

# Paulina Margas

---

## Motyw łąbędzia w filmach "Piknik pod Wiszącą Skałą" Petera Weira i "Czarny łąbędź" Darrena Aronofsky'ego

---

Załącznik Kulturoznawczy 1, 179-214

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych  
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

Załącznik

FILM I TEATR

## MOTYW ŁABĘDZIA W FILMACH *PIKNIK POD WISZĄCĄ SKAŁĄ* PETERA WEIRA I *CZARNY ŁABĘDŹ* DARRENA ARONOFSKY'EGO

PAULINA MARGAS

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego;  
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland).  
paulina554@poczta.onet.pl

### **Od Botticello do Rossetiego. Interteksty artystyczne jako istotne czynniki uobecniania się motywu łabędzia w filmie Petera Weira**

W *Pikniku pod Wiszącą Skalą* Peter Weir stosuje różne metody, by wykorzystać rozmaite konotacje łabędzia i umiejętnie je ze sobą połączyć. Generalnie rzecz biorąc, łabędź uobecnia się w obrazie australijskiego reżysera w powiązaniu ze sferami wyobraźniowymi bohaterów, sferą przedmiotową świata przedstawionego oraz sposobem ukazywania postaci. Znaczącą postacią dla filmu okazuje się Miranda, która jest podziwiana przez wiele osób. Dziewczyna wydaje się w pewien sposób powiązana ze skałą i jej tajemnicą, co zapewne czyni ją tak fascynującą w oczach innych.

Prawdopodobnie jedną z pierwszych przesłanek wskazujących na połączenie motywu łabędzia z Mirandą stanowi obraz pozostający w sferze wyobraźniowej Michaela Fitzhuberta, który kilkakrotnie w filmie porównuje ją do łabędzia. Pierwsze zestawienie zostaje ukazane w scenie przesłuchania młodego Anglika przez porucznika Bumphera. Policjant pyta się go, o czym myślał, gdy widział dziewczyny przechodzące przez strumień opodal Wiszącej Skały. Chłopak nic nie odpowiada, jednak w następnym ujęciu pokazane jest zbliżenie twarzy Mirandy, na które nałożony zostaje obraz płynącego po jeziorze łabędzia (stanowi on zarazem łagodne przejście do następnej sceny). Tego rodzaju zestawienie pojawia się także po powrocie Michaela z wyprawy na górę. Sekwencja utrzymana jest w onirycznej

atmosferze. Poprzedzają ją ujęcia mieszkańców pensji w porze nocnej. Zostają wówczas pokazane dwie dziewczynki śpiące w jednym łóżku, pani Appleyard czesząca włosy, Sara Waybourne wpatrująca się w zdjęcie przyjaciółki, mademoiselle Dianne de Poitiers przypominająca sobie swoje słowa o Mirandzie (jako o „anielu Botticellego”). Wymienionym obrazom towarzyszy cicha, spokojna muzyka grana na fletni Pana, która tworzy nastrój senności. W końcu pojawia się Michael, który będąc w swoim łóżku, wpatruje się w wyobrażenie ogromnego łabędzia znajdującego się w pokoju (ten sam ptak obecny jest jeszcze w formie figurki, która stoi na stoliku). Podobnie jak w scenie przesłuchania po niedługim czasie na obraz łabędzia zostaje nałożone zbliżenie twarzy Mirandy. Ostatnie zestawienie ma miejsce po zakończeniu przeszukiwania Wiszącej Skały przez policję. Irma została już odnaleziona, a wznowienie akcji poszukiwawczej nie dało rezultatów. Jest to scena, w której chłopak siedzi nad sadzawką. Przez chwilę widzi obraz dziewczyny wśród zarośli, który po krótkiej chwili szybko niknie. Michael przenosi wzrok nieco niżej i spostrzega łabędzia płynącego w sadzawce. On także szybko znika, odlatuje. Wszystkie wizje chłopaka pozostają efemeryczne, co jedynie przypomina mu, że obecność Mirandy w jego życiu opierała się na jednym krótkim momencie, który był niczym więcej jak wyobrażeniem. Młody Anglik może jedynie patrzeć się za odlatującym ptakiem, tak jak spoglądał za dziewczyną odchodzącą w kierunku Wiszącej Skały<sup>1</sup>. Porównując Mirandę do łabędzia, Michael widzi w niej przede wszystkim piękno i wdzięk utożsamiane z tymi ptakami<sup>2</sup>.

Wymienione walory bohaterki wielokrotnie akcentowano w filmie. Często ukazywano pogodny, łagodny uśmiech na twarzy dziewczyny.

---

<sup>1</sup> Taką interpretację można przyjąć, biorąc pod uwagę fabułę filmu. Jednak w powieści wiadome jest, że Michael po odbytej rekonwalescencji postanawia udać się do Queensland, skąd pochodzi Miranda. Niewykluczone zatem, że młody Fitzhubert nie zrezygnował z poszukiwań dziewczyny.

<sup>2</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 206.

Ekspozowano pełne gracji ruchy, nawet wówczas, gdy wspina się na Wiszącą Skalę. Dzięki zastosowaniu zbliżeń oraz planu amerykańskiego w połączeniu ze spowolnionym ruchem kamery można odnieść wrażenie, że bohaterka stąpa delikatnie tuż nad ziemią, a każdy jej gest nabiera staranności i szczególnego znaczenia.

Z początku zabieg wizualnego porównania dziewczyny do łabędzia wydaje się dość banalny, ale Peter Weir nie poprzestaje na nim. W ostatnim z opisanych zestawień dokonanych przez Michaela znajduje się filmowa parafraza obrazu malarskiego, który w istotny sposób łączy się z postacią Mirandy oraz motywem łabędzia. W przytoczonym wyobrażeniu dziewczyna zostaje pokazana nad kremowo-białą muszlą o fantazyjnym kształcie, co nawiązuje do obrazu *Narodziny Wenus* Botticellego<sup>3</sup>. Jest to dość sugestywne porównanie bohaterki do postaci bogini, chociaż w pierwszym wzglądzie sugeruje je nauczycielka francuskiego – mlle de Poitiers – w początkowych partiach filmu. Ma ono miejsce w trakcie pamiętnego pikniku. Kilka dziewcząt prosi kobietę o możliwość przyjrzenia się z bliska Wiszącej Skale. Nauczycielka zgadza się i patrzy, jak niektóre uczennice oddalają się od pozostałych. W pewnej chwili Miranda odwraca się, macha dłonią i posyła jej ostatni uśmiech. Wówczas mlle de Poitiers ulega wrażeniu, że dziewczyna jest „aniołem Botticellego”, a dokładniej, że przypomina boginię z obrazu *Narodziny Wenus*. W chwili następującej po odejściu dziewcząt, nauczycielka zostaje pokazana, jak przegląda album, w którym znajduje się reprodukcja fragmentu obrazu renesansowego twórcy. Dzięki temu widz również może odnieść podobne wrażenie. Okazuje się, że zestawienie dziewczyny z postacią mitologicznej bogini nie pozostaje tak nietypowe, bowiem Miranda ze swoją delikatną, owalną twarzą, kaskadą jasnych włosów (układających się w lekkie fale) oraz nieznacznie pochyloną głową przypomina

<sup>3</sup> B. Pawłowska-Jądrzyk, *Uczta pod Wiszącą Skalą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Warszawa 2011, s. 84, 86.

wizerunki kobiet chętnie malowanych przez Botticellego<sup>4</sup>. Są one zazwyczaj młode, obdarzone pogodnymi, tragicznymi i marzycielskimi twarzami. Tak właśnie wygląda bogini z przywołanego malowidła, której włosy zostają zarysowane przez kręte linie, a lekko przechyloną głowę przenika utajona melancholia. Postać młodej kobiety pozostaje niewinna i skromna, gdy przy pływa do brzegu na muszli, a jedna z Godzin spieszy, by okryć ją płaszczem<sup>5</sup>. Historia narodzin Wenus stanowiła dla uczonych renesansu symbol tajemnicy, za sprawą której na ziemi pojawiła się idea boskiego piękna<sup>6</sup>. Co więcej, była ona wiązana z łabędziem, który stając się jej atrybutem, symbolizował m.in. miłość i piękno. Zatem porównana do Wenus (w sferze obrazowej filmu) Miranda także zostaje powiązana z omawianym motywem, będąc wyrazem piękna oraz miłości.

Jednak niezwykły urok nie jest jedynym elementem, który może łączyć ze sobą te dwie postaci, a przywołane konotacje motywu łabędzia – jedynymi, które uobecniają się w dziele Weira. Warto odnotować, że w wizerunkach Wenus Botticellego doszukiwano się zapowiedzi egzystencjalnego lęku, w którym przejawiałaby się obawa przedwczesnej śmierci. Przyczynami niepokojów miało być ogromne wyludnienie spowodowane wojnami oraz czternastowiecznymi zarazami<sup>7</sup>. Czy postać Mirandy również może wiązać się z zapowiedzią podobnych lęków i nadejściem pewnych dramatycznych wydarzeń?

---

<sup>4</sup> J. Wojnicka, *Prerafaelici i makatka ścienna - czyli motyw łabędzia w „Pikniku pod Wiszącą Skalą” Petera Weira*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 92.

<sup>5</sup> M. L. Rizzatti, *Botticelli*, tłum. B. Toeplitz-Kaczmarek, Warszawa 1989, s. 58, 63.

<sup>6</sup> E. H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska et al., Warszawa 1997, s. 264.

<sup>7</sup> M. L. Rizzatti, op.cit., s. 82, 83.

Jakub Godzimirski w artykule *Śmierć a poznanie – rytuał inicjacji*<sup>8</sup> podejmuje próbę zinterpretowania tytułu filmu Petera Weira. Przedstawia trzy propozycje, z których ostatnia – jego zdaniem – stanowi o najgłębszym sensie dzieła. Według autora artykułu *Piknik pod Wiszącą Skalą* ma być alegorycznym obrazem współczesnej egzystencji człowieka, który żyje w cieniu nadchodzącej katastrofy, nie zdając sobie z sprawy z zagrożenia. Co więcej, nie robi on nic, by podjąć należyte działanie lub chociaż odczytać znaki dawane mu przez naturę. Jedynie nieliczni są w stanie odkryć ich treść. W kręgu tych osób znajduje się oczywiście Miranda, która próbuje odszukać rozwiązanie „zagadki bytu” na Wiszącej Skale. Jako jedyna zdaje sobie sprawę z nadchodzącej tragedii i stara się jej uniknąć. Skuteczną tego metodą ma być lepsze poznanie świata. Jednak najpierw trzeba dokładnie zgłębić samego siebie. Dlatego dziewczyna wybiera się na Wiszącą Skalę. Być może, gdy Mirandzie w końcu udaje się odkryć tajemnicę, nie chce wrócić do świata, z którego przybyła, ponieważ wydaje jej się płaski i pozbawiony głębszego sensu. Zdaniem Godzimirskiego film Petera Weira jest krytyką świata, który szuka rozwiązań jedynie w kategoriach rozumowych i materialnych, zapominając o innych możliwościach poznania. Człowiek nie zdaje sobie sprawy z zagrożenia, bowiem kształtuje go kultura, zabijająca uczucie i intuicję. Reprezentantem tego świata w filmie jest wiktoriańska pensja oraz ówczesny sposób wychowania<sup>9</sup>.

