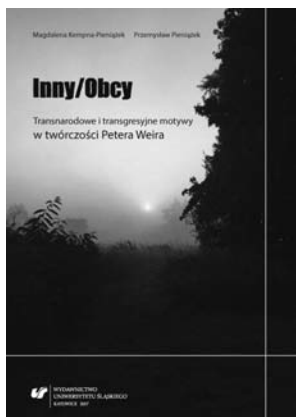


Przewodnik po snach



KAROLINA KOSTYRA

W twórczości Petera Weira ujawnia się szczególna właściwość, która sprawia, że jego filmy wymykają się konwencjonalnym kategoryzacjom. *Seanse Pikniku pod Wiszącą Skalą* (1975), *Ostatniej fali* (1977) czy *Bez lęku* (1993) zostawiają po sobie naddatek sensów. Mnożą się niejasne tropy i tajemnice, ujawniają dowody istnienia innego wymiaru egzystencji. Na niecodzienne rozwiązania fabularne i umiejętność kreowania aury niezwykłości zwracali uwagę anglojęzyczni komentatorzy, stopniując w grze słownej nazwisko reżysera – *Weir, Weird, and Weirder Still* (niemal dziwny, dziwny i jeszcze dziwniejszy), albo nazywając go wprost: Peter Weird (Dziwny) ¹. Swego czasu Philip Adams, przewodniczący Australijskiego Instytutu Filmowego, stwierdził, że *niezwykła wrażliwość Weira odbiera w tych samych rejestrach co UFO albo tabliczka Ouija* ². Osobliwy styl twórcy widoczny jest nawet w bardziej klasycznych, gatunkowych produkcjach. Tonacja zrealizowanej w Ameryce komedii romantycznej *Zielona karta* (1990) kojarzy się raczej z intymnym kinem obyczajowym niż ze słodyczą „romkomów”. W wysokobudżetowym filmie przygodowym *Pan i władca: Na krańcu świata* (2003) równie dużo uwagi poświęca się epickim bitwom morskim co psychologii marynarzy i realiom życia na statku. Natomiast poetyka opowieści wojennych, *Gallipoli* (1981) i *Roku niebezpiecznego życia* (1982), wyraża się w formalnej subtelności oraz swoistej rezygnacji z epatowania „silnymi wrażeniami”. Również *Stowarzyszenie umarłych poetów* (1989) – najbardziej, zdawałoby się, hollywoodzkie dzieło w filmografii reżysera, nie wpisuje się w pełni w ramy krzepiącej amerykańskiej opowieści o inspirującym nauczycielu i cudownie odmienionych uczniach. W końcu bilans zysków i strat studentów Akademii Weltona nie wypada jednoznacznie pomyślnie, a melancholijny wydźwięk zakończenia każe wierzyć, że *tylko w snach człowiek może być naprawdę wolny*.

Kino Weira zostawia widzowi pewną przestrzeń interpretacyjną. Z jednej strony wypełnia je bogactwo znaczeń – intrygujących tropów i symboli, których sens nie zawsze jest jasny, z drugiej zaś niektóre realizacje mogą zostawiać pewien gatunkowy niedosyt związany z faktem, że konwencje komedii romantycznej, horroru, kina przygodowego czy wojennego traktowane są przez twórcę z dużą dawką autorskiej swobody. Ten pierwiastek niedopasowania czy właśnie „dziwności” stymuluje filmoznawców do odkrywania tajemnic twórcy. Na gruncie anglojęzycznym o Peterze Weirze pisali m.in. Jonathan Rayner, Serena Formica czy Michael Bliss, a na polu rodzimego filmoznawstwa zajmował się nim Marek Haltof, osadzając filmy autora w kontekście kina i kultury antypodów.

