

Alicja Helman

Victor Erice Strzała i rana

Tytuł ten „podyktował” sam Erice. W jednym ze swoich esejów napisał¹, że kino jest strzałą, która przebija się przez iluzję, i raną, która odsłania nam to, co utraciliśmy i czego nie potrafimy odzyskać.

Nie ma chyba drugiego twórcy, który zrealizowawszy jedynie trzy filmy fabularne w odstępnie dziesięciu lat każdy, odegrałby tak znaczącą rolę w dziejach rodzimej kinematografii i cieszył się renomą jednego z najwybitniejszych artystów hiszpańskich. Ten zdumiewający fenomen artysty, o którym nie zapomina się, nawet jeśli milczy, jest chyba jedynym w swym rodzaju. Co nie znaczy, że jego droga twórcza była „usłana różami”.

Urodził się 30 czerwca 1940 roku w Carranza (Viscaya), ale mimo że chętnie i często spędza czas w rodzinnej wiosce w górach Andaluzji, jego życie związane jest z Madrytem. Studiował w Instituto de Investigaciones Cinematográficas, porzuciwszy ekonomię i nauki polityczne, od których zaczął. Zrealizował wówczas trzy etiudy: *Na tarasie* (1961), *Na drogach* (1962), *Strony zagubionego dziennika* (1962), i film dyplomowy *Utracone dni* (1963).

Współpracował też przy scenariuszach do filmów: *El próximo otoño* (1963), Antonia Eceizy i *Oscuros sueños de agosto* (1967) Miguela Picazy. Wtedy też zaczęła pisać recenzje i eseje filmowe do czasopism „Nuestro cine” i „Cuadernos de arte y pensamiento”.

Twórczość w ramach kinematografii profesjonalnej rozpoczął w 1969 roku od trzydziestoczweminutowej noweli w filmie *Wyzwanie*. Współudziałowcami tego przedsięwzięcia, autorami dwu pozostałych nowel, byli Claudio Guerin Hill i José Luis Egea. Film otrzymał nagrodę za reżyserię w San Sebastian, a twórcą, który na tym skorzystał był właśnie Erice. Producent *Wyzwania*, Elias Querejeta, niestrudzenie promujący hiszpańskie kino artystyczne, umożliwił mu samodzielny debiut.

W 1973 roku powstał *Duch roju*, jedno z najwybitniejszych arcydzieł, jakie zrealizowano w historii kina. Kolejny film Erice *Południe* ukazał się

¹ Victor Erice, *Cine y poesia, Poesia en el campus 36*, University of Zaragoza: Zaragoza 1996/97.

dopiero w dziesięć lat później i to w wersji nieukończonyj. Trzeci, i jak dotąd ostatni, *Słońce w drzewie pigwy* pochodzi z 1992 roku.

Erice utrzymywał, że zawsze czuje się reżyserem filmowym niezależnie od tego, co robi (czasem podczas tych długich przerw, współpracował anonimowo z telewizją). Zgłaszał wiele projektów, które nie dochodziły do skutku, najczęściej z przyczyn od twórcy niezależnych. Po *Południu*, który to film powstał według powieści Adelaidy Garcia Morales, pracował nad adaptacją innej jej powieści *Bene*, lecz odsunął ten projekt na czas bliżej nieokreślony. Planował film o Velázquezie, którego osiã miało być powstawanie *Las Meninas*, nim projekt był gotowy, podobny film zrealizował ktoś inny.

Pracował nad scenariuszem według opowiadania Jorge Luisa Borge-sa *Śmierć i busola*, dzielając jego miłość do labiryntów. Film zrealizował w 1995 roku Emiliano Ribeira. Zrobił też hiszpański dubbing do *Ostatniego cesarza* (*The Last Emperor*, 1987) Bertolucciego.

Po ukończeniu *Słońca w drzewie pigwy* Erice zamierzał przenieść na ekran powieść znanego pisarza hiszpańskiego Juana Marsé *El embrujo de Shanghai*. We właściwym sobie stylu pracował nad scenariuszem trzy lata, pisząc kolejnych dziesięć wersji. Producenta, którym był Andrés Vicente Gómez, odstraszał fakt, że Erice zaplanował długą, trzygodzinną wersję. W 1998 roku zawiesił prace nad filmem. Erice zdecydował się na skróty, ale Gomez ostatecznie powierzył film Fernando Truebie.

Nowelka filmowa Erice weszła do składanki *Dziesięć minut później: Trąbka* (2002), w której znalazła się obok prac m.in. Wernera Herzoga, Wima Wendersa, Chena Kaige, Jima Jarmuscha, Spike'a Lee. W ten sposób jego dotychczasowa twórczość profesjonalna ujęta została w ramę: zaczynał od noweli i nowela jest jego, jak dotąd, ostatnią pracã.

Początki

Dzięki opisom niedostępnych szkolnych filmów Erice, możemy uzyskać pierwsze sygnały tego, co pojawi się w jego późniejszych dziełach². *Strony zagubionego dziennika* to film niemy, ukazujący trzy kobiety w różnym wieku – spotkanie młodości, dojrzałości i starości – lecz skoncentrowany na jednej z nich. Linda Ehrlich, która opisuje film, zaczynając od pierwszej sceny, od razu charakteryzuje ją frazã „jak z Vermeera”, a to właśnie nazwisko będzie powracać, gdy tylko jest mowa o stronie plastycznej filmów Erice. W tym fragmencie filmu młoda kobieta zaciãga zasłony, ustawia na stole różne drobne przedmioty, wreszcie bierze ksiãżkã z półki i zaczyna czytać. Scena kolejna rozgrywa się w przyległym pokoju, gdzie widzimy śpiãca starã kobietã w fotelu oraz drugã, w wieku dojrzałym, przy zasłonie okna.

² Linda C. Ehrlich, *Object Suspended In Light* [in:] *An Open Window. The Cinema of Victor Eric*, ed. by L.C. Ehrlich, Inc., Lanham – London: The Scarecrow Press 2002.

Kamera podjeżdża do nich kolejno – widzimy ręce staruszki i zmarszczki na jej twarzy. Ta druga szyje w gasnącym świetle popołudnia. Gdy do pokoju wchodzi młoda kobieta, podaje babce album ze zdjęciami. Widzimy stare fotografie młodej, pięknej kobiety. Staruszka wręcza wnuczce małe zdjęcie młodego mężczyzny. Z kolei widzimy je przy trzech różnych czynnościach – młoda kobieta gra na fortepianie, dojrzała spogląda przez okno, stara nadal przegląda album.

Nader interesująca jest scena ostatnia, w której znów widzimy młodą kobietę samą. Pieści i głaszcze kota, lecz za chwilę zmienia się charakter jej gestów – zaczyna dręczyć zwierzę, które ją gryzie. Wówczas podchodzi do lustra i maluje usta własną krwią. Nikt jednak nie zauważył, że Erice dosłownie powtarza tę scenę w *Duchu roju*. Jej bohaterką jest Irene. Sama w pokoju głaszcze, a potem zaczyna dusić kota. Gdy ten ją gryzie, podobnie jak bohaterka *Stron* maluje przed lustrem usta krwią. Linda Ehrlich komentuje ten film pisząc, że bierności dwu starych kobiet przeciwstawiony jest niepokój młodej. Czuje się uwięziona w świecie, który ją określa, a który pragnęłaby opuścić.

Późniejsze o rok *Zagubione dni* stylistycznie przypominają, zdaniem Ehrlich, Antonioniego – precyzyjnym kadrowaniem, asymetrią kompozycji, eliptycznym sposobem opowiadania, alternacją między pierwszą a trzecią osobą. Bohaterką jest kobieta, która po śmierci rodziców wraca do rodzinnego domu (ten motyw powraca także w późniejszych filmach Erice): obserwujemy ją jak patrzy przez zadeszczone okno mieszkania, lecz bez zestawienia z przeciwującym tego, co mogłaby oglądać. Kamera skoncentrowana jest wyłącznie na niej, na jej postaci i twarzy. W pustym plenerze kobieta spotyka swego dawnego kochanka. Mężczyzna pragnąłby ją odzyskać, lecz ich związek jest już pusty i martwy. Gdy nalega, ona go zostawia i ucieka. Scena kolejna przekonuje nas o tym, że przeszłość zostawiła za sobą. Dzwoni do Paryża, gdzie jest jej drugi mąż i syn. W tym filmie, tym razem dźwiękowym, Erice traktuje postać ludzką jako formę, kontrastując ją z formami architektonicznymi w plenerze. Fascynuje go ludzka twarz i głos.

Przy scenariuszu *Wyzwania* wprawdzie współpracował z reżyserami utalentowany partner Saury, Rafael Azcona, ale nie miało to decydującego wpływu na kształt banalnych i niezbyt ciekawie opowiedzianych historyjek. Zdaniem samego Erice, którego opinię przytacza Ehrlich, najwięcej do powiedzenia miał niewymieniony w czołówce współproducent, amerykański aktor, Dean Salmier, grający główną rolę w wszystkich trzech nowelach. Aktor, dodajmy, zdecydowanie nieciekawym.

Zestawienie tych nowel, których tematem jest dramatyczna konfrontacja anachronicznych cech hiszpańskiego charakteru z mentalnością amerykańską, odsłania z niesłychaną wyrazistością różnicę między reżyserami przeciętnymi, a twórcą wybitnie utalentowanym. Nowela Erice, choć dotyczy

tych samych spraw – przemocy, seksu i śmierci – oraz ostatecznie utrzymuje się w konwencji całości, choć konwencję tę nieustannie narusza i przekracza, od pierwszych kadrów ujawnia silną osobowość artysty, jego prywatny idiolekt, umiejętność osiągnięcia maksimum efektu przy minimum środków.

Sama opowieść wywodzi się z klimatu i poetyki absurdu. Choć nietrudno ją streścić nie uzyska się w ten sposób spójnej całości ani odpowiedzi na fundamentalne pytania, które zwykle nasuwa relacja zdroworozsądkowa. Oto do pewnego miasteczka, całkowicie opustoszałego, bez jakichkolwiek śladów życia, przybywa samochodem dziwna grupa podróżnych. Nie wiemy, kim są, skąd przybyli i dokąd zmierzają. Są tu dwaj mężczyźni: Charlie (Amerykanin, zawodowy morderca) i Julian (Hiszpan), dwie kobiety: Hiszpanki – Florindita i Maria, oraz szympanś imieniem Pinky. Grupa rozprasza się, wędrując po miasteczku. Charlie przez lunetę podgląda pozostałych, Florindita jest tego świadoma, stroi miny i pokazuje język. Maria i Julian, czarująca para młodych ludzi, są zajęci sobą. Ona bierze kąpiel w starej wannie, on myje ją z czułością. Pozostawiony sam sobie Pinky uruchamia kościelne dzwony. Florindita zabiera go z wieży i wchodzi do kościoła, gdzie straszy ją zakapturzony mnich, poruszający się o kulach. Okazuje się, że to przebrany Charlie. Jemu w niekwestionowany sposób przypadają funkcje przywódcze. Obie kobiety zachowują się wobec niego przymilnie, okazują mu swoje względy. Sfrustrowany Julian maluje na murze domu wymowny napis: Charlie go home. Pozostawiony sam sobie Pinky „czyta” kolejno: *O pochodzeniu gatunków* Darwina, powieść Scotta Fitzgeralda *Piękni i przekłēci* oraz poematy Mallarmégo w języku francuskim. Wszyscy spotykają się na kolacji, gdzie alkohol leje się strumieniami, a obie pary porywa żywioł tańca. Finał okazuje się dość nieoczekiwany. Charlie uwalnia szympanśa z łańcucha i przegania go, po czym zakłada ładunek wybuchowy i wchodzi do domu. Potężna eksplozja pozwala mniemać, że wszyscy zginęli. Tylko wystraszony Pinky oddała się ulicami miasteczka. Wędruje nad rzekę. Z drugiego brzegu obserwuję go zgromadzeniu tam wieśniacy. Zbliżenie pyszczka małpy kończy film.

