

Madryt malarski i filmowy. *O Duchach Goi Miloša Formana*

Rok 1792, siedziba Świętej Inkwizycji – Madryt.

Skupieni wokół ojca Gregoria dominikanie oglądają grafiki, które – jak wyjaśnia jeden z mnichów – nie tylko są sprzedawane w księgarniach i na ulicach Madrytu (można się natknąć na nie w Toledo, Salamance i w Sewilli), lecz także dotarły już do portu w Kadyksie – skąd pożeglowały do Włoch, zalewając rzymskie trotuary, i do Meksyku. Inny mnich, rozkładając na stole dwie akwaforty/akwatinty, konstatuje: „Tak widzi nas świat. Właśnie tak nas widzi świat”. Niepokój głównego inkwizytora pogłębia stwierdzenie, że autorem bulwersujących przedstawień jest nie kto inny jak nadworny malarz króla Karola IV i jego żony, Marii Luisy z Burbonów – Francisco José de Goya y Lucientes.

Tym, co zwróciło uwagę Świętej Inkwizycji, była relacja między rycinami a światem realnym. Jeden z dominikanów postawił tezę, że nie mamy tu do czynienia z problemem referencji i że akwaforty /akwatinty nie są bynajmniej prawdziwym obrazem rzeczywistości społeczno-religijnej. Nieprzekonany przez brata Lorenza o tym, iż w istocie jest to wizerunek epoki, zapytuje: „Jak możesz nazywać te odrażające wizje prawdziwą twarzą naszego świata?” Lorenzo Casamares (Javier Bardem), posługując się poręcznym sofizmatem, odpowiada: „Jest tylko jeden świat. Ani twój, ani mój, tylko Pana naszego” [1]. Niemniej rozdrażniony dominikanin nie ustępuje: „Postradałeś wzrok, bracie? Nie widzisz, że ten Goya kupczy szatańskim plugastwem i zepsuciem? To wysłannik mocy piekielnych. Przyznaję, że dekorował kościoły. Owszem, malował anioły. Lecz wiesz, kogo widzi twa matka, wznosząc oczy ku Bogu? Wiesz, czyje twarze sportretował Goya, malując anioły? Nierządnic! To ładacznicie uśmiechają się z sufitu do twojej matki!”

I tym razem brat Lorenzo, zachowując spokój i precyzyjnie odpowiadając swemu adwersarzowi, wyjaśnia własny punkt widzenia zebranym na naradzie inkwizytorom: „Zapewniam was wszystkich, że Goya pozostaje oddanym synem Kościoła. [...] spotykałem kobiety, które nie znają żadnej modlitwy. To one” – wraz z tymi słowami przy-ciska leżącą na stole rycinę (Capricho 44). Słyszalne i widzialne staje się jego postukiwanie palcami, które przydaje scenie większego dramatyizmu. Brat Lorenzo kontynuuje: „Takich powinniśmy szukać.

[1] Wszystkie cytaty ze ścieżki dźwiękowej *Duchów Goi* Miloša Formana i dodatków do filmu pochodzą

z nagrania na DVD (Monolith Video, b.r.; dystrybucja: Monolith Films Sp. z o.o.).

A co my robimy? Potępiamy wielkiego hiszpańskiego artystę. Sądziś, że pałac płótna Goi, puścisz z dymem zło, jakie namalował?” Kadr wypełnia teraz inna akwaforta/akwatinta zaczerpnięta ze słynnego cyklu grafik – Capricho 68.

W podsumowaniu swojej miniflipiki brat Lorenzo przekonuje ojca Gregoria, że Święta Inkwizycja, skazując na stos – „zaledwie” – ośmiu heretyków w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat, nie osiągnęła niczego spektakularnego, że stała się niejako cieniem samej siebie i że (w związku z tym faktem) powinno się zaostriżyć środki nacisku oraz w realnym życiu odnaleźć ludzi, których tak trafnie sportretował Goya. Co więcej, Casamares gotów jest stanąć na czele posłusznych funkcjonariuszy Świętego Oficjum ścigających *conversos* i admiratorów francuskiej rewolucji tudzież szeroko rozumianych idei oświeceniowych[2]. W scenie szkolenia donosicieli pojawia się oprawiona w skórę i ozdobiona dla niepoznaki wielkim krzyżem jedna z „książek zbójcekich” Woltera.

Wywołany proces podejrzeń skutkuje pojmaniem w karczmie Dony Julii niewinnej dziewczyny, którą widz poznał już w pracowni Goi i którą sam malarz dowcipnie określił mianem czarownicy. Inés Bilbatúa (Natalie Portman), córka Thomasa, zostaje następnie uznana za należącą do *judaizantów*, jako że podczas zabawy i uczy odmówiła spożycia wieprzowiny – fakt ten skrzętnie odnotowali znajdujący się w pobliżu szpicle Świętego Oficjum. To właśnie nadgorliwość tych ostatnich zaprowadziła Inés przed oblicze inkwizycji. Na torturach przyznała się ona do winy i trafiła do więzienia, gdzie była molestowana przez brata Lorenzo[3].

[2] Jak przypomina John Edwards (*Inkwizycja hiszpańska*, przeł. M. Urbański, Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media / „Fakty”, Warszawa 2002, s. 132), historycy zajmujący się problematyką inkwizycji hiszpańskiej są zgodni, że inkwizycja ta „[...] była na tle reszty ówczesnych organów wymiaru sprawiedliwości – duchownych i świeckich – absolutnym wyjątkiem, ponieważ stała całkowicie na uboczu szalejącej we wczesnonowożytnej Europie «psychozy czarownic», której ofiarą padały tysiące ludzi, głównie kobiet posłanych na stos bądź utopionych za rzekome poduszczanie mocy nieczystych przeciwko innym”. I nieco dalej: „[...] brak dowodów, by inkwizytorzy szczególnie się nimi interesowali [tj. zarzutami o magię miłosną kobiet, do której się one uciekały, „chcąc utrzymać przy sobie wiarołomnych kochanków” – dop. K.K.], co skądinąd odzwierciedla również typowy dla inkwizycji hiszpańskiej sposób podejścia do praktyk magicznych i opętania diabelskiego – problemów wyraźnie fascynujących autorytety naukowe i organa wymiaru sprawiedliwości w innych krajach europejskich” (ibidem, s. 133).

