

**Grzegorz Wójcik**

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

## **Kultura i natura w *Pikniku pod Wiszącą Skalą* Petera Weira oraz w *Zagadce Kaspara Hausera* Wenera Herzoga. Analiza porównawcza**

*Piknik pod Wiszącą Skalą* w reżyserii Petera Weira (1975), który wypromował nazwisko reżysera, był, obok *Zbyt odległej niedzieli* (1975) Kena Hannama, pierwszym sukcesem australijskiej nowej fali i choć został zignorowany przez Australijski Instytut Filmowy, zdobył wiele nagród na międzynarodowych przeglądach i festiwalach (Haltorf 2005: 125). Z kolei *Zagadka Kaspara Hausera* Wenera Herzoga, wyprodukowana w 1974 roku, za którą reżyser otrzymał kilka nagród w Cannes, okrzyknięta mianem arcydzieła, to film przynależący do nurtu nowego kina niemieckiego (Kosecka 2010: 603). Obydwa utwory zostały wyprodukowane tuż po rewolucji społeczno-obyczajowej datowanej na przełom lat 60. i 70. ubiegłego wieku. Filmy te, mimo iż powstały u schyłku kontrkultury, przez ich wymowę i symbolikę można powiązać z nurtem kina kontestacyjnego, którego wyróżnikami, według Konrada Klejsy, są: 1. bezpośrednie zaangażowanie filmu w ruch protestu; 2. szczególne właściwości stylistyczne, odróżniające dzieło od produkcji głównego nurtu, uznawanego za ucieleśnienie dominującej ideologii (Klejsa 2008: 100). Przynależność do danego nurtu kinowego oraz fakt powstania w pierwszej połowie lat 70. determinują w mojej opinii sposób ukazania w obu obrazach kategorii natury i kultury, stanowiących przedmiot niniejszego eseju. Chcąc omówić wizje kultury i natury w obu tych dziełach, konieczne wydaje się zdefiniowanie kluczowych pojęć. Przywołane koncepcje opisujące oba fenomeny wykorzystam następnie w przeprowadzonej poniżej analizie.

### **Fenomeny kultury i natury**

Jak wskazuje Janusz Gajda, rodowód pojęcia „kultura” sięga starożytnego Rzymu. W języku łacińskim słowo *cultura* oznaczało uprawę roli, a więc jego znaczenie w sposób definitywny różniło się od dzisiejszego rozumienia. Po raz pierwszy jako metafory użył go Cyceron w I wieku p.n.e., odnosząc je do uprawy umysłu, a więc aktywności duchowej, wewnętrznej. Jednak, jak zaznacza Gajda, pojęcie „kultura” na oznaczenie aktywności umysłowej rzadko pojawiało się w pismach myślicieli starożytnych; częściej używano go na określenie obiektywnych zespołów, co

przyczyniło się do sformułowania pojęć w rodzaju kultura rolna (Gajda 2003: 9). W tym ujęciu, jak zaznacza Antonina Kłoskowska, owo pojęcie definiowane jest jako rezultat działań odniesionych do zjawisk naturalnych, ale jednocześnie przeciwstawiających się naturze; „jako ład narzucony przez człowieka, podporządkowany ustalonym przez niego wzorom i wzorcom, a przy tym – jako narzędzie zaspokojenia ludzkich potrzeb i sposób realizacji ludzkich celów w dziedzinie materialnego bytu” (Kłoskowska 2006: 288).

Upowszechnienie terminu w jego dzisiejszym rozumieniu przyniósł dopiero przełom XVII i XVIII wieku. Niemiecki filozof prawa Samuel Pufendorf określił kulturę jako ogół wynalazków, sztuk, urządzeń wprowadzonych przez człowieka, co obejmuje przede wszystkim instytucje polityczne, zasady moralne i zasady sprawiedliwości, które regulują działania zgodnie z oświeceniowym paradygmatem racjonalistycznym. Myśl XVIII-wieczna ukształtowała potoczne rozumienie kultury, zgodnie z którym do tego fenomenu zaliczano jedynie zjawiska pozytywne, takie jak odpowiednie maniere, sztukę, wiedzę, wykształcenie i właściwe, dobre wychowanie. Zmiany takiego pojmowania dokonał Johann Gottfried Herder, stwierdzając, że każdy lud posiada jakąś swoistą dla siebie kulturę, która stanowi narzędzie przystosowania człowieka do określonych warunków bytowych. Podobną koncepcję sformułował w swojej funkcjonalnej teorii Bronisław Malinowski (Kłoskowska 2006: 289). Kultura jest zatem w samej swej istocie społeczna, czyli zbiorowo wytwarzana i wspólna ludziom przynależącym do szerszych i węższych grup, warstw, klas i społeczności. Antonina Kłoskowska konstatuje: „Kultura nie może być jednak indywidualnym tworem człowieka. Jest produktem współżycia ludzi, powstaje w toku ich wzajemnego oddziaływania i współdziałania, a trwając przez pokolenia, rozwija się i wzbogaca w procesie historycznej tradycji (Kłoskowska 2006: 289).