Atrakcyjność noweli Erice jest przede wszystkim natury wizualnej. Przy czym nie chodzi tu tylko o sam styl obrazowania, oparty w znacznej mierze na grze spojrzeń, bowiem postaci bądź same obserwują, bądź są obserwowane. Wynika z tego też żywa, dynamiczna wymiana zróżnicowanych planów – od detali do rozległych planów dalekich. W połączeniu ze zmiennością muzyki (jazz, motywy latynoamerykańskie i arabskie, rock) daje to efekt rytmicznego pulsowania, tak charakterystycznego dla całej późniejszej twórczości Erice. Rozedrgana materia utworu tworzy klimat napięcia emocjonalnego i specyficznego podniecenia, które wynika zarówno z obrazowych, jak narracyjnych niespodzianek. Wprawdzie dostrzegamy małpę, gdy grupa opuszcza samochód, ale ponieważ moment ten jest bardzo krótki

i rozgrywa się w dalekim planie, nie zwracamy na nią uwagi. Jej nagłe pojawienie się na dzwonnicy działa jak szok. Podobnie wiele innych obrazów wydaje się nie wynikać z porządku rzeczywistości, lecz z surrealistycznej logiki snu, w którym przedmioty i relacje między nimi pojawiają się i znikają bez żadnego zdroworozsądkowego uzasadnienia. Nie pytamy o sensy i przesłania tego wizualnego żartu, który spełnia się w defilowaniu obrazów urzekających swoim pięknem.

Duch roju

Duch roju, choć nie spotkał się z jednoznacznym przyjęciem i powszechną wysoką oceną³, dziś uchodzi za najwybitniejszy film, jaki kiedykolwiek wyprodukowała kinematografia hiszpańska. Co więcej, zaliczany jest do czołowych arcydzieł współczesnej sztuki hiszpańskiej w ogóle.

Jak zauważył jeden z krytyków⁴, film ten, nieposiadający klasycznej struktury narracyjnej, przypomina rozsypane puzzle, które nie każdy z widzów miałby ochotę układać, ale które stanowią nieustanne wyzwanie dla interpretatorów. Toteż historia recepcji *Ducha roju* obfituje w taką mnogość odczytań, którą niewiele filmów może się poszczycić. A przy tym odczytania te różnią się od siebie niekiedy w sposób diametralny, zarówno jeśli chodzi o intencje przypisywane samemu Erice, jak i motywacje zachowań poszczególnych bohaterów i znaczenie scen, które pozostają niedookreślone. Film ten otwiera się na odczytania zarówno tego, co w nim jest zawarte, jak i tego, czego w nim nie ma. Rozwiązania mieszczące się w zakresie tzw. minus obecności, okazują się w ostatecznej konsekwencji równie doniosłe jak to, co wypowiedziane i sformułowane.

Interpretacje *Ducha roju* układają się wzdłuż dwu głównych linii. Pierwszą z nich wyznacza Frankenstein, drugą – dziecięca bohaterka, Ana. Choć więc fabularna i semantyczna obu linii jest oczywista, nieodzowne jest także ich rozłączne ujęcie.

Początkowo Erice zamierzał zrobić film o Frankensteinie, planując go jako alegorię polityczną. Był to już okres zmierzchu twardej dyktatury Franco, dictablanda, w którym można było sobie pozwolić na większą śmiałość. Doświadczenia starszego niż Erice Saury dowodziły, że cenzura nie pojmuje aluzji politycznych zawartych w filmach czy to poetyckich, czy realizowanych językiem aluzji, metafor i symboli. Jak można się było domyślać, Frankensteinem byłby sam Franco, a w roli Monstrum wystąpiłoby społeczeństwo hiszpańskie, jak ono pozbawione głosu, praw, możliwości

³ Paul Julim Smith, *Between Metaphysics and Scientism: Rehistoricizing Victor Erice's „El espíritu de la colmena” (1973)* [in:] *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, ed. by Peter William Evans, Oxford: Oxford University Press 1999.

⁴ Por. Jaime Genover, rec. in „Dirigido for” 1974, nr 9. Cyt. za Paul J. Smith, op.cit.

wyartykułowania swojej krzywdy. Mowa była też o wariacie, w którym ścigany przez technokratów Potwór wraca do hiszpańskiego obozu koncentracyjnego⁵. Ostatecznie jednak taki film nie powstał i inspiracja Frankensteinem przybrała odmienne oblicze. Erice nie sięgnął ani do oryginału literackiego – powieści Mary Shelley, ani do długiej historii filmowych Frankensteinów. Zafascynował go stary film Jamesa Whale'a *Frankenstein* z 1931 roku, w którym w roli Monstrum wystąpił Boris Karloff. Była to opowieść o młodym uczonym trawionym pragnieniem sięgnięcia po prerogatywy boskie. Victor Frankenstein zamyka się w starym młynie na odludziu. Uważany powszechnie za maniaka i szaleńca prowadzi eksperymenty na ludzkich zwłokach, w które chce tchnąć życie. Gdy mu się to udaje, powołuje do życia Monstrum, które przez pomyłkę obdarzył mózgiem zbrodniarza. Gdy jego stwór okazuje się niebezpieczny i zabija strażnika, który go dręczył, Frankenstein, wspierany przez przyjaciół, chce już tylko zniszczyć swoje dzieło. Ale Monstrum wyrwa się na wolność, zabija, zagraża swemu stwórcy i jego rodzinie. Zbiorowym wysiłkiem społeczności miasteczka zostaje osaczone i unicestwione.

Treść filmu Whale'a i generalnie wątki frankensteinowskie krążące w kulturze popularnej były jednym z fundamentów interpretacji *Ducha roju*, ale w gruncie rzeczy kluczowe znaczenie miał wybrany motyw filmu. Potwór, przebywający na wolności, spotyka nad brzegiem jeziora małą dziewczynkę. Dziecko bawi się samo, pozostawione przez ojca, który udał się na piknik. Dziewczynka nie okazuje lęku, wita Monstrum przyjaznym uśmiechem, podaje mu kwiatek. Oboje w doskonałej komitywie, rzucają margerytki do wody, by pływały jak małe okręciki. Nieoczekiwanie Monstrum wrzuca do wody dziewczynkę. W kolejnej cytowanej scenie filmu Whale'a (dodajmy, że cenzura zażądała wycięcia kadrów obrazujących wrzucanie dziecka do wody, ten fakt ma pozostać w domyśle) ojciec niesie zwłoki utopionego dziecka, co budzi gniew mieszkańców miasteczka, organizujących pościg. Mała bohaterka filmu Erice będzie przez cały czas szukała odpowiedzi na pytania – dlaczego Potwór zabił dziewczynkę i dlaczego z kolei jego zabito.

Tak więc Monstrum pojawia się w filmie Erice eksplicytnie jako postać z *Frankensteina* Whale'a – mamy do czynienia z filmem w filmie. *Duch roju* zaczyna się przyjazdem objazdowego kina do sennego miasteczka gdzieś w Kastylii. Obraz poprzedzony jest klasyczną bajkową formułą „Pewnego razu...”, sugerującą nie tyle konkretny czas i konkretną przestrzeń, co ich mityczne odpowiedniki. Natomiast realistyczne wejście w akcję, w połączeniu z tą formułą od razu dubluje wypowiedź autorską Erice. Jego historia trzy-

⁵ Informacje te podaje John Hopewell. Por. tegoż *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*, London: British Film Institute 1986.

ma się realiów kastylijskiego miasteczka (film kręcono w Hoyuelos) około roku 1940, ale zarazem wmontowana zostaje w mityczne uniwersum.

Zapowiedź projekcji ściąga zaciekawioną gromadę dzieci i kobiet. Na widowni jest też mała Ana i jej nieco starsza siostra, Isabel. Nim jednak zobaczymy ową znamioną scenę Erice cytuje w całości prolog, w którym spiker ostrzega publiczność przed tym, co zobaczą. Gwynne Edwards sugeruje, że kryje się tu specyficzny zamysł. Spiker jest częścią cytowanego filmu, ale adresatem jego wystąpienia jest sama publiczność. W tym wypadku publiczność hiszpańska, która żywo reaguje na tekst, jak gdyby wpisując go w swoje „tu i teraz”. Według Edwards jest tak, jakby padła tu zapowiedź „To historia generała Franco...”⁶

Filmowy Potwór pojawi się raz jeszcze, pod koniec filmu, wyhalucynowany przez Anę, która w wyobraźni powtarza scenę nad jeziorem, Potwór zbliża się do niej, a ona zamykając oczy oddaje się w jego władanie. Monstrum występuje w *Duchu roju* nie tylko w swej „zmaterializowanej” postaci jako Boris Karloff – cytaty z filmu Whale’a. Obejrzany w kinie Potwór staje się mieszkańcem wyobraźni dziewczynek, opanowuje ją i ekscytuje. W typowy dla dzieci sposób Ana i Isabel „kontynuują” obejrzany film. W odpowiedzi na pytanie Any o to, co stało się z Potworem, Isabel odpowiada, że nie został on zabity, lecz żyje nadal i z pewnością jest gdzieś w pobliżu. Nie można go zabić, jest bowiem duchem, który umie wcielić się w różne postaci. Doskonale wyczuwa kto mu jest przyjazny i przychodzi na wezwanie. Isabel tłumaczy Anie, że jeśli zamknie oczy i wypowie formułę „To ja, Ana”, Potwór może się pojawić.

Ten rodzaj gry dziecięcej analizuje Jean Piaget, pisząc, że struktury poznawcze dziecka rozwijają się przez akomodację i asymilację w relacji do tego, co doświadcza. Są to procesy o charakterze komplementarnym. Poprzez akomodację dziecko skłania się ku naśladownictwu i modyfikuje swoje struktury by dostosować je do tego, co percypuje z zewnętrznego świata. Natomiast przez asymilację dziecko transformuje to, co percypuje, by przyswoić to sobie bez powodowania zmian w strukturach poznawczych⁷. Ten drugi proces nosi nazwę gry i tę to właśnie grę, prowadzoną przez Anę, obrazuje film Erice. Dla niej percepcje i wyobrażenia są wówczas jednym i tym samym. Jak sądzę, jedną z przyczyn, dla których *Duch roju* robi tak wielkie wrażenie, jest fakt, że gra Any – bohaterki filmu jest zarazem grą Any Torrent, sześciolatniej wówczas dziewczynki, która nigdy wcześniej nie widziała żadnego filmu. Wspominając pracę z Aną Torrent

⁶ Gwynne Edwards, *Indecent Exposures. Buñuel, Saura, Erice and Almodóvar*, London–New York: Marion Boyars 1995.

⁷ Jean Piaget, *Play, Dreams and Imitation in Childhood*, New York: Horton 1962. Koncepcję tę wykorzystuje Luis O. Arata w tekście pt. „I am Ana”. *The Play of Imagination in „The Spirit of Beehive”* [in:] *An Open Window*, op.cit.

Erice mówi, że ona nie grała, lecz przeżywała to, co działo się na planie jako rzeczywistość. Będąc Aną pozostawiała sobą. Miast udawania, imitacji, sztuczności dziewczynka przekazywała prawdę swoich przeżyć, którą chwytala kamera w niepowtarzalnym akcie współnictwa⁸.

Wracając do filmu – dziewczynki wierzą w istnienie Potwora, próbują go szukać i przywoływać. Wyznaczają mu opuszczoną chatę jako miejsce zamieszkania. Odnajdują materialne ślady jego istnienia. Obok chaty Ana dostrzega odcisk nienormalnie wielkiej stopy, którą mógł zostawić tylko Potwór.