[3] Nawiasem mówiąc, pomysł scenarzystów, Jean-Claude’a Carrière’a i Miloša Formana, znacząco różni się tu ze znanymi z badań naukowych doświadczeniami historycznymi. Henry Kamen (*Inkwizycja hiszpańska*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, PIW, Warszawa 2005, s. 278) przypomina, że „[...] w latach po 1730 roku liczba autodafé i oskarżonych gwałtownie spadła, a w połowie wieku społeczność konwertytów przestała być głównym problemem religijnym. Po tych ostatnich wielkich prześladowaniach [od lat 60. XVII wieku do końca lat 20. XVIII wieku oskarżono o judaizowanie ponad 2200 osób – dop. K.K.] praktykowanie judaizmu w Hiszpanii osłabło i zanikło. W drugiej połowie XVIII wieku takie sprawy stały się już rzadkością, ostatnia odbyła się w Toledo w 1756 roku. Z ponad pięciu tysięcy spraw prowadzonych przed trybunałami między 1780 a 1820 rokiem, kiedy inkwizycja została zniesiona, tylko szesnaście dotyczyło *judaizantes*, z czego dziesięć toczyło się przeciwko cudzoziemcom, a sześć opierało się wyłącznie na podejrzaniach. Żydzi, jak się wydawało, zostali wyeliminowani

Ów ciąg zdarzeń doprowadził koniec końców do zemsty rodziny na Casamaresie: jako gość zrozpaczonego Thomasa, jego żony i synów brat Lorenzo został poddany torturom, w trakcie których przekonał się, że chcąc uniknąć bólu, był zdolny sygnować własnym imieniem i nazwiskiem najbardziej niedorzeczne oświadczenie. Ojciec Inés napisał za niego w stosownym dokumencie, iż rzeczony zakonnik jest „mieszkańcem zrodzonym z szympansa i orangutana”. Ujawnienie lub zniszczenie dokumentu Thomas uzależnił od tego, czy brat Lorenzo zdoła uwolnić niewinnie zatrzymaną. Hojna darowizna na klasztor św. Tomasza, którą Bilbatúa przekazał Casamaresowi tuż przed kolacją wyprawioną na jego cześć^[4], powinna teraz pomóc zarówno rodzinie Inés, jak i gościowi.

Nietrudno zauważyć, że logika akcji jest tutaj wypadkową początkowego rozumowania Casamaresa – innymi słowy, że ściśle się wiąże z niekwestionowanym przekonaniem o referencyjności rycin Goi. Błąd prostego odniesienia, który popełnia brat Lorenzo i który jednocześnie staje się „sprężyną dramatyczną” całego filmu, kulminującego skądinąd w groteskowym obrazie zhańbionej, skrzywdzonej i poniżonej przez życie pary głównych bohaterów (Inés i Casamaresa), ma za przyczynę całkowite rozminięcie się ze świadomie wykorzystanym przez artystę gatunkiem malarskim, będącym – jak pisał Jörg Traeger – „antytezą powszechnego kanonu piękna oraz normatywnej sztuki akademickiej i tym samym przymusów, jakie stamtąd wychodziły”^[5].

z Hiszpanii, ostatnią sprawę wytoczono Manuelowi Santiago Vivarowi w Kordobie w 1818 roku”.

[4] W rozmowie przy posiłku okazuje się, że rodzina ze strony ojca Inés ma korzenie żydowskie i że przybyła do Hiszpanii z Amsterdamu w roku 1624. Ponieważ fakt ten był znany jedynie Thomasowi, szybko się on domyśla, iż Casamares kłamał odnośnie do przyznania się przez Inés do winy. Czym prędzej postanawia więc przejść do ataku i „przesłuchać” swojego gościa.

[5] J. Traeger, *Goya. Die Kunst der Freiheit*, Verlag C. H. Beck, München 2000, s. 56. (Tłumaczenia wszystkich cytatów obcojęzycznych – jeśli nie zaznaczono inaczej – pochodzą ode mnie – K.K.). Sam tytuł i termin „capricci” wybrano jako nazwę gatunkową wyłącznie dla cyklu grafik. Początek tego postępowania wiąże się z osobą Jacques’a Callota, który w roku 1617 sporządził serię czterdziestu siedmiu rycin zebranych pod wspólnym tytułem *Capricci di varie figure*. Rozpoznawalne były w nich następujące tematy: święta, groteskowe sceny taneczne, portrety szlachciców i chłopów. Capricci następnych dwóch stuleci wydatnie rozszerzają ten repertuar. Pochodzące z roku 1698 *Capricci* autorstwa Georga Philippa Rugendasa eksplorują mianowicie tematykę jeźdźców i koni.

