

JOANNA ALEKSANDROWICZ
Uniwersytet Śląski

Malarskie adaptacje w kinie hiszpańskim

Problematyka adaptowania przez filmowców dzieł malarskich to obszar niezwykle rozległy, aktualny po dziś dzień i jednocześnie sięgający tradycją początków kina i myśli filmowej. Chciałabym skoncentrować się na podstawowych funkcjach plastycznych odniesień w kinie oraz wskazać formy przywoływania malarstwa na ekranie, egzemplifikując je najbardziej charakterystycznymi przykładami z kinematografii hiszpańskiej, które, rzecz jasna, znajdują swoje odpowiedniki w kinie światowym. Równocześnie warto zauważyć, że nawiązania, interpretacje i aktualizacje rodzimych dzieł sztuki w filmach hiszpańskich twórców stają się odzwierciedleniem wciąż żywej w kulturze tradycji i uniwersalności prac wielkich mistrzów, przywoływanych często w całkowicie odmiennych kontekstach historycznych, politycznych i społecznych.

Áurea Ortiz i María Jesús Piqueras piszą, że obraz może pojawić się w kinie na dwa sposoby – jako przedmiot sam w sobie, gdy stanowi jeden z filmowych rekwizytów czy elementów dekoracji lub jako *tableau vivant*, czyli „żywy obraz”, w którym dzieło sztuki prezentowane jest za pomocą kompozycji, barw, postaci i przedmiotów przywołujących malarski pierwowzór¹. Podział na rekwizyty i „żywe obrazy” jest jednak pewnym uproszczeniem. Zwłaszcza w zakres drugiego pojęcia wchodzi szeroki krąg zagadnień związanych z estetyką obrazu filmowego, a same „żywe obrazy”, rozumiane jako reprezentacje malarstwa na ekranie bez użycia płótna, różnią się nie tylko

¹ Por. Á. Ortiz, M.J. Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona 1995, s. 165.

pod względem rozwiązań formalnych, ale i symboliki, funkcji fabularnej oraz stopnia wierności oryginałowi².

Obok cytowania obrazu jako symbolicznego lub dekoracyjnego tylko rekwizytu wplecionego w świat przedstawiony³ wyróżniam cztery sposoby budowania plastycznych nawiązań poprzez odpowiednie ulokowanie w kadrze postaci i przedmiotów, odsyłających swoim wyglądem do przedstawienia malarskiego. Pierwszym z nich będą „żywe obrazy”, jednak używać będę tego pojęcia w znaczeniu nieco węższym niż wspomniane badaczki.

Pojęcie *tableau vivant* wywodzi się z dziewiętnastowiecznej salonowej rozrywki, polegającej na statycznym odtwarzaniu dzieł sztuki⁴. We wczesnych filmowych „żywych obrazach” wyraźnie podkreślano przynależną malarstwu statykę, co tworzyło wrażenie nachalności plastycznego odwołania. Poprzez zatrzymanie ruchu i czasu, zabieg ten napotykał nieraz zarzuty antyfilmowości. Klasycznym przykładem zastygłego w bezruchu „żywego obrazu” jest zakończenie filmu *Szaleństwa miłości* (*Locura de amor*, 1948) Juana de Orduña, odsyłające w każdym detalu do płótna Francisca Pradilli *Doña Juana Szalona* (*Doña Juana „La Loca”*, 1877). Jedynie dym wznoszący się ku niebu zdradza, że mamy do czynienia z filmową inscenizacją, a nie z reprodukcją obrazu. W latach czterdziestych popularnym zabiegiem było też ukazywanie statycznych „żywych obrazów”, by po sekundach potrzebnych widzowi na kontemplację kompozycji, ożywić scenę poprzez wprowadzenie doń ruchu. Najczęściej był on wywiedziony z samej malarskiej inspiracji, na przykład w filmie Benita Perojo *Goyescas* (1942) podrzucony przez kobiety pajac. Tańczące w kole czy bawiące się w ciuciubabkę postacie, przelamując statykę ruchem, nie zaburzają kompozycji kartonów do tapiserii Goi, na które zostały ucharakteryzowane, a przejeżdżające przez most powozy świetnie wpisują się w wierną inscenizację obrazu Ramóna Bayeu. Niekiedy reżyser wydaje się wręcz szukać pretekstu do przedstawienia bohaterów w chwilowym bezruchu. Doskonałym przykładem jest hrabina de Gualda przeglądająca się w lustrze, w którego obramowaniu oglądamy odbicie perfekcyjnie wystylizowane na portret księżnej Alba w czarnej mantyli pędzla Goi.

W drugiej połowie XX wieku, pod wpływem coraz bardziej świadomie używanego języka kina, „żywe obrazy” odchodzą od swych korzeni, ztraca-

² Por. J. Aleksandrowicz, *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim*, Wyd. UŚ, Katowice 2012, s. 273–274.