W podejściu dziewczynek do gry jest jednak pewna subtelna różnica. Ana naprawdę wierzy w istnienie Potwora, natomiast Isabel jest tą, która uruchamia świat jej wyobraźni, a gdy weń wkracza to na zasadzie wiary/niewiary pozwalającej włączać i wyłączać grę, czego Ana nigdy nie czyni. W pewnym momencie Isabel udaje martwą sugerując, że zabił ją Potwór, podobnie jak dziewczynkę z filmu. Podczas gdy Ana próbuje znaleźć pomoc Isabel chowa się, by zaskoczyć i wystraszyć siostrę udając, że jest Potworem.

Odbiorca spoza kręgu kultury hiszpańskiej nie rozpozna fragmentu muzycznego, który pojawia się w momencie, gdy dzieci zmierzają w stronę opuszczonej chaty⁹. Jest to powszechnie znana dziecięca piosenka o charakterze surrealistyczno-absurdalnym, którą widz hiszpański natychmiast rozpoznaje – *Vamos a contar mentiras (Policzymy kłamstwa)*. W filmie nie pojawia się tekst, który w istotny sposób współgra z historią. Już w pierwszej zwrotce zapowiada się, że będziemy mieć do czynienia z kłamstwami. To przecież fantazje-kłamstwa Isabel powołują do życia świat, w który wierzy Ana. Wyznaczenie Potworowi „miejsca”, które dziewczynki będą odtąd odwiedzać zaczyna jakby „materializować” ich urojenia. Świat „zaproszony” dzięki kłamstwom do istnienia autonomizuje się i egzystuje wedle własnych praw.

Pojawienie się postaci uciekiniera (wcielenie Monstrum) następuje po nocnej wyprawie Any, która próbuje przywołać Potwora zaklęciem podsuniętym przez Isabel. Metonimiczna przyległość tych scen sprawia wrażenie, że to Ana „spowodowała” pojawienie się mężczyzny w opuszczonej chatce, do której zaraz zmierza z niezachwianą pewnością, że spotka tam tego, kogo przywołała. Trzecia zwrotka piosenki powiada: „Wyszedłem z mojego domu bardzo głodny”. Pierwszym gestem, jaki wykona Ana, jest podanie

⁸ *An interview with Victor Erice. Conducted by Linda C. Ehrlich, with the assistance of James Amelag (Madrid, March 1998) [in:] An Open Window, op.cit.*

⁹ Zwrócił mi na to uwagę José Enrique Iglesias Vigil, któremu w tym miejscu składam podziękowania. Dziękuję również prof. Grażynie Stachównie i dr Ewie Stali za przekład tekstu piosenki. Oryginał hiszpański por. <http://www.filastrocche.it/nostalgici/spagnolo/contar.htm>.

zbiegowi jabłka („Spotkałem śliwę obwieszoną jabłkami”). Gra językowa, praca wyobraźni i to, co może uchodzić za „autentyczną rzeczywistość”, osobiście się ze sobą łączą.

W filmie Erice następuje więc proliferacja Potworów. Przede wszystkim jest powszechna zgoda co do tego, że kolejnymi inkarnacjami Potwora stają się kolejno: model na lekcji anatomii, który nauczycielka prezentuje dzieciom, a następnie uciekinier – republikanin, który pewnego dnia wyskakuje z pociągu i chroni się w opuszczonej chacie na pustkowiu, gdzie wyobraźnia dziewczynki już wcześniej lokalizowała wymaginowane Monstrum.

Podczas lekcji to Ana wydaje się jedyną zainteresowaną słuchaczką i widzom prezentacji figury, którą nauczycielka nazywa Don José, a która pozbawiona jest organów wewnętrznych i oczu. To dzieci mają tę postać „uczłowieczyć” umieszczając owe organa we właściwym miejscu. Ana dołącza oczy zafascynowana procesem, w którym figura Monstrum zaczyna przypominać człowieka. Wreszcie Potwór pojawia się w swej pełnej ludzkiej postaci. Niczego się o nim nie dowiadujemy poza tym, że się ukrywa i że jest ranny. Z faktu, iż zostaje zlikwidowany pewnej nocy przez lokalnych funkcjonariuszy Guardia Civil możemy wnosić, że uciekinier jest republikaninem, który próbuje umknąć swemu losowi – śmierci, więzieniu, deportacji. Jego los jest powtórzeniem w warstwie narracyjnej losu filmowego Monstrum. Dla tych, którzy nań polują jest wrogiem, uosobieniem zła, które musi być zniszczone. Ale nie dla Any. Gdy dziewczynka znajduje uciekiniera w chacie, powtarza gesty dziecka z filmu. Nie wydaje się wystraszona, przygląda mu się z uwagą, wreszcie podaje mężczyźnie jabłko. Dalszy ciąg nie przebiega jednak podobnie jak w filmie Whale’a. Ana stara się zaopiekować uciekinierem, przynosi mu rzeczy ojca, wśród nich zegarek. Gdy mężczyzna próbuje ją zabawić prestidigitatorską sztuczką na twarzy dziecka pojawia się uśmiech.

Z zegarkiem związany jest motyw muzyczny (działa on na zasadzie pozytywki), ale też synekdochicznie przedmiot ten „oznacza” Fernanda. Wyjmuje on zegarek i słucha melodyjki gdy widzimy go po raz pierwszy. Ana przynosi uciekinierowi marynarkę i zegarek ojca, przenosząc tym gestem znak ojcostwa na postać zbiega. Funkcjonariusze Guardia Civil po tym rekwizycie rozpoznają związek bohatera z tajemniczą postacią, zastrzeloną w chacie. Wreszcie w trakcie śniadania Fernando bez słowa wyciąga zegarek i patrzy na córkę, domyślając się jak przedmiot ów trafił w obce ręce. W tej samej chwili i Ana uświadamia sobie, że coś się stało i biegnie w stronę chaty. Odkrywa, że chata jest pusta, ale ślady krwi jednoznacznie wskazują na to, co spotkało jej „Potwora”. Zaszokowana ucieka i właśnie wówczas, gdy nocą zostaje sama nad jeziorem halucynuje „żywą obecność” nie mężczyzny z chaty, lecz Monstrum z filmu. Co wówczas dzieje się z Aną i jak przeżywa ona to spotkanie nie będące w gruncie rzeczy spotkaniem, na to

brak jednoznacznej odpowiedzi. Zastępują ją próby interpretacji, które siłą rzeczy muszą pozostać hipotezami.

Alberto Moravia pisze, że film ukazuje jak mit formuje się w dziecięcym umyśle, być może według tego samego wzoru jak działo się to przed tysiącami lat, gdy rodziły się mity. W podobnym do snu sadomasochistycznym delirium Ana wyobraża sobie spotkanie z Monstrum, zaprzyjaźnienie się z nim, gwałt i śmierć¹⁰.

Fernando Savater podkreśla, iż Ana musi być świadoma niebezpieczeństwa, jakie niesie ze sobą próba zgłębienia tajemnicy Potwora, znany jest jej los małej Marii z filmu, a jednak pragnie powtórzyć jej doświadczenie. Potwór ją zabija, by mogła narodzić się na nowo i zakończyć proces inicjacji¹¹.

Nie wiemy też do kogo zwraca się Ana w finale filmu, gdy już dochodzi do siebie po przeżytym szoku. Przyzywa swego ducha, mityczną istotę, czy zabitego mężczyznę, który był jego wcieleniem?

Potwór pojawia się w *Duchu roju* jeszcze pod jedną postacią – Fernanda, ojca dziewczynek. Obok świata Isabel i Any mamy też świat dorosłych, naznaczony obrazem pszczelego roju, którym z nieustępliwą, obsesyjną cierpliwością zajmuje się bohater. Ma on swoją reprezentację muzyczną, która pojawia się w czołówce i powtarza w momentach eksponowania pszczoł. Luis de Pablo daje oszczędną instrumentację dziwnie i obco brzmiących motywów, które w sposób bardzo dyskretny podkreślają niesamowitą atmosferę filmu. Nader znamienny wydaje się fakt, że po scenie prezentacji filmu przez spikera, kiedy spodziewamy się zobaczyć Potwora, następuje cięcie i przejście na obraz Fernanda przy pracy. W stroju roboczym puszcza dym na pszczoły, by je uśpić. Według Gwynne Edwards¹² Fernando ewokuje dwie figury: Franco – Potwora i Frankensteina – ojca zniewolonego społeczeństwa. Erice dwa razy jeszcze kojarzy obraz Fernanda z filmem Whale'a. Gdy bohater wychodzi z domu uważnie przygląda się plakatowi filmu, gdy wraca, przez otwarte okno słyszy dobiegający z ekranu dialog. To słowa wypowiedziane przez Frankensteina, który z goryczą mówi o tym, że jego pasja i umiłowanie wiedzy są odbierane przez społeczeństwo jako oznaka szaleństwa. Uprzedzenia i przesady innych hamują jego pęd ku poznaniu. Niewiele dowiadujemy się o przeszłości Fernanda. W albumie rodzinnym Ana znajduje jego zdjęcie, na którym znajduje się obok Miguela de Unamuno. To życie na pustkowiu, w samotnym i pustym domu. Pograżenie się w badaniach nad pszczołami sugeruje, że mamy do czynienia z lewicującym intelektualistą, któremu wojna i opowiedzenie się po stronie republikanów, zrujnowały życie. Jego dni znaczą jedynie bezproduktywna monotonia.

¹⁰ Alberto Moravia, *Frankenstein in Castile* [in:] *An Open Window*, op.cit.

¹¹ Fernando Savater, *The Risks of Initiation into the Spirit* [in:] *An Open Window*, op.cit.

¹² Gwynne Edwards, *Indecent Exposures*, op.cit.

Związek Fernanda z figurą Potwora sygnalizowany jest też w inny sposób. Gdy dziewczynki rozmawiają o filmie, o tym kim jest Potwór i co się z nim stało, na schodach słychać ciężkie kroki Fernanda. Dzieci reagują lekkiem, podobnie jak w innej scenie, kiedy bawią się rzucaniem cieni na ścianę. Na odgłos kroków ojca cichną, gaszą świecę.

Alain Mitjaville utrzymuje, że punktem wyjścia poszukiwań Any, które intensyfikuje figura Monstrum, jest w gruncie rzeczy poszukiwanie obrazu ojca, który odpowie na jej pytania i wątpliwości¹³.

W istocie ojcostwo Fernanda podobnie jak macierzyńskość Teresy funkcjonują w filmie na zasadzie czystej negatywności. Ta rodzina nie żyje jak rodzina, między rodzicami i dziećmi, podobnie jak między samymi rodzicami brak jest jakichkolwiek więzi; wydają się odizolowani, każdy zamknięty w swojej komórce ula, skazany na życie w fikcji. Osamotnione dziewczynki żyją w świecie wyobraźni, ojciec wśród swoich pszczół, matka zajęta korespondencją z kimś, do kogo prawdopodobnie nie docierają jej listy, a kto być może już nie żyje. Mimo że przebywają w izolowanej przestrzeni domu, skazani na siebie, i tak pozostają odseparowani. Nawet na zdjęciach w albumie rodzice nie pojawiają się razem. Jeśli rodzina wreszcie się spotyka (scena przy śniadaniu pod koniec filmu), montaż tnie tę współobecność narzucając wrażenie obcości.

Mamy wreszcie upostaciowanie przedmiotowe Monstrum – trujący grzyb. Grzyb pojawia się jako jedna z ikon otwierających film. Dziecięce rysunki ukazują ponadto pociąg, dom, ekran z dziewczynką i Potworem, dziewczynką skaczącą przez ognisko. Każdy z nich odnosi się do jakiejś partii filmu i wiąże się z dziecięcą grą wyobraźni.