Z kolei obrazy architektury i „carceri” spotykamy u Giovanniego Battisty Piranesiego, którego sztychy ukazały się w latach 1749–1750 i – ponownie – w roku 1761, a które Goya poznał jesienią 1792 roku. „Wtedy [to – dop. K.K.], tj. krótko po swojej krytyce akademii, bawił on w Kadyksie jako gość u przyjaciela Sebastiana Martíneza, który posiadał wiele tysięcy sztychów, między innymi akwaforty Piranesiego” (ibidem, s. 56–57). Zasada „capriccio” okazała się płodna także w odniesieniu do rokokowego ornamentu. Jak dodaje Traeger, „punkt szczytowy gatunku znaczą tutaj *Morceaux de Caprice à divers usages* François Cuvilliés’a, ukazujące się w Paryżu i w Monachium, poczynając od 1738 roku” (ibidem, s. 57). Giovanni Battista Tiepolo ze swoimi *Capricci*, które wydano w Wenecji w roku 1749 w załączniku do *Raccolta di stampe a chiaroscuro* Antonia Marii Zanettiego (drugi nakład: 1785), jawi się natomiast jako ten, kto przedstawił sceny rodzajowe wywodzące się z heterogenicznych obszarów kulturowych. To samo dało o sobie znać w jego *Scherzi di Fantasia*, w których przejęte z mitologii i teatru figury dramatyczne występują w zagadkowym splocie. „Z tych *Scherzi* – konkluduje Traeger – piętnaście zostało opublikowanych w 1773 roku przez syna Tiepola, Giandomenica, pod tytułem *Capricci*” (ibidem).

I tak złożony z osiemdziesięciu grafik słynny cykl *Los Caprichos* (*Kaprysy*), powstały w latach 1797–1798, a poprzedzony pochodzącymi z tego samego czasu sześcioma obrazami o tematyce czarnoksiężskiej, które Goya namalował dla księżęcej rodziny Osuna po to, aby dekorowały wnętrza ich imponującej posiadłości o znamiennej nazwie „El Capricho” [6], został opublikowany w roku 1799 [7], a więc dokładnie siedem lat po tym, jak artysta stracił słuch. Cykl ten był urzeczywistnieniem zasady „capriccio” jako idei wolności wpisanej w regułę serii. Jedynie na takim tle można w pełni zrozumieć znaczenie akwafort/akwatint Goi, które daleko w tyle pozostawiły podobne dokonania wcześniejszych twórców.

Goya postawił sobie za cel ukazanie „głęboko egocentrycznego obrazu świata” [8], wychodził bowiem z założenia, że wpisana w „capriccio” swoboda pozwala na podjęcie ekstrawaganckich tematów, stworzenie nieco dziwacznej kompozycji całości i wprowadzenie fantastyki do struktury obrazu [9]. Wszystko to dało mu sposobność oswobodzenia własnej wyobraźni w taki sposób, żeby mogła ona podążyć drogą „sztuki wolności”, którą hiszpański malarz wynalazł dla twórczości artystycznej i która jako ni mniej, ni więcej, tylko „liberalizm w sztuce” na stałe zagościła we współczesnym świecie.

Do dzisiaj – jak konstatuje Traeger – wolność pozostała **najwyższą instancją** [podkr. K.K.], zasadniczą wartością demokratycznej epoki, centrum. Wolne wybory, wolny rynek, wolna sztuka. Wspólny mianownik jest jasny jak słońce i nie potrzebuje bliższej eksplikacji. Proces strukturalnej

[6] Robert Hughes (*Goya. Artysta i jego czas*, przeł. H. Jankowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006, s. 150) wysuwa przypuszczenie, że dwa z sześciu obrazów, tj. *Sabat czarownic (Wielki Kozioł)* i *Sabat czarownic*, ilustrują „motyw porwania niemowląt, znęcania się nad nimi i składania ich w ofierze”.

W odniesieniu do pierwszego z malowideł czytamy: „Szatan wyciąga do ładnej czarownicy z pulchnym dzieckiem przednią nogę w geście zachęty, jakby chciał powiedzieć: taka ofiara mi się podoba. Po niebie fruwać nietoperze i sowy, potęgując wrażenie grozy. Oczywiście mamy tu również rogaty księżyc”. Umieszczenie takich płócien w domostwie księżnej Osuna można tłumaczyć tym, iż motywy te w jakiś sposób łagodziły ból związany z utratą przedwcześnie zmarłych dzieci, co było wówczas – dodajmy – doświadczeniem powszechnym.

[7] J. Traeger, op. cit., s. 57. W przeciwieństwie do tego, co mówią na początku inkwizytorzy, *Los Caprichos* nie były sukcesem. W latach 1799–1803 Goi udało się sprzedać zaledwie dwadzieścia siedem kompletów odbitek, a w roku 1803, mając na oku roczną rentę dla swojego syna Francisca Javiera, zdecydował się przekazać do królewskiej Calcografía „[...] płyty pierwszego wydania grafik z 1799 roku

wraz z dwustu czterdziestoma wykonanymi już odbitekami serii. Uczynił to – jak przypuszcza Traeger – z obawy przed inkwizycją” (ibidem, s. 72).

[8] Ibidem.

[9] Ibidem, s. 57–58; zob. też R. Hughes, op. cit., s. 176 i nn. W swoim *Diario de Madrid* z 6 lutego 1799 roku hiszpański malarz pisał: „Autor jest przekonany, że krytyka ludzkich błędów i wad przystoi malarzowi tak samo, jak poecie i prozaikowi, choć przyjmuje się powszechnie, że jest to zadanie wyłącznie literatury. Spośród niezliczonych ekstrawagancji i szaleństw, jakie można znaleźć w każdym cywilizowanym społeczeństwie, [...] wybrał tematy, które w jego odczuciu stanowią odpowiedniejszy materiał dla satyry, a jednocześnie pobudzają jego wyobraźnię.

Ponieważ większość przedstawionych tutaj postaci nie ma nic wspólnego z rzeczywistymi, nie jest uzasadniona nadzieja, że znawcy gotowi będą przymknąć oczy na swoje wady.

[...] Ten, kto całkowicie odchodzi od Natury, zasługuje z pewnością na wysokie uznanie, ponieważ musi ukazać oczom publiczności formy i pozy, które zaistniały przedtem w mroku i pomieszeniu umysłu irracjonalnego lub opanowanego niepohamowaną namiętnością” (cyt. za: R. Hughes, op. cit., s. 176).

zmiany, który się dokonał wraz ze sztuką Goi, zakrawa – patrząc historycznie – na paradoks. Bo też sztuka wolności dostąpiła intronizacji przez ostatniego wielkiego malarza dworskiego dawnej Europy[10].

