażenie Hiszpanii, to należy je utrzymać*<sup>35</sup>. Krytycy zgodnie zaliczają jego adaptację do klasyki gatunku, podkreślając jednak czysto filmowe walory tej doskonale zrealizowanej produkcji. Trudno natomiast odnaleźć je w wersji Julia Diamante, w której wzorce españolady ocierają się o wulgarny kicz, podobnie jak i sama bohaterka ze swoim przesadnym makijażem i przerysowanymi gestami prowincjonalnej *femme fatale*. W *Carmen z Rondy* estetyka hollywoodzkiego musicalu kostiumowego tworzy natomiast dość specyficzną mieszkankę z kliszami nacjonalistycznej Hiszpanii i szablonami reprezentujących ją postaci.

O españoladę wyraźnie ociera się też komercyjna eksploatacja stereotypów hiszpańskości w adaptacji z 2003 r., zwieńczona zresztą ogromnym sukcesem kasowym. Znajdujemy tutaj cały zestaw pocztówkowych pejzaży i malowniczych zabytków Andaluzji oraz szeroki wachlarz detali zaczerpniętych ze swego rodzaju rekwizytorium españolady. Sposób, w jaki są one kontemplowane przez kamerę, sprawia, że urastają do rangi fetyszy i zostają poddane szczególnemu rodzajowi estetyzacji. Także pozornie wierne podążanie tropem Mérimée wiąże się tu z hiperbolizacją wielu motywów literackich. Dobrym przykładem są wydarzenia tuż przed zabójstwem Carmen. José z noweli Mérimée opowiada o nich następująco: *Poszedłem po konia, posadziłem ją za sobą, jechaliśmy całą noc, nie mówiąc słowa. O brzasku zatrzymaliśmy się w ustronnej gospodzie, dość blisko małej pustelni*<sup>36</sup>. W filmie widzimy białego konia galopującego w zwolnionym tempie przez rzymski most w Kordowie. Dosiadający rumaka zamaskowany mężczyzna w stroju rzeźbika trzyma w ramionach nagą Carmen, owiniętą jedynie czerwono-czarną andaluzyjską chustą z frędzlami. Widzący tę scenę francuski podróżnik pyta swojego towarzysza: *Czy takie rzeczy dzieją się na co dzień w Andaluzji?* Na to pytanie



nie pada zresztą odpowiedź, a co za tym idzie, nie wyklucza się, że tak właśnie wygląda codzienne życie w regionie. Pod koniec filmu oglądamy tę samą scenę raz jeszcze, jednak tym razem dowiadujemy się, jaką miała kontynuację – jest to bowiem część narracji Joségo. „Mała pustelnia” z pierwowzoru literackiego zmienia się tu w katedrę w Kordowie. W długiej i przeestetyzowanej do granic możliwości scenie zabójstwa przed pełną przepychu kaplicą Matki Boskiej malownicze plamy szkarłatnej krwi rozlewają się na czarno-białej posadzce, a andaluzyjska chusta bardziej odkrywa niż przykrywa nagie ciało bohaterki. W noweli tłem zabójstwa jest dzika przyroda w okolicy pustelni, mająca współgrać z nieokiełznanym temperamentem bohaterki. W operze finał rozgrywa się w pobliżu areny korridy, gdyż powodem zbrodni jest miłość do toreadora. W przypadku filmu Arandy właściwie trudno się doszukać przekonujących motywów wyboru przestrzeni dla sceny finałowej. Wydaje się, że powodem takiego rozwiązania było po prostu zamilowanie do estetyki spektaklu i barokowego wręcz przepychu form.

### Inspiracje i nawiązania

Españolada stała się również nieodłącznym elementem filmów, które nie będąc wiernymi adaptacjami, wykorzystują poszczególne wątki opowieści o Carmen, by umieścić je w odrębnych, niekiedy zaskakujących kontekstach. W tym przypadku szczególnie istotna jest wspomniana już refleksyjność, która sprawia, że elementy te nabierają nowych znaczeń, nierzadko też zostają wzięte w ironiczny cudzysłów.