Zatem bohaterkę filmu Weira oraz wizerunek Botticellańskiej bogini może także łączyć idea nadejścia owianych tajemnicą tragicznych wydarzeń. Elementem, który uprawomocnia to zestawienie, jest motyw łabędzia, akcentujący również walor nieznanych i ukrytych prawd. Fakt, że Miranda wydaje się świadoma nadchodzących wydarzeń, stanowi jeden z przedstawionych

<sup>8</sup> J. M. Godzimirski, *Śmierć a poznanie - rytuał inicjacji*, „Kwartalnik Filmowy” 1995/1996, nr 12-13.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 241, 242.

w filmie czynników, który łączy ją z proroczym (tu) wydzwiękiem omawianego motywu. Ze wspomnianym wątkiem wiąże się też utajnienie wiedzy na temat rzeczywistości, które staje się istotnym elementem struktury fabularnej *Pikniku pod Wiszącą Skalą*. Chodziłoby o postać protagonistki oraz o zagadkę góry, u podnóża której miała miejsce fatalna wycieczka w dniu świętego Walentego.

Choć w *Pikniku pod Wiszącą Skalą* pojawia się wiele obrazów, jednemu z nich (oprócz *Narodzin Wenus*) poświęcono nieco więcej uwagi ze względu na przedstawienie go w dwóch następujących po sobie ujęciach. Mowa o malowidle Fredericka Leightona *Upalny czerwiec*, które powstało w latach dziewięćdziesiątych XIX w. Obraz odwołuje się do stylistyki twórczości Bractwa Prerafaelitów poprzez falujące włosy przedstawionej na nim kobiety oraz jej nieco manieryczną pozę<sup>10</sup>.

Założeniem formacji (z którą wiążą się nazwiska m.in. Dantego Gabriela Rossetiego, Johna Everetta Millais'go i Williama Hunta) było sprzeciwienie się tradycji sztuki akademickiej, która według jej członków miała początek w malarstwie Rafaela Santi. Dlatego Bracia czerpali z wzorów artystów działających przed nim (w tym z dorobku włoskich, niderlandzkich i niemieckich prymitywów)<sup>11</sup>. Korzystali m.in. z płynnych linii, które miały stanowić wyraz porywu oraz powściąganej, pełnej napięcia energii. Czerpali również z inspiracji ornamentalnej świata zwierząt i roślin, przy czym szczególnie akcentowali pierwiastek żeński<sup>12</sup>. Co więcej, Dante Gabriel Rossetti stworzył określony wzór przedstawiania kobiety, który prawie całkowicie zdominował malarstwo angielskie drugiej połowy XIX w. Są to kobiety o bladych twarzach otoczonych splotami ciemnych włosów. Ich głowy pozostają lekko

<sup>10</sup> J. Wojnicka, op.cit., s. 98.

<sup>11</sup> A. Konopacki, *Ikonaografia malarstwa prerafaelitów. Wybrane aspekty*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, red. J. Białostocki, Warszawa 1981, s. 124.

<sup>12</sup> M. L. Rizzatti, op.cit., s. 116.

pochylone do przodu, a wątłe ręce wydają się zmęczone. W spojrzeniach dominuje pewna cudowność, smutek oraz znużenie<sup>13</sup>. Właśnie w niektórych spośród wymienionych cech: melancholijnym wzroku, ułożeniach głowy oraz splotach pofalowanych włosów widoczne są wpływy zaczerpnięte z wizerunków kobiet Botticellego.

Podobna do nich jest również postać namalowana przez Fredericka Leightona na obrazie *Upalny czerwiec*. Kobieta, pogrążona w drzemce i najprawdopodobniej znużona, przypomina nieco kruche bohaterki Rossettiego. Jej ciemne włosy (okryte materiałem) spływają w falach na ławkę, kontrastując z jasną cerą. Wzór prerafaelskiej kobiety nawiązuje do wizerunków kreowanych przez Botticellego, co pozwala połączyć przywołany przez Petera Weira *Upalny czerwiec z Narodzinami Wenus*, i rozpatrywać obydwie interteksty jako istotne komponenty filmowego wizerunku Mirandy .

Adam Konopacki, pisząc o F. W. H. Myersie (poecie i krytyku twórczości Rossettiego), powoływał się na opinię, że przedstawienia kobiet w malarstwie stanowiły symboliczne wyobrażenia niezgłębionego świata. Służyły jako „język” wyrażania spraw, których nie jest się w stanie przekazać<sup>14</sup>. Zatem, zdaniem Myersa, Miranda (porównana do Wenus z obrazu Botticellego) mogłaby stanowić swego rodzaju przedstawienie niepoznawalnego. To istotne, gdyż bohaterka Weira nie tylko wiązana jest ze sferą niepoznawalną, ale także sama pozostaje okryta tajemnicą. Poprzez słowa i zachowanie Mirandy oraz jej sposób przedstawiania zostają wyrażone jeszcze inne istotne konotacje, mające charakter mistyczo-tajemniczy oraz funeralny<sup>15</sup>.

W jednej z pierwszych scen, w trakcie porannej toalety, Miranda czesze włosy i rozmawia z Sarą Waybourne. Z ust dziewczyny padają następujące

<sup>13</sup> A. Konopacki, op.cit., s. 138, 139.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 142, 143.

<sup>15</sup> B. Pawłowska-Jądrzyk, op.cit., s. 80.



słowa: „Musisz nauczyć się kochać kogoś innego prócz mnie, Saro. Nie zabawię tu już długo”. To proroczo brzmiące zdanie znajduje swój wyraz w wyprawie uczennic na Wiszącą Skałę, której przewodzi właśnie Miranda. W czasie wspinaczki na górę dziewczyna wypowiada także inne podobnie brzmiące słowa: „Wszystko zaczyna się i kończy w odpowiednim czasie i miejscu”. Owe stwierdzenia sugerują posiadanie przez bohaterkę pewnej niezwyklej wiedzy oraz wskazują na jej wyjątkową wrażliwość. Sugestie te potwierdza (w jednej z późniejszych scen) Sara, która rozmawia z mlle de Poitiers. Dziewczynka wyraża przekonanie, że jej przyjaciółka wiedziała o nadchodzących wydarzeniach oraz o sprawach nieznanym innym. Dlatego też Mirandzie można przypisać zdolność przepowiadania przyszłości (Jakub Godzimirski nazywa ją nawet „postacią kasandryczną”)<sup>16</sup>. Niezwykły aspekt natury dziewczyny zostaje także wydobyty poprzez sposób jej przedstawiania. We wspomnianej wyżej scenie rozmowy z Sarą bohaterka jest pokazana jedynie w odbiciach luster: w jednym (dużym), w którego w głębi widać także młodszą dziewczynkę, oraz drugim (mniejszym) ukazującym jedynie twarz Mirandy otoczoną srebrną ramą lustra. W scenie tej, której znaczenie wiąże się z grą odbić, ani razu nie pojawia się bezpośrednie ujęcie dziewczyny, co łączy się z dwuznacznym statusem ontologicznym postaci<sup>17</sup>.

W filmie wskazać można szereg innych elementów składających się na wyjątkowy wizerunek protagonistki. Istotne są m.in. wielokrotnie powtarzane zdjęcia nakładane, ukazujące twarz Mirandy, i sprawiające, że wydaje się ona jakby trudniej uchwytna poprzez rozmycie jej wizerunku na tle innych obrazów<sup>18</sup>. Za ich sprawą wydaje się, że dziewczyna wygląda, jakby tylko w pewnej części należała do tego świata. (Znajdują się one m.in. w sekwencji wkraczania mieszkanek pensji na Tereny Piknikowe oraz

---

<sup>16</sup> J. M. Godzimirski, op.cit., s. 242.

<sup>17</sup> B. Pawłowska-Jądrzyk, op.cit., s. 78, 79.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 82.

wspinaczki dziewcząt na Wiszącą Skalę.) Podobne ujęcia pojawiają się również w zwizualizowanych wyobrażeniach Michaela. Niezwykły status postaci Mirandy podkreślony zostaje również przez zabiegi operatorskie: widze młodego Anglika, które pozostają niezwykle krótkie, ledwie uchwytnie i pozwalają tylko na chwilę zobaczyć Mirandę. Przytoczone elementy, które wskazują na niezwykłą naturę protagonistki *Pikniku pod Wiszącą Skalą*, przejawiającą się nade wszystko w umiejętności wieszczenia oraz związkach z siłami nadprzyrodzonymi, wiążą ją również z motywem łąbędzia, któremu przypisuje się funkcję proroka spraw ostatecznych, a także pośrednika ze światem idealnym<sup>19</sup>. Warto też odnotować, że wizerunki owego ptaka pojawiają się w otoczeniu Michaela oraz na walentynkowej kartce w „scenie z lustrami”.

Nie są to jednak wszystkie znaczenia omawianego motywu, które ujawniają się poprzez związek z bohaterką, bowiem można również mówić w tym kontekście o konotacjach funeralnych. Jednym z momentów, w których się one pojawiają, jest ujęcie, gdy na stoliku ukazano zdjęcie Mirandy, figurkę łąbędzia oraz ulubione przez nią stokrotki. Fotografia dziewczyny umieszczona zostaje w owalnej srebrnej ramce przywodzącej na myśl nagrobny medalion<sup>20</sup>, a kwiaty (w takim otoczeniu przedmiotowym) mogą stanowić jedną z form upamiętniania zmarłych. Na dodatek zimny, nieożywiony charakter białej figurki łąbędzia jeszcze wyraźniej przywołuje konotacje funeralne. Ujęcie to łączy się, właśnie poprzez omawiany motyw, z przywołaną już „sceną z lustrami”, w której trzy wymienione wcześniej elementy pojawiają się, choć w nieco innej formie. Widoczny jest wizerunek Mirandy otoczony srebrną ramą lustra (jako odbicie ożywionej twarzy bohaterki, a nie statyczne czarno-białe zdjęcie), łąbędź na walentynkowej kartce stojącej obok zwierciadła oraz różowy kwiat. Zestawiając te fragmenty filmu możemy odnieść

<sup>19</sup> Ibidem, s. 80.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 79.

wrażenie, że druga scena obrazuje następstwa wydarzeń z pierwszej (chodzi o prorocze słowa wypowiedziane przez główną bohaterkę, która wiedziała, że nie powróci już z Wiszącej Skały).

