

Czarny łabędź

Darren Aronofsky o edukacji artystycznej, dojrzewaniu artysty i sztuce

Prolog

„na powierzchni filmu...”

Zatrudniona w nowojorskim zespole baletowym Nina Sayers chce dostać główną rolę w nowej inscenizacji *Jeziora łabędziego*. Ma duże szanse, ponieważ jest piękna, utalentowana, pracowita i niezwykle zdyscyplinowana. Całe jej życie jest podporządkowane morderczym treningom i rygorystycznej diecie. Nina nie ma chłopaka ani znajomych, mieszka z matką, była baleriną, która traktuje córkę jak kilkuletnie dziecko. Pokój Niny jest pokojem małej dziewczynki – oprócz tapet w różowe motyle pełno w nim białych i różowych pluszaków. Żyjąca w takich warunkach młoda baletnica doskonale radzi sobie z interpretacją roli Odetty, niewinnej i dobrej dziewczyny przemienionej w Białego Łabędzia przez złego czarownika Rotbarta. Nie potrafi jednak przekonująco wcielić się w jej rywalkę – bliźniaczo podobną, lecz wyrachowaną i rozwiązłą Odylię, córkę czarownika, która uwodząc księcia Zygfyda, niweczy szanse Białego Łabędzia na odzyskanie ludzkiej postaci. Gdy w zespole baletowym pojawia się przybyła z San Francisco Lily będąca przeciwieństwem Niny, bohaterka zaczyna panicznie bać się utraty roli i popada w obłąd, którego wyrazem są nasilające się wizje. Wielokrotnie postrzega Lily jako własnego, pociągającego, a zarazem agresywnego i szyderczego sobowtóra, którego w końcu zabija w garderobie w czasie premiery przedstawienia. Po tym wydarzeniu Nina tańczy partię Odylii tak ekstatycznie, że we własnym odczuciu staje się nią – jej ręce i ramiona pokrywają się czarnymi piórami. W czasie kolejnej przerwy okazuje się jednak, że osobą, którą Nina ugodziła kawałkiem potłuczonego lustra – jest ona sama. Nina tańczy ostatnią partię Białego Łabędzia i po finalnym skoku ze skały, zachwycona własnym występem, najprawdopodobniej umiera.

„i w środku...”

Historia nowojorskiej baletnicy cieszy się niesłabnącą popularnością wśród badaczy i wielbicieli kina. *Czarny łabędź* Darrena Aronofsky’ego – pozornie prosty, według niektórych krytyków komercyjny, ocierający się o pretensjonalny kicz, momentami pozbawiony smaku i psychologicznej finezji¹ – jest filmem poddającym się różnorodnym interpretacjom. Całościową jego analizę przeprowadziła Tarja Laine, wiele miejsca poświęcając

technikom kształtowania obrazu i dźwięku apelującym do zmysłów odbiorcy². Wśród omówień dominują ujęcia psychoanalityczne, koncentrujące się na ukazaniu opresji, jakiej poddane zostały cielesność, kobiecość, seksualność oraz psychika głównej bohaterki³. *Czarny łabędź* bywa również interpretowany w kontekście pojęć analizy Jungowskiej⁴, *animal studies*⁵ oraz filozofii Fryderyka Nietzschego⁶. Fani kina gatunkowego z upodobaniem tropią intertekstualne nawiązania do innych filmów, wizualne i fabularne cytaty z *Perfect blue*, *Wstrętu* czy *Carrie*⁷. Niektóre odczytania popularne koncentrują się na analizie poszczególnych motywów (np. lustra, klatki, rany) oraz ograniczonej palety barwnej jako elementu charakterystyki bohaterów (biel, róż, szarość, czerń, czerwień)⁸. Podejmowane są również próby medycznych interpretacji psychotycznych zaburzeń Niny⁹.

Z pewnością wielość i pozorna konkluzywność możliwych interpretacji filmu pogłębia dyskomfort oraz

2 T. Laine, *The Uncanny Sublime: "Black Swan"*, [w:] tejże, *Bodies in Pain: Emotion and the Cinema of Darren Aronofsky*, New York–Oxford 2015, s. 127–157.

3 M. Fisher; A. Jacobs, *Debating "Black Swan": Gender and Horror*, "Film Quarterly" 2011, nr 65 (1), s. 58–62, <https://online.ucpress.edu/fq/article/65/1/58/41891/Debating-Black-Swan-Gender-and-Horror> [dostęp: 15.06.2020]; B. Tyrer, *An Atheist's Guide to Feminine Jouissance: On "Black Swan" and the Other Satisfaction*, [w:] *Embodied Encounters: New Approaches to Psychoanalysis and Cinema*, red. A. Piotrowska, London 2015, s. 131–146; S. Christiansen, *Metamorphosis and Modulation: Darren Aronofsky's "Black Swan"*, <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/4-4-christiansen> [dostęp: 15.06.2020].

4 Y.F.C. Suprpto, *Self Individuation Process in the Main Character of "Black Swan" Movie*, http://eprints.undip.ac.id/50893/1/SKRIPSI_FIX.pdf [dostęp: 15.06.2020]; L.R. Haynes, *What Does "Black Swan" Have To Do With Carl Jung?*, <https://owlcation.com/social-sciences/Jungian-Elements-In-The-Black-Swan> [dostęp: 15.06.2020].

