

Inny/Obcy

Transnarodowe i transgresyjne motywy  
w twórczości Petera Weira

*Naszej córce Zosi*

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego  
w Katowicach  
nr 3680

50<sup>lat</sup>  
**Uniwersytetu**  
**Śląskiego**  
w Katowicach

Magdalena Kempna-Pieniążek  
Przemysław Pieniążek

# Inny/Obcy

Transnarodowe i transgresyjne motywy  
w twórczości Petera Weira



WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO  
KATOWICE 2017

Redaktor serii: Studia o Kulturze  
DOBROŚŁAWA WĘŻOWICZ-ZIÓŁKOWSKA

Recenzent  
AGNIESZKA NIERACKA

Na okładce wykorzystano zdjęcie autorstwa: BARBARY KITY  
Projekt okładki: ALEKSANDRA GAŹDZICKA  
Redakcja: MAGDALENA KOPEĆ  
Projekt typograficzny i łamanie: BEATA KLYTA

Copyright © 2017 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-226-3302-1 (wersja drukowana)  
ISBN 978-83-226-3303-8 (wersja elektroniczna)

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

¶ Wydanie I. ¶ Liczba arkuszy drukarskich: 11,0. Liczba arkuszy wydawniczych: 13,0. ¶  
Cena 20 zł (+VAT). ¶ Publikację wydrukowano na papierze Alto 100 g, vol. 1,5. ¶ Do składu  
książki użyto krojów pism: *Lato* (zaprojektowanego przez Łukasza Dziedzica) oraz *Bona  
Nova* (zaprojektowanego przez Andrzeja Heidricha; w opracowaniu cyfrowym Mateusza  
Machalskiego). ¶ Druk i oprawę wykonano w drukarni „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław.

# Spis treści

- 7 Wstęp
  
- 17 ROZDZIAŁ I. W poszukiwaniu Innego
- 18 Cień wielkiej góry: *Piknik pod Wiszącą Skatą*
- 38 Utracony sen: *Ostatnia fala*
  
- 57 ROZDZIAŁ II. Zmiana perspektywy: narodowe/transnarodowe
- 57 W poszukiwaniu narodowej tożsamości: *Gallipoli*
- 68 W stronę transnarodowości: *Rok niebezpiecznego życia*
  
- 81 ROZDZIAŁ III. Obcy w Ameryce
- 82 Oczyma dziecka: *Świadek*
- 95 Ostatni człowiek i amerykański Adam: *Wybrzeże Moskitów*
- 107 Bez strachu, bez tożsamości: *Bez lęku*
  
- 117 ROZDZIAŁ IV. Być outsiderem
- 118 Lekcja odrobiona: *Stowarzyszenie Umarłych Poetów*
- 128 Ucieczka ze sztucznego raju: *Truman Show*
  
- 137 ROZDZIAŁ V. Podróże w nieznane
- 137 Ona i on: *Zielona karta*
- 144 On i oni: *Pan i władca: Na krańcu świata*
- 151 Oni i ona: *Niepokonani*
  
- 159 Zakończenie
  
- 161 Filmografia
- 163 Bibliografia
- 167 Spis fotografii
- 169 Indeks osobowy
- 173 Summary
- 175 Zusammenfassung

## Wstęp

Do niedawna najczęściej określano go mianem maga, mistyka lub szamana ekranu. Jest reżyserem transgresji, mistrzem tajemnicy, który nie ukończył żadnej szkoły filmowej. Jego dzieła od lat są duchową wędrówką w poszukiwaniu alternatywnej rzeczywistości. Przekraczanie granic dokonuje się w nich poprzez uczestnictwo w rytualnej podróży, często obfitującej w brzemienne w konsekwencje spotkania przedstawicieli nieprzystających do siebie porządków. Twórczość Petera Weira nie tylko jednak otwiera się na perspektywę dialogu; z wielu względów wydaje się również, iż sama jest owocem pewnego spotkania – w tym przypadku spotkania kina gatunków i kina artystycznego, a także kina australijskiego i kina hollywoodzkiego (a w tle również kina europejskiego). W świetle najnowszych badań prezentuje się ona jako fenomen o charakterze transnarodowym, efekt twórczej kombinacji wątków zaczerpniętych z różnych systemów nie tylko kinematograficznych, lecz także kulturowych.

