



Katarzyna Citko

Autorskie kino Juana José Bigasa Luny

Twórczość katalońskiego reżysera Juana José Bigasa Luny jest w Polsce prawie nieznana, chociaż reżyser ma swoich wielbicieli również w naszym kraju. Bigas Luna tworzy kino bardzo osobiste, autorskie, którego rozpoznawalnym rysem jest balansowanie na granicy kiczu, wulgarności i obsceniczności, z wyraźnym rysem surrealizmu. Charakteryzując jego twórczość, Stach Szabłowski zauważa:

Bigas Luna bierze się za kino z pozycji wiecznego outsidera. To jeden z tych filmowców, których nazwiska niewiele mówią zjadaczom codziennego multipleksowego chleba. Ale coś za coś – po całym świecie rozsiane są grupki fanatycznych wielbicieli reżysera: chodzi o klasyczny przypadek postaci kultowej¹.

Juan José Bigas Luna urodził się w Barcelonie 19 marca 1946 roku. Swoją działalność artystyczną rozpoczął od projektowania

¹ S. Szabłowski, *Bigas Luna*, http://www.lecinema.pl/lk/lk_luna.php [dostęp: 20.03.2011].

architektury wnętrz i awangardowych mebli, aktywny był również na niwie malarstwa i fotografii. W 1969 roku, wraz z Carlosem Riartem, otworzył pracownię projektowania graficznego Estudio Gris. W latach siedemdziesiątych XX wieku zaczął kręcić filmy wideo, natomiast w latach dziewięćdziesiątych zainteresował się technologiami cyfrowymi. Rozpoczął również umieszczanie swoich prac i filmów krótkometrażowych w Internecie, poczynając od zrealizowanego w 2001 roku filmu *Naszyjnik z much* (*Colar de moscas*). Na autorskiej stronie internetowej Bigasa Luny odnajdziemy również szereg interesujących projektów multimedialnych: *Mikrokosmos* (*Microcosmos*, 2002), *Źródła* (*Origenes*, 2004) czy *Ingestum* (2008). W 1999 roku, wraz z Cataliną Pons, otworzył studio sztuki cyfrowej Taller Bigas Luna, a w 2002 roku rozpoczął projekt zatytułowany *Platform BL*, którego celem jest kreowanie nowatorskich działań własnych, a także innych młodych artystów, z wykorzystaniem technologii cyfrowych.

Filmową twórczość Bigasa Luny rozpoczyna zrealizowany na taśmie 35 mm film *Tatuaż* z 1976 roku. Kolejnym, bardziej znanym i uznanym przez krytyków dziełem jest *Bilbao* (1978). W utworze tym odnajdziemy już cechy charakterystyczne dla autorskiej twórczości Bigasa Luny, na którą składają się obsesyjne i perwersyjne zainteresowanie seksem, zatarcie granicy pomiędzy światem realnym i marzeniami oraz wyobrażeniami bohaterów, mroczny klimat narracji i surrealistyczna fabuła.

Bohaterem filmu *Bilbao* jest mężczyzna w średnim wieku o imieniu Leo, prześladowany przez nerwicę natręctw. Jego obsesją jest dokładne mycie zębów, jedzenie jogurtu, robienie i kolekcjonowanie zdjęć, a przede wszystkim miłość do kabaretowej tancerki lekkich obyczajów o pseudonimie Bilbao. Zamiast zabiegać o jej względy, bohater porywa swoją wybrankę, usypia, krępuje, goli jej łono, fotografuje i wciela w życie swoje erotyczne fanta-

zje, ale w pewnym momencie zabawy ze swoją ofiarą zdaje sobie sprawę, że kobieta jest martwa. Leo pozbywa się ciała wywożąc zwłoki do rzeźni, której właścicielem jest jego wuj i tam poddaje je utylizacji niczym odpad poubojowy. Fabuła filmu jest dla Bigasa Luny jedynie pretekstem do ukazania scen perwersyjnej przemocy i seksu. Panujący na ekranie półmrok oraz charakterystyczne dla stylu Bigasa Luny zbliżenia budują atmosferę niedopowiedzenia, wprowadzają zatarcie granicy pomiędzy wydarzeniami realnymi a erotycznymi marzeniami i fantazjami bohatera, konstytuując świat oniryczny i zarazem mroczny.

Kolejne filmy tworzone przez Bigasa Lunę charakteryzuje podobnie pretekstowa fabuła i ukazanie śmiałych scen seksualnych, potraktowanych z drobiazgowym wręcz realizmem. Jako przykład posłużyć mogą utwory: *Pudel (Caniche, 1978)* oraz *Epoki Lulú (Las edades de Lulú, 1990)*. W tym ostatnim filmie, reżyser epatuje widza szeregiem coraz bardziej wymyślnych obrazów fizycznego współżycia bohaterów, związanych z inicjacją seksualną piętnastoletniej zaledwie Lulú, perwersyjnym trójkątem, w którym bierze udział brat bohaterki, a także z ostrymi zabawami Lulú o charakterze homoseksualnym i sadomasochistycznym. Z kolei film *Pudel*

jest historią dorosłego rodzeństwa, Bernarda i Eloizy, którzy mieszkają w zrujnowanej willi, nie pracują i nie zarabiają na życie, czekając na śmierć swojej bogatej ciotki, aby odziedziczyć jej majątek. Wreszcie ich oczekiwania się spełniają, ale bohaterowie nie stają się dzięki temu szczęśliwi. Uciekając przed kazirodczą miłością, chrońnią się w świat perwersji o charakterze zoofilii. Tytułowy pudel jest faworytem Eloizy, zaś jej brat, zazdrosny o siostrę i uczucia, którymi obdarza swojego pupilka, sprowadza do domu inne psy, więzi je w piwnicy i wykorzystuje. Mroczną atmosferę niedomówień (sceny perwersji seksualnych ze zwierzętami nie są na ekranie pokazywane wprost, a widzowie zaledwie się ich domyślają) budują również obrazy eksponowanych w zbliżeniu ochłapów mięsa, którymi Eloiza

karmi ulubieńca zestawione w pewnym momencie z widokiem zakrwawionego pieńka i wbitą weń siekierą. W filmie mamy też wątki voyeurystyczne: Bernardo podpatruje swoją siostrę, gdy Eloiza uprawia miłość z przyjacielem domu oraz gdy kusi pudła smakołykami, aby zwierzę wylizało jej łono².