5 I.R. Žigo, G. Tkalec, "Black Swan" by Darren Aronofsky or Decomposition of a Being in the Culture and its Reintegration in the Animalistic, "Language, Individual & Society" 2016, nr 10, s. 292–306, <https://www.scientific-publications.net/get/1000018/1483019014870594.pdf> [dostęp: 15.06.2020].

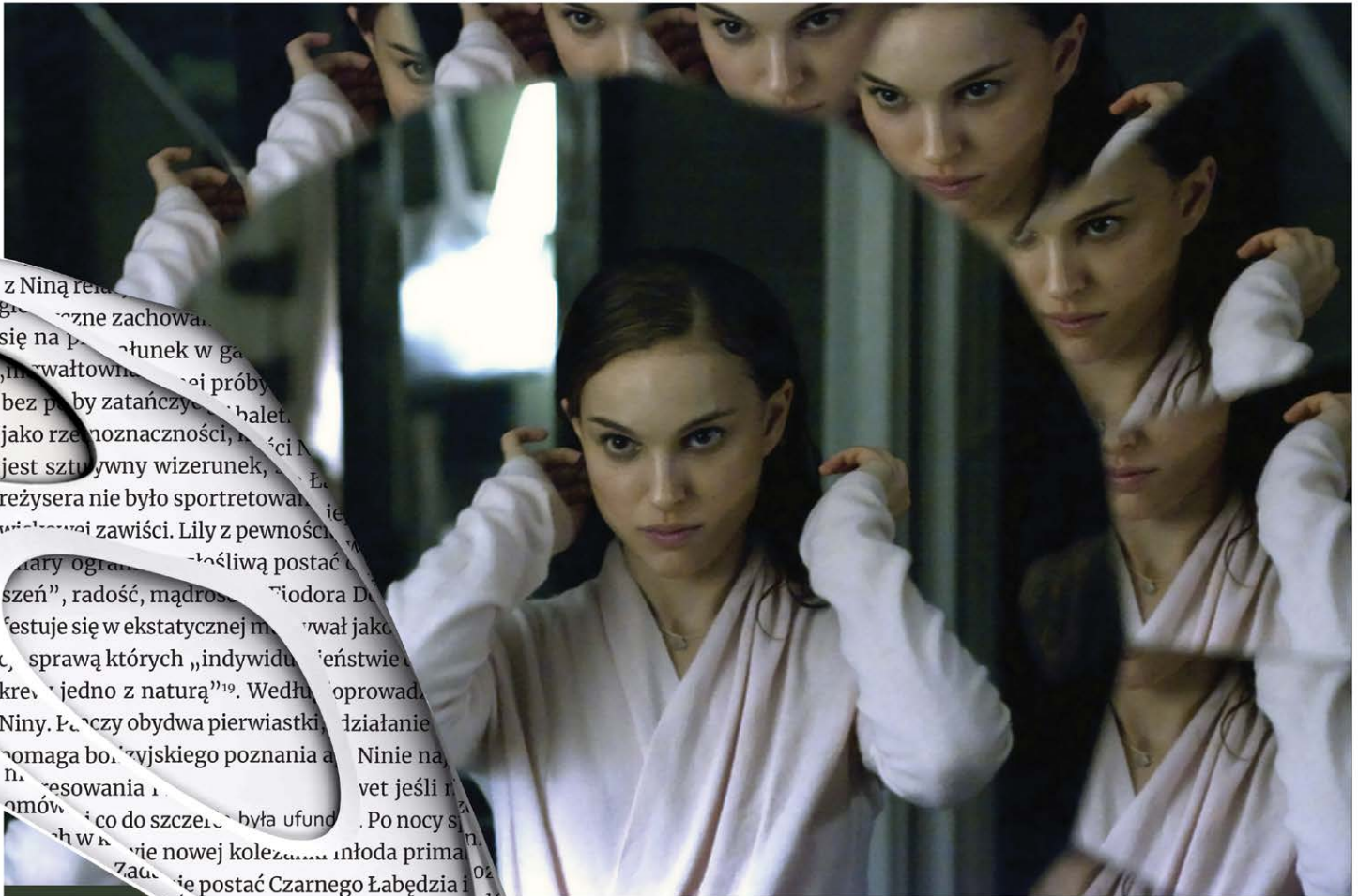
6 A. Wansbrough, *Nietzsche and the Total Experience of "Black Swan"*, "Philosophy Study" 2013, vol. 3, nr 6, s. 538–543, <https://www.readkong.com/page/d-nietzsche-and-the-total-experience-of-black-swan-3918883?p=1> [dostęp: 15.06.2020]; D. Dhillon, "Black Swan", https://philosophynow.org/issues/86/Black_Swan [dostęp: 15.06.2020]; *Dionysiac Union with Art in Aronofsky's "Black Swan"*, <https://vigourof-filmlines.com/2019/06/14/black-swan-darren-aronofsky-2010-dionysiac-union-with-art> [dostęp: 15.06.2020].

7 D. Halik, „Czarny łabędź” a „Perfect Blue”. *Hold Aronofsky’ego czy luźna adaptacja?*, <https://film.org.pl/a/czarny-labedz-a-perfect-blue-adaptacja-aronofsky-150588/2> [dostęp: 15.06.2020].

8 Por. *Lipstick and Blood – an analysis of Darren Aronofsky's "Black Swan"*, <http://cinema-nalysis.blogspot.com/p/many-thanks-to-mrzkinand-bonezthesecond.html>.