W niniejszej książce zdajemy relację z dokonującej się w ostatnich latach zmiany perspektywy w postrzeganiu twórczości Weira: od interpretacji zogniskowanych na zagadnieniach duchowych do wątków akcentujących status autora funkcjonującego w warunkach „globalnego Hollywoodu”. Przedstawiamy również najważniejsze aspekty wędrówek, które odbywają bohaterowie jego filmów w poszukiwaniu głębszego wymiaru egzystencji, pozwalającego określić im swoją tożsamość oraz przynależność w świecie, w którym – jak powie jedna z bohaterek *Pikniku pod Wiszącą Skalą* (1975) – „wszystko zaczyna się i kończy we właściwym miejscu i czasie”. Jesteśmy przekonani, że źródła obu tych motywów – transgresyjnego i transnarodowego – można upatrywać w mocno akcentujących swoją obecność w filmach Weira metaforach Obcego oraz Innego. Dlatego też, skupiając się na postaci outsidera, chcemy zwrócić uwagę na charakter przekroczeń dokonujących się w dziełach reżysera. Z jednej strony ma tu miejsce konfrontacja z tym, co tajemnicze, nieznanne i niezmiernie; niejednokrotnie przy tym następuje wejście w obręb świata, w którym obowiązują odmienne reguły i systemy wartości. Często jest to świat wartości wyższych, manifestujący się poprzez inwazję świętości (hierofanie) lub obecność duchowego przewodnika, wprowadzającego bohatera w odrębny wymiar egzystencji. Eksploracja odmiennych stanów świadomości jest drogą prowadzącą przez świat snów i mitów, którą bohaterowie

wie filmów Petera Weira przebywają w celu zmierzenia się z własnymi słabościami i ograniczeniami narzuconymi przez opresyjny system kultury. Z drugiej strony, dzieła reżysera nieustannie mediują między perspektywami tożsamości narodowej i transnarodowej, między kinem gatunków a kinem artystycznym, między autorskością a konwencją, ustanawiając szczególnie status reżysera jako Obcego – zarówno w Hollywood, jak i w kinie australijskim. Dynamika owych napięć zdeterminowała charakter i kształt niniejszej książki. Dzieł Petera Weira nie omawiamy w niej w porządku ściśle chronologicznym – bardziej istotna jest dla nas ewolucja wybranych wątków oraz związanych z nimi kontekstów określających specyfikę twórczości reżysera.

Szczególony status Petera Weira jako filmowego autora w trafny sposób ujmuje Serena Formica, zwracająca uwagę na zmianę, jaka dokonała się w rozumieniu fenomenu migracji filmowców do Hollywood:

Dziś „wyjazd do Hollywood” nie zawsze oznacza udanie się do Los Angeles; koniecznie trzeba rozróżnić Hollywood jako „fizycznie istniejące miejsce” od Hollywoodu jako „modelu produkcji”. Pierwszy z nich jest przestrzenią ulokowaną w mieście Los Angeles [...]. Drugi Hollywood [...] rozszerzył swoje granice na obszar różnych części świata. Przestał być fizycznie istniejącym miejscem, stając się ideą, „globalnym Hollywoodem”, który [...] znajduje się wszędzie. Przypadek Petera Weira jest na tym tle szczególnie interesujący, ponieważ – mimo iż przeniósł się on do Hollywood w rozumieniu „modelu produkcji” [...] – nigdy nie emigrował do Hollywood rozumianego jako „fizycznie istniejące miejsce”, wciąż mieszkając w Australii<sup>1</sup>.

Ulokowanie Petera Weira na mapie „globalnego Hollywoodu” pozwala autorce na wysnucie wniosku o transnarodowym charakterze jego twórczości. Jak jednak zauważa badaczka, sama kategoria transnarodowości jest trudno uchwytna, posiadając bardzo wiele rozmaitych konotacji<sup>2</sup>. Will Higbee i Song Hwee Lim odnoszą ją do trzech aspektów: kwestii produkcyjno-dystrybucyjnych, problemu wpływu kinematografii narodowych na inne obszary kulturowe, wreszcie: do kontekstów migracji filmowców<sup>3</sup>. W niniejszej książce istotniejsza od tych obszarów będzie wspomniana przez Formicę idea kina transnarodowego jako „kina reali-

1 S. FORMICA: *Peter Weir. A Creative Journey from Australia to Hollywood*. Bristol–Chicago 2012, s. 5.

2 Zob. tamże, s. 23.

3 Zob. W. HIGBEE, S.H. LIM: *Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies*. „Transnational Cinemas” 2010, nr 1, s. 9–19.

zwanego przez transnarodowych reżyserów” (w tym wypadku Petera Weira), a zarazem „kina, które podejmuje temat transnarodowości”<sup>4</sup> (jak ma to miejsce na przykład w *Roku niebezpiecznego życia*, 1981; *Zielonej karcie*, 1990 czy *Niepokonanych*, 2011). Co istotne, kino transnarodowe nie eliminuje z dyskursu idei narodowości, jednakże, jak stwierdza Formica, „wykracza poza nią: jest realizowane ponad granicami, a jego produkty są w pewien sposób filmowymi hybrydami”<sup>5</sup>. Taka perspektywa nie tylko pozwala rozpatrywać australijskie (ale czy na pewno narodowe?) filmy Petera Weira w kontekście jego późniejszych hollywoodzkich dokonań, lecz także otwiera się na kategorię szeroko rozumianych transgresji.