W tym samym kluczu – czyli „jako moc wolnego artysty”, a nie jako przedstawienia *stricto* realistyczne – można dzisiaj czytać powstały w latach 1810–1820 cykl rycin zatytułowany *Los desastres de la guerra* (*Okropności wojny*), dający się z grubsza podzielić na trzy grupy: (1) zdarzenia wojenne z czasów kampanii napoleońskiej (*Desastres* 2–47), (2) panujący w latach 1811–1812 głód w Madrycie (*Desastres* 48–64) i (3) „*Caprichos enfáticos*” (*Desastres* 65–85) – „Kaprysy dosadne”, przedstawiające sceny alegoryczne i satyryczne, a nawet karykaturalne. Jako spójna całość został on opublikowany już wiele lat po śmierci malarza przez Academia de San Fernando – w roku 1863 (syn artysty, Francisco Javier, przechował ich płyty wraz z *Disparates* [*Szaleństwa*] w kasach pancernych w Madrycie, w których te pozostały do jego śmierci w roku 1854). Rezygnacja Goi z wydania drukiem nowego cyklu grafik była dobrowolna. Być może, po bankructwie związanym z *Los Caprichos*, wciąż żywa była pamięć tamtego fiaska finansowego, ale prawdopodobniejsze jest to, że przeważały tematyka i sposób jej ujęcia: obsceniczność, antyklerykalizm, „wariacje na temat seksualnej bądź sadystycznej przemocy wobec kobiet”[11]. Tak czy inaczej, swój nowy cykl wojenny Goya wywiódł z zasady „*capriccio*”. *Los desastres de la guerra*

[...] należy rozumieć jako oskarżenie skierowane przeciwko wojnie, mocarstwowej polityce i jej oddziaływaniu, a więc – jak byśmy dziś powiedzieli – jako „sztukę zaangażowaną”. Można jednak przemierzyć *Los desastres de la guerra* z czarodziejską różdżką psychologii głębi w rękę i z patriotyczno-historycznego melanzu wydobyć na światło dzienne sadomasochistyczne struktury[12].

Dlatego też raczej miał Werner Hofmann, kiedy „spiętrzone zwłoki w «Pogrzebać ich i milczeć» (*Desastre* 18) opisał jako [zamordowane – dop. K.K.] stworzenia, które mogłyby pochodzić z obozu koncentracyjnego”[13].

O tym, że Forman połączył ze sobą obydwa cykle Goi już w sekwencji otwierającej, przekonują ryciny pojawiające się w rękach brata Lorenzo. Kiedy patrzemy po raz pierwszy jego oczami, widzimy najpierw *Capricho* 23 („*Aquellos polbos*” [„Te pyłki”]) i *Capricho* 24 („*No hubo remedio*” [„Nie było rady”]), a następnie słynny *Desastre* 34 („*Por una navaja*” [„Z powodu nożyka”]). Ryciny te antycypują przyszły los zakonnika jako więźnia Świętej Inkwizycji i – wreszcie – jako skazanej na śmierć ofiary. Dowodzą realistycznego (referencyjnego) ich traktowania przez reżysera, bez jakiegokolwiek metaforyzacji, z odrzuceniem czarodziejskiej różdżki psychologii głębi; słowem –

[10] J. Traeger, op. cit., s. 168.

[11] Ibidem, s. 143.

[12] Ibidem, s. 144.

[13] Ibidem.

przybliżają oś, wzdłuż której zostaną ułożone relacje między malarstwem a filmem.

Mówiąc żartobliwie, choć oczywiście nie ma w tym nic żartobliwego, w ujęciu Formana sztuka Goi nie jest wprawdzie powodem do tego, by starać się (wzorem Świętej Inkwizycji) wytropić zło doczesności i ukarać je – tak jak czynił to Lorenzo Casamares, zanim sam się przekonał o słabości argumentu, w który wierzył (albo przynajmniej tak mu się zdawało) – ale stanowi punkt wyjścia do zrozumienia epoki, a przede wszystkim – do pokazania jej prawdziwego oblicza. Reżyser zdaje się sądzić, że za pomocą wypracowanych w *Amadeuszu* (1984) środków wyrazu oraz praktycznych rozwiązań inscenizacyjno-dramaturgicznych, sprawiających, iż muzyka Wolfganga Amadeusza Mozarta stała się jedną z osób dramatu (*dramatis personae*), tym razem zdoła umieścić w centrum malarstwo Goi. Przyznać mu miejsce, które najlepiej wyeksponuje znaczenie tegoż malarstwa, a przez nie – i we współpracy z oryginalnymi obrazami filmowymi – ukazać „historyczne” oblicze osiemnasto- i dziewiętnastowiecznego Madrytu. Portrety, pejzaże, freski i ryciny hiszpańskiego malarza zostaną więc po mistrzowsku wkomponowane w strukturę narracyjną filmu.

Dobrze widoczne jest to w drugiej sekwencji filmowej opowieści, kiedy przez zbliżenie twarzy Casamaresa przenosimy się do pracowni Goi malującego Inés Bilbatúę, a wreszcie – w kolejnej scenie – samego brata Lorenzo, który inkwizytorskim okiem rozgląda się wokół siebie. Jest więcej niż prawdopodobne, że tajemniczy obraz bez twarzy, dostarczający już na wstępie świetnego pretekstu do wyjaśnienia tytułu filmu, okaże się portretem znanego nam duchownego. Forman przewrotnie nawiązuje tu do Juana Antonia Llorentego przepasanego na słynnym portrecie Goi wstęgą Królewskiego Orderu Hiszpanii (*Juan Antonio Llorente*, ok. 1810–1812), bliskiego przyjaciela artysty, zwolennika „reformistycznego, profrancuskiego stronnictwa Hiszpanii w XIX wieku”^[14], oświeconego księdza, a przede wszystkim – autora pierwszej, opartej na źródłach archiwalnych, monografii *Historia crítica de la Inquisición en España*, która ukazała się po francusku w Paryżu w roku 1817. Monografia ta była podstawowym dziełem hiszpańskiego oświecenia i miała epokowe znaczenie dla badań nad inkwizycją hiszpańską. Studiował ją także Goya, czerpiąc z niej natchnienie do przedstawień wielu rodzajów tortur^[15], których nie mógł być świadkiem, jako że inkwizycja od dawna już ich nie stosowała^[16].