³ Zob. szerzej M. Barrientos Bueno, *Cine y pintura*, w: *Cine, arte y artilugios en el panorama español*, ed. R. Utrera Macías, Padilla Libros, Sevilla 2002, s. 70–71.

⁴ Zob. szerzej: Á. Ortiz, M.J. Piqueras, *La pintura en el cine...*, s. 181–182; M. Barrientos Bueno, *Cine y pintura...*, s. 68–71.

ją nienaturalną statykę i nie rozbijając rytmu opowieści, coraz to płynniej wpisują się w narrację. Przykładem może być *Tirana* (1958) Juana de Orduñi, gdzie reżyser wykorzystuje malarskie odniesienia zupełnie inaczej, niż miało to miejsce w *Szaleństwach miłości*. Statyczny *tableau vivant* oglądamy tu jedynie w scenie pozowania do portretu, a goyowskie kartony (te same, które przywoływał Benito Perojo) pojawiają się już raczej poprzez kolorystyczne i kompozycyjne nawiązania – czytelne dla widza, ale ożywione ruchem i dalekie od dosłownego kopiowania dzieła. Również w kinie najnowszym statyczne i dosłownie przywoływane „żywe obrazy” spotykamy przede wszystkim w filmach biograficznych, gdzie znajdują one doskonały pretekst w scenach pozowania do obrazów. Przykładami są takie filmy jak *Volavérunt* (1999) Bigasa Luny, hiszpańsko-grecka koprodukcja Yannisa Smaragdisa *El Greco* (2007), *Goya (Goya en Burdeos)*, 1999) Carlosa Saurya, *Oskar. Surrealistyczna pasja* (Óscar. *Una pasión surrealista*, 2008) Lucasa Fernándezza czy telewizyjna produkcja *Listy Sorolli (Cartas de Sorolla)*, 2006) w reżyserii José Antonia Escrivy. W opowieściach, w których brak malarza-bohatera niekiedy zastrzymanie ruchu postaci umotywowane jest pozowaniem do fotografii. Dobrym przykładem jest słynna scena z *Viridiany* (1961) Luisa Buñuela, gdzie biesiadujący pijani biedacy tworzą parodię *Ostatniej wieczerzy (L'ultima Cena)*, 1494–1498) Leonarda da Vinci. Z nowszych produkcji można wymienić *Elegię (Elegy)*, 2008) Isabel Coixet. Chora na raka bohaterka filmu tuż przed czekającą ją operacją pozuje do fotografii, przybierając pozę ze słynnego aktu *Goi Maja naga (La maja desnuda)*, 1797–1800), którego reprodukcję widzimy na ekranie w jednej z wcześniejszych sekwencji.

„Żywym obrazem” najbardziej popularnym w kinie hiszpańskim i odtwarzanym zwykle z ogromną dbałością o wierność względem oryginału jest niewątpliwie *Rozstrzelanie powstańców madryckich (Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío)*, 1814) Goi, które od okresu niemego aż po filmy z początku XXI wieku powraca w niemal niezmienionej formie – postaci zastygają bez ruchu w oczekiwaniu na egzekucję i burzą malarską kompozycję, upadając pod salwą karabinów. Interesującym przykładem przetworzenia malarskiej inspiracji we współczesnym *tableau vivant* jest natomiast scena z *Godziny odważnych (La hora de los valientes)*, 1998) Antonia Mercero, wpisująca odniesienie do *Rozstrzelania powstańców madryckich* w realia hiszpańskiej wojny domowej z lat 1936–1939. „Żywy obraz” zbudowano tu jedynie z kilku elementów nawiązujących do przywoływanego dzieła i całkowicie podporządkowanych narracji. Latarki wymierzone w skazańca zastępują latarnię towarzyszącą przedstawionej przez Goyę scenie egzekucji. W kolejnych ujęciach widzimy

szereg oprawców z wymierzoną bronią i unoszącego ramiona mężczyźnę w białej koszuli. Nieprzypadkowo też rozstrzelanie odbywa się w murach Muzeum Prado, pod ocalonym pośród wojennej zawieruchy autoportretem Goi.

Rodzajem adaptacji pozbawionym efektu sztuczności, towarzyszącego rygorystycznie traktowanym „żywym obrazem”, jest charakterystyczne dla kina współczesnego intertekstualne *punctum*, które tak jak *tableau vivant* odwołuje się do plastycznego pierwowzoru poprzez ukształtowanie świata przedstawionego, różni się od niego natomiast fragmentarycznością przekazu. Będą to więc pojedyncze detale podporządkowane fabule i kompozycji kadru, które odsyłają do konkretnych przedstawień malarskich, nie przywołując ich jednak jako większej całości. Dlatego mogą przykuć uwagę widza lub jej umknąć, co znacząco wpływa na sposób odczytania poszczególnych scen.