Wydana w 2017 r. książka Magdaleny Kempnej-Pięiążek i Przemysława Pięiążka jest pierwszą polską monografią poświęconą reżyserowi. Publikacja *Inny/Obcy. Transnarodowe i transgresyjne motywy w twórczości Petera Weira* stanowi próbę oswojenia „dziwnego” dorobku filmowca. To książka pisana w duecie, choć wolna od uchybień częstych w przypadku publikacji wieloautorskich. Stojący za nią badacze przekuwają swoje zróżnicowane zainteresowania i preferowane formy opowiadania o nich w harmonijną całość tak, że nie sposób dociec imiennego autorstwa konkretnych fragmentów. Czuje się w niej jednak publicystyczny sznyt Przemysława Pięiążka – autora artykułów naukowych i nagradzanego dziennikarza kulturalnego. Dla Magdaleny Kempnej-Pięiążek jest to przedłużenie bogatego dorobku naukowego, na który składa się m.in. monografia gatunku (*Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*³) oraz pozycje poświęcone takim filmowcom jak Marc Forster (*Dziwniejsze niż fikcja. Rola wyobraźni w filmach Marca Forstera*⁴), a także Werner Herzog i Wim Wenders (*Marzyciele i wędrowcy. Romantyczna topografia twórczości Wernera Herzoga i Wima Wendersa*⁵). Monografia poświęcona reżyserowi *Ostatniej fali* jest w tym wypadku rezultatem konsekwentnego zainteresowania kinem, które jest nieco oderwane od ziemi (choć niekoniecznie przynależy do obszaru fantastyki).

Obecny czas sprzyja takim podsumowaniom, gdyż Weir od niemal dekady jest nieaktywny jako filmowiec, a zatem jego dorobek na tę chwilę wydaje się zamknięty i przez to bardziej czytelny. Jak oceniają go autorzy? Książka przedstawia, jak zauważają, *zapis śledztwa w sprawie transcendencji, ukrytej pod naskórkiem zdroworoządkowej codzienności* (s. 15). Trzeba zaznaczyć, że to badanie niezwykle metodyczne – zapoczątkowane kilka lat temu w publikacji *Formuły duchowości w kinie najnowszym*⁶ autorstwa filmoznawczyni z Uniwersytetu Śląskiego. Autorka w podrozdziale dotyczącym australijskiego reżysera pisała o „podwójności” weirowskich światów – przestrzeniach na pozór racjonalnych, które otwierają się na oddziaływanie niezwykłości.

Poszukiwanie transcendencji naznacza większość filmów Weira. Bohaterowie pod powłoką racjonalnej, profanicznej rzeczywistości odnajdują płaszczyznę niezwykłych doznań i nowych wartości. Dobrze wychowane dziewczęta z *Pikniku...* poddają się obezwładniającej mocy natury. Stateczny prawnik z *Ostatniej fali* odkrywa siłę plemiennych rytuałów. Truman Burbank zagląda w oko kamery, by się przekonać, że jego dotychczasowe życie było ufundowane na fałszu. Egzystencjalne przebudzenia wyrrywają bohaterów ze sztywnych ról społecznych do tego stopnia, że ci porzucają swoje rodziny, posady i szkoły, wiedzeni siłami, których oddziaływanie nie daje się zrationalizować. W tych opowieściach, jak zauważają Kempna-Pięiążek i Pięiążek, spontaniczność i nielogiczność triumfuje nad tym, co logiczne i pragmatyczne. Światy Weirowskie działają na własnych zasadach. Badacze podkreślają to we wstępie, powołując się na deklarację Mirandy z *Pikniku pod Wiszącą Skalą* – *podobno wszystko zaczyna się i kończy we właściwym miejscu i czasie*. Tylko jak ustalić te współrzędne, kiedy zatrzymują się zegarki?

