

Katarzyna Citko

Zakład Kulturoznawstwa, Uniwersytet w Białymstoku

Malowanie kamerą

Joanna Aleksandrowicz, *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, ss. 358.

Książka Joanny Aleksandrowicz jest pierwszą w Polsce (i nie tylko), obszerną i niezwykle interesującą monografią ukazującą inspiracje twórczością Francisca Goi y Lucientes w kinowych i telewizyjnych filmach hiszpańskich. Autorka poddała analizie imponującą ilość filmowego materiału oraz opracowań i źródeł hiszpańskojęzycznych, tworząc równocześnie oryginalną typizację poszczególnych wątków i tematów filmowych związanych z inspiracjami życiem i twórczością Goi. Przeanalizowany materiał źródłowy obejmuje łącznie – na co zwraca uwagę sama autorka we wstępie – 81 tytułów, w tym 41 filmów fabularnych, 32 filmy dokumentalne, 7 serii telewizyjnych oraz 1 film animowany. Większość z nich nie było pokazywanych w Polsce; w dystrybucji znalazło się zaledwie 14 pozycji. Nieznane na ogół są również w naszym kraju hiszpańskie opracowania źródłowe, dotyczące podjętej przez autorkę problematyki. Znajomość języka hiszpańskiego umożliwiła Joannie Aleksandrowicz wykorzystanie ponad 300 książek i artykułów związanych z życiem i twórczością Goi, inspiracjami plastycznymi w kinie, proble-

matyką filmową, historią Hiszpanii, kulturą i sztuką rozwijającą się na Półwyspie Iberyjskim na przestrzeni wieków. Dało to autorce szansę na ukazanie szerokiego kontekstu przeprowadzonej przez nią analizy, oddającego istotną rolę twórczości Goi w budowaniu hiszpańskiej tożsamości kulturowej od momentu powstania jego dzieł po czasy współczesne.

Omawiana publikacja jest z pewnością cenną pozycją dla wielu czytelników – filmoznawców zainteresowanych kinem hiszpańskim, historyków sztuki zajmujących się fenomenem twórczości Goi, antropologów i socjologów śledzących konteksty społeczne i kulturowe powstawania dzieł zarówno samego Goi, jak i reżyserów zainspirowanych jego życiem i pracą artystyczną. Jest to też interesująca lektura dla wszystkich czytelników niebędących znawcami tematu, gdyż prezentuje i porządkuje fakty, posługując się precyzyjnym, a zarazem przystępnym, pozbawionym naukowej hermetyczności językiem.

Autorka książki, poszukując różnorodnych inspiracji twórczością Goi w kinie hiszpańskim, poddaje analizie zarówno

wpływy o charakterze formalnym, jak i treściowym. Jak podkreśla Aleksandrowicz, obydwie perspektywy są istotne, gdyż znajdują odzwierciedlenie w obrazach filmowych nawiązujących do dzieł Goi. Autorka stwierdza: „Prowadzone przeze mnie badania porównawcze koncentrują się więc zarówno na zgłębianiu powracających w kinie wątków treściowych i motywów tematycznych wywiedzionych ze sztuki Goi, zestawieniu ich ze stanem badań dotyczących artysty oraz kontekstem kulturowym i społeczno-politycznym jego dzieł, jak i na analizie kompozycyjnej, światłocieniowej i kolorystycznej poszczególnych fragmentów filmowych (czasem są to pojedyncze kadry, kiedy indziej większe całości – sceny lub całe sekwencje) przez pryzmat dzieła hiszpańskiego mistrza”¹.

Praca Joanny Aleksandrowicz składa się z trzech części. W pierwszej autorka opisuje znaczenie twórczości i narosłej wokół życia Goi legendy dla rozwoju kultury hiszpańskiej. Ukazując niezwykle zróżnicowanie dzieł hiszpańskiego malarza (tematyczne, stylistyczne i techniczne), zastanawia się nad jego źródłami. Wśród przyczyn metamorfoz wymienia barwną biografię artysty, która obrosła wieloma tajemnicami i mitami, burzliwe historycznie czasy, w których przyszło artyście żyć i tworzyć, a także specyfikę kultury hiszpańskiej, będącej syntezą wielu ludów zamieszkujących na przestrzeni wieków Półwysp Iberyjski.