W latach osiemdziesiątych XX wieku Bigas Luna zrealizował w Hollywood film *Ponownie narodził się* (*Reborn*, 1981), a w parę lat później niekonwencjonalny horror *Udręka* (*Angustia*, 1986) wpisujący się w nurt kina autotematycznego. Przemoc i groza, eksploatowane w filmie *Udręka*, są obok seksu charakterystycznymi, wciąż powracającymi motywami w twórczości katalońskiego reżysera.

Film *Udręka*, uhonorowany Złotym Krukiem na Festiwalu Filmów Fantastycznych w Brukseli, jest opowieścią o symbiotycznym, destrukcyjnym związku pomiędzy matką i dorosłym, ale ubezwłasnowolnionym synem. Fabuła filmu opowiedziana jest na kilku przecinających się płaszczyznach. Pierwszą z nich jest historia zbrodniczej matki i podległego jej, bezwolnego pod wpływem hipnozy syna, który z zimną krwią i perwersyjnym upodobaniem dokonuje krwawych zbrodni, mordując upatrzone ofiary i wycinając im gałki oczne do rodzinnej kolekcji. Drugą płaszczyznę stanowi wątek oglądania tej historii przez widzów w kinowej sali, podczas projekcji filmu pod tytułem *Mamuśka*. Kolejną płaszczyznę konstituuje wątek szaleńca, który pod wpływem oglądania fikcyjnego filmu utożsamia się z jego bohaterem i podobnie jak on, zaczyna mordować niewinne ofiary, upatrzone wśród kinowej publiczności.

² K. Citko, *Juan José Bigas Luna: kino w oparach absurdu i seksu*, [w:] *Autorzy kina europejskiego VI*, (red.) A. Helman, A. Pitrus, Warszawa 2011, s. 12-13.

Fikcja utrwalona na taśmie filmowej staje się równie realna jak rzeczywistość odbiorców tej opowieści, zaś ekran kinowy przybiera postać bramy, przez którą obydwa światy się przenikają. Bigas Luna stosuje w swoim filmie konstrukcję szkatułkową: film, który oglądamy, zawiera w sobie inny film zatytułowany *Mamuška*, w tym utworze zaś przewijają się fragmenty *Utraconego świata* (1925) w reżyserii Harry'ego O. Hoyta³.

Film Bigasa Luny budzi mieszane odczucia widzów. Obrzydzenie towarzyszące Woyeurystycznym scenom mordu i wyłupywania oczu miesza się ze specyficzną fascynacją, o charakterze niemalże hipnotycznym. Fotografowane chłodnym okiem zbliżenia przedstawiające wycinanie skalpelem gałek ocznych budzą odrazę i strach, a zarazem trudno oderwać od nich wzrok. Maurizio Fantoni Minella porównuje ukazany w zbliżeniu lancet zagłębiający się w oko, którego wizerunek zajmuje cały ekran, do sceny przecinania oka brzytwą z *Psa andaluzyjskiego* (*Un chien andalou*, 1928) Luisa Buñuela i Salvadora Dalego, wskazując na podobieństwa kompozycyjne i symboliczne obydwu obrazów⁴.

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku Bigas Luna wyreżyserował tak zwaną *trylogię iberyjską*, na którą składały się kolejno filmy: *Szynka, szynka* (*Jamón, Jamón*, 1992), *Złote jaja* (*Huevos de oro*, 1993) oraz *Pierś i Księżyc* (*La Teta y la Luna*, 1994). W filmach tych widać wyraźną zmianę stylu i rozbudowanie fabuły utworów katalońskiego reżysera. Realistyczne sceny seksu zostały zastąpione obrazami bardziej poetyckimi, a warstwa treści znacznie się wzbogaciła, przyjmując zarazem styl opowieści o charakterze surrealistycznym. Nazwa *trylogia iberyjska* wiąże się z odwoływaniem się autora do tradycji hiszpańskiej kultury, obyczajowości i sztuki, a zarazem ze swoistym jej dekonstruowaniem.

³ Tamże, s. 14.

⁴ M. F. Minella, *Bigas Luna*, Roma 2000, s. 10.