Dla autorów ważną wskazówką jest figura Innego czy Obcego. Ta popularna w humanistyce i naukach społecznych kategoria wydaje się wyborem aż nader adekwatnym (czy wręcz bezpiecznym), jeśli użyć jej do analizy takich filmów, jak *Piknik pod Wiszącą Skalą*, *Ostatnia fala* czy nawet *Świadek*. Kempna-Pięiążek i Pięiążek zauważają jednak jej obecność w niemal całej filmografii reżysera

(z głównego toku rozważań wyłączono jedynie realizacje telewizyjne oraz debiutanckie *Samochody, które zjadły Paryż* z 1974 r., co ma swoje uzasadnienie ze względu na ich osobny – artystyczny i dystrybucyjny – charakter). Tytułowy Inny/Obcy jest więc nicią, która mocniej lub bardziej swobodnie spaja historie na pozór niepodobne. Zdaniem badaczy motyw Obcego *powraca w kolejnych filmach nie tyle może w charakterze dominanty, co znaczącego tła ukazywanych na ekranie wydarzeń* (s. 81). Obcy na podstawowym poziomie może być bohaterem filmu. Jedną z jego inkarnacji jest postać buntownika, który rozpoznaje otaczające go środowisko jako duszne i nieszczerze. Czasem rolę Innego przyjmuje przewodnik w rytuałach przejścia albo żyjąca własnym życiem Natura (w *Pikniku...* wyrasta ona przecież na odrębnego bohatera). Obecność elementu z zewnątrz daje inspiracje do przededefiniowania tego, co zastane, i przeżycia momentów transgresyjnych, dalekich od codziennego doświadczenia. Obce byty prowokują do zmian – metaforycznego czy dosłownego zejścia w głąb (*Ostatnia fala*), zawieszenia broni (*Świadek*) albo zrzucenia gorsetów (*Piknik...*).

Drugi wariant, w jakim rozpatrywana jest obcość, wiąże się ze statusem twórcy filmowego jako postaci z zewnątrz. Tytułowy Inny/Obcy to zatem sam Weir. Badacze we wstępie podkreślają istotę napięć, jakie odbijają się w jego dziełach rozchwianych między popularnym kinem gatunkowym a autorską innowacją oraz australijską i wielonarodową perspektywą. Ta ostatnia opozycja ma dla analityków szczególne znaczenie. Obecność transnarodowych elementów manifestuje się, jak twierdzą, już w początkowej, „australijskiej” fazie kariery reżysera. Kempna-Pieniążek i Pieniążek traktują *Piknik...* oraz *Ostatnią falę* prawie jak dylogię. Idąc za spostrzeżeniami Marka Haltofa, zauważają duchowe pokrewieństwa łączące obydwa dzieła. To filmy nakręcone przez Weira w okresie, w którym interesował się snami i mitami. Ich oniryczna poetyka przywołuje na myśl europejskie kino autorskie, choć jednocześnie są to realizacje czerpiące z cudów przyrody i kultury australijskiej, które w oficjalnym dyskursie były uznawane za dobra narodowe warte promowania na świecie. Oznacza to, że początkowe filmy reżysera mogły uchodzić za granicą za „typowo australijskie” kino, a przy tym wpisywać się w gusta festiwalowej publiczności.

Czy zatem realizacje Petera Weira można uznać za pocztówki z antypodów? Autorzy zajmująco analizują ten problem na przykładzie *Ostatniej fali*, która tyleż oddaje szacunek rdzennym Australijczykom, ile romantyzuje i zawłaszcza ich kulturę. Porównując opowieść o białym Mulkurulu do indiańskich westernów kontestacyjnych, stwierdzają, że film *wydaje się dzieckiem swoich czasów* (s. 51) – okresu, w którym duża część świata zachodniego starała się odzyskać „prawdę” o skolonizowanych narodach. Jednak dobre chęci paradoksalnie mogły się przyczynić do reprodukcji nierówności objawiających się w modelu, w którym skolonizowany zostaje sprowadzony do roli egzotycznego towaru, a jego kultura i przymioty są esencjonalizowane jako inność na sprzedaż.