Termin *punctum* zapożyczam z pracy Rolanda Barthesa *Światło obrazu*, gdzie termin ten służy do analizy odbioru fotografii i rozumiany jest jako przykuwający uwagę detal, który sprawia, że zdjęcie przenika widza i staje się mu bliskie⁵. Charakter *punctum* jest całkowicie subiektywny – na tym samym zdjęciu każdy z odbiorców może odnaleźć je gdzie indziej lub nie odnaleźć wcale. „*Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie” – pisze Barthes⁶. Nie używam tu jednak pojęcia *punctum* ściśle w rozumieniu autora, ponieważ rozpoznanie w kinie elementów intertekstualnych związane jest mocno z innym terminem pojawiającym się w pracy Barthesa, a mianowicie ze *studium*, skupiającym w sobie wiedzę odbiorcy i zamiar artysty⁷.

Dobrym przykładem jest film *Pudel* (*Caniche*, 1979) Bigasa Lunny, gdzie pieśń z portretu księżnej Alba w białej sukni przeniesiony został w odmienny, współczesny kontekst i uwikłany w plastyczną grę z odbiorcą. W podobny sposób słynne *Miękkie zegary* (*Los relojes blandos*, 1931) wkomponowane zostały w oniryczne wyobrażenie wojennych okrucieństw w filmie *Dalí* (1991) w reżyserii Antoniego Ribasa. Plastycznym detalem, który w szczególności sposób zwraca uwagę widza, może być też sama kompozycja kadru. Na tej zasadzie kobiecy akt w filmie *Zdumiony król* (*El rey pasmado*, 1991) Imanola Uribe przywołuje na myśl *Wenus z lustrem* (*Venus del espejo*, 1647–1651) Velázqueza, a w *Goi* (1985) José Ramóna Larraza, malarz ustawia służbę

⁵ Por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wyd. KR, Warszawa 1996, s. 73.

⁶ Tamże, s. 47.

⁷ Por. tamże, s. 48–49. Zob. także J. Aleksandrowicz, *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi...*, s. 278–280.

w pozycjach, jakie zajmują członkowie rodziny królewskiej na płótnie *Rodzina Karola IV* (*La familia de Carlos IV*, 1800). Bez odczytania kompozycyjnego *punctum* scena ta całkowicie traci swój symboliczny wymiar, podobnie zresztą jak ma to miejsce w wypadku pozostałych przykładów.

O ile w kontekście „żywego obrazu” czy intertekstualnego *punctum* mówimy o mniej lub bardziej dosłownych cytatach malarskich, o tyle w wypadku quasi-cytatu mamy do czynienia ze sfingowaniem konwencji cytowania poprzez przywołanie obrazu nieistniejącego w rzeczywistości pozaekranowej⁸. W formułę tę wpisują się obrazy-rekwizyty tworzone na potrzeby danego filmu, ale też fikcyjne „żywe obrazy” – kompozycje przedmiotów, postaci i scenerii, przywołujące na myśl malarskie płótna, a w rzeczywistości nieodsyłające konkretnie do żadnego z nich. Przykładem może być martwa natura z *Goi* Carlosa Saury, która wyraźnie narzuca widzowi skojarzenia z przedstawieniem malarskim.

José Luis Borau dzieli plastyczne inspiracje w filmie na obecności (*presencias*) i wpływy (*influencias*). Obecności są oczywiste, tematyczne, zamierzone już na poziomie scenariusza – mogą uzewnętrznić się pod postacią obrazu-rekwizytu lub malarza-bohatera, a także w formie „żywego obrazu”. Wpływy są znacznie trudniejsze do prześledzenia, nie zawsze też bywają uświadomione⁹. Pojęcie kinomalarsstwa oscyluje pomiędzy obecnością a wpływem, przede wszystkim wiąże się jednak z tą drugą kategorią. Termin ten przytaczam za pracą Tadeusza Miczki o inspiracjach plastycznych w kinie Andrzeja Wajdy¹⁰. Określeniem „kinomalarsstwo” posługuje się autor, opisując szczególnie wyrafinowane plastyczne *Smugi cienia* (1976) Wajdy¹¹, przywołujące na myśl morskie pejzaże malarzy angielskich późnego romantyzmu¹² oraz świetlne strategie twórców baroku¹³. Istotą kinomalarsstwa jest wrażenie malarskości przekazu filmowego, występujące zwykle przy jednoczesnym braku konkretnych plastycznych odniesień. W przeciwieństwie jednak do

⁸ Na temat quasi-cytatów polegających na sfingowaniu konwencji cytowania filmu w filmie zob. K. Majewska, *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje*, „Studia Filmoznawcze”, t. 19, S. Bobowski, red., Wyd. UW, Wrocław 1998, s. 80–81.

⁹ Por. 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, Ocho y Medio, Madrid 2003, s. 18.

¹⁰ Por. T. Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości telewizyjnej i filmowej Andrzeja Wajdy*, Wyd. UŚ, Katowice 1987.

¹¹ Zob. tamże, s. 168–205.