9 D.R. Copeland, "Black Swan", <http://www.houstonpsychoanalytic.org/film/papers/black-swan>.

1 A. Kołodyński, *Czarny łabędź*, „Kino” 2011, nr 1, s. 67.



Filmweb, *Czarny łabędź* (2010),
filmweb.pl/film/Czarny+%C5%82ab%C4%99d%C5%BA-2010-526137/photos/205331

dezorientację widza/badacza, ofiarowując mu jednocześnie przecucie intrygującej tajemnicy. Tropienie ostatecznego sensu *Czarnego łabędzia* nie jest proste, przypomina raczej błądzenie po prowadzących donikąd schodach z fantazji architektonicznych Piranesiego. Wydaje się, że celem reżysera nie była jednak gra z odbiorcą, polegająca na opowiedzeniu niejednoznacznej historii, zawierającej dodatkowo frapujący koncept, zagadkę, której nieoczywiste rozwiązanie widz otrzymuje

na końcu seansu¹⁰. Obydwa zabiegi – zarówno dwuznaczność poszczególnych scen i wątków, jak i częściowe wyjaśnienie tajemnicy prześladujących Ninę wizji w zakończeniu filmu, posłużyły reżyserowi do zbudowania metaforyczności obrazu i ukazania wielowymiarowości zagadnień, które stanowią, moim zdaniem, właściwy temat dzieła. Analiza poszczególnych płaszczyzn znaczeniowych konstrukcji Aronofsky’ego przekonuje bowiem, że *Czarny łabędź* to przede wszystkim

¹⁰ Jest to zamysł kompozycyjny często wykorzystywany przez twórców kina, by wspomnieć tylko popularne produkcje głównego nurtu, takie jak *Piękny umysł* (2001) Rona Howarda, *Szesty zmysł* (1999) M. Nighta Shyamalana, *Wyspę tajemnic* (2010) Martina Scorsese czy *Incepcję* (2010) Christophera Nolana.

film o tworzeniu i kondycji artysty. Reżyser przygląda się edukacji artystycznej, procesowi dojrzewania osobowości twórczej, a także formułuje własną wypowiedź na temat szeroko pojętej idei sztuki.

Edukacja artystyczna i świat baletu

Blaski i cienie edukacji artystycznej Aronofsky pokazuje na przykładzie baletu klasycznego. Wybór tej właśnie dziedziny sztuki z pewnością nie był przypadkowy – reżyser podkreślał w wywiadach, że uczennicami szkoły baletowej były zarówno jego siostra, jak i sama Natalie Portman¹¹. Kluczowy wydaje się również wizualny potencjał baletu, jego atrakcyjność dla kina jako sztuki obrazu i dźwięku. Aronofsky sugestywnie ukazuje piękno klasycznego tańca, zwiewność, wdzięk, precyzję ruchu i ekspresję baletnic. Służy temu m.in. wirujący ruch kamery wokół tancerzy oraz zbliżenia zamiast ujęć ukazujących z oddali całą scenę i widowisko. Wyeksponowany zostaje w filmie materialny, cielesny aspekt sztuki baletu. Widzimy przysłowiowe „pot, krew i łzy”: morderczy wysiłek fizyczny w czasie codziennych treningów, ból kontuzjowanego, wychudzonego, krwawiącego ciała reagującego na skrajny stres zaburzeniami psychiki i odżywiania. Piękno jest okrutne, a doskonałość wymaga skrajnej dyscypliny, wytrzymałości i wyrzeczeń.

Równie ambiwalentnie zostało przedstawione w filmie środowisko baletowe. Członkowie zespołu z racji wielogodzinnej wspólnej pracy nad kolejnymi projektami artystycznymi są ze sobą związani. Świadczą o tym na przykład emocjonalne reakcje baletnic po wypadku samochodowym primabaleriny Beth czy wzajemna bliskość tancerzy, wyeksponowana zwłaszcza w scenie swobodnego tańca Lily z partnerami podczas próby. Jest to oczywiście również środowisko toksyczne, w którym rządzą bezwzględna rywalizacja i zawiść. Baletnice poddane obciążającej presji rygorystycznych kryteriów wyglądu oraz treningu ciała, traktowane przedmiotowo, zabiegają o względy reżysera spektaklu, który, jak to zostaje zasugerowane w wypowiedziach Beth, Eriki i Lily, słynie z wykorzystywania swojej pozycji. Okrucieństwo tego świata najdobitniej Aronofsky ukazał na przykładzie losów Beth – najlepszej, wspaniałej primabaleriny, która zostaje zmuszona do przejścia na emeryturę z racji wieku. Leroy bezceremonialnie żegna ją w czasie rautu inaugurującego nowy sezon, prezentując jednocześnie nową gwiazdę zespołu – Ninę. Upokorzona przez, jak domniemywamy nie tylko reżysera, ale i byłego ko-chanka, Beth nadużywa alkoholu, po przyjęciu słownie atakuje Ninę, a następnie ulega ciężkiemu wypadkowi – zostaje potrącona przez samochód. Z powodu obrażeń Beth najprawdopodobniej już nigdy nie zatańczy. Jeżeli założymy, że tematem *Czarnego łabędzia* jest krytyka środowiska i sztuki baletu, postać Niny byłaby kolejną