Takie przetworzenie klisz españolady znajdziemy w filmie *Días contados* (*Dni policzone*, 1994) Imanola Uribe, opartym na powieści Juana Madrid pod tym samym tytułem. Losy baskijskiego terrorysty Antonia (Carmelo Gómez) oraz wyzwolonej Cyganki Charo (Ruth Gabriel) spletają się w Madrycie, gdzie on przygotowuje zamach, a ona eksperymentuje z narkotykami i prostytutką w półświatku stolicy, podczas gdy jej mąż przebywa w więzieniu za zabójstwo z zazdrości. Obok konstrukcji bohaterów i wątków przywodzących na myśl historię Carmen mamy tu bezpośrednie nawiązanie w postaci występu ulicznych artystów parodiujących relację Carmen i Joségo. Postawna kobieta śpiewa słynną arię z opery Bizeta, a jej wizerunek – wydekoltowana czarno-czerwona suknia z obcisłym gorsetem, koronkowa mantyla i ozdobny grzebień (*peineta*) we włosach – odsyła do stereotypowych wyobrażeń Carmen. W rytm arii wychudzony mężczyzna w mundurze zatacza koła na wózku inwalidzkim. Porusza się niczym bezwładna marionetka sterowana przez silną, despotyczną śpiewaczkę. Także filmowa Charo – równie piękna, jak kapryśna – w pewnej mierze steruje decyzjami Antonia. Gdy mówi mu: *Jeśli chcesz się ze mną przespać, to tylko w Alhambrze*, on po prostu wsiada do samochodu i jakby nigdy nie jedzie do Granady, po czym wynajmuje pokój w hotelu naprzeciwko arabskiej twierdzy. Podobnie jak w przypadku opowiadania Mérimée i opery Bizeta również tutaj wszystko zmierza do tragicznego finału, choć bynajmniej nie jest nim dokonane z premedytacją zabójstwo z zazdrości. Antonio nie wie, że wysadzając w powietrze komendę policji, zabije Charo, która przypadkiem znajduje się w niewłaściwym miejscu o niewłaściwym czasie. Zwraca tu uwagę wątek baskijskiego terroryzmu nieobecny w powieści Juana Madrid. Wobec nawiązań do historii Carmen motyw ten nabiera dość przewrotnego charakteru. O ile bowiem w filmie Saury José ma tożsamość hiszpańską, o tyle w *Dniach po-*

liczonych szczególnie zostaje podkreślona tożsamość baskijska oraz uwikłanie bohatera w przemoc<sup>37</sup>. Nie jest on już żołnierzem hiszpańskim pochodzącym z Kraju Basków, lecz wojownikiem ETA, a napotkana kobieta nie przyczynia się do jego degradacji w armii, lecz do zaniedbania obowiązków w organizacji terrorystycznej, z którą walczą siły rządowe.

Innym przykładem refleksyjnego podejścia do *españolady* jest *Dziewczyzna marzeń* (*La niña te tus ojos*, 1998) Fernanda Trueby. Opowieść ta nawiązuje do historii powstania *Carmen z Triany* Floriána Reya. Reżyser ukazuje losy hiszpańskich aktorów kręcących film w niemieckiej wytwórni UFA podczas wojny domowej w Hiszpanii. W kontekście *Carmen z Triany* interesująca jest zwłaszcza scena w andaluzyjskiej tawernie, gdzie Macarena Granada (Penélope Cruz) śpiewa na scenie słynny przebój *Los Piconeros*, wykonywany przez główną bohaterkę w filmie Reya, a także w *Carmen z Rondy*. Trueba odtwarza tutaj specyfikę takich artystycznych występów, które były niemal stałymi elementami produkcji spod znaku *españolady*. Na tle malowanych dekoracji przedstawiających pejzaże i najsłynniejsze zabytki Andaluzji umieszczano zwykle gitarzystów w regionalnych strojach, mimo że pełnili oni jedynie rolę plastycznego symbolu, gdyż cople śpiewane przez gwiazdę miały akompaniament symfoniczny. Kiczowate i mało andaluzyjskie scenografie z niemieckiego studia są pokazane w *Dziewczyźnie marzeń* z poczuciem humoru, choć nie brakuje tu także gorzkiej refleksji nad okrucieństwem wojny i paradoksami historii. Alberto Egea Fernández-Montesinos zauważa, że gra słów z tytułu filmu odnosi się zarówno do głównej bohaterki, jak i do samego procesu postrzegania. Tytułowa *niña* oznacza w języku hiszpańskim „dziewczynkę” i „żrenicę”, a wykorzystany idiom należałoby wbrew polskim dystrybutorom przetłumaczyć jako „oczko w głowie”. Chodzi więc nie tylko o ukochaną dziewczynę, ale też o kwestię perspektywy. Film, spełniając wiele wymogów formalnych *españolady*, prezentuje bowiem ironiczne, pełne dystansu spojrzenie tak na słynny film Reya, jak i na cały gatunek<sup>38</sup>.