Interesującym wątkiem podjętym przez autorkę w pierwszej części jej książki są inspiracje biografią Goi pojawiające się w utworach literackich, muzycznych oraz

na deskach scen teatralnych w Hiszpanii. Jest to jednak wątek zaledwie zasugerowany (gdyż niezwiązany bezpośrednio z tematyką monografii Aleksandrowicz), domagający się bardziej wnikliwych opracowań – być może sama autorka będzie chciała kiedyś do niego powrócić.

Druga część książki osadzona jest – zgodnie z jej tytułem – w kręgu filmowych reminiscencji tematycznych, związanych z biografią Goi i narosłą wokół niej legendą, a także z kontekstami historycznymi i społecznymi jego twórczości. Szczególnie interesujące wątki związane są z biografią artysty, gdyż wokół faktów z życia Goi nadbudowano wiele mitów i romantycznych legend, dostarczających treści filmowym scenariuszom. Sylwetka mistrza portretowana była w kinie hiszpańskim wielokrotnie, a wiele powstałych filmów spletało biografię malarza z jego dziełami, z hiszpańską tradycją i historią. Dzięki tym zabiegom, jak podkreśla Aleksandrowicz, „(...) stał się on nie tylko bohaterem filmów *stricte* biograficznych, lecz także drugoplanowym świadkiem burz przetaczających się przez dziewiętnastowieczną Hiszpanię oraz barwnych opowieści pokazujących obyczaje epoki”².

Goya jako bohater filmowy pojawiał się już w okresie kina niemego. Niestety, wiele z tych filmów nie przetrwało do dziś; Aleksandrowicz wspomina, że znamy je jedynie z zachowanych recenzji prasowych z ówczesnych lat. Niektóre z wczesnych scenariuszy nie zostały również zekranizowane. Na przykład w późnych latach dwudziestych XX wieku powstał interesujący projekt Luisa Buñuela zatytułowany *Księżna Alba i Goya (La duquesa de Alba y Goya)*, który

¹ J. Aleksandrowicz, *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 19.

² *Ibidem*, s. 105–106.

ostatecznie pozostał jedynie w wersji scenariuszowej. Buñuela zainspirował legendarny romans Goi z księżną Cayetaną Albą, który zresztą jest niemalże lejtmotywem w filmach wykorzystujących wątki biograficzne hiszpańskiego malarza. Przykładowo znajdziemy go w utworze Nino Quevedy *Goya, historia pewnej samotności* (*Goya, historia de una soledad*, 1970), w serialu telewizyjnym José Ramóna Larraza *Goya* (1985), produkcji José Juana Bigasa Luny *Volavérunt* (1999) czy dziele Carlosa Saury *Goya* (*Goya en Burdeos*, 1999). Ostatni film jest szczególnie interesujący ze względu na fascynację reżysera, a nawet utożsamianie się w pewnym stopniu z sylwetką Goi³. Podkreślając osobisty wymiar filmu Saury, Aleksandrowicz przywołuje opinię Jean-Paula Auberta, który określa go jako „portret wyobrażony” (*portrait imaginaire*), oscylujący „pomiędzy mitem, historią a subiektywną wizją reżysera”⁴. Saura kreuje w swoim dziele wyraziste odwołania plastyczne do twórczości nie tylko Goi, ale także Velázqueza i Rembrandta, tłumacząc je ustami swojego ekranowego bohatera następująco: „Mam trzech mistrzów: Velázquez, Rembrandta i naturę”. Szczególnie interesujący wymiar mają malarskie odwołania umieszczone przez Saure w czołówce filmu, w której z obrazu Rembrandta *Ćwierć wołu* (*Geslachte os*, 1655) wyłania się twarz starego

Goi, oraz w finale, w którym reżyser ożywia cykl akwafort *Okropności wojny* (*Los desastres de la guerra*, 1810–1815), wykorzystując spektakl teatralnego zespołu La Fura dels Baus rozgrywający się w scenerii przeniesionej na ekran z grafik Goi.

Grafiki i obrazy Goi pojawiają się również w filmach ukazujących burzliwe dzieje Hiszpanii, szczególnie różnego rodzaju wojny i konflikty zbrojne. Do najczęściej pojawiających się na ekranie inspiracji należy słynne dzieło Goi *Rozstrzelanie powstańców madryckich* (*El tres de mayo 1808 o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, ok. 1814) oraz grafiki z cyklu *Okropności wojny*. Obrazy na nie stylizowane odnajdziemy w takich filmach jak *Tango* (1998) Carlosa Saury, *Okropności wojny* (*Los desastres de la guerra*, 1983) Maria Camusa, *Widmo wolności* (*Le Fantôme de la liberté*, 1974) Luisa Buñuela czy *Krew majowa* (*Sangre de mayo*, 2008) José Luisa Garcii.