ofiara tego świata. Odpowiedź na rodzące się po seansie pytanie, czy dla chwili ulotnego piękna warto poświęcać kobiecą godność, zdrowie psychiczne i fizyczne, relacje osobiste i w końcu – życie – brzmiałaby z pewnością: nie warto. Nina, która zarówno z powodu wymagań roli, jak i z obawy przed jej utratą stopniowo popada w obłąd, a w dzień premiery dokonuje poważnego aktu autoagresji, raniąc się śmiertelnie odłamkiem rozbitego lustra, to – wedle takiego ujęcia – bohaterka, której los jest przestroga dla wszystkich artystów, zwłaszcza wrażliwych młodych adeptów sztuki tańca klasycznego. Czy jednak o taki wniosek chodziło Aronofsky’emu? Uważam, że interpretacja ignorująca potencjał metaforyczny obrazu ogranicza, jeżeli w ogóle nie uniemożliwia, zrozumienie filmu. Ukazane z całą brutalnością realia pracy tancerza stanowią niezbędny element refleksji Aronofsky’ego o sztuce. Ich dosadne zobrazowanie mocno apelujące do zmysłów widza (chrzęst kości i naciąganych stawów, widok potu, wymiotowania, połamanych paznokci, krwawiących ran) jest koniecznym elementem, bez którego film byłby jedynie opowieścią o pięknoduchowskich złudzeniach reżysera-estety, a nie prawdziwą historią artystki doświadczającej zarówno bólu, jak i radości tworzenia.

Dojrzewanie osobowości twórczej

Artystka *in statu nascendi*: Nina vs mistrzowie

Balet jest dla głównej bohaterki *Czarnego łabędzia* wszystkim. Poznajemy ją, gdy wybór drogi życiowej narzucony przez apodyktyczną matkę – niespełnioną baletnicę – uwewnętrzniła już jako własny. Nina chce „być doskonała” jak primabalerina Beth, dlatego zapamiętała trenuje. Dzięki talentowi, wytężonej wieloletniej pracy i żelaznej dyscyplinie osiąga doskonałość techniczną. Jej kunszt polega na całkowitej kontroli i perfekcji ruchu. Nina nie potrafi jednak zatracić się w tańcu, zaufać swojemu instynktowi, cieszyć się spontanicznie sceniczną kreacją. Zarazem fanatycznie podziwia Beth, która – jak twierdzi Leroy – perfekcyjnie tańczy, ponieważ ulega ciemnym, wewnętrznym impulsom. Nina marzy, by osiągnąć podobną doskonałość. Jest to jej najgłębsze, obsesyjne pragnienie, które popycha ją do kradzieży drobiazgów z garderoby Beth: szminki, kolczyków, buteleczki perfum, papierosów i pilnika. Nina postrzega te przedmioty w sposób magiczny, jako przynoszące szczęście, cenne talizmany. Ma irracjonalną nadzieję, że udzieli jej one cząstki twórczego potencjału Beth, dlatego szminką maluje usta, gdy idzie prosić Leroya o rolę Księżniczki Łabędzi, a kolczyki wkłada na uroczysty bankiet, w czasie którego zostaje przedstawiona jako nowa primabalerina zespołu. Jednocześnie stosunek Niny do Beth jest pozbawiony zawiści, co odróżnia bohaterkę od pozostałych solistek z satysfakcją akceptujących detronizację „my little

11 P. Jahn, „Black Swan”: interview with Darren Aronofsky, <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2011/01/16/black-swan-interview-with-darren-aronofsky> [dostęp: 15.06.2020].

princess” reżysera i złośliwie komentujących jej wiek. Nina tylko raz przyjmuje postawę konfrontacyjną, ale jest to reakcja na niestosowne insynuacje zrozpaczonej i oszołomionej alkoholem Beth. Co charakterystyczne, Nina broni się nie tyle jako kobieta, co jako artystka. Na wulgarną zaczepkę: “Did you suck his cock?” odpowiada: “Some of us don’t need to do that”.

O pełnej koncentracji Niny na osiągnięciu twórczej doskonałości świadczy również jej relacja z Leroyem. Bohaterka podziwia go przede wszystkim jako wizjonera teatru i całkowicie akceptuje kierunek, jaki usiłuje on nadać jej artystycznemu rozwojowi. Co charakterystyczne, wbrew swojej reputacji Leroy nie nawiązuje z Niną relacji seksualnej, a jedynie współpracę twórczą. Erotyczne zachowania Leroya względem bohaterki, takie jak pocałunek w gabinecie czy dotykanie jej ciała w czasie wieczornej próby, nie są wyrazem chęci uwiedzenia kolejnej młodej baletnicy, lecz mają na celu obudzenie uśpionej seksualności Niny, będącej niezbędnym elementem kreacji Czarnego Łabędzia. Nina pomimo swojej skromności i pozornej nieporadności nie godzi się na uprzedmiotowienie i gwałtownie reaguje, zwłaszcza na pierwszą z prowokacji Leroya – instynktownie broniąc się przed wymuszonym pocałunkiem, gryzie go mocno w wargę. Jej determinacja, duma i siła, ujawnione w tym geście ostatecznie przekonują reżysera do obsadzenia Niny w podwójnej roli – Białego i Czarnego Łabędzia. Leroy, zapraszając Ninę do swojego mieszkania po przyjęciu, czyni to jedynie po to, by dyskretnie omówić z nią krępującą kwestię jej doświadczeń seksualnych w kontekście roli wymagającej odwołania się do tej sfery. „Zadanie domowe”, jakie w czasie rozmowy otrzymuje Nina („Go home and touch yourself. Live a little”), jest pozbawione jakiegokolwiek wymiaru osobistego. Świadczy o tym również fakt, że Leroy nie dąży później do intymnego zbliżenia. W czasie próby przerywa zmysłowy pocałunek i wychodzi z sali, mówiąc: „To ja uwodziłem ciebie. Powinno być odwrotnie”. Celem obojga jest zatem stworzenie autentycznej i przez to porywającej kreacji scenicznej, ukazującej siłę pierwotnych instynktów – wszak Czarny Łabędź to postać magiczna, córka złego czarownika Rotbarta, która, wedle zamysłu Leroya, ma uwieść „nie tylko księcia, ale i dwór, publiczność, cały świat”. Postać ta jest jednocześnie kimś więcej niż uosobieniem archetypu uwodzicielki – *femme fatale*. Leroy zdaje się postrzegać ją jako wcielenie własnej idei sztuki baletu, czy szerzej – sztuki w ogóle. Gdy Nina przychodzi prosić o rolę, tłumaczy jej: „Twój taniec jest perfekcyjny, ale jeszcze nigdy się w nim nie zatraciłaś. Nigdy. [...] Doskonałość to nie tylko samokontrola. To także szaleństwo. Jeśli zaskoczysz siebie, zaskoczysz i publiczność. To rzadka umiejętność”.

