

Dorota Samborska-Kukuć*

O kilku kontekstach powieści Joan Lindsay *Piknik pod Wiszącą Skalą*

Film Petera Weira jako tessera

Postwiktoriańska powieść australijskiej pisarki Joan Lindsay (1896–1984) *Piknik pod Wiszącą Skalą* (*Picnic at Hanging Rock*, wyd. 1 w 1967) swoją spektakularną popularność i szeroki rezonans zawdzięcza ekranizacji „szamana kinematografii”, Petera Weira (premiera 1975). Ten obraz filmowy, poetycki i urzekający wysubtelnioną zmysłowością narzuca jednak interpretację, którą można by określić jako kobiecą inicjację w dorosłość; nie jest to zresztą jedyny film tego reżysera, który podejmuje tematykę adolescencji: bliźniaczy obraz „rodzaju męskiego” to przecież równie słynne *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* (*Dead Poets Society*, USA, 1989). Klimatyczna, impresyjna wersja Weira nie oddaje jednak w pełni pierwowzoru, niektóre bowiem wątki, a nawet wypowiedziane frazy reżyser wyostreza, inne wycisza lub marginalizuje, dokonuje przestawek i korekt zgodnie z przyjętym przez siebie metafizycznym przesłaniem filmu. Z tych powodów wariant Weirowski wzmocniony muzyką Gheorga Zamfira (jako imitacją gry satyra na flecie), widowiskowymi, sugerującymi pejzaże starych mistrzów zdjęciami Russela Boyda i urodą odtwarzającej rolę Mirandy Anne Louise Lambert wydaje się pozornie głębszy, opalizujący sensami i sugestiami pulsującymi we wszystkich wymiarach. Nie ulega wątpliwości, że jest to obraz metafizyczny, hipnotyzujący widza, który pod wpływem synestezji wrażeń może doznać iluminacji.

Trudno się dziwić, że o pół wieku młodszy od autorki powieści Weir zobaczył w *Pikniku* metafory warte dekoracji, jakie oddać mogło tylko zaczarowane zwierciadło kina. Możliwości te sprawiły, że film stał się rodzajem intermedialnego dopełnienia (*tessery*), jak określiliby to Harold Bloom¹, zespołem przekształceń

* Prof. zw. dr hab.; Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski; ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: ddsk@wp.pl.

1 H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. A. Bielik-Robson, Kraków 2002, s. 25.

w wybranym przez adaptującego dzieło reżysera kierunku, a zatem metatekstem. Weir nie jest bowiem imitatorem powieści Lindsay, ale oryginalnym, twórczym interpretatorem. Ta oryginalność, głębia refleksji i urokliwość wypowiedzi Weira przyczyniły się do tego, że film przerósł, co najmniej w sensie estetycznym, swój pierwowzór, generując jednak interpretacje mogące się stosować wyłącznie do obrazu filmowego. Wniosek stąd płynie zatem zasadniczy: palimpsestowość interpretacji *Pikniku*, przetasowanych dowolnie wersji Lindsay i Weira, stworzyła makijaż tak gruby, że zagubiła się w nim sama prymarna lektura i jej znaczenia². Warto zatem popatrzeć na powieść raz jeszcze i przeczytać ją, uwalniając od popisów metodologicznych, jakie narzuciły często nadinterpretacje objawowe, ujawniające nie tyle sensy dzieła, ile intencje i wyobrażenia czytelników-erudyków, mnożących koncepty, o których zapewne autorce nawet się nie śniło. Kilka zasygnalizowanych niżej kontekstów, znanych i nieznanych, ma na celu przypomnienie powieści Joan Lindsay w możliwie najszerszym zakresie (wytyczonym głównie przez badaczy australijskich jako pierwszych odbiorców dzieła), bez eksploracji szczegółów.

Chapter eighteen – mistyfikacja czy eksplikacja?

Czy Joan Lindsay zdawała sobie sprawę, że jej opowieść wywoła spektakularny entuzjazm czytelników? Trudno powiedzieć, ale chwytły mistyfikacyjne: symulowanie autentyczności zdarzeń (introdukcja i zakończenie z wydania powieściowego mają charakter pseudohistoryczny) i ich zagadkowość wzmogły niesłabnące do dziś zainteresowanie dziełem, które przyćmiło inne teksty autorki³, w tym jej quasi-autobiografię *Time Without Clocks*. Dodatkowym czynnikiem popularności dzieła było wydanie po śmierci Lindsay, w 1987, fantastycznego, uciekającego się do nadprzyrodzonego epilogu powieści (nietłumaczonego dotąd na język polski *Chapter eighteen: The secret of Hanging Rock*⁴), który miał wyjaśnić, a jeszcze bardziej zagmatwać, tajemnice niesamowitego pikniku. Utrzymany w całkiem innej

2 Z tego powodu nie przywołuję tutaj prac, które odnoszą się do filmu Weira. Należą do nich m.in. artykuły polskich filmoznawców: M. Jankun, „Piknik pod Wiszącą Skałą” – o mitycznej przetrzeźnieniu dzieła, „Kino” 1984, nr 4, s. 32–36; J.M. Godzimirskiego, Śmierć a poznanie - rytuał inicjacji, „Kwartalnik Filmowy” 1995/1996, nr 12–13, s. 231–246; J. Rekowski, Era wodnika. „Piknik pod Wiszącą Skałą” Petera Weira, w: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przyłipiak, K. Kornacki, Gdańsk 2002, s. 143–166; B. Pawłowskiej-Jądrzyk, Elipsa w narracji literackiej i filmowej (*Piknik pod Wiszącą Skałą*), „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72, s. 200–216; Tejze, *Uczta pod Wiszącą Skałą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2011.

