

# Demony Goi okiem kamery

KAMILA ŻYTO



Książka Joanny Aleksandrowicz poświęcona inspiracjom twórczością Goi w kinie hiszpańskim należy do kategorii opracowań erudycyjnych. Autorka omawia w niej szczegółowo nie tylko filmy czerpiące z bogatego artystycznego dorobku malarza, ale i samą jego twórczość, umieszczając ją na tle przemian historycznych i społecznych dokonujących się w Hiszpanii.

*Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* to pozycja skierowana do kilku grup czytelników. Usatysfakcjonowani nią poczują się przede wszystkim historycy kina. Omówione filmy, na różne sposoby odwołujące się do twórczości Goi i powstające od lat 20. do dziś, będące świadectwem rozwoju kinematografii Półwyspu Iberyjskiego, zostały omówione na tle jej przemian stylistycznych i instytucjonalnych. Charakter i typ inspiracji malarstwem słynnego Hiszpana, co zostaje pokazane, wynika z panujących w danym okresie tendencji i nastrojów politycznych. Inaczej więc Goyowskie motywy przetwarzają twórcy reżimowi, preferujący wczesne dzieła mistrza, tzw. kartony (lżejsze w tonie, bardziej sielankowe, pogodne, omijające drażliwe dla państwa Franco tematy, jak np. kwestie wojny i jej okrucieństw), inaczej reżyserzy tworzący u schyłku dyktatury (ci sięgali po cykle Goi, których intencją była krytyka, np. społeczna). Ponadto wśród omawianych obrazów znajdują się filmy gatunkowe i dzieła autorskie – do tych ostatnich należą na przykład *Tango* Carlosa Saury czy *Volavérunt* Bigasa Luny. Aleksandrowicz analizuje nie tylko filmy fabularne, ale i seriale telewizyjne (np. *Okropności wojny*, reż. Mario Camus czy *Goya*, reż. José Ramón Larraz), filmy dokumentalne (np. *Goya. Perro infiniti*, reż. Pérez Olea) i animowane (np. *Un perro llamado Dolor*, reż. Luis Eduardo Aute). Większość omawianych przez autorkę tytułów nigdy nie była dystrybuowana w Polsce, ponadto niektóre nie zachowały się lub zachowały tylko częściowo, a są dostępne jedynie w hiszpańskiej Filmotece Narodowej. Książka ma więc i ten walor, że zapoznaje czytelnika z historią kina hiszpańskiego, jakiej nie znamy, a poznać mamy niewielkie szanse. Polskie opracowania poświęcone tej kinematografii skupiają się zazwyczaj na twórcach, do których dzieł jest stosunkowo łatwy dostęp (wskutek czego w świadomości polskich studentów filmoznawstwa królują niepodzielnie Buñuel, Saura i Almodóvar). Luka w znajomości kina hiszpańskiego dzięki *Pomiędzy płótnem a ekranem* została więc przynajmniej częściowo wypełniona.

W mniejszym stopniu usatysfakcjonowani publikacją mogą się czuć filmoznawcy o nastawieniu teoretycznym, choć i ta perspektywa badawcza nie zostaje