Niekiedy odniesienia do opowieści o Carmen są jedynie grą skojarzeń czy dowodem na zakorzenienie w kulturze motywów z prozy Mériméeego, niekoniecznie stanowiących świadome czy bezpośrednie nawiązanie. María Jesús Ruiz Muñoz i Inmaculada Sánchez Alarcón dopatrują się nowego, rewolucyjnego wcielenia Carmen w głównej bohaterce filmu *La Sabina* (reż. José Luis Borau, 1979) oraz w Conchicie z *Mrocznego przedmiotu pożądania* (*Cet obscur objet du désir*, 1977) Luisa Buñuela<sup>39</sup>. Tytułowa La Sabina to legendarny potwór zamieszkujący jaskinię w okolicach Rondy, który uwodzi mężczyzn, by następnie ich pożreć. Film Borau jest jednak nie tyle wersją Carmen, ile inną osadzoną w Andaluzji opowieścią o silnej, wyzwolonej seksualnie i drapieżnej kobiecości. Archetypem *femme fatale* staje się tu również postać Pepy (Ángela Molina), która doprowadza do tragicznej śmierci swoich kochanków. Podobny rys znajdujemy w *Mrocznym przedmiocie pożądania*, opartym na *Kobiecie i pajacu* (*La femme et le pantin*) Pierre’a Louÿsa – powieści z 1898 r.<sup>40</sup> zainspirowanej *Carmen* Mériméeego<sup>41</sup>. Film jest więc przykładem na przenikanie się w kulturze pewnych odniesień, wątków oraz typów postaci. W roli Conchity, będącej współczesną wersją swojej słynnej poprzedniczki, występują dwie aktorki – Ángela Molina i Carole Bouquet. Każda z nich odgrywa inny aspekt osobowości bohaterki czy też inną część prowadzonej przez nią gry. Identycznie ubrane i uczesane aktorki zmieniają się często po cięciu montażowym

w ramach jednej sceny, co powoduje wrażenie niepokojącej niespójności mimo ciągłych i konsekwentnych związków czasoprzestrzennych. Zabieg ten doskonale współgra z kapryśnością i zmiennością postaci. Conchita to bowiem dziewczyna o wielu twarzach, przy czym żadnej z nich w gruncie rzeczy nie poznajemy do końca. Carole Bouquet to Conchita zimna, nieczuła i wyrachowana, podczas gdy Ángela Molina stanowi jej spontaniczne, zmysłowe i pełne południowego temperamentu drugie oblicze. Francuska i hiszpańska aktorka wpisują się także w kulturowe tło narracji. Bohaterką jest przecież dziewczyna z Sewilli mieszkająca w Paryżu, a film powstał w koprodukcji francusko-hiszpańskiej. Sewilla stanowi kolejny element łączący Conchitę z Carmen, zaś Mathieu (Fernando Rey) jest tu nie tylko ofiarą fatalnego zauroczenia, ale też francuskim podróżnikiem i narratorem, który opowiada o swoich perypetiach uczuciowych pasażerom dzielącym z nim przedział w pociągu. Conchita w wykonaniu Moliny staje się uosobieniem pełnej pasji Andaluzyjki, a w jej charakteryzacji pojawiają się suknie z falbanami i czerwone goździki, przy czym nie brak w tym wizerunku buñuelowskiej drwiny. Charakterystyczna jest zwłaszcza rozmowa na temat flamenco, a więc tańca zwykle definiującego tożsamość filmowych Andaluzyjek. Conchita, podsumowując swoje taneczne występy, stwierdza: *Nie umiem szyc ani gotować, to co pan chce, żebym robiła?* Nieustanne manipulacje, jakim dziewczyna poddaje zakochanego w niej starszego mężczyznę, pozwalają jej uzyskać wszystko, czego pragnie, a jednocześnie zachować niezależność. W swoim umiławaniu wolności, częstych zmianach nastroju i mistrzowskim zwodzeniu bohatera Conchita przypomina Carmen, podobnie jak naiwny Mathieu upodabnia się w wielu scenach do Joségo z noweli Mérimée.