Scena grzybobrania jest jedyną, w której widzimy Fernanda wraz z córkami, jedyną obrazującą sytuację przekazywania dzieciom tego, czego od rodziców potrzebują – wiedzy i doświadczenia. Ojciec szczegółowo objaśnia różnicę między grzybami jadalnymi i trującymi; specyficzny charakter tej eksplikacji sprawia, że ją podświadomie metaforyzujemy jako różnicę między dobrem i złem. Dobre jest to, co może zostać wykorzystane z pożytkiem, rola grzyba kończy się przecież na tym, iż może być zjedzony. Trujący grzyb jest „zły”, bowiem nie nadaje się do niczego, a przy tym jeszcze stanowi zagrożenie (co dodatkowo zostaje podkreślone, dostrzeżonym przez jednego z krytyków, fallicznym kształtem). Brak użyteczności jest dostatecznym powodem do tego, by niejadalny (co niekoniecznie jeszcze znaczy trujący) grzyb musiał zostać zniszczony. Fernando rozdeptuje go bardzo starannie¹⁴.

Ten wykład o użyteczności, jako czymś najbardziej akceptowanym i pożądanym, i jej braku, jako właściwości, która skłania do tego, by eliminować i niszczyć dany obiekt, łączy się z naczelną metaforą filmu, wyrażoną

¹³ Alain Mitjaville, *About „The Spirit of the Beehive”* [in:] *An Open Window*, op.cit.

¹⁴ Scenę tę bardzo szczegółowo analizuje cytowany już (przyp. 10) Fernando Savater.

tytułem – duchem roju. Pszczeli rój jest nie tylko idiosynkratycznym, dziwnym hobby Fernanda, lecz, jak już wspomniałam metaforą pewnej społeczności, w której identyczność i użyteczność jest podniesiona do rangi najwyższej wartości. Ul – zbiór identycznych komórek, których mieszkańcy wytwarzają miód – oznacza zglajchsztaltowaną społeczność, w której nie ma miejsca na żadną inność i która nie toleruje bezproduktywności. Film Erice nie tylko często powraca do obrazu pszczół, ale też wypełniony jest odniesieniami do owadziej egzystencji mieszkańców domu i miasteczka. Szyby są tu w kształcie romboidalnych komórek plastra miodu, a sączące się przez nie światło ma konsekwentnie żółty kolor (operator Luis Cuadrado filmował sceny we wnętrzu przez żółte filtry).

Duch roju jest filmem, który można opowiedzieć bardzo prosto, ale jego streszczenie, choćby najbardziej sumienne i wierne, nie oddaje ani istoty przekazu, ani bogactwa znaczeń, które można odnaleźć w tym dziele bądź mu je przypisać. Niemal każdym kadrem filmu Erice wykracza poza to, co wypowiedziane i przedstawione, ewokując obraz Hiszpanii tuż po zwycięstwie Franco, kraju, w którym, jak pisze Savater, panuje ideologiczny dogmatyzm, hipokryzja, korupcja, niesprawiedliwość, izolacjonizm, miłka przeciętność¹⁵. Nie ma tu aluzji do wojny domowej, która niedawno się skończyła, ale rozciągająca się wokół pustka przywołuje „krajobraz po bitwie”, uświadamia fakt, że miniona tragedia pozostawiła po sobie ruinę. Przy okazji publikacji scenariusza filmu Erice mówi o „pustce życia Hiszpanów, którzy walczyli na wojnie”. Są oni „pokonanymi ludźmi, którzy niezależnie od tego, po której stronie walczyli, przeżyli wojnę bez żadnego wyjaśnienia przyczyn swoich zachowań, działali po to, żeby przeżyć”¹⁶.

Hiszpania po wojnie domowej pozostaje głównie „w domyśle”, jest sprawą uprzedniej wiedzy, którą odbiorca zechce (lub nie) wpisać w film. Erice chciał uzyskać efekt spojrzenia dziecka, to „jak dziecko patrzy na historię, nie wiedząc w istocie kim był Franco ani nie znając motywów konfliktu. Jedyną rzeczą, z której zdaje sobie sprawę to fakt, że o pewnych rzeczach nie powinno się mówić”¹⁷.

Południe

W drugim swoim filmie, *Południe*, Erice sięgnął po chwyt narracyjny, który zamierzał wykorzystać już w *Duchu roju*. W jednej z wielu wersji scenariusza narratorką filmu miała być dorosła Ana, która przyjeżdża do miasteczka na pogrzeb ojca i poddaje się fali wspomnień. Wówczas jednak

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Cyt. za Gwynne Edwards, *Indecent Exposures*, op.cit., s. 146, przyp. 6.

¹⁷ Wywiad udzielony Alainowi Philipponowi. Por. Victor Erice, *Le détour par l'enfance*, „Cahiers du cinéma” 1998, nr 405, s. 6–7.

świadomość kobiety musiałaby nieuchronnie transformować obraz dzieciństwa, podczas gdy Erice w ostatecznej konsekwencji zmierzał do innego rozwiązania – zachowania perspektywy niewinnego spojrzenia, którego nie deformuje żadna uprzednia wiedza. Koncepcję zaniechaną przez Erice wykorzystał Carlos Saura w filmie *Nakarmić kruki* (*Cría Cuervos*, 1975), który nie tylko pod tym względem jest dłużnikiem *Ducha roju*.

W *Południu* narratorką jest dorosła Estrella, która wraca wspomnieniami do okresu dzieciństwa (w pierwszej części filmu, gdy miała osiem lat) i dorastania (w drugiej części – wówczas ma lat piętnaście). Narratorka jest obecna tylko jako głos, na ekranie oglądamy dziecko i nastolatkę.

Film jest adaptacją krótkiej powieści Adelaidy Garcii Morales pod tym samym tytułem, która w momencie realizacji zdjęć nie była jeszcze wydana (ukazała się drukiem dopiero trzy lata później). Widzowie nie mieli zatem możliwości konfrontacji materiału literackiego z tym, co zostało wykorzystane w filmie, w którym nie uwzględniono całej historii opowiedanej przez Estrellę. Nie był to jednak zamysł Erice (i jego współscenarzyści Ángela Fernández-Santosa), lecz arbitralna decyzja producenta, Eliasa Querejeta.

Film miał być początkowo realizowany dla telewizji w trzech częściach. Już po rozpoczęciu prac, w wyniku zmian organizacyjnych, telewizja wycofała się z projektu. Z kolei w trakcie realizacji filmu Querejeta przerwał produkcję, jakoby w obawie, że czterystustronicowy scenariusz będzie wymagał czterech godzin projekcji. Mimo dementowania tych wieści, gdy ekipa była już gotowa do wyjazdu na południe, gdzie miano kręcić kolejną część, produkcja została wstrzymana. Z materiałów, które udało się zrealizować, powstał film traktowany jako integralne dzieło. Widz czy nawet krytyk, nieznający prehistorii *Południa*, może to uczynić w dobrej wierze. Jak pisze Linda Ehrlich, niekompletność filmu koresponduje z jego tajemniczą atmosferą. Nie jest to przy tym niekompletność tego rodzaju jak w przypadku *Pasażerki* (1963) Munka czy *Szymona z pustyni* (*Simón del desierto*, 1965) Buñuela; półtoragodzinne dzieło Erice z powodzeniem może uchodzić, i uchodzi, za kompletną całość¹⁸.

Oczywiście, trudno powstrzymać się od dociekań, jaki byłby to film, gdyby Erice w pełni zrealizował swój zamysł. Atakowany w tej sprawie Querejeta, odpowiedział na konferencji prasowej, że to kwestia czysto akademicka. Trudno się jednak z tym zgodzić, zważywszy, że zastrzeżenia, które wysunął Fernández-Santos, tłumacząc czego brakuje niedokończonemu filmowi, były dokładnie tymi, które później wysunęli krytycy¹⁹.

¹⁸ Okoliczności towarzyszące realizacji filmu szczegółowo relacjonuje Linda Ehrlich. Por. także *Object Suspended in Light*, op.cit.

¹⁹ Ángel Fernández-Santos, *Thirty – Three Scholarly Questions about „El Sur”* [in:] *An Open Window*, op.cit.

To, co w sfilmowanej części pozostaje niejasne czy wręcz może wydawać się rezultatem błędnej decyzji reżyserskiej, precyzyjnie i konsekwentnie domykałaby i uspołniała część ostatnia, obrazująca wyprawę Estrelli na południe. Scenarzysta zwraca uwagę na fundamentalny brak progresji dramatycznej, która uzasadniałaby samobójstwo ojca Estrelli, Agostina. Film rozwiązywałby to inaczej, gdyby doń weszła jedna sekwencja już zrealizowana i dwie inne, przewidziane w scenariuszu. W konsekwencji Ricardo Rodriguez napisał w parę lat później:

Austin (Omero Antonutti) nie jest postacią w pełni ukształtowaną, mimo że w filmie zajmuje pozycję centralną. Aczkolwiek powiada się o jego tajemniczym charakterze, przyczyny uzasadniające jego zachowania bardzo często wymagają dodatkowych wyjaśnień. Na przykład, niewiele dowiadujemy się o jego uczuciach dla byłej kochanki, co pozostawia widza w niemiłym przekonaniu, że go oszukano. To i inne nie w pełni rozwinięte aspekty filmu rzutują na jego zakończenie, które jest zawieszony w niespełnieniu, przepowiedziane i bynajmniej nie tragiczne²⁰.

Oczywiście, nie wszyscy zgłaszali podobne zastrzeżenia. *Południe* uznane zostało za film piękny i pełen głębokiego znaczenia, ale sami autorzy mieli świadomość tego, że zawiera luki i niekonsekwencje, których nie byłoby, gdyby nie niefortunna decyzja producenta.

Fernández-Santos zwraca m.in. uwagę na fakt, że narracja prowadzona jest konsekwentnie z punktu widzenia Estrelli, a zawiera sceny, których bohaterka nie była świadkiem. Nie widziała filmu, który Austin oglądał w kinie Arkadia, nie znała treści listu napisanego przez ojca do byłej kochanki, Irene Rios, ani jej odpowiedzi²¹. Narratorka mówi:

Nigdy nie zapomnę twarzy mojego ojca, kiedy siedząc w kawiarni Oriental, podniósł oczy znad linijek i zobaczył mnie po drugiej stronie szyby. Teraz wiem, że zareagował jakby przyłapano go na gorącym uczynku, ale wtedy nie umiałam sobie z tego zdać sprawy. Zauważyłam tylko, że pisał coś, co wyglądało jak list²².

Zwróćmy uwagę na opozycję między „wtedy” a „teraz wiem”, z czego możemy wnosić (a zapewne dowiedzielibyśmy się w dalszej części filmu), że Estrella zapoznała się później z treścią obu listów.

²⁰ Ricardo Rodriguez, *Underdeveloped characters primarily fault in „El Sur”*, <http://www-tech.mit.edu/v109/nf/elsur.07a.html>.

²¹ Ángel Fernández-Santos, *Thirty – Three Scholarly Questions about „El Sur”*, op.cit.

²² Cytat wg ścieżki dźwiękowej filmu w tłumaczeniu Ewy Stali.

Erice nie szedł wiernie tropem Adelaidy Morales, choć oba teksty – powieść i film – mówią o tym samym. Bohaterka wysiłkiem pamięci rekonstruuje swój związek z nieżyjącym już ojcem, tak niezwykle, symbiotyczny w dzieciństwie, a kruszący się i niszczący w miarę dojrzewania. Jak zwraca na to uwagę Fernández-Santos, nie jest to czynność całkowicie bezinteresowna. Estrella w ten sposób egzorcyzmuje swoje demony, uwalnia się od poczucia winy i odpowiedzialności za samotność i cierpienie ojca. Pod koniec filmu mówi:

Zostawiłam go tam, obok okna, wsłuchanego w to stare pasodoble, samego, zdanego tylko na siebie. Mogłam dla niego zrobić więcej niż zrobiłam. Zapytuję się o to do dziś²³.