całkowicie pominięta. Aleksandrowicz analizuje metody inscenizacyjne i operatorskie oraz takie aspekty, jak kompozycja, światło czy kolor, ale poświęca im mniej uwagi. Zasadniczo zostają wyróżnione cztery metody, jakimi posługują się filmowcy, dokonując procesu przekładu intersemiotycznego między dwiema dziedzinami sztuki. Nie pada jednak określenie „adaptacja”, lecz inspiracja, cytat lub aluzja, przy czym różnica między nimi – choć przecież niejednoznaczna i kłopotliwa – nie zostaje jasno sprecyzowana. Jednocześnie perspektywa historyczna nie zostaje całkowicie zawieszona. Mamy więc zdaniem Aleksandrowicz do czynienia z następującymi praktykami: obraz czy grafika mogą funkcjonować jako elementy scenografii lub rekwizyty (tu warto by zaznaczyć – czego autorka nie czyni – odmiennosc roli rekwizytu i dekoracji w obrębie *mise en scène*); pełnią funkcje „żywych obrazów”, czyli tzw. *tableaux vivants*, których statyczność bywa przełamywana przez wprowadzanie kompozycji w ruch (co współgra z duchem filmowości). O ile w klasycznym kinie hiszpańskim *tableau vivant* było zazwyczaj rodzajem intruza, który w sposób sztuczny splatał się z fabułą, rozbił rytym narracji, o tyle w filmach współczesnych „żywe obrazy” nie są już nienaturalną *inscenizacją malarzkiego przedstawienia i zwykle mają pewien (...) związek z fabułą* (s. 277); ponadto coraz częściej wykorzystujący je reżyserzy kierują się chęcią podjęcia gry z widzem czy budowania niezależnych znaczeń. Odmianą *tableau vivant* lub podobnych zabiegów jest sytuacja, kiedy pewien element obrazu zostaje użyty jako intertekstualne *punctum* w rozumieniu Barthes’owskim. Czasami w filmach hiszpańskich odnajdziemy quasi-cytaty *polegające na sfingowaniu konwencji cytowania (...). Chodzi o przywołanie obrazu nieistniejącego w rzeczywistości pozaekranowej* (s. 280). Czy w takim układzie wcześniej wymienione formy byłyby cytatami? Możliwe jest też wprowadzenie idei kinomalarstwa, kiedy widz ma silne wrażenie malarzkości większych partii filmu, przywołania pewnego stylu czy maniery, ale tekst filmowy nie odsyła do konkretnych obrazów malarskich.

Drugą grupę potencjalnych czytelników książki stanowią miłośnicy malarstwa. W publikacji odnajdą oni nie tylko szczegółowe omówienie najbardziej znanych dzieł mistrza, jak *Maja naga*, ale i przegląd całego dorobku twórczego artysty. Nie chodzi zresztą o katalog obrazów i grafik, lecz namysł nad ich kompozycją, stylem, znaczeniem, bowiem *to, co najbardziej zaskakuje podczas przyglądania się płótnom Goi w korytarzach Muzeum Prado, to przepaść pomiędzy rajskim światem gobelinów a tym, co oglądamy zaledwie kilka sal dalej i co namalowane zostało dłonią tego samego artysty (...). Żeby podjąć próbę zrozumienia Goi, trzeba jednak zespolić je w całość jednej artystycznej biografii biegnącej dziwnymi i niewytłumaczalnymi do końca skokami – od sielanki gobelinów do mroków czarnego malarstwa* (s. 25-26). Aleksandrowicz wychodzi więc od postaci samego Goi i jego biografii, aby skonstatować, że w gruncie rzeczy niewiele w tej mierze wiadomo. Mimo to losy artysty często są szeroko omawiane, a jego życiorys obrósł legendą, której składniki to romans z księżną Alby czy tajemnicza choroba, która doprowadziła go do głuchoty. Legenda życia, jak pokazuje książka, często podsycy legendę dzieł i inspiruje ich odczytania. Krytycy i historycy sztuki różnie interpretowali obrazy mistrza; podobnie czynią – dodaje autorka – twórcy filmowi, często wspierając się mitem (Goya raz jest romantycznym buntownikiem, innym razem oświeceniowym humanistą, a jego obrazy nie zawsze funkcjonują zgodnie z ich malarską wymową). Saura w *Goi* pokazuje mistrza jako starca u schyłku życia, proponując osobistą perspek-

tywę i subiektywny portret człowieka, który stał się symbolem swojej ojczyzny. Strukturę *Pomiędzy płótnem a ekranem* wyznaczają zresztą główne tematy w twórczości malarza. Lekturę rozpoczynamy co prawda od filmów biograficznych, ale już kolejne rozdziały pracy są poświęcone dziełom, które w głównej mierze wykorzystują tematy historyczne i wojenne, często uniwersalizując ich wymowę, bowiem – jak poetycko pisze autorka: *To co przemija, powraca jednak...* (s. 168). Inspiracje cyklem *Okropności wojny*, jak notuje Aleksandrowicz, *wykorzystywane są nieraz w odmienny sposób. Inna będzie (...) wymowa, jak i estetyczna warstwa filmowego przekazu – od realistycznego okrucieństwa i lejącej się krwi w „Okropnościach wojny” Mario Camusa do skąpanego w barwnym świetle tanecznego spektaklu, jaki oglądamy w „Tangu” Carlosa Saurya* (s. 137-138). Kolejny rozdział skupia się wokół tematów społecznych obejmujących – zdaniem autorki – wątki związane z małżeństwem, religią, świętami ludowymi i obyczajami, korridą czy inkwizycją. Goya portretuje otaczające go życie w sposób charakterystyczny dla kultury hiszpańskiej i wciąż żywy – dominuje karykatura i krytyka, świat jest ukazany w krzywym zwierciadle (*esperpento*). Dlatego też kino hiszpańskie często przywołuje obrazy i grafiki pod tego znaku (zwłaszcza słynny cykl *Kaprysy*). Osobny podrozdział został poświęcony Goyowskim portretom i autoportretom. Tu niezwykle ciekawe są uwagi dotyczące słynnej Mai, w czasach Goi uważanej za ideał piękności, ale w filmie zazwyczaj „uwspółcześnianej” przez dobór aktorki, której aparycja bardziej odpowiada XX-wiecznym wzorcom kobiecości.