Twórczość Goi wykorzystywana jest również przez hiszpańskich reżyserów w tworzonych przez nich filmach o problematyce społecznej i obyczajowej. Niejednokrotnie inspiracje te związane są z chęcią ukazania poprzez stylizację współczesnego malarzowi Madrytu. W filmach inspirowanych pracami Goi motyw stolicy jest wątkiem częstym, podobnie jak nawiązanie do scen związanych z wielkomijską kulturą: spektakli tauromachii, procesji, targów czy codziennego życia *majos* i *majas*.

Wątki obyczajowe inspirowane twórczością Goi odnajdziemy nie tylko w filmach historycznych czy tych, których akcja toczy się w XIX wieku. Na przykład interesujące nawiązania do obrazu *Pojedynek na kije* (*Duelo a garrotazos*, 1820–1823) odnajdziemy w filmach *Lament dla bandyty* (*Llanto por el bandido*, 1963) Carlosa Saury

³ Alicja Helman, której książkę o twórczości Carlosa Saury Joanna Aleksandrowicz wymienia w bibliografii, ale omawiając film *Goya* bezpośrednio nie przywołuje, określa dzieło Saury jako nie tyle film biograficzny, ile rodzaj „artystycznego testamentu” reżysera utożsamiającego się ze swoim bohaterem (A. Helman, *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*, Rabid, Kraków 2005, s. 187).

⁴ J. Aleksandrowicz, *op. cit.*, s. 130.

oraz *Szynka, szynka (Jamón, jamón, 1992)* Juana José Bigasa Luny.

Autorka książki *Pomiędzy płótnem a ekranem...*, omawiając poszczególne filmy wykorzystujące dzieła mistrza, a także wątki biograficzne i legendę narosłą wokół życia Goi, grupuje je w trzech kręgach tematycznych reminiscencji (będących zarazem kolejnymi rozdziałami), którym nadaje metaforyczne, a zarazem znacząco trafne tytuły, zaczerpnięte z grafik Goi: *Aún aprendo* (1824–1828), *No se puede mirar* (1810–1814), *El espejo indiscreto* (1797). W pierwszym z nich, który został przetłumaczony jako *Wciąż się uczę*, autorka omawia filmy podejmujące wątki biograficzne związane z życiem Goi i narosłymi wokół faktów romantycznymi mitami. Wyłania się z nich bogaty, zróżnicowany portret mistrza, o czym świadczą mogą podtytuły klasyfikujące filmy do określonej kategorii tematycznej – na przykład: *Niemy świadek epoki*, *Kochanek ze złamanym sercem*, *Samotny geniusz*, *Niecierpliwy malarz w lustrach historii*, *Buntownik nie bez powodu* czy *Artysta w objęciach nocy*. Drugi obszar reminiscencji, a zarazem kolejny rozdział drugiej części książki, zatytułowany: *No se puede mirar* (Nie można na to patrzeć), zawiera omówienie filmów, które zostały poświęcone burzliwym historycznym czasom, w których przyszło Goi żyć; tytuły składających się nań podrozdziałów równocześnie ponownie tworzą typologię omawianych filmowych produkcji: *Od krwi do smugi światła*, *Rozstrzelania w błędnym kole zdarzeń*, *Ideologia na barykadach*, *Saturn w meandrach historii*. Wreszcie trzeci krąg tematyczny, zatytułowany *El espejo indiscreto* (czyli: *Niedyskretne lustro*), grupuje filmy o wydźwięku obyczajowym; odnajdziemy tutaj takie różnorodne konteksty społeczne

jak na przykład: *Waleczni toreadorzy i spojrzenia znad wachlarza*, *Madryt z palety mistrza*, *Gorycz krzywego zwierciadła*, *W sieci dworskich intryg*, *Kaprysy nowych czasów* czy *Dyskurs o sztuce i niepokoju*.

