

Kino – dziecko – magia. Przypadek *Ducha roju* Víctora Erice

Abstrakt:

Artykuł stanowi analizę filmu *Duch roju* w reżyserii Víctora Erice (1973). Film ten jest klasycznym przykładem produkcji, którą można odczytać na co najmniej kilku poziomach. Jako że powstał w czasach dyktatury generała Francisca Franco, niektórzy badacze wskazują w nim tropy historyczne, inni z kolei koncentrują się na wątkach psychologicznych. Nie brakuje też głosów odnoszących się do czysto kinofilskiej oceny filmu Erice. Po pierwsze, akcja rozgrywa się w czasie wojny domowej w Hiszpanii. Po drugie, w układzie wszystkich wydarzeń dominuje perspektywa psychologiczna. Po trzecie, pierwszym punktem zwrotnym w fabule jest projekcja *Frankensteina* w reżyserii Jamesa Whale'a (1931). I właśnie ten element jest punktem wyjścia analizy dokonanej w artykule. Projekcja *Frankensteina* staje się przełomem w życiu głównej bohaterki, Any (Ana Torrent). Być może właśnie w tej postaci – i to w całej historii kina – najlepiej wyraziła się teoria filmu według koncepcji Edgara Morina wyłożona w książce *Kino i wyobraźnia* (1956): dla francuskiego badacza kino czerpie z magii, na tym polega jego fenomen.

Słowa kluczowe:

aktorzy dziecięcy, Ana Torrent, *Duch roju*, Edgar Morin, *Frankenstein*, James Whale, magia, Víctor Erice

Cinema – Child – Magic: The Case of Víctor Erice's *The Spirit of the Beehive*

Abstract:

This article aims to analyse *The Spirit of the Beehive* (1973), directed by Víctor Erice. Recognised as a masterpiece of Spanish cinema, the film is a classic example of a production that offers various layers of meaning. For instance, since

* Paweł Jaskulski – dr, pracuje w Bibliotece Publicznej m.st. Warszawy – Bibliotece Głównej Województwa Mazowieckiego, należy do redakcji kwartalnika filmoznawczego *Pleograf*. Jego zainteresowania naukowe obejmują nowy kanon historii kina polskiego, literaturę najnowszą, muzykę rockową. Kontakt: pawel.jaskulski@koszykowa.pl.

the film was created during the dictatorship of Francisco Franco, some scholars point to its historical tropes, whereas others focus on psychological aspects. Moreover, a sheer number of reviewers have adopted a purely cinephile approach to Erice's film. Firstly, the action takes place during the Spanish Civil War. Secondly, the pattern of events can be examined from a psychological perspective. Thirdly, the first turning point in the narrative is the screening of the 1931 *Frankenstein* film (directed by James Whale, 1931). This particular moment in Erice's film becomes a transformative point in the life of the main character, Ana (Ana Torrent). For the author of this article, this scene serves as a starting point for the interpretation of Erice's film. Perhaps the very figure of Ana Torrent may represent, in the entire history of cinema, the most faithful embodiment of Edgar Morin's theory of film as presented in his book *The Cinema, or The Imaginary Man* (1956): according to the French scholar, the cinema is rooted in magic, which forms the core of its phenomenon.

Key words:

child actors, Ana Torrent, *The Spirit of the Beehive*, Edgar Morin, *Frankenstein*, James Whale, magic, Víctor Erice

Nieprzypadkowo Adam Garbicz i Jacek Klinowski (1981) zatytułowali swój kultowy przewodnik *Kino. Wehikuł magiczny*¹. W pewnym sensie kino zdawało się magiczne już w początkowej fazie istnienia. Legendarna anegdota o widzach uciekających w panice na widok *Wjazdu pociągu na stację* w *La Ciottat* podczas jednego z pierwszych pokazów kinematografu organizowanych przez braci Lumière (1896) jest często powtarzana na progu zajęć uniwersyteckich z historii filmu. Bywa, że niektórzy bezrefleksyjnie w nią wierzą, choć nie ma żadnych dowodów jednoznacznie potwierdzających, że uczestnicy projekcji przeobrazili się z widzów w przerażony tłum. Niemniej siła tego mitu pozwala na snucie ciekawych interpretacji. W najsłynniejszym filmie Lumière'ów można dopatrzeć się narodzin świadomej zmienności planów oraz kilku gatunków, np. kina dokumentalnego, a w kontekście rzekomego strachu pierwszych widzów – nawet i horroru (Lubelski, 2015, s. 104). Motyw pociągu wrócił zresztą szybko jako chwyt autotematyczny, np. w filmie *Wieśniak i kinematograf* [*The Countryman and the Cinematograph*] brytyjskiego elektryka i pioniera

¹ Pełna nazwa brzmi: *Kino. Wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*. Dla przykładu podaję nazwę tomu pierwszego. Później powstały kolejne cztery tomy, w zasadzie „podróże”, obejmujące najważniejsze dzieła kinematografii do roku 1981.

kina w Anglii Roberta Williama Paula (1901)². Z jednej strony, w tej krótkometrażowej, niemej komedii Paul legendarną ucieczkę widzów czyni obiektem kpiny i parodii; ze współczesnej lewicowo-liberalnej perspektywy nie do końca poprawnej politycznie. Autor posługuje się przecież prostym, wiejskim plebejuszem – reagującym w wiadomy sposób, gdy pociąg zmierza w jego kierunku – jako narzędziem. Z drugiej strony, Grażyna Stachówna (2014) dostrzega w tym rozwiązaniu próbę oswojenia widzów z filmową umownością, wszak bohater stoi obok kinowego ekranu, zasłania się rękami przed lokomotywą, ale też naśladuje ruchy baletnicy. Autotematyzm uczył pierwszych odbiorców kina dystansu do nowego medium, choćby poprzez konwencję „filmu w filmie” (s. 253).