Podobne wątki postkolonialnej krytyki dorobku Weira pojawiają się gdzieniegdzie w *Innym/Obcym...* Zawiedzie się jednak ten, kto będzie poszukiwał w książce analizy zaangażowanej politycznie. Kategoria transnarodowości, jaką operują Kempna-Pieniążek i Pieniążek, pozwala im na twórcze i przenikliwe rozpoznanie dorobku reżysera, ale nie zostawia przestrzeni dla bardziej wyrotowego odczytania jego dzieł. W jej obrębie udaje się jednakże autorom zbudować zniuansowany,

a przy tym klarowny wywód. Transnarodowość w twórczości Weira zasadza się na dwóch aspektach – tematyce jego filmów oraz fakcie, że sam jest twórcą transnarodowym, co jest związane ze statusem filmowca aktywnego nie tylko w kinie australijskim, ale i amerykańskim (a niekiedy również koproducentkim). *Stowarzyszenie umarłych poetów* czy *Wybrzeże Moskitów* to w końcu filmy hollywoodzkie (finansowane studyjnie, posiadające gwiazdorską obsadę i bliskie konwencji głównego nurtu), choć ich autor nigdy na stałe nie wyemigrował do Los Angeles. W określeniu szczególnej sytuacji filmowca pomaga autorom Serena Formica, która klasyfikuje Petera Weira jako twórcę kina „globalnego Hollywoodu”, to znaczy Hollywoodu rozumianego szeroko – nie tyle jako przestrzeń geograficzna, ile model produkcji wykraczający poza granice głównego ośrodka amerykańskiej kinematografii. Produkcje „globalnego Hollywoodu” są swego rodzaju hybrydami łączącymi elementy narodowe i ponadnarodowe. Przyjęcie tak elastycznej perspektywy otwiera analizowane filmy na tryb lektury, w którym pozornie nieprzystające do siebie elementy układają się w spójną mozaikę.

Weir jest reżyserem transnarodowym, co znajduje odbicie nie tylko w modelu produkcji jego filmów czy ich barwnej poetyce, ale też w tematach, jakie porusza. Autorzy książki omawiają w tym kontekście realizacje z początku lat 80.: *Gallipoli* i *Rok niebezpiecznego życia*. To okres, w którym w ciągu dwóch lat dokonano się istotne przesunięcie, gdyż pierwszy z filmów można uznać, za Haltofem, jako przykład wzorcowego kina narodowego, drugi zaś uważa się za wstęp do hollywoodzkiej kariery reżysera. Opowiadając o klęsce pod Gallipoli, która dla australijskiej świadomości narodowej była wydarzeniem formującym, Weir podąża poniekąd podobną jak wcześniej drogą – szuka tematów, obrazów i mitów esencjonalnych dla swego narodu. O ile jednak w *Pikniku...* i *Ostatniej fali* pokazywał Australię jako królestwo dzikiej przyrody i siedlisko dziwnych mocy, o tyle w *Gallipoli* przygląda się jej od strony „zwykłych ludzi”. Właśnie w tej zwyczajności, naturalności i dobru dusznej naiwności bohaterów upatruje się kreowania narodowych mitów. To kino ultraaustralijskie, choć Kempna-Pieniążek i Pieniążek dodają, że w *Gallipoli* odbijają się pierwiastki innych anglosaskich i światowych kinematografii.

Peter Weir tworzy wobec tego kino australijskie, ponadnarodowe, a może i uniwersalne, bowiem na kreślonej dotychczas siatkę napięć nakłada się jeszcze płaszczyna związana z jungowskimi inklinacjami autora *Truman Show*. W tej wizji archetypy i symbole nie są partykularną, kontekstową domeną, ale językiem wspólnym dla całej ludzkości. Badacze, czerpiąc ze źródeł religioznawczych i antropologicznych, ujawniają w kinie Weira obrazy, motywy i scenariusze obecne w kulturze od niepamiętnych czasów. Czytają jego dzieła jako opowieści o rytuałach przejścia – inicjacji (*coming of age*) czy spotkaniu ze śmiercią, a także łączą ich ikonografię ze sferą symboli. Dopatrują się pewnych stałych motywów wizualnych i powtarzających się kompozycji kadru.