Trzecia część książki Joanny Aleksandrowicz, moim zdaniem najciekawsza, jest poświęcona, na co wskazuje jej tytuł, obrazom malowanym kamerą. Otwiera ją rozdział zatytułowany: *Czas zakrzepły w portretach. O filmowych galeriach postaci*. Autorka słusznie zauważa, że na twórczość Goi składa się nie tylko obraz obyczajów i burzliwych wydarzeń historycznych, lecz także szereg portretów znanych osobistości z trzech pokoleń królewskiego rodu, arystokratów, duchowieństwa i przedstawicieli innych stanów, także postaci z ludu, toreadorów, aktorki, wieśniaków oraz członków rodziny i przyjaciół. Namalowane przez Goyę portrety stały się doskonałym materiałem dla wielu reżyserów, którzy na ich podstawie mogli kreować wygląd swoich ekranowych bohaterów. Najczęściej oczywiście sięgano do postaci samego Goi. Aleksandrowicz stwierdza, że kreowanie wizerunku malarza zazwyczaj wiąże się „(...) z którymś z autoportretów, potraktowanym jako wskazówka przy doborze aktora i jego charakteryzacji. Wybór malarskiego pierwowzoru powiązany jest nie tylko z wiekiem filmowego Goi, lecz także z pomysłem na jego udział w akcji. Portrety wykorzystywane w danej opowieści, odzwierciedlają zwykle te cechy malarza, które najmocniej chce uwypuklić reżyser. Bardzo wyraźnie widać to na przykładzie filmu *La hora de los valientes (Godzina odważnych, 1998)* Antonia Mercero, choć Goya nie pojawia się tu jako osoba, a jedynie metaforycznie towarzyszy bohaterom pod postacią płótna ukrywanego podczas wojny domowej. Jak trafnie zauwa-

za Mónica Barrientos Bueno, spomiędzy licznych autoportretów nieprzypadkowo przywołuje reżyser obraz najbliższy widzowi, najbardziej codzienny i intymny – wizerunek artysty w jego starości, na którym spojrzenie Goi nie biegnie już w kierunku lustra, lecz szuka wzroku odbiorcy”⁵.

Postać malarza i związane z nią wątki biograficzne zostały najmocniej wyeksponowane w serii telewizyjnej *Goya* (1985) José Ramóna Larraza. Artysta został w nim uwieczniony w okresie od lat chłopięcych do chwili wyjazdu, już w podeszłym wieku, na emigrację. Aleksandrowicz szczegółowo analizuje wizerunki ekranowego Goi z kolejnych lat jego życia, wskazując na inspiracje wpływające z kolejnych autoportretów artysty. Szczególnie interesujące jest nawiązanie do słynnego autoportretu ze świeczkami na rondzie kapelusza *Autoportret w pracowni* (*Autorretrato en el taller*, 1790–1795) w scenie ukazującej malowanie na ścianie domu artysty cyklu *Czarne malowidła* (*Pinturas negras*, 1820–1823). Nawiązanie do tego samego autoportretu, będącego zresztą jednym z najbardziej znanych wizerunków Goi, pojawia się również w filmie Carlosa Saury *Goya* (*Goya en Burdeos*, 1999) oraz w sekwencji otwierającej film Nino Quevedo *Goya, historia pewnej samotności* (*Goya, historia de una soledad*, 1970). Odmienne niż w filmach Saury i Larraza ekranowy Goya zainspirowany wizerunkiem z autoportretu nie tworzy *Czarnych malowideł*, lecz stoi przy sztalugach, tak jak sportretował sam siebie na płótnie. W tym przypadku, podobnie jak w innych filmach kreujących postać Goi, filmowe wyobrażenia mistrza nie są jedynie prostym przeniesieniem na ekran podobieństwa wizerunku zaczerpnię-

tego z autoportretu. Aleksandrowicz podkreśla: „W przeciwieństwie do innych postaci zaczerpniętych przez kino z twórczości Goi, w wypadku samego artysty rzadko przywołuje się dzieła na zasadzie «żywego obrazu». Autoportrety stanowią raczej pewien punkt wyjścia. Jako świadectwo malarza o sobie samym, przekształcane są przez reżyserów i dostosowywane do ich własnej wizji Goi, charakteru opowieści oraz czasu akcji”⁶.