\* \* \*

Obecność Carmen w kinie hiszpańskim nie sprowadza się rzecz jasna wyłącznie do wspomnianych adaptacji i nawiązań do prozy Mérimée oraz opery Bizeta, a filmowe portrety bohaterki pojawiły się na długo przed premierą *Carmen z Triany*. Większość z nich nie zachowała się, jednak wiemy o nich ze źródeł pisanych. Prawdopodobnie pierwsza hiszpańska adaptacja została nakręcona już w 1899 r. przez Dufayela; być może jest to też najstarsza wersja w kinematografii światowej<sup>42</sup>. W kolejnych latach powstały *Carmen* (reż. Giovanni Doria, Augusto Turqui, 1913) z Margueritte Sylwą w roli tytułowej oraz *La otra Carmen* (*Inna Carmen*, reż. José de Togores, 1915) z Lolitą París. W okresie niemym pojawił się także film, w którym elementy zaczerpnięte z opowiadania Mérimée zostały wykorzystane do zbudowania kolorytu odrębnej opowieści. Mowa o *Carmen, la hija del bandido* (*Carmen, córka bandyty*, reż. Ricardo de Baños, 1911) z Conchą Lorente w roli głównej. Fabuła zapożycza z oryginału poszczególne motywy, takie jak więzienie, rozbójnicy czy spektakl dla żołnierzy. W tytułowej postaci można dostrzec sporo cech literackiej Carmen. Wyzwolona i temperamentna bohaterka filmu Bañosa również pragnie przede wszystkim niezależności od otaczających ją mężczyzn. Charakterystyczne są także jej związki z kulturą cygańską.

W okresie kina dźwiękowego poza omówionymi tytułami powstały sceptycznie przyjęte koprodukcje włosko-hiszpańskie *Siempre Carmen* (*Zawsze Carmen*, reż. Giuseppe Maria Scotese, Alejandro Perla, 1954) i *Carmen Boom* (reż. Nick Nostro,

1971) oraz hiszpańsko-brazylijska *Una mujer prohibida* (*Zakazana kobieta*, reż. José Luis Ruiz Marcos, 1973). Ciekawszym projektem jest krótkometrażowa *Carmen* (1992) Laurie Anderson. Robotnica z fabryki cygar w Sewilli o imieniu Carmen jest tu współczesną żoną i matką, która w finale zasiada na kanapie przed telewizorem pomiędzy mężem a kochankiem. Równocześnie w filmie pojawiają się charakterystyczne detale, takie jak zdjęcie Joségo w mundurze, goździk, mantyla czy kontrastujące ze sobą czernie i czerwienie. Bohaterkę Mériméego odnajdziemy też w serii telewizyjnej *Buscando a Carmen* (*Szukając Carmen*, reż. Ramón Pareja, 1993) oraz w jednym z odcinków paradokumentalnej produkcji *Andalucía, un siglo de fascinación* (*Andaluzja, wiek fascynacji*, reż. Basilio Martín Patino, 1996) zatytułowanym *Carmen y la libertad* (*Carmen i wolność*).

María Dolores Mejías pisze o Carmen jako postaci zawsze aktualnej, upatrując w niej przede wszystkim kobiety walczącej o niezależność, co zdaniem autorki jest kluczem do uniwersalnej wymowy utworu<sup>43</sup>. Analizowane przeze mnie adaptacje pokazują jednak, że *Carmen* to także opowieść podatna na wpływy i manipulacje, niekiedy odzwierciedlająca nie tyle walkę o wolność, ile sposób, w jaki tę wolność kobietom odbierano. Choć do tej pory traktowana raczej jako fantazmat niż bohaterka z krwi i kości, zwykle pozbawiana własnego głosu i prawa, by opowiedzieć swoją historię, można przypuszczać, że Carmen jako bohaterka kina hiszpańskiego nie powiedziała jeszcze ostatniego słowa.

JOANNA ALEKSANDROWICZ

<sup>1</sup> Por. P. Powrie, *Introduction*, w: P. Powrie, B. Babington, A. Davies, Ch. Perriam, *Carmen on Film. A Cultural Story*, Indiana University Press, Bloomington 2007, s. IX-X.

