

¡Que viene el cartero!

Lęki i fascynacje dzieciństwa w filmie *La Morte Rouge*
Víctora Erice

ANDRZEJ PITRUS

Obecność dzieci w kinie hiszpańskim ma długą i specyficzną tradycję. Każda kinematografia może się pochwalić wieloma dziecięcymi gwiazdami zdolnymi niejednokrotnie przyćmić dokonania dorosłych, profesjonalnych aktorów, ale to właśnie na Półwyspie Iberyjskim powstało chyba najwięcej utworów dla dorosłych, w których najbardziej znaczące role grają dzieci. Zwraca na to uwagę Alberto Mira zamieszczający w swoim słowniku ¹ odrębne hasło poświęcone dzieciom. Autor wyróżnia dwie najważniejsze formuły: pierwsza obejmuje przede wszystkim utwory popularne, na przykład musicale, w których jest wykorzystana figura sieroty pozwalająca na manipulowanie emocjami odbiorców. Druga natomiast wykorzystuje postaci dziecięce w roli świadków stających się jednocześnie ośrodkami identyfikacji widza ze światem przedstawionym dzieła.

Zdaniem Miry najdoskonalszą realizacją drugiej formuły jest film Víctora Erice zatytułowany *Duch roju* (*El espíritu de la colmena*, 1973). Paradoksalnie utwór ten zyskał ostateczny kształt przez przypadek. Pierwotny pomysł nie miał bowiem nic wspólnego z wersją, która stała się jednym z najdonioślejszych osiągnięć powojennej kinematografii Hiszpanii. Pierwotnie reżyser zamierzał zrealizować kolejną wersję jednej z najczęściej adaptowanych powieści – *Frankensteina* Mary Wollstonecraft Shelley. Projekt jednak ewoluował w kierunku zupełnie innym, a opowieść o monstrum stworzonym w laboratorium szalonego naukowca stała się jedynie punktem odniesienia. Projekcja legendarnego filmu Jamesa Whale’a, będącego do dziś najważniejszą i najbardziej znaną próbą przeniesienia powieści młodej autorki na ekran, staje się matrycą porządkującą świat małej bohaterki doświadczającej przeżyć przerastających jej możliwości rozumowego pojmowania. Ciekawostką jest też fakt, że dziewczynka grana przez rewelacyjną Anę Torrent początkowo nie miała być główną postacią arcydzieła Erice. Stała się nią nie na skutek wyborów artystycznych, ale niedociągnięć natury ekonomicznej. Reżyser przekroczył bowiem w sposób znaczący budżet swego dzieła i nie miał pieniędzy na dokończenie zdjęć z udziałem dorosłych aktorów. By ratować swój projekt, dokonał radykalnych zmian w scenariuszu eksponujących postać Torrent, która była po prostu znacznie tańsza.

Trudno dziś pisać o filmie sprzed lat, doczekał się on bowiem bardzo wielu analiz i interpretacji, być może wyczerpujących potencjał tkwiący w *Duchu roju*. Najczęściej pisano o filmie w kontekście politycznym ², utwór powstał bowiem w czasie dyktatury Franco, kiedy wielu autorów było zmuszonych używać strategii ezopowej, by komentować bieżącą sytuację w kraju. Reżim zezwalał na pewien margines wolności: filmy Erice czy – tworzącego wtedy z wykorzystaniem podob-

nych strategii – Carlosa Saury były zbyt hermetyczne, by trafić do szerokich mas odbiorców i zagrozić w jakikolwiek sposób systemowi. Pokazywano je natomiast na zagranicznych festiwalach, gdzie – paradoksalnie – mogły dowodzić, że w Hiszpanii jest wolność słowa i wolność artystycznej ekspresji. Co ciekawe – subwersywny charakter miały także filmy popularne, tam chodziło jednak o uruchomienie mechanizmów eskapistycznych³.

Okazją do przywołania dzieła Erice jest natomiast inny jego film – mało znany i niezbyt szeroko rozpowszechniany *La Morte Rouge* (2006). Choć trwa zaledwie trzydzieści kilka minut, jest z całą pewnością utworem ważnym – nie tylko dlatego, że Víctor Erice ma bardzo skromny pod względem ilościowym dorobek, ale przede wszystkim dlatego, że to właśnie ten skromny utwór dopełnia znaczeń *Ducha roju* – filmu, który na zawsze zapewnił reżyserowi miejsce wśród mistrzów hiszpańskiego kina.

