

HUBERT ŁASZKIEWICZ

O INTERPRETACJI *PIKNIKU POD WISZĄCĄ SKAŁĄ* PETERA WEIRA ZEMSTA KALIBANA

W 1975 r. Peter Weir, australijski reżyser filmowy, nakręcił film pod tytułem *Piknik pod Wiszącą Skalą* (*Picnic at Hanging Rock*)¹. Podstawą scenariusza była powieść Joan Lindsay² pod tym samym tytułem. Opowieść dotyczy trzech dziewcząt i nauczycielki matematyki z pensji pani Anne Appleyard (Appleyard College), które w dzień św. Walentego w 1900 r. w czasie wycieczki szkolnej zniknęły po wejściu na tytułową Wiszącą Skalę. Z czterech osób, które wspięły się na Skalę, odnaleziono tylko jedną, i to tydzień później. Trzy pozostałe, dwie dziewczyny z pensji i ich nauczycielka, nie zostały nigdy odnalezione – tak informuje narrator na końcu filmu. J. Lindsay w swojej powieści dała do zrozumienia, że opisywane wydarzenia mają oparcie na rzeczywistych faktach. Jednak nie odnaleziono na to żadnych dowodów.

Dzieło filmowe może być poddane interpretacji na bardzo różne sposoby. Poniższa wypowiedź jest jednym z nich, ale nie roszcącym sobie pretensji ani do kompletności, ani do intersubiektywności. Sam *Piknik* był i jest przedmiotem bardzo licznych interpretacji³. Zarówno powieść J. Lindsay, jak i film P. Weira nie zawierają wyjaśnienia, co się stało z tymi trzema dziewczętami, które zaginęły na Wiszącej Skale. Dopiero po śmierci autorki, w 1987 r., zostało opubliko-

Dr hab. HUBERT ŁASZKIEWICZ, prof. KUL – kierownik Katedry Historii Europy Wschodniej, Instytut Historii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; e-mail: hubla@kul.lublin.pl

¹ M. H a l t o f, *Kino australijskie. O ekranowej konstrukcji antypodów*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2005, s. 125-138.

² http://en.wikipedia.org/wiki/Joan_Lindsay [dostęp: 22 października 2013]; J. L i n d s a y, *Piknik pod Wiszącą Skalą*, przeł. W. Niepokólczycki, Warszawa: Książka i Wiedza 1991.

³ H a l t o f, *Kino australijskie*.

wane zakończenie powieści (poprzednio, w 1967 r., wycofane przez wydawcę), w którym zniknięcie dziewcząt jest wyjaśnione jako wejście przez nie do „dziury w czasie” i opuszczenie w ten sposób ich własnego świata (naszej czasoprzestrzeni)⁴. Zakończenie powieści odwołuje się w ten sposób jednocześnie do dwóch zjawisk, z jednej strony do znanego z tradycji aborygeńskiej sposobu podróżowania / przebywania poza doświadczalnym (realnym) czasem (*dreaming*), z drugiej zaś do tematu pozaczasowości w ogóle, występującego we wcześniejszej twórczości J. Lindsay, który autorka łączyła z przeżywaniem szczęścia. W powieści-wspomnieniu *Czas bez zegara* (*Time Without Clocks*, 1962) opisała swoje wspomnienia z pierwszych lat małżeństwa. Dla możliwych interpretacji filmu to odnalezione powtórnie i opublikowane zakończenie nie ma jednak większego znaczenia. Przyjąć należy, że film ma konstrukcję otwartą, w tym sensie, że jego fabuła nie posiada zakończenia wyjaśniającego, co się zdarzyło na Wiszącej Skale.