<sup>2</sup> Por. P. Feenstra, *Mitos españoles y cuerpos exóticos. Carmen Jones (1954) y Carmen: a Hip Hopera*, „Revista de la Filmoteca de Valencia” 2005, nr 51, s. 87. Na temat postaci Carmen w kinie światowym zob. także: P. Powrie, B. Babington, A. Davies, Ch. Perriam, dz. cyt., s. 34-153; A. Davies, P. Powrie, *Carmen on Screen. An Annotated Filmography and Bibliography*, Tamesis, London 2006; G. F. Vilches, *El mito de Carmen en el cine de Hollywood*, „Revista de la Filmoteca de Valencia” 2005, nr 51, s. 10-15; *Carmen. From Silent Film to MTV*, red. Ch. Perriam, A. Davies, Rodopi, Amsterdam – New York 2005, s. 9-90, 107-150, 167-216; D. Galán, *El largo viaje de Carmen en el cine*, w: C. Saura, A. Gades, *Carmen: el sueño del amor absoluto*, Ediciones Folio, Barcelona 1983, s. 34-45; M. Oms, *Les avatars cinematographiques du mythe de la „Carmen” de Mérimée en France et ailleurs*, „Les Cahiers de la Cinémathèque” 2005, nr 77, s. 14-20.

<sup>3</sup> Wszystkie cytaty przytaczam w tłumaczeniu własnym. Por. M. Machado, *Carmencita*, w:

tegoż, *Apolo. (Teatro pictórico)*, Editores V. Prieta y Compañía, Madrid 1911, s. 123.

<sup>4</sup> Zob. F. Ayala, *La imagen de España*, Alianza, Madrid 1996, s. 29; R. Utrera Macías, *Españoladas y españolados: dignidad e indignidad en la filmografía de un género*, w: *Un siglo de cine español*, red. R. Gubern, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid 1997, s. 255-256.

<sup>5</sup> L. Navarrete, *La española en el cine*, w: *Historias, motivos y formas del cine español*, red. P. Poyato, Plurabelle, Córdoba 2005, s. 25.

<sup>6</sup> Zob. R. Utrera Macías, dz. cyt., s. 257; A. Davies, P. Powrie, *Mapping Carmen*, w: P. Powrie, B. Babington, A. Davies, Ch. Perriam, dz. cyt., s. 2.

<sup>7</sup> Zob. R. Utrera Macías, *Carmen: un mito literario en el cine español*, w: *Encuentros sobre literatura y cine*, red. C. Peña Ardid, Instituto de Estudios Turolenses – Caja de Ahorros de la Inmaculada, Teruel – Zaragoza 1999, s. 171-173; J. Labanyi, *Lo andaluz en el cine del franquismo. Los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, Fundación Centro de Estudios Andaluces, Ministerio de la Cultura, Sevilla 2003, s. 3-4; C. Serrano, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos, nación*, Taurus, Madrid 1999, s. 45.