Aby osiągnąć ten ideał, Nina musi zmierzyć się zarówno ze swoim najbliższym otoczeniem, jak i z własną psychiką.

Opuszczanie klatki: Nina vs Erica

Związek Niny z matką jest dość typowym przykładem toksycznej relacji niespełnionego rodzica przekładającego swoje niezrealizowane ambicje na uzdolnione artystycznie dziecko. Erica nie chce zauważyć, że Nina jest już dorosłą kobietą, ponieważ to oznaczałoby utratę kontroli nad jej życiem. Na różne sposoby infantylizuje Ninę (często zwraca się do niej „my sweet girl”), nie szanuje jej fizycznych i psychicznych granic, nie dostrzega potrzeby intymności i prywatnego życia. Na wszelkie przejawy niezależności Niny reaguje agresją, którą bohaterka próbuje łagodzić, by uniknąć otwartego konfliktu. Nina stara się być dobrą córką, nie ranić matki, dlatego podporządkowuje się jej, nawet jeżeli związane jest to z poważnym dyskomfortem. Jaskrawo Aronofsky pokazuje istotę tej relacji w scenie, gdy Nina pada ofiarą szantażu emocjonalnego i ostatecznie zjada kawałek kupionego przez Ericę tortu pomimo chronicznie ściśniętego żołądka – symptomu zaawansowanych zaburzeń odżywiania.

Realny sukces, jaki Nina odnosi, gdy otrzymuje główną rolę w *Jeziorku łabędzim*, obnaża prawdę o relacjach matki i córki. Erica wcale nie chce, by jej dziecko osiągnęło więcej niż ona sama. Pozornie cieszy się z jej osiągnięć, ale naprawdę rozpacza (szlocha, obsesyjnie malując naiwne portrety Niny). Na różne sposoby sabotuje ambicje i dążenia córki. Początkowo, gdy Nina dopiero walczy o rolę, po nieudanym castingu pociesza ją jak przyjaciółka i doradza, by zadowolili się efektowną rolą drugoplanową. Ze zrozumieniem mówi także o rosnącej z wiekiem presji ciężącej na baletnicach. Wydaje się, że okazuje córce życzliwość oraz wynikającą z miłości troskę o jej dobrostan psychiczny. Gdy Nina otrzymuje rolę Księżniczki Łabędzi, matka jawnie usiłuje ją zniechęcić i osłabić – wielokrotnie powtarza, że Nina nie da sobie rady, że rola ją przerasta. Wmawia jej, że nieświadome drapanie się jest przejawem słabości i niedojrzałości Niny, i że tylko ona, Erica, może ukryć przed otoczeniem skutki tej wstydlivej przypadłości – kupić drogi korektor, obciąć córce paznokcie i założyć sweterek („Będziesz nosić sweterki. Masz biały i różowy”). Nina z kolei zaczyna rozumieć, że matka poważnie ją ogranicza i przytłacza. Stopniowo określa więc swoje granice, zarówno fizyczne, jak i psychiczne, a także przestaje godzić się na ich naruszanie. Bohaterka próbuje ukradkiem zabarykadować drzwi do swojego pokoju drewnianym kijem, ucina rozmowę o swoich relacjach z Leroyem, w końcu odważa się zakwestionować rodzinny mit poświęcenia kariery dla dziecka („Jaka kariera...”; „Miałaś 28 lat...”) i kategorycznie odmawia zdjęcia bluzki, gdy matka w odwecie za owo naruszenie rodzinnego tabu chce sprawdzić stan jej zadrapań na plecach. Przełomowym wydarzeniem jest – wciąż infantylny, bo w istocie nastoletni – przejaw niezależności Niny: wyjście z Lily do klubu wbrew woli matki oraz późny powrót do domu