Pierwszym obrazem, który pojawia się w filmie, jest tytułowa Wisząca Skala. Następny obraz to budzące się na pensji dziewczęta, które przygotowują się do dnia św. Walentego. Dnia zakochanych. Pierwsze słowa, które wypowiada główna dziewczęca postać – Miranda, to cytat z wiersza Edgara Allena Poe *Dream Within a Dream* (1849): „What we see and what we seem are but a dream within a dream”. Słowa te mogą stanowić podstawę interpretacji całego dzieła filmowego, jako opowieści o niedającej się uchwycić granicy pomiędzy snem a jawą. Zawiesza to racjonalny osąd całej historii zaginionych dziewcząt z pensji i ich nauczycielki jako naturalnego wydarzenia spowodowanego wypadkiem, agresją zwierząt lub ludzi i otwiera drogę do różnych interpretacji symbolicznych. W sumie także uniemożliwia opowiedzenie tego zdarzenia jako historii, a więc jako uporządkowanej opowieści, prowadzącej do wyjaśnienia i zrozumienia. Otwiera natomiast drogę do odczytywania znaków i symboli zawartych w obrazie filmowym i odnoszenia ich do innych systemów znaków. Jedną z możliwych dróg odniesienia może być ta, która za początek bierze imię głównej bohaterki Mirandy. O ile odwołanie do wiersza E. A. Poe jest podane wprost: słyszymy jego fragment wypowiedziany przez Mirandę na początku filmu, o tyle inne odwołania zależą od wysiłku interpretacyjnego odbiorców. Ten zaś zależy zawsze od wielu czynników i może się stopniowo oddalać od samego dzieła, stając się przede wszystkim konstrukcją interpretatora, w której samo dzieło zaczyna pełnić rolę już nie tyle tekstu (w sensie semiotycznym), ile pre-tekstu (w sensie inspiracji do

⁴ Tamże, s. 295, przyp. 3.

samodzielnych poszukiwań w obrębie tekstów kultury). W takich zabiegach równie ważna jest wiedza i dyscyplina metodologiczna, co wyobraźnia, która mniej lub bardziej swobodnie łączy obraz/znak filmowy z obrazami/znakami z innych tekstów kultury.

Miranda to imię córki Prospera z *Burzy* Shakespeare'a. Oparcie interpretacji na zbieżności tylko imienia jest oczywiście zbyt słabym zabiegiem interpretacyjnym. Zbieżności jednak pomiędzy filmem a sztuką Shakespeare'a jest więcej i zasługują one na przytoczenie, zanim posłużą do interpretacji filmu. W dotychczasowych analizach *Pikniku pod Wiszącą Skałą* podkreśla się zawsze obcość pomiędzy światem otaczającej przyrody a światem wiktoriańskiej pensji pani Anne Appleyard. Tę obcość wyraża przede wszystkim sposób filmowania i towarzysząca mu muzyka. Ujęcia Skały nadają jej wyraźnie wrogi i niepokojący, odrealniający charakter. W oku kamery nabywa ona cech postaci żyjącej i, dodajmy, groźnej. Wisząca Skała, wyróżniona jako najmłodszy i najbardziej niezwykły utwór geologiczny w okolicy, obecna jest też w opowieści nauczycielki matematyki, która mówi o tym dziewczętom, kiedy jadą na piknik. Również w opowieści woźnicy, który odwozi dziewczęta z pensji, Skała jest miejscem niezwykłym, tajemniczym i groźnym, słowem: niebezpiecznym. Wreszcie sama Miranada na widok Wiszącej Skały wypowiada znamienne słowa, że Skała czekała przez wiele milionów lat tylko na nie – na dziewczęta z pensji. Pojawienie się tutaj dziewcząt i ich nauczycielki może być więc rozumiane jako powrót – jako wynik przyciągania do miejsca, gdzie znaleźć się powinny. Należy więc ze względu na wszystkie znaki obecne w obrazie filmowym potraktować Skałę jako teren wyróżniony, swoistą wyspę, zaczarowaną od wieków przez nieznanne siły. Miranda po pikniku z okazji św. Walentego zachęca swoje koleżanki, aby weszły na Skałę. Obserwując twarz Mirandy, widzimy, że to wejście ją pociąga i to właśnie w dzień św. Walentego. W świetle zdarzeń z całego filmu to wejście na Skałę można odczytać jako wejście w świat przeznaczenia, w świat końca z jednej strony, ale też początku z drugiej. O tej ostatniej możliwości przekonuje postać Army, pensjonarki, która powróciła ze Skały i którą po tygodniu odnaleziono. Na początku filmu Miranda mówi do swojej przyjaciółki Sary, że nie wie, jak długo pozostanie, co można rozumieć w momencie wypowiedzi jako zapowiedź opuszczenia pensji albo też świadomość zbliżającej się przemiany, śmierci, zniknięcia, przejścia do innego świata. Czym jednak jeszcze może być wyprawa kilku pensjonarek na Wiszącą Skałę, jeżeli pójdziemy tropem *Burzy*? Na pewno nie tą samą opowieścią, którą zawiera sztuka Shakespeare'a. Tam Miranda za pomocą czarów ojca, Prospera, unika złego losu, w tym niecnym zabiegów Kalibana, i ostatecznie łączy się ze

