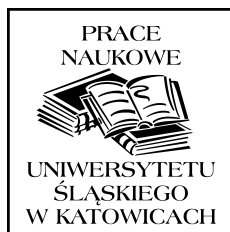


Pomiędzy płótnem a ekranem

Inspiracje twórczością Goi
w kinie hiszpańskim



NR 2946

Joanna Aleksandrowicz

Pomiędzy płótnem a ekranem

Inspiracje twórczością Goi
w kinie hiszpańskim



Redaktor serii: Studia o Kulturze
TADEUSZ MICZKA

Recenzent
EUGENIUSZ WILK

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Na okładce wykorzystano zdjęcie z filmu Carlosa Saury *Goya en Burdeos* (*Goya*, 1999)
oraz fragment obrazu Francisco Goi *Autorretrato en el taller* (*Autoportret w pracowni*,
1790–1795) © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Redaktor KATARZYNA WIECKOWSKA
Projektant okładki i stron działowych ANNA KRASNODEBSKA-OKRĘGLICKA
Redaktor techniczny BARBARA ARENHÖVEL
Korektor MAGDALENA BIALEK
Skład i łamanie EDWARD WILK

Copyright © 2012 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2065-6

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 22,0 + 3 wkł. Ark. wyd. 27,5.
Papier offset. kl. III, 90 g Cena 36 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Spis treści

Wstęp	9
-----------------	---

Część pierwsza Goya w kulturze hiszpańskiej

Rozdział I

Od sielanki gobelinów do mroku czarnego malarstwa. Wprowadzenie do Goi	25
Błękity i czernie	25
Źródła przemian	31
Niedyskretny urok legendy	36
Obnażanie mitów	40
Znaki zapytania	44
Poza ramami epoki	48

Rozdział II

Goya w meandrach hiszpańskości. Pomiedzy tożsamością a stereotypem	51
Ikony narodowe	51
Świadectwo wspólnej historii	55
Goya w refrenach współczesności	60
Pytania o hiszpańskość	63
<i>Las Españas</i>	66

Rozdział III

Powracając do Goi. Inspiracje, aktualizacje, nawiązania	71
Malarskie powroty	71
Twarze mistrza	80
Pokusa biografii	84
Literackie obrazy	86
Na deskach teatru	88

Goya oczami poetów	94
Muzyczne impresje	97

Część druga

W kręgu filmowych reminiscencji tematycznych

Rozdział IV

<i>Aún aprendo</i> . W labiryntach biografii i legendy	105
Niemy świadek epoki. <i>El dos de mayo</i> , <i>Pepe-Hillo</i> , <i>Goya que vuelve</i>	105
Kochanek ze złamanym sercem. <i>Duquesa de Alba y Goya</i>	107
Przyjaciel <i>majas</i> i toreadorów. <i>La maja del capote</i> , <i>María Antonia La Caramba</i> i <i>La Tirana</i>	109
Karykaturzysta w obozie wroga. <i>El abanderado</i>	111
Malarz z apokryfów. <i>Francisco de Goya</i>	112
Samotny geniusz. <i>Goya, historia de una soledad</i>	114
Głos z dna obrazu. <i>Goya, Goya. Una vida apasionada</i> , <i>Goya. Perro infinito</i> , <i>Goya, El color de una pasión</i> , <i>El Capricho y la Invención</i> . <i>Goya, La mujer en Goya</i> , <i>Aguafuertes de la guerra</i> , <i>El milagro de los frescos: Goya, Los Caprichos de Goya</i> , <i>San Antonio de la Florida</i> , <i>Pintura española</i> , <i>Oración de piedra: la catedral de Toledo</i> , <i>Guerra de la independencia</i> . <i>El dos de mayo</i> , <i>España 1800</i> , <i>Goya, el secreto de la sombra</i>	118
Niecierpliwy malarz w lustrach historii. <i>Goya o la impaciencia</i> , <i>Paisaje con figuras</i> , <i>Curro Jiménez</i> , <i>Máscara negra</i>	123
Myśliciel ze zmarszczonym czołem. <i>Los desastres de la guerra</i>	125
Buntownik nie bez powodu. <i>Goya</i>	127
Obserwator w oknie powozu. <i>Volavérunt</i>	128
Młodzieniec w peruce i starzec o dwóch laskach. <i>Goya en Burdeos</i>	129
Artysta w objęciach nocy. <i>Un perro llamado Dolor</i>	134

Rozdział V

<i>No se puede mirar</i> . Oblicza wojny i zakręty historii	137
Od krwi do smugi światła. <i>Los desastres de la guerra</i> , <i>Goya, Vacas</i> , <i>Goya en Burdeos</i> , <i>Tango</i>	137
Spojrzenie wujka Paco. <i>La hora de los valientes</i> , <i>Las cajas españolas</i>	147
Rozstrzelania w błędnym kole zdarzeń. <i>Widmo wolności</i> , <i>Dziewczyna marzeń</i> , <i>Kuzynka Angelica</i> , <i>¡Ay Carmela!</i> , <i>Un perro llamado Dolor</i> , <i>Goya, historia de una soledad</i> , <i>El dos de mayo</i> , <i>El tres de mayo</i> , <i>Sangre de mayo</i>	152
<i>Lament dla bandyty</i> i rytuały przemocy	155
Ideologia na barykadach. <i>Agustina de Aragón</i>	157
Echa teraźniejszości. <i>Pascual Duarte</i> i <i>Los desastres de la guerra</i>	160
Saturn w meandrach historii. <i>Anna i wilki</i> , <i>Labirynt Fauna</i>	162

Rozdział VI	
<i>El espejo indiscreto. Konteksty społeczne</i>	169
Waleczni toreadorzy i spojrzenia znad wachlarza. <i>El Conde de Maravillas, El dos de mayo, Pepe-Hillo</i> i <i>La condesa María</i>	169
Madryt z palety mistrza. <i>Esencia de verbena, Aquel Madrid de Goya, La España de Goya, Goya. Tiempo y recuerdo de una época</i>	174
Piknik na brzegu rzeki. <i>Goyescas, La maja del capote, María Antonia La Caramba, La Tirana, Agustina de Aragón, Torero a caballo, Toros tres, Tauromaquia, Corrida goyesca</i>	177
Gorycz krzywego zwierciadła. <i>Divinas palabras</i>	191
Demony porywają mamę. <i>Anna i wilki, Mama ma sto lat</i> i <i>Kuzynka Angelica</i>	195
Pomiędzy turpizmem a rozbajaniem mitów. <i>Caniche</i> i <i>Jamón, jamón</i> .	197
W sieci dworskich intryg. <i>Volavérunt</i>	200
Cień miłości, cień śmierci. <i>Goya en Burdeos, Un perro llamado Dolor</i> .	205
Kaprysy nowych czasów. <i>La oficina</i> i <i>Concursante</i>	211
Dyskurs o sztuce i niepokoju. <i>Castillos del cartón.</i>	213
<i>Elegia, czyli maja</i> raz jeszcze	214

Część trzecia

Obrazy malowane kamerą

Rozdział VII	
Czas zakrzepły w portretach. O filmowych galeriach postaci	219
Autoportrety	219
Umrzeć na zieleni Veronesego. <i>Cayetana</i>	229
Kobiety w półcieniu. <i>Josefa</i> i <i>Leocadia</i>	238
Oblicza władzy. Rodzina królewska i <i>Manuel Godoy</i>	242
Blask pereł i biel mankietów. <i>Arystokracja</i>	246
Odcienie ludowości. <i>Majas</i> i <i>majas</i> , aktorki i toreadorzy	249
Rozdział VIII	
Cisza martwych natur. O scenografii i rekwizytach	252
Przestrzenie naznaczone czasem	252
Pocztówki z podróży	255
Pomiędzy fantazją a rekonstrukcją	256
Sekrety pracowni	259
Margines pejzażu	264
Pustka nieba	265
Rekwizytorium minionej epoki	266
Przedmioty w odsłonach znaczeń	269

Rozdział IX	
Paleta barw, paleta światła. O kolorze, światłocieniu i tajnikach kompozycji	273
Wyniosły bezruch żywych obrazów	273
Intertekstualne <i>punctum</i>	278
<i>Quasi</i> -cytaty	280
Kinomalarstwo	281
Światło utkane z farb	285
Problem koloru	287
Sekrety kompozycji	292
Ramy kadru, ramy obrazu	293
Zakończenie	297
Filmografia	309
Bibliografia	321
Chronologiczny indeks przywołanych prac Goi	339
Resumen	349
Summary	351

Wstęp

Twórczość Francisco Goi y Lucientes nie bez powodu uważana jest za najczęściej przywoływany w hiszpańskim kinie kontekst malarski i graficzny¹. Dzieło wielkiego Hiszpana dostarcza całej złożoności plastycznych odniesień dzięki różnorodności podejmowanych tematów i stosowanych technik. Szeroki krąg oddziaływania wypływa również z uniwersalności artystycznej wizji, która jednocześnie stanowi cenny obraz epoki malarza. Inspiracjom tematycznym i różnorodnym odniesieniom kompozycyjnym do dzieła mistrza towarzyszą opowieści zainspirowane jego biografią, a zwłaszcza osnutą wokół niej romantyczną legendą. Zaskakuje tu nie tylko ogromna ilość tytułów, lecz także zróżnicowany charakter poszczególnych nawiązań.

Pierwsze zachowane przykłady kinowych inspiracji sztuką oraz biografią Goi pochodzą z lat dwudziestych XX wieku i od tego czasu po dzień nieprzerwanie obserwujemy powstawanie kolejnych filmów nawiązujących do życia i prac mistrza (najnowszy, omówiony w książce, powstał w roku 2011). Przeanalizowany materiał źródłowy obejmuje łącznie 81 tytułów, w tym 41 filmów fabularnych, 7 serii telewizyjnych, 32 dokumenty oraz interesujący przypadek goyowskiej inspiracji w kinie animowanym. Zdecydowana większość omówionych filmów jest mało znana i niedostępna w Polsce. W krajowej dystrybucji ukazało się zaledwie 14 pozycji – m.in. dzieła Luisa Buñuela, Carlosa Saury, Isabel Coixet i Guillermo del Toro. Znaczną część starszych filmów – z lat dwudziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych – obejrzałam w Filmoteca Nacional w Madrycie.