Kino Petera Weira od początku zawierało w sobie potencjał przełamania wszelkich barier. Jego wczesne dokonania – takie jak *Homesdale* (1971) czy *Samochody, które zjadły Paryż* (1974), plasujące się w obszarze nurtu zwanego australijskim gotykiem – charakteryzowały się tendencją do twórczego dekonstruowania konwencji nieomal w stylu kina progresywnego. Ich gatunkowa hybrydyczność oraz silnie obecne w nich obce wpływy (od *Latającego Cyrku Monty Pythona* do amerykańskich filmów grozy) wskazywały już na kształtowanie się transnarodowego wymiaru dzieł reżysera. W niniejszej książce interesować nas będą jednak innego rodzaju przekroczenia – transgresje, które – często ewokując nastroj tajemnicy i Inności – będą sytuowały przedstawiane w filmach Weira historie na płaszczyźnie mitu i/lub dialogu z tradycją. Odwołując się do nich, chcemy pokazać, że konstytutywna dla filmów reżysera postać outsidera zanurzona jest w rozmaitych rozumieniach Obcości – zarówno tej terytorialnej i społecznej, jak i duchowej, metafizycznej.



Peter Weir (ur. 1944) studiował sztukę i prawo, jednak żadnego z tych kierunków nie ukończył. Porzucił także pracę w biurze nieruchomości swojego ojca, wyruszając w młodzieńczą podróż po Europie, która rozbudziła jego artystyczny temperament. Po powrocie do Australii rozpoczął pracę dla Commonwealth Film Unit, gdzie zrealizował między innymi krótkometrażówkę *Michael* (1969). Film zdobył Grand Prix Australijskiego Instytutu Filmowego, co pozwoliło młodemu twórcy nakręcić *Homesdale*. Trzy lata później Weir zrealizował swój pierwszy film pełnometrażowy – *Samochody, które zjadły Paryż*. Podobnie jak *Homesdale*, realizacja ta jest czarną komedią, w której można odnaleźć wpływ surrealistycznego

4 Zob. S. FORMICA: *Peter Weir...*, s. 13.

5 Zob. tamże, s. 23.



humoru Monty Pythona oraz stylistykę australijskiego gotyku. Mimo iż film okazał się finansową porażką, do dziś ma grono oddanych wielbicieli.

Najważniejszym dziełem Petera Weira okazał się *Piknik pod Wiszącą Skatą* – poetycka próba zmierzenia się z kruchością zdroworozsądkowej rzeczywistości, której analizą, podobnie jak filmu *Ostatnia fala* (1977), zajmujemy się w rozdziale pierwszym. W tej samej dekadzie Weir wciąż okazjonalnie współpracował z telewizją – był jednym z reżyserów serialu *Luke's Kingdom* (1976) opowiadającego o kolonizacji australijskiego kontynentu w XIX wieku oraz nakręcił komediowy dreszczowiec pt. *Hydraulik* (1979).

Na początku lat osiemdziesiątych autor zrealizował dwa ważne filmy – *Gallipoli* (1981) oraz *Rok niebezpiecznego życia* (1982). W pierwszym z nich dominującym tematem jest krystalizowanie się narodowej tożsamości, w drugim natomiast reporterski zapis manipulacyjnego charakteru rządów Sukarno w Indonezji. Według krytyków, to właśnie między datami realizacji tych filmów konstytuuje się w twórczości Weira istotna cezura: w naszej opinii, wyrażonej w drugim rozdziale niniejszej książki, będzie to koniec narodowego, a zarazem początek transnarodowego etapu w dorobku reżysera. Od tego momentu reżyser ze zmiennym szczęściem zacznie realizować filmy w Hollywood: *Świadek* (1985) oraz *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* (1989) okażą się frekwencyjnymi i artystycznymi sukcesami. Niechęć krytyków oraz widzów do *Wybrzeża Moskitów* (1986) oraz *Bez lęku* (1993) będzie szła w parze z finansowym powodzeniem *Zielonej karty* oraz pozytywnymi recenzjami *Truman Show* (1998). Także adaptacja prozy Patricka O'Briana *Pan i władca: Na krańcu świata* (2003) przyniesie twórcom wymierne korzyści finansowe. Po realizacji tego filmu Weir zamilknie jednak na kilka lat, aby w 2011 roku powrócić na ekrany kin za sprawą *Niepokonanych* – filmu, który pod pewnymi względami wydaje się szczególnie symptomatyczny dla problemów omawianych w tej książce. W adaptacji prozy Sławomira Rawicza reżyser z jednej strony ukaże bowiem bohaterów w trakcie karkołomnej wyprawy mającej znamiona podróży inicjacyjnej, z drugiej natomiast uplasuje się w samym centrum kina transnarodowego, realizując koprodukcję, w której hollywoodzkie konwencje zostaną wykorzystane do opowiedzenia o losach narodowo mieszanego uciekinierów z radzieckiego gułagu, wędrujących przez Rosję, Mongolię i Tybet do Indii.