Trylogię Bigasa Luny rozpoczyna film *Szynka, szynka*, nagrodzony Srebrnym Lwem na Festiwalu Filmowym w Wenecji. Jest to erotyczna tragifarsa o mrocznym zakończeniu, której bohaterami rządzą dwie równie silne obsesje: seks i jedzenie. Córnica okolicznej prostytutki, piękna Silvia zachodzi w ciążę z bogatym paniczem José Luisem. Jego matka oczywiście sprzeciwia się temu związkowi, nasyła więc na dziewczynę swojego kochanka Raúlą, aby ją uwiódł. Raúl podrywa Silvę, ale zarazem zakochuje się w niej. Również dziewczyna jest coraz bardziej niepewna swoich uczuć. Do ostatecznej konfrontacji obu amantów dochodzi w finale filmu, w scenie pojedynku, w którym oręż stanowią suszone hiszpańskie szynki. A raczej, co oczywiście nie pozostaje bez konotacji symbolicznych, delikatny, paniczny José Luis używa zaledwie kości od szynki, natomiast postawny, atletyczny Raúl posługuje się całą dorodną tylną nogą. W konsekwencji starcia, Raúl zabija swego antagonistę. Finałowe sceny filmu są dokonane przez Bigasa Lunę trawestacją ikonograficznego chrześcijańskiego wizerunku Pięty, dodatkowo przetworzonego w potrójnym obrazie. Matka Silvii trzyma w ramionach zabitego José Luisa, którego matka z kolei tuli do swojego łona Raúlą – zabójcę, zaś ojciec José Luisa podtrzymuje chwiejącą się Silvę. Obrazowi towarzyszy sugestywna, dramatyczna muzyka. Ponad głowami bohaterów, patetycznie ciemniejsze niebo wraz z nadciągającym zmierzchem. Scena pojedynku wzorowana jest także na obrazie Francisca Goyi *Pojedynek wieśniaków na pałki* (1820–1823), z cyklu jego *czarnych obrazów* (*pinturas negras*). Goya przedstawił dwóch mężczyzn, tkwiących po kolana w ziemi i okładających się kijami. Są unieruchomieni przez piach i nie mogą uciec, więc pojedynek niechybnie doprowadzi do śmierci jednego z nich, a może i obydwu. Nad ich głowami malarz uwiecznił wieczorne posępne chmury, zasłaniające fragmenty prześwitującego nieba. Okolica jest dzika i pusta, w pobliżu nie ma żadnych domostw ani

nawet drzew, jedynie w tle mającą nagie pagórki. Identyczny obraz znajdziemy w filmie Bigasa Luny: pustynny pejzaż bez śladów cywilizacji, mroczne *cirusy* zbierające się nad głowami walczących. Zaciekłość protagonistów, która uniemożliwia im wycofanie się czy ucieczkę, kojarzą się z obrazem Goyi ewidentnie. Być może, Bigas Luna scenę do swojego dzieła zaczerpnął z jeszcze innej inspiracji – z filmu *Lament dla bandyty* (*Llanto por un bandido*, 1963) Carlosa Saury⁵.

Film *Szynka, szynka* utrzymany jest w klimacie surrealistycznego nonsensu, niepozbawionego akcentów humorystycznych. Panicz i spadkobierca fortuny miejscowych krezusów zakochuje się w biednej Silvii, bo jej piersi smakują jak szynka. A dokładniej, jak twierdzi sam zainteresowany, jedna z nich smakuje jak szynka, druga zaś jak omlet. Jego rodzice uważają się za arystokrację, ale w ich fabryce produkuje się męskie slipki. Nad wiejską okolicą na wzgórzu wznosi się tryumfalnie makieta byka⁶, któremu wściekły José Luis utracą atrybuty męskości, kiedy dowiaduje się, że Silvia zakochała się w jego rywalu. Urwane jądro służy Silvii za namiastkę parasola, gdy zaczyna padać deszcz. Atletycznie zbudowany Raúl, uosobienie *macho*, je surowy czosnek, zagryza dużymi plastrami szynki, beka i drapie się w okolicy krocza. Bigasa Lunę intryguje iberyjski wieczny wątek *machismo*, ale w wydaniu komicznym i parodystycznym. Jest on wyśmiany również w scenie zaimprovizowanej nocnej corridy, gdy nagi Raúl wraz ze swoim kolegą drażnią byka w zagrodzie, machając przed nim obnażonymi penisami.

⁵ Na temat filmu *Lament dla bandyty* w kontekście inspiracji obrazem Francisca Goyi *Pojedynek wieśniaków na patki* pisze Alicja Helman w książce *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*, Kraków 2005, s. 191-193.

⁶ Takie makiety, ustawione wzdłuż autostrad jako symbol kraju, widuje się często w Hiszpanii.

Kolejnym filmem Bigasa Luni jest surrealistyczny obraz *Złote jaja* (1993), uhonorowany nagrodą specjalną jury na festiwalu w San Sebastian. Bohaterem filmu jest młody człowiek, Benito Gonzales, który za wszelką cenę pragnie osiągnąć życiowy sukces. W tym celu żeni się z córką bogatego przedsiębiorcy, aby dzięki pieniądзом jej ojca zrealizować swoje marzenia. Ale Benito jest nienasycony w chęci posiadania. Chciałby mieć wszystko co najlepsze, a do tego podwójnie, tak jak do pary ma tytułowe jaja, dzięki którym zresztą zdobył córkę bogacza i wszystko, na czym mu zależało. Dlatego oprócz żony pragnie posiadać kochankę, którą sprowadza do domu i kładzie do jednego łóżka razem ze swoją prawowitą małżonką. Na obydwu nadgarstkach nosi dwa złote rolexy. Obok wznoszonego przez siebie wielopiętrowego apartamentowca, konstruuje na tarasie monumentalny obelisk w kształcie fallusa, podwajając architektoniczną formę wieżowca. Nawet psy ma dwa, piękne owczarki niemieckie. Nienasycona żądza używania życia kończy się jednak dla bohatera tragicznie, a finał opowieści przypomina bajkę o rybaku i złotej rybce: równie łatwo, jak zdobywał upragnione bogactwa, Benito traci je i pozostaje z niczym, opuszczony przez wszystkich, osamotniony i przegrany. Bohater filmu Bigasa Luni ponownie wpisuje się we wzorzec klasycznego *macho*, a zarazem jest całkowitym jego zaprzeczeniem. Reżyser z upodobaniem obala wzorzec kulturowy silnego, władczego mężczyzny, który podporządkowuje sobie kobiety, uwiódłszy je uprzednio. Na początku filmu Benito rzeczywiście jest uosobieniem twardziela, ale w miarę rozwoju akcji staje się coraz mniej męski, zaś rolę przywódczą przejmuje kobieta, dla której bohater odszedł od żony.