Choć w filmowe inspiracje twórczością artysty obfitują również inne kinematografie, koncentrują się wyłącznie na analizie filmów hiszpańskich.

¹ Por. np. J.L. BORAU: *La pintura en el cine. El cine en la pintura. Discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Pról. F. CALVO SERRALLER. Madrid 2003, s. 19.

Dostarczają one najciekawszych i najbardziej różnorodnych inspiracji, ale głównym powodem tego wyboru jest chęć ukazania na gruncie refleksji filmoznawczej, jak zmieniło się postrzeganie Goi w jego ojczyźnie na kolejnych etapach hiszpańskiej historii i jak, również za sprawą kina, przekształcał się on w ikonę hiszpańskości.

W niektórych przypadkach klasyfikacja filmu może wydawać się nieco dyskusyjna. Za decydujące kryterium w doborze filmografii uznałam hiszpańską narodowość reżysera lub jego silny związek z Hiszpanią². Dlatego też omawiam tu wyprodukowane we Francji *Widmo wolności* (*Le fantôme de la liberté*, 1974) Luisa Buñuela, amerykańską *Elegię* (*Elegy*, 2008) Katalonki Isabel Coixet³ czy *Labirynt Fauna* (*El laberinto del Fauno*, 2006) – koprodukcję hiszpańsko-meksykańską, zrealizowaną w Hiszpanii i wyreżyserowaną przez pracującego niejednokrotnie w tym kraju meksykańskiego twórcę Guillermo del Toro. Z tych samych względów wykluczyłam natomiast anglojęzyczny film czeskiego reżysera Miloša Formana *Duchy Goi* (*Goya's Ghost*, 2006), mimo że jest koprodukcją hiszpańsko-niemiecko-francuską⁴.

Na tle dotychczasowych badań niniejsza książka jest pierwszą próbą zebrania wszystkich wątków związanych z obecnością Goi i jego twórczości na ekranach zarówno kinowych, jak i telewizyjnych. Dotychczas powstawały z tego zakresu sporadyczne artykuły, koncentrujące się zwykle na najprostszym aspekcie zagadnienia, a mianowicie na ukazaniu malarza jako bohatera filmowego⁵. Pojedynczy autorzy przy różnych okazjach wspominają o inspiracji dziełem mistrza, nie próbując przy tym jednak

² Na temat kryteriów przynależności narodowościowej filmu zob. szerzej N. BERTHIER, J.-C. SEGUIN: *Introducción*. En: *Cine, nación y nacionalidades en España*. Dir. N. BERTHIER, J.-C. SEGUIN. Madrid 2008, s. XVI.

³ Zob. M. CAMÍ-VELA: *Cineastas españolas que filman en inglés: Isabel Coixet*. En: *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990–2005)*. Dir. P. FEENSTRA, Hub. HERMANS. Amsterdam–New York 2008, s. 179–192.

⁴ Na temat postaci Goi w filmie Formana zob. szerzej E. PÉREZ ROMERO: *Descubriendo Españas. Nosotros vistos por otros en la historia del cine*. Madrid 2009, s. 161.

⁵ Zob.: G. CAMARERO GÓMEZ: *Retratos de la sombra o la fábrica de los malos sueños: imágenes cinematográficas sobre Goya*. „Tiempo y Tierra” 1996, n° 3, s. 163–172; Á. COMALADA NEGRE: *Goya en el cine*. „Historia y Vida” 1996, n° 80, s. 132–135; M. PALACIO: *Les images de Goya à la télévision espagnole*. En: *De Goya à Saura*. Dir. J.-P. AUBERT, J.-C. SEGUIN. Lyon 2005, s. 49–59; J.F. PÉREZ GÁLLEGO: *Goya entre el Este y el Oeste*. „Heraldo de Aragón”, 11.10.1970; IDEM: *Venturas y desventuras de Goya en el cine*. „Heraldo de Aragón”, 12.10.1968; M. ROTELLAR: *Goya en el cine*. En: L. BUÑUEL: *Goya. La Duquesa de Alba y Goya*. Introducción de G.M. BORRÁS GUALIS. Zaragoza 1992, s. 171–173; M. ROTELLAR: *Goya en el cine*. En: IDEM: *Aragoneses en el cine*. Vol. 3. Zaragoza 1972, s. 52–63; J.-C. SEGUIN: *Goya au cinéma*. En: *De Goya à Saura...*, s. 61–82.

stworzyć szerszej typizacji⁶. Najbardziej pomocne były dla mnie wnikliwe analizy kinowych wcieleń artysty, dokonane pod kątem zgodności historycznej przez Mercedes Águedę Villar⁷.

Analizując ogrom filmowego materiału, staram się również przybliżyć zagadnienia związane z ogólnymi problemami inspiracji plastycznych w kinie, gdyż dzieło Goi może służyć za doskonały przykład różnorodnych technik przywoływania grafiki i malarstwa na ekranie – od *tableau vivant* po intertekstualną aluzję, czytelną tylko dla odbiorców zdolnych odszyfrować ukryty przekaz. Istotną część spośród ponad 350 wykorzystanych opracowań, głównie hiszpańskojęzycznych⁸, stanowią więc też pozycje zajmujące się estetycznymi problemami obecności malarstwa w filmie i sposobami wykorzystania inspiracji plastycznych w kinie światowym⁹. Z tego zakresu szczególnie pomocna jest praca Aurei Ortiz i Marii Jesús Piqueras *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*¹⁰.

Z prac filmoznawczych warto wyodrębnić i te, które podejmują zagadnienia operatorskie, takie jak wykorzystanie światła, koloru i kompozycji oraz problemy scenografii, kostiumu czy charakteryzacji¹¹. Kolejną grupę

⁶ Zob.: E. ARUMÍ: *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine*. „Filmhistoria” 1996, Vol. 6, n° 3, s. 247–276; C. CADAFALCH, C. GRANDAS: *Goya y su influencia en el cine español de postguerra: una aproximación a través de los directores B. Perojo, J. Orduña y L. Buñuel*. En: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 479–490.

⁷ M. ÁGUEDA VILLAR: *Goya en el relato cinematográfico*. „Cuadernos de Historia Contemporánea” 2001, n° 23, s. 67–101; EADEM: *La visión histórica de Goya en el cine*. En: *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Coord. M. CABAÑAS BRAVO. Madrid 2001, s. 545–555.

⁸ Cytowane teksty oraz dialogi filmowe, jeśli nie zaznaczono inaczej, przytaczam w tłumaczeniu własnym.

⁹ Zob. np.: M. BARRIENTOS BUENO: *Cine y pintura*. En: *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Ed. R. UTRERA MACÍAS. Sevilla 2002, s. 63–90; J.L. BORAU: *La pintura en el cine...*; Z. CZECZOT-GAWRAK: *Film o sztuce: nowe zjawisko kultury artystycznej*. Wrocław 1974; IDEM: *Filmowe spotkania ze sztuką: filmy o malarstwie, rzeźbie, grafice, architekturze*. Warszawa 1974; A. DALLE VACCHE: *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*. London 1996; K. FRENCH: *Art by Film Directors*. London 2004; J. de PABLOS PONS: *El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper*. „Icono 14” 2006, n° 7/30, s. 1–15; J. POŁOM: *Film – sztuka obrazu*. Warszawa 1980.

¹⁰ Á. ORTIZ, M.J. PIQUERAS: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona 1995.

¹¹ Zob.: J. BAYO, A. NAVARRO, R. OLCINA: *Vestir los sueños. Figurinistas del cine español*. Pról. F. MÉNDEZ-LEITE. Valladolid 2007; M. BERENGUER: *El color adicional*. En: F. LLINÁS: *Directores de fotografía del cine español*. Madrid 1989, s. 297–301; C.F. HEREDERO: *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de la fotografía del cine español*. Alcalá de Henares 1994; A. ROMÁN: *Mi experiencia del color*. En: F. LLINÁS: *Directores de fotografía...*, s. 307–313; K. KONRAD: *Światło w filmie*. Warszawa 1983; H. KSIĄŻEK-KONICKA: *Dramaturgiczna funkcja koloru*. „Kino” 1971, nr 4, s. 35–37; F. MURCIA: *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*.

stanowią opracowania monograficzne na temat reżyserów, czerpiących w swojej twórczości z dzieła Goi¹² – nawet jeśli samym nawiązaniom poświęcone są tu czasem zaledwie krótkie wzmianki, jest to materiał cenny ze względu na możliwość zapoznania się z artystycznym kontekstem goyowskich wpływów.

Pomocne są również publikacje ogólne z zakresu kina hiszpańskiego – zarówno autorów hiszpańskich, dokonujących syntezy najważniejszych zjawisk od początku istnienia kinematografu po dzień dzisiejszy¹³, co zarysowuje tło historyczno-filmowe omawianych inspiracji, jak i opracowania pokazujące z perspektywy polskiego badacza specyfikę filmu hiszpańskiego¹⁴, zajmujące się jego recepcją w Polsce¹⁵ lub zgłębiające problemy hiszpańskiej myśli filmowej¹⁶. Ważną część stanu badań stanowią też prace poświęcone wybranym aspektom z historii hiszpańskiego kina, lokujące rozwój sztuki filmowej na tle konkretnej sytuacji politycznej i społecznej¹⁷, a także – ze względu na historyczno-polityczne uwikłanie

Madrid 2002; J. WÓJCIK: *Światło. Propozycja ujęcia tematu*. „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8, s. 37–50.

¹² Zob.: M. BARRIENTOS BUENO: *Goya en Burdeos, el Arte Como Espejo Deformante de la Vida*. En: *Francisco Rabal en el Recuerdo*. Coords. / Eds. V. GUARINOS GALÁN. Sevilla 2002, s. 73–76; N. BERTHIER: *Carlos Saura o el arte de heredar*. En: *Miradas sobre pasado y presente...*, s. 117–130; J. CÁNOVAS BELCHÍ: *Estragos de la guerra: Goya en el cine de Carlos Saura*. En: *De Goya à Saura...*, s. 83–92; M. D’LUGO: *The Films of Carlos Saura. Practice of Seeing*. Princeton 1991; C. FERNÁNDEZ CUENCA: *La obra de José Buchs*. Madrid 1949; R. GUBERN: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid 1994; A. HELMAN: *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlota Saury*. Kraków 2005; I. PISANO: *Bigas Luna. Sombras de Bigas, luces de Luna*. Madrid 2001; A. SÁNCHEZ VIDAL: *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza 1988.