swoim ukochanym, pierwszym mężczyzną, którego ujrzała, aby odpłynąć do Neapolu, a potem odnaleźć swój status córki księcia w Mediolanie. Niezwykłość, a może nawet drapieżność Wiszącej Skały przywodzi na myśl raczej Kalibana – gospodarza i mieszkańca wyspy, którego Prospero ujarzmił czarami. Historia opowiedziana w filmie to raczej trawestacja *Burzy*. To zemsta Kalibana, który uwięziony na swojej wyspie już po jej opuszczeniu przez Prospera, Mirandę i rozbitków, po latach obejmuje w posiadanie potomków tych, co go onegdaj zniewolili. W ten sposób film jest rozszerzeniem dramatu – dopisuje do niego nowy wątek: losy potomków Mirandy po powrocie do kraju Kalibana. Można więc to rozwinięcie *Burzy* opowiedzieć jako historię Kalibana, ludożercy, reprezentanta pierwotnych mieszkańców wyspy/Skały. Pozostaje on dla nas niewidoczny, oko kamery go sugeruje, ale nie pokazuje. Widzimy tylko jego czary i odrealnione, oniryczne zagrożenie. Kaliban pożera (albo połyka?) potomków tych, którzy go kiedyś zniewolili, ale, rzecz ciekawa, nie wszystkich.

Poszukiwanie racjonalnych wyjaśnień dotyczących zniknięcia dwóch dziewcząt i nauczycielki oraz odnalezienia po tygodniu trzeciej zaginionej dziewczyny nie ma wielkiego sensu. W tym miejscu opowieść filmowa jest w sposób oczywisty odrealniona i należy ją odczytywać symbolicznie. Wymaga to jednak przesłedzenia historii uratowania jednej z dziewcząt. To uratowanie/odnalezienie może być przecież ujmowane jako zwrócenie przez Skałę/Kalibana jednej z jej ofiar. W obrazie filmowym znaczące są dla tej części opowieści trzy postaci: dziewczyna Irma i dwaj młodzi mężczyźni, którzy ją odnaleźli. Sens pobytu na Wiszącej Skale można odczytać ze spotkania uratowanej dziewczyny z pozostałymi koleżankami na pensji. Rzecz się dzieje w sali gimnastycznej. Dziewczęta ubrane w czarno-białe kostiumy do ćwiczeń z rytmiki otaczają ubraną i uczesaną jak dorosła kobieta swoją dawną koleżankę: cechą charakterystyczną tego obrazu jest nie tylko zderzenie rodzajów ubrań, ale także ich kolorystyka. Uratowana dziewczyna jest cała w czerwieni, a otaczające ją koleżanki w czarnych pantalonach i białych bluzkach. Koleżanki Irmy popadają nagle w histerię i krzyczą na nią, żeby powiedziała, co się stało, żeby odsłoniła tajemnicę. Ta, przestraszona, odpowiada, że nie wie, nic nie pamięta.