Adelaida Garcia Morales, pisarka hiszpańska, pracowała ponadto jako profesor filozofii oraz literatury i języka hiszpańskiego, ale także jako modelka i aktorka. Dwie krótkie powieści *El Sur* i *Bene* były jej debiutem literackim i zapoczątkowały świetnie rozwijającą się karierę. Renomę potwierdziła następnie powieściami: *La lógica del vampiro* (*Logika wampira*), *Mujeres de Héctor* (*Kobiety Hektora*), *Mujeres solas* (*Kobiety samotne*), *Nasmiya*, *Tia Agueda* (*Ciotka Agueda*) i *La señorita Medina* (*Panna Medina*)²⁴.

Thomas G. Deveny, tłumacz jej pierwszych powieści na język angielski, pisze:

Obie powieści należą do tradycji kobiecej literatury poświęconej dojrzwaniu, która zajmuje ważne miejsce we współczesnej twórczości pisarek hiszpańskich, takich jak Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité i Rosa Montero. Zmarginalizowane postaci *Południa* i *Bene* żyją życiem naznaczonym przez destrukcyjne siły (depresja, szaleństwo, konflikty, bolesna samotność), z którymi młode kobiety muszą walczyć. Obsesja śmierci i jej relacja wobec miłości łączy te opowieści z tradycją literatury gotyckiej i fantastycznej²⁵.

W powieści i filmie mamy jednak do czynienia z narracją autodiegetyczną – bohaterka i narratorka to jedna i ta sama osoba.

Erice pozmieniał imiona bohaterów na bardziej znaczące, choć już u Morales są one takimi. Jej Adriana staje się Estrellą, Rafael – Agostinem, tajemnicza kochanka, Gloria Valle – Irene Rios. Inne są też profesje bohaterów. W powieści Rafael jest nauczycielem francuskiego i bardzo pięknym mężczyzną, w filmie – lekarzem o mało pociągającej powierzchowności.

²³ Ibidem.

²⁴ Korzystałam z angielskiego przekładu powieści. Por. Adelaida Garcia Morales, *The South and Bene*, trans. by Thomas G. Deveny, Lincoln: University of Nebraska Press 1999.

²⁵ Thomas G. Deveny, *Preface* [in:] Adelaida Garcia Morales, op.cit., s. IX.

Gloria prowadzi antykwariat z dziełami sztuki, Irene jest aktorka filmową. Erice pominał też kilka postaci w powieści ważnych: Josefę – przyjaciółkę i powiernicę matki, Mari Nives – koleżankę Adriana, która zawsze ją irytuje, oraz ciotkę Delię – siostrę Rafaela. W powieści natomiast nie ma postaci, które wprowadził do filmu Erice: matki bohatera i dawnej piastunki jej męża, Milagros, które przyjeżdżają na uroczystość pierwszej komunii Estrelli. W opisie przyjęcia brak też ważnej dla filmu sceny tańca.

Rafael jest niewspółmiernie bardziej zaborczy wobec córki niż filmowy Agostin. Chce ją zachować wyłącznie dla siebie – nie pozwala jej chodzić do szkoły, na pikniki, do kina, bije ją, gdy widzi spacerującą z chłopcem.

Film kończy się informacją o wyjeździe Estrelli na południe, na zaproszenie Milagros. Powieść toczy się dalej – Adriana spotyka Glorię Valle i jej syna Miguela, który jest rok młodszym przyrodnim bratem dziewczyny. Tylko ona wie, że są rodzeństwem, a mimo to decyduje się, by zrodziła się między nimi kazirodcza więź niezrealizowanej miłości. Estrella opuszcza jednak brata i wraca na północ. Cykl się zamyka – młoda kobieta osiąga wewnętrzną harmonię i duchową dojrzałość.

Erice wyeksponował w scenariuszu inny aspekt więzi Estrelli i jej brata przyrodniego, który też zmienił imię na Octavo. Estrella przekazuje mu swój osobliwy „spadek” po ojcu – wahadełko, symbol dawnej więzi łączącej ją z Agostinem.

Film zaczyna się sceną, która staje się dla widza całkowicie jasna, dopiero gdy powraca w zakończeniu. Nawet fraza, którą narratorka zaczyna swoją opowieść nie wyjaśnia tego, co wówczas się stało: „Tamtego ranka, kiedy pod poduszką znalazłam jego wahadełko, zrozumiałam, że tym razem wszystko jest inaczej, że on już nigdy nie wróci do domu”²⁶. Estrella – nastolatka budzi się nad ranem w swoim łóżku. Słychać szczekanie psa, nawoływania matki. Z krótkiego dialogu dowiadujemy się, że Agostin nie wrócił do domu i że zniknął rower Estrelli. Dziewczynka wyciąga spod poduszki wahadełko i przygląda mu się uważnie. Nie otrzymujemy żadnych wyjaśnień, bowiem na osi chronologicznej filmu ta scena jest jedną z ostatnich. Reżyser i narratorka cofają nas w przeszłość – na moment – do chwili, gdy Agostin trzymając wahadełko nad brzuchem ciężarnej żony przepowiada płć mającego się narodzić dziecka i wybiera dlań imię – Estrella.

Ten rodzaj tajemniczych incipitów był specjalnością kina Carlosa Saury, u którego zagadkowe sceny początkowe znajdowały wyjaśnienie w trakcie lub pod koniec filmu. Być może Saura i Erice inspirowali się wzajemnie, choć oni sami o tym nie wspominają. Ale istotne znaczenie miał fakt, że obaj pracowali dla tego samego producenta, a filmy z wytwórni Querejety odznaczały się w szczególny sposób. Krytycy pisali o „Querejeta touch” bądź

²⁶ Cytat wg ścieżki dźwiękowej filmu.

wręcz „Querejeta style”. Co więcej Erice i Saura pracowali z tą samą ekipą: operatorem Luisem Cuadrado, kompozytorem Luisem de Pablo, montażystą Pablo G. del Amo, obsadzali tych samych aktorów. Rolę Fernanda w *Duchu roju* grał Fernando Fernán Gomez, aktor najczęściej angażowany przez Saure, Agostina w *Południu* – Omero Antonutti, później odtwórca Aguirre w *El Dorado* (1987) Saury. Obaj wykorzystali niezawodną vis comica Rafaeli Aparicio (Milagros w *Południu*, Mama w *Annie i wilkach* [*Ana y los lobos*, 1972] oraz *Mama ma sto lat* [*Mamá cumple cien años*, 1979] Saury) i obaj w pewnym momencie postawili na Anę Torrent.

Wracając do *Południa* – po owej scenie przepowiadania płci dziecka przenosimy się w czasy dzieciństwa Estrelli (początek lat pięćdziesiątych), gdy rodzina osiedliła się na północy, w samotnym domu o nazwie Mewa. Kolejne sceny obrazują szczególną więź ojca i córki; wydają się oni samowystarczalni w świecie, który dla siebie stworzyli. Natomiast nic nie łączy Agostina z żoną, Julią, ani też matki i córki. Spędzają ze sobą całe dnie, ale Estrella nie angażuje się w czynności domowe podejmowane przez matkę. Po latach powie „mało mam wspomnień z nią związanych” (powieściowa Adriana wręcz wyznaje, że nienawidzi matki) i narratorka filmu prawie nie poświęca jej uwagi, bez reszty zafascynowana ojcem, o którego przeszłości nic nie wie. Z czasem dowiaduje się, że opuścił rodzinne strony na południu z powodu konfliktu ze swoim ojcem. Przenosili się z miejsca na miejsce, bowiem Agostin miał trudności ze znalezieniem pracy. W dalszym ciągu filmu Estrella, jak i widz, otrzymują dalsze wyjaśnienia, które, choć lakoniczne, wystarczająco informują o sytuacji rodziców. Julia była nauczycielką, represjonowana po wojnie domowej, nie mogła już wrócić do swojego zawodu. Przyczyną, dla której Agostin opuścił południe i dom, nie były nieporozumienia rodzinne lecz polityczny rozdźwięk, który rozdzielał ludzi sobie najbliższych. Agostin, zwolennik republiki, był po wojnie aresztowany jego ojciec należał do obozu zwolenników Franco. Nigdy się nie pogodzili.

Sytuacja Agostina jeśli chodzi o uwarunkowania zewnętrzne przypomina sytuację Fernanda, co sugeruje, że przez dziesięć lat, które dzieli czas akcji *Ducha roju* i *Południa* w państwie frankistowskim nic się nie zmieniło. Przegrany zostaje tylko emigracja wewnętrzna, życie w duchowej pustce i izolacji.

O przeszłości ojca Estrella dowiaduje się nie od matki, która nic nie mówi na ten temat, lecz od Milagros, która wraz z jego matką przyjeżdża na pierwszą komunię Estrelli. Milagros nocuje w pokoju dziewczynki i wówczas opowiada jej o przeszłości. Zdania, którymi posługuje się ta prosta kobieta powracają we wspomnieniach z tamtych lat (identyczne frazy znajdziemy u Saury):

Kiedy republika... jak to powiedzieć... jeszcze przed wojną... twój dziadek był zły, a twój ojciec dobry... ale kiedy wygrał Franco, dziadek przeistoczył się w świętego, a ojciec w diabła... widzisz, jak to jest na tym świecie²⁷.

Nie jest to problem Estrelli, urodziła się po wojnie, ale życie w „przenicowanym świecie” było koszmarem dla tych, którzy pamiętali.

Dla Agostina więź łącząca go z córką jest tym, co nadaje jego życiu sens. Podobnie dla Estrelli, która mówi w pewnym momencie: „Wystarczała mi wówczas jego obecność przy mnie, żeby niczym więcej się nie przejmować...”. A wcześniej: „Mój ojciec potrafił robić rzeczy, które inni uważali za cuda...”

Już od pierwszego momentu, kiedy widzimy ojca i córkę razem (scena w pociągu), wymiana spojrzeń między nimi świadczy o tym, jak wiele ich łączy. Podobnie jest w scenie kolejnej, gdy Estrella, słysząc nadjeżdżający motor, wybiega naprzeciw ojcu wracającemu ze szpitala. Dla obojga jest to moment szczególnie radosny.

Okazuje się, że Estrella dzieli z ojcem owe szczególne umiejętności, które tak ją fascynują. W scenie na strychu Agostin poddaje córkę próbie, sugestywnie podpowiadając jej właściwe zachowania sprawia, że i ona potrafi wprawić w ruch wahadełko. To naznacza ich więź piętnem wyjątkowości, są inni niż wszyscy, posiadają szczególny dar. Erice umacnia tę sytuację przez powtórzenie, realizując scenę poszukiwania wody na pustym polu, co odbywa się za pomocą wahadełka. Estrella ściśle współdziała z ojcem. Dodajmy, że w powieści to właśnie córka odnajduje wodę, co czyni ją godną dziedziczką ojcowskiego daru.

Przełomowe znaczenie dla relacji ojca i córki ma uroczystość pierwszej komunii, do której kobiety przygotowują Estrellę, a w której nie uczestniczy Agostin – ateista, co raz jeszcze podkreśla rozdźwięk w rodzinie. Podczas gdy Julia, matka Agostina i Milagros ubierają dziewczynkę, Agostin strzela na wzgórzach, wyładowując bezsilną złość. Pojawi się jednak na chwilę w kościele pod koniec uroczystości. Strój Estrelli przywodzi na myśl pannę młodą. Nosi długą suknię, wianek, welon, co wpisuje ją w jakiś inny, kobiecy rytm istnienia. W trakcie przyjęcia ojciec i córka tańczą, są sobie nadal bliscy, lecz w scenie tej pojawia się już posmak pożegnania.