¹³ Zob. np. R. GUBERN, J.E. MONTERDE, J. PÉREZ PERUCHA, E. RIAMBAU, C. TORREIRO: *Historia del cine español*. Madrid 2005.

¹⁴ Zob. E. KRÓLIKOWSKA: *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*. Warszawa 1988.

¹⁵ Zob. T. MICZKA: *Kino hiszpańskie w Polsce*. En: *España y el mundo eslavo. Relaciones culturales, literarias y lingüísticas*. Ed. F. PRENSA GONZÁLES. Madrid 2002, s. 653–659.

¹⁶ Zob. W. CHYŁA: *Hiszpańska myśl filmowa*. Warszawa 1991.

¹⁷ Zob. np.: R. AÑOVER DÍAZ: *La política nacional administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Vol. 2. Madrid 1992; J.M. CAPARRÓS LERA: *Arte y política en el cine de la República (1931–1939)*. Pról. de M. PORTER-MOIX. Barcelona 1981; J.M. CAPARRÓS LERA: *El cine español bajo al régimen de Franco (1936–1975)*. Barcelona 1983; J.M. CAPARRÓS LERA: *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975–1989)*. Barcelona 1992; J.M. CAPARRÓS LERA: *El cine español de los años setenta*. Pamplona 1976; C. FERNÁNDEZ CUENCA: *30 años de documental de arte en España (Filmografía y estudio)*. Madrid 1967; C.F. HEREDERO: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951–1961*. Valencia 1993; M.J. PAYÁN: *El cine español de los 90*. Madrid 1993; S. DE PABLO: *Memoria e imagen de la Guerra Civil en el cine español de la democracia*. „Cuadernos Canela” 2005, n° 16, s. 33–43; J. PÉREZ PERUCHA: *Antología crítica del cine español 1906–1995. Flor en la sombra*. Madrid 1997; A. SALVADOR MARAÑÓN: *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Madrid 2006; V. SÁNCHEZ-BIOSCA: *Cine y Guerra Civil*

wielu omawianych nawiązań – pozycje zajmujące się złożonymi relacjami kina i historii¹⁸.

O ile pierwszy zasadniczy zakres opracowań koncentrował się wokół problematyki filmowej, o tyle drugi dotyczy samej twórczości Goi i również tutaj wyszczególnić można kilka typów publikacji, różniących się między sobą sposobem ujęcia tematu. Pierwszy rodzaj obejmuje prace dokonujące syntezy życia i twórczości artysty, będące swoistym kompendium wiedzy na jego temat. Bardzo często odwołuję się zwłaszcza do książki *Francisco Goya. Vida y obra* Valeriano Bozala¹⁹. Ponadto należy wyróżnić grupę publikacji zajmujących się określonymi problemami w dziele mistrza²⁰. Niezwykle istotne są też dla mnie opracowania omawiające wpływ twórczości Goi na innych artystów – malarzy, rzeźbiarzy, poetów, pisarzy i dramaturgów. Najważniejsze pozycje z tego zakresu to zbiór tekstów *Goya, 250 años después*²¹ oraz ostatni rozdział pracy Nigela Glendinninga *Goya y sus críticos*, której poprzednie części poświęcone są recepcji dzieła Goi²². Praca ta jest szczególnie warta uwagi ze względu na syntetyzujący

española del mito a la memoria. Pról. J.C. MAINER. Madrid 2006; G. SANZ LARREY: *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia (1808–1814) en el cine*. Madrid 2008.

¹⁸ Zob.: J. ROMAQUERA, E. RIAMBAU: *La historia y el cine*. Barcelona 1983; M. FERRO: *Historia contemporánea y cine*. Trad. y adaptación de la nueva edición francesa por Rafael de ESPAÑA. Pról. J.M. CAPARRÓS LERA. Barcelona 1995.

¹⁹ V. BOZAL: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 1–2. Madrid 2005.

²⁰ Zob. np.: J. CARRETE PARRONDO: *Francisco de Goya. Ermita de San Antonio de la Florida*. Zaragoza 1999; M. COMBA SIGÜENZA: *El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya*. „Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” 1982, n° 55, s. 125–143; J. FAUQUE, R. VILLANUEVA ETCHEVARRIA: *Goya y Burdeos. 1824–1828*. Zaragoza 1982; J. GÁLLEGO SERRANO: *Autorretratos de Goya*. Zaragoza 1990; IDEM: *Goya hombre contemporáneo*. En: J. GUDIOL RICART: *Conversaciones sobre Goya y el arte contemporáneo*. Zaragoza 1981, s. 24–35; N. GLENDINNING: *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Salamanca 2008; IDEM: *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792–1804*. Madrid 1992; N. GLENDINNING, P. AULLÓN de HARO, V. BOZAL, J. VEGA: *Disparates. Francisco de Goya: tres visiones*. Madrid 1996; C. HERRANZ RODRÍGUEZ: *Indumentaria goyesca*. En: *Goya 250 años después...*, s. 251–270; E. LAFUENTE FERRARI: *„Los deastres de la Guerra” de Goya y sus dibujos preparatorios*. Barcelona 1979; IDEM: *Los frescos de San Antonio de la Florida*. Ginebra 1964; J. WILSON-BAREAU: *Goya, la década de los Caprichos: dibujos y aguafuertes*. Madrid 1992; J.L. MORALES y MARÍN: *Goya, pintor religioso*. Zaragoza 1990; J.L. ONA GONZÁLEZ: *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias bibliográficas*. Zaragoza 1997; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Los niños en las obras de Goya*. En: J. CAMÓN AZNAR, M.L. CATURLA, E. LAFUENTE FERRARI, F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, J. SUBIRÁ PUIG: *Goya, cinco estudios*. Zaragoza 1949, s. 67–87; N. SESEÑA: *Goya y las mujeres*. Madrid 2004; V.I. STOICHIȚA, A.M. CODERCH: *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid 2000; J. VEGA: *Francisco de Goya grabador: instantáneos. Desastres de la guerra*. Madrid 1992.

²¹ Zob. np. I. JULIÁN GONZÁLEZ: *Goya... y después*. En: *Goya 250 años después...*, s. 379–406.

²² N. GLENDINNING: *Goya y sus críticos*. Trad. M. LOZANO. Madrid 1982.

charakter ujęcia problemu, a także z powodu uwzględnienia filmowych inspiracji biografią Goi. Na temat wpływów artysty na rozwój współczesnego malarstwa wyczerpująco pisze również Enrique Lafuente Ferrari w trzeciej części swojej książki *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*²³ oraz Eliseo Trenc w artykule *La présence de Goya dans l'art contemporain*²⁴.

Niezbędne dla ukazania romantycznej legendy, która tak mocno naznaczyła kino, było z kolei sięgnięcie do pierwszych biografów artysty²⁵, a także skonfrontowanie ich relacji z zachowaną korespondencją malarza²⁶, choć ze względu na rozmaite czynniki (m.in. cenzurę wprowadzoną przez spadkobierców) nie ma ona tak rozstrzygającego wymiaru, jak można by się spodziewać.

W ramach opracowań pomocniczych – niezwiązanych bezpośrednio z osobą Goi, pozwalających jednak zrozumieć historyczno-kulturowy kontekst omawianego zagadnienia – można wyodrębnić grupę prac z zakresu historii Hiszpanii, wśród których znajdujemy zarówno pozycje ogólne²⁷, jak i dotyczące wybranych problemów epoki artysty oraz budowania hiszpańskiej tożsamości kulturowej²⁸. Drugi obszar tematyczny stanowią

²³ E. LAFUENTE FERRARI: *Goya y su influencia en la pintura posterior*. En: IDEM: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932. Ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*. Madrid 1947, s. 194–281.

²⁴ E. TRENC: *La présence de Goya dans l'art contemporain*. En: *De Goya à Saura...*, s. 15–20.

²⁵ Zob. np.: P. BERROQUI: *Una biografía de Goya escrita por su hijo*. „Archivo Español de Arte y Arqueología” 1927, Vol. 3, n° 7, s. 99–100; V. CARDERERA: *Biografía de Don Francisco Goya, pintor*. „Seminario Pintoresco Español” 1838, n° 120, s. 253–255; L. MATHÉRON: *Goya*. Paris 1858; Ch. YRIARTE: *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre, avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*. Paris 1867; F. ZAPATER y GÓMEZ: *Goya. Noticias biográficas*. Zaragoza 1868.

²⁶ Zob.: F. de GOYA: *Cartas a Martín Zapater*. Ed. M. ÁGUEDA VILLAR, X. de SALAS. Madrid 2003; F. de GOYA: *Diplomatario. Addenda*. Ed. Á. CANELLAS LÓPEZ. Zaragoza 1991.

²⁷ Zob. np.: B. GOLA, F. RYSZKA: *Hiszpania*. Warszawa 1999; M. TUÑÓN de LARA, J. VALDEÓN BARUQUE, A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Historia Hiszpanii*. Tłum. S. JĘDRUSIK. Kraków 1997; J.M. WALKER: *Historia de España*. Madrid 1999.

²⁸ Zob. np.: J. ÁLVARES JUNCO: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid 2000; Á. BEHAMONDE MAGRO: *El primer relato del Dos de Mayo de 1808*. En: *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*. Madrid 2008, s. 137–140; Ch. DEMANGE: *El Dos de Mayo: la construcción de una identidad común*. En: *Madrid 1808...*, s. 171–180; C.G. NAVARRO: *Retrato de una herida. El Dos de Mayo en la Pintura española del siglo XIX*. En: *Madrid 1808...*, s. 141–158; M. TUÑÓN de LARA: *La España del siglo XIX*. Paris 1961; C. VIDAL: *España contra el invasor francés 1808*. Barcelona 2008.

prace opisujące kulturę²⁹, literaturę³⁰, filozofię³¹ i sztukę Hiszpanii³² oraz historię malarstwa europejskiego³³.