Zanim jednak do tego doszło, przez kilka dni jeden z młodych mężczyzn, gentelman, Michael Fitzhubert, poszukiwał śladów dziewcząt na Wiszącej Skale. Był przekonany, że nie mogły zniknąć, nie pozostawiając śladów; uważał, że gdzieś są. I rzeczywiście. Zdołał odnaleźć jedną z nich, ale nie zdołał jej „wyrwać” z mocy Skały. Nie wiemy, jak i dlaczego, ale on sam w jakimś dziwnym transie, półprzytomny i osłabiony został odnaleziony na

Skale przez drugiego z mężczyzn, prostego stajennego – Alberta. Po odnalezieniu Fitzhuberta, Albert odnajduje na Skale także Irmę. Jemu, w przeciwieństwie do Fitzhuberta, udaje się „wyrwać” dziewczynę z mocy Wiszącej Skały. W sensie symbolicznym przejście przez moc Kalibana/Skały jest wejściem w dorosłość. Zakończeniem nieświadomego etapu życia. Takiej przemianie uległa jedyna osoba, która została przez Skałę/Kalibana zwrócona światu. Jak jednak symbolicznie wyjaśnić, że Fitzhubert nie zdołał samodzielnie jej uratować – ba, nawet sam prawie został przez Kalibana uwięziony – a udało się to dopiero Albertowi? Dystans i różnica pomiędzy statusem obydwu młodych mężczyzn są podkreślane w filmie poprzez sposób mówienia o otaczającym świecie. Sam Albert komentuje to w ten sposób: „myślisz to samo, co ja, ale nie chcesz tego powiedzieć”. Różni ich ubiór, rzecz oczywista – status społeczny, ale także język angielski, jakim się posługują. Młody gentleman Fitzhubert mówi po brytyjsku, a młody stajenny Albert mówi z wyraźnym australijskim akcentem. Łącznikiem między ich światami jest siostra stajennego, Sara, która przebywa na pensji. Obydwoje są sierotami, ale Sarę ich opiekun umieścił na pensji, jej brata zaś oddał na służbę. Sara jest, co widzimy od początku filmu, zafascynowana Mirandą. Wiemy, że jej wrażliwość jest tak duża, że nie może się zmusić do nauczenia na pamięć „złego”, w jej opinii, wiersza. Sama pisze wiersze o miłości i czyta je pani Appleyard, aby ją przekonać do dobrej poezji – niestety bez powodzenia. Zresztą Sara właśnie za odmowę nauczenia się wiersza na pamięć nie mogła pojechać na ów fatalny piknik. Możemy się tylko domyślać, że zniknięcie Mirandy boleśnie ją dotknęło i być może to stało się przyczyną jej samobójczej śmierci. Bo Sara popełnia pod koniec filmu samobójstwo. W ten sposób znika jako łącznik pomiędzy światami. Symboliczna rola Alberta, brata Sary, jako tego który jest niewrażliwy na czary Kalibana/Skały – uwalnia z niej dwie ofiary – wskazuje na to, że jedynie osoba miejscowa (a taki według wszelkich charakterystyk jest Albert) może się oprzeć czarom – przekroczyć bezpiecznie granicę tego, co znane i nieznanne. Ani Michael Fitzhubert, ani dziewczyny z pensji nie są w stanie wyzwolić się z tego czaru. Prospero przecież, odjeżdżając z wyspy, utracił już bezpowrotnie swój dar magiczny i darował Arielowi wolność. Tak więc potomkowie Prospera, a więc też Mirandy, nie są w stanie zapanować nad Innym, nad mocą Kalibana, ujarzmić go.

Zniknięcie dziewcząt położyło się cieniem na losach pensji pani Appleyard. Pensja zbankrutowała, a jej właścicielka sama została odnaleziona martwa pod Wiszącą Skałą. O upadku pensji i śmierci pani Appleyard mówi narrator na końcu filmu.