W jakiej relacji pozostają względem siebie kultura i natura? Według Samuela Pufendorfa, kulturę przeciwstawia się naturze, określając tę pierwszą jako panowanie rozumu i usunięcie niewiedzy, natomiast drugą jako przyrodę lub biologiczne wyposażenie człowieka. W przeciwieństwie do natury, określonej jako spontaniczność i to, co wrodzone, kultura oznacza to, co wyuczone, sztuczne i naddane (Gajda 2003: 11). Z kolei w opinii Wojciecha Burszty do natury należy wszystko, co jest w ludziach obecne zawsze i wszędzie, do kultury zaś to, co występuje tylko w niektórych miejscach:

natura stanowi całość samowystarczalną, zrozumiałą bez uwzględniania kultury, kultura natomiast nie może być rozumiana bez odniesienia do natury – zarówno wtedy, kiedy uważamy, że jest jej przedłużeniem, jak i wtedy, kiedy traktujemy ją jako zupełnie nowy jakościowy etap w życiu człowieka (Burszta 1998: 36).

W świetle rozważań Zygmunta Freuda kultura ma na celu zatamowanie pierwotnych instynktów człowieka, zapobiega wyładowaniu agresji i chroni go od chorób psychicznych. W gruncie rzeczy stanowi jednak źródło cierpień, gdyż „bylibyśmy szczęśliwsi, gdybyśmy zrezygnowali z niej i znaleźli się na powrót w prymi-

tywnych warunkach” (Freud 1995: 32). Wydaje się, że powyższe stwierdzenie można uczynić główną tezą niniejszego artykułu, bowiem zarówno w filmie Weira, jak i w dziele Herzoga kultura stanowi przede wszystkim źródło opresji, zniewolenia jednostek, pozbawiając je autonomii i indywidualności. Przyjrzyjmy się zatem bliżej determinantom owego zjawiska w kontekście omawianych filmów.

### Opresja i wyzwolenie?

W utworze Petera Weira przedstawicielami opresyjnego świata kultury są przede wszystkim nauczycielki z Appleyard College (z wyjątkiem Dianne de Poitiers) oraz przybysze z Anglii – Fitzhubertowie. Jak wspomina Marek Haltof, film przedstawia brytyjskie wtargnięcie w nieznaną kontynent australijski jako zderzenie kultury i natury (Haltof 2005: 128). Znakiem tego są postaci Michaela Fitzhuberta (Dominic Guard), młodego Anglika, oraz stajennego – Australijczyka Alberta (John Jarratt). Wytworne maniere tego pierwszego skontrastowane są z bezpośredniością i niewyszukanym zachowaniem drugiego. W scenie, w której mężczyźni podglądają przechodzącą przez strumień dziewczętą, Albert podkreśla ich atrakcyjność fizyczną, co spotyka się z oburzeniem Michaela, stwierdzającego, że nie przystoi w taki sposób mówić o damach. W odpowiedzi Australijczyk konstatuje: *Raczej mówię wulgarne rzeczy, niż myślę o nich*<sup>1</sup>, co pokazuje jego prostolinijność i niechęć wobec europejskiego zakłamania.

W filmie Wernera Herzoga główny bohater Kaspar (Bruno S.) to człowiek wychowany na łonie dzikiej natury, zupełnie nieobeznany ze światem kultury. Można stwierdzić, że z chwilą znalezienia się w Norymberdze rozpoczyna on proces enkulturacji, czyli nabywania kompetencji kulturowych i wszelkich zachowań апробowanych w świecie cywilizowanym (Burszta 1998: 49). Swoją edukację rozpoczyna od przyswojenia najprostszych czynności, takich jak chodzenie czy posługiwanie się łyżką. Kolejno przechodzi przez kolejne etapy – uczy się języka, pisania i właściwego wypowiadania opinii. Zwieńczeniem procesu jest nabycie umiejętności myślenia abstrakcyjnego, wnioskowania, jak również opanowanie gry na pianinie.