3 J.M. McCulloch, *Beyond the Rock: The Life of Joan Lindsay and the Mystery of Picnic at Hanging Rock*, Bonnier Publishing Australia, Richmond–Victoria 2017.

4 *The secret of Hanging Rock. Joan Lindsay's final chapter with an introduction by John Taylor and a commentary by Yvonne Rousseau*, Angus & Robertson Publisher, Sydney 1987.

poetyce, wkraczający dość nienaturalnie w obszary ezoteryczne, każe wątpić w autorstwo Joan Lindsay i rzecz traktować jako rodzaj apokryfu lub uznać, że tekst – dość artystycznie nieudany – był niefortunnym dopiskiem mającym za zadanie zaspokoić ciekawość czytelników. Aż trudno uwierzyć, że był on – zdaniem wydawców – pierwotnym, nieopublikowanym rozdziałem wieńczącym *Piknik*. Odmienność stylu raczej temu przeczy. Pojawiają się tu metamorfozy dosłowne, jak z Owidiusza, mogące wprawdzie oddawać wiarę w reinkarnację i przekonanie o jednorodności Bytu tak typowe dla podań aborygeńskich, ale fantastyczne ujęcie nazbyt odstaje od – bądź co bądź – realizmu całego dzieła. Dyskretne w powieści aluzje do seksualności zmieniają się w kodzie w niesubtelne manifestacje. Kształty skał zostały nacechowane semantycznie, oko narratora widzi je jako uformowane fallicznie i waginalnie podłużne bryły, rozpadliny, przesmyki, jaskinie, co dość nachalnie wskazuje na genderowość powieści. Taka oczywista wykładnia rodzi podejrzenie o interpretację ukierunkowaną, repetycję całkowicie zbyteczną.

Nie od rzeczy będzie dodać jeszcze jedno spostrzeżenie: w ostatnim zdaniu *Pikniku* wzmiankuje Lindsay o „sławetnej sprawie Mary Celeste” z roku 1872, dryfującym żaglowcu bez załogi, sugerując analogię do tajemniczego zniknięcia pensjonarek z jej powieści. Skądinąd wiadomo, że zagadkę tę „rozwiłkła” po latach, wyłącznie dla żartu... Arthur Conan Doyle. Czyżby więc *Chapter eighteen* miał rozśmieszyć czytelników?

Niektóre klucze do powieści

Z uwagi na dwupoziomowość powieści i grę Lindsay z czytelnikiem podejmowano rozliczne próby eksplikacji *Pikniku*, na ogół zmierzające w stronę psychoanalizy, na gruncie polskim zazwyczaj za pośrednictwem filmu-interpretacji Weira, nie zawsze nawet pamiętając o pierwowzorze lub czyniąc z tekstu jedynie formę pośrednią. Badacze australijscy, którym powieść ze zrozumiałych powodów jest szczególnie bliska, poszukują w niej konotacji politycznych (kolonizacja, ekspansja Brytyjczyków, trudna sytuacja Aborygenów)⁵, kwestii tożsamościowych Australijczyków zapisanych w złożonej i skomplikowanej historii tego kontynentu. Fascynacja dziełem Lindsay prowadzi także do prób racjonalnego wyjaśniania zdarzeń, których czynnikiem sprawczym jest tąpnięcie skał⁶, czy naturalistycznego – jako brutalne gwałty i morderstwa dokonane przez Alberta Crundalla

5 V. Bladen, *The Rock and the Void: Pastoral and Loss in Joan Lindsay's Picnic at Hanging Rock and Peter Weir's Film Adaptation*, "Colloquy" 2012, issue 23, s. 178.

6 B. McKenzie, *The Solution to Joan Lindsay's Picnic at Hanging Rock?*, Self: Brett McKenzie, 1998, s. 1–9, <https://www.mck.com.au/the-solution-to-picnic-at-hanging-rock/>. Szkic ten zawiera bardzo dokładną, literalną analizę wypadków realizującą tezę o trzęsieniu ziemi i śmierci w czeluściach skalnych rozpadlin.

i Mike'a Fitzhuberta⁷. Są nawet eksplikacje science fiction – sugestia, że dziewczęta zostały porwane przez UFO⁸. Poważniejsze są natomiast dociekania dotyczące czasoprzestrzeni, wsparte teoriami Piotra Uspieńskiego z jego sławnego *Czwartego wymiaru*⁹ (emanacja natury odsłaniającej transcendencję), którym podobno interesowała się autorka powieści.