W każdym razie świadkowie pierwszych na świecie projekcji filmowych odczuwali zachwyty nad kinematograficznym wynalazkiem, zapewne też jakąś formę lęku. Wartościowym źródłem wiedzy na ten temat są fragmenty książki Bernarda Chardère'a oraz Guya i Marjorie Borgé'ów *Les Lumières* (1985), opublikowane w tłumaczeniu Teresy Rutkowskiej na łamach *Kwartalnika Filmowego*. Przedrukowano tam m.in. relacje pierwszych widzów, na podstawie których można wysnuwać daleko idące wnioski:

Ten olśniewający seans oczarował wszystkich widzów (blisko 150 osób), co potwierdziły ich gorące oklaski. Byliśmy zachwyceni, mogąc zobaczyć te cuda, zupełnie nie znane w Paryżu, a które, w co nie wątpię, obiegną niebawem cały kraj [z listu Louisa Oliviera, sekretarza redakcji *Revue Générale des Sciences*, do Louisa Lumière'a] (Chardère, 1985/1996, s. 14).

Pokaz wzbudził zachwyty zebranych, zaskakiwanych bez przerwy coraz to nowymi zadziwiającymi ujęciami, mającymi pozór rzeczywistości. Publiczność oklaskiwała gorąco każdy wyświetlany obraz [L. B., *Le Petit Marseillais*, 24 września 1895] (s. 15).

To niewyobrażalna prawda. Moc iluzji! Wobec tych ruchomych obrazów człowiek zadaje sobie pytanie, czy nie uległ halucynacji oraz czy jest tylko widzem, czy może aktorem w tych scenach emanujących zadziwiającym realizmem [*Les Annales*, 28 kwietnia 1896] (s. 17).

² Na przełomie XIX i XX wieku Robert William Paul był jednym z głównych konkurentów braci Lumière. W marcu 1896 roku opatentował teatrograf, opracowany na bazie kinetoskopu Edisona. Urządzenie kupił Georges Méliès.

Oglądanie ruchomych obrazów w tamtych warunkach, na przełomie XIX i XX wieku, było czymś w rodzaju doświadczenia magicznego³. Pierwotne oczarowanie kinem jest jednym z motywów *Ducha roju* w reżyserii Víctora Erice (1973), w opinii większości krytyków i fanów kina autorskiego – arcydzieła sztuki filmowej oraz reprezentanta absolutnej czołówki kinematografii hiszpańskiej (aczkolwiek raczej dość słabo znanego w Polsce, nie licząc środowisk filmologiczno-akademickich). Wyjątkowość debiutanckiego dzieła Erice podkreślali zarówno krytycy zagraniczni, jak i polscy. John Gillett (1973/1974) na łamach prestiżowego czasopisma *Sight and Sound* pisał, że:

Sukces Víctora Erice polega nie tylko na ukonkretnieniu dziecinnych fantazji i uczynieniu ich dotykającymi i odczuwalnymi dla nas, lecz przede wszystkim na tym, że tradycyjną obsesyjną skłonność kina hiszpańskiego do makabrycznych tematów nagiął i przyporządkował własnym celom. Odrzucając elementy horroru w stylu Hammera czy Hitchcocka, Erice stworzył fantasmagoryczny świat, w którym, nawet w mroku, nieznanymi postaciami i potworami mają dobrą duszę wygląd i reagują przyjaźnie (s. 56)⁴.

W polskim piśmiennictwie wybrzmiewały podobne wyrazy uznania: „Myślę, że Erice stworzył jeden z piękniejszych filmów z tematu już dość wyeksploatowanego w kinie. Dał obraz niesłychanie hiszpański a zarazem uniwersalny; pełen poezji, sugestywny i liryczny” (Smoleń-Wasilewska, 1973, s. 18). Można natrafić nawet na bardziej bezpośrednie i dobitne wypowiedzi:

Jest to film ściśle elitarny. Seans, na którym byłem, był wypełniony przez zaledwie 15 widzów, z czego dziesięciu wyszło. Ja zostałem i jeszcze czterech. Dzieścię chamideł wyszło i bardzo dobrze, że wyszło. Film dla elity, ale nie dla elity w sensie urodzenia, bo takiej elity dziś nie ma. Tylko dla elity w sensie dojrzałego i najdojrzalszego filmowego smaku, najbardziej wyrafinowanej wyobraźni (Słojewski, 1975, s. 27).

Znamienne, że po latach od premiery, bo mowa o listopadzie 2012 roku, film rekomendował jako arcydzieło i jedno z najpiękniejszych dzieł obejrzanych w życiu Roger Ebert – równie wybitny, co i wymagający amerykański krytyk. Ebert porównał *Ducha roju* do *Nocy myśliwego* Charlesa Laughtona

³ W odniesieniu do polskiego piśmiennictwa najbardziej obszerne i aktualne opracowanie epoki kina niemego stanowi *Kino nieme*, pierwszy tom serii kompendiów z zakresu historii kina pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski (2014).

⁴ Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia autora artykułu – Pawła Jaskulskiego.

(1955)⁵, który wyreżyserował tylko ten jeden film, co jednak w zasadzie wystarczyło, aby przejść do historii kina (film zajął np. 34 miejsce na liście 100 najlepszych amerykańskich thrillerów wszech czasów ogłoszonej przez Amerykański Instytut Filmowy). Bezpośrednio *Noc myśliwego* nie ma nic wspólnego z *Duchem roju*, ale Ebert dostrzegł m.in. związek nieoczywisty: wskazał, ile my, widzowie, straciliśmy zarówno ze względu na to, że Laughton więcej nie reżyserował, jak i z uwagi na tak rzadką aktywność twórczą Erice.