W filmie *Złote jaja* Bigas Luna odwołuje się także w komiczny sposób do hiszpańskiej sztuki. Główny bohater filmu uważa siebie za artystę, a jego ulubionym twórcą jest Salvador Dalí. Dlatego wystrój wewnątrz mieszkania i sprzęty, którymi bohater się otacza, przypominają dzieła malarza: w salonie stoi sofa w kształcie ust

Mae West i zegar o miękkich kształtach. Ulubionym przez Benita obrazem Dalego jest *Płonąca żyrafa* (1936–1937), którego reprodukcję bohater umieścił w swojej sypialni obok łóżka. Benito rysuje flamastrem na ciałach swoich kochanek szufladki przypominające te, które wystają z uda kobiety sportretowanej przez Dalego i tłumaczy im, że dla niego, podobnie jak dla jego ulubionego malarza, seks jest sztuką, fantazją, wyobraźnią i kulturą. Mówi także swojej kochance, że gdyby sam został malarzem, tworzyłby dzieła inspirowane wyobraźnią Salvadora Dalego, wie natomiast na pewno, że ma identyczne jaja jak jego ukochany artysta.

Trylogię Bigasa Luny zamyka film *Piers i Księżyc* z 1994 roku. Bohaterem, a zarazem narratorem jest Tete, siedmioletni mniej więcej chłopczyk. Tete czuje się opuszczony przez matkę i szczerze nienawidzi swojego nowo narodzonego braciszka. Zazdrości mu czasu i matczynej opieki, a najbardziej tego, że malec dostaje do ssania pierś rodzicielki, a on już nie. Tete chciałby o tym porozmawiać z księżcem, wybiera się więc nań z flagami katalońską i Unii Europejskiej, aby zatknąć je na jego globie, ale boi się wysokości. Dlatego nie potrafi wspiąć się na *castells*⁷ i jego ojciec zarzuca mu, że nie jest prawdziwym mężczyzną, czyli potocznie mówiąc, nie ma jaj. Sfrustrowany niepowodzeniami, bohater postanawia zdobyć sobie jakąś kobiecą pierś na wyłączność i własność. Zaczyna z ukrycia podpatrywać przybyłą do miasteczka tancerkę Estrellitę, wreszcie decyduje się ją odwiedzić. Przynosi jej w prezencie swoje ulubione zwierzątko, ropuchę uwięzioną w słoiku i prosi ją, aby dała mu trochę mleka ze swojej piersi. Estrellita zgadza się, obnaża swój biust, ujmuje pierś w dłoń i z jej sutka wytryskuje strumień mleka, wprost do ust zachwyconego chłopca.

⁷ *Castells* to wielopiętrowa wieża skonstruowana z podtrzymujących się ludzi, typowa dla kultury Katalonii, wznoszona podczas uroczystości i świąt.

Sceny realne i marzenia Tete przeplatają się w filmie płynnie dzięki temu, że opowieść snuje narrator będący zarazem głównym bohaterem. Dlatego w jednej ze scen zobaczyć możemy ojca Tete i jego przyjaciół jako rzymskich legionistów w zbrojach, w innej zaś małego braciszka bohatera jako prosiaka. Fantazje Tete upostaciowione w wymarzonych przezeń obrazach konstytuują filmowy finał: Estrellita wraz z matką chłopca ofiarowują mu swoje piersi pełne mleka. Następnie tancerka wraz ze swoim mężem oraz kochankiem występują zgodnie na scenie, budząc aplauz publiczności. Wszyscy są szczęśliwi, nie wyłączając ojca Tete, jako że chłopcu udało się wreszcie pokonać strach i wspiąć się na szczyt *castells*.

Filmy Bigasa Luny składające się na *trylogię iberyjską*, a w szczególności obraz *Piers i Księżyc*, Maurizio Fantoni Minella porównuje do twórczości Federica Felliniego. Odnajduje w nich ten sam klimat i podobny styl opowiadania, łączący swobodnie płynącą narrację z obrazami o charakterze surrealistycznym i symbolicznym⁸.

Bigas Luna zdobył *trylogię iberyjską* rozgłos poza granicami swojego kraju, choć oczywiście nie był to sukces na miarę innych reżyserów hiszpańskich, takich jak chociażby Pedro Almodóvar. Niemniej jednak, twórczość Bigasa Luny niektórzy krytycy zaczęli porównywać właśnie do kina Almodóvara, ze względu na łączący je punkowy i popowy styl, upodobanie do świadomej ekstrawagancji, eklektyzmu i kiczu, a także obyczajową śmiałość i obalanie hiszpańskich stereotypów kulturowych.

Kolejne filmy Bigasa Luny przyniosły złagodzenie drapieżnej, groteskowo surrealistycznej stylistyki w kierunku opowieści bardziej lirycznych i stonowanych. Po niezbyt udanym filmie *Bámbola* (1996), oscylującym na granicy kina pornograficznego, reżyser za-

⁸ M. F. Minella, *Bigas Luna*, dz. cyt., s. 83.

skoczył swoich wielbicieli dwoma historiami o miłości romantycznej i tragicznej zarazem, gdyż niespełnionej. Są to filmy *Pokojówka z Titanica* (*La camarera del Titanic*, 1997) oraz *Pieśń morza* (*Son de mar*, 2001). Pomiędzy nimi sytuuje się jeszcze *Volavérunt* (1999), utwór będący opowieścią o Francisco Goyi i księżnej Cayetanie Albie, nieco odmienny i nieosadzony w romantycznym klimacie, ale również podnoszący problem miłości niemożliwej do spełnienia.