¹² Por. tamże, s. 198–199.

¹³ Por. tamże, s. 193.

quasi-cytatu chodzi tu nie o budowanie iluzji odtworzenia pojedynczego, nieistniejącego obrazu, lecz o wywołanie malarskich skojarzeń w większym fragmencie filmu. Najczęściej jest to przywołanie pewnych stylów czy malarsko potraktowanych tematów. Środkami *stricte* filmowymi – za pomocą światłocienia, gry barw, plastycznych właściwości montażu, kostiumu i scenografii – osiągnięty zostaje efekt malarski, niebędący jedynie indywidualną grą skojarzeń, lecz rodzajem komunikatu wychodzącego z samego filmowego przekazu. Dobrym przykładem jest sekwencja rozgrywająca się w salonie książąt Osuna z *Goi* Carlosa Saury. Fragment ten nasycony został malarskością poprzez skupienie się kamery na niuansach światłocienia, fakturach tkanin, detalach biżuterii, poprzez wyrafinowanie kompozycyjne kadru i precyzyjnie rozłożone plamy barw, wpisujące się w ciepły koloryt sceny. Portretowe upozowanie postaci przywodzi tu na myśl płótna dawnych mistrzów, choć nie odsyła bezpośrednio do żadnego z nich, za wyjątkiem portretu gospodarzy, do którego aluzja pojawia się w jednym z kadrów. W sekwencji wojennej filmu oglądamy natomiast sceny nawiązujące do malarstwa niemieckiego romantyzmu, zwłaszcza do twórczości Caspara Davida Friedricha.

Specyficzną formą kinomalarstwa są też u Saury metamorfozy obrazów, uzyskane za pomocą przenikania lub technik cyfrowych, takich jak *morphing*, dzięki którym plastyczne cytaty zlewają się ze światem przedstawionym. W niektórych scenach postaci z malarskich płócien opuszczają ramy obrazów i wkraczają w życie filmowych bohaterów. Postać śmierci z dzieła Pedra de Camprobína *Młodzieniec i śmierć* (*El joven caballero y la muerte*, 1660) przychodzi do chorego Goi i przeobraża się w widmo jego ukochanej. Przeróżający pielgrzymi opuszczają ścienne malowidło *Pielgrzymka do San Isidro* (*La romería de San Isidro*, 1820–1823), by osaczyć w ponurym korowodzie malującego artystę. W czołówce filmu natomiast z inscenizacji *Ćwierci wołu* (*De geslachte os*, 1655) Rembrandta wylania się twarz starego Goi, co buduje piękną metaforę narodzin nowego mistrza z rembrandtowskiej tradycji.

Odmiernym przykładem jest czarno-biała sekwencja z filmu *Goya, historia pełnej samotności* (*Goya, historia de una soledad*, 1971) w reżyserii Nina Quevedo, choć w tym wypadku należałoby mówić raczej o graficzności niż o malarskości przekazu, fragment ten wpisuje się bowiem w estetykę rycin z cyklu *Kaprysy* (*Caprichos*, 1796–1799). Wiele sekwencji na zasadzie kinomalarstwa buduje też w swoich filmach Víctor Erice, sprawiając, że poszczególne fragmenty przywodzą na myśl płótna Vermeera, Rembrandta, Velázquezza czy Hoppera¹⁴. Nie bez

¹⁴ Zob. szerzej: 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; R. Cerrato, *Víctor Erice. El*

powodu Roland Schwartz pisze, że reżyser ten „używa kamery i koloru z wyczuciem malarza”¹⁵. Formuła kinomalarstwa powraca również niekiedy w kontekstach historycznych, jak w *Szaleństwach miłości* Juana de Orduña, czy tematycznych, jak w *Belle époque* (1992) Fernanda Trueby, gdzie sekwencja balu przebierańców staje się echem karnawałowych płócien José Gutiérreza Solany, choć w tym wypadku możemy wskazać także kilka odniesień do konkretnych malarskich kompozycji.

Wymienione formuły, służące filmowcom do przywoływania malarstwa na ekranie, wpisują się w trzy podstawowe funkcje plastycznych inspiracji. Pierwsza z nich to przedstawienie biografii malarza połączone z prezentacją jego dzieł i bardzo często koncentrujące się niestety na popularnym motywie fabularnym romansu artysty z modelką. W kinie hiszpańskim sportretowano wielu wybitnych malarzy narodowych – od starych mistrzów jak Velázquez i El Greco, po twórców współczesnych: Joaquína Sorollę, Antonia Lópeza, Salvadora Dalí, Óscara Domíngueza czy Picassa. Najwięcej filmów biograficznych poświęconych jest Goi – z pewnością nie tylko ze względu na rangę, różnorodność i uniwersalność jego sztuki, ale też z powodu kuszącej filmowców romantycznej legendy związanej z artystą. W tym wypadku kino staje się również ciekawym odzwierciedleniem sposobów postrzegania malarza zmieniających się na kolejnych etapach historii Hiszpanii – od wesołego kostumbrysty z okresu dyktatury generała Franco, poprzez ponurego filozofa zadumanego nad losami kraju z czasów postfrankistowskich rozliczeń, aż po obecnego w kinie współczesnym twórcę uniwersalnego, wybiegającego swym spojrzeniem daleko w przyszłość¹⁶.