La Morte Rouge był projektem szczególnym. Reżyser zrealizował go z okazji wystawy poświęconej jego twórczości zorganizowanej w Barcelonie w 2006 r., a następnie pokazanej w Centre Pompidou w Paryżu. Kuratorzy wydarzenia – Alain Bergala i Jordi Balló – wpadli na pomysł pozornie karkołomny. Postanowili bowiem dokonać konfrontacji twórczości dwóch reżyserów – pozornie bardzo odległych, a jednak – jak się okazało – w zaskakujący sposób sobie bliskich. Jednego dnia zwrócili się z propozycją udziału w eksperymencie do Erice i... Abbasa Kiarostamiego, bez wątpienia najważniejszego reżysera z Iranu, który w sposób niewątpliwie przyczynił się do wypromowania kinematografii swojego kraju.

Skojarzenie ze sobą właśnie tych dwóch twórców wydaje się co najmniej nieoczywiste. Przede wszystkim z uwagi na przynależność do odmiennych kultur, czerpanie z innych tradycji. Kuratorzy postanowili jednak spróbować, dostrzegając wiele wspólnych cech u obydwu artystów. Erice i Kiarostami są rówieśnikami. Urodzili się w 1940 roku w odstępnie tygodnia. Obydwaj tworzyli w warunkach wymuszających kompromisy i sięganie po język zdolny zamaskować wywrotowe treści filmów powstających w totalitarnych państwach. Zarówno Irańczyk, jak i autor *Ducha roju* często kierowali kamerą na bohaterów dziecięcych, żaden nie jest przy tym twórcą kina dziecięcego. I na koniec – obydwaj są nie tylko reżyserami filmowymi, ale również kinofilami bardzo chętnie sięgającymi po strategię kina autorefleksyjnego.

Alain Bergala i Jordi Balló zaproponowali strategię prezentacji, która zaskoczyła wielu widzów. Miast zwyczajowego przeglądu filmów skonstruowali instalację z wykorzystaniem fragmentów dzieł artystów, a także obiektów zamówionych specjalnie z okazji wydarzenia w stolicy Katalonii. Kiarostami zbudował immersywną instalację „Forest Without Leaves” i dostarczył kolekcję zdjęć, Erice natomiast – zrealizował krótki esej filmowy odwołujący się do czasów jego dzieciństwa i pierwszych kinowych inicjacji. W sposób naturalny powrócił w nim temat dziecka i dzieciństwa. To bowiem dziecięcy bohater – sam Erice sprzed lat – zaprasza widzów do San Sebastian lat czterdziestych. Praca hiszpańskiego reżysera istnieje zatem w dwóch wymiarach: była niegdyś częścią wystawy konfrontującej go z Kiarostamim, ale jednocześnie może być oglądana jako dzieło autonomiczne – dostępne dziś w limitowanej edycji wideo⁴, nigdy natomiast nie rozpowszechniane komercyjnie w kinach.

Twórczość Erice zawsze miała wiele cech filmowego eseju. Mniej są one widoczne w fabularnym *Duchu roju*, ale już zdecydowanie obecne w na poły doku-

mentalnym *Słońcu w drzewie pigwy* (*El Sol del membrillo*, 1992). Zdaniem Alicji Helman⁵ film ten zawiera niewątpliwe akcenty dokumentalne, jak na przykład precyzyjne datowanie oddające porządek wydarzeń podpatrzonych w rzeczywistości. Bohater filmu Antonio López – jeden z najwybitniejszych malarzy hiszpańskich XX w. – zaczyna pracę nad swym obrazem 29 września 1990 roku. Film Erice jest drobiazgowym zapisem powstawania płótna. Ale nie tylko. Alicja Helman pisze dalej: *Problem, jaki 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 Erice 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 fabularnego. López podejmuje walkę z czasem, który zmienia, deformuje, aż wreszcie unicestwia jego obiekt*⁶.