Problem inspiracji twórczością Goi w kinie hiszpańskim wpisuje się w szeroki krąg zagadnień związanych ze wzajemnym oddziaływaniem kina i malarstwa. Jak pisze Tadeusz Miczka: „wydaje się oczywiste, że »plastyczność«, a zwłaszcza »malarskość« filmu jest jego naturalną cechą, często uważaną, niezależnie od charakteru poszczególnych utworów, za pochodną kultury artystycznej twórców i odbiorców, choć przecież może ona mieć rozmaity wpływ na rozumienie i odczytanie znaczeń filmowych”³⁴. Od początków istnienia kinematografu malarstwo obecne było w filmie, ten zaś z czasem zaczął również oddziaływać na malarstwo, co doskonale pokazał José Luis Borau w drugiej części pracy *La pintura en el cine. El cine en la pintura*³⁵. Można więc mówić tutaj o niezwykle szerokim polu wzajemnych oddziaływań.

Problemy powiązań kina z malarstwem podejmowali również pierwsi teoretycy filmu. Jak pisze Alicja Helman: „fascynował [ich – J.A.] sam fakt, iż mają do czynienia z ruchomymi obrazami (*moving pictures*), z obrazami, do których wprowadzono współczynnik ruchu. W konsekwencji samo rozumienie terminu »obraz« implikowało zjawisko podobne do obrazu malarzkiego bądź fotografii”³⁶. Pojęcie „żywych obrazów”, używane było wielokrotnie w początkach kina i podkreślało nie tylko ściśle malarskie konotacje filmu, lecz także jego związek z rozpowszechnioną jeszcze przed wynalezieniem kinematografu tradycją inscenizowania przedstawień malarskich. Tak naprawdę „nie jest [on jednak – J.A.] sztuką ruchomych ob-

²⁹ Zob. np.: M. del CASTILLO: *Hiszpańskie czary*. Przeł. D. KNYSZ-RUDZKA. Warszawa 1989; C. FUENTES: *Pogrzebane zwierciadło*. Przeł. E. KLEKOT. Łódź 1994.

³⁰ Zob.: Á. del RÍO: *Historia literatury hiszpańskiej*. T. 1: *Od początków do 1700 roku*. Przeł. K. PIEKAREC. Warszawa 1970; Á. del RÍO: *Historia literatury hiszpańskiej*. T. 2: *Od 1700 roku do czasów współczesnych*. Przeł. K. WOJCIECHOWSKA. Warszawa 1972; M. STRZALKOWA: *Historia literatury hiszpańskiej – zarys*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.

³¹ Zob. np. M. JAGŁOWSKI: *Specyficzne cechy filozofii hiszpańskiej*. „Annales UMCS”, Sectio I, 2002, Vol. 27, s. 183–195.

³² Zob. np.: I. HENARES CUÉLLAR: *La teoría de las artes plásticas en España durante la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada 1977; P. LÓPEZ MONDÉJAR: *Fotografía hiszpańska na przelomie wieków*. W: *Światło i mrok. Szkice o fotografii hiszpańskiej*. Red. T. FERENC, J. STUDZIŃSKA. Łódź 2007, s. 13–40; E. MARTÍNEZ AGUILERA: *Pintura española del siglo XVIII*. Madrid 1946; A. SZÉKLEY: *Malarstwo hiszpańskie*. Przeł. H. ANDRZEJEWSKA. Warszawa 1977.

³³ Zob. np. M. RZEPIŃSKA: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław 1988.

³⁴ T. MICZKA: *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*. Katowice 1987, s. 21.

³⁵ J.L. BORAU: *La pintura en el cine...*, s. 81–112.

³⁶ A. HELMAN: *Obraz*. W: *Słownik pojęć filmowych*. T. 6. Red. A. HELMAN. Wrocław 1994, s. 49.

razów. Jest opowiadaniem o jakimś zdarzeniu, wyrażonym za pomocą środków plastycznych. Materia plastyczna stanowi jedynie komponent ekspresji filmowej, a kontekst plastyczny wzmacnia dramatyczny³⁷.

Nurt badania kina poprzez zestawianie go z właściwościami dzieła malarskiego powszechny był zwłaszcza we wczesnej myśli filmowej. W latach dwudziestych powstają na przykład artykuły Kazimierza Malewicza, oddające nie tylko specyficzny punkt widzenia malarza, lecz także wyrażające charakterystyczne dla tego czasu poglądy, upatrujące kierunku rozwoju kina w jego powiązaniach z malarstwem (lub z innymi sztukami)³⁸. Kolejnym przykładem malarza, wiążącego rozważania nad kinem z problematyką obrazu malarskiego, jest francuski artysta Fernand Léger, autor powstałego również w latach dwudziestych tekstu *Peinture et cinéma*³⁹, w którym postuluje odnowienie kina za pomocą rezygnacji ze scenariusza i treści literackich, tak jak malarstwo powinno zrezygnować z tematu i skupić się na samej tylko obserwacji przedmiotu.

Bardzo istotne są opublikowane w 1936 roku rozważania Waltera Benjamina na temat technicznej reprodukcji dzieła sztuki⁴⁰, gdzie odnajdujemy następujące porównanie obrazu malarskiego i filmowego:

malarz przy pracy zachowuje naturalny dystans wobec materii, kamerzysta wdziera się w jej tkankę. Obrazy, które obaj uzyskują, różnią się ogromnie. Malarz jest pełny, skończony, obraz operatora jest wielorako rozbity, a jego części łączą się według nowych praw. Zatem dla współczesnego człowieka filmowe przedstawienie rzeczywistości jest niepomierne ważniejsze od obrazu malarza, ponieważ zapewnia, właśnie dzięki bardziej intensywnemu wniknięciu w rzeczywistość aparatem, wygląd rzeczywistości wolny od deformacji wnoszonych przez aparat⁴¹.

W latach pięćdziesiątych Krzysztof Teodor Toeplitz dokonał obszernej analizy związków pomiędzy obrazem malarskim i obrazem filmowym⁴², wpisując się w nurt powojennych polskich badań komparatystycznych. W jego artykule, oprócz porównania dzieła malarskiego i filmowego, znaj-

³⁷ T. MICZKA: *Inspiracje plastyczne...*, s. 62.

³⁸ Zob. np. K. MALEWICH: *El pintor y el cine*. „Archivos de la Fimoteca” 2002, n° 41, s. 99–112; zob. także: A. HELMAN: *Obraz...*, s. 52–54.

³⁹ Zob. F. LÉGER: *Malarstwo i kino*. Przeł. Ł. DEMBY. W: *Europejskie manifesty kina. Antologia*. Wybór, wstęp i opracowanie A. GWÓZDŹ. Warszawa 2002, s. 179–180.

⁴⁰ Zob. W. BENJAMIN: *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*. Przeł. K. KRZEMIEN. W: *Estetyka i film*. Red. A. HELMAN. Warszawa 1972, s. 151–183.

⁴¹ *Ibidem*, s. 166.

⁴² K.T. TOEPLITZ: *Obraz malarski a obraz filmowy*. „Kwartalnik Filmowy” 1953, nr 10, s. 66–87.

dujemy też refleksję nad wykorzystywaniem przez kino obrazów malarskich:

Transpozycja obrazu malarskiego na film nie polega na budowaniu żywego obrazu, ale na przeniesieniu jego treści emocjonalnych i kompozycyjnych wartości na nowe środki wyrazowe właściwe sztuce filmowej. [...] Obraz filmowy, będący transpozycją obrazu malarskiego (bądź też stylistycznie powiązanej grupy obrazów malarskich), nie musi żadnym ze swych przedstawień przypominać pierwowzoru w formie skończonej, pełnej, sfotografowanej jedynie realizacji malarskiej⁴³.

W myśli hiszpańskiej problemy związane z występowaniem w kinie innych sztuk, w tym także malarstwa i wynikających stąd zagadnień koloru, kompozycji oraz strategii przedstawiania rzeczywistości w filmie historycznym opisał José Camón Aznar w pracy *La cinematografía y las artes*, również powstałej w latach pięćdziesiątych⁴⁴.

W końcu lat osiemdziesiątych syntezę z zakresu wzajemnych relacji kina i malarstwa opublikował francuski badacz Jacques Aumont⁴⁵. W pracy *L'oeil interminable. Cinéma et peinture* zestawia on tematykę dziewiętnastowiecznego malarstwa z narodzinami kina⁴⁶, a także podkreśla rolę kolei i panoramy w budowaniu filmowego odbioru rzeczywistości⁴⁷. Poświęca również miejsce problematyce spojrzenia odbiorcy⁴⁸, światła i koloru⁴⁹ oraz ram w obrazie malarskim i filmowym⁵⁰.

We Włoszech powstały w tym okresie prace Antonia Costy⁵¹, w których autor rozwija teorię obrazu malarskiego w kinie. Wprowadza, związane z odbiorem malarstwa na ekranie, pojęcie *effetto dipinto* („efekt namalowania”) i rozróżnia dwa sposoby jego przejawiania się – *effetto pitturato* („efekt malarski”) i *effetto quadro* („efekt obrazu”)⁵².

⁴³ Ibidem, s. 85–86.

⁴⁴ J. CAMÓN AZNAR: *La cinematografía y las artes*. Madrid 1952.

⁴⁵ J. AUMONT: *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*. Toulouse 1989 (wydanie hiszpańskie: *El ojo interminable: cine y pintura*. Trad. A. LÓPEZ RUIZ. Barcelona 1997). Na temat obrazu kinowego i malarskiego zob. także: J. AUMONT: *L'Image*. Paris 1990 (wydanie hiszpańskie: *La imagen*. Trad. A. LÓPEZ RUIZ. Barcelona 1992).

⁴⁶ Por. J. AUMONT: *L'oeil interminable...*, s. 24.

⁴⁷ Por. ibidem, s. 44–45.

⁴⁸ Por. ibidem, s. 58.

⁴⁹ Por. ibidem, s. 194–195.

⁵⁰ Por. ibidem, s. 119–120.

⁵¹ Zob. np. A. COSTA: *Cinéma e pittura*. Torino 1991. Por. także: Á. ORTIZ, M.J. PIQUERAS: *La pintura en el cine...*, s. 165–167.

⁵² Por. A. COSTA: *Cinéma e pittura...*, s. 151–157.

Oczywiście wspomniane tu opinie na temat wzajemnych relacji kina i malarstwa są zaledwie wybranymi przykładami z dużej grupy opracowań i mają na celu jedynie zaakcentowanie, iż problematyka ta była także podejmowana w ujęciu teoretycznym. Doskonałą syntezę tych poglądów znaleźć można w rozdziale książki autorstwa Ortiz i Piqueras zatytułowanym *Un marco teórico y algunos indicios del parentesco entre cine y pintura*⁵³. Trzeba przy tym zaznaczyć, że problemy te wpisują się w znacznie szerszy i bardziej zróżnicowany krąg zagadnień, dotyczący samego obrazu kinowego⁵⁴.