W utworach Weira i Herzoga protagoniści pełnią rolę medium między światami kultury i natury. W *Pikniku pod Wiszącą Skalą* medium to Miranda (Anne Louise-Lambert), która już w pierwszych sekwencjach mówi Sarze (Margaret Nelson), że nie zostanie przy niej długo, jakby przeczuwała albo wiedziała, że nie powróci już z wycieczki. W jednej z pierwszych scen dziewczyna wypowiada tajemnicze słowa: *Wszystko co widzimy jest snem. Snem we śnie*. W *Zagadce Kaspara Hausera* także jesteśmy świadkami onirycznych wizji tytułowego bohatera – wędrówki ludzi pod górę, co przypomina biblijną Golgotę, oraz widzimy karawanę prowadzoną przez ślepcę przez Saharę. Jako medium zarówno Kaspar, jak i Miranda mają dostęp do

---

<sup>1</sup> Ten i inne cytaty zapisane kursywą pochodzą ze ścieżek dźwiękowych analizowanych filmów.

wiedzy pozazmysłowej, która, jak można się domyślać, jest kluczem do rozwiązania tajemnic, wokół których osnuta została fabuła obu filmów.

Miejsce akcji w obu utworach wyraźnie podkreśla opozycyjność kultury i natury. W sekwencji ustanawiającej *Pikniku* możemy dostrzec nieprzystawalność australijskiego buszu – przestrzeni dzikiej, nieoswojonej, pośród której wyłania się Wisząca Skała – monolit pochodzenia wulkanicznego, skonfrontowany z Appleyard College – stylizowanym na angielskie pałacyki w stylu kolonialnym, dużym budynkiem, wokół którego roztacza się zadbane ogród z równo przystrzyżoną trawą. Budynek pensji wydaje się całkowicie nie pasować do otaczającego go krajobrazu. Uwagę zwraca także różnobarwność przyrody, której przeciwieństwem jest szary kolor szkoły. W filmie niemieckiego reżysera natura została przedstawiona w postaci kadrów ukazujących wrzosowiska, łąki, lasy stanowiące alegorię wolności, braku skrępowania. Kultura to natomiast miasto – Norymberga wraz z wybrukowanymi ulicami, uporządkowaną przestrzenią i zadbanymi domami z czerwoną dachówką. Gdy Kaspar po raz pierwszy pojawia się w mieście, jest wczesny ranek, o czym świadczy brak ludzi na ulicach i panująca dokoła cisza. Jednak w przeciwieństwie do obrazów przyrody, pusta przestrzeń Norymbergi nie sprzyja wolności ducha, ale raczej wywołuje wrażenie klaustrofobicznego zamknięcia i ograniczenia, które staną się udziałem protagonisty w niedalekiej przyszłości.

Zdaniem Freuda, naczelną cechą kultury jest szacunek i uprawianie wyższych aktywności psychicznych, intelektualnych, naukowych, artystycznych, jak również przyznanie ideom wiodącej roli w życiu człowieka. Wśród owych idei należy wymienić przede wszystkim systemy religijne oraz spekulacje filozoficzne (Freud, 1995: 40). W obydwu dziełach wszelkie aktywności utożsamiane z nauką, edukacją oraz religią zostały poddane ostrej krytyce jako źródło opresji, służące bynajmniej nie rozwojowi jednostki, ale jej indoktrynacji. Wymowna jest scena w filmie Weira, w której panna Appleyard próbuje wymusić na Sarze – jednej z podopiecznych – nauczenie się wiersza niejakiej Patricii Heymans, jakoby jednej z najwybitniejszych angielskich poetek. Na uwagę dziewczyny, że nie ma on sensu, nauczycielka z oburzeniem nazywa ją małą ignorantką. Okazuje się, że angielska edukacja przełomu wieków całkowicie tamuje jednostkową kreatywność, afirmując bezmyślne uczenie się na pamięć i pozbawione refleksji wykonywanie poleceń starszości. Wizja brytyjskiej edukacji jako symbolu dehumanizacji i kultury represjonującej jednostkę pojawiła się w kinie kontrkulturowym już kilka lat wcześniej choćby za sprawą słynnego *Jeżeli...* (1968) Lindsaya Andersona (Klejsa 2008: 319).