Mowa o artyście bardzo specyficznym. Erice zapisał się złotymi zgłoskami w historii kina, a wystarczyły mu do tego raptem trzy pełnometrażowe obrazy: oprócz *Ducha roju* były to *Południe* (1983) i *Słońce pośród liści pigwy* (1992)⁶. Biorąc pod uwagę kryterium ilościowe, dorobek Erice jest skromny, ale kryterium jakościowe zupełnie zmienia optykę. Każdy z tych filmów stał się osobnym zjawiskiem w kinematografii, tak jakby wieloletnie milczenie reżysera nie było bezcelowe. Paradoks sukcesu artystycznego Erice znakomicie ujęła Alicja Helman (2007) w następującym zdaniu: „Ten zdumiewający fenomen artysty, o którym nie zapomina się, nawet jeśli milczy, jest chyba jedynym w swoim rodzaju” (s. 35). Powyższa trafna i efektowna konstatacja nie oznacza jednak, że Erice zdecydował się na pracę tylko wtedy, gdy był pewien, że ma do powiedzenia coś istotnego. W dalszej części artykułu *Victor Erice. Strzała i rana* Helman opisuje bowiem niezrealizowane pomysły reżysera (s. 36).

Trudno nie zwrócić uwagi na przerwę między *Duchem roju* a *Południem*. Dziesięć lat oczekiwania na drugi film – w dodatku niedokończony – zdarza się rzadko. Z planowanych trzech godzin czasu ekranowego zostało jedna godzina i 35 minut. Zdjęcia – rozpisane na 81 dni – przerwano decyzją producenta Eliasa Querejety po 48 dniach. Często przyjmuje się, że Querejeta nie był przekonany do realizacji całego scenariusza (liczącego 400 stron, co faktycznie, w porównaniu do aktualnych wymogów i restrykcji scenopisarstwa, jest niełatwe do wyobrażenia), ponieważ rzekomo obawiał się zbyt długiej projekcji. Sprawa wyglądała prawdopodobnie inaczej. Największy wpływ na zmianę w pracy nad *Południem* miało wycofanie się telewizji z udziału w projekcie. Pierwotny zamysł, aby kręcić film w trzech częściach, spalił na panewce, a później producent nie był po prostu zainteresowany przeciąganiem prac, tym bardziej że

⁵ Powszechnie postać ta jest kojarzona zdecydowanie bardziej z aktorstwem. Laughton otrzymał m.in. Oscara za rolę pierwszoplanową w filmie *Prywatne życie Henryka VIII* (1933).

⁶ Ważne osiągnięcie w filmografii stanowi też krótkometrażowy film *Linia życia*, będący częścią zbioru nowel filmowych pt. *10 minut później. Trąbka* (2002). Erice, realizując nowelę do tego zbioru obok takich artystów kina jak Werner Herzog, Spike Lee, Wim Wenders, Jim Jarmusch, przypieczętował swoją pozycję w światowej kinematografii.

musiał doskonale zdawać sobie sprawę, że dotychczas zarejestrowany materiał pozwala na montaż integralnej, kompletnej całości, w której widz – zwłaszcza ten, który nie zna genezy ostatecznego kształtu *Południa* – nie dostrzeże brakujących elementów. Rzecz jasna ta anegdota nie stanowi o sile drugiego filmu Erice. Jest ona jednak dość charakterystyczna i podkreśla unikalność towarzyszącą temu reżyserowi⁷.

Wróćmy jednak do *Ducha roju*. To właśnie ten film, nagrodzony Złotą Muszlą na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Sebastian, zainicjował wyjątkową karierę reżysera. Przypadek zrządził, że powstało arcydzieło, co dodaje całości „magicznego” klimatu; tak jakby nad produkcją rozpostarła się jakaś transcendencja. Ostateczna wersja filmu nie ma nic wspólnego z pierwotną koncepcją reżysera, która zakładała adaptację – w duchu alegorii politycznej

⁷ Owa unikalność powraca znowuż po prawie dziesięciu latach wraz z trzecim dziełem, zatytułowanym *Słońce w drzewie pigwy*. Film otrzymał Nagrodę Jury i Nagrodę FIPRESCI na festiwalu w Cannes. W przypadku *Słońca w drzewie pigwy* niemożliwa jest jednoznaczna kwalifikacja rodzajowa i gatunkowa. Dokument kreacyjny, dokument o sztuce, dokument fabularyzowany, a może po prostu fabuła? Jedno jest pewne. 29 września 1990 roku (Eric konsekwentnie stosuje datowanie do samego końca filmu) Antonio López, wybitny hiszpański malarz, rozpoczął prace nad nowym obrazem. Kamera przez osiem tygodni nagrywała proces twórczy, walkę człowieka z materią. Artysta nie burzy czwartej ściany, nie zwraca się bezpośrednio ani do kamery, ani do widza. Zachowuje się w taki sposób, jakby w ogóle nie wiedział, że każdy jego ruch zostaje uwieczniony na taśmie filmowej, a Eric za chwilę wyda z siebie okrzyk: „Mamy cię!”. López nawiązuje relację wyłącznie z własnym dziełem, ewentualnie z bliskimi osobami (małżonka, przyjaciele z czasów studenckich, fani; znalazło się nawet miejsce na grupę polskich robotników przeprowadzających akurat remont w domu malarza). Wysoki poziom konkretności (np. czasoprzestrzeń; możliwość dostrzeżenia w filmie wiernego odtworzenia rzeczywistości i prawdziwych zdarzeń – w tym niejako improwizowanych, jak obecność ekipy remontowej) nie stanowi jednak dominanty kompozycyjnej. Czas ekranowy (138 minut) jest efektem trwającego osiem miesięcy montażu. Ostateczna organizacja materiału przywodzi na myśl raczej fabułę (lecz nie w dosłownym sensie tego słowa) aniżeli film dokumentalny. Widz może domyślić się z kontekstu, kim jest autor obrazu, ale encyklopedycznej informacji diegeza mu nie dostarcza. Można zatem obserwować – czy raczej podglądać – protagonistę jak bohatera fikcyjnego. W polskim piśmiennictwie filmowym da się wskazać swego rodzaju spór o *Słońce w drzewie pigwy*. Mianowicie, Alicja Helman (2007, s. 58) z powodzeniem doszukiwała się w nim – krążąc wokół myśli filmowej Siegfrieda Kracauera – narracji rodem z kina fabularnego, Andrzej Pitrus (2013, s. 147) natomiast przypomniał przy tej okazji kategorię eseju filmowego – formy pojemnej wewnętrznie, ale niekiedy nadużywanej przez krytykę filmową (Zajac, 2015, s. 101). Odczytanie *Słońca w drzewie pigwy* jako eseju wypada przekonująco, podobnie jak znakomite określenie dzieła Erice mianem „sfilmowanej instalacji” (Pitrus, 2013, s. 147). Rzeczywistość została poddana w nim silnej narratywizacji, a więc Eric wykroczył poza tradycyjne dokumentowanie.