Choć w artykule Alicji Helman nie pada słowo „esej”, z właśnie taką formułą mamy tu do czynienia. Erice jest tu wyraźnie spadkobiercą Chrisa Markera – mistrza niezwyklej sztuki narratywizowania rzeczywistości. Zarejestrowane przez kamerę obrazy nie są zwykłą dokumentacją. Przez twórcze działanie polegające na umieszczeniu sfilmowanych obrazów w precyzyjnie zaplanowanej strukturze, stają się one argumentami wywodu będącego kinematograficznym ekwiwalentem wynalazku Michela de Montaigne. *Słońce w drzewie pigwy* jest nie tylko filmem, ale także rodzajem sfilmowanej instalacji, w której znaczenia rodzą się z zestawień, synchronizacji i dekonstrukcji poszczególnych jej elementów.

W *La Morte Rouge* ta strategia powraca. Nie tylko dlatego, że film ten został pierwotnie wykorzystany jako element ekspozycji. Ponownie mamy tu do czynienia z zestawieniem dwóch perspektyw: dokument miesza się z fikcją na wielu poziomach jednocześnie. Konfuzja, jaka udziela się widzowi, jest tym większa, że film Erice ma charakter autobiograficzny. Nie ma w nim żadnego „przebrania”, które dostrzeżelibyśmy w *Duchu roju*, co z kolei pozwoliłoby i tamten utwór traktować jako zapis osobistych przeżyć artysty. Tu mówi się wprost o tym, co zdarzyło się naprawdę w San Sebastian w roku 1946.

Temat *La Morte Rouge* nie wydaje się oryginalny. Ba – stary, jak samo kino: uchwycić magię pierwszego pokazu filmowego, dziecięce doświadczenie, często tak zaskakujące i skrajnie idiolektyczne, niezrozumiałe dla innych i na swój sposób nieprzetłumaczalne. Pierwszy pokaz filmowy jest znaczący dla tych, dla których znaczące jest kino. Trudno sobie wyobrazić, by reżyser, krytyk, czy teoretyk filmu zapytany o pierwszy film oglądany w zaciemnionej sali odpowiedział: „Nie wiem, nie pamiętam”. A przecież ten reżyser, krytyk czy akademik jeszcze wtedy nim nie był: stąd pierwsze filmy to najczęściej utwory przypadkowe, wybrane przez rodziców, czy – jak w wypadku *La Morte Rouge* – starszą siostrę.

Moim „pierwszym filmem” była *Podróż Sindbada do Złotej Krainy* (*The Golden Voyage of Sinbad*, 1973) wyświetlona w ramach imprezy mikołajowej z prezentami, na którą to zabawę zabrała mnie babcia. Przeżycie magiczne, a jednocześnie traumatyczne – miałem wtedy pięć, może sześć lat, czułem się „do-



La Morte Rouge, reż. Víctor Erice (2006)

rosły”, a jednocześnie, zarówno podczas projekcji, jak i kilka tygodni po niej, nie mogłem sobie poradzić z powracającymi w snach przerażającymi obrazami. Największe wrażenie wywarły na mnie centaury wyczarowane przez Harry’ego Harryhausena w pracochłonnej technice animacji poklatkowej. Dziś wydają się zabawne i nadal cieszą mnie swoją naiwną urodą. Wtedy były prawdziwie groźne, nie pozwalały zasnąć, choć jednocześnie fascynowały, jak niejeden koszmarny sen.

Erice jest ode mnie starszy. Jego „pierwszy film” został nakręcony w 1944 roku, a na ekrany hiszpańskich kin trafił dwa lata później. Podobnie jak „mój”, nie był arcydziełem. Dziś jest chyba nawet bardziej zapomniany niż opowieść o egzotycznych podróżach Sindbada. Reżyser obejrzał *The Scarlet Claw* (1944) w Gran Kursal w San Sebastian. Zrealizowany przez Roya Williama Neilla film był taną produkcją studia Universal należącą do cyklu adaptacji prozy Arthura Conan Doyle’a, choć w istocie nie o adaptacji należy tu mówić, lecz raczej inspiracji. Wśród opowieści o doktorze Watsonie i prywatnym detektywie Sherlocku Holmesie próżno bowiem szukać pierwowzoru tego krótkiego filmu.