W powtórnym spotkaniu z Kalibanem świat Prospera pozbawiony mocy magicznych musiał ulec. Jednakże świat Kalibana bardzo się już skurczył. Niewiele zostało przestrzeni, gdzie jego moc w pełni panuje nad światem. Temat siły i słabości mocy Kalibana, czyli pierwotnej natury, powraca w wielu filmach australijskich. Odrębność krajobrazu, jego szaty roślinnej i zwierzęcej, odrębność pierwotnych mieszkańców Australii jest ciągle obecna w obrazach filmowych. Wizja artystyczna realizowana jest bardzo różnie, ale zawsze krajobraz i świat roślin i zwierząt pełnią rolę znaczącą. Powtarzającym się motywem jest nieumiejętność czytania znaków w przyrodzie przez potomków Prospera i Mirandy. Bez pomocy Kalibana, dawnych mieszkańców, nikt z nich nie potrafi sobie poradzić. Tak jest w filmie *Walkabout*, z 1971 r., Nicholasa Roega, w *Tropicielu (The Tracker)*, z roku 2002, Rolfa de Heera, w *Polowaniu na króliki (Rabbit Proof Fence)*, z 2002 r., Philipa Noyce'a. W niektórych z nich powtarza się też symboliczny obraz zetknięcia się z Naturą/Kalibanem jako przejściem rytuału dorosłości (tak jest np. w *Walkabout*).

Dwa wnioski płyną z zaprezentowanych wyżej rozważań. Pierwszy dotyczy interpretacji filmu *Piknik pod Wiszącą Skalą*, drugi interpretacji zdarzeń – tego, co się działo i sposobu opisu. Jeżeli chodzi o film, to zaproponowana interpretacja (z całą świadomością, że jest ułomna) wskazuje na drogę symboliczną, która odwołuje się do innych tekstów kultury, pokazując jednak nieuniknione pułapki i ryzyko rozminięcia się z materiałem faktycznym – dostępnym każdemu widzowi filmem. W takim razie pogodzić się należy z faktem, że pozostanie to jedna z możliwych, być może nieprzekonujących interpretacji. Jeżeli chodzi o konsekwencje dla warsztatu historyka z tego, co wcześniej zostało powiedziane, wynika, że są one o wiele ważniejsze i o wiele dalej idące. Jeżeli opowieść filmowa jest przeglądem zachowanych źródeł (a taką metaforę możemy przyjąć), wtedy przed historykiem otwiera się kilka możliwości prowadzenia zabiegów interpretacyjnych. Z jednej strony, odwołując się do tego, co wie, uważa za racjonalne, może z dostępnego mu materiału ułożyć własną opowieść (pamiętając jednak, że musi się posłużyć innym językiem niż ten, w którym usłyszał opowiadanie), albo też skupić się raczej na sensie symbolicznym opowieści, których wysłuchał, i powiązać je z kulturą czasu i miejsca, które bada. W praktyce robi się zwykle obie rzeczy. Dobrze jednak mieć świadomość, że te dwie skrajne postawy istnieją i nawet jeżeli wybiera się tylko jedną z nich, należy mieć w pamięci, że nie można uniknąć także symbolicznego (znakowego, semiotycznego) charakteru materiałów, które służą nam do opowieści własnych historii (własnych wersji historii). Zapominanie o tym grozi powtórną zemstą Kalibana, który choć na niewielkiej przestrzeni, ale nadal posiada moc zaburzenia poczucia czasu, prze-

strzeni, związków przyczynowych, słowem – poczucia pewności, bezpieczeństwa i rzeczywistości.

ON THE INTERPRETATION OF PETER WEIR'S *PICNIC AT HANGING ROCK*
CALIBAN'S REVENGE

S u m m a r y

Deliberations about Peter Weir's film *Picnic at Hanging Rock* lead to two conclusions. The first one is concerned with the interpretation of the film, and the interpretation has to refer to its symbolism with several traps lying behind it. The other one concerns the interpretation of the events, the interpretation of what happened and how it should be described. If the plot of the film is a list of the surviving sources, it opens for a historian a few options of interpreting the film. On the one hand, by referring to what he knows or what he considers rational, he can compile his own story from the material that is available to him. He can also focus rather on the symbolical meaning of the stories he has heard and connect them with the culture of the time and place he studies.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: piknik, Peter Weir, kino australijskie, symbolika, film jako źródło historyczne.

Key words: picnic, Peter Weir, symbolical meaning of the novel, interpretation of the film, interpretation of the events.