[14] H. Kamen, op. cit., s. 287.

[15] Franco Cardini i Marina Montesano (*Historia inkwizycji*, przeł. E. Łukaszyk, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008, s. 58) przypominają, że – wbrew czarnej legendzie, która z lubością przedstawiała inkwizytorów jako „oprawców częstokroć kierujących się sadyzmem i wykazujących maniakalne skłonności” – „tortury były pełnoprawną częścią postępowania

przewidzianego w prawie rzymskim i że sądy świeckie posługiwały się nią regularnie aż do XVIII w.”

[16] Jak dodaje Kamen, dzieło Llorentego było „[...] jednym z ważniejszych źródeł, którymi posłużył się William Hickling Prescott podczas pisania niedokończonego, trzytomowego studium o Filipie II (1855). Prescott zdaje sobie sprawę ze swego zafascynowania inkwizycją i przedstawia szczególnie negatywny obraz

Następne sceny filmu przynoszą nawiązania do znanych obrazów Goi. Polowanie Karola IV w otoczeniu służących przywodzi na myśl jego portret z bronią palną (*Carlos IV vestida de cazador* z 1799 roku), nawiązujący do wcześniejszego malowidła autorstwa Diega Velázquez, przedstawiającego Filipa IV w stroju myśliwskim. Na inspirację Formana wskazuje zwłaszcza ubiór króla, kolorystyka tegoż ubioru i krój, nie wspominając o charakterystycznym nakryciu głowy. Cytatem z rozbudowaną anegdotą jest wszakże ukazanie w filmie konnego portretu królowej (*Portret królowej Marii Luizy na Marcialu* z roku 1799). Goya pracuje nad nim w paru scenach o żartobliwej wymowie, a gotowy obraz odsłania parze królewskiej w obecności dworu. Ponieważ Maria Luisa spodziewała się zupełnie innego efektu, zgorziona – w milczeniu – opuszcza miejsce ekspozycji. Forman odwołuje się w tym wypadku do znanego stereotypu, w myśl którego wydobywa się na ogół brzydotę królowej i rzekomą intencję malarza, by się nad nią pastwić. W rzeczywistości – jak dowiódł Traeger na przykładzie słynnego obrazu *La familia de Carlos IV* (*Portret rodzinny Karola IV*) z roku 1800, *notabene* pojawiającego się w scenie, w której Casamares kupczy dziełami sztuki – było na odwrót^[17]. Znając mankamenty urody poszczególnych członków rodziny królewskiej, Goya maskował wiele aspektów ich fizjonomii, o czym pouczają dzisiaj dokumenty pisane^[18].

Z kolei postawienie Casamaresa przed trybunałem inkwizycyjnym uderza z jednej strony podobieństwami z głośnymi przedstawieniami graficznymi Goi, z drugiej zaś – z jego *Auto da fé de la Inquisición* (*Trybunał inkwizycji*) z ok. 1816 roku. I tu, i tam widoczna jest typowa inscenizacja, stroje, procedura postępowania inkwizycyjnego – przede wszystkim jednak nakładają się na siebie postaci sądzonych przez trybunał odszczepieńców ze spiczastymi czapkami na głowie.

Różowe wzory na tych *corozas* – pisał Hughes – upodabniają je do czapek karnawałowych, wprowadzają w tę ponurą scenę lekko ironiczną nutę, a różne kąty, pod jakimi pochylone są stożki – atmosferę dezorientacji i strachu [...] ^[19].

inkwizytora generalnego Valdésa. [...] Niezwykła wizja Prescottta przyczyniła się po części do powstania imponującego opisu Wielkiego Inkwizytora stworzonego przez Fiodora Dostojewskiego (czytał Prescottta po rosyjsku w 1858 roku) w *Braciach Karamazow* (H. Kamen, op. cit., s. 287).

[17] J. Traeger, op. cit., s. 85 i nn.

[18] Znamienne jest świadectwo rosyjskiego posła Sinowjewa, który nie szczędząc cierpkich słów, opisywał powierzchowność królowej. Oszpeciły ją – twierdził – liczne cięższe, przebyte choroby i (mówiąc dzisiejszym językiem) odziedziczone geny. Dzieła zniszczenia dokończyły zielony kolor skóry i prawie całkowity brak zębów, które zostały zastąpione sztucznymi (zob. ibidem, s. 88). Goya nie miał wątpliwości, jak się

rzeczy miały; świadczy o tym zwłaszcza nieopublikowane Capricho, denuncjujące Marię Luisę jako starą i brzydką damę adorowaną przez kochanków (*La vieja dama y sus galanes* [*Stara dama i jej kochankowie*]). Z obawy przed konsekwencjami malarz nie włączył zjadliwej grafiki do cyklu, a płytę – zapewne za namową przyjaciół – zniszczył. Do naszych czasów zachował się tylko wydruk próbny. Zob. J. Traeger, *Francisco Goya: „Die Familie Karls IV. von Spanien”. Überlegungen zur Bildgestalt und Bildaussage*, w: *Kunst in Hauptwerken: Von der Akropolis zu Goya*, hrsg. von J. Traeger, Mittelbayerische Druckerei- und Verlags-Gesellschaft mbH, Regensburg 1988, s. 274 („Schriftenreihe der Universität Regensburg”, t. 15).

[19] R. Hughes, op. cit., s. 323.