W *Zagadce Kaspara Hausera* naukę i wyższe aktywności psychiczne reprezentuje profesor matematyki, który zadaje bohaterowi zagadkę logiczną, by sprawdzić jego umiejętność wnioskowania. Rzecz polega na zadaniu jednego pytania, za pomocą którego osoba stojąca na skrzyżowaniu ścieżek – jedna prowadzi do wioski kłamców, druga do wioski prawdomównych – mogłaby rozszyfrować, z której wsi pochodzi napotkany człowiek. Rozwiązaniem jest zadanie pytania, które zmusi kłamcę do użycia podwójnej negacji, przez co zostanie zmuszony do określenia

własnej tożsamości. Kaspar wpada jednak na pomysł, by zapytać, czy przechodzień jest zieloną żabką; wówczas kłamca odpowie twierdząco, przez co sam się zdekonspiruje. Kultura została tutaj utożsamiona z logiką i abstrakcyjnym myśleniem, a więc usytuowana wyżej aniżeli natura, nieposługująca się skomplikowanymi modelami myślowymi. Jednocześnie za pomocą pytania Kaspara także można rozwiązać zagadkę, przy założeniu, że kłamca bez względu na okoliczności nigdy nie mówi prawdy, nawet jeśli jest to myślenie utopijne. Jednakże matematyka także posługuje się „czystymi” modelami, które niewiele mają wspólnego z rzeczywistością, przez co owe „wyższe aktywności psychiczne” zostały w tym ujęciu skompromitowane jako całkowicie nieprzydatne w codziennej praktyce.

Inny system kulturowy – religia – także ulega w filmie Herzoga wyśmianiu. Na zadane przez pastora pytanie, czy bohater, będąc w wieży, odczuwał „naturalną” ideę Boga, ten odpowiada, że w ogóle o niczym nie myślał i nie rozumie, w jaki sposób Stwórca mógł stworzyć świat z niczego. Jego słowa spotykają się z oburzeniem. Religia wiąże się tutaj z próbą wywierania presji i indoktrynacją, która pozbawia ludzi możliwości samodzielnego myślenia i wyciągania wniosków. Warto zauważyć, że kultura jawi się w świetle powyższych spostrzeżeń jako wewnętrznie sprzeczna, bowiem reprezentują ją i nauka, i religia, które głoszą zupełnie inną wizję świata i przez to wzajemnie się wykluczają.

Jedną z konstytutywnych cech charakteryzujących kulturę jest według Freuda czystość i porządek. „Każda nieczystość wydaje się nam nie do pogodzenia z kulturą; wymóg czystości rozciągamy także na ciało ludzkie” (Freud 1995: 39). W dziele Weira wszystkie podopieczne ubrane są w białe sukienki i kapelusze, będące symbolem ich niewinności, ale także czystości i dbałości o higienę. Podłogi oraz schody szkoły są świeżo umyte i wypastowane. Szczególną dbałość o porządek przejawia pani Appleyard, nakazuje dziewczętom zachowanie zgodne z manierami przystającym przykładowo uczennicom oraz wystrzeganie się kontaktu z insektami i czającymi się wszędzie węzami.

Greta McCraw (Vivean Gray), nauczycielka matematyki, która jedzie na piknik w roli opiekunki, stwierdza autoironicznie, jak głupimi istotami są ludzie, którzy dla przyjemności, z własnej woli, wybierają towarzystwo węży i mrówek, będących nosicielami bakterii i innych trucizn zagrażających człowiekowi. Natura w tym ujęciu jawi się jako złowroga i niebezpieczna, będąca w stanie, poprzez zakażenie, doprowadzić nawet do śmierci. Znakiem przejścia ze stanu kultury do natury jest ściągnięcie przez dziewczęta białych rękawiczek podczas wyjazdu z pensji, co ma je uchronić przed udarem słonecznym. Ów gest implikuje jednocześnie konieczność zetknięcia się z brudem i pyłem, jak również pozbawia je warstwy ochronnej i wystawia na wszelkiego rodzaju niebezpieczeństwa kryjące się w buszu. Podczas wyprawy pod Wiszącą Skalę powóz przejeżdża przez niewielkie miasteczko, którego zabudowa znacząco różni się od Appleyard College. Drewniane, niskie budynki wpisują się w otaczający krajobraz, a mieszkańcy, w przeciwieństwie do wytworzonych Anglików, noszą ubrania odpowiednie do gorącego klimatu Australii.