– pionierskiej dla gatunku science fiction powieści *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* pióra Mary Wollstonecraft Shelley (1818)⁸. Z upływem czasu projekt uległ znacznym modyfikacjom, choć *Frankenstein* pozostał jednym z najważniejszych odniesień, istnym punktem wyjścia fabuły, na którym wspiera się cała sekwencja ekspozycyjna.

Inna sprawa, że motyw ten nie miałby takiej siły rażenia i wartości semantycznej, gdyby nie przypadkowe obsadzenie w głównej roli Any Torrent. Erice jako niedoświadczony twórca przekroczył rażąco budżet, w konsekwencji nie dysponował środkami finansowymi, aby ukończyć zdjęcia z dorosłymi aktorami w rolach pierwszoplanowych. Jedyne wyjście z kryzysowej sytuacji polegało na wprowadzeniu daleko idących zmian w scenariuszu eksponujących postać Torrent, która tym samym wcieliła się w postać wiodącą (Pitrus, 2013, s. 145). Gaża dziecka była znacznie niższa w porównaniu do wynagrodzenia aktorów dorosłych. Spryt i wyrachowanie Erice przyniosło nadspodziewane efekty; niewykluczone, że były one lepsze, a na pewno bardziej nośne artystycznie od pierwotnych założeń. Zgodnie z nimi powstałby być może film dla masowej publiczności, ze znanymi aktorami w rolach głównych. Teresa Gimpera i Fernando Fernán Gomez, wcielający się w *Duchu roju* w role rodziców Any i Isabel (Isabel Tellería), to popularni aktorzy hiszpańscy, aczkolwiek w tym wypadku oddają pole „nieopatrzonej” aktorce dziecięcej, co nie pozostaje bez znaczenia w kontekście uważności widza. Ciekawe uwagi na temat wpływu popularności aktorów na odbiór filmu przedstawiła Maria Raczewa (1973):

[...] widząc na ekranie znajomą gwiazdę, publiczność natychmiast obdarza bohatera całym zasobem cech, które reprezentuje owa gwiazda, a raczej mit gwiazdy. Dzięki temu potrzeba zrozumienia postaci na własną rękę zmniejsza się do minimum – widz potrafi śledzić rozwój akcji prawie bez żadnego wysiłku myślowego. A to właśnie stanowi jedną z najważniejszych cech utworu masowego (s. 30).

Dominująca obecność Torrent w fabule pozwoliła na zaistnienie wątku autotematycznego, poniekąd na stworzenie „filmu w filmie”. Otóż, Ana wraz ze starszą o kilka lat siostrą Isabel – reżyser zachował w scenariuszu prawdziwe imiona dziewczynek; wydaje się oczywiste, że zależało mu na jak najwyższym stopniu poczucia naturalności młodych aktorek – ogląda w kinie objazdowym *Frankensteina* w reżyserii Jamesa Whale’a (1931). Wersja ta przeszła do historii

⁸ Motyw Frankensteina zakorzenił się w kulturze tak trwale, że najczęściej nie jest podawany pełny tytuł powieści.

kina jako najdoskonalsza, a na pewno najsłynniejsza realizacja spośród licznych prób przeniesienia na ekran prozy Shelley. Gwoli ścisłości trzeba dodać, że Whale nie dokonał bezpośredniej adaptacji powieści. Scenarzyści⁹ oparli się na sztuce Peggy Webling (1927). Użyte przeze mnie słowo „ogląda” też nie jest do końca właściwe, gdyż nie oddaje skali przeżyć, na jakie seans skazuje małą Anę, co ilustrują zbliżenia na jej pełne wyrazu oczy i twarz¹⁰. W transowy nastrój, w absolutny brak kontaktu z otoczeniem, wprowadza Anę już wstęp w wykonaniu Edwarda Van Sloana, aktora wcielającego się w drugoplanowego doktora Waldmana¹¹. Brzmi ono tak:

W imieniu pana Carla Laemmle’a¹² chciałem państwu przekazać życziwą przestrozę. Za chwilę zagłębimy się w opowieści o Frankensteinie, naukowcu, który stworzył człowieka na swoje podobieństwo, nie licząc się z wolą Boga. To jedna z dziwniejszych historii. Mówi o tajemnicy stworzenia: o życiu i śmierci. Myślę, że film was wzruszy. Może wami wstrząśnie. A może nawet was przerazi. Jest to film dla widzów o silnych nerwach, więc jeśli się boicie... Cóż, ostrzegąłem was (za: Lesiak, 2013 s. 66).