### **To, co pozostaje przemilczane. Łabędź w kontekście tematyki inicjacyjnej i metafizycznej w *Pikniku pod Wiszącą Skałą* Petera Weira**

Losy uczennic i ich nauczycielki z pensji pani Appleyard pozostają tajemnicą zarówno dla bohaterów, jak i dla widzów. Nierzadko krytycy wypowiadający się na temat filmu nadają im szczególne znaczenie. Ze względu na obecność w dziele Petera Weira określonych symboli oraz motywów bardzo często przyjmują oni inicjację za interpretację niefortunnych zdarzeń, które miały miejsce w trakcie pikniku. Zarówno miejsce, jak i okoliczności wyprawy na górę zawierają w sobie wiele przesłanek kierujących ku obrazowi wtajemniczenia. Jednym z nich jest też łabędź.

W wielu społecznościach inicjacja łączy się z włączeniem jednostki do kręgu osób dorosłych i przyjęciem właściwego sposobu bycia. Nowicjusz przechodzi przez szereg rytualnych prób, za sprawą których doświadcza sfery *sacrum*, śmierci i płciowości. Musi także przejść przez rytualny zgon: umiera będąc dzieckiem, by odrodzić się już jako dorosły w „nowej uświęconej egzystencji”. Dzięki inicjacji możliwe jest osiągnięcie poznania, świadomości oraz mądrości<sup>21</sup>. W plemionach australijskich proces ten przywraca również rdzenny, duchowy stan istnienia<sup>22</sup>. Niewykluczone, że dziewczęta oraz panna Greta McCraw, które znikają na Wiszącej Skale, także doświadczają podobnego wtajemniczenia. Warto przyjrzeć się bliżej uczestniczkom wyprawy, by stwierdzić, czy były one gotowe do przyjęcia nowej formy egzystencji.

<sup>21</sup> M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1999, s. 239, 240.

<sup>22</sup> M. Eliade, *Religie australijskie: wprowadzenie*, tłum. E. i W. Łagodzcy, Warszawa 2004, s. 111.

Są to uczennice: Miranda, Irma Leopold, Marion Quade, Edith Horton, a także nauczycielka matematyki – panna McCraw. Wszystkie poza Edith zdają się w szczególny sposób usposobione do zgłębienia tajemnicy związanej z górą. Wrażliwa i uduchowiona Miranda staje się wręcz idealną przewodniczką wyprawy. Marion promienieje intelektem i jest dobrą obserwatorką, co prawdopodobnie czyni ją bardziej otwartą na poznanie innego rodzaju. Zaś Irma – podobnie jak Miranda – wydaje się wrażliwa i rozmarzona. Jednak tylko ona zostaje odnaleziona. Możliwe są dwa wyjaśnienia tej sytuacji. Bohaterka wraca, ponieważ Wisząca Skala nie przyjmuje jej lub wręcz przeciwnie: dziewczynie udaje się przejść przez inicjację i w efekcie powraca do swojego świata. Jednak jakkolwiek by interpretować zaistniałą sytuację, nie ulega wątpliwości, że Irma przybywa odmieniona<sup>23</sup>. Nie jest już dziewczynką, ale kobietą, o czym świadczy chociażby jej ubiór. Nie nosi białej sukienki, jak jej koleżanki z pensji, ale długą, elegancką suknię oraz czerwony płaszcz. Ostatnia z uczestniczek wyprawy – Edith Horton, nie zostaje przyjęta przez Wiszącą Skalę. Wynika to najprawdopodobniej z tego, że jest za bardzo przywiązana do spraw ziemskich, co wyraża się np. przez przesadne skupianie się na własnym ciełe (objadanie się ciastem, narzekanie na zmęczenie fizyczne<sup>24</sup>. W trakcie pikniku znika jeszcze jedna osoba – Greta McCraw. Matematyka, którą kobieta zawzięcie studiuje w trakcie wycieczki, być może stanowi dla niej dostęp do poznania tajemnicy skały. Zdaniem starożytnych Greków dziedzina ta zgłębia „kwintesencję konieczności”, która rządzi zarówno zjawiskami zmysłowymi, jak i obrazami prawd boskich. Co więcej, geometria miała dla nich wymiar religijny<sup>25</sup>. Zatem, jak

<sup>23</sup> J. Rekowska, *Era wodnika. „Piknik pod Wiszącą Skalą” Petera Weira*, [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przyłipiak, K. Kornacki, Gdańsk 2002, s. 152, 163.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 152.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 155, cyt. za: S. Weil, *Zstępowanie Boga*, [w:] *też*, *Szaleństwo miłości. Intuicje przedchrześcijańskie*, tłum. M. E. Plecińska, Poznań 1993, s. 135-136.

się zdaje, nauczycielka bogata jest w wiedzę, która może pozwolić odkryć sprawy dostępne tylko dla wybranych.

Istotne pozostaje również to, że proces inicjacji odbywa się w szczególnych okolicznościach. Warty odnotowania jest m.in. czas, w którym dochodzi do wtajemniczenia. Akcja filmu toczy się w roku 1900, na przełomie dwóch stuleci (może to przypominać sytuację inicjacji, gdy jednostka znajduje się na granicy, na marginesie dwóch stanów: tego, który opuszcza, oraz, do którego wstępuje)<sup>26</sup>. Piknik odbywa się w dniu świętego Walentego, a więc w okresie świątecznym, pozostającym poza codziennym trybem funkcjonowania pensji. Ponadto w południe w trakcie wycieczki zatrzymują się wszystkie zegarki. Panna McCraw próbuje wytłumaczyć ten fakt, twierdząc, że musi on mieć związek z magnetyzmem okolicznego obszaru. Jednak omawiany motyw można zasadnie interpretować jako symboliczne wyjście poza strumień czasu empirycznego i wejście w czas mityczny, który pozostaje sferą działania *sacrum*<sup>27</sup>. Co więcej, godzina dwunasta w kulturze Zachodu wiąże się z niezwykłymi chwilami oraz sprzyja niepowtarzalnym zdarzeniom<sup>28</sup>.

Oczywiście samo miejsce wtajemniczenia także nacechowane jest niezwykłością. Wisząca Skała stanowi obiekt kultu Aborygenów<sup>29</sup> i urasta wśród tubylców do rangi „Góry Kosmicznej”. Znajduje się w centrum świata i pozostaje jego osią (również w filmie wokół niej toczą się wszelkie wypadki). Stanowi miejsce będące niejako bramą do innej rzeczywistości. Wisząca Skała jest również symbolem nieokiełzanych sił natury, które panują nad

---

<sup>26</sup> J. M. Godzimirski, op.cit., s. 241, cyt. za: L. Stomma, *Van Gennep*, [w:] *Antropologia kultury w Polsce – dziedzictwo, pojęcia, inspiracje. Materiały do słownika*, część II „Polska Sztuka Ludowa” 1981, nr 1, s. 59-60.

<sup>27</sup> M. Jankun, „Piknik pod Wiszącą Skałą” – o mitycznej przestrzeni dzieła, „Kino” 1984, nr 4, s. 35-36.

<sup>28</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Kraków 2003, s. 144-148.

<sup>29</sup> J. Rekowska, op.cit., s. 144.

światem kultury<sup>30</sup>. Dominację, władczość oraz monumentalizm góry podkreśla także sposób filmowania z żabiej perspektywy. Ukazywana od dołu, przytłacza swoim ogromem, przeraża, ale zarazem fascynuje, w czym przejawia się jej siła<sup>31</sup>. Dlatego przyciąga tak wiele spojrzeń, zwłaszcza wspinających się dziewcząt, które cały czas spoglądają w górę – na skałę. Wędrowce uczennic towarzyszy temat muzyczny Bruce’a Smeatona, który wnosi niepokój przez głęboki bazowy ton brzmiący niemalże unisono. Początkowo pozostaje cichy, choć później wydaje się dudniący i głęboki, podkreślając grozę tamtego miejsca<sup>32</sup>. Przeciwnieństwem natury i Wiszącej Skały jest kultura wiktoriańska oraz pensja pani Appleyard, na której panuje surowa dyscyplina i nic nie może znajdować się poza schematem. Doskonały jej wyraz stanowi dyrektorka szkoły, która stara się sprawować kontrolę nad swoim światkiem i nie ulegać wpływom góry. Jednak pensja upada, co staje się osobistym końcem pani Appleyard. Obrazuje to przewagę natury nad człowiekiem, któremu mylnie się wydaje, że może ją sobie podporządkować.

Wyprawa na Wiszącą Skałę jest niezwykła i naznaczona wieloma symbolami. Za jej początek można uznać moment przekraczania przez dziewczęta strumienia, który stanowi swojego rodzaju granicę między dwoma światami (warto przywołać np. mityczną rzekę Styks, która płynie w mitologicznej krainie zmarłych)<sup>33</sup>. Mijając go, dziewczęta odrzucają swoje dawne otoczenie na rzecz nowego. Miranda, zdając sobie sprawę z wagi, jaką ma przekroczenie tej granicy, przechodzi przez strumień ze szczególną uwagą (co zostaje dodatkowo podkreślone przez zwolniony ruch kamery). Następnie mają miejsce kolejne etapy procesu oddzielania się uczennic od dotychczasowej rzeczywistości. Będąc na jednym z wyższych stoków, popadają one w pewien rodzaj transu. Wówczas dziewczęta przestają się ze

<sup>30</sup> J. M. Godzimirski, op.cit., s. 236, 237.

<sup>31</sup> J. Rekowska, op.cit., s. 151, 153.

<sup>32</sup> A. Garbicz, *Kryształ Petera Weira*, „Kino” 1979, nr 7, s. 51.