poeta pictórico, Ediciones JC, Madrid 2006; P.P. Ashworth, *Silence and Self-Portraits: The Artist as Young Girl, Old Man and Scapagoat in “El espíritu de la colmena” and “El sueño de la razón”*, „Estreno. Cuadernos del teatro Español Contemporáneo” 1986, vol. 12, n° 2, s. 66–71; J. Saborit, *El sol del membrillo. Guía para ver y analizar*, Nau Libres, Valencia 1999.

¹⁵ R. Schwartz, *Víctor Erice, w: Spanish Film Directors (1950–1985): 21 Profiles*, Scarecrow, Metuchen–New York–London 1986, s. 92.

¹⁶ Zob. szerzej: J. Aleksandrowicz, *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi...*, s. 105–136; M. Águeda Villar, *Goya en el relato cinematográfico*, „Cuadernos de Historia Contemporánea” 2001, n° 23, s. 67–102; M. Rotellar, *Goya en el cine*, w: tegoż: *Aragoneses en el cine*, vol. 3, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza 1972, s. 52–63; J.-C. Seguin, *Goya au cinéma*, w: *De Goya à Saura*, dir. J.-P. Aubert, J.-C. Seguin, Le Grimoire, Lyon 2005, s. 61–82; J. Aleksandrowicz, *Pomiędzy płótnem a ekranem. Śladami Goi w kinie hiszpańskim*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65, s. 96–116; A. Helman, *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*, Wyd. Rabid, Kraków 2005, s. 187–217; C. Cadafalch, C. Grandas, *Goya y su influencia en el cine español de postguerra: una aproximación a través de los directores B. Perjojo, J. Orduña y L. Buñuel*,

Drugi obszar plastycznych odniesień wiąże się z odtworzeniem realiów epoki w filmach kostiumowych i historycznych. Przykładem może być *Zdumiony król*, ukazujący dwór Filipa IV poprzez pryzmat malarstwa Velázquezego. Szczególnym przypadkiem wydaje się film *Szaleństwa miłości*, w którym historia oszalałej królowej z przełomu XV i XVI wieku ukazana jest za pomocą dziewiętnastowiecznych wyobrażeń epoki. Obok wspomnianego obrazu Pardilli wymienić tu można choćby płótno *Izabela Katolicka dyktująca swój testament* (*Doña Isabel la Católica dictando su testamento*) namalowane przez Eduarda Rosalesa w roku 1864. Ciekawym przykładem jest też film w reżyserii Jaime Camina *Światła i cienie* (*Luces y sombras*, 1988), gdzie bohater przenosi się w czasy Filipa IV dzięki *Pannom dworskim* (*Las Meninas*, 1656) Velázquezego, a powrót do lat osiemdziesiątych XX wieku staje się możliwy tylko poprzez przekonanie mistrza, by namalował słynny portret. Interesująca jest tu zwłaszcza metafilmowa refleksja towarzysząca uwikłanej w malarskie cytaty fabule.

Często zarówno pewne tematy, jak i postacie oraz okresy historyczne charakteryzowane bywają w kinie poprzez pryzmat wizji określonego malarza. Na tej zasadzie płótna Solany towarzyszą karnawałowej sekwencji z *Belle époque* czy z filmu *Niedziela karnawału* (*Domingo de carnaval*, 1945) Edgara Neville, choć w tym ostatnim stanowią jedynie plastyczny ozdobnik w kryminalno-komediowej fabule, gdzie nie ma już miejsca na towarzyszącą obrazom refleksję. W kostiumowych filmach z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, osadzonych na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku, swoistym ozdobnikiem stają się również inscenizacje sielankowych kartonów Goi oraz on sam, sprowadzony do rozpoznawalnej ikony epoki. Wielkim tematem hiszpańskiego kina, powracającym często poprzez nawiązania do obrazów i grafik Goi, jest też wojna o niepodległość z lat 1808–1814.

O ile wczesne filmy operowały obrazami wyłącznie w realiach historycznych, o tyle kino współczesne umieszcza je w nowych kontekstach, podejmując z odbiorcą rodzaj specyficznej gry w cytaty – próbuje zaskoczyć, odsyła do autorefleksji i znaczeń niezależnych od filmowej akcji, niekiedy rozbijając jej ciągłość oraz realizm świata przedstawionego, zwykle jednak wpisując się płynnie w fabulę odznaczającą się dwukodowością przekazu. Wkraczamy tutaj na trzeci obszar filmowych inspiracji, gdzie dzieło sztuki oderwane jest od pierwotnego kontekstu i nabiera nowych, często zaskakujących znaczeń. Doskonalej egzemplifikacji dostarczają wojenne grafiki i *Czarne malowidła*

w: *Goya 250 años después, 1746–1996*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella 1996, s. 479–490; E. Arumí, *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine*, „Filmhistoria” 1996, vol. 6, n° 3, s. 247–276.