W *Zagadce Kaspara Hausera* główny bohater najpierw jest dokładnie oglądany przez miejscowych, którzy, niczym lekarze, dokonują oględzin stanu jego nóg, paznokci i skóry. W trakcie szorowania, wygłasza kwestię: *Mamo, skóra mi schodzi*. Słowa te można interpretować, poza ich dosłownym znaczeniem, jako pozbawienie związku z przyrodą i wtłoczenie w uniwersum kultury. Dowiadujemy się ponadto, że mężczyzna ma, jak małe dziecko, bardzo delikatną skórę, nieodporną na skaleczenia, bo całe swe dotychczasowe życie spędził z dala od cywilizacji. W tym ujęciu natura jawi się jako delikatność, niewinność, w opozycji do kultury, którą symbolizuje zahartowanie i odporność mieszkańców Norymbergi. Takie rozumienie natury wydaje się sprzeczne z wizją surowego krajobrazu i dzikości charakterystycznymi dla obrazu Weira.

W *Pikniku* istotne są także podteksty seksualne, utożsamione z siłami natury i przeciwstawione wiktoriańskiej pruderii charakterystycznej dla przybyszów z Anglii. Seksualność silnie zrepresjonowana przez obowiązujące zwyczaje i normy przeniesione z Europy na Antypody bliska jest wizji Zygmunta Freuda: „jeśli chodzi o kulturę, to w jej wypadku tendencja do ograniczania życia seksualnego jest nie mniej wyrazista niż tendencja do rozszerzania kręgu kulturowego” (Freud 1995: 50). Film pokazuje budzenie się dziewczęcej seksualności, co widoczne jest już w sekwencji, w której uczennice przygotowują się do wyjazdu na piknik (pełne afektacji zachowanie Sary, która jest zauroczona piękną Mirandą czytającą na głos poezję miłosną). Uczennice wymieniają karty z pozdrowieniami, rzucają tajemnicze spojrzenia i układają pasjansa, jakby chciały przewidzieć przyszłość, dowiedzieć się, kto będzie ich pierwszym kochankiem. Biel sukienek podkreśla niewinność, co wzmacnia erotyczny wymiar tej sceny. Już w drodze na piknik jedna z dziewcząt powie o Skale, do której zmierzają: *Czekała na nas milion lat*, co może oznaczać w wymiarze symbolicznym inicjację seksualną. Wisząca Skała ma bowiem charakter falliczny, tak jak piętrzące się wokół niej góry. Może być alegorią nieoswojonych sił natury, ale także symbolem wiedzy i doświadczenia (Haltorf 2005: 132).

Miejsce pikniku – porośnięta dzikimi krzewami polana otoczona górami – konotuje podteksty seksualne, tym bardziej że akcja rozgrywa się 14 lutego, a więc w dzień św. Walentego, patrona zakochanych. Natura jawi się w tym kontekście jako nieokiełznana siła seksualna, na której działanie wystawione zostają niczego nieświadome uczennice. Odłączenie Mirandy, Marion, Irmy i Edith od reszty grupy i ich piesza wędrówka na Wiszącą Skałę stanowi alegorię odejścia od znajomego świata i wkroczenia na obszar nieznany, mroczny, który może konotować męskie pożądanie. Dziewczęta, wspinając się coraz wyżej, ściągają rajstopy, pozbawiając się ochrony i wystawiając na niebezpieczeństwo. Ostatni raz widz może zobaczyć bohaterki, jak wchodzą w głąb jaskini, co w sensie metaforycznym sugeruje utratę dziewictwa. Warto podkreślić, że ginie również Greta McCraw, którą Edith zobaczyła, zbiegając z krzykiem na ustach. Matematyczka, jak poświadcza później, nie miała na sobie spódnicy. W jednej z ostatnich scen panna Appleyard sugeruje, co stało się z nauczycielką: *Jak ona mogła pozwolić sobie, by być porwaną, zgubioną, zgwałconą z zimną krwią jak jakaś głupia uczennica*.