Dla rozwoju gatunku science fiction figura szalonego naukowca stworzona przez Shelley i pogłębiona przez Whale’a miała kolosalne znaczenie. Whale’owi wystarczył impuls: przypadkowe spotkanie w barze Borisa Karloffa (prawdziwe imię i nazwisko: William Henry Pratt) rozwiązało w zasadzie kwestię poszukiwań odtwórcy roli potwora. Film uczynił z Karloffa gwiazdę najwyższego formatu. Zarówno aparycja aktora, jak i odgrywana przez niego postać służyły do zaakcentowania elementów grozy, lecz nie tylko. W odróżnieniu od oryginału literackiego monstrum nie potrafi tu ani pisać, ani mówić. Staje się wypaczoną realizacją formuły *tabula rasa*, co kreacja Karloffa uwypukla w każdym aspekcie, nie wyłączając ruchów, jakie wykonuje aktor. Zamierzona pokraczność poruszania się podkreśla funkcję odmienia, na którą stwór jest skazany. W ostrym kontrapunkcie do wyglądu stoi zdziecinienie

⁹ Kwestia scenarzystów *Frankensteina* z 1931 roku jest skomplikowana. W projekt zaangażowanych było kilku twórców, spośród których nie wszyscy zostali uwzględnieni w czołówce: Robert Florey (bez wzmianki), John Russell (także), John L. Balderston, Francis Edward Faragoh, Garrett Fort, Richard Schayer – autor ostatecznego tekstu, będącego zapowiedzią wydarzeń, który słyszymy w ekspozycji.

¹⁰ Operatorem obrazu był Luis Cuadrado, częsty współpracownik Carlosa Saury.

¹¹ Autorem pierwszej wersji monologu był sam John Huston, w przyszłości wielkiej klasy reżyser, zajmujący się również aktorstwem, pamiętany zwłaszcza z filmu *Chinatown* Romana Polańskiego (1974).

¹² Carl Leammle Jr. – producent *Frankensteina*, a także *Draculi* Toda Browninga (1931).

monstrum. Jego ekspresyjność w chwilach emocjonalnych uniesień przywodzi na myśl ciekawość świata dziecka w wieku wczesnoprzedzkolnym. Potwór reprezentuje podobną wrażliwość, naiwność oraz zbliżony stan umysłu – tyle że to ostatnie skutkuje dramatami, m.in. nieumyślnym zabójstwem dziewczynki wrzuconej do wody. Stwór dokonuje zbrodni, lecz zarazem pozostaje niewinny. Logika fabuły podpowiada co prawda, że eksperyment może wymknąć się spod kontroli w efekcie pomyłki asystenta Frankensteina, niejakiego Fritza (Dwight Frye). Stłukł on pojemnik ze zdrowym mózgiem, następnie ukradł mózg przestępcy i właśnie ten zastępczy organ został użyty do skompletowania monstrum. W konsekwencji filmowy ożywieniec staje się postacią całkowicie tragiczną, co intuicyjnie wyczuwa Ana. Reakcja dziewczynki na ekranowe wydarzenia przypomina sytuację nakreśloną w wierszu *Małe kina* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (1947), a zwłaszcza ten fragment:

Wychodzisz zatumaniony,
zasnuty, zakiniony,
przez wietrzna peryferie
wędrujesz i myślisz, że

najlepsze te małe kina,
gdzie wszystko się zapomina;
że to gospoda ubogich,
którym dzień spłynął źle.

Seans *Frankensteina* jest przełomowym doświadczeniem w dotychczasowym życiu Any; doświadczeniem niemalże magicznym. Taki wniosek nasuwa się po reakcjach dziecka, które po wyjściu z kina kontynuuje na własny użytek opowiedzianą w filmie historię. Erice utrzymuje, że Torrent przed pracą na planie *Ducha roju* nie widziała żadnego filmu (Helman, 2007, s. 41), co skłania do postawienia hipotezy, zgodnie z którą pierwszym obejrzanym przez małą aktorkę filmem był *Frankenstein Whale'a*. Ana – postać i aktorka – nie może uwolnić się od myśli na temat sensu dramatycznego rozwiązania akcji, zostaje „wchłonięta” przez świat przedstawiony. W kontrapunkcie do tej sytuacji stoją kognitywne badania psychologów. Kevin Durkin (1985, s. 78) dowodził, że dzieci oddzielają świat realny od wykreowanego, potrafią wskazać między nimi różnice, sześciolatki rozpoznają role płciowe, dzieci starsze natomiast (ośmio-, dziewięć-, dziesięcioletnie) rozumieją np. manipulacyjny charakter reklam telewizyjnych. Biorąc pod uwagę takie ustalenia badaczy, uprawnione są powątpiewania, czy aby na pewno Torrent nie była w stanie zorientować się, że bierze udział w wydarzeniach fikcyjnych. Jednak

właśnie ta niepewność dodaje seansowi – po dziś dzień – rzadko osiągniany stopień tajemniczości, aczkolwiek ze współczesnej perspektywy strategia autorska Erice pobrzmiewa wątpliwie pod względem etycznym. Historia filmu zna w jakimś sensie podobne przypadki. Przykładowo, Stanley Kubrick zorganizował dla ekipy pracującej nad *Lśnieniem* (1980) obowiązkowy seans *Głowy do wycierania* (reż. David Lynch, 1977), w którym nie brał udziału tylko Danny Lloyd, odtwórca dziecięcej roli Danny'ego Torrance'a. Kubrick zdecydował się na taki ruch w celu osiągnięcia hipnotycznego nastroju pracy¹³. I jeśli Lloyd nie wiedział, że gra w horrorze, to Ana prawdopodobnie nie zdawała sobie do końca sprawy, że gra w filmie, a tym samym wiarygodność jej występu jest kolosalna, albowiem postrzegła ona wszystko jak prawdziwe życie. Warto dodać, że podobne wrażenie pierwszy seans w życiu wywarł na samego Erice. W 1946 roku przyszły reżyser obejrzał – obecnie kompletnie zapomniany – *Szkarłatny pazur* (reż. Roy William Neill, 1944), inspirowany prozą Arthura Conan Doyle'a. Projekcję poprzedzała kronika z cyklu „Noticiarios y Documentales”, będąca propagandową tubą dyktatury Franco (Pitrus, 2013, s. 148), o czym mówi twórca w filmie dokumentalnym *La Morte Rouge* (2006). Konstrukcja dzieła i przywołane w nim wspomnienia Erice stawiają jego przeżycie odbiorcze na podobnym poziomie co doświadczenia Any Torrent ukazane w *Duchu roju*. Jako sześciolatek nie mógł przypuszczać, że nawet w kinie jest świadkiem osvajania politycznego reżimu w postaci stałej kroniki, jak również nie wiedział, że Roy William Neill okaże się tak tajemniczym twórcą przeszło stu filmów.