Dalsza część filmu obrazuje narastający rozdźwięk. Dzieje się tak po części dlatego, że Estrella zaczyna dorastać, co w naturalny sposób powoduje jej psychiczną emancypację, rodzi potrzebę zaakcentowania swojej odrębności. Po części jednak dlatego, że Estrella odkrywa istnienie innej kobiety w życiu ojca, co w jej przekonaniu godzi w wyłączność tego, co czyniło ojca tak bliskim. Odnajduje kopertę, na której widnieje wielokrotnie napi-

²⁷ Ibidem.

sane ręką ojca imię i nazwisko – Irene Rios. Pyta o nią matkę, która uchyla się od odpowiedzi, ale przypadek pozwala dziewczynie rozwiązać zagadkę. Wędrując po mieście natyka się na afisz filmu *Kwiat w cieniu*, a na nim nazwisko Irene Rios. Nie może obejrzeć niedozwolonego dla dzieci filmu, ale przekonuje się o fascynacji Agostina tą kobietą, bowiem spotyka go właśnie tam. Zapyta ojca o Irene w scenie ich ostatniego spotkania w restauracji, ale nie udzieli jej on żadnych wyjaśnień. Otrzymuje je natomiast widz z dwu listów – tego, który Agostin pisze do Irene, i tego, który otrzymuje od niej.

Erica subtelnie podkreśla więź między kobietami, które były ważne w życiu Agostina – kochanką i córką. Imię bohaterki znaczy „gwiazda”, Irene jest (a raczej była) gwiazdą filmową, obie były dlań najjaśniejszymi gwiazdami. Córka zastąpiła kobietę, którą kochał, uczucie dla dziecka stało się sublimacją tamtej poniekąd miłości. Irene pisze doń: „Obok Ciebie były osoby, które stały się dla ciebie ważniejsze ode mnie”. Nie Julia rzecz prosta, lecz Estrella. W liście tym jednak Irene nieodwołalnie przekreśla możliwość powrotu, ponownego nawiązania kontaktu czy choćby wymiany korespondencji. Nie mogąc jej odzyskać, Agostin próbuje zjednać sobie na nowo córkę. Gwiazda jego życia ma wprawdzie dwie twarze, ale to samo doniosłe znaczenie. Czeką na Estrellę pod szkołą i zabiera na obiad do restauracji, czego nigdy wcześniej nie czynił. Z obu stron rozmowa staje się już tylko tragicznym wyznaniem niemożności. Agostin i Estrella nie potrafią wrócić do języka, którym się kiedyś porozumiewali, choć wydaje się, że oboje, każde na swój sposób, próbują.

Po śmierci ojca Estrella znajduje wśród pozostawionych przez niego rzeczy numer telefonu, pod który dzwonił ostatniej nocy. Na owo tajemnicze odległe południe. Bohaterka zachowuje tę kartkę. Pójdzie tropem tego numeru, ale my nie będziemy jej towarzyszyć. Scena, w której wyrusza w drogę jest ostatnią jaką oglądamy.

Po raz drugi w dziele Erica pojawia się film w filmie, a scena cytowana jest nawet dłuższa niż w *Duchu roju*. Krytycy (Edwards, Kinder)²⁸ wielokrotnie podkreślali upodobanie, jakie reżyser znajdował w hollywoodzkim kinie, dając temu wyraz w subtelnych nawiązaniach, które inspirowały jego własną inwencję. Filmem przywoływanym z okazji *Południa* jest jednak nie ów cytowany *Kwiat w cieniu*, lecz *W cieniu podejrzenia* (*Shadow of a Doubt*, 1943) Alfreda Hitchcocka. Jego bohaterka, młoda dziewczyna, zafascynowana jest swoim wujem, który staje się dla niej zarazem surogatem ojca, jak i ideałem kochanka. Oboje noszą to samo imię, Charlie, a więź między nimi wydaje się głębsza i bardziej niezwykła, niż na to wskazywałoby pokrewieństwo. Zdają się porozumiewać na drodze telepatycznej. Gdy Charlie odkrywa, że

²⁸ Por. Gwynne Edwards, *Indecent Exposures*, op.cit.; Marsha Kinder, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, Manchester: University of California Press 1998.

jej wuj jest mordercą, odnajduje zarazem siebie. Nie jest już częścią symbolicznego układu, lecz odrębną indywidualnością.

Próby szukania hollywoodzkich tropów, które w wypadku filmu Hitchcocka są w pełni przekonujące, prowadzą jednak, jak sądzę, zbyt daleko. Trudno tu mówić o inspiracji filmami kobiecymi w stylu *Stelli Dallas* (1937) Kinga Vidora, melodramatem á la *Rebeka* (1940) Alfreda Hitchcocka czy kinem czarnym, z której to okazji przywoływano *Laurę* Ottona Premingera i *Kobietę w oknie* (*The Woman in the Window*) Fritza Langa (oba 1944).

Południe wydaje się jednak znacznie więcej zawdzięczać malarstwu niż jakiegokolwiek tradycji filmowej. W stylu obrazowym Erice tkwi pewna odrębność i niepowtarzalność, których nie kwestionuje możliwość wskazania na takie lub inne inspiracje. Gdy twórca konsekwentnie przedłuża trwanie kadru na ekranie odnosimy nieodparte wrażenie obcowania z dziełem malarskim. Pierwszy obraz wynurza się z ciemności i ta figura zostaje utrzymana na cały przeciąg filmu, podczas gdy postaci wyłaniają się ze światła. Co ciekawe, konteksty malarskie, odkrywane w filmach Erice, to malarstwo holenderskie. Nim Cuadrado przystąpił do filmowania *Ducha roju*, Erice podsunął mu kopie obrazów Vermeera i Rembrandta. Edwards wskazuje w *Południu* scenę, w której Agostin przepowiada przy pomocy wahadélka płeć mającego się narodzić dziecka. Złote światło padające na postaci jest, jej zdaniem, rodem z Vermeera²⁹. Natomiast Ehrlich przywołuje Vermeera w kontekście sceny szpitalnej na początku filmu. Wnętrza z sylwetkami kobiet – zakonnice ze światłem padającym przez okno nieodparcie nasuwa takie właśnie skojarzenia³⁰. Natomiast Vincente Molina Foix utrzymuje, że *Południe* bazując na znacznych kontrastach światła bliższe jest raczej Caravaggia³¹.

Rzut oka na reprodukcje obrazów Vermeera ewidentnie potwierdza, że operator przejął się do głębi tą inspiracją. Podobnie jak sam Erice, którego bohaterki (i bohaterowie) nader często piszą i czytają listy. Vermeer namalował kilka takich obrazów, z których *Czytająca list* (1657), zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę światło i formę okna, od razu przywodzi na myśl *Ducha roju*. Z kolei obrazy mężczyzn pochłoniętych swoimi studiami w obu filmach nasuwają skojarzenia z *Astronomem* (1668) i *Geografem* (1669). W tym pierwszym mamy padające przez okno światło dzienne, w drugim półmrok rozjaśniony okruciami światła, tak charakterystyczny dla kadrów Erice.

²⁹ Gwynne Edwards, *Indecent Exposures*, op.cit.

³⁰ Linda C. Ehrlich, *Interior Garden: Dream of Light and the Bodegón Tradition* [in:] *An Open Window*, op.cit.

³¹ Vincente Molina Foix, *The War behind the Window: Notes on „The Spirit of the Beehive”* [in:] *An Open Window*, op.cit.

Słońce w drzewie pigwy

Słońce w drzewie pigwy, pokazane w 1992 roku w Cannes (nagroda jury), realizowane jesienią 1990, jest zarazem filmem bardzo prostym, który nie umyka formułom opisu, ale też i rodzajem pułapki dla interpretatora, gdyby zechciał on tej prostocie zawierzyć. Pozornie mamy tu wszystkie nieodzowne wyznaczniki kina dokumentalnego, zważywszy choćby precyzję oznaczania czasu, są jednak i znamienne „braki”, które sugerują, że malarz Antonio López Garcia, oglądany przy pracy, nie jest typowym bohaterem obrazu dokumentalnego. Przez dłuższy czas nie jest w ogóle zidentyfikowany, gdy oglądamy pierwszych piętnaście minut filmu równie dobrze mógłby być postacią fikcyjną, a jego czynności imitacją, wykonywaną przez zręcznego aktora. Podczas gdy film się rozwija dowiadujemy się wielu faktów z życia Lópezza (o jego nauczycielach, latach studiów), ale nigdy nie otrzymujemy informacji o tym, kim on jest. Wypadnie je zatem uzupełnić.

Antonio López Garcia, uznawany przez niektórych za najwybitniejszego żyjącego malarza hiszpańskiego, urodził się 6 stycznia 1936 roku w Tomelloso. Studiował początkowo pod kierunkiem wuja, Antonia López Torres, potem w Madrycie w Akademii Sztuk Pięknych San Fernando. Tam poznał swoją przyszłą żonę, malarzkę Marię Moreno. Zaczął pracować w latach pięćdziesiątych, jego talent ujawnił się wcześniej. Nie aspirował do najnowszych kierunków sztuki współczesnej, czerpał inspiracje z różnych źródeł – malarstwa Vermeera, Velázquezza, Cézanne’a, malarstwa włoskiego. Przelotnie pociągał go surrealizm, nigdy i w żadnej postaci abstrakcjonizm. Jego domeną pozostał swoiście pojmowany realizm, niemający jednak nic wspólnego z fotograficznym odtwarzaniem wyglądków. Obsesją malarza było istnienie obiektu w czasie.

Erice i López znali się wcześniej nim zrodził się projekt filmu. Spędzili razem część lata 1990 roku. López malował wówczas miejskie pejzaże. Myśl o filmie powstała, kiedy artysta zwierzył się ze swego nowego projektu. Jak powiedział później Erice w jednym z wywiadów, po ośmiu tygodniach realizacji, nastąpiło osiem miesięcy pracy nad montażem, którego efektem było uzyskanie trzech godzin materiału nadającego się do użytku lecz niewykorzystanego w całości (film trwa 138 minut)³².

Film ma dwu głównych bohaterów – malarza i jego obiekt: drzewo pigwy. Zasadził je cztery lata wcześniej w swoim ogrodzie w Madrycie. Później pojawiają się inne postaci – żona artysty, Maria Moreno, lokator, również malarz, José, przyjaciele z lat studiów – Enrique Gran, Lucio Muñoz, Julio López Hernandez, wielbiciele z Chin – Fan Xiao Ming i jego tłumaczka Yan

³² Laurence Giavarini, Thierry Jousse, *Entretien avec Victor Erice et Antonio López*, „Cahiers du cinéma” 1992, nr 457.

Sheng Dong. Dość nieoczekiwany jest udział ekipy polskich robotników, którzy dokonywali remontów w domu. Nikt nie planował ich filmowania, lecz w naturalny sposób stali się częścią entourage'u, po prostu dlatego, że tam byli. Ich związek z tematem głównym jest raczej luźny. Pomagają założyć, a potem zdjęć osłonę na drzewo pigwy. Pod koniec filmu, gdy dojrzałe owoce już spadają, jeden z nich zrywa dorodną żółtą kulę. Wraz z kolegami próbują jak smakuje.

Zewnętrzne czynniki narracji dokumentalnej nasuwa precyzyjne datowanie, konsekwentnie przestrzegane do końca filmu. Sobota, 29 września 1990 – to dzień rozpoczęcia pracy. Antonio López niespiesznie, starannie przygotowuje płótno pod nowy obraz, precyzyjnie oznacza stanowisko pracy, białą farbą znakuje pień, liście, owoce. Nie wydaje się świadomy faktu, że obserwuje go kamera, która też niczym nie zdradza swojej obecności. Malarz nigdy się do niej nie zwraca, pozostaje całkowicie niezależny, pochłonięty swoim zadaniem, dialogiem z ludźmi, którzy go rozumieją i wobec których może się wypowiedzieć.