Gatunek

Gatunkowość *Pikniku pod Wiszącą Skalą* nie jest jednoznaczna, choć w leksykonach funkcjonuje jako powieść kryminalna¹⁰, ponieważ zawiera naczelne wyznaczniki gatunku: obraca się wokół domniemanej zbrodni (zaginięcie bez śladu i w biały dzień pensjonarek i nauczycielki, a potem tragicznej śmierci jednej z dziewcząt), prób wyjaśnienia okoliczności i poszukiwania sprawcy (profesjonalne śledztwo prowadzone przez policję oraz równoległe – przez amatorów, mimowolnych świadków wydarzeń). Ramowe niejako nadanie dziełu cech kryminału nie czyni z niego jednak lektury, która zaspokaja gusta odbiorcy literatury popularnej, szukającego rozrywki i przede wszystkim jednoznacznego zakończenia. Powieść Lindsay przekracza, a może nawet rozsadza granice gatunkowe, ponieważ opisywane wypadki nie są podporządkowane paradygmatom kryminału: śledztwo prowadzone jest nad wyraz opieszale, a odsłanianie w skrawkach informacje mnożą pytania zamiast dawać konkretne odpowiedzi. Ciekawość i podejrzliwość czytelnicza do samego końca nie zostaje usatysfakcjonowana, dlatego widzenie powieści Lindsay li tylko przez pryzmat założeń kryminału niewiele wyjaśnia, może nawet zubażać sensy. Niemniej jednak uznać należy, iż szablon genologiczny rozpięty był na powieści kryminalnej generującej określone, potrzebne autorce asocjacje. Recepcja dzieła (interpretacje odsyłające do historii, psychologii, fizyki nieklasycznej, fantastyki czy ezoteryki) zdystansowała, a może i wyparła genologiczny zakres *Pikniku*. Interpretatorzy, uwzględniając głównie treści duchowe dzieła, wskazywali zazwyczaj na thriller (m.in. *roman à énigme*, psychologiczny dreszczowiec, *modern gothic*) uwarunkowany metafizycznym zdziwieniem.

7 Y. Rousseau, *The Murders at Hanging Rock*, Sun Books, Melbourne 1988, s. 35. Za tą tezę miał – jak się zdaje – przemawiać fakt, że Albert, wychowanek sierocińca, pochodził rzekomo z rodziny przestępczej, w szerszym zaś zakresie sugerować specyfikę Australii jako kraju, w którym już w latach czterdziestych XIX w. tworzone kolonie karne.

8 Mudrooroo [C.T. Johnson], *The final chapter with the mystery solved*, w: J. Lindsay, *The Secret of Hanging Rock*, with Commentaries by John Taylor, Yvonne Rousseau and Mudrooroo, ETT Imprint, Port Campbell 2016, s. 32–33.

9 Y. Rousseau, *A Commentary on Chapter Eighteen*, w: *The secret of Hanging Rock. Joan Lindsay's final chapter*, s. 44–46; T. O'Neill, *Joan Lindsay: a time for everything*, "The La Trobe Journal" 2009, nr 83, s. 41–52.

10 J. Loder, *Australian Crime Fiction: A Bibliography 1857–1993*, D.W. Thorpe, in Association with the National Centre for Australian Studies, Port Melbourne–Victoria 1994, s. XII.

Kontekst dziejowy: *Stolen Generations*

Piknik jest postkolonialnym głosem w sprawie *Stolen Generations*¹¹ oddanym przez świadka tamtych zdarzeń¹². Syndrom „skradzionego pokolenia”, nazwany tak przez historyka australijskiego Petera Reeda, polegał na przymusowej asymilacji dzieci z rodzin mieszanych (na ogół matki Aborygenki i białego osadnika), oddawanych przeważnie bez woli rodziców na pensje i do internatów. Ten stuletni proceder rozpoczął się od przyjęcia w stanie Wiktorii w roku 1869 *Aboriginal Protection Act* i trwał do końca lat sześćdziesiątych XX wieku. System dotknął kilkaset tysięcy osób. Jak pisze Reed: „dzieci nie mogły wrócić do swoich rodzin, dopóki nie ukończyły osiemnastego roku życia. Niektóre z nich w momencie zabrania rodzicom były tak małe, że nie pamiętały, kim są ani skąd pochodzą”¹³. Formalności urzędowe były załatwiane pospiesznie, niekiedy bez żadnej dokumentacji, a bezradni rodzice spotykali się z dezinformacją i biurokratyczną znieczulicą. Skutki zjawiska były dla dzieci oderwanych od naturalnego środowiska tragiczne: od problemów tożsamościowych, aberracji psychicznych, nałogów, po samobójstwa, których bezpośrednimi przyczynami było molestowanie seksualne w sierocińcach, wykorzystywanie do ciężkich prac etc. Dla przeciętnego polskiego czytelnika, którego wiedza o życiu Aborygenów ogranicza się do znajomości, jakże tendencyjnie kolonialnej powieści Alfreda Szklarskiego *Tomek w krainie kangurów* (wyd. 1957), akcenty postkolonialne *Pikniku* mogą zostać niezauważone, tym bardziej, że film Weira te rafy raczej omija.

W powieści Lindsay postacią, która poddana została wykorzenieniu i zacieraaniu tożsamości jest Sara Waybourne, wychowana w sierocińcu, z którego wydobył ją brytyjski „gentleman o nienagannych manierach”, łożący na utrzymanie dziewczynki zapewne w ramach rządowego programu cywilizowania residuów. Uroda Sary: ciemna karnacja, długie czarne włosy i czarne oczy, pociągła twarz, szczupła budowa ciała i długie ręce nie pozostawia wątpliwości, że jest w części Aborygenką. Nie bez znaczenia jest jej szczególna fascynacja bratkami, kwiatami, które symbolizują pamięć. Przez przełożoną pensji Sara jest postrzegana jako Inna, Obca, co wpływa na brak akceptacji, niechęć, wreszcie wrogość. Stan ten potęguje jeszcze niełatwy charakter dziewczynki – żelazna wola, własne zdanie, upór. Gdy Appleyard nie udaje się złamać woli dziecka, w dodatku opiekun opóźnia się z płatnościami, przełożona staje się okrutna i bezlitosna, znęca się nad dziewczynką zarówno werbalnie, jak też prewencjami i nakazami, które wobec niej podejmuje. Sara,

11 O zjawisku tym pisał najobszerniej w związku z jego występowaniem w Nowej Południowej Walii P. Read, *The Stolen Generations: The removal of Aboriginal children in New South Wales 1883 to 1969*, New South Wales Department of Aboriginal Affairs, Sydney 1981.