Publiczna egzekucja brata Lorenzo i uduszenie go garotą – po tym, jak odmówił powrotu na łono Kościoła katolickiego – do złudzenia przypominają znane grafiki Goi. Nie one jednak – paradoksalnie – znajdują się za chwilę w centrum, ponieważ uwagę jednego z zakonników przyciągnie wychodzący na balkon król Ferdynand VII ze swoją świtą i wiwatujący na jego cześć tłum zebrany na placu. Przywrócenie monarchii, upadek rządów francuskich okupantów, klęska Napoleona, porażka Casamaresa, szaleństwo Inés oraz chłodny namysł Goi, stojącego z boku i szkicującego w notatniku portret skazańca – wszystko to oddziałuje z mocą prawdziwego *signum temporis*. Król rozkazuje wykonać wyrok i odczekawszy stosowną chwilę, aż się stanie zadość sprawiedliwości, opuszcza „łoże”.

Niepodobna nie wspomnieć w tym momencie dwóch portretów Ferdynanda VII autorstwa Goi, a mianowicie obrazu zatytułowanego *Fernando VII en el campo del ejército* (*Ferdynand VII w obozie wojskowym*) z ok. 1814 roku oraz *Fernando VII* (*Portret Ferdynanda VII*) z roku 1814. Obydwa malowidła są symbolem restytucji dawnego porządku społecznego i jego podpory – Świętej Inkwizycji. Jak pisał Edwards,

[...] gdy klęska Napoleona umożliwiła Ferdynandowi powrót do Hiszpanii, monarcha ten – 4 maja 1814 roku – uznał wszystkie decyzje parlamentu za niebyłe, a 21 lipca tegoż roku przywrócił urząd inkwizycji w jego dawnej postaci. Kolejne dwa edykty monarsze – z 18 sierpnia i z 3 września – nakazywały władzom państwowym zwrot wszystkich dóbr ziemskich i innych nieruchomości, prebend, dochodów czynszowych skonfiskowanych wcześniej Świętemu Oficjum. Wyznaczono nowego wielkiego inkwizytora, a lokalne trybunały inkwizycyjne zaczęły rekrutować nowy zespół doradców teologicznych (*calificadores*) i *familiares*[20].

Obrazy Goi stały się dla Formana czymś więcej niż punktem wyjścia, standardowo pojętym źródłem inspiracji, chętnie wykorzystywanym w filmach historycznych. Dawne malowidła połączyły się z obrazami filmowymi, podchwyciły ich rytm, stapiając się z nimi i nadając im blask oraz dostojność, którą mogą zapewnić tylko sztuki plastyczne. To, co zostało ukazane na płótnie, wyryte w miedzi, odtworzone na desce lub nałożone na ścianę, ożyło raz jeszcze za sprawą magii kina. W rezultacie oznaczało to, że na pustych ulicach pojawili się ludzie, a architektura, wnętrza madryckich posiadłości, zamków, gospód i kościołów ponownie zatętniły wymarłym życiem, którego kształt – zdawało się: bezpowrotnie – odesłano do lamusa. Oblicze osiemnasto- i dziewiętnastowiecznego Madrytu z rozmachem wryło się we wrażliwość współczesnych widzów. Cienka linia oddzielała przeszłość od teraźniejszości – z pewnością nikt nie miał powodu czuć się wyobcowany. Wizualność sztuki filmowej syciła się obrazowością malarstwa, którego głównym zadaniem była wciąż od nowa podejmowana próba zbliżenia się do widzialnego świata.

[20] J. Edwards, op. cit., s. 149.

Mechanizm ten do tego stopnia zdominował *Duchy Goi*, że każdy, kto uchwyci jednorodny charakter filmu, łatwo podda się przepływowi obrazów. Odkryje doskonałą symbiozę tego, co malarskie, z tym, co filmowe, sam Madryt zaś ukaże mu się jako miasto podwójnie zwizualizowane. Ponieważ dotyczy to fabuły jako całości, a ilość możliwych do przywołania przykładów malarsko-filmowych rozszalałaby ramy tego szkicu, dość ograniczyć się do dwóch starannie wybranych – o tyle poręcznych i symptomatycznych, że odnoszą się one do bliźniaczych, potężnych rozmiarów płócien hiszpańskiego malarza i że następują zaraz po sobie.

Po pierwsze, mowa o *El Dos de Mayo de 1808 en Madrid* (*Powstanie 2 maja 1808 roku*), obrazie powstałym w latach 1808–1814. Forman łączy go oczywiście z krwawo stłumioną na Puerta del Sol w Madrycie przez mameluków i francuskich kirasjerów rebelią ludową przeciwko „siłom okupacyjnym feldmarszałka [Joachima – dop. K.K.] Murata”[21]. Co ciekawe, płótno nierzadko było krytykowane od strony formalnej: autorowi zarzucano, że nie ma ono punktu centralnego, że karmi się tym, co impresyjne, że nie odznacza się klarowną kompozycją i odstaje od podobnych realizacji plastycznych. W rzeczywistości zapoznawano celowe działania hiszpańskiego malarza, któremu zależało na tym, aby przeciwstawić się tendencjom obrazowania obowiązującym w propagandowym malarstwie francuskim tamtego czasu, obecnym u Jean-Antoine’a Grosa (*Napoléon sur le champ de bataille d’Eylau* z roku 1808 [*Napoleon na polu bitwy pod Pruską Hławą*]) i u Jacques-Luisa Davida (*Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* [*Napoleon przekraczający przełęcz świętego Bernarda w 1800 roku*] z lat 1800–1801)[22]. Intencją Goi było stworzenie kompozycji nieregularnej, gęstej, ukształtowanej na sposób reliefowej, jakkolwiek dysonująca i uciekająca w głąb obrazu ściana wyznacza rzezi wyraźną granicę. Tym, co nadaje obrazowi spójność w niespójności, jest efekt wszechogarniającego chaosu. Również u Formana wkroczenie wojsk francuskich do Madrytu zostało nacechowane podobnym brakiem ładu. Kamera panoramuje to w lewo, to w prawo – ujęcia są niedokładne, chaotyczne; gwałty, walka i zabójstwa mieszają się z obrazami zwierząt, które błąkają się po ulicach i szukają schronienia. Zraniona kura, walcząc o życie, rzuca się na oślep między końskimi kopytami. Scenę zamyka refleksja Goi, który stojąc nieruchomo, stwierdza: „Widzę eksplozje, ale ich nie słyszę. Jestem głuchy. Jestem głuchy jak pień, [...] codziennie dziękuję Bogu, że nie odebrał mi wzroku. Mogę obserwować i utrwalac wszystko, co się tutaj dzieje”. Jakby na potwierdzenie tych słów pojawiają się akwaforty/akwatinty z *Los desastres de la guerra*.