W miarę jak obserwujemy pracę malarza zaczynamy sobie zdawać sprawę, że nie ma w niej żadnej improwizacji, poddawania się chwilowym impulsom, czegoś takiego jak „natchnienie”. López pracuje jak rzemieślnik, wykonuje ściśle określone zadanie, którego jest doskonale świadomy. Linda Ehrlich wywodzi jego technikę z hiszpańskiej tradycji bodegónu. Słowo to oznaczało pierwotnie miejsce, gdzie organizowano pikniki, później zaczęto je odnosić do obrazów łączących momenty rodzajowe i martwą naturę. Analiza dzieł mistrzów bodegónu, takich jak Juan Sánchez Cotán czy Francisco de Zurbaran wskazuje, że ich odbiorcy nie podzielają doświadczeń czerpanych z tradycyjnych sposobów widzenia. „Brak ustalonego punktu zaniku w tych martwych naturach nadaje im posmak wieczności, podczas gdy rzeźbiarska jakość przedmiotów sprawia, iż przybierają charakter monumentalny”. Właściwą treścią obrazu staje się napięcie między czynnikiem duchowym i materialnym.

We Śnie o świetle [angielski tytuł filmu – przyp. A.H.] – pisze Ehrlich – podejście artysty do drzewa pigwy jest matematyczne, w istocie rzeczy neguje sens przestrzeni zewnętrznej. Antonio López umieszcza gwoździe w ziemi, by oznaczyć dokładnie pozycję własnych stóp w stosunku do płótna, konstruuje ramę wokół drzewa, zawiesza ciężarek, by oznaczyć punkt centralny. Erice umiejscawia swoją kamerę równie pieczołowicie, często w tej samej relacji wobec malarza, którą Antonio López przyjął wobec drzewa³³.

³³ Linda C. Ehrlich, *Interior Gardens*, op.cit., s. 194.

Podobnie jak w bodegónach, artysta zmierza do efektu naturalności poprzez środki swojej sztuki. Malarz oddziałuje w określony sposób na swój temat – drzewo, tak jak reżyser i jego kamera „działają” na artystę. Znaczenie liści i owoców, budowanie ochronnych struktur wokół drzewa są sposobami, przez które interweniuje twórca. Ale „interweniuje” też natura – owoce odrywają się od drzewa, usychają, gniją. 3 grudnia widzimy je na ziemi. 12 grudnia Antonio się poddaje, obraz pozostanie niedokończony.

W historię nieukończonego obrazu nieuchronnie wplata się motyw śmierci. Ernst Gombrich wskazywał na fakt, że każda martwa natura zawiera motyw vanitas, ponieważ przyjemności, które stymuluje nie są realne. Im silniejsze jest złudzenie, tym bardziej wyraziście rzeczywistość upomina się o swoje prawa³⁴.

Erice utrzymuje, że tematem malarza jest główny temat hiszpańskiego baroku – podobieństwo snu do śmierci, idea światła, które gaśnie, śmierć³⁵. Na obecność motywu śmierci w *Słońcu w drzewie pigwy* wskazał analizujący ten problem Jean-Louis Leutrat. Postać na łóżku (w dalszej części filmu) upozowana jest jak osoba nieżyjąca, gniją owoce, światło niesie ze sobą sygnał nadchodzącej zimy – pory śmierci dla przyrody, a wieści dobiegające z radia też mówią o śmierci. Wreszcie jest też symboliczna śmierć samego obrazu³⁶.

W ostatniej partii filmu owe znaki śmierci stają się szczególnie intensywne, czy nawet natarczywe. Gdy López nie może już dłużej pracować nad swoim modelem, sam staje się modelem dla swojej żony. Układa się na łóżku, uzgadniają szczegóły stroju, umieszczają rekwizyty. Gdy Maria przystępuje do swego zadania dostrzegamy, że kontynuuje pracę rozpoczętą już dawniej. Mąż sugeruje, by zaniechała rozpoczętego obrazu i malowała od nowa. Ta myśl ją pociąga, ale na razie chce kontynuować. Znamienne jest wyeksponowanie w serii zbliżeń jednego z detali – malarz trzyma w dłoni kryształową kulę. Gdy zasypia, ona wypada mu z ręki tocząc się po podłodze. Nieuchronnie nasuwa się porównanie z *Obywatelem Kane* (*Citizen Kane*, 1941) Wellesa, gdzie umierający bohater trzyma w dłoni kryształową kulę, która upada w chwili jego zgonu. Podobieństwo tych dwu scen oznacza podobieństwo snu i śmierci.

Obrazy pozornej „śmierci” artysty będą kontynuowane obrazami śmierci jego modela. Następujący teraz sen artysty, po części przedstawiony, po części opowiedziany, jest snem o owocujących drzewach pigwy w rodzinnym mieście malarza. Owoce pokrywają się plamami, butwieją, gniją, rozkładają się. Widzimy je jeszcze pod drzewem w kadrze końcowym z napisem „wiosna”, po którym następuje przejście na zawiązki nowych owoców.

³⁴ Cyt. za Linda C. Ehrlich, *Interior Gardens*, op.cit., s. 205 (przyp. 29).

³⁵ Laurence Giavarini, Thierry Jousse, *Entretien avec Victor Erice et Antonio López*, op.cit., s. 36.

³⁶ Jean-Louis Leutrat, „Le songe de la lumière”. *Le Pont doré de périr*, „Positif” 1993, nr 387.

Film obrazuje walkę malarza z upływającym czasem, który nie pozwala mu na realizację prostego zamysłu. López chciałby uchwycić specjalne światło wczesnej jesieni, gdy pada ono pod szczególnym kątem poprzez liście i dobywa całe złoto dojrzewających owoców. Pogoda stale się pogarsza, co skraca mu okresy pracy, a w końcu skłania do tego, by pokryć drzewo plastikową osłoną. Niemniej ciągle zmiany światła wymuszają zmianę koncepcji. 24 października malarz zanosí swój pierwszy szkic do piwnicy i przygotowuje nowe płótno, by w dwa dni później zacząć na nowo, z nadzieją, że ukończy obraz nim owoce spadną z drzew. Tym razem jednak nie będzie to obraz olejny, lecz rysunek, który nadal nastrocza problemy, jeśli chodzi o ideę dochowania wierności modelowi. W miarę jak postępują prace López ucieka się do rozwiązań dość osobliwych, bowiem zmienia się model. Liście zaczynają otulać i przesłaniać owoce. Malarz pracuje najpierw z José, potem Enrique, którzy za pomocą kijków odchylają liście, by odsłonić kształt owocu. Praca może postępować tylko wówczas, gdy nie ustaje kontakt z modelem, gdy stale oddziałuje jego żywa obecność.

Jeśli filmowi brak warstwy informacyjnej typowego dokumentu, to przecież po obejrzeniu całości skłonni jesteśmy przyznać, że odpowiada na pytania, które się zwykle stawia z tej okazji: „Kim jest artysta?“, „Co maluje?“, „Jak to robi?“.

Ericce skoncentrował się na trzecim pytaniu. Styl pracy i technika malarzka Antonia Lópeza zostały przezeń starannie przestudiowane i pokazane we wszystkich istotnych szczegółach. Z tego, co dowiadujemy się o samym artyście, mimo braku biograficznych detali, powstaje w ostatecznym efekcie sugestywny portret człowieka twórczej pracy, o którym moglibyśmy opowiadać jak o kimś kogo znamy. Jakaż inna wiedza o malarzu mogłaby być równie istotna jak wiedza o jego artystycznych przekonaniach?

Problem, który powraca niemal z okazji każdej wypowiedzi na temat *Słońca w drzewie pigwy* to pytanie do jakiego stopnia i dzięki czemu ten film jest nie tylko dokumentem, ale także czymś innym niż dokument. Nie chodzi o jakąś prostą kwalifikację gatunkową, lecz o niepokój związany ze szczególnym wymiarem tego filmu, któremu przecież nie sposób przypisać fabularności. Ale – jak pamiętamy z rozpoznań Siegfrieda Kracauera – tylko film fabularny może udźwignąć ciężar przedstawienia dramatu ludzkiego, natomiast film Ericce niewątpliwie zawiera ludzki dramat. Phillip Strick definiuje go jako dramat walki Antonia Lópeza z tematem i czasem, a napięcie płynące z tego dramatu udziela się widzowi z sugestywną siłą, zbliżając odbiór filmu do odbioru narracji kina fabularnego³⁷. López podejmuje walkę z czasem, który zmienia, deformuje, aż wreszcie unicestwia jego obiekt.

³⁷ Phillip Strick, *Dream of Light (The Quince Tree Sun)* [in:] *An Open Window*, op.cit.

W sposób niezmiernie charakterystyczny posługuje się Eric dialogiem w tym filmie. Podkreśla on rozłączność dwu światów – „wewnętrznego”, w którym żyje dzieło malarza i on sam bez reszty pochłonięty malowaniem, i „zewnętrznego”, który stanowi otoczenie, kontekst, rzeczywistość, w pełni niezależne od tego, co dzieje się między malarzem, obiektem i płótnem.

Pierwszych piętnaście minut mija w milczeniu, nie pada żadne słowo. Zabawnym szczegółem jest to, że pierwsze wypowiedziane kwestie to zdania w języku polskim. Do domu wkracza trójka robotników – cudzoziemców, którzy rzucają kilka uwag na temat swojej pracy. Potem pojawia się lokator Lópezów, który zamienia parę słów z powracającą skądś Marią. Kamera wędruje po okolicy, rejestruje przejeżdżający pociąg, samochody, nawołujących się sąsiadów. Natomiast sam López w trakcie pracy śpiewa piosenkę. Dopiero mniej więcej po upływie pół godziny Maria dołącza do męża, który zmuszony jest zaniechać malowania, gdyż słońce skryło się za chmurami i utracił potrzebne mu światło. Z miłością i zapalem mówi Marii o urodzie drzewa, pięknie jego złotych owoców, efektach, jakie daje światło.

W filmie pojawia się jeszcze „trzeci świat” reprezentowany wyłącznie dźwiękami. Jest to radio, które López nastawia podczas pracy. Czasem dobiega zeń muzyka, ale też bardzo często wiadomości, które dokładnie słyszymy. Budują one kontekst wydarzeń odległych w przestrzeni, lecz równoległych w czasie: narastający konflikt z ZSRR, uroczystości z okazji zburzenia muru berlińskiego, sytuacja w Zatoce Perskiej. W tym trzecim kręgu najbardziej ewidentnie zaznacza się zdarzeniowość – coś się stało lub właśnie się dzieje.