W *Pikniku* seksualność pełni także funkcję stratyfikacyjną. Australijczycy, Minnie i Tom, zostali pokazani dwukrotnie w łóżku, tuż po miłosnym uniesieniu. Kobieta ze smutkiem w oczach konstatuje, że żałuje dziewcząt, które poddane są rygorom i nieustannej dyscyplinie. Jej słowa potwierdzają reżimowy charakter szkoły, która stara się kontrolować wszelkie zachowania. Możliwość zaspokojenia seksualnego i czerpanie radości z życia okazują się przynależne jedynie klasom niższym, gdyż Anglikom wszelkie przejawy erotyzmu kojarzą się z czymś zwierzęcym, niegodnym ich wysokiego statusu w australijskim społeczeństwie.

W filmie Herzoga możemy dostrzec silnie schierarchizowany podział ról społecznych, którego charakter wyznacza płęć kulturowa. Jak wspomina Sherry Ortner, podrzędny status kobiet można wyjaśnić utożsamieniem ich z naturą, podczas gdy mężczyźni łączy się z wymiarem kulturowym. „Istotą kultury ma być panowanie nad naturą, a nawet jej przekraczanie, a wobec tego poddaństwo (jeżeli nie wręcz ucisk) kobiet jest zjawiskiem oczywistym” (Ortner 1982: 119). Frau Kathe (Brigitte Mira) to gospodyni domowa profesora Daumera (Walter Ladengast), który postanowił zaopiekować się Kasparem i nauczyć go wszystkich umiejętności niezbędnych do funkcjonowania w społeczeństwie. Rola kobiety sprowadzona została zatem do funkcji służebnych wobec mężczyzny – gotowania, sprzątanania, zajmowania się gospodarstwem domowym. Gospodyni nie zależy na współuczestnictwie w czynnościach wymagających wysiłku intelektualnego na równi z mężczyznami (scena, w której Hauser zadaje jej pytanie, dlaczego kobiety nadają się jedynie do szydełkowania i gotowania, na co ona odpowiada, żeby zwrócić się w tej sprawie do swojego opiekuna). Kobieta daje do zrozumienia, że nie jest w stanie myśleć samodzielnie, sprowadzając siebie w ten sposób do poziomu dziecka (taki status ma również sam Kaspar). Herzog wyraźnie kpi z takiej postawy, ale nie uznając mężczyzn sprawcami ucisku kobiet. Drwi raczej z bierności przedstawicielek płci pięknej, które oddają w ręce mężów, czy zwierchników, swój los i bezmyślnie się im podporządkowują.

## Wnioski

Oba utwory, powstałe u schyłku kontestacji, wydają się zadziwiająco podobne jako obrazy analizowanych fenomenów. Kultura w obu filmach utożsamiona została z opresyjnym systemem podporządkowującym sobie jednostkę w sposób autorytarny. Wymiar kulturowy reprezentują nauka, religia i szeroko pojmowany scjentyzm, które wbrew swoim pierwotnym funkcjom nie wyjaśniają człowiekowi zawłości otaczającego go świata; przeciwnie, zakłamują rzeczywistość, niszcząc wszelkie przejawy indywidualizmu. Natura z kolei utożsamiona została w obydwu dziełach ze szczerością, prostolinijnością. Istotny jest także fakt, że zarówno u Herzoga, jak i Weira przedstawiciele natury mają dostęp do świata pozazmysłowego, wymykającego się racjonalnemu poznaniu (Miranda w *Pikniku* czy Kaspar w *Zagadce*). W opozycji występują nauczyciele, naukowcy oraz pastory, którzy, choć dobrze

wykształceni, zdają się mieć ograniczone pole widzenia, co przekłada się na miałość ich egzystencji.

W obu filmach można dostrzec także istotne różnice. O ile w dziele Herzoga to kultura pokonuje naturę poprzez zabójstwo Kaspara z ręki nieznanego sprawcy, o tyle u Weira dzieje się odwrotnie – to natura w postaci anonimowego zabójcy, chcącego być może zemścić się za krzywdy wyrządzone przez białych kolonizatorów, porywa, gwałci i uśmierca uczennice oraz nauczycielkę matematyki z Appleyard College. W wymiarze symbolicznym zakończenie *Zagadki Kaspara Hausera* jest niezwykle pesymistyczne – oto nadchodzi kres prawdy i szczerości kojarzonych z naturą na rzecz zakłamania, wyrafinowania i wyrachowania kultury. Odchodzi świat Kaspara, świat autentyczny, a w jego miejsce powstaje przestrzeń, w której bohaterowie „istnieją tylko na zewnątrz, w świecie konwenansów i pozorów, żyją obok siebie, ale nigdy razem, nie dopuszczając do prawdziwego porozumienia” (Stanisławski 1998: 182). Z kolei finał u Weira można interpretować jako odwet autochtonów na kolonizatorach, których panowanie powoli dobiega końca – akcja filmu rozgrywa się na rok przed proklamacją niezawisłości Australii w 1901 roku (Haltorf 2005: 130).