Moje rozważania na temat inspiracji twórczością Goi w kinie hiszpańskim lokują się w kręgu badań nad intertekstualnością przekazu filmowego, którą Katarzyna Majewska w artykule *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje* definiuje (za Gerardem Genette'em, zajmującym się tym problemem w zakresie literaturoznawstwa) jako „relację współobecności zachodzącą między dwoma lub wieloma tekstami, polegającą na rzeczywistej obecności jednego tekstu w drugim”⁵⁵, omawiając następnie najczęstsze przejawy zjawiska – cytaty, aluzję oraz plagiat⁵⁶. Pojawia się tutaj kwestia odbioru przejawów intertekstualności – w zależności od kompetencji widza plastyczna aluzja może, lecz nie musi, być dostrzeżona⁵⁷. Według Majewskiej:

kino wielokrotnie wykorzystuje [cytaty i aluzje malarskie – J.A.], a ich rozpoznawanie wymaga od widza biegłej i znacznej znajomości sztuk plastycznych. [...] Cytowanie może nastąpić z użyciem filmowego cudzy-słowa lub z jego pominięciem, może znajdować usprawiedliwienie w diegocie filmu, może uzupełniać przekaz filmowy na zasadzie ilustracji lub być przedmiotem bardziej wyrafinowanych gier intertekstualnych⁵⁸.

Element kompetencji odbiorcy podkreśla również Tadeusz Miczka, opisując schemat komunikacyjny w filmie inspirowanym malarstwem:

⁵³ Á. ORTIZ, M.J. PIQUERAS: *Un marco teórico y algunos indicios del parentesco entre cine y pintura*. En: IIDEM: *La pintura en el cine...*, s. 13–48.

⁵⁴ Kompendium najważniejszych poglądów na ten temat przedstawia Alicja HELMAN. Zob. EADEM: *Obraz...*, s. 47–121.

⁵⁵ K. MAJEWSKA: *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje*. W: „Acta Universitatis Wratislaviensis”. *Studia filmoznawcze*. T. 19. Red. S. BOBOWSKI. Wrocław 1998, s. 80. Na temat intertekstualności w kinie zob. także E. OSTROWSKA: *Kino i nierealizm. O praktykach intertekstualnych we współczesnym filmie*. W: „Acta Universitatis Lodzensis Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1995, z. 5, s. 135–151.

⁵⁶ Por. K. MAJEWSKA: *Intertekstualność w filmie...*, s. 80.

⁵⁷ Por. *ibidem*, s. 82.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 84–85.

reżyser filmowy, czyli Nadawca II, jest jednocześnie Odbiorcą I dzieła plastycznego, zrealizowanego za pomocą innego zupełnie tworzywa przez Nadawcę I – plastyka. Realizator utworu ekranowego przekodował więc i wkomponował dzieło jednotworzywowe [...] w twórczość filmową umownie nazywaną wielotworzywową, zakładając jednak, że odbiorca II, czyli widz, dostrzeże inspirację, która stanowi zasadniczy element kontekstu⁵⁹.

Zastosowane przeze mnie metody badawcze są typowe dla komparatyki kulturowej. Analizę porównawczą, rozpiętą pomiędzy obszarami kina i malarstwa, koncentruję wokół dwóch podstawowych kierunków badań nad sztuką – nurtu semantycznego, skupiającego się na znaczeniach i funkcji informującej dzieła sztuki, a także na zgłębianiu jego powiązań kulturowych i społecznych oraz strukturalnego, badającego dzieło od strony estetycznej, czysto wizualnej⁶⁰. Jak pisze Maria Rzepińska, „rozważania dotyczące wzajemnego stosunku obu tych funkcji są dalszym ciągiem bardzo dawnego sporu na temat zagadnień formy i treści”⁶¹. Wprowadzenie pojęcia formy do badań nad związkami filmu i malarstwa jest oczywiście pewnym uproszczeniem, gdyż forma malarska czy graficzna i forma filmowa ukształtowane są w innym zupełnie tworzywie. W obydwu wypadkach możemy jednak mówić o walorach kompozycyjnych i barwnych, o perspektywie, świetle i innych rozwiązaniach wizualnych, które, choć osiągnięte odmiennymi środkami, wykazują często szereg plastycznych zbieżności.

W niniejszej książce próbuję scalić te dwie perspektywy, analizując przypadki inspiracji, które obejmują w równej mierze zakres formalny, jak i tematyczny, choć niekiedy skupiam się bardziej na warstwie estetycznej lub znaczeniowej, kierując się charakterem poszczególnych przykładów, ale też starając się poprzez ich dobór pokazać złożoność omawianego zagadnienia. Prowadzone przeze mnie badania porównawcze koncentrują się więc zarówno na zgłębianiu powracających w kinie wątków treściowych i motywów tematycznych wywiedzionych ze sztuki Goi, zestawianiu ich ze stanem badań dotyczącym 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. Zbieżność (w większym lub mniejszym stopniu) formy i treści jest zdecydowanie najczęstszym

⁵⁹ T. MICZKA: *Inspiracje plastyczne...*, s. 10–11.

⁶⁰ Por. M. RZEPIŃSKA: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1983, s. 47.

⁶¹ *Ibidem*.

i najprostszym do badania przypadkiem plastycznych odniesień w kinie, choć i tutaj zdarza się, że podobieństwa wynikają bardziej z funkcjonowania w kulturze pewnych wyobrażeń lub z czerpania przywoływanych motywów z innych źródeł (dotyczy to na ogół filmów historycznych). Podobną pułapkę niekiedy zastawia na badacza inspiracja, w której akcent przesunięty został w stronę formalną, zdarza się to jednak znacznie rzadziej. Jest to przypadek najciekawszy i najlepiej pokazujący uniwersalność malarskiego (lub graficznego) przekazu. Plastyczna forma dzieła sztuki zwykle napełnia się wówczas nowymi treściami, podporządkowanymi fabule filmu, ale nakładającymi się też na wymowę obrazu, tworząc w ten sposób swoisty palimpsest znaczeń. Odniesienia ciężące bardziej w stronę związków tematycznych staram się popierać odwołaniami do intencji twórców filmu lub – w przypadku *Dziewczyny marzeń* (*La niña de tus ojos*, 1998) Fernando Trueby, *Vacas* (*Krowy*, 1992) Julio Medema oraz *Kuchynki Angeliki* (*La prima Angélica*, 1973) i *¡Ay, Carmela!* (1990) Carlosa Saury – pisać raczej o skojarzeniach niż o ewidentnych wpływach, zwykle powołując się też na interpretacje innych autorów. Absolutna większość wybranego przeze mnie materiału źródłowego należy do inspiracji bezdyskusyjnych, jednak, jak pisze Tadeusz Miczka:

obszar powiązań utworu filmowego z plastyką jest zawsze „terenem »użyć« i »nadużyć«” interpretacyjnych. Z tego powodu granica między prawomocnym, zgodnym z intencją nadawcy wypowiedzi „użyciem” kontekstu a jego interpretacyjnym „nadużyciem” nie będzie łatwo uchwytana⁶².

Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim, jako element szerszego zjawiska, wymagają, by ukazać je na tle odniesień do prac i biografii artysty w innych dziedzinach sztuki, zarysować rolę mistrza w budowaniu hiszpańskiej tożsamości kulturowej oraz wprowadzić czytelnika w obszar jego sztuki i życia pod kątem przyszłych odniesień filmowych. Aspektem tym poświęciłam pierwszą część mojej książki. W części drugiej analizuję zebrany materiał filmowy, dzieląc go pod względem trzech najczęstszych reminiscencji tematycznych i nie stroniąc od analizy warstwy wizualnej, mającej tu jednak na celu pokazanie związków treściowych. W ostatniej, trzeciej części próbuję zgłębić istotę estetycznych odniesień do dzieła mistrza, zajmując się portretami, sceneriami i rekwizytami „malowanymi kamerą”, a także, w rozdziale ostatnim, podsumowując typy formalnych nawiązań do grafiki i malarstwa, które mogą być odczytywane nie tylko

⁶² T. MICZKA: *Inspiracje plastyczne...*, s. 23.

w kontekście twórczości Goi, lecz także w szerszym kręgu spotkań plastyki i filmu.

* * *

Książka ta jest rozszerzoną wersją rozprawy doktorskiej, przygotowanej pod kierunkiem Pana Profesora Tadeusza Miczki, któremu chciałabym bardzo podziękować za inspirację i opiekę promotorską. Dziękuję również za cenne uwagi recenzentom rozprawy – Pani Profesor Grażynie Stachównie i Panu Profesorowi Jackowi Lyszczyń, a także recenzentowi wydawniczemu Panu Profesorowi Eugeniuszowi Wilkowi. Wiele też zawdzięczam Pani Trinidad del Río z Filmoteca Nacional w Madrycie, reżyserowi Davidowi Mauas oraz hiszpańskim i polskim przyjaciołom, którzy pomogli mi w dotarciu do trudno dostępnych materiałów.