<sup>33</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 368.

sobą komunikować werbalnie (jeśli nie liczyć dwóch filozoficznych brzmiących uwag wypowiedzianych przez Mirandę i Marion) oraz wykonują szereg symbolicznych gestów. Zdejmują buty i pończochy, co można interpretować jako wyraz uwolnienia się od przytłaczającej kultury oraz otwarcia się na siły przyrody. Uczennice zaczynają też swobodnie tańczyć<sup>34</sup>. Zwolniony ruch kamery oraz hipnotyzująca muzyka fletni Pana podkreślają szczególną atmosferę panującą w tamtym miejscu. Melodia pozostaje tożsama z naturą i stanowi wyraz dążenia bohaterek do zjednoczenia się z nią<sup>35</sup>. Przed ostatnim etapem podróży dziewczęta zapadają w sen, który może oznaczać przygotowanie do finalnego wyjścia poza dotychczasową rzeczywistość<sup>36</sup>. Po przebudzeniu się uczennice dalej podążają w górę, by na zawsze zniknąć między ponurymi monolitami. Doświadczenie to omija jedynie Edith. Nie ulega ona dziwnemu transowi, nie tańczy i nie zdejmuje butów. Ponadto, w przeciwieństwie do koleżanek, nie wyraża podziwu dla Wiszącej Skąły i otaczającej natury. Miejsce wspinaczki przeraża dziewczynę dlatego, gdy pozostałe bohaterki idą dalej, Edith ucieka z krzykiem. Jednak to, co zaszło po zniknięciu Mirandy, Marion i Army, pozostaje nieodgadnione.

Wyjaśnienia losu zaginionych można szukać w inicjacji. Niewykluczone, że osiągają one stan pełnej harmonii z naturą oraz otrzymują wiedzę niedostępną dla innych ludzi<sup>37</sup>. Prawdopodobnie zostają także wtajemniczone w sferę *sacrum*, śmierć oraz seksualność<sup>38</sup>. W filmie znajduje się wiele przesłanek, które zdają się potwierdzać tę hipotezę. Nieuniknione jest, że bohaterki obcują ze sferą *sacrum*, jako że inicjacja odbywa się w „uświęconej” czasoprzestrzeni. Istotne pozostaje również ich nietypowe zachowanie,

---

<sup>34</sup> Taniec jest jednym z elementów inicjacji dziewcząt niektórych afrykańskich plemion (M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, op.cit., s. 264).

<sup>35</sup> A. Garbicz, op.cit., s. 51.

<sup>36</sup> J. Rekowska, op.cit., s. 152, 154.

<sup>37</sup> M. Jankun, op.cit., s. 34.

<sup>38</sup> J. Rekowska, op.cit., s. 154.

jakby dostępowały mistycznego uniesienia<sup>39</sup>. Można także ponownie wspomnieć o wejściu przez uczennice i nauczycielkę w czas mityczny, który stanowi przestrzeń działania *sacrum*. Zaś wtajemniczenie w śmierć sugerują symbolicznie się z nią wiążące zdarzenia, jak np. sen<sup>40</sup> i odosobnienie<sup>41</sup>. Co więcej, inicjacyjny zgon często wiąże się z pochłonięciem nowicjusza przez potwora, którym w tym kontekście może być Wisząca Skała, wzbudzająca powszechną grozę<sup>42</sup>. Warta uwagi pozostaje też przepełniona erotyzmem atmosfera filmu (kierująca ku inicjacji w seksualność), a uwydatniona przez oznaczającą miłość i pożądanie czerwoną barwę chmury, którą widzi Edith, gdy zbiega ze skały po zniknięciu swoich koleżanek. Istotny jest również płaszcz Army w tym samym kolorze, noszony przez nią po odbytej rekonwalescencji<sup>43</sup>. Nie pozostaje bez znaczenia też fakt, że piknik ma miejsce w dniu świętego Walentego. Opisany klimat może także wiązać się z Wiszącą Skałą jako wyrazem dzikich, nieokiełzanych sił natury (uwydatnionych przez odpowiednie kształty – falliczne szczyty i waginalne jaskinie)<sup>44</sup>. Wspinając się na górę, dziewczęta chcą poddać się jej mocy i wyrwać spod jarzma gorsetów, które wiążą sobie nawzajem na początku filmu (co istotne, Irma zostaje znaleziona bez tego elementu garderoby). Zdaniem

<sup>39</sup> B. Pawłowska-Jądrzyk, op.cit., s. 82.

<sup>40</sup> W. Kopaliński, op.cit., s. 370.

<sup>41</sup> M. Eliade, *Religie australijskie: wprowadzenie*, op.cit., s. 122.

<sup>42</sup> M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, op.cit., s. 268, 273.

<sup>43</sup> Czerwony płaszcz często bywa znakiem rozbudzonego erotyzmu. Dla przykładu można przywołać film *Dziewczyna w czerwonej pelerynie* (2011) Catherine Hardwicke, będący reinterpretacją bajki o *Czerwonym kapturku*. Główna bohaterka zaczyna nosić purpurowy płaszcz, gdy przeżywa prawdopodobnie swoje pierwsze miłosne uniesienia.

<sup>44</sup> M. Haltof, *Kino australijskie. O ekranowej konstrukcji antypodów*, Gdańsk 2005, s. 132.



samego reżysera głównym tematem filmu jest natura, a seksualność również stanowi jej część<sup>45</sup>.

W kontekście inicjacyjnej wykładni filmu zasadne pozostaje przywołanie motywu łabędzia, oznacza on bowiem dążenie do perfekcji na drodze wtajemniczenia oraz mistyczną łączność ze światem idealnym<sup>46</sup>. Stałe podążanie dziewcząt ku górze oraz zdjęcia obelisków skalnych, ukazanych na tle jasnego sklepienia, mogą wskazywać na kierowanie się dziewcząt w stronę Nieba jako uosobienia transcendencji i potęgi<sup>47</sup>. Niewykluczone, że bohaterki, które znikają na Wiszącej Skale, zdobywają wiedzę lub doświadczają doskonałości niedostępnej człowiekowi za życia. Ich niemalże mistyczne uniesienie podczas podróży oraz wtajemniczenie w sferę *sacrum* zdają się to potwierdzać. Wyprawa na górę może również oznaczać ostateczne zrealizowanie pewnego pragnienia (którym najprawdopodobniej jest zjednoczenie się bohaterek z naturą oraz z Wiszącą Skalą)<sup>48</sup>. Naznaczona zmysłowością atmosfera, także towarzysząca inicjacji, pozwala przywołać mit Ledy, który wyraźnie akcentuje erotyczne konotacje łabędzia. Nie bez znaczenia jest też to, że Miranda, która na rozmaity sposób wiąże się z omawianym motywem (znaczenia mistyczno-tajemnicze, funeralne oraz miłosne), pozostaje przewodniczką inicjacji oraz łączniczką ze światem idealnym. Dlatego bardziej niż ktokolwiek inny zostaje związana z tajemnicą Wiszącej Skali<sup>49</sup>. Pozwala to połączyć ze sobą omówione konotacje motywu łabędzia, związane z Mirandą, i wpisać je w kontekst tematyki inicjacyjnej.

---

<sup>45</sup> Ibidem, s. 132, cyt. za: B. McFlare, T. Ryan, *Peter Weir: Towards the Centre*, „Cinema Papers” 1981, nr 34, s. 325.

<sup>46</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 183.

<sup>47</sup> A. S. Dudziak, *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Lublin 2000, s. 124.

<sup>48</sup> J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 239.

<sup>49</sup> M. Haltof, op.cit., s. 132.

Wydarzenia, które mają miejsce na Wiszącej Skale, są tajemnicą zarówno dla bohaterów, jak i dla widza. Jednak nie stanowią one jedynie zagadki, którą Peter Weir zadaje innym do rozwikłania. Można podejrzewać, że poprzez ukrycie informacji na temat zdarzeń z 14 lutego 1900 roku, reżyser chce wskazać na obecność we wszechświecie prawd niedostępnych dla człowieka. W swoim filmie stara się też uwypuklić ograniczenie ludzi, którzy zbyt dużą wiarę pokładają w siłę swojego rozumu, nie dopuszczając myśli o istnieniu innych możliwości poznania. Obrazują to sceny ukazujące frustrację mieszkańców miasta i pensji niepotrafiących znieść niejasności co do wydarzeń, które miały miejsce na Wiszącej Skale. Ludzie zaczynają oskarżać policję o zatajanie informacji, a uczennice z pensji w desperackim ataku starają się wydobyć prawdę od Irmy, która jednak niczego nie pamięta. Jedynie ogrodnik zatrudniony na pensji potrafi zrozumieć, że na pewne pytania nie ma oczywistych odpowiedzi. Próbuje wyjaśnić to innemu pracownikowi – Tomowi – na przykładzie mimozy, która pod wpływem dotyku zamyka swoje liście. Zakrycie przed bohaterami oraz widzom tragicznych wydarzeń sprawia, że cały film przenika nastrój tajemnicy. Podkreśla go oniryczna atmosfera dzieła, która daje o sobie znać już na początku poprzez cytat z poematu Edgara Allana Poeego (*A Dream Within a Dream*), wypowiedziany przez Mirandę: „To, co widzimy i kim się zdajemy, jest snem jedynie, snem śnionym we śnie”. Niezwykły klimat zostaje również podtrzymany przez hipnotyzującą muzykę fletni Pana, a także jasne, rozświetlone obrazy, zwolnione ruchy postaci oraz przenikanie się kadrów<sup>50</sup>.

Chociaż można snuć domysły na temat losu zaginionych uczennic i ich nauczycielki, prawda w dalszym ciągu jest ukryta, a odnalezienie jej przekracza granice ludzkich możliwości. Elementy metafizyczne zostają wyrażone przez zastosowanie „wielkiej elipsy” (por. utajnienie przyczyn

<sup>50</sup> J. Rekowska, op.cit., s. 151.

przedstawionych zdarzeń)<sup>51</sup>. Łączy się ona z pojęciem przemilczenia nierozwiązalnego, które pozwala wyrazić w dziele obecność tajemniczych prawd, a także podkreślić czynniki irracjonalne. Odbiorca nie powinien ich wypełniać, bowiem nie domaga się tego istota dzieła. Przemilczenia są wprowadzane przez twórcę świadomie i ze względu na strukturę dzieła pozostają elementami koniecznymi, bez których nie funkcjonowałoby ono w swoim kształcie<sup>52</sup>. Poprzez zastosowanie przemilczenia nierozwiązalnego w filmie Weira czynniki metafizyczne oraz utajnione prawdy na temat rzeczywistości wpisane zostają w konstrukcję dzieła i stanowią jego niezbywalną część.