Najbardziej ukochaną przez kolejne filmy inspirowane życiem i twórczością Goi bohaterką jest María del Pilar Teresa Cayetana Manuela Margarita, znana jako księżna Alba. Wyobraźnię reżyserów rozpałały legendy związane z rzekomym romansiem Goi z księżną a także jej tajemnicza śmierć. Wizerunki Cayetany w poszczególnych filmach są zróżnicowane, gdyż, jak podkreśla Aleksandrowicz, aktorki kreujące rolę księżnej, dobierane są zazwyczaj na podstawie aktualnego ideału piękna, a nie na zasadzie podobieństwa do portretów Goi. Jako przykład tego rodzaju roli Aleksandrowicz przywołuje kreację Iriny Demick z filmu Quevedo *Goya, historia pewnej samotności*, która jest bardziej podobna do ideału kobiecej urody z lat siedemdziesiątych XX wieku niż do zachowanych płócien z wizerunkami Cayetany. Z kolei w serialu Larraza *Goya* poszczególne filmowe obrazy księżnej Alby nawiązują do świata znanego z grafik *Kaprysy* (*Caprichos*, 1796–1799), z tym że nie są to dosłowne przeniesienia poszczególnych rycin na ekran, lecz raczej aluzje do jej usposobienia i charakteru. Najpełniejszy kinowy wizerunek księżnej Alby zaprezentował José Juan Bigas Luna (którego autorka książki konsekwentnie przywołuje tylko z nazwiska) w filmie *Volavérunt* (1999). Po-

⁵ *Ibidem*, s. 221–222.

⁶ *Ibidem*, s. 228–229.

mimo że w dziele odnaleźć można wiele inspiracji stworzonymi przez Goyę portretami księżnej Alby (Aleksandrowicz wymienia tu głównie grafiki, rysunki oraz ryciny z tytułową *Volavérunt* włącznie), reżyser ukazał Cayetanę przede wszystkim jako kobietę atrakcyjną dla współczesnego widza. W filmie odnajdziemy również wątek malowania słynnego obrazu *Maja naga* (*La maja desnuda*, 1797–1800). Omawiając filmową scenę tworzenia dzieła, Aleksandrowicz zauważa, że: „W mniej lub bardziej dosłowny sposób ze słynną Mają wiąże Albę większość filmowych biografów. W *Goya lub niecierpliwość* dzieje się tak za sprawą montażowej aluzji łączącej z obrazem fragment korespondencji na temat malowania twarzy Cayetany. W *Goya, historia pewnej samotności* z płótnem zestawiona jest z kolei retrospekcja przedstawiająca Albę na brzegu morza. Co ciekawe, tego typu aluzje obecne są również w filmach, gdzie ani razu nie pada nazwisko księżnej”⁷.

Spośród innych bohaterów pojawiających się w filmach inspirowanych życiem i twórczością Goi przywołać warto żonę artysty, Josefę Bayeu, oraz domniemaną kochankę Leocadię, portrety władców z Marią Luisą na czele, a także Manuela Godoya, sekretarza stanu i kochanka królowej. Filmy zaludniają też postacie drugoplanowe, przeniesione z płócien Goi: arystokraci, aktorki i aktorzy, toreadorzy oraz postacie z ludu.

Kolejny rozdział swojej książki Aleksandrowicz poświęca filmowej scenografii i rekwizytom, które również inspirowane są dziełami Goi. Co prawda, jak podkreśla autorka, martwe natury nie były szczególnie cenione przez Goyę, również obecność architektury i pejzażu jest w jego dziełach

drugorzędna, niemniej stanowią one co najmniej tło dla scen rodzajowych – i jako takie są wykorzystywane przez reżyserów w ich filmach. Szczególnie często – z oczywistych zresztą względów – przenoszone są na ekran obrazy domu i pracowni malarza. Telewizyjny film *Goya lub niecierpliwość* (*Goya o la impaciencia*, 1974) w reżyserii José Antonia Paramo sięga do inspiracji pochodzącej nie z malarstwa, lecz z listu Goi, w którym artysta pisał: „W moim domu nie potrzebuję wielu mebli. Wszystko ponad obrazek Naszej Pani del Pilar, stół, pięć krzeseł, patelnię, beczkę, gitarę i rożen, wszystko ponad to wydaje mi się zbędne”⁸. Jest to przykład scenografii oszczędnej i skromnej, w innych filmach dekoracje są zazwyczaj znacznie bardziej eleganckie, „gdyż pracownie i mieszkania z filmów, w których pojawia się postać Goi, stają się swoistą wizytówką i świadectwem charakteru artysty”⁹. Z tego typu zabiegami mamy do czynienia w filmie *Volavérunt*, w którym sypialnia Goi pełna jest drogocennych i wytwornych mebli, obrazów wiszących na ścianie, drapowanych materii, dywanów i flakoników z pigmentami.