Chronologiczny indeks przywołanych dzieł Goi

1771

Aníbal, vencedor, cruzando los Alpes o *Aníbal, vencedor, que por primera vez miró a Italia desde los Alpes* (*Hannibal zwycięzca przekraczający Alpy* lub *Hannibal zwycięzca po raz pierwszy spoglądający z Alp w kierunku Italii*), Fundación Selgas-Fagalde, Cudillero 140

Freski w Basílica Nuestra Señora del Pilar, Saragossa 25, 33, 81, 254, 261

1772–1774

Freski w Cartuja de Aula Dei 25, 33, 254, 261

1773

Autorretrato (*Autoportret*), zbiory prywatne 224

1775–1792

Kartony dla Fábrica de Santa Barbara przywołane ogólnie 25–27, 82, 94, 95, 98, 109, 110, 118–119, 122, 171–176, 179, 184, 187, 191–192, 207, 260, 264, 266–268, 270, 276, 298

1776

Kartony:

El baile a orillas del Manzanares (*Taniec nad brzegiem Manzanares*), Museo del Prado, Madryt 25, 179, 182–185, 187, 190, 193, 207, 274, 291, 298

La merienda (*Podwieczorek*), Museo del Prado, Madryt 179, 185, 187

1777

La sagrada familia (*Święta rodzina*), Museo del Prado, Madryt 25

Kartony:

El bebedor (*Pijący*), Museo del Prado, Madryt 179

El paseo de Andalucía (*Spacer andaluzyjski*), Museo del Prado, Madryt 119, 171, 182, 187, 190, 268, 275, 298

El quitasol (Parasolka), Museo del Prado, Madryt 25, 95, 179, 187
La cometa (Latawiec), Museo del Prado, Madryt 178, 190
La riña en el Mesón del Gallo, zbiory prywatne 25
Los jugadores de naipes (Grający w karty), Museo del Prado, Madryt 184, 187, 190
Riña en la Venta Nueva (Bójka pod Nową Oberżą), Museo del Prado, Madryt 25, 179, 187

1778

Kartony:

El ciego de la guitarra (Ślepy gitarzysta), Museo del Prado, Madryt 26, 31, 82, 115, 172, 179, 183, 187–188, 276, 299
La feria de Madrid (Targ w Madrycie), Museo del Prado, Madryt 182

1778–1779

Kartony:

El cacharrero (Sprzedawca porcelany), Museo del Prado, Madryt 182, 187, 190, 207

1778–1780

Grafiki z Albumu C:

Muchos han acabado así (Wielu tak skończyło), Museo del Prado, Madryt 161

1779

Cristo en la cruz (Chrystus na krzyżu), Museo del Prado, Madryt 25, 127

Kartony:

El columpio (Huśtawka), Museo del Prado, Madryt 95, 98, 115, 184, 190, 232, 266, 270, 294, 298

1779–1780

Novillada, Museo del Prado, Madryt 222

1780

Kartony:

El majo de la guitarra (Majo z gitarą), Museo del Prado, Madryt 172, 185

1780–1781

Freski w Basílica Nuestra Señora del Pilar, Saragossa 25, 33, 81, 123, 254, 261

1782–1784

San Bernardino de Siena predicando ante Alfonso V de Aragón (Kazanie św. Bernardyna ze Sieny przed Alfonsem Aragońskim), Real Basílica San Francisco el Grande, Madryt 27, 224, 254

1783

El conde de Floridablanca (Hrabia Floridablanca), Banco España, Madryt 27, 224
María Teresa de Borbón y Villabriga, National Gallery of Art, Washington 247

1784

La familia del infante Don Luis (Rodzina infanta Don Luisa), Fundación Magnani-Rocca, Parma 27, 224, 230, 247

1785

La condesa-duquesa de Benavente o Duquesa de Osuna (Hrabina-księżna Benavente lub Księżna Osuna), zbiory prywatne 246–247

1786–1787

El asalto al coche (Napad na powóz), zbiory prywatne 142, 185, 270

Procesión de aldea (Wiejska procesja), zbiory prywatne 194, 203

Kartony:

El albañil borracho (Pijany murarz), Museo del Prado, Madryt 28, 95, 212

El albañil herido (Ranny murarz), Museo del Prado, Madryt 28, 212

Las floreras o La primavera (Kwiaciarki lub Wiosna), Museo del Prado, Madryt 25, 187

La vendimia o El otoño (Winobranie lub Jesień), Museo del Prado, Madryt 174

Los pobres en la fuente (Biedacy przy studni), Museo del Prado, Madryt 185, 192

1787

La cucaña, Colección Duque de Montellano, Madryt 270

1788

Familia de los duques de Osuna (Rodzina książąt Osuna), Museo del Prado, Madryt 171, 208, 246–247, 282–283

La ermita de San Isidro el día de la fiesta (Kościółek San Isidro w dniu święta), Museo del Prado, Madryt 96, 120, 175, 182

La pradera de San Isidro (Łąka San Isidro), Museo del Prado, Madryt 26, 31, 82, 120, 172, 175–176, 182, 187, 190, 207, 253, 258, 299

San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente (Święty Franciszek Borgia przy łóżku umierającego grzesznika), Catedral de Santa María, Walencja 29, 295

1788–1789

Kartony:

La gallina ciega (Ciuciubabka), Museo del Prado, Madryt 95, 114, 174, 179, 182, 187, 190, 220, 266, 274, 276, 294, 298

1790–1795

Autorretrato en el taller (Autoportret w pracowni), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 225–226, 228, 262, 285–286

1791–1792

Kartony:

El pelele (Pajac), Museo del Prado, Madryt 30, 98, 115, 174, 182–183, 190, 265–266, 269, 275, 294, 298, 304

La boda (Zaślubiny), Museo del Prado, Madryt 179, 184, 203
Las mozas del cántaro (Dziewczyny z dzbanami), Museo del Prado, Madryt 268
Los zancos (Szczudła), Museo del Prado, Madryt 115, 197, 207

1793

Apartado de los toros (Zamykanie byków), zbiory prywatne 184
El asalto al coche (Napad na powóz), zbiory prywatne 142, 185, 270
Pase de capa (Krok z kapą), zbiory prywatne 188

1793–1794

Cómicos ambulantes (Wędrowni komedianci), Museo del Prado, Madryt 74, 175
El asalto de los ladrones (Napad rozbójników), zbiory prywatne 142
Interior de cárcel (Wnętrze więzienia), The Bowes Museum, Barnard Castle 142

1794

Corral de locos (Dziedziniac szaleńców), Meadows Museum, Dallas 127
 Grafiki z Albumu B:
La tertulia, Museo del Prado, Madryt 204

1794–1795

La marquesa de la Solana (Markiza de la Solana), Musée du Louvre, Paryż 178

1795

Francisco Bayeu, Museo del Prado, Madryt 44
La duquesa de Alba (Księżna Alba), Colección Casa de Alba, Madryt 41, 187, 198, 213, 230, 233–235, 266, 269, 279, 294, 299

1795–1797

Autorretrato (Autoportret), The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork 41, 224, 228
La duquesa de Alba y „La Beata” (Księżna Alba i „La Beata”), Museo del Prado, Madryt 41

1795–1798

Pedro Romero, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Teksas 110, 249

1796

Álbum A o Álbum de Sanlúcar (Album A lub Album z Sanlúcar) przywołany ogólnie 41, 234, 236
 Poszczególne grafiki:
La duquesa de Alba con María de la Luz en sus brazos, Museo del Prado, Madryt 236
Joven estirándose la media (Młoda kobieta wciągająca pończochę), Museo del Prado, Madryt 175

1796–1797

Rysunki z *Albumu B*:

Galán con una maja (*Zalotnik z maja*), Museo del Prado, Madryt 233

1796–1799

Cykl graficzny *Caprichos* (*Kaprysy*), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 27, 30–33, 36, 45, 54–55, 61, 78, 86, 88–90, 93–94, 97, 118–120, 134, 164–165, 172, 175, 182, 184, 188, 192–194, 196–197, 199, 202–204, 207–213, 215, 222, 225, 227–228, 232–233, 236, 241, 245, 258, 265, 270, 284, 290, 300, 304–305

1796–1810

Josefa Bayeu Goya [?], Museo del Prado, Madryt 239–240

1797

Grafiki z serii *El espejo indiscreto* (*Niedyskretne lustro*), Museo del Prado, Madryt 112, 179, 194, 201–203, 209, 216

La duquesa de Alba, The Hispanic Society of America, Nowy Jork 41, 179, 182, 229–235, 237, 262–265, 275, 294, 296, 299

Martín Zapater, Museo de Bellas Artes, Bilbao 28

1797–1798

El aquelarre (*Sabat czarownic*), Fundación Lazaro Galdiano, Madryt 29

Gaspar Melchor de Jovellanos, Museo del Prado, Madryt 32

La lámpara del diablo o Una escena de „Lámpara del diablo” (*Lampa diabła lub Scena ze sztuki „Lampa diabła”*), National Gallery, Londyn 51–53, 55

La tortura del petimetre (*Tortura petimetre*), Museo del Prado, Madryt 201

Vuelo de brujas (*Lot czarownic*), Museo del Prado, Madryt 53, 267

1797–1800

Autorretrato (*Autoportret*), Musée Bonnat, Bayonne 45, 187, 223, 224

La maja desnuda (*Maja naga*), Museo del Prado, Madryt 31, 39, 41, 76, 78, 82–83, 88–89, 96, 109, 111, 119, 122, 128, 135, 209–211, 214–215, 229, 233, 235, 237–238, 248, 250, 258, 260, 262, 267, 270, 277, 292, 295, 300–301, 303

1798

Freski w Ermita San Antonio de la Florida, Madryt 29, 110, 120, 132, 175, 184, 207, 231–232, 258, 268, 299

1798–1800

La visita del fraile o El crimen de Castillo I (*Wizyta mnicha lub Sprawa Castillo I*), Colección Marqués de la Romana, Madryt 48, 142

Interior del prisión o El crimen de Castillo II (*Wnętrze więzienia lub Sprawa Castillo II*), Colección Marqués de la Romana, Madryt 48, 142, 182

1798–1812

Hospital de los apestados (Szpital zadżumionych), Colección Marqués de la Romana, Madryt 142

1799

Carlos IV cazador (Karol IV w stroju myśliwego), Palacio Real, Madryt 96, 243

La reina María Luisa con mantilla (Królowa María Luisa w mantyli), Palacio Real, Madryt 244

La Tirana, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 187, 249, 276

Leandro Fernández de Moratín, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 32

María Luisa a caballo (Konny portret Marii Luisy), Museo del Prado, Madryt 82, 244

1800

Condesa de Chinchón (Hrabina de Chinchón), Museo del Prado, Madryt 53, 247–249

El sueño de la mentira y inconstancia (Sen kłamstwa i niestałości), Museo del Prado, Madryt 94, 229, 231–232

1800–1801

La familia de Carlos IV (Rodzina Karola IV), Museo del Prado, Madryt 45, 76, 82, 91, 122, 133, 220–221, 244, 279, 299

1800–1805

La maja vestida (Maja ubrana), Museo del Prado, Madryt 41, 82, 84, 96, 128, 178–179, 182, 214, 237, 258, 262, 267, 275, 295, 300

1801

Manuel Godoy, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 53, 171, 245

1805

Doña Josefa Bayeu, zbiory prywatne 239

1805–1808

Grafiki z Albumu E:

No es siempre bueno el rigor (Rygor nie zawsze jest dobry) 30

1806–1807

„El Maragato” amenaza con su fusil a Fray Pedro de Zaldivia („El Maragato” grozi karabinem bratu Pedro), The Art Institute of Chicago 49, 142, 254

Fray Pedro desvía el arma de „El Maragato” (Brat Pedro unika broni „El Maragato”), The Art Institute of Chicago 49, 142, 254

Fray Pedro arrebató al fusil a „El Maragato” (Brat Pedro wyrywa karabin z rąk „El Maragato”), The Art Institute of Chicago 49, 142, 254

Fray Pedro golpea a „El Maragato” con culata del fusil (Brat Pedro uderza „El Maragato” kolbą karabinu), The Art Institute of Chicago 49, 142, 254

Fray Pedro dispara contra „El Maragato” (*Brat Pedro strzela do „El Maragato”*), The Art Institute of Chicago 49, 142, 254

Fray Pedro ata a „El Maragato” (*Brat Pedro wiąże „El Maragato”*), The Art Institute of Chicago 49, 142, 254

1808

El coloso (*Kolos*), Museo del Prado, Madryt 46, 54

1808–1810

Hasta la muerte (*Aż do śmierci*), Lile, Palais des Beaux-Arts 202

Grafiki z Albumu C:

Buena mujer parece (*Wydaje się, że to dobra kobieta*), Museo del Prado, Madryt 180–181

Comer bien, beber mejor, dormir, olgar y pasear (*Dobrze zjeść, wypić jeszcze lepiej, odpoczywać i spacerować*), Museo del Prado, Madryt 194

En el talego de carne lleba su patrimonio (*W worku na mięso nosi swój dobytek*), Museo del Prado, Madryt 194

Visión burlesca (*Wizja komiczna*), Museo del Prado, Madryt 194

1808–1812

Aves muertas (*Martwe ptaki*), Museo del Prado, Madryt 252

Bandidos fusilando a sus prisioneros o Asalto de bandidos I (*Bandyci rozstrzelujący jeńców lub Napad bandytów I*), Colección Marqués de la Romana, Madryt 49

Bandidos desnudando a una mujer o Asalto de bandidos II (*Bandyci rozbierający kobietę lub Napad bandytów II*), Colección Marqués de la Romana, Madryt 49, 194

Bandido apuñalando a una mujer o Asalto de bandidos III (*Bandyta zabijający kobietę lub Napad bandytów III*), Colección Marqués de la Romana, Madryt 49

Bodegón con costillas, lomo y cabeza de cordero (*Martwa natura z żebrami, grzbietem i głową jagnięcia*), Musée du Louvre, Paryż 252

Bodegón con pavo muerto (*Martwa natura z zabitym indykiem*), Museo del Prado, Madryt 252

Bodegón con salmón (*Martwa natura z łososiem*), Oskar Reinhart Collection, Winterthur 252

Fusilamiento en un campamento militar (*Rozstrzelanie w obozie wojskowym*), Colección Marqués de la Romana, Madryt 142

Maja y celestina al balcón (*Maja i celestyna na balkonie*), Colección B. March, Palma de Mallorca 171

Majas en el balcón (*Majas na balkonie*), The Metropolitan Museum, Nowy Jork 78, 118, 171, 184

Pavo pelado y sartén (*Oskubany indyk i patelnia*), Alte Pinakotek, Monachium 252

1808–1814

El dos de mayo 1808 o La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol (*Drugi maja 1808 lub Szarża mameluków na Puerta del Sol*), Museo del Prado, Madryt 29, 56, 60, 62, 87–88, 106, 116, 119, 126, 142, 148, 155, 182, 253–254, 261

El tres de mayo 1808 o *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (*Trzeci maja 1808* lub *Rozstrzelanie powstańców madryckich*), Museo del Prado, Madryt 29–30, 53–56, 58, 60–61, 74, 76, 89, 95–96, 116, 119–120, 137, 142–143, 148–149, 152–155, 158, 209, 253, 258, 261, 269, 270, 293, 300, 305

El dos de mayo de 1808 en Madrid (*Drugi maja 1808 roku w Madrycie*), Ibercaja, Saragossa 30

Interior de prisión (*Wnętrze więzienia*), The Bowes Museum, Barnard Castle 142

1809

Juan Martín Díaz „*El Empecinado*”, zbiory prywatne 141, 223

1810

Alegoría de Madrid (*Alegoria Madrytu*), Museo Municipal, Madryt 58, 270

1810–1815

Cykl graficzny *Los desastres de la guerra* (*Okropności wojny*), Calcografía Nacional, Madryt 28–29, 48, 53, 55–58, 60, 74–75, 77, 88–89, 93, 119–120, 137–147, 151, 154–155, 157–158, 160, 162, 167–168, 194, 228, 253, 258, 261, 264–266, 270, 282, 284, 294, 300, 304–305

1810–1824

Grafiki z Albumu C:

El agarrotado (*Uduszony garotą*), British Museum, Londyn 161

No se puede mirar (*Nie można na to patrzeć*), Museo del Prado, Madryt 168

Por descubrir el movimiento de la tierra (*Za odkrycie, że ziemia się obraca*), Museo del Prado, Madryt 29

1812

Duque Wellington a caballo (*Konny portret księcia Wellingtona*) Apsley House, Londyn 250, 305

1812–1814

Alegoría de la Constitución de 1812 (*Alegoria Konstytucji z 1812 roku*), Nationalmuseum, Sztokholm 57–58

Corrida en un pueblo (*Korrida w miasteczku*), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 222

Lux ex tenebris (*Światło z ciemności*), Museo del Prado, Madryt 57

Procesión de disciplinantes (*Procesja biczowników*), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 203

1812–1819

El entierro de la sardina (*Pogrzeb sardynki*), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 30, 114–115, 185, 189–190, 222

Fernando VII en un campamento (Ferdynand VII w obozie), Museo del Prado, Madryt 243, 294

1814–1816

Cykl graficzny *Tauromaquia (Tauromachia)*, Banco de España, Madryt 29, 55, 106, 172–173, 185–186, 188–189, 209, 269, 270, 299

1815

Autorretrato (Autoportret), Museo del Prado, Madryt 69, 149–151, 221–223

Autorretrato (Autoportret), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 151

Corrida de toros (Korida), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 187

1815–1824

Cykl graficzny *Disparates (Szaleństwa)*, Calcografía Nacional, Madryt 30–31, 54, 77–78, 93, 185, 194, 196, 205, 265, 269

1816–1818

Grafiki z Albumu D:

También riñen las viejas (Również staruchy się biją), Biblioteca Nacional, Madryt 194

1817

Santas Justa y Rufina (Św. Justa i św. Rufina), La Catedral de Santa María de la Sede, Sewilla 29

1817–1820

Grafiki z Albumu G:

Borricon que anda en dos pies (Osiołek, który chodzi na dwóch nogach), Museo del Prado, Madryt 194

Grafiki z Albumu F:

La muerte de Abel por Cain (Śmierć Abla z rąk Kaina), Ashmolean Museum of Art and Archeology, Oxford 156, 203–204

Mujeres rezando (Modlące się kobiety), Biblioteca Nacional, Madryt 192

Titiriteos en el pueblo (Cyrkowcy w wiosce), Museo del Prado, Madryt 194

1819

La última comunión de San José de Calasanz (Ostatnia komunia św. Józefa Kalsantego), Escuelas Pías de España, Madryt 29, 222

1820

Goya atendido por Arrieta (Autoportret z doktorem Arrieta), Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis 226

Sol de justicia (Słońce sprawiedliwości), Museo del Prado, Madryt 57

1820–1823

Pinturas negras (Czarne malowidła), Museo del Prado, Madryt – przywołane ogólnie 26–27, 31, 33–34, 47, 77, 79, 80, 84–85, 89, 90, 91, 95, 97, 117, 119–120, 128, 133, 135, 174, 190, 200, 205, 213–214, 225–226, 241, 258, 261, 263, 268, 284, 286, 288–289, 292, 295, 300, 305–306

Poszczególne obrazy:

Asmodea, Museo del Prado, Madryt 89

Dos viejos comiendo (Para jeźdźcych starców), Museo del Prado, Madryt 305

Duelo a garrotazos (Pojedynek na kije) Museo del Prado, Madryt 119, 155–157, 161, 200, 270, 292, 300

El Gran Cabrón (Wielki Kozioł), Museo del Prado, Madryt 29, 119

Judith y Holofernes (Judyta i Holofernes), Museo del Prado, Madryt 26, 163

La romería de San Isidro (Pielgrzymka do San Isidro), Museo del Prado, Madryt 26, 190, 253, 305

Leocadia o Manola (Leocadia lub Manola), Museo del Prado, Madryt 241

Perro o Perro semihundido (Pies lub Pies na wpół zasypany), Museo del Prado, Madryt 73, 120, 128, 214

Saturno (Saturn), Museo del Prado, Madryt 26, 80, 127, 162–164, 166, 213, 300, 305

1824

Leandro Fernández de Moratín, Museo de Bellas Artes, Bilbao 32

Mendigo ciego con su perro (Ślepy żebrak ze swoim psem), Fundación Lazaro Galdiano, Madryt 193

1824–1828

Grafiki z Albumu G:

Aún aprendo (Wciąż się uczę), Museo del Prado, Madryt 129, 136, 226

Coche barato y tapado (Pojazd tani i wygodny), Museo Cerralbo, Madryt 194

Mendigos que se lleban solos en Bordeaux (Żebracy, którzy samodzielnie poruszają się po Bordeaux), National Gallery of Art, Waszyngton 194

Grafiki z Albumu H:

Religioso comiendo de un barreño (Zakonnik jeźdzący z miski), Museo del Prado, Madryt 192

Viejo columpiándose (Huśtający się starzec), Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin 222

1825

Cykl graficzny *Toros de Burdeos* (Byki z Bordeaux), Calcografía Nacional, Madryt 29, 132

El vito, Calcografía Nacional, Madryt 182, 185, 203

1825–1827

La lechera de Burdeos (Mleczarka z Bordeaux), Museo del Prado, Madryt 46, 77

Joanna Aleksandrowicz

Entre el lienzo y la pantalla Las inspiraciones de la obra de Goya en el cine español

Resumen

El libro presenta las inspiraciones de la obra de Francisco Goya y Lucientes en el cine español, usando como ejemplo 81 películas producidas entre 1926–2011 (en distribución polaca se pudieron ver tan sólo 14 de las obras estudiadas). La mayoría son películas de ficción aunque también hay documentales, series de televisión así como un cortometraje de dibujos animados. El propósito del trabajo es mostrar, sirviéndose de la reflexión cinematográfica, cómo ha evolucionado la manera de ver a Goya en su país durante las diversas etapas de la historia española y cómo, también gracias al cine, el artista se ha ido convirtiendo en un icono de lo español.