Droga, którą obierają autorzy książki, jest zbieżna z wrażliwością i wyborami twórczymi samego reżysera. Badacze pogłębiają nadane już przezeń znaczenia – oprowadzają po świecie snów, mitów i niezwykłych wizji w sposób, jakiego mógłby sobie życzyć nie tylko sam reżyser, ale i miłośnik jego twórczości. To publikacja, która nie odczarowuje, lecz wzbogaca dzieła Weira – osadza je w religijnym i kulturowym imaginariu, dopowiada to, co na ekranie manifestuje się jedynie intuicyjnie i tym samym pozwala zachwycić się wyobraźnią reżysera. Obecne

w dziełach Weira sny i fantazje o Innym zostały omówione w sposób przystępny i angażujący czytelnika, co sprawia, że publikacja może wzbudzić uznanie zarówno wśród filmoznawców, jak i szerzej rozumianego grona miłośników kina. Nie przekona za to tych, którzy są uprzedzeni do samego twórcy, ponieważ lektura *Innego/Obcego...* jest nazbyt bliska opowieściom, które śni sam Weir.

Zapowiedziane na początku śledztwo w sprawie transcendencji jest zatem metodyczne, drobiazgowo i przejrzyste, ale sprawa – na szczęście – nie zostaje w pełni wyjaśniona. Analizowane przez badaczy „dziwne” filmy Petera Weira zachowują swą pociągającą tajemniczość. Nie znaczy to wcale, że autorzy prowadzą powierzchniowe badanie kina. Wręcz przeciwnie – monografia *Inny/Obcy...* jest pisana w humanistycznym duchu przywracania „zapomnianego języka”, odtajniania wielowymiarowej natury istnienia. Taka postawa poznawcza wymaga od naukowca specyficznej koncentracji uwagi. Jak uczył Billy Kwan w *Roku niebezpiecznego życia*, nie należy patrzeć na rzeczy same w sobie, lecz na cienie, które rzucają, gdyż dopiero w odbiciu ujawnia się prawdziwa istota.

Pierwsza polska monografia poświęcona Weirowi sprawnie podsumowuje karierę australijskiego reżysera – na tyle sprawnie, że w najbliższym czasie rodzimi filmoznawcy nie powinni odczuwać potrzeby poszerzania badań na tym polu, gdyby te miały być prowadzone w duchu podobnym do studiów naukowców z Uniwersytetu Śląskiego. Zamknięta na ten moment i fachowo zsyntetyzowana twórczość autora obecnie dopomina się może jedynie lektury bardziej radykalnej (np. zaangażowanego, politycznego odczytania figury Innego) lub typowo estetycznej, w której gruntownej analizie byłaby poddana aura Weirowskich obrazów. Niezależnie od przyszłości dociekań w tym zakresie należy docenić analityczną pasję Magdaleny Kempnej-Pieniążek i Przemysława Pieniążka, których praca stanowi dziś podstawowy przewodnik po snach Petera Weira.

KAROLINA KOSTYRA

Magdalena Kempna-Pieniążek, Przemysław Pieniążek, *Inny/obcy. Transnarodowe i transgresyjne motywy w twórczości Petera Weira*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.

¹ D. Castell, „Weir, Weird and Weirder Still”: *The Riddle of Hanging Rock*, w: *Peter Weir Interviews*, red. J. C. Tibbets, University Press of Mississippi, Jackson 2014, s. 79-84.

² R. Leonard, *The Mystical Gaze of The Cinema: The Films of Peter Weir*, Melbourne University Press, Melbourne 2009, s. 96.

³ M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

⁴ Taż, *Dziwniejsze niż fikcja. Rola wyobraźni w filmach Marca Forstera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.

⁵ Taż, *Marzyciele i wędrowcy: romantyczna topografia twórczości Wenera Herzoga i Wima Wendersa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

⁶ Taż, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.