W filmowej przestrzeni stylizowanej na twórczość Goi pojawiają się podpatrzone w dziełach artysty przedmioty, nabierające w filmowym świecie znaczeń symbolicznych: huśtawka, drewniany słup jarmarczny, powóz. Aleksandrowicz pisze: „Podobnie jak przestrzenie, można podzielić goyowskie przedmioty przeniesione na mały bądź duży ekran. Dzieli się one na dwa zasadnicze podzbiory – do pierwszego należą rekwizyty zapożyczone bezpośrednio z dzieła

⁷ *Ibidem*, s. 237.

⁸ F. de Goya, *Cartas a Martín Zapater*. Cyt. za: J. Aleksandrowicz, *op. cit.*, s. 259.

⁹ J. Aleksandrowicz, *op. cit.*, s. 260.

Goi po to, by możliwie wiernie odtworzyć realia epoki, do drugiego natomiast przedmioty przeniesione z obrazów i grafik w odmienny kontekst, w którym zyskują nowe, nieraz zaskakujące znaczenia¹⁰. Istotnym komponentem scenograficznym są same obrazy Goi, pojawiające się w filmowych przestrzeniach jako elementy dekoracji wewnątrz mieszania czy pracowni artysty lub jako składniki ekranowych wizji reżyserów. W większości przypadków reżyserzy wykorzystują stworzone na potrzeby produkcji kopie dzieł mistrza, oryginały wypożyczone z muzeum Prado pojawiają się z oczywistych względów rzadko – miało to miejsce w telewizyjnym filmie José Ramóna Larrazy *Goya*. Wykorzystywane w filmowych wizjach obrazy Goi często odbiegają swoimi rozmiarami od autentycznych prac. Na przykład w dziele Bigasa Luny *Volavérunt* malowidło *El vuelo de brujas* (*Lot czarownic*, 1797–1798) powiększone zostało do dużo większego formatu niż oryginał. Podobny zabieg powiększenia cytowanych dzieł zastosował Carlos Saura w *Tangu* oraz *Goi*. Reżyser wplata malarskie wizje Goi w swoją osobistą, tworząc autorskie opowieści o mistrzu z Fuendetodos. Przykładem tego typu zabiegu jest scena z *Goi*, w której tytułowy bohater przechadza się pomiędzy reprodukcjami rycin z cyklu *Kaprysy* – w rzeczywistości są to grafiki niewielkich rozmiarów, ale na potrzeby filmu zostały wyolbrzymione i zreprodukowane na przezroczystej folii. W przestrzeni tej transparentnej galerii przechadzają się stojący u progu śmierci artysta oraz jego widmo z czasów młodości. Aleksandrowicz analizuje tę scenę filmową w sposób poetycki i metaforyczny, zawierając jej wykładnię w samym opisie:

¹⁰ *Ibidem*, s. 267.

„Ryciny przedzielone równymi odstępami czerni, prześwietlone tajemniczym niebieskim światłem narzucają skojarzenia z klatkami taśmy filmowej. Stary malarz wychodzi z tego magicznego seansu, powtarzając słowa ostatniej wypowiedzianej refleksji: «Wyobraźnia pozbawiona rozumu rodzi potwory. Połączona z nim staje się matką sztuki i źródłem cudów». Płynnie przechodzi w czerwień pokoju, aż wreszcie staje przed lustrem, aby dokończyć swoją myśl. Porusza się w świecie całkowicie odrealnionym, w którym sztuka buduje sekretne korytarze, łączące z sobą odległe czasoprzestrzenie¹¹».

Interesujący jest również wykorzystany przez Saurę wizerunek Saturna z obrazu Goi *Saturn pożerający swoje dzieci* (*Saturno devorando a su hijo*, 1820–1823) w filmie *Anna i wilki* (*Ana y los Lobos*, 1972). Co prawda nie został on przywołany na ekranie dosłownie, ale jego duch przenika całe dzieło Saury. Wątek Goyowskiego Saturna wykorzystał również Guillermo del Toro w *Labiryncie Fauna* (*El laberinto del Fauno*, 2006), tworząc na jego podobieństwo monstrum *Hombre Pálido*. Wiele filmów wykorzystuje również ryciny z cyklu *Okropności wojny*; dzieła te Aleksandrowicz omawia we wcześniejszych rozdziałach swojej książki.