Oglądanie *Frankensteina* jest dla Any doświadczeniem na pograniczu fantazji i rzeczywistości, a może nawet magicznym aktem. W teorii filmu koncepcję kina jako struktury magicznej spopularyzował francuski filozof Edgar Morin – takie ujęcie przedstawił w swojej najbardziej znanej pracy pt. *Kino i wyobrażenia* (1956/1975). Temu wybitnemu badaczowi nie chodziło oczywiście ani o utożsamianie kina z magią, ani tym bardziej o postawienie znaku równości między nimi. Niektóre analogie nasuwały mu się jednak bardzo mocno. Morin wzajemne powiązania widział w subiektywności uczuciowości widza filmowego i subiektywności struktury magicznej, jej pozarozumowej proveniencji:

W istocie odbywamy stale tę samą wędrówkę: od widza do obrazu, od duszy wewnętrznej do fantastyki zewnętrznej. Uniwersum kina związane jest genetycznie,

¹³ Z obowiązkowych seansów na planie filmowym słynie też Quentin Tarantino. W wypadku tego reżysera wynika to jednak bardziej z jego kinofilii niż z potrzeby wprowadzenia aktorów w określony stan psychiczny.

strukturalnie z magią, ale samo nie jest magią; stwarza je uczuciowość widza – ale samo nie jest subiektywnością... (s. 114).

W niektórych partiach książki wprost pisał o dziecięcej percepcji. Oto charakterystyczny cytat:

Dotknąć i wziąć do ust: takie są elementarne gesty, w których wyraża się pragnienie dziecka włączenia się w krąg otaczających go rzeczy. Pieszczoty i pocałunki – to są elementarne gesty miłosego uczestnictwa. Są to także środki, zbliżone do tych, jakimi posługuje się kino, aby wprowadzić widza w stan uczestnictwa: oczarowanie ruchem i zbliżenie (s. 134).

„Zakinienie”, uczuciowość Any idealnie wkomponowuje się w rozważania Morina. Dziewczynka staje się wzorcowym widzem, choć słowo widz nie oddaje ani sedna wyводу badacza, ani poziomu pochłonięcia bohaterki przez świat przedstawiony. Protagonistka *Ducha roju* wchodzi w rolę uczestnika filmowych wydarzeń, co stanowi już pełną konkretyzację magicznej wizji Morina, który rozumiał relację między kinem a widzem poprzez uczestnictwo (s. 120). W innym miejscu rozważań filozof jeszcze raz posłuży się figurą dziecka, ażeby wyeksponować ideę kina jako „esperanto naturalnego” (s. 248). Pisze: „rzadko kiedy [dzieci] czują się tak bardzo obecne, osadzone w rzeczywistości, jak kiedy oglądają obrazy filmowe” (s. 249). Przypadek *Ducha roju* jest o tyle wyjątkowy, że mamy do czynienia z uczestnictwem podwójnym. Po pierwsze – jak już wspomniałem – Torrent jako osoba prywatna prawdopodobnie nie zdawała sobie do końca sprawy, że bierze udział w fikcyjnych wydarzeniach. Po drugie, Ana jako bohaterka angażuje się bez reszty w dopisanie ciągu dalszego *Frankensteina*. Prowokowana przez starszą siostrę – która ewidentnie dostrzeża, że młodsza nie traktuje ich rozmów o fabule jako rodzaju gry czy zabawy – obsesyjnie pragnie przywołać lub znaleźć potwora z filmu Whale’a. Uczestnictwo Any w fikcji w tak zaawansowanym stopniu jest możliwe dzięki językowi filmowemu. Morin pisał o „esperanto naturalnym”, ku immanentnej komunikatywności filmowego przekazu kierował myśli także Pier Paolo Pasolini (1971). Według tego reżysera Ana Torrent instynktownie odnalazła się w nowym medium, ponieważ:

[...] leżący u podstaw języka filmowego system porozumiewania się przy pomocy obrazu jest instynktowny, niemalże na poziomie zwierzęcym. Zarówno mimika, jak i sny, lub mechanizm wspomnień, należą do zjawisk nie tylko ludzkich czy też leżących na granicy człowieczeństwa; w każdym przypadku mają poziom przed-gramatyczny, a nawet przed-morfologiczny (sny są zjawiskiem

podświadomości, podobnie jak konstrukcje mnemotechniczne – gest jest znakiem zupełnie elementarnym itd.). Narzędzie językowe, na którym opiera się film, ma więc charakter irracjonalny. I to wyjaśnia głęboko oniryczne cechy związane z naturą filmu (s. 25).