- <sup>8</sup> C. Saura, *Historia de nuestra película*, w: C. Saura, A. Gades, dz. cyt., s. 55.
- <sup>9</sup> Zob. R. Utrera Macías, dz. cyt., s. 174.
- <sup>10</sup> Zob. szerzej: A. Davies, P. Powrie, dz. cyt., s. 1-2.
- <sup>11</sup> Zob. tamże, s. 6.
- <sup>12</sup> Por. M. D. Mejías, *Carmen. El mito de una vamp pobre*, w: *Alicia en Andalucía. La mujer andaluza como personaje cinematográfico. La mujer andaluza tras la cámara*, red. V. Guarinos, Junta de Andalucía, Consejería de la Cultura, Sevilla 1999, s. 40.
- <sup>13</sup> J. F. Colmeiro, *Rehispanicizing Carmen. Cultural Reappropriations in Spanish Cinema*, w: *Carmen. From Silent Film to MTV*, dz. cyt., s. 92.
- <sup>14</sup> A. Przybyszewska, *Lola odchodzi ku portom: cante jondo na usługach polityki*, w: *Od Cervantesa do Péreza-Reverte'a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej*, red. A. Helman, K. Zyto, Fundacja Kino, Warszawa 2011, s. 131-132.
- <sup>15</sup> P. Feenstra, dz. cyt., s. 86.
- <sup>16</sup> Rodzaj popularnej piosenki hiszpańskiej często wykonywanej także w filmach. Rozkwit gatunku przypadł na pierwszą połowę XX w.
- <sup>17</sup> P. Mérimée, *Carmen*, tłum. T. Żeleński-Boy, Książka i Wiedza, Warszawa 1989, s. 27-28.
- <sup>18</sup> Zob. J. M. Claver Esteban, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Junta de Andalucía, Sevilla 2012, s. 511.
- <sup>19</sup> P. Mérimée, dz. cyt., s. 37.
- <sup>20</sup> Por. J. Martí, *¿Del tirano? Del tirano*, w: tegoż, *Versos sensillos*, Red Ediciones S. L., Barcelona 2012, s. 55.
- <sup>21</sup> Por. tamże.
- <sup>22</sup> Zob. L. Navarrete, *La historia contemporánea de España a través del cine español*, Síntesis, Madrid 2009, s. 47.
- <sup>23</sup> J. Labanyi, dz. cyt., s. 13.
- <sup>24</sup> Zob. J. F. Colmeiro, dz. cyt., s. 96.
- <sup>25</sup> Zob. tamże.
- <sup>26</sup> W XVIII i XIX w. określano tak dziewczyny z klas średnich znane ze śmiałości, ciętego języka i barwnych strojów. Inaczej *maja*. Jej męski odpowiednik to *manolo* lub *majo*.
- <sup>27</sup> Suknia z falbanami i trenem używana przez tancerki flamenco.
- <sup>28</sup> Lokal przeznaczony do występów flamenco.
- <sup>29</sup> Zob. J. L. Navarrete Cardero, *Historia de un género cinematográfico: la española*, Quiasmo, Madrid 2009, s. 166.
- <sup>30</sup> Zob. R. W. Fiddan, P. W. Evans, *The Europeanisation of Carmen*, w: tychże, *Challenges to Authority. Fiction and Film in the Contemporary Spain*, Tamesis Books, London 1988, s. 86, 92; M. D'Lugo, *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*, Princeton University Press, Princeton 1991, s. 208.
- <sup>31</sup> Tradycyjny utwór muzyczny pochodzący z Kraju Basków i Nawarry.
- <sup>32</sup> P. Feenstra, *Coreografías monumentales en La niña de tus ojos (1998) de Fernando Trueba*, w: *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, red. P. Feenstra, H. Hermans, Amsterdam – New York 2008, s. 110.
- <sup>33</sup> Zob. L. Navarrete, *La española*... dz. cyt., s. 31.
- <sup>34</sup> Zob. Á. C. Gómez González, *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*, Junta de Andalucía, Sevilla 2002, s. 181.
- <sup>35</sup> Zob. M. García Carrión, *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florian Rey*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2007, s. 92-93.
- <sup>36</sup> P. Mérimée, dz. cyt., s. 80.
- <sup>37</sup> Zob. szerzej: J. Gabilondo, *Uncanny Identity. Violence, Gaze and Desire in Contemporary Basque Cinema*, w: *Constructing Identity in the Contemporary Spain*, red. J. Labanyi, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 262-264.
- <sup>38</sup> Zob. A. Egea Fernández-Montesinos, *Tópicos andaluces en el cine contemporáneo. De la española al poscostumbrismo (estudio de caso de Fernando Trueba)*, Centra, Sevilla 2003, s. 11.
- <sup>39</sup> Zob. M. J. Ruiz Muñoz, I. Sánchez Alarcón, *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla 2008, s. 82.
- <sup>40</sup> P. Louÿs, *La femme et le pantin*, Société du Mercure de France, Paris 1898. Zob. także wyd. polskie: P. Louÿs, *Przygody króla Paulzola. Kobieta i pajac*, tłum. B. Czałczyńska, wstęp J. Rogoziński, Czytelnik, Warszawa 1978.
- <sup>41</sup> Zob. M. Oms, dz. cyt., s. 20.
- <sup>42</sup> Zob. Ch. Perriam, A. Davies, *Carmen and the Spanish Cinema*, w: P. Powrie, B. Babington, A. Davies, Ch. Perriam, dz. cyt., s. 160.
- <sup>43</sup> Zob. M. D. Mejías, dz. cyt., s. 50.