Książka usatysfakcjonuje również czytelników, którzy będą w niej poszukiwać kontekstów oraz odniesień do kultury i historii Hiszpanii. Zarówno twórczość Goi, jak i odwołujące się do niej filmy często mają dwojaki charakter. Z jednej strony są bowiem silnie zakorzenione w kontekstach narodowych (narodowej mitologii, tradycji i zwyczajach oddających „ducha hiszpańskości”), zaś z drugiej pozostają otwarte na proces uniwersalizacji. Aleksandrowicz nie tylko przywołuje historię czasów Goi (pełną przemocy i okrucieństwa wojnę niepodległościową lat 1807-1814, której malarz był świadkiem i której oblicze utrwalił w cyklu *Okropności wojny*), ale również czyni odniesienia do innych okresów (aluzje do hiszpańskiej wojny domowej lat 1936-1939), dzięki czemu wędrujemy przez epoki. Kontekstem interpretacyjnym stają się też w książce ikoniczne dla hiszpańskiego kręgu kulturowego figury *majos* i *majas* (inaczej *manolo* i *manola*). Początkowo w Hiszpanii Majo i Maja były po prostu popularnymi imionami, a obecnie terminów tych używa się na określenie często przedstawianych przez Goyę członków niższych klas społeczeństwa hiszpańskiego, ongiś zamieszkujących przede wszystkim Madryt i charakteryzujących się wykwintnym stylem w ubiorze i niekiedy zuchwałym sposobem bycia. Jeśli więc Goya nawet portretował arystokratki, to często w strojach *majas*, które były przeciwstawiane modzie francuskiej. *Maja* stała się do pewnego stopnia ikoną hiszpańskiej kobiety, a jej wizerunek złął się z wizerunkiem tancerki flamenco (*la bailaora*), dlatego pojawiają się one w wielu filmach i są eksploatowane przez kino, niekiedy ocierając się o españoladę (typ dzieł artystycznych, także filmowych, redukujących hiszpańskość do stereotypowego obrazu rzeczywistości andaluzyjskiej). *Pomiędzy płótnem a ekranem* wskazuje również na żywotność mitu torreadora, który w kulturze zastąpił *majo* na pozycji archetypicznego wzorca męskości. Całe to spektrum postaci oraz wątków obecnych i w malarstwie mistrza, i w kinie daje czytelnikowi poczucie obcowania

nie tylko z konkretnymi tekstami sztuki, ale także – w sensie bardziej ogólnym – z duchem hiszpańskości przefiltrowanym przez wrażliwość różnych artystów, zwłaszcza że wywód autorki, tam gdzie jest to niezbędne, jest uzupełniany o konteksty i nawiązania literackie.

Książka Joanny Aleksandrowicz pozwala obcować w pewnym sensie z dziełem totalnym. Imponuje liczba przywoływanych filmów, obrazów malarskich, obszerna bibliografia, w dużej mierze hiszpańskojęzyczna, ale także precyzyja spostrzeżeń, drobiazgowość (choć ten aspekt niekiedy drażni) w wyliczaniu obrazów Goi niejako odnajdywanych wśród obrazów filmowych. Brak może tylko jednego – bogatszego i umieszczonego w tekście materiału ilustracyjnego, co jest zapewne wynikiem ograniczeń wydawniczych, nie zaś intencją autorki.

KAMILA ŻYTO

Joanna Aleksandrowicz, *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.