Potencjał znaczeniowy *Ducha roju* nie wyczerpuje się na opisie perypetii Any. Akcja filmu dzieje się w 1940 roku, niedługo po zakończeniu wojny domowej w Hiszpanii (1936–1939), jednakże usytuowanie filmu w kontekście politycznym wymaga od widza elementarnej wiedzy na ten temat, jak również chęci jej wpisania w dzieło, ale tak czy inaczej na bardzo ogólnym poziomie nie jest to konieczne do zrozumienia fabuły¹⁴; ewentualnie z pominięciem kilku niuansów. Erice sygnalizuje bowiem wątek melodramatyczny. Ciche i zapewne od dłuższego czasu białe małżeństwo rodziców Any to przykład związku w kryzysie. Kamera pokazuje matkę dziewczynki (Teresa Gimpera) piszącą listy do nieznanego adresata, przypuszczalnie kochanka. Montażowo wysyłka listu zbiega się z przyjazdem do miasteczka rannego żołnierza (Estaniz González), prawdopodobnie republikanina. Mężczyzna ukrywa się w pomieszczeniu, do którego regularnie zagląda Ana. Gdy ta pewnego dnia zastaje w nim żołnierza, uważa, że odnalazła wreszcie własną wersję potwora z filmu i spełniła swoje najskrytsze pragnienie. Ana postrzega siebie jako sprawczynię tej sytuacji. Wszystkie okoliczności towarzyszące tej sekwencji wskazują na zasadność takiej tezy. Ana krążyła właśnie wokół miejsca znaleziska, tropiła ślady, aż w końcu odnalazła monstrum na własny użytek. Logika fabuły w tym momencie jest już całkowicie podporządkowana perspektywie dziecka. Ana zaprzyjaźnia się z żołnierzem, przynosi mu jedzenie oraz płaszcz własnego ojca. Rodzic z kolei przestaje być dla niej jakimkolwiek wzorem, a staje się nawet obiektem nienawiści, po tym jak córka odkrywa, że ojciec może mieć coś wspólnego ze śmiercią żołnierza.

Te fragmenty najmocniej oddziałują jako zakamuflowana forma ekspresji wyrażająca alegoryczny sens *Ducha roju*. Oto Hiszpania tuż po zwycięstwie faszystów w wojnie domowej. Gdy Ana odkrywa prawdę o losie żołnierza, staje się „idealną ofiarą wojny”; nie ma dwóch bardziej przeciwstawnych bytów, dwóch silniejszych kontrastów niż dziecko i wojna – podkreśla szkocka badaczka kina dziecięcego Karen Lury (2010, s. 105). Ojciec

¹⁴ W tym samym duchu pisał Gillett (1973/1974): „Mamy tu również aluzje niezupełnie oczywiste dla zagranicznej publiczności. Ale nawet bez uświadomienia sobie obecności tej dodatkowej warstwy alegorycznej film robi wielkie wrażenie jako poruszająca ewokacja dzieciństwa” (s. 56).

Any jest frankistą, czego Ana oczywiście nie może rozumieć, ale intuicyjnie buntuje się przeciwko niemu. Bunt wywołuje w niej śmierć żołnierza, za którą podświadomie obwinia ojca. To ostatni punkt zwrotny w fabule. Ana ucieka z miejsca egzekucji, gdzie zresztą widzi ojca, po czym w nocy nad wodą – w punkcie kulminacyjnym – spotyka wyobrazonego potwora i powtarza gesty dziewczynki z *Frankensteina*. Erice znowu więc zmienia tonację: od rzeczywistości wojny przechodzi do arealizmu. I choć widz domyśla się, że to, co obserwuje w tej scenie, może być tylko projekcją wyobraźni Any, zostaje z wielką niewiadomą, co dokładnie wydarzyło się, gdy dziewczynka zamknęła oczy, a zjawa wyciągnęła ku niej dłoń. Interpretacje zmierzały w ciekawych kierunkach. Helman (2013) w artykule *Spojrzenie dziecka metaforą kina* przytacza dwa charakterystyczne odczytania tej sceny. Alberto Moravia (2002) dostrzega w niej „sadosochistyczne delirium” polegające na wyobrażeniu sobie przez bohaterkę kontaktu z potworem kończącego się gwałtem i śmiercią. Radykalną interpretację Moravii równoważy propozycja wysunięta przez Fernando Savatera (2002). Uważa on, że Ana w pełni świadomie brnie w stronę kontaktu z potworem, aby po prostu powtórzyć doświadczenie Marii z *Frankensteina*. Można w tym widzieć elementy rytuału przejścia, procesu inicjacji i powtórných narodzin (Helman, 2013, s. 35).

Takie spojrzenie jest bliskie perspektywie uczestnictwa uczuciowego widza, tzw. projekcji i identyfikacji, które opisuje w swojej pracy Morin (1956/1975). Film wywołuje identyfikację widza z kimś podobnym na ekranie, jak również z kimś kompletnie obcym: „Kino, tak jak sen i wyobrażenie, wywołuje i objawia naszym oczom identyfikacje wstydlive, sekretne...” (s. 141). Czasem antybohater budzi sympatię lub co najmniej zainteresowanie uczciwej widowni, eksponuje jej najgłębsze pragnienia. Jeśli ten banał odnieść do postępowania Any, natychmiast przestaje być banałem, ponieważ mamy do czynienia z nieodgadnionym, „magicznym” dzieckiem. Tadeusz Sobolewski (1975) zwrócił uwagę, że wkrótce po spotkaniu Any z wyobrażonym potworem dziewczynkę na ręce bierze ojciec. Recenzent sugeruje ścisły związek między monstrum Frankensteina a ojcem protagonistki (s. 12). Ana obu postrzega jako ponoszących winę za czyjąś śmierć, do jej kilkuletniego umysłu dociera skala przewinienia, przy czym bohaterka wykazuje ewidentną fascynację złem, śmiercią – sama nawet wydaje się gotowa umrzeć. Sobolewski nie był osamotniony w takiej interpretacji. John Gillett (1973/1974, s. 56) także wskazywał na podobieństwo zjawy do ojca Any. Morin (1956/1975) widziałby zapewne w tym stały element świadomości dziecięcej, a konkretnie pojmowanie śmierci jako odrodzenia; element obecny też w świadomości pierwotnej, onirycznej, poetyckiej:

Śmierć – odrodzenie jest wszczęciem w samą istotę wizji życia: jest ona bowiem wiecznym ruchem, w którym śmierć użyźnia życie, w którym człowiek poprzez swą śmierć (ofiara) wywiera wpływ na naturę, a także osiąga rozmaite etapy swojej egzystencji za pomocą tych prawdziwych śmierci – odrodzeń, jakie nazywamy inicjacjami. Z tego punktu widzenia śmierć – odrodzenie jawi się nam jako szczególny czy też wewnętrzny przejaw powszechnego prawa metamorfozy (s. 101).