pod wpływem alkoholu i narkotyków. Odpowiedzią na agresję Eriki nie są tym razem przeprosiny, lecz szczerza i zarazem prowokacyjna opowieść o przygodach erotycznych i używkach oraz niewpuszczenie matki do pokoju. W odwecie Erica nie budzi córki na próbę generalną, a w dzień premiery – dzwoni do teatru z informacją, że Nina nie wystąpi z powodu choroby. Następnie chowa zegarek Niny i odkręca klamkę od drzwi jej pokoju, by ta nie mogła z niego wyjść. Niechęć matki do wypuszczenia dorosłego dziecka z rodzinnego „gniazda” Aronofsky ukazuje w charakterystyczny sposób – Erica, chowając okrągłą klamkę w fotelu, zasiada na nim jak kura na jajku. Nina przemocą wydziera matce klamkę i na kolejny raz wypowiedziane słowa: „Co się stało z moją słodką dziewczynką?”, „Nie czujesz się dobrze!”, „Nie poradzisz sobie!”, krzyczy: „Odeszła!”, „Nie? To ja jestem Księżniczką Łabędzi! Ty zawsze grałaś ogony!”. Aronofsky sugeruje jednak, że ta niezwykle przykra i trudna sytuacja może okazać się punktem zwrotnym, dzięki któremu relacje pomiędzy matką i córką zostaną uzdrowione. Obecność Eriki na premierze i jej pełna rozpaczy, ale i miłości wymiana spojrzeń z Niną w kulminacyjnym momencie przedstawienia dają przynajmniej taką nadzieję. Dzięki buntowi bohaterki obydwie mają szansę wyzwolić się z ograniczającej je, nieautentycznej, toksycznej więzi. Aronofsky dla jej zobrazowania posługuje się motywem dwóch klatek stojących na pianinie w pokoju ćwiczeń Niny.

Skomplikowaną relację pomiędzy matką i córką należy interpretować jednak nie tylko w kontekście psychologii relacji rodzinnych, lecz także metaforycznie – jako obraz pewnej walki wewnętrznej, którą Nina musi stoczyć w sobie, by rozpoznać swoje prawdziwe aspiracje. W konfrontacji z matką Nina przekonuje się, że nie realizuje niespełnionych ambicji Eriki, nie jest baleriną po to, by zyskać akceptację, lecz wybrała właśnie tę drogę, ponieważ balet jest jej prawdziwą pasją i adekwatną formą samorealizacji. Odkrycie zazdrości matki dodatkowo mobilizuje Ninę do walki o siebie i własne marzenia, a także podważa wiarygodność demotywującego, destrukcyjnego obrazu samej siebie skształowanego w Ninie przez Ericę. Realne osiągnięcia zawodowe Niny przeczą jej uwewnętrznionemu wizerunkowi „sweet girl” – słabej, uległej, znerwicowanej dziewczynki. By stać się w pełni kobietą/człowiekiem i móc to doświadczenie wyrazić w swojej sztuce, Nina musi również odrzucić wpojony jej przez matkę lęk przed własną seksualnością, której skutkiem może być – jak to nazywa Erica – „błąd”, czyli zajście w ciążę udaremniające karierę primabaleriny. Bohaterka filmu nie nawiązuje żadnych głębszych – wyobrażonych lub rzeczywistych – relacji emocjonalnych i seksualnych ani z Leroyem, ani z przygodnie spotkanymi w klubie „Tomem i Jerryem”, ani z Lily. Nina dopiero odkrywa siebie jako istotę seksualną, dopiero daje sobie prawo,

by przestać się bać tej sfery swojej osobowości i w pełni ją zaakceptować.

Integrowanie Cienia: Nina vs Lily

Nina pod wpływem pracy nad rolą Czarnego Łabędzia doświadcza ataku Cienia, czyli, naporu nieakceptowanych, wypartych do nieświadomości treści psychicznych¹². Ważnym impulsem zapoczątkowującym ten proces jest pojawienie się w zespole nowej baletnicy – Lily. Po raz pierwszy bohaterka widzi ją w metrze i jest tym widokiem poruszona, ponieważ w jej odczuciu Lily jest do niej bardzo podobna – tak samo uczesana, wykonuje te same gesty, jedynie ubrana jest inaczej: ma na sobie czarny, a nie, jak Nina, jasnoróżowy płaszcz. Pomimo że Lily dopiero dołączyła do zespołu, zachowuje się bardzo swobodnie, wręcz nonszalancko: spóźnia się na casting, wchodzi bezceremonialnie do sali prób ze słuchawkami w uszach i trzaska drzwiami, nie zważając, że przeszkadza w tańcu ubiegającej się o rolę Ninie. Swobodnie wita się z Leroyem, a zachęcana przez niego do rozgrzewki, odpowiada, że jej nie potrzebuje. Tańczy nieprecyzyjnie, ale, jak podkreśla Leroy, bez wysiłku i naturalnie, co znakomicie predestynuje ją do roli Czarnego Łabędzia. Skojarzenia z tą postacią nasuwa nawet tatuaż na plecach Lily, przedstawiający czarne skrzydła. Nina jest zaintrygowana, a jednocześnie zazdrosna o rywalkę, która od razu zdobywa uznanie reżysera i stanowi dla niej realne zagrożenie.