Walor milczenia zostaje zaakcentowany przy pomocy dość subtelnych sposobów. Jednym z nich jest motyw łabędzia. Eksponuje on poniekąd także milczenie, które stanowi wyraz braku możliwości wypowiedzania się o zagadce bytu. W ten oto sposób znaczenia konotowane przez motyw łabędzia dają się powiązać nie tylko z jedną z najważniejszych idei dzieła Weira (występowanie czynników metafizycznych w świecie), ale i z jego strukturą (obecność przemilczeń nierozwiązalnych w budowie dzieła). Nie bez znaczenia w przypadku eksponowania waloru milczenia w filmie jest też ścieżka dźwiękowa, w której pełni ono dominującą rolę. Warto przywołać przede wszystkim ujęcia Wiszącej Skąły, ukazywane w ciszy zmaconej jedynie przez dźwięki australijskiego buszu, oraz pewien pomruk, jakby ocieranie się o siebie wierzchołków góry, które wydają się przytłaczające i podkreślają grozę tamtego miejsca<sup>53</sup>.

*Piknik pod Wiszącą Skąłą* pozostaje dziełem, któremu towarzyszy szczególny nastrój: pełen tajemniczości, oniryczności i metafizycznego napięcia. (Nie bez przyczyny Adam Garbicz nazywa ten obraz „filmem atmosfery”<sup>54</sup>.) Sprzyja to podkreśleniu przemilczeń dotyczących losów osób zaginionych

---

<sup>51</sup> B. Pawłowska-Jądrzyk, op.cit., s. 69.

<sup>52</sup> S. Skwarczyńska, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 12, 26.

<sup>53</sup> J. Rekowska, op.cit., s. 151.

<sup>54</sup> A. Garbicz, op.cit., s. 48.

na górze oraz braku wiedzy odnośnie natury i wszechświata. Motyw łąbędzia staje się zatem integralną i nieredukowalną częścią australijskiego arcydzieła. Nie pełni jedynie funkcji ornamentacyjnej, ale wpisuje się w jego tematykę oraz strukturę.

### ***Jeziro łąbędzie według Darrena Aronofsky’ego (reinterpretacja motywu w Czarnym łąbędziu)***

*Jeziro łąbędzie* Piotra Czajkowskiego jest najważniejszym intertekstem dla *Czarnego łąbędzia*. Balet nie tylko konstytuuje jeden z głównych wątków, ale jego rozmaite elementy (bohaterowie, fabuła, muzyka) wplecione zostają w różne warstwy filmu. Zdaniem samego reżysera dążenia do modyfikacji utworów Czajkowskiego, których przejawy można odnaleźć na ścieżce dźwiękowej, przypominały pracę nad adaptacją powieści<sup>55</sup>. Zatem związki między tymi dwoma dziełami są znacznie głębsze, niż się pozornie wydaje. Motyw łąbędzia zostaje przywołany w filmie właśnie poprzez umieszczenie w nim *Jeziro łąbędziego*, dzięki któremu ulega swoistej reinterpretacji. Jednymi z ważniejszych elementów, za pomocą których jest wyrażony, są postacie Niny Sayers i Lily, na rozmaite sposoby powiązane z tym ptakiem.

Chcąc odkryć wszelkie nawiązania filmu do *Jeziro łąbędziego*, trzeba najpierw poznać libretto baletu Czajkowskiego w jego oryginalnym kształcie. Przesycone baśniowym charakterem opowiada dzieje miłości księcia Zygryda i Odetty – Królowej Łąbędzi. Dziewczyna zostaje zamieniona w ptaka przez Rotbarta, złego czarownika. Jedynie o północy, będąc nad brzegiem jeziora, ma możliwość przybierania ludzkiej postaci. Tam też spotyka księcia, który, zachwycony pięknnością dziewczyny, zakochuje się w niej. Odetta wyznaje mu swój nieszczęśliwy los; może go odmienić jedynie szczere wyznanie uczuć. Pomimo pogroźek złego czarownika Zygryd składa Królowej Łąbędzi przysięgę wiecznej miłości. Jednak pod wpływem

<sup>55</sup> K. Armata, *Najważniejsze jest robienie filmów*, „Kino” 2011, nr 1, s. 19.

Odylii – córki Rotbarta, łudząco przypominającej jego ukochaną – łamie dane słowo. Gdy księżę zdaje sobie sprawę ze swojej pomyłki, wyjaśnia wszystko Odetcie i zapewnia ją o swoim uczuciu. Dziewczyna wybacza mu i ich miłość trwa dalej. Mimo to na przeszkodzie uczuciu kochanków nadal stoi zły czarownik, który grozi Zygfydowi śmiercią. Młodzieniec, nie chcąc ratować się ucieczką, woli umrzeć razem z wybranką serca. Znikając w falach jeziora, para pokonuje Rotbarta dzięki potędze miłości. W ostatniej części baletu, apoteozie, kochankowie odpływają do krainy wiecznej szczęśliwości w złotej łódce ciągniętej przez białe łabędzie<sup>56</sup>.

Opowieść ta zostaje przedstawiona również w *Czarnym łabędziu*. Za sprawą reżysera spektaklu – Thomasa Leroya, fabuła baśni ulega poważnym zmianom. Postanowił on wystawić balet w innym kształcie – prostszym i bardziej realistycznym. Największa modyfikacja dotyczy likwidacji apoteozy i szczęśliwego zakończenia. Akcja kończy się śmiercią Odetty. Ponadto Rotbart nie zostaje pokonany, a więc dobro nie zwycięża zła, co zazwyczaj ma miejsce w baśniach. Stosując podobne rozwiązanie, Thomas zwraca więcej uwagi na postać Odylii, która wychodzi zwycięsko z tej historii. Co więcej, Leroy podnosi wartość bohaterki, bowiem jej działania okazują się na tyle skuteczne, że Królowa Łabędzi nie ma szans z nią wygrać. W efekcie filmowa wersja baletu w znacznym stopniu odbiega od swojego baśniowego oryginału, a także staje się bardziej pesymistyczna.

Wprowadzone zmiany nie ograniczają się jedynie do fabuły. Dotyczą także postaci, które Thomas reinterpretuje. Reżyser skupia się głównie na Odetcie i Odylii. Zdaniem mężczyzny pierwsza z nich stanowi wyobrażenie niewinności i delikatności. Mówi o niej jako o „dziewicy, słodkiej i czystej”. Choć jest obdarzona dobrem oraz niezwykłym pięknem, pozostaje krucho

---

<sup>56</sup> I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 153-155. Przytoczone libretto pochodzi z wersji *Jeziora łabędziego*, które zdobyło popularność w Petersburgu i pozostaje powszechnie znane.

i słabą istotą. Kończy tragicznie, ponieważ nie potrafi zwyciężyć przeciwniczki w starciu o swojego ukochanego. Pomimo wprowadzonych przez Leroya zmian Odetta nadal stanowi wyobrażenie białego łabędzia. Tym samym za sprawą bohaterki uobecniają się związane z nim pierwotnie znaczenia. Spośród nich trzeba przede wszystkim wymienić piękno i czystość, znajdujące wyraz również w europejskich i wschodnich opowieściach o bajecznej dziewczycy-łabędziu. Jednak poprzez reinterpretację Odetty ważne dla omawianego motywu stają się również nowe wartości, m.in.: delikatność, niewinność i niemoc. Poprzez zmienioną postać Królowej Łabędzi ptak ten jest nieco inaczej postrzegany. Nie pozostaje jedynie wyobrażeniem piękna i czystości, ale także słabości. Thomas, a w zasadzie Darren Aronofsky (poprzez wykreowaną przez siebie postać), nadaje mu nowy, nieco odmienny kształt. Dzięki temu sposób jego wyzyskania nie pozostaje banalny i schematyczny. Takie ujęcie motywu wydaje się nietypowe, ponieważ łabędzie, ze względu na duży rozmiar<sup>57</sup> oraz majestatyczny kształt, mogą przywołać na myśl siłę i wielkość (niekoniecznie rozumianą dosłownie), a nie tyle kruchość i niemoc.

W filmie ucieleśnieniem postaci Odetty jest Nina, która zostaje obsadzona w tej roli. Zdaniem Leroya dziewczyna idealnie się do niej nadaje, ponieważ posiada pewne cechy, którymi odznacza się również bohaterka baletu. Dlatego możliwe staje się zestawienie obydwu postaci. Ze względu na fakt, że Odetta stanowi wyobrażenie białego łabędzia, Nina również się nim stanie. Darren Aronofsky, kreując protagonistkę poprzez postaciowanie pośrednie, stara się umocnić widza w tym przekonaniu<sup>58</sup>.

Nina pozostaje przede wszystkim delikatna, krucha i łękliwa. Taką widzi ją reżyser, ale także widz obserwujący niepewność często obecną na twarzy

<sup>57</sup> Łabędź niemy jest największym spośród polskich ptaków. Może osiągać nawet 170 cm długości całego ciała (J. Sokołowski, *Ptaki Polski*, Warszawa 1992, s. 28).

<sup>58</sup> H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 156–157.

bohaterki oraz słuchający nieśmiałego, łamiącego się głosu. Nina prowadzi bardzo uporządkowany tryb życia, w którym nie ma miejsca na szaleństwa ani łamanie zasad. Znaczną część swojego czasu poświęca baletowi, który traktuje niezwykle poważnie. Największym celem dziewczyny jest osiągnięcie perfekcji w tańcu, dlatego na próbach pozostaje bardzo zdyscyplinowana. Zdobywa uznanie reżysera dzięki dokładnej, precyzyjnej technice, jednak, jego zdaniem, tancerce nadal brakuje umiejętności, której nie można się zwyczajnie nauczyć, a którą trzeba w sobie mieć. Porządku w życiu Niny pilnuje nadopiekuńcza matka, która nadal traktuje ją jak małe dziecko. Tuli córkę do snu, pomaga się ubrać, nazywa „słodką dziewczynką”. Infantylność protagonistki odzwierciedla też pokój pełen maskotek w pastelowych kolorach poustawianych na malutkich krzeselkach. Także znaczna część otoczenia młodej baleriny utrzymana jest w jasnych tonach. Dotyczy to m.in. odzieży (najczęściej w kolorze białym). Co istotne, owa barwa stanowi wyraz czystości i niewinności, którymi odznacza się protagonistka. Warto tu zwłaszcza wymienić tak charakterystyczne elementy stroju dziewczyny, jak biały puchaty szalik i narękawnik, które przypominają ptasie upierzenie. W tym kontekście w naturalny sposób przychodzi na myśl łabędź.