12 Wspomniała o tym niedawno E. Ho, *Neo-Victorianism and the Memory Empire*, London–New York 2012, s. 66.

13 P. Read, dz. cyt., s. 3 (w moim przekładzie).

jako jedyna spośród pensjonarek, nie weźmie udziału w pikniku, w którym straci swoją ukochaną przyjaciółkę Mirandę. Od tej chwili los Sary staje się coraz bardziej rozpaczliwy. Zmarginalizowana przez wszystkich („Mała, ostra twarzyczka stała się jakby symbolem nie nazwanej choroby, która drażyła w równym stopniu wszystkie mieszkanki pensji”¹⁴), odgradzona skutecznie przez Appleyard od chcących pomóc Sarze nauczycielek, osaczona i szantażowana przez przełożoną wydalaniem do sierocińca, popełni samobójstwo. Tragiczności losu tego dziecka dopełnia fakt, że nieopodal mieszka brat Sary, Albert, z którym złośliwy los nigdy jej nie zetknie. Rodzeństwo myśli o sobie wzajemnie, tęskni za sobą, ale nigdy się nie spotka. Sen Alberta, w którym Sara zjawia się, by się z nim pożegnać, jest dowodem na ich mentalną bliskość i więź, których nie zdołały zredukować praktyki „cywilizujące”¹⁵.

Kontekst obyczajowy: Appleyard College a Wisząca Skała

Piknik jest opowieścią o końcu epoki gorsetów, pantalonów, rękawiczek, słowem: kobiecości kształtowanej w pensjach żeńskich, tłamszących naturalność i dławiących młodość skonwencjonalizowanymi kanonami obyczajowego *ancien regime*’u. W tym sensie widzieć można utwór jako rodzaj synekdochy młodzieńczego świata autorki, jej niemiłych doświadczeń z pensji East St. Kilda w Melbourne, z którymi – być może – chciała się rozliczyć. Szczególnie niechętnie pokazana została przez Lindsay przełożona pensji, pani Appleyard. Uwięziona w konwenansie jak w fiszbinach gorsetu jest surową, nieprzystępną, despotyczną Angielką nie tolerującą niczego, co spontaniczne. Jest wrogiem natury, którą na każdym kroku pogardza. Sama bezdzietna, wcześniej owdowiała, jest zgorzkniała, nienawidzi ludzi, torturując dziewczęta niedorzeczną dyscypliną i tresując je wedle przyjętej przez siebie formuły. Po tragedii nie martwi się o los zaginionych, ale o to, by jak najdłużej rzecz zachować w tajemnicy. Jej postawa wobec nieszczęścia jest odrażająca. Nazwisko przełożonej mogło zostać zaczerpnięte z popularnej brytyjskiej opery mydlanej dla dzieci *The Appleyards* emitowanej w latach pięćdziesiątych, jeśli tak, zostało przez Lindsay wykorzystane ironicznie. W sitcomie bowiem pani Appleyard, matka trojga dzieci, była uosobieniem uczuć macierzyńskich, ciepła i opiekuńczości, w *Pikniku* jest jej przerażającym rewersem.

College znajdujący się pośród australijskiego buszu ma charakter angielskiej wyspy odizolowanej od świata zasadami, którymi się rządzi. Na wskroś wiktoriańska pensja, zarówno w wystroju wnętrza, jak i formach zachowań, których się w niej uczy, jest „beznadziejnym dziwolągami”¹⁶, przeżytkiem hamującym naturalny

14 J. Lindsay, *Piknik pod Wiszącą Skałą*, przeł. W. Niepokólczycki, Warszawa 1991, s. 153.

15 Różne nazwiska rodzeństwa świadczą o przekazywaniu dzieci do rodzin „zastępczych”.

16 J. Lindsay, dz. cyt., s. 8.

rozwój emocjonalny mieszkających w niej dziewcząt. Sztuczność i nieprzydatność edukacji czynią z niej relikwt należący do przeszłości. Przestrzeń szkoły tylko pozornie zapewnia wychowankom bezpieczeństwo i izolację od nieprzewidywalności. O ważnych, trudnych, wstydlivych sprawach należy tutaj milczeć, rozmowa o nich bowiem nie mieści się w pojęciu przyzwoitości i bon tonu. Wszystko, co mogłoby naruszyć reputację pensji i jej uczennic, jest przez przełożoną eskamotowane i tuszowane, nigdy nie wyjaśniane. Jak na ironię więc jest ona animatorką pikniku i spotkania z Wiszącą Skałą („To wspaniałe widowisko jakby za specjalnym porozumieniem pomiędzy Niebiosami i przełożoną pensji lśniło pełnym blaskiem, aby dziewczęta mogły je podziwiać¹⁷”), stając się narzędziem w ręku Nadprzyrodzoności. Wyprawa pod Wiszącą Skałą okazuje się dla pensjonarek wyzwaniem Natury, która je hipnotyzuje. Ale tylko niektóre z nich usłyszą jej zew. Gruboskórna prostaczka, ustawicznie myśląca o jedzeniu Edyta Horton, od początku negująca wszystko, co nie jest „ucywilizowane”, zostanie przez Naturę brutalnie odtrącona. Pensja jako przybytek fałszu, konwenansu i hipokryzji oraz surrealistycznie emanująca Wisząca Skała jako *natura naturans* to dwie skontrastowane przestrzenie, z których pierwsza rządzi się prawami ludzkimi, druga zaś – boskimi. Miranda, Marion i ich nauczycielka, Greta McCraw poddadzą się Naturze, by rozplynać się w niej bez śladu. Irma Leopold jako forma pośrednia i niegotowa na metamorfozę zostanie przez Skałę zwrócona cywilizacji. Końcowy akord, jakim staje się wyprawa Appleyard na Skałę, jej samobójcza śmierć, a także pożar, który doszczętnie niszczy jej pensję, dowodzi symbolicznego zwycięstwa Natury nad kulturą, Prawdy nad zakłamaniem.