Pokojówka z Titanica jest autorską odpowiedzią Bigasa Luny na pełen rozmachu i hollywoodzkiego blichtru, powstały w tym samym roku film Jamesa Camerona *Titanic* (1997). Podobnie jak wcześniej w filmie *Udręka* Bigas Luna poddał ironicznej transformacji konwencje amerykańskiego kina grozy, w utworze *Pokojówka z Titanica*, katastrofę luksusowego liniowca połączoną z wątkiem melodramatycznej miłości, uczynił zaledwie tłem dla swojej historii. Film Bigasa Luny opowiada przede wszystkim o potędze ludzkiej wyobraźni i odwiecznej tęsknocie człowieka za życiem, w którym marzenia przybierają realną postać. Jest to także opowieść o odwiecznej ludzkiej potrzebie snucia zajmujących opowieści, które wciągają słuchaczy i upiększają ich szarą, monotonną egzystencję.

Obraz Bigasa Luny łączy z filmem Camerona – na co wskazuje Maurizio Fantoni Minelli⁹ – jedynie wyidealizowana przez męskie fantazje mityczna postać kobiety. Ale odmienny jest w obu filmach klimat, sceneria, czas i miejsce wydarzeń, a przede wszystkim główni bohaterowie. W filmie Bigasa Luny protagonistą jest Horty, zwykły robotnik, na co dzień ciężko pracujący w hucie. Dzięki zwycięstwu, które odniósł w corocznym biegu z workiem piasku po hutniczym wyrobisku, wygrywa wyjazd do Anglii na uroczyste wypłynięcie *Titanica* z portu. Gdy bohater przybywa do hotelu,

⁹ Tamże, s. 95.

w którym ma spędzić noc, do drzwi jego pokoju puka młoda i piękna dziewczyna. Zdesperowana prosi Horty'ego o nocleg w jego pokoju; mówi mu, że jest pokojówką z Titanica i jutro ma się stawić na statku, ale dziś nie ma gdzie spędzić nocy, gdyż wszystkie pokoje hotelowe w porcie są zajęte. Oczarowany jej urodą Horty odstępuje jej swoje łóżko, sam lokując się na noc w fotelu. Rano odkrywa, że dziewczyna zniknęła bez pożegnania. Uczestnicząc w wypłynięciu statku z portu na ocean w rejs, przypadkiem trafia na fotografa dokumentującego wydarzenie i odkupuje od niego zdjęcie Marie, owej tajemniczej pokojówki, która spędziła noc w jego apartamencie. Wraca z tym zdjęciem do domu, do swojej żony, ale nie może zapomnieć o kobiecie, która wywarła na nim tak piorunujące wrażenie. W okolicznej knajpie, wpatrując się w zdjęcie Marie, Horty zaczyna opowiadać przygodnym słuchaczom o swoim spotkaniu z piękną pokojówką, a tworzone przez niego historie stają się coraz bardziej fantastyczne. Ich autor i zarazem bohater rozkręca się, zdradzając słuchaczom wciąż nowe i bardziej śmiało erotycznie szczegóły swojej przygody. W opowieściach Horty'ego płynnie przenikają się fantazje i rzeczywistość.

Ekranowi słuchacze opowieści bohatera wierzą w fikcję, widzwowie filmu nie wiedzą do końca, gdzie jest granica pomiędzy tym, co realne a wyśnione; tym bardziej, że Horty sugestywnie przekonuje swoich słuchaczy o prawdziwości snutych przed nimi opowieści i równie sugestywnie wmawia swojej żonie, że nic pomiędzy nim a mityczną pokojówką nie zaszło. Ale w zasadzie, rozstrzygnięcie o prawdzie bądź fałszu zawartych w opowieściach faktów, nie jest dla widzów najważniejsze. Wraz z rozrastającymi się narracjami, przenoszą się w oniryczny świat męskich fantazji, dając się nim unieść i uwieść zarazem¹⁰.

¹⁰ K. Citko, *Juan...*, dz. cyt., s. 21-22.

Dzieje się tak dlatego, że Horthy jest świetnym opowiadaczem. Jak zauważa Andrzej Kołodyński:

Jest łgarzem i marzycielem, ale także urodzonym gawędziarzem-poetą, jednym z tych ludowych bardów, którzy w epoce przed książką wędrowali po świecie budując zbiorową pamięć ludzkości. Jego odbiorcom wystarcza fotografia kobiety i świadomość wielkiej katastrofy w tle jako potwierdzenie wiarygodności, a nikt nie chce weryfikować szczegółów. Horthy, sugestywnie grany przez Oliviera Martineza, wypełnia przecież podświadome zapotrzebowanie nas wszystkich¹¹.

W osobie Horthy'ego ucieleśnia się wytęsknione przez szarych zjadaczy chleba przeżycie fantastycznej erotycznej przygody przez kogoś takiego, jak oni sami. Jego postać budzi również zazdrość słuchaczy dzięki umiejętności czerpania przyjemności ze wspomnień i życia piękną przeszłością. Talent Horthy'ego dostrzega wędrowny aktor, proponując mu pracę w swojej objazdowej trupie. Horthy zgadza się i zaczyna odnosić sukcesy na deskach scenicznych, wśród szerszej, nieznaney mu publiczności. Jego żona, chociaż wciąż jest zazdrosna o mityczną pokojówkę, również angażuje się w przedstawienie: na scenie zaczyna wcielać się w jej rolę, odgrywając w tle spektaklu nieszczęsną Marie tonącą wśród fal oceanu po zderzeniu liniowca z lodową górą. Sceniczne pokazy przynoszą coraz większy dochód i wydaje się, że dalsze losy bohaterów ugrzęzną w rutynie, ale niespodziewanie podczas jednego z występów na widowni pojawia się Marie, o której Horthy myślał, że rzeczywiście, jako pokojówka z Titanica, zginęła w katastrofie. Rzekoma pokojówka okazała się prostytutką i złodziejką, która zarabiała na utrzymanie siebie i swojego alfonsa, wprasząc się do bogatych gości hotelowych

¹¹ A. Kołodyński, *Łgarz*, „Kino” 1999, nr 9, s. 41.

apartamentów dzięki opowiadanym przez siebie rozczulającym historiom, a następnie okradając ich w nocy i wynosząc się niepostrzeżenie nad ranem. Kiedy pamiętnego wieczoru przyszła do pokoju Horty'ego, nie wiedziała, że jest on biednym robotnikiem, a nie, jak przypuszczała, kapitalistą z portfelem grubo wypchanym banknotami.