(*Pinturas negras*, 1820–1823) Goi. Hiszpańscy filmowcy wykorzystują ich ponadczasowy charakter, wplatając je zarówno w konteksty innych, późniejszych konfliktów, jak i w rozważania o hiszpańskiej tradycji oraz problemach współczesności. W *Tangu* (1998) Carlosa Saury ryciny z cyklu *Okropności wojny* (*Los desastres de la guerra*, 1810–1815) stają się metaforą okrucieństw wojskowej dyktatury w Argentynie, we wspomnianej już *Godzinnie odważnych* ikona antynapoleońskiego powstania przeniesiona zostaje w realia wojny domowej, a w *Labiryncie Fauna* (*El laberinto del Fauno*, 2006) Guillerma del Toro pożerający dzieci potwór z podziemnego świata oraz frankistowski kapitan, zabijający ukrywających się w lasach partyzantów, są wyraźnym echem postaci Saturna z *Czarnych malowideł* Goi. Bigas Luna z kolei odziera *Pojedynek na kije* (*Duelo a garrotazos*, 1820–1823) z kontekstów politycznych, w jakich zwykle bywa interpretowany, by umieścić go w realiach współczesnej groteski w filmie *Szynka, szynka* (*Jamón, jamón*, 1992). Bohaterowie walczą tu nie na kije, lecz na tradycyjne iberyjskie szynki, a wymowa tego pojedynku doskonale wpisuje się w tragikomiczną fabułę, stanowiącą rodzaj przewrotnej gry z hiszpańskimi ikonami, archetypami i stereotypami. Ciekawym przykładem jest także *Elegia* – wspomniana przy okazji fotograficznych konotacji niektórych „żywych obrazów”. *Maja naga*, z lubością wykorzystywana w filmach biograficznych i historycznych, jako rzekomy dowód romansu Goi z wysoko urodzoną modelką, jest tutaj subtelnym symbolem kruchego piękna, a tożsamość sportretowanej przez malarza kobiety pozostaje zagadką i nie ma nic wspólnego z żadną romantyczną legendą.

Poza kręgiem goyowskich inspiracji warto przypomnieć o przywoływanej już scenie z *Viridiany* Buñuela, gdzie *Ostatnia wieczerza* Leonarda da Vinci przekształca się w ironiczną społeczną metaforę. Innego rodzaju gra malarzkim cytatem ma miejsce w filmie *Daję ci moje oczy* (*Te doy mis ojos*, 2003) Icíar Bollaín. Dzieła El Greca, Rubensa, Luisa Moralesa i Tycjana towarzyszą tu refleksji nad problemem przemocy wobec kobiet – odwiecznym, mimo że akcja rozgrywa się we współczesnym Toledo. Odmiennym jeszcze przykładem przeniesienia obrazu w krąg nowych znaczeń jest scena z filmu Saury *Buñuel i stół króla Salomona* (*Buñuel y la mesa del rey Salomón*, 2001), gdzie inscenizacja płótna Salvadora Dalí zatytułowanego *Dalí w wieku sześciu lat, kiedy sądził, że jest dziewczynką, podnoszący powierzchnię wody, by zobaczyć psa śpiącego w cieniu morza* (*Dalí a la edad de seis años, cuando creía que era una niña, levantando la piel del agua para ver un perro dormido a la sombra del mar*, 1950) przekształca się w antycypację śmierci Federica Garcíi Lorki. Co ciekawe, ten sam obraz (i także w towarzystwie Lorki) pojawia się w filmie *Pies zwany Bólem* (*Un perro*

llamado Dolor, 2001) Luisa Eduarda Aute, który w czarno-białym języku animacji poprzez przemiany poszczególnych motywów i niecodzienne zestawienia plastycznych detali buduje surrealistyczną opowieść o sztuce, przypominającą niezwykle kolaż. Jej kolejne części poświęcone są takim artystom, jak: Francisco Goya, Marcel Duchamp, Frida Kahlo, Julio Romero del Torres, Pablo Picasso, Joaquín Sorolla, Salvador Dalí i Diego Velázquez. Ich twórczość staje się tworzywem narracji, a poszczególne wątki przenikają się ze sobą, dowodząc złożoności i bogactwa kulturowych powiązań¹⁷.