Pozornie konflikt między baletnicami zarysowany przez Aronofsky’ego jest wręcz banalny: pewna siebie, bezwzględna i nieco wulgarna karierowiczka postanawia odebrać główną rolę w spektaklu wrażliwej,

12 Używam pojęcia Cienia w znaczeniu nadanym przez Carla Gustava Junga. „Cień jest problemem moralnym, który rzuca wyzwanie całej ego-osobowości, albowiem nikt nie potrafi zrealizować cienia, nie rozwijając w poważnym stopniu stanowczości moralnej. Przy realizacji tej chodzi przecież o to, by uznać rzeczywistość ciemnych aspektów własnej osobowości. Akt ten jest nieodzowną podstawą wszelkiego rodzaju samopoznania i dlatego też z reguły spotyka się z poważnym oporem. Jeśli samopoznanie jest środkiem psychoterapeutycznym, to często oznacza ono żmudny wysiłek, który może obejmować długi okres czasu. Dokładniejsza analiza składających się na cień ciemnych czy też gorszych cech charakteru prowadzi do wniosku, że mają one naturę emocjonalną, a raczej pewną autonomię i stosownie do tego mogą wywoływać coś w rodzaju obsesji – lub – by lepiej rzecz określić – opętania”. C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, wybór, przekł. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 68–69.

„Swoj cień możemy napotkać w wewnętrznej – symbolicznej lub zewnętrznej – skonkretyzowanej postaci. W pierwszym przypadku materiał nieświadomości objawia się na przykład pod postacią snu, gdzie przedstawione zostają zarówno pojedyncze, jak i skumulowane duchowe cechy śniącego w spersonifikowanej formie, w drugim przypadku będzie to człowiek z otoczenia pacjenta, który ze specyficznych strukturalnych powodów staje się medium projekcji jednej lub kilku cech ukrytych w nieświadomości. [...] w sztuce figuralna postać Cienia jest zarówno ulubionym, jak i często przepracowywanym motywem. Artysta w swoim akcie tworzenia i w wyborze zastosowanego motywu żywi się przeciw z głębin swojej nieświadomości i w efekcie porusza nieświadomość publiczności tym właśnie, co w ten sposób stworzył; w tym tkwi cała tajemnica i kwintesencja jego oddziaływania”.

J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, przekł. G. i G. Glodek, Poznań 2014, s. 149–150; por. także: J. Monbourquette, *Oswoić swój cień. Jak zaakceptować ciemne strony własnej osobowości*, przekł. M. Ciszewska, Poznań 2002.

dobrej i delikatnej Ninie. W tym celu próbuje zbliżyć się do swojej ofiary, by poznać i wykorzystać jej słabości, a także negatywnie ingeruje w jej relacje z reżyserem. Pod pretekstem przeprosin zaprasza Ninę na kolację i drinka, namawia do wzięcia narkotyków, a po zabawie w klubie odwozi Ninę do domu, gdzie uprawia z nią seks. Rano Nina budzi się jednak sama i spóźnia się na próbę. W teatrze okazuje się, że Lily z powodzeniem ją zastąpiła. W odpowiedzi na pretensje Niny, Lily zaprzecza, że spędziły razem noc i wyśmiewa jej erotyczne fantazje. Wkrótce okazuje się, że Lily prawie osiągnęła swój cel, jakim było wyeliminowanie rywalki – została dublerką Niny, co wpłynęło na pogorszenie stanu psychicznego głównej bohaterki do tego stopnia, że omal nie pojawiła się na premierze. Nieczyste intencje Lily potwierdza jej gwałtowna reakcja, gdy jednak Nina przychodzi do teatru, by zatańczyć główną rolę w *Jeziorze łabędzim*.

Niejednoznaczności, którymi Aronofsky komplikuje ów negatywny wizerunek, świadczą jednak, że celem reżysera nie było sportretowanie intryganctwa i środowiskowej zawiści. Lily z pewnością pod pewnymi względami przypomina złośliwą postać dwojnika Goladkina młodszego z opowiadania Fiodora Dostojewskiego *Sobowtór*, które Aronofsky wskazywał jako jedną z inspiracji *Czarnego łabędzia*¹³. W przeciwieństwie do literackiego krewniaka sobowtóra Lily nie doprowadza do upadku Niny. Paradoksalnie to właśnie jej działanie najbardziej pomaga bohaterce. To Lily okazuje Ninie najwięcej zainteresowania i zrozumienia – nawet jeśli nie mamy pewności co do szczerości jej intencji. Po nocy spędzonej w towarzystwie nowej koleżanki młoda primabalerina inaczej interpretuje postać Czarnego Łabędzia i zmianę tę dostrzega Leroy. Twierdzi on, że doszło do przełomu, którego tak bardzo oczekiwał i nad którym usilnie pracował w czasie prób. Dzięki uwodzicielskiej rywalce Nina przestaje odrzucać swoją kobiecość i zaprzeczać własnym negatywnym emocjom. Symbolicznym wyrazem tej przemiany jest zmiana koloru stroju – Nina po raz pierwszy tańczy w czerni. Po starciu z Lily bohaterka niszczy też przedmioty symbolizujące jej infantylną tożsamość: wynosi pluszaki do śmietnika i w gniewie rozbija pozytywkę, którą matka co wieczór nakręcała, usypiając dorosłą córkę jak małe dziecko. Bohaterka dokonuje projekcji swojego Cienia na Lily, ponieważ ucieleśnia ona to wszystko, czego Nina nie akceptuje lub co z powodu restrykcyjności matki i nacisków baletowego środowiska musiała ukryć – spontaniczność, seksualność, kobiecość, pewność siebie, niezależność i anarchiczność. Pod wpływem Lily bohaterka dostrzega w sobie te cechy, akceptuje ich istnienie, dzięki czemu dojrzeewa jako osoba i jako artystka.