Kontekst kulturowy: inicjacja

Piknik pod Wiszącą Skałą nosi wyraziste cechy powieści inicjacyjnej. To powieść o dojrzwaniu, budzeniu się seksualności. Nieprzypadkowo akcja powieści rozpoczyna się 14 lutego, w dzień św. Walentego, patrona zakochanych, obrońcy naturalności¹⁸. Rankiem, przed wyruszeniem na piknik, pensjonarki, a także personel szkoły pani Appleyard otrzymują życzenia, ilustrowane lub tylko wykaligrafowane na karteczkach w kształcie serc. Jedyną osobą, która takich życzeń nie dostaje, jest przełożona pensji. Najwięcej miłosnych liścików otrzymuje Miranda, najważniejsza i zarazem najbardziej symboliczna postać. Imię znaczące, dosłownie jako: godna podziwu, admiracji, określa ją jako kochaną przez wszystkich, jako obiekt ich fantazji i projekcji. Jej wewnętrzna i zewnętrzna

17 Tamże, s. 40.

18 Wiąże się to z legendą o św. Walentym, biskupie, który złamał zakaz cesarski. Klaudiusz II zabronił bowiem wchodzić w związki małżeńskie młodym żołnierzom, którzy jako wolni, lepiej służyli ojczyźnie. Zakaz ten Walenty uznał za gwałt na naturze.

światłość, łagodność, wyrozumiałość i mądrość są cechami uwodzicielskimi. Mademoiselle Poitiers widzi w niej anioła Botticellego z Uffizi (we Florencji), czyli jasnowłosą Wenus, boginię miłości i piękna.

W sobotnie, gorące południe trzy najstarsze wychowanki pensji postanawiają z bliska zobaczyć Skałę i wraz z towarzyszącą im młodszą koleżanką udają się ku jej podnóżom. Ich wędrówka ma znamiona symboliczne: najpierw mijają dwu młodych chłopców, którzy nie pozostają obojętni na urodę dziewcząt, następnie – każda inaczej – przekraczają strumień, osobiwią granicę między Tu a Tam. Zachwycone otaczającą je dziewiczą florą i fauną, nie słuchają narzekań najmłodszej, coraz bardziej przestraszonej ich zuchwałością Edyty. Zapominając o obietnicy złożonej wychowawczyni o szybkim powrocie, zatracają się w urokach Natury. Wspinają się coraz wyżej i wyżej, upojone wolnością najpierw zzuwają buciki, potem pończochy, by bosymi stopami, w magicznym, niemal rytualnym tańcu dotykać rozgrzanego w słońcu kamienia, wreszcie zmożone nagłym snem zasypiają na monolicie skalnym, stając się – jak otaczająca przyroda – jej częścią. Wszystkie te działania są kolejnymi etapami inicjacji. Z tego snu Miranda, Marion i Irma przebudzą się tylko pozornie, zahipnotyzowane energią Skały, która zdaje się pełnić rolę omfalosa, prowadzone przez Mirandę pójdą – jak lunatyczki – dalej i wyżej. Głucha na zew Skały mała Edyta, histerycznie wrzeszcząc, ucieknie na osłep, w popłochu, w dół. Jej inicjacja nie mogła się powieść, nigdy się nie powiedzie, należy ona bowiem do siermiężnego świata „wełnianych skarpetek i botków”.

Problematyczna wydaje się inicjacja Army, wszak Skała, pozbawiając dziewczynę „francuskiego atlasowego gorseciku”, zwróci ją realnemu światu. Jakże jednak odmienioną. Z dziewczynki przeobraża się w kobietę „z krwi i kości”, jej ostatnie spotkanie z koleżankami z pensji ukaże tę kobiecość w kontraście z ich niedojrzałością, zarówno cielesną, jak mentalną. Irma Leopold jest nazbyt przywiązana do rzeczy, zwłaszcza pięknych, jej narcystyczna osobowość i rozmiłowanie w materii wykluczają ją z grona wtajemniczonych w sens wyższego bytu, wolnych od małostkowości: Mirandę, Marion i pannę McCraw.

W finale powieści wezwie Skała i samą przełożoną pensji, broniącą się przed jej magicznym wpływem, który daje o sobie znać w, jakże symbolicznym, śnie o łożu małżeńskim pływającym po wodzie, który przyśni się jej w tej samej chwili, gdy wychowanki pensji przekraczają próg wtajemniczenia. Inicjacja pani Appleyard jednak ma charakter ostateczny („Pani Appleyard nigdy nie widziała skały, lecz owa skała ostatnio często rzucała na nią swój cień – zalegającą czerń, nieprzeniknioną jak mur¹⁹⁾), pogwałcona Natura zemści się na niej okrutnie, zmuszając porażającą wizją nieżywej Sary do samobójczego skoku w przepaść. Ta ostatnia scena w pewnym sensie zdradza emocje, jakie towarzyszą przebywającym na Skałe, jest to zawsze cierpienie, ból. Takie spostrzeżenia będzie miał przecież lekarz

19 Tamże, s. 252.

próbujący diagnozować stan Army i Mike'a („Chłopiec przeżył jakieś piekło”²⁰, „Instynkt mówił mu, że dziewczyna ogromnie cierpiała”²¹). Inicjacja musi bowiem boleć.