Po wtóre, chodzi o *El Tres de Mayo de 1808 en Madrid o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (*Rozstrzelanie powstańców*

[21] Ibidem, s. 144.

[22] J. Traeger, *Goya. Die Kunst der Freiheit*, op. cit., s. 138; zob. też R. Hughes, op. cit., s. 299–301.

madryckich 3 maja 1808 roku) z roku 1814. Jest to przedstawienie kontrastowe do poprzedniego, o zwartej i bardzo precyzyjnej kompozycji. Dopasowanej do zwizualizowanych wydarzeń – z grubsza rzecz ujmując, wygląda to tak: skoro świt, 3 maja 1808 roku, powstańcy – o ile żywi wpadli w ręce Francuzów – zostali wydani na pastwę plutonu egzekucyjnego. Liberalny świat odsłania tutaj swoją ciemną stronę, mroczną jak groźne, czarne niebo, które wypełnia górę obrazu, i skaliste wzgórze po lewej stronie. Żołnierze, znajdujący się na pierwszym planie i ustawieni w szyku bojowym, są odwróceniem do obserwatora plecami; pozostają anonimowi, mierzą w stronę skazańców. Już zabici leżą w kałużach krwi. „Główna martwa postać na pierwszym planie – uzupełnia Traeger – oddziałuje prawie jak cytat z Grosa [*Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau* – dop. K.K.], u którego z przodu, pośrodku obrazu, widoczny jest poległy” [23].

Kluczową postacią *El Tres de Mayo de 1808 en Madrid o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* jest bez wątpienia mężczyzna w mieniącej się białą koszuli i intencjonalnie dobranych żółtych spodniach. Jak eksplikuje Traeger,

Kombinacja barw odpowiada utartym heraldycznym kolorom Kościoła katolickiego, to znaczy religii państwowej, którą Napoleon zagwarantował w konstytucji z Bayonne i która ponownie została usankcjonowana w 1812 roku ustawą zasadniczą z Kadyksu. Mężczyzna wyrzucił w akcie rozpacz ramiona w górę, pozostają one rozpostarte jak u ukrzyżowanego. Na wewnętrznej stronie prawej dłoni bardzo wyraźnie widać znajdujące się pośrodku ciemne, rozjaśnione na krawędzi zagłębienie – pasyjny motyw przebicia. Głowa jest tak jak na krucyfiksie ukośnie pochylona w bok. Mesjanistyczny motyw państwowego malarstwa z epoki napoleońskiej zmienił front i przyjął postać symbolu cierpienia. Bezimienny [powstaniec – dop. K.K.] reprezentuje ukrzyżowaną Hiszpanię. Nie ma tutaj politycznego krzewiciela idei oświecenia, jest tylko wielka stojąca na ziemi lampa, której blask bezlitośnie oświetla militarny cel zabójców [24].

Ów trop podjął reżyser filmu. Po ujęciach przedstawiających mameluków i kirasjera z poprzedniego obrazu pojawiają się kadry ukazujące ściąganie ubrań z poległych, egzekucje, leżące gdzie popadnie i w dziwnych pozach zwłoki powstańców, wisielców na gałęziach pobliskich drzew, odpoczywających bądź biegnących żołnierzy wrogiej armii, a nawet brata Napoleona, Józefa Bonaparte – nowego króla Hiszpanii. Towarzyszą temu wielce wymowne słowa: „[Napoleon powołał mameluków – dop. K.K.] do szerzenia szlachetnych idei rewolucji francuskiej: wolności, równości, braterstwa”. Zwieńczeniem dziwnego ciągu obrazów są ujęcia stanowiące cytat z obrazu Goi: podwójne zbliżenie dwóch głów rebeliantów, końcówki luf żołnierskich karabinów i zatopione w dłoniach twarze czekających na egzekucję skazańców, prezentacja niemal całego malowidła i – wreszcie – szeroko rozpostarte ramiona mężczyzny w białej koszuli i żółtych spodniach.

[23] J. Traeger, *Goya. Die Kunst der Freiheit*, op. cit., s. 139.

[24] Ibidem.

Po raz kolejny Forman nie pozostawia wątpliwości co do realistycznego odczytania obrazu Goi. Zaproponowana przez niego lektura pozostałych dzieł hiszpańskiego malarza nie była zresztą inna. Wynikało to z faktu, że film Formana nie miał być ani biografią, ani filmem o Goi, pretendował on tylko do miana filmu, którego tematem będą duchy artysty. Sam tytuł wymyślił współscenarzysta filmu Jean-Claude Carrière. Bo też – jak wyjaśniał Miloš Forman – „obu głównych bohaterów można traktować jak duchy, a oprócz tego oglądamy wiele prac Goi, w których widać, jakimi demonami była podsztyta jego twórczość”. A jeśli tak, to nie będzie nadużyciem, lecz logiczną pointą stwierdzenie, że duchy hiszpańskiego malarza – na użytek filmu – stały się duchami Formana, poczynając od *La lechera de Burdeos* (*Mleczarka z Bordeaux*) z ok. 1827 roku, której inkarnację zobaczył on w Natalie Portman na okładce „Vogue’a”, a kończąc na Goi jako postaci filmowej.