Transformacja etapu narodowego w transnarodowy nie oznacza, że motywy charakterystyczne dla australijskich filmów reżysera zostały przez niego zarzucone. W kolejnych częściach książki postaramy się dowiedzieć, że również w dziełach zrealizowanych przez Weira we współpracy z Hollywoodem odnaleźć można wątki o charakterze transgresyjnym. W trzecim rozdziale odwołamy się do historii zogniskowanych

wokół figury ojca dokonującego przekroczenia pełniącego kluczową rolę w życiu członków jego rodziny. Będą to: *Świadek*, w którym John Book razem z amiszami Rachel i Samuelem „zakłada” własną rodzinę, *Wybrzeże Moskitów* oraz *Bez lęku*. Z kolei czwarty rozdział poświęcony zostanie buntowniczym duchom, których poszukiwania doprowadzą do zachwiania stabilnością ich światów. W tej części swoje rozważania będziemy opierać na *Stowarzyszeniu Umarłych Poetów* oraz *Truman Show*. Wreszcie, w rozdziale piątym, przyjrzymy się *Zielonej karcie*, *Panu i władcy...* oraz *Niepoko-nanym*, czyli filmom najmocniej uwikłanym w hollywoodzkie konwencje, a zarazem wykorzystującym owe konwencje w celu skonstruowania charakterystycznych dla Weira narracji o Innych/Obcych uchwyconych w momencie podróży.

Twórczość Petera Weira można rozpatrywać na różnych płaszczyznach. Dla Marka Haltofa elementem scalającym jego filmy jest zagadnienie zderzenia kulturowego. Jonathan Rayner zwraca uwagę na udane połączenie wpływów europejskiego kina artystycznego z gatunkowymi konwencjami, a Serena Formica na ideę „globalnego Hollywoodu” znajdującą wyraz w tej twórczości. Wszystkie te wątki zostaną poruszone w niniejszej książce, przy czym szczególnie interesować nas będą rytuały przejścia między różnymi poziomami egzystencji oraz kulturowe media-cje dokonujące się w obrębie dorobku Petera Weira rozumianego jako kino transnarodowe.

Głównym tematem większości filmów australijskiego autora jest próba wyjścia poza granice tego, co łatwo dostrzegalne. Zwraca on uwagę widzów na świat doświadczeń, który jest „rzeczywisty”, choć trudno uchwytny<sup>6</sup>. W realizm codzienności, będącej punktem wyjścia dla każdej historii, twórca wplata wydarzenia zakłócające znany nam porządek świata. „Rzeczywistość” rezyduje bowiem także w snach, mitach, stanach wyczulonej świadomości, będących odpowiedzią na stres, sprzeczne wrażenia czy tajemnicze obiekty. Jest poznawana dzięki intuicyjnym lub pozazmysłowym doświadczeniom. Jednak częściej Weira wydają się interesować nie tyle niewytłumaczalne zdarzenia, ile ludzie ich doświadczający. Bohaterem jego filmów jest zazwyczaj outsider, człowiek z zewnątrz, który próbuje poznać i zrozumieć inną kulturę lub społeczność<sup>7</sup>. Fascynacja obcym światem nie oznacza jednak umiejętności zrozumienia reguł, które w nim obowiązują. Bohater jest zatem często z góry skazany na przegraną w konfrontacji z wydarzeniami, które przerastają jego

6 Zob. T. RYAN, B. McFARLANE: *Peter Weir – w kierunku środka*. Przeł. H. ZWOLSKI. W: *Kino Antypodów*. Red. L. SOSNOWSKI. Kraków 1983, s. 75.

7 Zob. M. HALTOF: *Kino australijskie. O ekranowej konstrukcji Antypodów*. Gdańsk 2005, s. 230.

władze poznawcze. Logika oraz wiedza racjonalna uniemożliwiają poznanie i pojęcie świata snów oraz mitów. Weir jest zainteresowany reakcją bohaterów na zjawiska wymykające się kontroli umysłu. Pokazuje, w jaki sposób niecodzienne sytuacje testują, a czasem ponownie definiują wiedzę oraz system wierzeń bohaterów. David Burton w *Ostatniej fali* chce zrozumieć, czym dla Aborygenów jest mityczny Czas Snów, lecz zamiast tego egzystuje na krawędzi jawy i fantasmagorii, tracąc kontrolę nad własnym życiem. Michael Fitzhubert w *Pikniku pod Wiszącą Skatłą* wyrusza na poszukiwanie zaginionych dziewcząt, jednakże sam znajdzie się pod tajemniczym wpływem skalnego monolitu. Natomiast Max Klein w filmie *Bez lęku* zмага się z zagadką swojego cudownego ocalenia z katastrofy lotniczej. Postaci te realizują ideę zwykłego człowieka ciągle zagrożonego przez coś nadzwyczajnego, wepchniętego w sytuację, w której nie może już liczyć na racjonalizm<sup>8</sup>. Dotychczasowa egzystencja bohaterów Weira w ramach własnego, oswojonego świata zostaje naznaczona traumą prowadzącą do utraty ich niewinności lub naiwności. Irma, która jako jedyna z zaginionych powraca z feralnego pikniku, nie potrafi wyjaśnić niecodziennego zdarzenia, wywołując histerię i wrogość pozostałych uczennic Appleyard's College. W *Świadku* niewinność małego amisza Samuela zostaje bezpowrotnie utracona, gdy chłopiec staje się świadkiem brutalnego morderstwa dokonanego w dworcowej toalecie. Ucieczka Alliego Foxa od „zgnilizny” współczesnej Ameryki przyniesie mu rozczarowanie oraz śmierć, a dla jego najstarszego syna, Charliego, będzie bolesnym wkroczeniem w dorosłość. Poczucie straty pojawia się wśród uczniów Welton School po samobójczej śmierci Neila Perry'ego w *Stowarzyszeniu Umarłych Poetów*, będącej konsekwencją niechęci instytucji wobec prób indywidualnej ekspresji, jak również u Carli po tragicznej śmierci jej dwuletniego synka w filmie *Bez lęku*. Nawet Truman Burbank skrywa pod uśmiechem gorycz, wynikającą z rozpoznania, że jest przedmiotem manipulacji telewizyjnego boga.