Kontekst mityczny

Jeśli wierzyć opowieściom biograficznym, fabuła powieści przyśniła się autorce pewnej zimowej nocy 1966 r. Uznawana przez otoczenie za osobowość szczególnie podatną na sugestie mistyczne, miała Lindsay wizje i predyspozycje wieszczce, co wielokrotnie podkreśla monografistka Lindsay, Janelle Mc Culloch²². By nie zapomnieć niezwykłego snu, musiała zdążyć utrwalić go tak, jak zapamiętała. Dlatego rzecz powstała w ciągu zaledwie paru tygodni. Historia ze snem – prawdziwa czy też wymyślona, wpisuje się jednak w australijskie klimaty. Dominantą i najwyraźniejszym motywem australijskich legend, mających swoje źródło w wierzeniach Aborygenów, jest przecież sen. Już w mitach kosmologicznych odgrywa on zasadniczą rolę, bowiem okres przed powstaniem świata nazywany jest czasem snu (*alcheringa, dreamtime*)²³. Czas Snu stanowi o tożsamości autochtonów australijskich, którzy postrzegają go jako prawdziwą rzeczywistość, w przestrzeni której dzieją się rzeczy najważniejsze, Sen jest nadrzędnością, wyższym Bytem.

Sen pojawia się w *Pikniku*, o czym już wspomniano, kilkakrotnie i funkcjonuje jako przekaz autonomiczny informujący o życiu duchowym postaci. Są to sny zwane przez starożytnych *oneiromata*, wizje symboliczne, pełne znaczeń, prorocze. W taki sen zapada Albert Crundall w chwili, gdy jego siostra umiera. Młody fornal jest prawdziwie zadziwiony i zaniepokojony tym snem, którego realizm napawa go złymi przecuciami. Wierzy w prawdziwość jego przesłania i rozumie, że więź z Sarą została na zawsze rozerwana.

Zepchnięte do podświadomości myśli erotyczne wydobywają się podczas śnienia pani Appleyard, jej starzejące się ciało skrępowane gorsetem i sztywnymi koronkami wciąż domaga się miłości. Zmarły mąż jako czuły kochanek czekający w małżeńskiej łóżnicy kołyszącej się na morskich falach, ona sama zaś płynąca ku niemu tak lekko, jak gdyby znów była młodziutką zakochaną dziewczyną to nie czary, ale uwolnione podczas snu pragnienia skutecznie maskowane oschłością i zagłuszane alkoholem.

Najważniejszy jednak sen, sen zbiorowy, nagły, narkoleptyczny, którego treści nie znamy, staje się udziałem dziewcząt wspinających się na Skalę. Senna błogość

²⁰ Tamże, s. 128.

²¹ Tamże, s. 139.

²² Zob. <http://www.theage.com.au/good-weekend/the-extraordinary-story-behind-picnic-at-hanging-rock-20170327-gv7upc.html> [dostęp: 22.07.2017].

²³ Mudrooroo [C.T. Johnson], *Mitologia Aborygenów*, przeł. M. Nowakowski, Poznań 1997.

ogarnia także inne uczestniczki pikniku. Podczas sjeisty panna McCraw je w roz-targnieniu (w rękawiczkach) banana, Irma obiera brzoskwinie, a mademoiselle Diane Poitiers marzy o swoim narzeczonym, co sugeruje, że i inne dziewczęta mają fantazje utrzymane w podobnym nastroju. Czas się zawiesza, w samo południe zegarki biesiadujących zatrzymują się. Skała zaczyna magnetyzować i wabić. Otwiera się przestrzeń tajemnicy, do akcji wkracza niewidzialna nadprzyrodzoność, ukazując przesmyk transcendencji, który wchłonie wędrujące po masywie skalnym młode kobiety. Czy do alternatywnej rzeczywistości? A może w czyjś sen, skoro szukający dziewcząt Mike przez kilka dni od wyprawy, którą wymusza na nim wewnętrzny imperatyw, śnił będzie o Mirandzie nie tylko podczas snu, ale i na jawie, gdy ukaże mu się w swojej postaci, a później w kształcie łabędzia:

Dziewczyna miała twarz odwróconą, lecz poznał ją od razu po charakterystycznym nachyleniu jasnej główki i zaczął biec z dręczącym lękiem, że mu umknie, zanim ją doścignie, jak to się nieodmiennie zdarzało w jego snach. Już, już prawie dotykał muślinowej sukienki, gdy nagle ta przemieniła się w lekko drżące skrzydła łabędzia²⁴.

Sen o Mirandzie stanie się jego rytem inicjacyjnym, jego indywidualnym Snem, który zostaje mu przekazany niczym totem²⁵. Idea zaginionej dziewczyny będzie jego życiowym postulatem, koniecznością szukania, po to przecież Mike wyjeżdża do Queensland, małej ojczyzny Mirandy. Odrzuca zakochaną w nim Irmę, wyznając: „Wisząca Skała wraz ze swoim mrocznym pięknem wyrosła między nami”²⁶, a ona zapamięta go „z pasmem jasnych włosów opadłym na oko, z twarzą na wpeł odwróconą, by śledzić lot łabędzia”²⁷.