Ostatni rozdział swojej obszernej monografii Aleksandrowicz poświęciła zagadnieniom koloru, światłocienia i kompozycji, podpatrywanym w dziełach Goi i wykorzystywanym przez reżyserów w celu stworzenia „żywych obrazów”, nawiązujących do konkretnych przedstawień malarskich. Najwięcej tradycyjnie rozumianych „żywych obrazów” można odnaleźć kinie z pierwszej połowy XX wieku, czego przykładem jest

¹¹ *Ibidem*, s. 259.

film Benito Perojo *Goyescas* (1942). Reżyser wiernie odtworzył sceny rodzajowe z obrazów Goi *Taniec nad brzegami Manzanares* (*El baile a orillas del Manzanares*, 1776), *Ciuciubabka* (*La gallina ciega*, 1788–1789), *Pajac* (*El pelele*, 1791–1792), zaś tworząc ekranowy portret Cayetany, posłużył się również znanymi obrazami przedstawiającymi księżną Albę. W filmach bardziej współczesnych, *tableau vivant* nie są dosłownymi inscenizacjami konkretnych płócien, lecz wciągają widzów w swoistą grę, próbując ich zaskoczyć, odwołać się do ich wiedzy, wywołać autorefleksję. Na przykład obraz *Pojedynek na kije* przywołany w filmach *Lament dla bandyty* Carlosa Saury oraz *Szynka*, *szynka* José Juana Bigasa Luny wpisany został w konkretne wizerunki ekranowego świata przedstawionego, zyskując nowe konteksty oraz budując intertekstualne odniesienia.

Styl i kompozycja obrazów Goi mogą zostać przeniesione na ekran także jako rodzaj *punctum*, jako kolorystyczna lub kompozycyjna aluzja, na zasadzie *quasi*-cytatów lub jako swoiste „kinomalarmstwo”. W tym ostatnim przypadku mamy do czynienia z wrażeniem malarskości kadru przy jednoczesnym braku odniesień do konkretnych obrazów. Interesująco wygląda zagadnienie wykorzystania światła w filmach inspirowanych twórczością Goi. Z reguły w opowieściach, które stawiają sobie za cel wierne oddanie realiów epoki, oświetlenie ma charakter realistyczny, natomiast symboliczne wykorzystanie jasności i mroku pojawia się w filmach stanowiących indywidualną interpretację reżysera, jak chociażby w wielokrotnie omawianym przez Aleksandrowicz filmie *Goya* Carlosa Saury. W podobny realistyczny bądź symboliczny sposób wyko-

rzystywana jest przez reżyserów paleta kolorystyczna.

W zakończeniu książki autorka wypunktowuje wnioski wypływające z przyjętej przez nią dwutorowej perspektywy ukazującej inspirację życiem i twórczością Goi w kinie hiszpańskim, prezentując miejsce i rolę Francisca Goi w kulturze i sztuce Hiszpanii oraz podsumowując sposoby wykorzystania plastycznych inspiracji w kinie. Z przeprowadzonych przez Aleksandrowicz analiz wyłania się wizerunek Goi jako artysty niezmiennie popularnego i aktualnego pomimo upływu czasu. Jednocześnie duża rozpiętość okresu, w którym powstawały filmy, daje szansę na prześledzenie zmian w postrzeganiu twórczości Goi w okresie dyktatury generała Franco i po przełomie ustrojowym, a także współcześnie. Aleksandrowicz podkreśla, że aktualność problemów społecznych, politycznych i obyczajowych podejmowanych w dziełach Goi niewątpliwie spowoduje, że reżyserzy niejednokrotnie jeszcze sięgną po inspiracje do jego twórczości. Jak bowiem pointuje autorka: „Uderzająca nowoczesność dzieła artysty sprowadza się nie tylko do prekursorstwa w zakresie technik wyrazu, ale przede wszystkim do typu refleksji bliskiej kolejnym pokoleniom twórców i odbiorców. W tej niezwykle aktualności tkwi w dużej mierze istota nieustających powrotów do Goi. Jako twórca przełomu wieków i przejścia pomiędzy sztuka dawną a nowoczesną, jako świadek swojego czasu, ale i artysta wykraczający myślą daleko poza swoją epokę, otwiera szerokie pole możliwości dla nawiązań i nowych odczytań, a jednocześnie jest jak zagadka, która wciąż kusi brakiem ostatecznego rozwiązania”¹².

¹² *Ibidem*, s. 307–308.