Inna sprawa, że tak trafnie zidentyfikowane duchy Goi nie naprowadziły go na lepsze rozumienie decyzji o wycofaniu się hiszpańskiego malarza ze sfery publicznej i skierowaniu własnej twórczości w sferę tego, co skryte^[25], a co najpełniej doszło do głosu w tak zwanych „czarnych obrazach”, stworzonych przez Goyę w latach 1820–1823 w należącej do niego podmadryckiej posiadłości Quinta del Sordo. Było to wyciągnięcie ostatecznych wniosków z zasady „capriccio”^[26]. Doprowadziła ona do wewnętrznej emigracji, do zamknięcia się Goi w czterech ścianach własnego świata. Znalazł się w miejscu, gdzie zewnątrz nie miała dostępu i gdzie perwersja stała się prawem. Jak wyjaśnia Traeger,

[25] Cezurę między nieoficjalnym nurtem wywodzącym się z zasady „capriccio” a oficjalną twórczością Goi stanowiły dwa obrazy przedstawiające Maję nagą i Maję ubraną. Goya namalował je na zamówienie ministra Manuela Godoya do jego gabinetu erotycznego. „*La maja desnuda* (*Maja naga*), po raz pierwszy poświadczona w zbiorach Godoya w 1800 roku, powstała – jak pisze Traeger – przypuszczalnie około 1795 roku, *La maja vestida* (*Maja ubrana*), wspomniana po raz pierwszy w 1808 roku, [ujrzała światło dzienne – dop. K.K.] prawdopodobnie jakieś dziesięć lat później” (ibidem, s. 69). Z powodu obydwu obrazów Goya miał poważne kłopoty, Święta Inkwizycja zaważwała go, by potwierdził, czy rzeczywiście je namalował, a jeśli tak, to na czyje zamówienie – i jaki przyświecał mu cel. Dokumenty z epoki nie mówią nic na temat linii obrony hiszpańskiego malarza ani nawet nie informują, czy doszło do procesu. Potwierdzają jedynie fakt, że malowidła zostały zabezpieczone aż do zniesienia inkwizycji w roku 1834. Zarzut Świętej Inkwizycji, że – z punktu widzenia ówczesnej epoki – obraz nagiej Mai jest obsceniczny,

nie był pozbawiony racji. Potwierdza go także Traeger, przypominając, iż Goya połączył w nim dwie tradycje ikonograficzne, które wcześniej starannie separowano. Jedna z nich nakazywała przedstawiać nagą kobietę z rękami na łonie i przy piersi, z uwzględnieniem kontaktu wzrokowego z obserwatorem, druga zaś – z rękami pod głową, z odsłoniętym łonem, aczkolwiek z przymkniętymi powiekami. Zważywszy na te normy, wyraźnie widać, że Goya przekroczył dozwolone granice, ale „w gabinecie ministra obydwa obrazy zachęcały do intymnych rozważań w skrytości” (ibidem, s. 71). Jeżeli były obsceniczne, to tylko w etymologicznym tego słowa znaczeniu, a więc jako „pozasceniczne” (*obscenus*), wskazywały bowiem na to, co dzieje się poza kulisami. Jak konkluduje Traeger, „wolność sztuki spotkała się z wolnością mecenatu, który rozwijał się po drugiej stronie hiszpańskich [państwowych – dop. K.K.] zakazów” (ibidem, s. 72).

[26] Ibidem, s. 74 i nn.

Obsceniczność tego procesu unaocznia się w nadzwyczajnej tematyce obrazów: w kanibalizmie i w masturbacji. Saturn, który pożera własne dziecko, i onanizujący się starzec, wyśmiewany przez dwie młode dziewczyny, uzmysławiają do końca znaczenie artystycznego wycofania się [Goi – dop. K.K.] w sferę prywatności jako procesu intymnej inwersji[27].

To wszystko znalazło się w filmie na marginesie, a dokładniej mówiąc: pojawiło się wraz z napisami końcowymi. Forman ukazał Goyę jako genialnego malarza, wiernego świadka epoki i pragmatycznego przyjaciela ludzi, których poważał i cenił. W niezwykle pomysłowy sposób zaprezentował szerokiej publiczności wiele jego wspaniałych dzieł, nie cofnął się nawet przed zekranizowaniem związanych z epoką napoleońską skomplikowanych relacji hiszpańsko-francuskich, które nie stały się dotąd przedmiotem scenariusza filmowego. Przywołał dręczące Goyę duchy, nadał im znaczenie ważne dla naszych czasów, choć nie zawsze dostrzegał te najgroźniejsze, sprawiające, że twórczość hiszpańskiego malarza wciąż pełna jest niejasności, zaprasza do nowych eksploracji i analiz. Wydaje się, że reżyser nie rozpoznał do końca jej wolnościowego programu, widocznego nawet w dziełach, które interpretował wyłącznie realistycznie, by wspomnieć tylko *El Tres de Mayo de 1808 en Madrid o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*. A przecież i tu nie brakuje dystansu, tyle że oddanego środkami plastycznymi, a przejawiającego się w zasadzie negacją utartych sposobów przedstawieniowych, które zdominowały choćby malarstwo Grosa, kwestionowane przez Goyę subtelnie, acz bardzo wyraźnie. Przyjęty punkt widzenia zrekompensował możliwe niedociągnięcia, poczuliśmy bowiem posmak minionego życia, okrucieństwo świata jako takiego. Niemniej jednak malarski Madryt Goi odsłonił coś jeszcze: urodę niegdysiejszych czasów, przejawiającą się – jeśli pominąć dobre obyczaje i poszanowanie *decorum* – w architekturze, strojach, przedmiotach codziennego użytku, bogato zdobionych wnętrzach i w sztuce.

[27] Ibidem, s. 76.