Piękny mit, budowany przez Horty'ego, w który on sam zdawał się zaczynać wierzyć, w jednej chwili prysł niczym bańka mydlana. Zraniony w swych uczuciach Horty śledzi Marie, a gdy dowiaduje się prawdy, w szale wściekłości dusi ją i puszcza jej martwe ciało na fale oceanu, aby połączyło się z ofiarami katastrofy Titanica, tam, gdzie jest jego miejsce, wśród zimnych podwodnych głębin. Następną sceną filmową uzmysławia jednak widzom, że Horty morduje Marie tylko w swojej wyobraźni i w opowieści, przerobionej i snutej w kolejnym spektaklu na użytek teatralnej publiczności. Marzenia i świat realny przeplatają się w filmie Bigasa Luni ponownie, zacierając swoje granice. Finał filmu stanowi oniryczny, poetycki obraz, ukazujący jak Horty i Marie kochają się wśród fal oceanu, połączeni wspólnym węzłem wszechogarniającego ich pożądania. Obrazom, filmowanym kamerą spoglądającą z lotu ptaka, towarzyszą z offu słowa opowieści Horty'ego o jego spotkaniu z piękną pokojówką w hotelowym pokoju.

Kolejny film Bigasa Luni, *Pieśń morza* rozgrywa się również w atmosferze romantycznej opowieści o miłości, która napotyka na swojej drodze przeszkody i nie może skończyć się dobrze. Miguel Refoyo stwierdza, że reżyser kataloński wraca w nim do swoich ulubionych motywów:

To znaczy, do pożądania, miłości, erotyki i do Morza Śródziemnego, do jego wspaniałych obrazów, które ożywiają najlepsze momenty *Pieśni morza*. Ten film posiada swoją zadziwiającą wewnętrzną vitalność eksponującą obnażone i gorące piękno, która oscyluje pomiędzy

duchem klasycznego dramatu, z wyłaniającą się zeń niekiedy tragedią helleńską, a egzaltacją romantycznej miłości o niezwyklej, łagodnej prostocie, które związane ze sobą prezentują świetne oblicze talentu reprezentowanego przez mistrza takiego, jak Bigas¹².

W filmie występują wyraźne aluzje do *Odysei* Homera: bohaterem jest nauczyciel literatury o znaczącym imieniu Ulisses. Przybywa on do małego nadmorskiego miasteczka, aby w tamtejszej szkole objąć posadę, wynajmuje pokój i stołuje się w pensjonacie, w którym spotyka córkę właścicieli, Martinę. Dziewczyna jest młoda i ponętna, a do tego smaży najlepsze na świecie ziemniaczki, więc Ulisses szybko się w niej zakochuje. Młodzi pobierają się, na świat przychodzi ich synek. Martina kocha swojego męża do szaleństwa, zauroczona poetyckimi tekstami i cytatami z *Odysei*, które ukochany szepcze jej do ucha. Wciąż nie przestaje kochać swojego męża, pomimo adoracji ze strony bogatego przedsiębiorcy budowlanego, señora Sierry. Natomiast Ulisesa po pewnym czasie zaczyna nudzić monotonia małżeńskiego życia. Pewnego poranka wypływa w morze na połów tuńczyków w małej rybackiej łódce i nie wraca. Po paru dniach mieszkańcy miasteczka znajdują rozbity łódź u nabrzeża, przy urwistych skałach.

Martina urządza pogrzeb Ulissesowi, którego oficjalnie wszyscy uznają za zmarłego i próbuje jakoś ułożyć sobie życie, wychodząc za mąż za Sierrę. Ale kiedy już przyzwyczajają się do luksusowego statusu małżonki bogatego przedsiębiorcy, znienacka pojawia się Ulisses. Skruszony, niewierny eksmałżonek oznajmia jej, że przepłynął wszystkie oceany świata, aby odkryć, że nie może bez niej żyć. Martina z kolei zdaje sobie sprawę, że cały czas, podświadomie,

¹² M. Á. Refoyo, *Melancólica y emocionante obra de belleza calculada*, <http://labutaca.net/malaga/sondemar2.htm> [dostęp: 20.03.2011] – tłum. K. Citko.

lecz wiernie niczym Penelopa, czekała na powrót swego ukochanego. Ukrywa Ulissesa w niedokończonym apartamentowcu, który buduje jej mąż, aby tam potajemnie oddawać się mu w namiętnej miłości. Kiedy mąż Martiny odkrywa ich romans, kochankowie decydują się na ucieczkę. Odpływają w morze jachtem, który Martina dostała od Sierry w prezencie, lecz śmiertelnie zraniony na honorze Sierra zatapia jacht, a wraz z nim kochanków. W finale filmu ich nagie ciała ułożone w kostnicy, obejmują się i przytulają do siebie, deklarując miłość tak silną, że nawet śmierć nie może jej pokonać. Bigas Luna stworzył piękną opowieść o potędze miłości, trochę na przekór poprzednim swoim filmom, które wprawdzie też ukazywały perypetie miłosne, ale przez użycie stylistyki realistycznej bądź surrealistycznej, a nie poetyckiej. Szczególnie urzekające w filmie są obrazy morza, którego wzburzone fale stanowią czytelną metaforę potężnego uczucia zniewalającego kochanków. Autorem zmysłowych zdjęć do filmu jest José Luis Alcaine, który współpracował uprzednio z Bigasem Luną przy realizacji utworu *Szynka, szynka*. Obrazom towarzyszy sugestywna, dynamiczna muzyka, brzmiąca ze szczególnie wyrazistą, patetyczną siłą w scenie zaginięcia Ulissesa i następującej po niej scenie pogrzebu.