Weir wyraźnie sugeruje, że dwa obce światy nie mogą ze sobą współistnieć. Bohater próbuje przekroczyć barierę porozumienia z inną kulturą, lecz próba ta nigdy nie zostaje zwieńczona pełnym sukcesem. John Book w filmie *Świadek*, pomimo uczucia, którym darzy Rachel, nie jest w stanie wygrać z prawem ustalonym przez wieloletnią tradycję. Alliego Foxa dopada w głębi dżungli szaleństwo będące karą za biblijną pychę. John Keating w *Stowarzyszeniu Umarłych Poetów* staje się kozłem ofiarnym konserwatywnej szkoły, która nie toleruje jego „ekscentrycznych” metod

8 Zob. T. RYAN, B. McFARLANE: *Peter Weir – w kierunku środka*. Przeł. H. ZWOLSKI. W: *Kino Antypodów...*, s. 78.

nauczania. Co jednak ciekawe, o ile dokonywane przez bohaterów transgresje często wiążą się z poczuciem straty czy porażki, o tyle nie wprost wyrażane w kinie Weira idee transkulturowości i transnarodowości okazują się niezwykle owocne, mimo iż ich realizacja nie zawsze spotykała się ze zrozumieniem widzów i krytyków. Nieprzypadkowo chyba najbardziej spełnionymi spośród postaci wykreowanych przez reżysera będą odnajdujący miłość bohaterowie *Zielonej karty* oraz w trudzie odzyskujący odebraną im wolność protagoniści *Niepokonanych*.

Większość bohaterów Weira pełni rolę mediatorów między odrębnymi światami. Część z nich wykonuje „racjonalne”, nowoczesne zawody: adwokata, policjanta, reportera. Według Haltofa, w pierwszym okresie twórczości bohaterowie Weira są reprezentantami logiki Zachodu, która nie potrafi sobie poradzić z obcym systemem wartości. W drugim okresie zachodnia wiedza staje się zwierciadłem, które pozwala protagoniście zobaczyć samego siebie<sup>9</sup>. W pierwszej grupie filmów racjonalni bohaterowie zostają pokonani przez irracjonalne wydarzenia; w grupie drugiej irracjonalni bohaterowie często przegrywają z racjonalnie nastawionym środowiskiem.

Transgresja bohaterów Weira jest poszukiwaniem przez nich własnej drogi do duchowego wymiaru egzystencji, zainicjowanym przez (najczęściej) niewytłumaczalne zdarzenie, jak gdyby w myśl idei Arnolda van Gennepa, stwierdzającego: „Rzeczywistość *profanum* i rzeczywistość *sacrum* są sobie tak bardzo obce, że przejście z jednej do drugiej nie może się odbyć bez stadium pośredniego”<sup>10</sup>. Zniknięcie dziewcząt pod Wiszącą Skałą jest ostatnim etapem ich wędrówki ku zjednoczeniu z siłami Natury. David Burton wkracza w oniryczną rzeczywistość plemiennych rytuałów dzięki Chrisowi Lee – Aborygenowi nawiedzającemu jego sny. Doświadczenie iluminacji przez Maxa Kleina zapoczątkowuje „pośmiertny” wymiar jego egzystencji. Jednakże: „Samo istnienie *sacrum*, jak również towarzyszących mu obrzędów, ma tę cechę charakterystyczną, że jest zjawiskiem zmiennym. *Sacrum* nie jest bowiem kategorią bezwzględną, ale kategorią manifestującą się w szczególnych sytuacjach. Człowiek, który żyje we własnym domu [...], przebywa w rzeczywistości *profanum*. Do rzeczywistości *sacrum* wkracza wtedy, gdy wyrusza w podróż i jako obcy znajduje się w pobliżu nieznanego miejsca”<sup>11</sup>. Podróż bohaterów staje się konfrontacją z ich przeznaczeniem. Kiedy widzimy twarz Mirandy – najbardziej uduchowionej z uczestniczek feralnego pikniku – na którą nałożony zosta-

<sup>9</sup> Zob. M. HALTOF: *Kino australijskie...*, s. 232.