Ptak pojawia się w filmie także za sprawą rozmaitych przedmiotów umieszczonych w otoczeniu Niny. Wyróżnić tu można m.in. wizerunek obecny na płytce w łazience, maskotkę czarnego łabędzia (kontrastującą z pozostałymi zabawkami w jasnych kolorach) oraz figurkę jego białego odpowiednika znajdującą się na stoliku w pokoju dziewczyny. Obecność przedstawień zarówno białego, jak i czarnego łabędzia wskazuje na występowanie w protagonistce dwóch przeciwstawnych pierwiastków (czystości i zepsucia, dobra i zła). W początkowych partiach filmu dominuje element pozytywny, jednak w miarę rozwoju fabuły zatracą się on w niej na korzyść czynnika negatywnego

Drugą, nie mniej ważną postacią, która zostaje zreinterpretowana przez Thomasa, jest Odylia. W jego opinii antagonistka Królowej Łabędzi

pozostaje drapieżna, zmysłowa i namiętna. Emanuje seksapilem, dlatego potrafi uwieść księcia. Jednak sposób, w jaki Leroy wypowiada się o bohaterce, świadczy, że nie czyni z niej postaci w pełni negatywnej. Siła i moc oddziaływania na innych, które posiada Odylia, każą patrzeć na nią bardziej jak na fascynującą, pociągającą kobietę. Zarówno w baśni, jak i w filmie Odylia staje się upostaciowieniem czarnego łąbędzia. W kulturze ptak ten odznacza się małą popularnością, choć jako przeciwieństwo swojego białego odpowiednika pojawiał się już w innych dziełach (np. w bajce Jana Christiana Andersena *Towarzysz podróży*)<sup>59</sup>. W odniesieniu do postaci Odylii można przypisać mu takie znaczenia, jak np.: zmysłowość, drapieżność, erotyzm, atrakcyjność. Darren Aronofsky wydobyl, dookreślił i nadał swojemu czarnemu łąbędziowi nową jakość: staje się on pewnego rodzaju wyobrażeniem *femme fatale*.

Niejako naturalnym odzwierciedleniem postaci Odylii w filmie jest Lily – nowa tancerka w zespole. Odznacza się ona urodą, pewnością siebie, siłą i swobodą obyczajową. Nie pozostaje tak zdyscyplinowana w tańcu jak Nina, ale reżyser widzi w niej duży potencjał. Dzięki wrodzonej lekkości, wdziękowi, pasji oraz umiejętności nazywanej przez Thomasa „zatracaniem siebie”, dziewczyna stanowi niemal idealną kandydatkę do roli czarnego łąbędzia. Dlatego właśnie protagonistka czuje się zagrożona przez nową tancerkę i obawia się, że dąży ona do zajęcia jej miejsca w zespole. Lily być może nie jest uosobieniem cech, które według Leroya charakteryzują Odylię, jednak z pewnością pozostaje przeciwieństwem spokojnej i łagodnej Niny. Ponadto dziewczynie udaje się poniekąd uwieść główną bohaterkę, co świadczy o posiadaniu przez nią szczególnego uroku i zmysłowości. Dowodem tego są wizje Niny, w których razem z Lily odbywa stosunek seksualny. W przytoczonej scenie warty uwagi jest tatuaż drugiej z dziewczyn, przedstawiający dwie symetrycznie ułożone białe lilie, okolone ciemnymi

<sup>59</sup> W. Kopaliński, op.cit., s. 208.



liśćmi, które w przywidzeniach protagonistki zmieniają się w parę skrzydeł. To w danym kontekście pozwala przywołać motyw łąbiedzia i połączyć go z Lily. Innym istotnym elementem jest akcent kolorystyczny. Podobnie jak w otoczeniu Niny znajduje się wiele bieli, tak jej antagonistce zostaje przypisana czerń, manifestująca się w ubiorze oraz makijażu.

Podobieństwa obydwu bohaterek do postaci baletowych nie ograniczają się jedynie do cech charakteru, zachowania oraz przypisanych im barw. Bowiem to, co staje się ich udziałem w filmie, wbrew pozorom nie odbiega daleko od pewnych motywów i sytuacji obecnych w *Jeziorku łąbiedzim*. Nina dąży do zrealizowania życiowego marzenia – osiągnięcia doskonałości w tańcu, tak jak Odetta pragnie osiągnąć wolność i zerwać ciążący na niej czar. Na drodze bohaterek stoją antagonistki, które próbują im przeszkodzić. Choć obydwie przypłacają to życiem, primabalerinie (w przeciwieństwie do Królowej łąbiedzi) udaje się zrealizować swój cel. Moment śmierci bohaterek zostaje zsynchronizowany, co w dość sugestywny sposób łączy ze sobą przesłanie obu fabuł oraz związane z nimi postacie. Związek między *Jeziorkiem łąbiedzim* i dziełem Aronofsky’ego dopełnia atmosfera, w obydwu przypadkach mroczna, napięta i pełna niepewności.

Ze względu na opisywane zależności między filmem a baletem elementem, który także wymaga omówienia, jest muzyka. Ścieżka dźwiękowa produkcji Aronofsky’ego zawiera fragmenty różnych kompozycji z *Jeziorka łąbiedziego*. Została ona stworzona przez Clinta Mansella, który całkowicie zdekonstruował najbardziej popularny utwór baletu. Podzielił go na części, pozmieniał kolejność oraz zastosował w różnych miejscach filmu. Zdaniem samego reżysera „to nie był już Czajkowski, lecz Czajkowski według Clinta Mansella”<sup>60</sup>. Zatem utwory nie pojawiają się jedynie w swoim klasycznym wydźwięku, ale można je usłyszeć w zmodyfikowanej formie, grane m.in. w klubie, do którego udają się Nina i Lily. Co ważne, poszczególne elementy

---

<sup>60</sup> K. Armata, op.cit., s. 19.

ścieżki dźwiękowej przypisane są niektórym postaciom, m.in. Ninie, jej matce – Ericie Sayers, Beth Macintyre, odwzorowując ich usposobienie oraz odczucia.

Protagonistce stale towarzyszy najpopularniejsza część *Jeziora łabędziego* (Suita baletowa op. 20), jednak najczęściej nie pojawia się w swoim oryginalnym kształcie<sup>61</sup>. Bywa modyfikowana w stosunku do etapu przemiany, na jakim pozostaje bohaterka, a także w zależności od stopnia napięcia i zaawansowania fabuły. W początkowych partiach filmu muzyka jest spokojna i znacznie wolniejsza niż w pierwotnej wersji; współgra z delikatną naturą dziewczyny. Jednak gdy balerina zaczyna się zmieniać i coraz częściej zatracą granicę między realnym światem a swoją świadomością, muzyka staje się szybsza, bardziej gwałtowna i napięta. Wówczas na ogół odwzorowuje chaos i zdenerwowanie, które nią targają, jak np. podczas premiery, w chwili następującej po wyobrażonym zabiciu Lily. Podobny – choć znacznie bardziej podniosły charakter – ma również w jednej z ostatnich scen, gdy Nina spostrzega, że zraniła samą siebie (a nie drugą tancerkę) kawałkiem lustra.

Warto także zwrócić uwagę na motywy muzyczne, które towarzyszą czar-nemu łabędziowi. Odnoszą się zarówno do postaci Lily, jak i do – napawają-cych protagonistkę lękiem – przywidzeń. Jeden spośród nich jest spokojny, choć niepozbawiony napięcia. Pojawia się zazwyczaj, gdy Nina spogląda w lustro i widzi, że jej odbicie porusza się samoistnie. Muzyka akcentuje wówczas tajemniczy i enigmatyczny charakter tych wizji. Drugi motyw ma zupełnie odmienny charakter. Pozostaje dynamiczny, pełen napięcia oraz gwałtowności, kontrastując z powolną i nieco melancholijną partią przypisaną protagonistce. Uobecnia się w momentach największych obaw głównej bohaterki, związanych z jej trudną rolą. Dotyczy on m.in. pojawiającego się w umyśle Niny obrazu Lily, która poniekąd uwodzi Thomasa na dzień przed

<sup>61</sup> Nawet melodia dzwonku telefonu komórkowego Niny nawiązuje do wspomnianego utworu.

występem (co wyraża obawę dziewczyny, że druga tancerka zastąpi ją na premierze baletu).

### **Trudna droga do doskonałości. Znaczenie motywów łabędzich dla zobrazowania przemiany protagonistki filmu Darrena Aronofsky'ego**

Jednym z kluczowych wątków *Czarnego łabędzia* jest przygotowywanie Niny do zagrania podwójnej roli w spektaklu. Wiąże się z tym przemiana bohaterki zarówno na gruncie kariery baletowej, jak i życia osobistego. Dziewczyna liczy bowiem, że w efekcie uda jej się osiągnąć perfekcję w tańcu. Procesowi temu nieodłącznie towarzyszy obraz czarnego łabędzia, który zdaje się coraz bardziej odzwierciedlać cechy osobowości samej dziewczyny.

W toku przemiany Nina dojrzewa jako osoba oraz kobieta, choć proces ten pozostaje dla niej trudny. Przypomina bolesne wydostawanie się ze swojego obecnego stanu, aby móc wejść w następny etap egzystencji. Wiąże się to z buntowniczym wyrwaniem się spod ochrony matki, która nie potrafi zaakceptować faktu, że jej córka zaczyna dorastać. Dlatego protagonistka stosuje radykalne środki, by pokazać, że nie jest już dziewczynką. Początkowo zdobywa się na podniesienie głosu. Manifestacyjnie wyrzuca maskotki oraz rygluje drzwi swojego pokoju, aby zapewnić sobie większą prywatność. Ostatecznie nie waha się nawet zaatakować matki, gdy kobieta stara się przeszkodzić jej we wzięciu udziału w premierze baletu. Przemianie bohaterki towarzyszą także pogłębiające się zadrapania na plecach, które dziewczyna zadaje sobie prawdopodobnie nieświadomie. Niewykluczone, że wiążą się one z ogromnym napięciem nerwowym, które towarzyszy przygotowaniom do roli w balecie. Można przypuszczać także, że Nina kaleczy siebie na znak buntu, ponieważ jest to jedyna forma protestu, na jaką ją stać. Tym sposobem chce niszczyć przesadne starania matki, która roztacza nad nią zbyt dużą opiekę. Prawdopodobnie dziewczyna rani siebie również ze strachu przed

wejściem w rzeczywistość dorosłych i opuszczeniem bezpiecznego świata dzieciństwa<sup>62</sup>.