Pomiędzy realizacją utworów *Pokojówka z Titanica* i *Pieśń morza* Bigas Luna wyreżyserował film *Volavérunt*. Scenariusz do tego dzieła powstał na podstawie powieści Antonia Larrety, pod tym samym tytułem. Akcja filmu przenosi nas do Hiszpanii z lat 1797–1802. Bohaterami są Francisco Goya, słynny nadworny malarz hiszpański, Manuel Godoy, pierwszy minister dworu, jego kochanka Pepita Tudó oraz księżna Cayetana Alba. W filmie pada sugestia (niepotwierdzona przez historyków), że księżna Alba pozowała Goyi do portretów *Maya naga* (około 1800) i *Maya ubrana* (około 1802) i że być może była nawet kochanką malarza. W tym samym 1999 roku film o Franciscu Goyi, zatytułowany po prostu

Goya (w oryginalnej hiszpańskojęzycznej wersji tytuł brzmi: *Goya en Burdeos*), wyreżyserował także Carlos Saura. Saurze chodziło przede wszystkim o artystyczne przekształcenie obrazów Goyi i scen z jego życia w filmowe kadry tak, aby ukazać osobistą duchową więź łączącą go z malarzem. Bigas Luna natomiast, jak zwykle w swoich filmach, poprzez pryzmat dworskiej intrygi, która doprowadziła do otrucia księżnej Alby, opowiada autorską historię miłości zakazanej, niemożliwej do spełnienia i naruszającej granice ówczesnej przyzwoitości.

Tytuł filmu nawiązuje do ryciny Goyi z serii *Kaprysy* (1798), zatytułowanej: *Volavérunt*. Na rycinie przedstawiona jest księżna Alba, lecąca w powietrzu, zaś u jej stóp kłębią się potworni starcy. W filmie Bigasa Luny księżnę również otaczają demoniczne postacie, czyhające na jej życie, a kochający ją Goya nie może zapobiec nadciągającemu nieszczęściu. Ukazana w filmie historia dworskiej intrygi, opowiedziana przez reżysera z zastosowaniem narracji pozornie zależnej, nie buduje jednak napięcia i wydaje się być jedynie pretekstem do ukazania namiętnych ekscesów seksualnych, którym oddają się bohaterowie. I chociaż zbliżenia erotyczne ukazane zostały na ekranie w znacznie bardziej stonowany sposób niż we wcześniejszych dziełach Bigasa Luny, mimo wszystko mogą wprawić widzów w zażenowanie.

Film nie jest ani farsą, ani dramatem, ani filmem kostiumowym czy obyczajowym, a owa niejednorodność gatunkowa i stylistyczna, która w przypadku innych dzieł katalońskiego reżysera stanowiła o ich walorach związanych z dekonstruowaniem stereotypowych rozwiązań, w przypadku *Volavérunt* przeszkadza i razi¹³.

¹³ K. Citko, *Juan...*, dz. cyt., s. 27.

Kolejnym stworzonym przez Bigasa Lunę filmem jest *Nazywam się Juani* (*Yo soy la Juani*, 2006). Jego kontynuacją, dziejącą się już w USA, jest film *Di di Hillywood* (2010).

Bohaterką filmu jest tytułowa Juani, nastolatka pracująca w supermarkecie w małym miasteczku. Juani mieszka z rodzicami, ma również chłopaka, z którym pozostaje w związku od paru lat. Kiedy odkrywa, że jej ukochany ją zdradza, postanawia wyjechać do Madrytu, aby zostać aktorką. Wraz z przyjaciółką opuszczają rodzinne miasteczko, przenoszą się do stolicy i próbują zaistnieć na ekranie lub na scenie, bez specjalnego powodzenia. Pomimo to, Juani wierzy, że w końcu uda jej się osiągnąć sukces. W marzeniach widzi olbrzymi neonowy napis: „Yo soy la Juani”, wiszący w centrum miasta, a w finale filmu, wyobraża siebie podczas sesji zdjęciowej w Hollywood, jak skacze po gwiazdach umieszczonych w trotuarze z nazwiskami słynnych aktorów i zatrzymuje się na swojej, podpisanej: Juani Jurado.

Film Bigasa Luny został zrealizowany w manierze teledysku, z szybko zmieniającymi się, krótkimi ujęciami, dynamicznie zrytmizowanymi, podobnie jak muzyka hip-hopowa, która towarzyszy obrazom filmowym. Bigas Luna, reżyser już przecież niemłody, stworzył film dla nastolatków i w ich klimacie. Potrafił doskonale uchwycić i oddać styl życia młodego pokolenia, dla którego najważniejsza jest dobra zabawa, muzyka i taniec, szybkie samochody, telefony komórkowe, mp3 i inne elektroniczne gadżety oraz wolna miłość.

Kierując swój utwór do młodych bywalców kina, reżyser utracił jednak swoich starszych wielbicieli, których zdążył już przyzwyczaić do opowiadania nostalgicznych historii za pomocą metaforycznych bądź surrealistycznych obrazów. Bigas Luna w *Nazywam się Juani* pretenduje do bycia awangardowym, nowoczesnym twórcą, ale nie bardzo mu się to udało. Film jest płytki w przesłaniu: jeśli mocno wierzysz, to na pewno ci się uda – i nijaki w treści; w zasa-

dzie nic ciekawego, ani tym bardziej dramatycznego, na ekranie się nie wydarza. Ciekawa natomiast jest forma, utrzymana w charakterze teledysku, z szybko zmieniającymi się ujęciami oraz zdjęciami w zbliżeniach i półzbliżeniach, z ostrymi kolorami i stroboskopowymi światłami.