<sup>10</sup> A. VAN GENNEP: *Obrzędy przejścia*. Przeł. B. BIAŁY. Warszawa 2006, s. 29.

<sup>11</sup> Tamże, s. 37.

je obraz zrywających się do lotu ptaków, przeczuwamy, że dramat, który wkrótce się rozegra, będzie w rzeczywistości aktem unifikacji z żywiołem Natury. Podróż do podziemnego świata Sydney, gdzie Burton odnajduje prawdę o Czasie Snów oraz odkrywa własną tożsamość, zwieńczona zostaje morderstwem oraz wizją potopu, zwiastującego ponowne narodziny. Wyprawa rodziny Foxów do Ameryki Środkowej jest podróżą do Conradowskiego „jądra ciemności”, gdzie musi nastąpić upadek „ostatniego człowieka”, za którego uważa się Allie. Samochodowe wędrowki Maxa i Carli nieustannie przybliżają ich powrót do świata „żywych”, w którym Max odnajdzie swoje ocalenie. Z kolei ucieczka Trumana z Seahaven, medialnej symulakry, jest podróżą ku innemu światu, którego istnienie protagonista prawdopodobnie cały czas przeczuwał, a mordercza wyprawa bohaterów *Niepokonanych* przed każdym z jej uczestników odsłania prawdę o sobie samym.

Bardzo istotnym tematem twórczości Petera Weira jest konflikt między Naturą a cywilizacją, utożsamianą z zachodnim stylem życia. Biali bohaterowie odkrywają, że Natura nie daje sobą zawładnąć, co więcej – człowiek staje się jej ofiarą. Pełne pychy przekonanie, że to oni rządzą ziemią i podporządkowują sobie Naturę, jest silnie związane z charakterem pani Appleyard czy Alliego Foxa – oboje w konsekwencji ponoszą klęskę. David Burton początkowo należy do grupy ludzi „cywilizowanych”, lekceważących tajemnice Natury, jak również sposób życia swoich „prymitywnych” podopiecznych. Przekraczając dzięki pomocy Charliego granicę codzienności, protagonista odkrywa w sobie zdolność przenikania tajemnicy snu, odczytywania wskazówek w nim zawartych, a nawet przewidywania przyszłości. W filmie *Świadek* amisy, podobnie jak wcześniej Aborygeni, symbolizują jedność z Naturą oraz posłuszeństwo wyższemu prawu. Pojawienie się w ich osadzie, Lancaster, Johna Booka, a w szczególności skorumpowanych policjantów, jest przerwaniem granicy rozciągającej się między dwoma światami – dlatego wywołuje sprzeciw społeczności, tworzącej hermetyczną enklawę.

Mistyczne doświadczenia bohaterów Weira mają na celu odkrycie przez nich pełni egzystencji. Według Mircei Eliadego: „Człowiek integralny zna inne sytuacje prócz swej kondycji historycznej; zna stan snu, snu na jawie, melancholii i oderwania od spraw powszednich, błogości estetycznej, ucieczki wewnętrznej, a wszystkie te stany nie są »historyczne«, aczkolwiek są równie autentyczne i równie istotne dla ludzkiego istnienia jako sytuacji historycznej człowieka”<sup>12</sup>. Często są to doświadczenia bliskiej śmierci, które inicjują rytuał przejścia w stronę *sacrum*, ponieważ:

12 M. ELIADE: *Sacrum, mit, historia*. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1970, s. 41.

„Kto pragnie uzyskać dostęp do życia duchowego, ten musi obumrzeć w świeckim sposobie bycia i narodzić się na nowo”<sup>13</sup>. Realizując tę ideę, Burton zabija Charliego, plemiennego kapłana, dopełniając tym samym swoje przeznaczenie; John Book zostaje poważnie ranny, zanim pojawi się w Lancaster; doświadczenie światła w przypadku Maxa Kleina sprawia, że bez większych obrażeń wychodzi ze śmiertelnej katastrofy, a wędrujący przez Syberię, pustynię Gobi, a następnie Himalaje protagoniści *Niepokonanych* nieustannie są świadomi cienkiej granicy, która oddziela ich wątłą egzystencję od okrutnej śmierci.

W pewnej mierze niniejsza książka jest więc zapisem śledztwa w sprawie transcendencji, ukrytej pod naskórką zdroworozsądkowej codzienności. Jest próbą zrekonstruowania wizji świata wypełnionego tajemnicą, melancholią i cudownością, sfery podświadomości, do której droga wiedzie poprzez intuicję, sny oraz mity, świata rządzonego przez irracjonalne uczucia, gdyż według Weira wszystko, co logiczne i pragmatyczne, musi ostatecznie przegrać z nielogicznym i spontanicznym<sup>14</sup>.