Jeszcze innym odziedziczonym po wierzeniach Aborygenów akcentem mitycznym *Pikniku* jest koncentryczność fal przyczynowo-skutkowych, jakie wywołuje tragiczny wypadek na Wiszącej Skale, mających pośredni wpływ na losy różnych ludzi związanych z pensją. Wiąże się to z przekonaniem, iż każde zdarzenie niesie ze sobą znaczenie, pozostawia ślad, oddziałuje, podtrzymuje ciągłość, trwanie. Nic nie dzieje się bowiem przypadkiem, wszystko jest dziełem metafizycznych istot, które nieustannie kreują rzeczywistość. Dlatego ów „wzór Wiszącej Skały” będzie się rozprzestrzeniał geometrycznie, niosąc skutki, zarówno te korzystne (nowe drogi Mike’a), jak i tragiczne (pożar hotelu, w którym zginie rodzeństwo Lumley, samobójcza śmierć Sary i – jako bumerang zła – pani Appleyard).

24 J. Lindsay, dz. cyt., s. 168.

25 Mudrooroo, dz. cyt., s. 83, 123.

26 J. Lindsay, dz. cyt., s. 170.

27 Tamże, s. 178.

Konteksty artystyczne

Podobno jednym z wizualnych impulsów *Pikniku* był obraz Williama Forda z 1875 r. *Picnic Party at Hanging Rock near Macedon* współgrający ze wspomnieniami autorki z dzieciństwa. Podobno – jak wspominała pisarka – wisiał w gabinecie jej męża Daryła, dyrektora National Gallery of Victoria²⁸. Spokojny, sielankowy pejzaż piknikowy nie ewokuje jednak żadnej tajemnicy, nie pobudza wyobraźni, a wskutek źle wyważonych proporcji nawet nie wywołuje wrażenia wertykalności. Tymczasem w powieści Skała jawi się jako „ogromna i budząca grozę”.

Zauważono też, że inspiracją tajemniczego zaginięcia dziewcząt na Wiszącej Skale mógł być napisany w połowie XVII wieku liryk poety metafizycznego Henry’ego Vaughana *They are all gone into the world of light*. Yvonne Rousseau podejmuje ten trop, ale nie rozwija go, uznając interferentyzm myśli²⁹. Wydaje się jednak, że asocjacje są nazbyt odległe, o ile bowiem tematem wiersza Vaughana jest umieranie jako stan błogosławiony, odejście do „świata światła” oraz elementy toposu *ubi sunt ante nos fuerunt*, o tyle zniknięcie dziewcząt na Skale nie jest jednoznaczne z ich śmiercią, stanowi tylko metonimię „przejścia”.

Trudno nie widzieć natomiast w powieści Lindsay ech baśniowości (*Der Ratenfänger von Hameln* braci Grimm³⁰) i oniryzmu (*Alice’s Adventures in Wonderland* Lewisa Carrolla), a nawet związków z Szekspirowską *Burzą* – wychowana na wyspie Miranda z tragikomedii Stratfordczyka jest tak samo promieniująca radością jak Miranda z *Pikniku*, tak samo jak tamta mądra i czysta. Niewątpliwie nawiązania te pomagają za pomocą asocjacji symbolicznych i parabolicznych dotknąć niepojętego, przezwyciężyć epistemologiczną bezradność czytelnika zmagającego się z trudami lektury. A ta domaga się i kompetencji, i logiki, i wyobraźni.

Uwagi końcowe

Powieść Joan Lindsay to w Australii dzieło kultowe; z okazji pięćdziesięciolecia jej wydania periodyki publikują nowe do niej komentarze. Ponawiane próby interpretacji z użyciem instrumentarium różnych metodologii pokazują, że dla wielu jest ona intelektualnym wyzwaniem, wręcz obsesją dopominającą się wyjaśnień. Zadomowiona w rodzimym pejzażu, wyprowadzona z australijskich podań ludowych i legend, zawierająca akcenty polityczne i kulturowe, intrygująca nierozwikłaną tajemnicą reprezentuje literaturę o szczególnych walorach *movere* – grę sztuki z metafizyką.

28 D. Barrett, *Notes and documents: Some correspondence with Joan Lindsay*, „Australian Literary Studies” 1989, t. 14, nr 1, s. 105.