Jak można przypuszczać, niemiecki reżyser poprzez takie rozwiązanie akcji chciał wyrazić niezgodę na technokratyczne podejście ówczesnych elit i poparcie dla rewolucji obyczajowej, mającej także zakwestionować dotychczasowy porządek, na rzecz budowy utopijnego społeczeństwa pozbawionego wyraźnych hierarchii. O zasadności tej opinii może świadczyć konstatacja sformułowana przez Konrada Kleję, odnosząca się do postulatu ochrony przyrody jako jednej z naczelných idei „nowej świadomości” propagowanej przez kontestatorów:

Protest przeciw pojmowaniu przyrody jako rezerwatu dowodzi istnienia całkowicie nowego poglądu na jej przeznaczenie i funkcję: kontestacyjna świadomość odwraca technokratyczny model podległości natury wobec cywilizacji. Przyroda jest w tym ujęciu pojmowana, po pierwsze, jako byt autonomiczny, a zatem nie traktowany w kategoriach swej funkcjonalności, służebności i wydajności wobec społeczeństwa, po drugie, jako wartość przewyższająca cywilizację i jej artefakty, po trzecie wreszcie, jako element symbiotycznie związany z człowiekiem i jego potrzebami (Klejsa 2008: 82).

Można sądzić, że zarówno dzieło Wernera Herzoga, jak i film Weira odegrały niepoślednią rolę w obaleniu opresyjnego systemu i przyczyniły się do emancypacji kobiet (*Zagadka Kaspara Hausera*) oraz seksualności (*Piknik pod Wiszącą Skatłą*), która po długim okresie ograniczania jej do sfery prywatnej stała się w latach 70. kwestią poruszaną na forum publicznym w kapitalistycznych społeczeństwach zachodnich, prowadząc tym samym do większej samodzielności kobiet i niezależnienia ich od mężczyzn.



## Bibliografia

- Burszta W.J. (1998), *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań: Zysk i S-ka.
- Freud Z. (1995), *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Gajda J. (2003), *Antropologia kulturowa. Wprowadzenie do wiedzy o kulturze. Część I*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Haltorf M. (2005), *Kino australijskie*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Klejsa K. (2008), *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa: Trio.
- Kłoskowska A. (2006), *Kultura*, [w:] *Socjologia – Lektury*, red. P. Sztompka, M. Kucia, Kraków: Znak.
- Kosecka B. (2010), *Zagadka Kaspara Hausera*, [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków: Kra-kowskie Wydawnictwo Naukowe.
- Ortner S. (1982), *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”?* [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, red. T. Hołówka, tłum. T. Hołówka, Warszawa: Czytelnik.
- Stanisławski K. (1998), *Nowe kino niemieckie od 1962 roku do teraz*, Sopot: Państwowa Gale-ria Sztuki.

## Culture and Nature Phenomena within the *Picnic at Hanging Rock* directed by Peter Weir and Werner Herzog's *Kaspar Hauser's Mystery*. A comparative Analysis

### Abstract

In my article I focus on two terms – culture and nature, revealed within two important movies for worldwide film history – *Picnic at Hanging Rock* (1975) directed by Peter Weir and Werner Herzog's *Kaspar Hauser Mystery* (1974). A special way of showing these phenomena in both is connected with the protest which took place in western countries in the second part of the 60s and at the beginning of the 70s. In the article I consider different modes of defining both phenomena by the directors, taking into account theories of e.g. Sigmund Freud, Sherry Ortner or Wojciech J. Burszta and trying apply them to my analysis.

**Słowa kluczowe:** natura, kultura, film fabularny, kontestacja przełomu lat 60. i 70. XX w.

**Key words:** culture, nature, feature film, protests at the turn of the 60s. and 70s. of the 20<sup>th</sup> century

### Grzegorz Wójcik

Doktorant w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie; absolwent socjologii i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jego zainteresowania koncentrują się wokół współczesnej sztuki filmowej, mediów, socjologii kultury i gender studies.