Los métodos de investigación aplicados son los propios de los estudios culturales comparativos que pertenecen también a la disciplina que estudia la intertextualidad en el cine. Este análisis comparatístico, abarcando cine y pintura, se centra tanto en la esfera de los significados de la obra (enredándola con varios contextos culturales y sociales) como en los aspectos estructurales, relacionados con la estética.

Con respecto a investigaciones anteriores, este libro representa el primer estudio en que el enfoque del tema es tan amplio. Hasta ahora solo se habían publicado esporádicos artículos que en la mayoría de los casos se concentraban únicamente en el modo de presentar al pintor como personaje de ficción. En la bibliografía (que incluye más de 350 publicaciones, la mayoría de ellas en español) dominan los estudios dedicados a la obra y la vida de Goya así como los que permiten que el lector comprenda el papel que tuvo el artista en la cultura española así como las condiciones político-sociales de su época. Además, fue imprescindible consultar a los primeros biógrafos del maestro para confrontar sus testimonios con la correspondencia del pintor que se conserva. También han sido muy útiles los estudios sobre las relaciones existentes entre cine y pintura y otros trabajos sobre la historia del cine español.

Acercar el carácter de semejantes inspiraciones cinematográficas sería imposible sin analizar previamente el contexto de la obra de Goya y su recepción en épocas posteriores. Por eso la primera de las tres partes del libro trata de presentar aquellos aspectos del arte y la biografía de Goya que atraen especialmente a los cineastas, las raíces de la leyenda romántica que envuelven al artista (presentes en la mayoría de sus representaciones fílmicas) y aquellas concepciones en las que se ven los orígenes del punto de vista fílmico en las composiciones de las obras tardías del maestro. Esta parte hace también referencia al problema de la identidad nacional que el artista reflejó en su pintura y en sus grandes series de grabados. Además, están presentadas varias referencias que certifican la presencia inalterada del pintor aún en la cultura contemporánea de su país. Las inspiraciones goyescas en las artes representativas, la

literatura y la música sirven de fondo para las referencias fílmicas y permiten mostrarlas como los elementos de una continuidad cultural.

En este marco se despliegan las posteriores partes del libro, consagradas a las investigaciones cinematográficas. En la segunda parte se distinguen tres tendencias en las referencias temáticas de temática goyesca en cine. La primera focaliza en el personaje de Goya presente en pantalla como el protagonista de películas biográficas así como personaje secundario en el cine de temática histórica. El segundo tema es la Guerra del Francés cuya iconografía aparece frecuentemente también en las narraciones fílmicas que tratan otros conflictos, sobre todo de la Guerra Civil Española. En la tercera tendencia aparecen varios contextos sociales (que van desde el retrato de reyes o la aristocracia hasta la representación de la pobreza y la superstición) a través de la corrida de toros, las escenas cotidianas, los motivos religiosos, la Inquisición, el matrimonio, la prostitución y la penetrante crítica social.

De tal distinción de las reminiscencias temáticas se diferencian tres funciones principales de sus inspiraciones pictóricas en el cine que son, además del aspecto biográfico, la utilización de la obra para transmitir el ambiente de la época en las películas históricas y la manera cómo la presencia de un cuadro o grabado en distintos contextos les confiere a las obras nuevas – y a menudo sorprendentes – connotaciones que no dejan de confirmar la universalidad de su visión artística.

El análisis del material fílmico permite además percatarse de los cambios en la percepción de Goya, frecuentemente relacionados con transformaciones de índole político. Durante el cine mudo, antes de la Guerra Civil, las obras del artista ayudaban a construir en cine una pintoresca imagen de la España de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, repleta de tramas nacional patrióticas. Las películas de la posguerra subordinan la imagen del pintor a la ideología franquista y la presentación de su obra queda reducida a los idílicos cuadros costumbristas y tempranas escenas religiosas. Contrariamente, los directores de la oposición buscaban la inspiración en sus obras tardías del pintor cuando realizaron sus películas en el ocaso de la dictadura y los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco. Durante democracia las ansias de confrontación con arte del gran aragonés no decrecen sino que siguen estando presentes en la reflexión cinematográfica sobre la España del pasado y la época contemporánea.

La última parte del libro versa sobre los problemas estéticos y, de forma análoga a la dedicada a las reminiscencias temáticas, puede considerarse una conclusión general emparentada con las influencias pictóricas en el cine. Los capítulos de esta parte describen las referencias a los retratos de Goya en la creación de otros personajes históricos, el papel del atrezzo extraído de sus cuadros y grabados, las funciones del escenario en la obra del artista y su influencia en la construcción del espacio fílmico. Se analiza también la cuestión de la composición del encuadre, el problema del marco, los matices del color y el claroscuro y, además, particulares tipos de referencias (*tableau vivant*, *punctum* intertextual, *quasi-cita* y la concepción del “cine-pintura”). Todos estos tipos han ido cambiando a lo largo de la historia del cine y van desde la literalidad en lo reproducido en pantalla hasta las referencias mucho más sutiles que representen un tipo del juego intelectual con el espectador.

Así planteadas las investigaciones de este trabajo presentan a Goya como pintor universal (un testigo de su época que llegó en su reflexión mucho más lejos) y pueden ser el punto de partida para estudios más detallados cuyas direcciones se bosquejan en la conclusión del libro.

Joanna Aleksandrowicz

Between canvas and the screen The inspiration of Goya in the Spanish cinema

S u m m a r y

The work depicts artistic output of Francisco Goya y Lucientes as a source of inspiration in the Spanish cinema by basing on the examples of 81 films from the years 1926–2011 (among which only 14 were distributed in Poland). Most of them are feature film, but there are also documentaries, TV series' as well as animations. The aim of the book is to show – on the ground of film studies – how the perception of Goya in his homeland has been changing in consecutive stages of history, and how, also thanks to the cinema, he has been transformed into an icon of Spanishness.

The methods applied by the author are typical for comparative cultural studies, and they can be inscribed in the current of studies on intertextuality in film. A comparative analysis gathering the disciplines of cinema and painting, concentrates on both the meaning of an artwork, functioning in various socio-cultural contexts, and the structural aspects that are pertained to its aesthetic layer.

Contrary to previous research, the book is the first attempt at such a broad depiction of the subject in question. Up until now, only papers on a short-term basis have been written. Their authors focused on the renderings of the painter on screen. What is dominant among the studies referred to in the book – altogether 350, mainly written in Spanish – are works describing the oeuvre and life of Goya and outlining the role of an artist in the Spanish culture as well as socio-political conditions of the epoch he lived in. It was essential to refer to first of Goya's biographers, and confront their relations with survived letters of the painter. The publications on film and painting correspondence also appeared useful. The same can be said about monographs from the field of history of Spanish cinema.

The introduction of the film references' peculiarities would have been impossible without outlining the context of Goya's works and their reception in the epochs that followed. Therefore, the first of the book's three parts constitutes an attempt to highlight those features of oeuvre and life of the artist that became magnetic to filmmakers. The conceptions seeking the origins of film visual imagination in the master's late works were presented together with the roots of his romantic legend that echoed in all of his on-screen depictions. Also, the issue of national identity has been touched upon, the complex character of which found its expression in Goya's paintings and his major cycles of graphics. Aside from the map of diverse references that prove constant presence of the painter in the culture of his country, the inspiration of Goya in the areas of visual arts, literature and music has also been shown. The purpose of the above was to depict the references in the films as a part of particular cultural continuity.

On thus drawn background the subsequent parts of the work has been presented, which were devoted to film studies research as such. In the second part, three main currents according to precise source of inspiration have been distinguished. The first one concentrates on the figure of Goya himself, recurrent on screen as a main character of biographical films, but also as a supporting character in historical films. The second one is the war of independence, iconography of which is frequently present in tales about other conflicts as well, especially the Spanish Civil War. The third area of inspiration is constituted by varying social contexts – ranging from the images of monarchs and aristocracy to that of poverty and superstition, through bullfighting, scenes of folk's life, religious motives, Inquisition, marriage, prostitution, and insightful analysis and critique of morals.

From such a division of film thematic reminiscences result three main functions of painting inspirations in cinema. Aside from biographical aspect, they are: using oeuvre in rendering the climate of a given epoch in historical films, and placing a painting or a graphic in another contexts, in which they gain new, often surprising meaning and prove the universality of the artistic vision.

The analysis of the film material have let us concurrently highlight the changes in perceiving Goya reflected by the cinema largely connected to transformations in the sphere of politics. In the age of silent cinema, before the civil war, a given artists' works helped to build a colourful image of Spain from the period of the 18th and 19th centuries, intertwined into national and political threads. The films created after 1939 were subdued to Francoist ideology in both presenting the painter image and selective version of his oeuvre, restricted in that time to pastoral images from the folk's life and early religious paintings. On the other hand, Goya's later works were a source of inspiration to opposition directors who created their films at the twilight of dictatorship or in the first years after Franco's death. The period after establishing democracy did not put down the need to confront works of the great painter from Aragon, still accompanying filmmakers in their reflection on past and contemporary Spain.

The last part of the book, similarly as in the case of thematic threads, can be treated as kind of general conclusion devoted to aesthetic issues. Thus, the following topics have been discussed: utilizing portraits by Goya in depicting historical figures, the role of requisites taken from his paintings and graphics, the scenery functions in the artist's oeuvre and its influence on shaping filming space. The question of shot composition has been discussed as well as the problem of frame, colour and chiaroscuro nuances, and the particular types of references – the formula of "alive painting", intertextual *punctum*, quasi-quotes and cinema-painting. The above have undergone metamorphosis in the subsequent decades of the film history – from being primarily blatant as a painting re-created on screen, towards less and less literal and more and more veiled references.

The present studies, designed to show Goya as a painter still relevant today – witness of his epoch, at the same time transcending far beyond it with his thoughts – open a field for further, more precise researches, directions of which were marked out in the book's conclusion.

Transl. by Krystian Wojcieszuk