Ale i dwa inne światy mają swój porządek zdarzeniowy: to, co dzieje się z artystą i jego drzewem oraz to, co rejestrujemy w najbliższym otoczeniu. Nie jest tak, iżby te kręgi cechowała całkowita rozłączność, choć jest oczywiste, że malarza pochłania świat jego dzieła. Ale jest też i tak, że gdy odwiedza go stary przyjaciel, Enrique Gran, to ten fakt, zewnętrzny wobec świata przeżyć artysty, wplata się w krąg jego intymnych doznań. Podobnie jak w dialogu z Marią, gdy porusza kwestie światła i zaczyna się dyskusja o konkretnych problemach technicznych, np. o tym, czy na obrazie należałoby obniżyć linię horyzontu. Gdy przyjaciele zaczynają wspominać czasy spędzone w Akademii, dawnych nauczycieli, kolegów, plotkują o drobiazgach – oddalamy się od wnętrza ku zewnątrz. Ale motywy związane ze sztuką powracają, zwłaszcza w momencie, gdy López przywołuje jednego z mistrzów i jego zalecenie „fuller, fuller”, którego jako młody człowiek nie rozumiał. Teraz rozumieją je obaj, López i Enrique. Wraz z dojrzałością wieku średniego rodzi się inna świadomość – nietrwałości istnienia w czasie, jego umykania. Enrique nadmienia, że ich rówieśnicy pracują bez wytchnienia, z niesłychaną intensywnością. Dodaje, że on sam także pracuje w ten sposób, cały oddaje się swojej pracy. Tym, czym w istocie obaj pragną się

dzielić jest nie doświadczenie życia, lecz sztuki. Gdy przenoszą się z ogrodu do domu zaczynają rozmowę o dziele Michała Anioła – *Sąd Ostateczny*. W pracowni Lópeza znajduje się jego reprodukcja. Kamera przybliży detale, skupia uwagę na ciałach, ich muskulaturze, na twarzach. Dobywa z tła św. Bartłomieja. Przyjaciele rozmawiają o tym, że dopiero niedawno odkryto, iż Michał Anioł uwiecznił w ten sposób sam siebie. Enrique sugeruje, że to rodzaj „negatywnej samokrytyki” – artysta postrzegał samego siebie jako „biednego szaleńca”. Punktem odniesienia dla dyskusji o *Sądzie Ostatecznym* jest stojąca obok kopia greckiej rzeźby. Wyraża inny świat, inny światopogląd, emanuje radością, afirmacją życia. Natomiast dzieło Michała Anioła odzwierciedla spojrzenie z otchłani, okrucieństwo Boga, który jednak strąca potępionych i niewinnych. W tych wizerunkach ludzkiej cielesności, mimo doskonałej formy, jest tylko dramat i ból istnienia.

Istotnym tropem dla interpretacji tego filmu Erice wydaje się spostrzeżenie, że w tym czasie przeczytał na nowo pisma André Bazina i zafascynowała go idea wierności wobec rzeczywistości. Był też urzeczony filmami Rosselliniego i – jak utrzymuje – dzięki niemu zrozumiał „dlaczego obraz filmowy może być tylko wówczas piękny, gdy jest konieczny, czyli, będąc wiernym”³⁸. Erice przełożył tę ideę na bardzo prosty sposób postępowania – nie selekcjonował tego, co działo się wokół, lecz włączał w zasięg kamery całą przypadkowość otaczającego świata. Nie kierował się natomiast bazinowskimi preferencjami, jeśli chodzi o środki wyrazu, zwłaszcza we wcześniejszych filmach, gdzie montaż odgrywa istotną rolę, ale także i tutaj. Wprawdzie można się zgodzić, że montaż służy tu przede wszystkim eliminacji nadmiaru zbędnego materiału, ale skrótów zaznaczone są też blankami i przenikaniem. To zresztą *signum specificum* w okresie, gdy inni twórcy nie odwołują się do tego środka. W *Słońcu w drzewie pigwy* bazinowski ideał twórcy nieingerującego w fotografowany świat spełnia się przede wszystkim, jeśli chodzi o cel tego postępowania. Twórca nie nadaje znaczeń temu, co filmuje, próbuje te znaczenia wydobyć, odgadnąć, przeniknąć. Znaczeń tych nie zawierają wyglądy rzeczy, nie leżą one na powierzchni, gotowe do zarejestrowania. Rzeczy kryją w sobie tajemnicę, do której można dotrzeć, jeśli w relacji między kamerą i obiektem ujawni się moment prawdy, coś z obiektywnego i niezależnego bytu rzeczy. Tę intencję można przypisać nie tylko Erice, ale także Lópezowi, który w taki właśnie sposób podchodzi do modelu – drzewa pigwy. Ma ono swój własny byt, swój rytm istnienia i przemiany w czasie, do którego malarz pragnąłby się zbliżyć, jak tylko to jest możliwe. W rozmowie z chińskimi przyjaciółmi powiada, że próbuje się w trakcie pracy nad obrazem zidentyfikować z drzewem, być z nim, dzielić jego egzystencję. To przeżycie jest dlań ważniejsze niż ukończenie obrazu.

³⁸ Victor Erice, *Alternativas á la modernidad*, Conference paper. Girona (XI 1994). Cyt. za Linda C. Ehrlich, *Object Suspended in Light*, op.cit., s. 19.

Gdy Chińczyk robi uwagę, że niektórzy malarze dla uzyskania efektu dokładności chętnie odwołują się do fotografii, López uchyla się przed podobnym postępowaniem. Model zmienia się w czasie, fotografia momentalna go nie uchwyci. Tłumaczy swoją metodę znaczenia liści i owoców, która oddaje przemieszczenia obiektów w miarę jak figury dojrzewają, a gałęzie się uginają. By zachować stałość punktu widzenia nieodzowne są ściśle pomiary.

Post scriptum

Rytm dziesięcioleci, w jakich powstają filmy Erice, nie uległ załamaniu. Dokładnie w dziesięć lat, jakie upłynęły od realizacji *Stońca w drzewie pigwy*, wziął udział w realizacji międzynarodowego projektu – nakręcił jedną z nowel filmu *Dziesięć minut później: trąbka* (2002). Film ten podejmował zadanie wielorakiej interpretacji pojęcia czasu, a autorom pozostawiono w tej mierze całkowitą swobodę. Czas – wielki temat filmów Victora Erice – musiał pociągnąć go z nieodpartą siłą, mimo narzuconego limitu, czasowego właśnie. Tak więc dzieło twórcy rozpoczęte nowelą *Wyzwanie* uzyskuje swoje zwieńczenie również w postaci noweli, trzy razy krótszej, w ramach składanki *Dziesięć minut później: trąbka*. O ile w tym pierwszym filmie nowela Erice nie miała godnej siebie konkurencji, bowiem dwie pozostałe były ewidentnie słabe, w tym drugim konkurentami Erice byli wybitni twórcy – Europejczycy, Amerykanie, Chińczyk. Ocena ich poczynań nie była jednoznaczna, ale wyraźnie zależna od osobistych upodobań i preferencji krytyków. Jedni bardzo wysoko punktowali nowelę Erice, dla innych był on postacią wyciągniętą z lamusa, przynależną jedynie do historii.

W tym filmie Erice pozostaje sobą, sobą z najlepszych lat twórczości. Nie stara się być modny ani nowoczesny, mierzyć się z duchem czasu. Duch jego kina istotnie wywodzi się z zamierzchłej przeszłości, której Erice – krytyk zawsze składał hołdy, jest to bowiem duch niemego kina.

Erica, jak wszyscy pozostali, zaczął filmować w kolorze, ale w trakcie realizacji zmienił zdanie i zrobił film czarno-biały, co okazało się decyzją nadzwyczaj trafną. *Linia życia*, bo taki tytuł nosi nowela Erice, jest arcydziełem czystej kinowej poezji.

Doug Cummings, jeden z miłośników noweli Erice, trafnie zauważył, że w *Linii życia* mamy do czynienia z alternacją dwu pojęć czasu, wywodzących się od starożytnych Greków³⁹. Chronos odnosił się do chronologicznej miary czasu, podczas gdy Kairos do jego aspektu jakościowego, momentów jedy-nych w swym rodzaju, szczególnych. Opozycja Chronos – Kairos tworzy delikatną równowagę dzieła Erice, w którym współlistnieją te dwa wymiary czasu, a obok nich, czy raczej „na zewnątrz” nich, mimo całej niezręczności

³⁹ Tekst z 25 X 2004, dostępny pod adresem internetowym: <http://filmjourney.weblog-ger.com/2004/10/25>.

tego sformułowania, mamy poczucie bezczasu, trwania, zawieszenie w stale odnawialnym teraz. Czas chronologiczny, to czas złowrogi, pokazana na moment gazeta określa go dokładnie – czerwiec 1940 roku, doprecyzowując ten kontekst obrazem żołnierzy w hitlerowskich mundurach. Wojna domowa niedawno się skończyła, lecz na kontynencie trwa inna wojna. Wprawdzie Hiszpania bezpośrednio nie bierze w niej udziału jako strona konfliktu, lecz podobnie jak niemiecka dywizja Kondor wsparła generała Franco, tak już wkrótce hiszpańska Błękitna Dywizja uda się na front wschodni. Chronos odmierza ten nieubłagany czas, o czym zdają się nawet nie wiedzieć mieszkańcy zagubionej w górach małej wioski, która żyje własnym życiem i rytmem, jak gdyby poza historią. Im Chronos odmierza leniwie płynący czas popołudnia. Zegar pokazuje 15.40, a w ciągu najbliższych dziesięciu minut odmierzanych jego tykaniem rozegra się sprawa życia i śmierci. Na razie trwa siesta, zanurzona w skwarze. Łączone przenikaniem obrazy ukazują czynności mieszkańców wewnątrz i na zewnątrz domu, w którym śpi ukazane na samym początku niemowlę i jego matka. Rosnąca z każdą chwilą plama na brzuchu dziecka świadczy o źle zawiązanej pępowinie, sygnalizuje niebezpieczeństwo, którego na razie nikt nie dostrzega, Ojciec dziecka drzemie na kanapie, dziadek stawia pasjansa, babka haftuje maszynowo imię chłopczyka, inna kobieta zagniata w kuchni ciasto, dziecko rysuje sobie na przegubie zegarek. Przejście na zewnątrz ukazuje nam inne postaci i ich zajęcia: dwaj mężczyźni koszą trawę, dwie kobiety czyszczą buty, kaleki młodzieniec splata sznury, dziewczynka kołysze się na huśtawce, dzieci bawią się w samochodzie imitując klakson, pies śpi, ptak strąca owoc z drzewa. Ujęcia te przeplatają się z obrazem wahadła i widokiem powiększającej się plamy krwi. W pewnym momencie miauczenie kota budzi matkę, która wzywa pomocy. Wszyscy biegną w stronę domu. Jest godzina 15.50, niebezpieczeństwo zostało zażegnane, życie wraca w swoje koleiny. Pokazanie tych wyjątkowych minut nie narusza naszego przeświadczenia o bezczasie, w którym drzemie zagubiona wioska, podczas gdy Chronos odmierza czas wojny. To popołudnie jest takie jak zawsze, ludzie czynią to, co zwykli byli zawsze czynić, powtarzalność unieruchamia cykl ich życia. Dane jest im przeżyć czas wyjątkowy – Kairos, chwile, gdy szczęście wypełnia całe ich jestestwo, wzbogaca, uświęca, bowiem oto właśnie uratowali dziecko, symbol nadziei i odradzającego się życia. Niemniej Chronos przypomina o sobie – cień wahadła nakłada się na obraz gazety ze złowrogą datą i fotografią.

Ta niewielka nowelka to rodzaj post scriptum do życiowych dokonań Victora Erice, jednego z najbardziej oryginalnych i niezwykłych reżyserów hiszpańskich. Pozostaje nam żywić nadzieję, że nie będzie to wypowiedź ostatnia.

FILMOGRAFIA:

Szkolne filmy krótkometrażowe:

1961 – *Na tarasie (En la terraza)*

1962 – *Na torach (Entre vias)*

1962 – *Strony zagubionego dziennika (Páginas de un diario perdido)*

1963 – *Utracone dni (Los días perdidos)*

Filmy pełnometrażowe:

1969 – *Wyzwanie (Los desafíos) epizod 3*

1973 – *Duch roju (El espíritu de la colmena)*

1983 – *Południe (El sur)*

1992 – *Sen o świetle (El Sol del membrillo)*

2002 – *Dziesięć minut później: trąbka (Ten Minutes Older: The Trumpet) epizod
Linia życia*



Duch roju, reż. Victor Erice