Już czołówka filmu zapowiada jego styl: na obrazy ruchomych fraktalnych form wygenerowanych w komputerze nakładają się zdjęcia słupów telegraficznych widzianych z jadącego pojazdu, montowane na przemian z napisami oraz z ujęciami chłopaka malującego farbą w sprayu graffiti na ścianie, młodych ludzi tańczących w rytm muzyki hip-hop, lakierników malujących karoserię samochodu w płomienie i czaszki, występy na scenie zespołu młodzieżowego, obrazki z giełdy samochodowej, fragmenty gier komputerowych i dj-a kręcącego płytą winylową¹⁴.

W filmie *Nazywam się Juani* Bigas Luna wraca również do topicznego w jego twórczości wątku prezentowania scen erotycznych z dużym weryzmem. Bohaterowie uprawiają mocny seks, a reżyser ukazuje ich zachowania bez żadnej pruderii. Oglądamy nawet scenę gwałtu, którego dokonuje bohater o imieniu Nacho na swojej dziewczynie, wmawiając jej, że ona właśnie tego chce. Filmem *Nazywam się Juani* Bigas Luna wraca jakby do korzeni swojej twórczości, do pierwszych produkcji w stylu *Bilbao*, *Lola* czy *Epoki Lulú*.

W podobnym stylu utrzymany jest kolejny film Bigasa Luny, *Di di Hollywood*. Bohaterka tego utworu nazywa się Diana Diaz i marzy o świetlanej przyszłości przed obiektywem kamer jako aktorka. Aby osiągnąć cel swojego życia, jest gotowa na wszystko, nawet na zatracenie samej siebie. Ponieważ sprzykrzyła się jej nocna praca barmanki, wyjeżdża do Miami. Nowe miejsce fascynuje ją bardzo i daje duże możliwości, nie wszystko jednak idzie po jej myśli. Film

¹⁴ Tamże, s. 29.

jest połączeniem komedii, thrillera i horroru, w charakterystycznym dla Bigasa Luny klimacie surrealizmu. Stylem nawiązuje do poprzedniego dzieła katalońskiego reżysera, przypomina bowiem dynamiczny wideoklip.

Ostatnim filmem Bigasa Luny, którego nie zdążył ukończyć przed swoją śmiercią w 2013 roku, jest *Segon origen*. Film ostatecznie dokończy współpracownik Bigasa Luny i producent, Carles Porta. Dzieło oparte jest na powieści *science fiction* katalońskiego pisarza Manuela del Pedrola *Mecanoscrit del segon origen* i opowiada o świecie, który uległ zagładzie. Ocalało jedynie dwoje bohaterów, 10-letni Didac i 20-letnia Alba. Egzystując na gruzach zdevastowanej planety, będą musieli odbudować nie tylko swoje życie, ale także na nowo zapoczątkować egzystencję całej ludzkości.

Bigas Luna był reżyserem nietuzinkowym, z pewnością jego kino zasługuje na miano autorskiego. Ciekawa jest ewolucja jego twórczości; jest to reżyser, który potrafił zaskoczyć publiczność zmianą problematyki, formy i stylu. Kiedy jednak uważniej przyjrzymy się podejmowanej przez niego tematyce, odnajdziemy wciąż powracające w niej motywy i wątki o charakterze topicznym. Są nimi: zainteresowanie perwersyjnym, śmiało ukazywanym na ekranie seksem i kobiecym ciałem, ze szczególnym uwzględnieniem piersi, które reżyser, co sam podkreślał w wywiadach, uważał za jedno z najbardziej fascynujących zjawisk na świecie. Innym motywem powracającym w filmach Bigasa Luny jest jedzenie. Reżyser twierdzi, że jedzenie, szczególnie w obszarze kultury śródziemnomorskiej, jest specyficzną formą komunikacji. Motywy o równie symbolicznej konotacji, ale znacznie bardziej liryczne, związane są z obrazami oceanu, fal i morskich głębin. Morze jest wykorzystywane przez Bigasa Lunę jako symbol miłości, szalonej i nieposkromionej, zalewającej kochanków niczym fale. Szum morza bądź jego obrazy towarzyszą scenom erotycznego zbliżenia bohate-

rów w *Pieśni morza*; pojawiają się również w *Pokojówce z Titanica*, w *Piersi i Księżycu*, a także w krótkometrażowych filmach Bigasa Luny. Charakterystyczne dla jego twórczości zacieranie granicy pomiędzy tym, co realne i wyobrażone, znajduje swoje upostaciowienie w obrazach surrealistycznych snów, występujących w wielu filmach katalońskiego reżysera.

Filmowych obrazów Bigasa Luny zapewne wielu krytyków nie zaliczy do arcydzieł sztuki filmowej. Z pewnością jednak nie jest to również produkcja komercyjna, mimo że reżysera interesują wątki i tematy kultury popularnej. Artystyczny i autorski zarazem styl kinowej działalności Bigasa Luny podsumować można słowami Stacha Szablowskiego:

Jako filmowiec okazał się dalekim, ale niewątpliwym krewnym obrazoburcy Luisa Buñuela, a także Salvadora Dalí, bo jednym z kluczy do Luny jest surrealizm. W jego artystycznym krwioobiegu krąży domieszka krwi punkowej swawolności wczesnego Almodóvara – i mnóstwo popu. W Lunie jest też coś z awangardowego kina klasy B spod znaku Daria Argento i mnóstwo ekstrawagancji, w której Katalończyk mógłby licytować się z Davidem Lynchem. Gdyby ktoś chciał najprościej opisać to, co robi Luna, musiałby przyznać, że jest to cholernie dziwne kino¹⁵.

¹⁵ S. Szablowski, *Bigas Luna*, dz. cyt.