Dojrzewanie Niny łączy się też z przemianą z dziewczynki w kobietę. Towarzyszą temu przygotowania bohaterki do roli Odylii w spektaklu. Osobą, która nią kieruje, jest Thomas. Reżyser zleca Ninie wykonywanie ćwiczeń polegających na „dotykaniu się”, mówi jej, jak ma się zachowywać, a później nawet niemal uwodzi balerinę. Ich relacje mają w dużej mierze pozostawać kwestią zawodową, chociaż przybierają formę wyrachowanego profesjonalizmu i można mieć wątpliwości co do prawdziwych intencji Leroya<sup>63</sup>. Wszystkie wymienione starania zmierzają do pobudzenia w dziewczynie kobiecości, zmysłowości i namiętności. Tak też się dzieje, a momentem kulminacyjnym przemiany jest – mający miejsce w wyobraźni Niny – stosunek, który odbywa ona z Lily po powrocie z klubu. To chwila wybuchu skrywanych przez bohaterkę żądz, poskramianej energii seksualnej oraz pierwszy większy przejaw wyzwolenia (nie tylko zmysłowego). Efekty dojrzewania Niny ujawniają się przede wszystkim w zachowaniu, ale także w tańcu. Protagonistka nabiera drapieżności, staje się odważniejsza oraz bardziej pewna siebie. Jej zmiana nie pozostaje niezauważona przez Thomasa, który twierdzi, że dziewczyna znacznie poprawiła się w roli Odylii. Wydaje się, że im więcej namiętności, atrakcyjności i stanowczości jest w Ninie, tym bardziej staje się gotowa do zagrania partii czarnego łabędzia.

Klimat zmysłowości podkreśla też obecność czerwonego koloru, będącego m.in. symbolem namiętności i podniecenia. Łączy się z nim przede wszystkim krew wypływająca z okaleczeń na ciele bohaterki. Bardzo ważna jest tu zwłaszcza scena zakończenia spektaklu, przynosząca obraz

<sup>62</sup> K. Wasilewska, J. Wasilewski, *Po drugiej stronie lustra*, „Film” 2011, nr 3, s. 68.

<sup>63</sup> J. A. Szarlot, D. Szymanowski, *Czarny łabędź: sztuka przekładu*, „Art Paper” [online] <[http://artpapier.com/?pid=2&cid=3&aid=2744&fb\\_source=message](http://artpapier.com/?pid=2&cid=3&aid=2744&fb_source=message)> [dostęp: 10 czerwca 2012].

krwawiącej rany, którą dziewczyna zadaje sobie kawałkiem lustra. Akt baleriny może być interpretowany symbolicznie: oznaczałby utratę przez nią dziewictwa<sup>64</sup>. Istotna jest też czerwona szminka, którą Nina kradnie innej tancerce, Beth Macintyre. Nie bez znaczenia pozostaje sam przedmiot, który może być traktowany jako emblemat kobiecości, zmysłowości oraz erotyzmu. Oprócz szminki dziewczyna przywłaszcza sobie również takie przedmioty, jak m.in.: błyszczące kolczyki i perfumy, które także w powszechnej opinii są atrybutami kobiecości. Jednak nie mają one dla bohaterki większej wartości materialnej: Nina w pewnym sensie nadaje im funkcję magiczną. Liczy, że posiadając przedmioty należące do wyśmienitej baleriny, stanie się taka jak Beth, czyli doskonała. Co więcej, przywłaszczając je sobie, protagonistka prawdopodobnie liczy też, że dzięki nim uda jej się stać bardziej zmysłową i atrakcyjną. Wszystko to wskazuje na budzenie się w bohaterce seksualności i potrzeby identyfikacji z własną płcią, dzięki którym może ona wyjść z roli dziewczynki i stać się kobietą.

Kradzież przedmiotów Beth stanowi zaledwie namiastkę starań, które podejmuje Nina, by przygotować się do premiery baletu. Bohaterka w pełni oddaje się swojemu zadaniu. Ćwiczy intensywnie każdego dnia, doprowadzając własne ciało do granic wytrzymałości. Ciągle chce poprawiać swoje ruchy, nawet na dzień przed występem, gdy wszystko zostało już dopracowane. Jej rola wiąże się z ogromną presją psychiczną. Bohaterka obawia się, że nie zdoła spełnić oczekiwań reżysera. Przemiana Niny staje się dla niej niezwykle trudna i bolesna. Dochodzi nawet do tego, że jej stres i lęki zaczynają znajdować wyraz w halucynacjach. Ich przedmiotem pozostaje najczęściej drugie „ja” dziewczyny: drapieżna, zmysłowa kobieta, w którą ma się przemienić. Czasem bohaterka widzi ją w różnych miejscach (w metrze, na ulicy, na scenie) jako osobę, która wygląda tak jak ona. Najczęściej okazuje się jednak, że jest nią w rzeczywistości Lily.

---

<sup>64</sup> K. Wasilewska, J. Wasilewski, op.cit., s. 68.

Kluczową rolę w przywidzeniach Niny odgrywa lustro. Niekiedy dziewczyna ze strachem obserwuje, jak postać, która stanowi jej odbicie, porusza się samoistnie, patrzy się złowieszczo, a czasem dokonuje samookaleczenia. Towarzyszy temu mroczny, kobiecy śmiech. Rany, które główna bohaterka ogląda w odbiciu, uwidaczniają się także na jej ciele w formie wysypki i zadrapań na plecach. Nina wydaje się zdziwiona, że skaleczenia pojawiają się, jakby nie pamiętała lub nie uświadamiała sobie, że mogła je sobie zadać.

Lustro jako wyraz halucynacji protagonistki nie zostało wybrane przez Darrena Aronofsky'ego przypadkowo, bowiem w kulturze pozostaje ono m.in. symbolem dwoistości, ambiwalencji, a także tezy i antytezy<sup>65</sup>. Nie ulega wątpliwości, że ożywione wizjami dziewczyny odbicie stanowi wyobrażenie czarnego łabędzia, jako że Nina uosabia jego drugą – jaśniejszą część. Zwierciadło jest też symbolem samopoznania i refleksji nad sobą. Uważa się, że odbija ono duszę człowieka, jego uczucia i troski<sup>66</sup>. Niewykluczone zatem, że lustrzana postać pozostaje integralną częścią głównej bohaterki. Próbuje niejako wydostać się na światło dzienne, przygłuszając delikatną naturę dziewczyny. W końcu w przywidzeniach to właśnie swoją twarz Nina rozpoznaje, gdy patrzy się na Lily.

Chwilą szczególnego nasilenia przywidzeń Niny jest, przywodząca na myśl horror, scena fizycznej przemiany bohaterki w ptaka na dzień przed premierą. Chociaż widz wie, że proces toczy się jedynie w umyśle dziewczyny, jej metamorfoza wydaje się realna, zwłaszcza jeśli zwróci się uwagę na przekrwione, czerwone oczy, wyrastające ze skóry pióra i wygięte nogi. Scena ta najdoskonalej wyraża lęk protagonistki. Nina znajduje się w sytuacji, gdy desperacko próbuje bronić się przed utratą pozycji primabaleriny. Nie waha się wówczas nawet agresywnie odpędzić matkę. Przemiana

<sup>65</sup> W. Kopaliński, op.cit., s. 205, 206.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 205.

w czarnego łabędzia jest widocznym potwierdzeniem, że bohaterka przez cały czas zmagala się z nim w swoich przywidzeniach.

Bohaterka doprowadza się do takiego stanu, ulegając naciskowi reżysera spektaklu. Gdy Nina wyznaje Thomasowi, że chce osiągnąć doskonałość, mężczyzna tłumaczy balerinie, na czym polega perfekcja i jakim sposobem ma ją zdobyć. Chodzi o odpowiednie wykorzystanie określonych cech osobowości i temperamentu do wywarcia szczególnego wrażenia na publiczności. Baletnica powinna zaskakiwać innych (ale także i siebie), umieć oczarować, zahipnotyzować widownię swoimi ruchami. Do tego konieczna jest pasja, energia, a nawet pewna doza drapieżności.

Zbigniew Banaś mówi o opisanej zdolności jako o ciężkim do zdefiniowania elemencie twórczości, który ma odróżniać rzemiosło od sztuki<sup>67</sup>. Podział na dwa wymienione komponenty nie jest nowy, bowiem nierzadko stanowiły one przedmiot rozważań filozofów i estetyków. Zajmował się nimi m.in. Friedrich Schelling. W opinii filozofa sztuka powstaje dzięki dwóm czynnikom: jeden z nich – „kunszt”, możliwy jest do wyćwiczenia, zaś drugi zostaje dany artyście przez naturę. Schelling nazywa go „poezją”. Obydwa elementy działające osobno nie dają zadowalających rezultatów, jednak w połączeniu ze sobą mogą objawić geniusz (który uobecnia się ponad tymi dwoma komponentami)<sup>68</sup>. Zatem Nina, choć opanowała doskonale „kunszt”, dąży jeszcze do umiejętnego wykorzystania drugiego, rzadkiego elementu. W filmie jest nim właśnie zdolność „zatracania siebie”. Opanowanie jej pozwoli bohaterce na dostąpienie wymarzonej perfekcji. Z celem bohaterki wiąże się nie co innego jak motyw łabędzia. Bowiem oznacza on również definitywne zrealizowanie pewnego pragnienia<sup>69</sup>. Można zatem przypuścić, że umiejętność „zatracania siebie” łączy się z cechami charakteryzującymi

<sup>67</sup> Z. Banaś, *Przemiany*, „Film” 2011, nr 1, s. 77.

<sup>68</sup> F. Schelling, *System idealizmu transcendentального*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1979, s. 355-356.

<sup>69</sup> J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 239.

tego ptaka jako postać kobiety fatalnej, potrafiącej uwodzić mężczyzn oraz drapieżnie zwalczającej swoje przeciwniczki. Czarny łabędź może również oznaczać rzadkość lub osobliwość (tak jak biały kruk)<sup>70</sup>, co potwierdza unikatowy charakter tej umiejętności.

Niewykluczone, że doskonałość wymaga od artysty wyjścia poza samego siebie, przekroczenia granic swoich możliwości, co okazuje się nieosiągalne. Być może opanowanie obydwu komponentów – „kunsztu” i „poezji” – umożliwi jedynie śmierć. Zapewne dlatego dziewczyna musi poświęcić siebie, swoje życie, by osiągnąć perfekcję. Jednak Nina nie żałuje swojej decyzji. Wręcz przeciwnie: jest szczęśliwa, bowiem dotarła do celu, do którego dążyła. W finałowej scenie nareszcie może przyznać przed sobą i innymi, że jej występ był doskonały. Można też przypuszczać, że jest to moment, w którym bohaterka staje się w pełni dojrzała, zarówno jako artystka, jak i osoba. Jasna oraz ciemna strona jej osobowości zostają ze sobą połączone, więc dziewczyna umiera pogodzona ze sobą<sup>71</sup>.