Znawca tematyki transnarodowości, Ulf Hannerz, stwierdza, że „cechą charakterystyczną dla współczesnej globalnej ekumeny jest [...] to, że nie istnieje żaden naprawdę odległy Inny, żaden Człowiek Prymitywny [...], ale raczej mieszanina i kontinuum różnych bezpośrednich i pośrednich spotkań”<sup>15</sup>. Słowa te nasuwają się pamięci w trakcie oglądania *Zielonej karty*, w której w nowojorskiej kawiarni o nazwie Afrika młoda Amerykanka Brontë spotyka Francuza Georges'a po to, by wejść z nim w fikcyjny związek małżeński, który obojgu przyniesie wymierne korzyści. Kulturowy tygiel, w jakim znaleźli się bohaterowie Petera Weira, wydaje się idealną ilustracją „kontinuum bezpośrednich i pośrednich spotkań”, o jakich wspomina Hannerz. I rzeczywiście, trudno jednoznacznie stwierdzić, kto tutaj mógłby zostać uznany za Innego: czy gruboskórny Georges z prole-

13 M. ELIADE: *Sacrum i profanum. O istocie religijności*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1999, s. 166.

14 Zob. M. HALTOF: *Kino australijskie...*, s. 232. W jednym z wywiadów twórca stwierdza: „Jestem podobny do malarza prymitywisty [...], którego drzewa są trochę za duże [...], który maluje z niczym niezmacną radością, opierając się na własnej intuicji”. S. MATTHEWS: *35 MM Dreams. Conversations With Five Directors About The Australian Film Revival*. <http://www.peterweircave.com/articles/fivedir.html> (dostęp: 23.03.2016).

15 U. HANNERZ: *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*. Przeł. K. FRANEK. Kraków 2006, s. 24.

tariacką dumą obnoszący się ze swoim życiorysem kloszarda, czy może jednak Brontë, bardziej niż ludzi kochająca hodowane przez siebie rośliny? W trakcie rozwoju akcji postawy obojga ewoluują w myśl idei otwarcia się na to, co obce, a być może nawet niezrozumiałe. W tle rozbrzmiewają utwory irlandzkiej wokalistki Enyi, wokoło bohaterów Nowy Jork tętni barwnym życiem migrantów ze wszystkich stron świata, a stojący po drugiej stronie kamery australijski reżyser, doskonale wyczuwając rytm konwencji hollywoodzkiej komedii romantycznej, po raz kolejny zdaje się pytać o możliwość przekroczenia jakiejś granicy. Nawet jeżeli „naprawdę odległy Inny” rzeczywiście już nie istnieje (może istniał jeszcze w trakcie realizacji *Pikniku pod Wiszącą Skałą* oraz *Ostatniej fali?*), to Inny mieszkający tuż obok w globalnej ekumenie wydaje się nie mniej interesujący – zwłaszcza wtedy, kiedy spojrzy prosto w twarz Obcego.

Magdalena Kempna-Pieniżek  
Przemysław Pieniżek

The Other/Alien

Transnational and transgressive motives in the work of Peter Weir

SUMMARY

The book traces a change in the perception of the work of Peter Weir that has been under way in recent years, marked by a shift from interpretations focusing on spiritual themes to approaches emphasising the situation of the author immersed in the context of "Global Hollywood." It also presents the most important aspects of wanderings undertaken by Weir's protagonists, who search for a deeper dimension of existence that could help them define their identity and alliances in the world where "everything begins and ends at exactly the right time and place." It expresses the conviction that the origins of both motives – transgressive and transnational – may be found in the dichotomy of the Other/Alien, conspicuously present in Weir's films. For this reason, while focusing on the figure of the outsider, the book draws attention to the nature of transgressions that are taking place in Weir's works. On the one hand, there is confrontation with whatever is mysterious. Exploration of different states of consciousness leads through the world of dreams and myths – a path that Weir's protagonists travel to face their own weaknesses and limitations imposed by the oppressive system of culture. On the other hand, Weir's films never stop mediating between the points of view of national and transnational identity, between the genre cinema and the artistic cinema, and between creativity and convention, thereby consolidating the unique position of the film director as an Alien, both in Hollywood and in Australian cinema.

The dynamics of these tensions have determined the character and the form of this book. Peter Weir's works are not discussed here in a strictly chronological order, a more important criterion being the evolution of selected story threads and their related contexts which define the unique element in his work. Chapter One is concerned with the two most famous Australian films by Weir: *Picnic at Hanging Rock* (1975) and *The Last Wave* (1977), which established the range of themes he often returned to in later works. Next chapter offers interpretations of *Gallipoli* (1981) and *The Year of Living Dangerously* (1982). If the former is perceived as a realisation of the idea of Australian national cinema, the latter marks Weir's accession to mainstream world cinema. Chapter Three is devoted to his Hollywood films. The analysis of *Witness* (1985), *The Mosquito Coast* (1986), and *Fearless* (1994) draws attention to the point of view of an Alien who observes America and American culture from a certain distance. This theme is then continued in Chapter Four, which focuses on the figure of the outsider – a character typical of Weir's films, who can be seen *in statu*



*nascendi* in *Dead Poets Society* (1989) and *The Truman Show* (1989). Finally, Chapter Five brings together analyses of *Green Card* (1990), *Master and Commander: The Far Side of the World* (2003), and *The Way Back* (2010), in which the transnational motives receive more prominence than in other films by Weir.