Fabula utworu nie wykorzystuje wprawdzie żadnej powieści ani opowiadania Doyle’a, ale można w niej znaleźć pewną korespondencję z *Psem Baskerville’ów*. Akcja rozgrywa się w niewielkim (fikcyjnym) miasteczku La Morte Rouge w Quebecu. Watson i Holmes przybyli do Kanady, by wziąć udział w kongresie poświęconym zjawiskom paranormalnym. Oczywiście jako racjoniści nie wierzą w żadne nadprzyrodzone moce. Tuż przed ich wyjazdem zostaje popełniona zbrodnia: pewna kobieta pada ofiarą bestii wyposażonej w ostre pazury. Mieszkańcy miasteczka wierzą, że w okolicy grasuje potwór zagrażający zwierzętom i ludziom, detektyw i jego asystent poszukują oczywiście bardziej realistycznego rozwiązania zagadki i oczywiście w finale je znajdują. Zbrodniarzem okazuje się psychopatyczny aktor Alistair Ramson, który przybiera nazwisko Potts i zatrudnia się na pocztę jako listonosz. Z racji wykonywanego zawodu może zbliżyć się do praktycznie każdego mieszkańca osady. Także tytułowe pazury nie należą oczywiście do żadnej bestii, lecz są w istocie prostym narzędziem ogrodniczym zamieniającym się w rękach Ramsona-Potts’a w śmiertelny przyrząd. Film wiąże z *Psem Baskerville’ów* motyw rzekomo nadprzyrodzonego zjawiska, które zyskuje racjonalny



La Morte Rouge, reż. Víctor Erice (2006)

wymiar oraz pomysł wykorzystania fluorescencyjnego proszku do stworzenia niesamowitego efektu mającego przekonać naiwnych, że mają do czynienia z potworem z piekła rodem. W *Psie Baskervilleów* zostaje nim pokryta sierść tytułowego zwierzęcia, w *The Scarlet Claw* – ubranie Potts'a.

Film Erice jest rodzajem impresji przywołującej intensywne doświadczenie z dzieciństwa. Reżyser użył do jej skonstruowania fragmentów filmu Neilla, archiwalnych zdjęć i wyimków z propagandowych kronik i opatrzył wszystko autorskim komentarzem wygłaszanym zza kadru przez samego twórcę. Autor odwołuje się nie tylko do samego filmu, wspomina też kronikę, której projekcja poprzedzała główną atrakcję wieczoru. Hiszpanie określali ją mianem „No Do”, co był skrótem pochodzącym od „Noticiarios y Documentales”. Pełniła ona funkcję podobną do znanej nam z Polskiej Kroniki Filmowej. Realizowana w latach 1943-1981 była przede wszystkim propagandową tubą dyktatury Franco.

W 1946 r. Erice miał sześć lat. Był zdecydowanie za mały, by rozumieć, o czym się mówi w reżimowych pseudodokumentach. Dlatego jego wspomnienia są celowo fragmentaryczne, choć w 2006 roku reżyser mógł obejrzeć materiały z innej perspektywy. Są one bowiem dostępne w archiwum RTVE (hiszpański nadawca publiczny), a krótkie fragmenty zostały użyte w *La Morte Rouge*. Reżyserowi chodziło jednak nie o dociekanie prawdy, ale o przywołanie wrażenia sprzed lat, kiedy to uwagę chłopca zwrócił obraz reżimowego polityka rozdającego pieniądze ubogim. Gest ten był odczytywany zapewne jako szlachetny przez chłopca niezadającego sobie sprawy z prawdziwego oblicza tyrana, jakim był Francisco Franco.

Scena ta przywołuje podstawowy dla *La Morte Rouge* trop, jakim jest iluzja i maskarada. Obecna także w filmie *The Scarlet Claw*. Przystępując do pracy nad filmem, Erice starał się dotrzeć do informacji o twórcach opowieści o kanadyjskim epizodzie kariery Sherlocka Holmesa. Główne role zagrali tam znani aktorzy – Basil Rathbone i Nigel Bruce – ale reżyser pozostaje postacią niemal anonimową i dość tajemniczą. Choć zrealizował ponad sto filmów, nigdy nie stał się rozpoznawalny pozostając po prostu jednym z wielu rzemieślników Hollywoodu. Jego największym sukcesem były realizowane u schyłku życia filmy o Holmesie i Watsonie, które traktował ze specjalną atencją jako miłośnik i znawca twórczości