Wspomniana wyżej interpretacja Savatera czerpie poniekąd z ustaleń Morina. Ana niewątpliwie przechodzi jakiś rodzaj inicjacji, a jej dalsza egzystencja po spotkaniu potwora jest życiem po nowych narodzinach. Tajemnica wpisana w zakończenie *Ducha roju* dobrze koresponduje z klimatem fabuły i magicznym sposobem przeżywania świata przez dziecko, co nie wyklucza równocześnie innych tropów interpretacyjnych. Oprócz wątku politycznego – obecnego gdzieś w „chmurze” – wysuwa się też kinofilski wariant odczytania dzieła jako opowieści o miłości do kina klasycznego. Dlatego finezyjnie wypadają omówienia *Ducha roju* w zestawieniu z innymi dziełami kinofilskimi, jak *Kres długiego dnia* Petera Collinsa z 1968 roku czy *Historia kina w Popielawach* Jana Jakuba Kolskiego z 1998 (Koschany, 2013). W każdym razie wszystkie możliwe wątki spaja postać Any, co czyni ten fascynujący film Erice wielkim zwycięstwem dzieciństwa i jego funkcji w kinie. Swoście baśniowe dopełnienie omówionych aspektów *Ducha roju* stanowi współpraca Any Torrent z twórcą w jego najnowszym filmie pt. *Cerrar los ojos* (2023) – pokazywanym poza konkursem na festiwalu w Cannes, ale nagrodzonym kilkuminutową owacją na stojąco: Torrent (urodzona w 1966 roku) zagrała u Erice (rocznik 1940) po pięćdziesięciu latach przerwy.

Bibliografia

- Chardère, B. (1995). Pierwsze dokonania, pierwsze projekcje (T. Rutkowska, tłum.). *Kwartalnik Filmowy*, 12–13, 6–19. (wyd. oryg. 1985).
- Davies, T. (reż.). (1992). *The long lay closes* [Kres długiego dnia] [film]. British Film Institute, Film Four International.
- Durkin, K. (1985). *Television, sex roles and children: A developmentwl social psychological account*. Open University Press.
- Ebert, R. (2012). Everything in the movies is fake. *Roger Ebert*. Pobrane 10 września 2023 z: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-spirit-of-the-beehive-1973>.
- Erice, V. (reż.). (1973). *The spirit of the beehive* [Duch roju] [film]. Elias Querejeta.

- Gałczyński, K. I. (1985). Małe kina. W: *Liryka 1926–1953* (s. 130–131). PIW.
- Gillett, J. (1973/1974). The spirit of the beehive. *Sight and Sound*, 43(1), 56.
- Helman, A. (2007). Víctor Erice. Strzała i rana. W: A. Helman, A. Pitrus (red.), *Autorytety kina europejskiego. Tom 3* (s. 35–63). Rabid.
- Helman, A. (2013). Spojrzenie dziecka metaforą kina. *Kwartalnik Filmowy*, 81, 24–38.
- Kolski, J. J. (reż.). (1998). *Historia kina w Popielawach* [film]. Figaro Film Production.
- Koschany, R. (2013). Dziecięca kinofilia. *Kwartalnik Filmowy*, 81, 39–51.
- Kubrick, S. (reż.). (1980). *The shining* [Lśnienie] [film]. Warner Bros.
- Lesiak, M. (2013). Nieśmiertelne monstrum – *Frankenstein* Jamesa Whale’a. W: Ł. Pleśnar, R. Syska (red.), *Arcydzieła klasycznego kina amerykańskiego* (s. 61–78). Stowarzyszenie Przyjaciół Czasopisma o Tematyce Audiowizualnej EKRANy.
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895–2014*. TAIWPN Universitas.
- Lubelski, T., Sowińska, I., Syska, R. (red.). (2014). *Kino nieme*. TAIWPN Universitas.
- Lury, K. (2010). *The child in film: Tears, fears and fairytales*. Rutgers University Press.
- Lynch, D. (reż.). (1977). *Eraserhead* [Głowa do wycierania] [film]. AFI Center for Advanced Studies.
- Morin, E. (1975). *Kino i wyobraźnia* (K. Eberhardt, tłum.). PIW. (wyd. oryg. 1956).
- Neill, R. W. (reż.). (1944). *The scarlet claw* [Szkarałatny pazur] [film]. Universal Pictures.
- Pasolini, P. P. (1971). Film poetycki. *Kultura filmowa*, 9, 25.
- Pitrus, A. (2013). Que viene el cartero! Lęki i fascynacje dzieciństwa w filmie *La Morte Rouge* Victora Erice. *Kwartalnik Filmowy*, 81, 145–150.
- Raczewa, M. (1973). Film jako język mitu. *Kino*, 1, 29–31.
- Słojewski, J. (1975). Klawisze fortepianu zamiast zębów. *Perspektywy*, 28, 27.
- Smoleń-Wasilewska, E. (1973). Duch ula. *Film*, 42, 18.
- Sobolewski, T. (1975). Córka Frankensteina. *Film*, 29, 12.
- Stachówna, G. (2014). Trzy europejskie kinematografie narodowe *la belle époque* – Francja, Wielka Brytania, Włochy. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Kino nieme* (s. 213–274). TAIWPN Universitas.
- Zajac, B. (2015). Esej audiowizualny – w stronę historii. W: R. W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka (red.), *Paradygmaty współczesnego kina* (s. 99–112). Wydawnictwo UŁ.