Kino współczesne rozwinęło także metodę charakterystyki postaci poprzez ich stosunek do określonych dzieł sztuki. Dzieje się tak choćby w *Papierowych zamkach* (*Castillos de cartón*, 2009) Salvadora Garcíi Ruiza, gdzie malarskie cytaty towarzyszą trójce studentów akademii sztuk pięknych w wybraniu własnej artystycznej drogi, czy we wspomnianym już filmie *Godzina odważnych*, w którym reżyser definiuje charaktery bohaterów poprzez ich stosunek do autoportretu Goi zapomnianego przy ewakuacji zbiorów z Muzeum Prado i ukrywanego podczas oblężenia Madrytu¹⁸.

Godzina odważnych jest również przykładem na to, jak obraz może stać się punktem wyjścia i motorem napędzającym filmową akcję. Taką rolę plastyczny cytat pełni też niekiedy w znacznie lżejszych i mniej złożonych intertekstualnie opowieściach. Na przykład w komedii Daniela Monzóna *Największa kradzież, o której nie opowiedziano* (*El robo más grande jamás contado*, 2002) bohaterowie postanawiają ukraść *Guernicę* (1937) Picassa. Słynny obraz jest tu jednak istotny wyłącznie ze względu na swą materialną wartość, a nie na zawartą w nim antywojenną refleksję.

Szkic ten nie wyczerpuje, rzecz jasna, tematyki wzajemnych powiązań kina i malarstwa, w krąg której zaliczamy przecież także zasygnalizowane tu jedynie problemy ramy, kompozycji, koloru, światłocienia, charakteryzacji postaci, ukształtowania przestrzeni czy zmieniającej się poetyki filmowych dokumentów o sztuce. Trzeba też wspomnieć o ryzyku nadinterpretacji wiążącym się z analizą malarskości obrazu filmowego. Zwraca na to uwagę Cerrato, pisząc o popularnej i często nieuzasadnionej manierze odczytywania każdego ujęcia ludzkiego ciała leżącego ze stopami na pierwszym planie jako inspiracji *Martwym Chrystusem* (*Cristo morto*, 1480) Andrei Mantegni¹⁹. Oswojenie

¹⁷ Szerzej na temat filmu zob. J. Aleksandrowicz, *Portret wielokrotny*, „Opcje” 2012, nr 1 (86), s. 34–39.

¹⁸ Zob. szerzej M. Barrientos Bueno, *Claroscuros de guerra junto a un veterano: Goya y „La hora de los valientes”*, „Quaderns de Cine: Cine y memoria histórica” 2008, n° 3, s. 15–21.

¹⁹ Zob. R. Cerrato, *Víctor Erice. El poeta pictórico...*, s. 15.

z niektórymi motywami i modelami kompozycji prowadzi do ich powielania, nie zawsze w sposób zamierzony. W wielu wypadkach mówienie o inspiracji plastycznej wymaga nie tylko dokładnej analizy dzieła, ale też powołania się na wypowiedzi twórców. Czasem interpretacyjnej śmiałości dodają jedynie prace innych badaczy, dostrzegających te same źródła inspiracji. W niniejszym szkicu posługuję się wyłącznie przykładami niebudzącymi wątpliwości, omijając tym samym interpretacyjne pułapki, niemniej jednak pozostają one kolejnym istotnym zagadnieniem w kręgu plastyczno-filmowych oddziaływań²⁰.

Osobnym aspektem pozostaje też relacja odwrotna, a mianowicie wpływ kina na malarstwo. Niekiedy wiąże się on z wyraźną inspiracją tematyczną – na płótnach pojawiają się twarze gwiazd, nawiązania do konkretnych scen czy motywów gatunkowych, a czasem przywoływany jest charakterystyczny dla filmu typ kompozycji lub konwencja stylistyczna. Znanym przykładem z zakresu sztuki hiszpańskiej jest Myszka Miki towarzysząca sportretowanej konno arystokratce na obrazie Ignacia Zuloagi *Młoda księżna Alba* (*La joven duquesa de Alba*, 1932), a także prace artystów z Equipo Crónica, takie jak *Poisonville* (1972) i *Ameryka, Ameryka* (*America, America*, 1965) czy niektóre płótna Eduarda Arroyo²¹. Interesujące jest zwłaszcza wzajemne przenikanie się kręgów artystycznych inspiracji. Ciekawym przykładem wydaje się obraz Antonia Saury *Brigitte Bardot*, zainspirowany wizerunkiem słynnej gwiazdy. W filmie *Mrożony peppermint* (*Peppermint frappé*, 1967) Carlosa Saury, brata malarza, portret ten powraca jako rekwizyt uwikłany w symbolikę opowieści, a koło wzajemnych wpływów zamyka się.

Hiszpański reżyser Víctor Erice, nazwany przez Rafaela Cerrato „poeta obrazu”²², twierdzi, że „malarstwo pomaga kinu uwolnić się od odziedziczonych w spadku po teatrze i literaturze sztucznych konwencji, narracyjnych formuł i dramatycznych klisz”²³. Jak próbowałam pokazać, film inspirowany sztuką także wytworzył z czasem własne konwencje i sposoby obrazowania, często używane również w kinie komercyjnym i niebędące by-

²⁰ Zob. J. Aleksandrowicz, *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi ...*, s. 293.