Conan Doyle’a. Choć jego filmy były jedynie inspirowane pierwowzorem literackim, można je uznać za rodzaj kompetentnej „fan fiction”, gdyż dobrze oddawały ducha oryginału mimo przeniesienia akcji do współczesności. Udało się ustalić, że twórca nazywał się naprawdę Roland de Gostrie. Erice – w komentarzu do filmu – przypuszcza jednak, że i to nazwisko jest wymyślone, a reżyser pochodził z Francji. W istocie był on Irlandczykiem, a de Gostrie to nie pseudonim.

„Oszustwo” związane z reżyserem filmu znajduje też odzwierciedlenie w samej fabule *The Scarlet Claw*. Demoniczny listonosz Potts nie tylko przebiera się w „strój mordercy”. Jest również – będąc z zawodu aktorem – zawodowym oszustem, którego profesja polega na tworzeniu fałszywych tożsamości. Podobnie jak reprezentujący krwawy reżim polityk z kroniki „No Do” jawi się jako ktoś inny, tak i on ujawnia twarz diabła skrywającą się za obliczem sympatycznego pocztyniona.

Jest Paradoksalne, że opowieści o Sherlocku Holmesie będące pochwałą rozumu i racjonalności wzbudziły u małego Víctora Erice zdecydowanie nieracjonalne lęki. Choć w *The Scarlet Claw* zostaje przywrócony – zgodnie z regułą kina gatunkowego, a także duchem twórczości Arthura Conan Doyle’a – pierwotny porządek, dla chłopca seans był do pewnego stopnia traumatycznym przeżyciem. Dziś film z 1944 roku wydaje się całkowicie niewinny, wtedy raczej nie powinien być oglądany przez sześciolatka jako zbyt brutalny i przerażający.

¡Que viene el cartero! ¡Idzie po ciebie listonosz! – straszyla malca jego starsza siostra, a chłopiec bał się zasnąć, widząc wszędzie cień psychopatycznego mordercy. Okrutna zabawa była jednak nie tylko igraszką dzieci. Być może dziewczyna obłaskawiała także demony własnego dzieciństwa przeżytego w czasie niepewności i wojennej zawieruchy.

La Morte Rouge to przede wszystkim film opowiadający o traumie dzieciństwa, polegającej tu między innymi na niemożności rozpoznania ładu świata. Kino, często prezentowane jako mitopodobny fenomen zdolny porządkować i wyjaśniać rzeczywistość, jawi się tu jako coś zupełnie innego. Przynosi ze sobą strach i niepokój. Z drugiej jednak strony – fascynuje. W końcu Erice po latach wybrał dla siebie taką, a nie inną ścieżkę życia. Właśnie życia, a nie kariery zawodowej, bo ten twórca jest filmowcem wyjątkowym. Realizuje filmy niezwykle rzadko, nigdy nie nastawiając się na sukces komercyjny. Utrzymuje się z produkcji reklam, a filmowcem staje się okazjonalnie, tylko wtedy, kiedy chce widzom powiedzieć coś ważnego.

ANDRZEJ PITRUS

¹ A. Mira, *Historical Dictionary of Spanish Cinema*, The Scarecrow Press, Lanham – Toronto – Plymouth 2010.

² M.in. w tym duchu omawia twórczość Erice autorka hiszpańskojęzycznej monografii. Por. C. Arocena, *Víctor Erice*, Cátedra, Madrid 1996. W języku angielskim por. np. M. Kinder, *The Children of Franco in the New Spanish Cinema*, „Quarterly Review of Film Studies” 1983, nr 2, s. 57-76.

³ Interesująco pisze o tym S. March, *Popular Spanish Film under Franco. Comedy and the*

Weakening of the State, Palgrave Macmillan, New York 2006.

⁴ Film jest rozpowszechniany w Hiszpanii na płytach DVD w limitowanej serii dostępnej wyłącznie w sieci FNAC.

⁵ A. Helman, *Víctor Erice. Strzala i rana*, w: A. Helman, A. Pitrus (red.), *Autorzy kina europejskiego III*, Rabid, Kraków 2007, s. 56.

⁶ Tamże, s. 58.