### **Czy można mówić o kiczowatości motywu łabędzia w filmach Petera Weira i Darrena Aronofsky’ego?**

Problem wydaje się wart uwagi ze względu na dość dużą popularność łabędzia w sztuce niższego rzędu. Można nawet postawić pytanie: czy w obu produkcjach obecny jest kicz, który koncentrowałby się wokół omawianego motywu? By móc na nie odpowiedzieć, trzeba zdać sobie sprawę z tego, że kicz przejawia się przede wszystkim poprzez sposób wykorzystania danego motywu, a nie poprzez samo jego pojawienie się. Gdy dochodzi do nieumiejętnej reprodukcji, powielenia metod naznaczonych już przez sztukę, wtedy można sądzić, że ma się z nim do czynienia<sup>72</sup>. Jeśli chce się oddalić

<sup>70</sup> W. Kopaliński, op.cit., s. 208.

<sup>71</sup> K. Wasilewska, J. Wasilewski, op.cit., s. 68.

<sup>72</sup> M. Hendrykowski, *Kłopoty z kiczem filmowym*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 13-14.



od kiczu, konieczne jest nadanie skonwencjonalizowanemu obrazowi nowej świeżości<sup>73</sup>.

W *Pikniku pod Wiszącą Skalą* omawiany motyw zostaje wyzyskany na rozmaite sposoby i znajduje swój wyraz na wielu poziomach dzieła. Przede wszystkim warto wymienić wizerunki łabędzi obecne w sferach wyobraźniowych bohaterów i sferze przedmiotowej świata przedstawionego. Stanowią one punkt wyjścia do zestawienia Mirandy ze wspomnianym ptakiem, jednak jest to tylko jeden z poziomów wykorzystania motywu. Znacznie istotniejsze pozostają interteksty artystyczne: *Narodziny Wenus* Sandra Botticellego oraz *Upalny czerwiec* Fredericka Leightona. Postaci przedstawione na tych obrazach łączą się z główną bohaterką dzięki wizualnemu podobieństwu. Co więcej, wiąże je ze sobą również motyw łabędzia, który akcentuje konotacje dotyczące piękna, miłości oraz tajemnicy. Peter Weir przywołuje znaczenia funeralne i mistyczo-tajemnicze omawianego motywu i podkreśla je przez użyte zabiegi operatorskie oraz umieszczone w odpowiednim otoczeniu wizerunki łabędzi. Wędrówka na „święta” górę także jest sprzężona z symbolicznymi znaczeniami wspomnianego ptaka (uwydatnianie tajemniczego i mistycznego charakteru wyprawy). Łabędź eksponuje również walor ciszy w filmie, wiążący się z przemilczeniem prawdy na temat rzeczywistości oraz tajemnic natury.

Uwzględniając wcześniejsze wnioski na temat obecności omawianego motywu w *Pikniku pod Wiszącą Skalą*, można mówić zarazem o głębi, jak i subtelności jego użycia przez Petera Weira. Z pewnością łabędź nie pełni tu jedynie funkcji ornamentacyjnej, lecz stanowi nieodłączny komponent różnych warstw dzieła. Jednak także nie dominuje głównego tematu *Pikniku pod Wiszącą Skalą*. Peter Weir kształtuje motyw według własnego uznania.

---

<sup>73</sup> J. Wojnicka, *Prerafaelici i makatka ścienna - czyli motyw łabędzia w „Pikniku pod Wiszącą Skalą” Petera Weira*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, op.cit., s. 90.

Nadaje mu określony charakter, ale nie powiela modeli obecnych już w kulturze. Z tego względu sposób wykorzystania łąbędzia nie jest ani konwencjonalny, ani banalny.

Omawiany motyw w filmie Darrena Aronofsky'ego także pozostaje daleki od schematyzmu, choć nie odznacza się taką oryginalnością jak w *Pikniku pod Wiszącą Skalą*. Reżyser wprowadza go do swojego dzieła za pomocą *Jeziora łąbędziego* Piotra Czajkowskiego, które pozostaje najważniejszym intertekstem artystycznym w filmie. Dlatego właśnie możliwe i naturalne staje się połączenie tego ptaka z postaciami protagonistki i jej antagonistki. Zestawienie to zostaje umocnione dzięki odpowiednim sposobom postaciowania, umieszczeniu sugestywnych wizerunków łąbędzia w świecie przedstawionym, a także z uwagi na określoną szatę kolorystyczną i muzykę. Tymi sposobami Aronofsky kreuje postaci białego i czarnego łąbędzia. Pierwszy z nich jest uosobieniem niewinności, delikatności, kruchości oraz subtelnego piękna. Zaś drugi, stanowiący jego przeciwieństwo, wyraża erotyzm, namiętność, zmysłowość oraz drapieżność. Właśnie owej bardziej mrocznej stronie motywu reżyser poświęca szczególną uwagę. Nadaje mu nową jakość, rzadziej akcentowaną w tekstach kultury. Uosobieniem czarnego łąbędzia w filmie staje się m.in. Lily, choć motyw ten nabiera też szczególnego znaczenia w odniesieniu do schizofrenicznych wizji głównej bohaterki oraz zdolności „zatracania siebie” (kluczowej do zagrania postaci Odylii w balecie). Łączy się z nim przemiana Niny (w kobietę oraz dojrzałą artystkę walczącą o samospełnienie na granicy życia i śmierci). Za sprawą tej metamorfozy uobecniają się w filmie inne konotacje łąbędzia: erotyczne, funeralne oraz estetyczne, co wprowadza do dzieła element oryginalności oraz świeżości.

Zdaniem Andrzeja Kołodyńskiego w filmie Aronofsky'ego obecne są czynniki, które spychają go w rejony kiczu. Autor recenzji wskazuje na obecność w *Czarnym łąbędziu* klisz fabularnych oraz wzorców czy elementów stereotypowego melodramatu; niepokojąca pozostaje także dosłowność

fabuły oraz nadmierna temperatura emocjonalna. Według krytyka, chociaż film jest pełen rozmachu, wrażenia po nim szybko wygasają, bowiem skupia on uwagę odbiorcy jedynie w trakcie projekcji<sup>74</sup>. Trudno nie zgodzić się z Andrzejem Kołodyńskim odnośnie obecności schematycznych obrazów oraz nadmiernego ładunku emocjonalnego produkcji Aronofsky'ego. Jednak film jest również pełen subtelności, a także w dość niekonwencjonalny sposób przedstawia świat baletu.

Ze względu na odmienną tematykę i budowę świata przedstawionego wydaje się, że oba filmy są zupełnie różne, a motyw łąbiedzia pozostaje ich bodaj jedyną płaszczyzną porównania. Jednak mimo to możliwe jest zauważenie także innych podobieństw. Odnoszą się one m.in. do przemiany, przez którą przechodzą zarówno postaci *Pikniku pod Wiszącą Skalą*, jak i bohaterka *Czarnego łąbiedzia*, choć można mówić o nieco odmiennych doświadczeniach. W filmie Weira poniekąd dochodzi do inicjacji, a więc (w tym przypadku) do uroczystego wtajemniczenia w pewną wiedzę lub dostąpienia innego stanu świadomości. Co więcej, bohaterki przeżywają to doświadczenie (które nabiera mistycznego charakteru) w szczególnym miejscu i czasie. Proces przemiany wygląda nieco inaczej u Darrena Aronofsky'ego, który prezentuje dojrzewanie Niny jako kobiety oraz artystki. Stanowi ono niejako naturalny etap rozwoju, a nie metafizyczną inicjację. Metamorfoza bohaterki ma sens bardziej „przyziemny” i związany z cielesnością. Dorastanie dziewczyny w dużym stopniu naznaczone jest zmysłowością, akcentowaną przez sceny związane z seksualnym dojrzewaniem baleriny oraz odpowiednie treści czy jakości filmowego obrazu (m.in. czerwona barwa wypływającej krwi, która przywodzi na myśl utratę dziewictwa). W przeciwieństwie do *Czarnego łąbiedzia* w dziele Weira erotyzm pozostaje kwestią atmosfery. W zasadzie zostaje on jedynie zasugerowany przez obecność określonych

---

<sup>74</sup> A. Kołodyński, *Czarny łąbiedź*, „Kino” 2011, nr 1, s. 67.

symboli (m.in. czerwieni obłoku i płaszcza Armii, fallicznych i waginalnych kształtów Wiszącej Skały, motywu gorsetów).

Zarówno Peterowi Weirowi, jak i Darrenowi Aronofsky'emu udaje się wprowadzić omawiany motyw w oryginalny sposób. Obydwaj reżyserzy wplatają go w różne płaszczyzny swoich dzieł, by wydobyć z nich głębokie znaczenia. W tym celu korzystają z rozmaitych i nieco podobnych metod. Co więcej, przywołane przez nich konotacje łąbiedzia wydają się do siebie zbliżone. Jednak omawiany motyw w ujęciu każdego z nich pozostaje inny, bowiem zarówno Weir, jak i Aronofsky nadają mu inny charakter. Ich filmy są odmienne, chociaż można wyróżnić pewne wspólne płaszczyzny dla ich porównania, jak np. kwestia przemiany (inicjacji lub dojrzewania), erotyczna i oniryczna atmosfera.

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej zatytułowanej *Motyw łąbiedzia w twórczości Petera Weira i Darrena Aronofsky'ego (na przykładzie filmów "Piknik pod Wiszącą Skałą" oraz "Czarny łąbiedź")*, powstałej pod kierunkiem prof. UKSW dr hab. Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

## **Swan Motif in Peter Weir's *Picnic at Hanging Rock* and Darren Aronofsky's *Black Swan***

In the article there are described methods and functions of swan motif used in films *Picnic at Hanging Rock* by Peter Weir and *Black Swan* by Darren Aronofsky. In the work of Australian director very important on that matter are the following: the main character (Miranda), pictorial intertexts, plot structure and some of the formal elements. In *Black Swan* various connections between the film and Peter Tchaikovsky's ballet *Swan Lake* are crucial. In the article there is also presented initiation process of both film characters, which is important for the swan motif. It is an area of comparison of these relatively different works as well. Last part of the article discusses elements of kitsch in the mentioned motif (because of considerable amount of it in low standard art) and tries to prove that methods of exploiting the swan motif by both Peter Weir and Darren Aronofsky are far from kitsch.

**Keywords:** swan motif, Swan Lake, initiation, kitsch, Peter Weir, Darren Aronofsky.