29 Y. Rousseau, *The Murders at Hanging Rock*, s. 162.

30 Zwłaszcza ten trop wymaga głębszych uzasadnień.

Bibliografia

- Barrett Donald, *Notes and documents: Some correspondence with Joan Lindsay*, "Australian Literary Studies" 1989, t. 14, nr 1, s. 104–107.
- Bladen Victoria, *The Rock and the Void: Pastoral and Loss in Joan Lindsay's Picnic at Hanging Rock and Peter Weir's Film Adaptation*, "Colloquy" 2012, issue 23, s. 159–184.
- Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. Agata Bielik-Robson, Universitas, Kraków 2002.
- Ho Elizabeth, *Neo-Victorianism and the Memory of Empire*, Continuum, London–New York 2012.
- Lindsay Joan, *Piknik pod Wiszącą Skalą*, przeł. Waław Niepokólczycki, Książka i Wiedza, Warszawa 1991.
- Lindsay Joan, *The Secret of Hanging Rock*, with Commentaries by John Taylor, Yvonne Rousseau and Mudrooroo, ETT Imprint, Port Campbell 2016.
- Loder John, *Australian Crime Fiction. A Bibliography 1857–1993*, D.W. Thorpe, in Association with the National Centre for Australian Studies, Port Melbourne–Victoria 1994.
- McCulloch Janelle, *Beyond the Rock. The Life of Joan Lindsay and the Mystery of Picnic at Hanging Rock*, Bonnier Publishing Australia, Richmond–Victoria 2017.
- McKenzie Brett, *The Solution to Joan Lindsay's Picnic at Hanging Rock?* <https://www.mck.com.au/the-solution-to-picnic-at-hanging-rock/> [dostęp: 17.07.2017].
- Mudrooroo [Johnson Colin Thomas], *Mitologia Aborygenów*, przeł. Mirosław Nowakowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997.
- O'Neill Terrence, *Joan Lindsay: a time for everything*, "The La Trobe Journal" 2009 May, nr 83, s. 41–55.
- Read Peter, *The Stolen Generations: The removal of Aboriginal children in New South Wales 1883 to 1969*, New South Wales Department of Aboriginal Affairs, Sydney 1981.
- Rousseau Yvonne, *The Murders at Hanging Rock*, Sun Books, Melbourne 1988.
- The secret of Hanging Rock. Joan Lindsay's final chapter with an introduction by John Taylor and a commentary by Yvonne Rousseau*, Angus & Robertson Publisher, Sydney 1987.

Dorota Samborska-Kukuć

O kilku kontekstach powieści Joan Lindsay *Piknik pod Wiszącą Skałą*

Streszczenie

Piknik pod Wiszącą Skałą, napisana w poł. lat sześćdziesiątych powieść Joan Lindsay, jest w Australii dziełem kultowym o wielu interpretacjach. Jedną z nich jest adaptacja filmowa Petera Weira, która – zwłaszcza dla odbiorcy europejskiego – stanowi punkt wyjścia do rozważań o sensach pierwowzoru, co powoduje rozliczne transgresje eksplikacyjne rozmijające się z przesłaniem autentyku. Dodatkowe komplikacje wprowadzają również pseudohistoryczność powieści oraz mistyfikacja: epilog wydany po śmierci Lindsay, którego ezoteryczna treść nie współgra z zasadniczo realistycznym *Piknikiem*.

Rzeczoznane propozycje psychoanalityczne czy genderowe nie ogarniają całokształtu dzieła, są zbyt jednostronne i nierzadko dotyczą jedynie filmu Weira. Pomijanie kontekstu postkolonialnego (kwestia *Stolen Generations*), jak również uwarunkowań mitologicznych (wierzeń Aborygenów a nie kręgu śródziemnomorskiego), sprawia, że powieść zostaje oderwana od jej macierzystego gruntu kulturowego i odbierana jest połowicznie lub błędnie. Aura metafizyczna filmu generuje zaś naddatki interpretacyjne.

Artykuł ma charakter porządkująco-uzupełniający, przywołuje się w nim i dopełnia uzasadnione dziełem Lindsay kwestie dotyczące inicjacji, wskazuje konteksty m.in.: polityczne, obyczajowe, symboliczne, artystyczne, genologiczne. Takie ujęcie sprzyja przypomnieniu polskiemu czytelnikowi powieści, której Weirowska *tessera* odebrała prymarne znaczenia.

Słowa kluczowe: Joan Lindsay, *Piknik pod Wiszącą Skałą*

On some contexts of Joan Lindsay's *Picnic at Hanging Rock*

Summary

Joan Lindsay's novel, *Picnic at Hanging Rock*, which dates back to mid-1960s enjoys a cult status in Australia. It has been adapted many times, notably by Peter Weir in his film, which – in Europe – is considered a starting point to discuss the meanings of the book; this leads to numerous explicative transgressions departing from the sense of the original work. The pseudo-historic quality of the novel and the counterfeit esoteric epilogue published after Lindsay's death, which contrast with the realistic quality of the book, further complicate the picture.

However, the wide spread interpretative proposals within psychoanalysis and gender studies fail to acknowledge the work as a whole, as they tend to be partial and focus mostly on Weir's film. Ignoring the postcolonial context, such as the Stolen Generations, as well as mythological determinants (beliefs of Indigenous Australians rather than Mediterranean people) results in stripping the novel from its home culture and, as a consequence, in the flawed or incomplete interpretations. In addition, the film's metaphysical ambience leads to exaggerated interpretations.

The paper aims to unscramble and rearrange interpretations of Lindsay's work by explicating and exemplifying political, social, symbolic, artistic, genre-related and other contexts. In so doing, the author hopes to refresh the Polish reader's memory of the novel obscured by Weir's mosaic.

Keywords: Joan Lindsay, *Picnic at Hanging Rock*

Dorota Samborska-Kukuć – prof. dr hab.; kierownik Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu Łódzkiego; historyk literatury, kresoznawca, genealog, biograf. Zajmuje się – jako literaturoznawca – przede wszystkim dziewiętnastowiecznością, szczególnie zaś zjawiskami i fenomenami pogranicznymi oraz – jako genealog – rekonstruowaniem i korygowaniem biografii głównie postaci i rodzin związanych z literaturą. Ostatnio wydała książki: *Od Puttkamerów do Konopnickich. Rewizje i rekonstrukcje biograficzne* (Warszawa 2016), *Płacz Antygony. O ludziach powstania styczniowego* (Łódź 2017), *Henryk Sienkiewicz – pryzmaty czytania. Studia i szkice literackie* (Kraków 2018).