²¹ Ciekawej analizy filmowych odniesień i cytatów w malarstwie dostarcza druga część pracy José Luisa Borau *El cine en la pintura, la pintura en el cine*, gdzie autor ukazuje złożoność artystycznych wpływów również poza obszarem sztuki hiszpańskiej – zob. J.L. Borau, *La pintura en el cine. El cine en la pintura ...*, s. 83–146.

²² Zob. R. Cerrato, *Víctor Erice. El poeta pictórico ...*

²³ Cyt. za http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/pintura_cine_influencia.htm#Vermeer_Zurbarán_y_el_claroscuro_en_EL_espíritu_de_la_colmena_de_Víctor_Erice [dostęp: 18.01.2013].

najmniej receptą na autorskość i oryginalność. Obok kostiumowych roman-
sów, gdzie obecność malarzy i malarstwa (w tej właśnie kolejności) jest jedy-
nie romantycznym ozdobnikiem, powstają jednak filmy próbujące oddać
istotę dzieł sztuki, przełożyć ich znaczenia na język kina lub wykorzystać
w refleksji nad historią i współczesnością. Przywołane filmy hiszpańskich
twórców, głęboko zakorzenione zwłaszcza w rodzimej tradycji artystycznej,
wydają się tego doskonałym dowodem.

Bibliografia

- Águeda Villar M., *Goya en el relato cinematográfico*, „Cuadernos de Historia Contemporánea” 2001, n° 23, s. 67–101.
- Aleksandrowicz J., *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim*, Wyd. UŚ, Katowice 2012.
- Aleksandrowicz J., *Pomiędzy płótnem a ekranem. Śladami Goi w kinie hiszpańskim*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65, s. 96–116.
- Aleksandrowicz J., *Portrait zwiłokrotniony*, „Opcje” 2012, nr 1 (86), s. 34–39.
- Arumí E., *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine*, „Filmhistoria” 1996, vol. 6, n° 3, s. 247–276.
- Ashworth P.P., *Silence and Self-Portraits: The Artist as Young Girl, Old Man and Scapegoat in “El espíritu de la colmena” and “El sueño de la razón”*, „Estreno. Cuadernos del teatro Español Contemporáneo” 1986, vol. 12, n° 2, s. 66–71.
- Barrientos Bueno M., *Cine y pintura*, w: *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Ed. R. Utrera Macías, Padilla Libros, Sevilla 2002.
- Barrientos Bueno M., *Claroscuros de guerra junto a un veterano: Goya y „La hora de los valientes”*, „Quaderns de Cine: Cine y memoria histórica” 2008, n° 3, s. 15–21.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wyd. KR, Warszawa 1996.
- Borau J.L., *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, Ocho y medio, Madrid 2003.
- Cadafalch C., Grandas C., *Goya y su influencia en el cine español de postguerra: una aproximación a través de los directores B. Perrojo, J. Orduña y L. Buñuel*, w: *Goya 250 años después, 1746–1996*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella 1996, s. 479–490.
- Cerrato R., *Víctor Erice. El poeta pictórico*, Ediciones JC, Madrid 2006.
- Helman A., *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlota Saury*, Wyd. Rabid, Kraków 2005.
- Majewska K., *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje*, „Studia Filmoznawcze”, t. 19, Bobowski S., red., Wyd. UW, Wrocław 1998.
- Miczka T., *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Wyd. UŚ, Katowice 1987.
- Ortiz Á., Piqueras M.J., *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona 1995.

- Pablos Pons J. de, *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.
- Rotellar M., *Goya en el cine*, w: tegoż: *Aragoneses en el cine*, vol. 3, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza 1972, s. 52–63.
- Saborit J., *El sol del membrillo. Guía para ver y analizar*, Nau Llibres, Valencia 1999.
- Schwartz R., *Víctor Erice, w: Spanish Film Directors (1950–1985): 21 Profiles*, Scarecrow, Metuchen–New York–London 1986.
- Seguin J.-C., *Goya au cinéma*, w: *De Goya à Saura*, dir. J.-P. Aubert, J.-C. Seguin, Le Grinh, Lyon 2005.

The adaptations of painting in Spanish Cinema

The work looks at the ways in which Spanish cinema was inspired by painting. Three general categories of existing inspirations become apparent: the biography of the artist, the use of the oeuvre in rendering the climate of a given epoch in historical films and inspirations that go far beyond that – employing painter’s imagery in many different, sometimes surprising ways and contexts in which they gain a completely new meaning. Analysis of aesthetic aspects like chiaroscuro, colours, props, character’s make-up and various types of the composition let depict five particular types of artistic cinematic references: a picture as a prop, the formula of “alive painting” (*tableau vivant*), quasi-quotes, intertextual *punctum* and cinema-painting.

Keywords: painting in the film, Spanish cinema