The interpretations offered in this volume provide an argument for the claim that the work of Peter Weir is a fruit of the genre cinema and the artistic cinema coming together, as well as of the interaction between Australian cinema and Hollywood (and, in the background, European cinema). In the light of most recent research, it appears as a transnational phenomenon, a result of a combination of themes borrowed from various systems, not only cinematographic but also cultural.

Magdalena Kempna-Pieniżek  
Przemysław Pieniżek

Ein Anderer/Ein Fremder  
Transnationale und transgressive Motive in Peter Weirs Werken  
ZUSAMMENFASSUNG

Das Buch berichtet über die in den letzten Jahren variierende Betrachtungsweise der Werke von Peter Weir: von den auf geistige Motive fokussierten Interpretationen zu den Motiven, welche den Status eines in der Wirklichkeit des sog. „globalen Hollywoods“ agierenden Schriftstellers unterstreichen. Dargestellt werden hier auch die wichtigsten Aspekte der von den Helden der Filme Weirs unternommenen Wanderungen in der Suche nach einem tieferen Sinn der Existenz, der ihnen möglich macht, ihre Identität und die Zugehörigkeit zur Welt zu definieren, in der „alles an einem richtigen Ort und zu einer richtigen Zeit beginnt und endet“. Die Verfasser von der Publikation sind davon überzeugt, dass der Ursprung für die beiden Motive – das transgressive und das transnationale Motiv – in der von Weir in seinen Filmen stark hervorgehobenen Dichotomie: Fremder/Anderer zu suchen sei. Somit konzentrieren sie sich auf die Figur eines Outsiders, indem sie dem Charakter von den in den Werken des Regisseurs vorkommenden Überschreitungen ihre Aufmerksamkeit schenken. Einerseits werden wir hier mit einem Geheimnisvollen konfrontiert. Die Erforschung des veränderten Bewusstseinszustands ist ein durch die traumartige und mythische Welt führender Weg, den die Filmhelden von Weir gehen, um eigenen Schwächen und den durch repressives Kultursystem aufgezwungenen Beschränkungen entgegenzutreten. Andererseits aber vermitteln die Filme des Regisseurs ununterbrochen zwischen Perspektiven der nationalen und transnationalen Identität, zwischen den Genrefilmen und den künstlerischen Filmen, zwischen Autorenfilmen und konventionellen Filmen, wodurch sie den Status des Regisseurs als eines Fremden, sowohl in Hollywood, als auch in australischer Filmkunst festigen.

Die ganze Dynamik der Spannungen hat den Charakter und die Form des vorliegenden Buches determiniert. Peter Weirs Filmwerke werden hier nicht in chronologischer Ordnung besprochen – den Verfassern lag es eher viel daran, die Evolution von ausgewählten Fäden und damit verbundenen, die spezifische Kunst des Regisseurs zu kennzeichnenden Kontexten zu schildern. Das erste Kapitel ist den zwei berühmtesten Filmen Peter Weirs: *Picknick am Valentinstag* (1975) und *Die letzte Flut* (1977) gewidmet, die das ganze Spektrum von Themen bestimmen haben, die der Regisseur auch in seinen weiteren Filmen aufgriff. Das nächste Kapitel betrifft: *Gallipoli* (1981) und *Ein Jahr in der Hölle* (1982); wird der erstgenannte Film als Verwirklichung der Idee der nationalen Kinematographie Australiens betrachtet, so stellt der zweite den Beitritt des

Regisseurs zur Hauptströmung der Weltfilmkunst dar. Den Hollywooder Filmen Weirs wurde das dritte Kapitel gewidmet. Bei der Analyse von *Der einzige Zeuge* (1985) und *Mosquito Coast* (1987) betonen die Verfasser den dort zum Ausdruck kommenden Sicht des Fremden, der Amerika und dessen Kultur mit Distanz betrachtet. Der Faden wird fortgesetzt im vierten Kapitel, wo die für Weirs Filme kennzeichnende Figur des Outsiders dargestellt wird. Diese Figur kann man *in statu nascendi* in *Der Klub der toten Dichter* (1989) und *Truman Show* (1998) beobachten. Schließlich das fünfte Kapitel beinhaltet die Analysen der Filme: *Green Card-Scheinehe mit Hindernissen* (1990), *Master & Commander. Bis ans Ende der Welt* (2003) und *Die Unbesiegbaren* (2010), wo transnationale Motive in der Kunst des Regisseurs am stärksten anklingeln.

Die im Buch formulierten Auslegungen sind ein Argument für die These, dass Peter Weirs Werke das Resultat des Zusammentreffens von Genrefilmen und künstlerischen Filmen, von australischer und Hollywooder (im Hintergrund auch europäischer) Kinematographie ist. Nach neuesten Forschungen stellen sich seine Filme als ein nationales Phänomen dar, als Ergebnis der Kombination von Motiven, welche verschiedenen nicht nur kinematographischen, sondern auch kulturellen Systemen entnommen wurden.