Integrowanie Cienia: Nina vs sobowtór

Lily jest jedną z postaci, które transformują w szyderczego lub wrogiego sobowtóra Niny. Wizje z udziałem sobowtórów postaci nie służą jednak, moim zdaniem, zobrazowaniu rozwijającej się w efekcie nadmiernej presji i wycieńczenia organizmu choroby psychicznej bohaterki. Pojawiają się one w sytuacjach skrajnego zmęczenia, upojenia, snu lub w czasie doznań seksualnych, czyli wtedy, gdy rygory racjonalności ulegają rozluźnieniu, a do głosu dochodzą treści wewnętrzne, skumulowane w nieświadomości bohaterki. Aronofsky wykorzystuje sugestywny i utrwalony w kulturze motyw sobowtóra, by ukazać zmagania Niny z naporem jej własnej energii psychicznej oraz dokonujący się stopniowo proces integracji nieakceptowanych lub zepchniętych do sfery nieświadomej składników tożsamości.

Sobowtór ukazuje się Ninie wielokrotnie. Pierwszy raz wyraźnie Nina widzi go w ciemnym tunelu, gdy wraca po trudnym castingu do domu. Mijając powtarzającą jej gesty postać, bohaterka wyraźnie dostrzega, że jest to ona sama, lecz ubrana na czarno, uwodzicielska i pewna siebie. Kolejne spotkania z sobowtorem są coraz bardziej niepokojące. Gdy zanurzona w wannie Nina dotyka się, próbując odrobić „pracę domową” zadaną przez Leroya, widzi ironicznie uśmiechniętą samą siebie, pochyloną nad lustrem wody. W czasie rzeczywistego bądź wyimaginowanego seksu z Lily dwukrotnie zamiast twarzy koleżanki spostrzega własną, tym razem wyraźnie szyderczą i wrogą. Wtedy też sobowtór po raz pierwszy atakuje Ninę – po stosunku rzuca na jej twarz poduszkę, jakby chciał ją udusić, ironicznie szepcząc „sweet girl”.

Najbardziej przerażające są jednak wizje doppelgängera, które Nina ma w noc poprzedzającą premierę. Prezentowana przez Aronofsky'ego sekwencja obrazów jest tak nierzeczywista, że może być uznana za efekt postępujących zaburzeń psychicznych Niny lub nocny koszmar dręczący przemęczoną i skrajnie zestresowaną czekającym ją występem bohaterkę. Podobnie jak w przypadku erotycznej sceny z udziałem Lily nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć ostatecznie, co wydarzyło się naprawdę, a co jest tylko złudzeniem Niny. O psychotycznym bądź onirycznym charakterze kolejnych fantasmagorii świadczą pojawiające się w nich elementy fantastyczne ukazane przez Aronofsky'ego w konwencji horroru – poruszające się niezależnie w lustrze i krzyczące na obrazach sobowtóry Niny, transformacja Leroya oraz sobowtórów przemiany Lily i Beth, pojawianie się i znikanie zakrwawionego pilnika oraz animalne przekształcenia w ciele bohaterki, obrazujące jej metamorfozę w łabędzia – wyrastające na plecach pióra, przekrwione oczy, złamane na kształt ptasich nogi. Treść poszczególnych sekwencji nie świadczy jednak, moim zdaniem, o narastającej psychozie Niny, lecz pozwala się interpretować symbolicznie, jako wizualizacja

¹³ Aronofsky wielokrotnie wskazywał ten utwór jako jedną z inspiracji. Por. np. *Turn out Darren Aronofskys "Black Swan"*, <https://filmmaker-magazine.com/20334-turn-out-darren-aronofskys-black-swan/#.XwMdhPVJXY> [dostęp: 15.06.2020].

gwałtownego procesu transformacji psychicznej. Zapoczątkowuje go dostrzeżenie przez Ninę własnego sobowtóra drapiącego się po plecach i poruszającego się niezależnie od niej najpierw w niezliczonych lustrach przymierzalni podczas przymiarki kostiumu, a następnie w lustrach sali treningowej, gdzie Nina późnym wieczorem samotnie ćwiczy w przeddzień występu. Gdy nagle gaśnie światło, wystraszona Nina dociera za kulisy sceny, gdzie widzi Lily będącą zarazem nią samą, śmiejącą się głośno i uprawiającą gwałtowny seks z Leroyem, który z kolei zmienia się w Rotbarta. Roztrzęsiona Nina w panice zbiera drobiazgi, które wcześniej wykradła z garderoby Beth i biegnie do szpitala, by zwrócić ukradzione przedmioty. Identyfikuje się z jej sytuacją zdezonizowanej primabaleriny („Wiem jak się czułaś. Ona chce mnie wygryźć”). Przeprasza i tłumaczy przywłaszczenie pragnieniem osiągnięcia doskonałości Beth. Siedząca na wózku inwalidzkim, okaleczona „little princess” odpowiada z goryczą, że nie jest doskonała, że „jest niczym”, po czym rani swoje policzki odzyskanym właśnie pilnikiem. Jej twarz zmienia się w twarz Niny. Przerażona tym widokiem Nina wybiega z sali szpitalnej, po czym w windzie orientuje się, że trzyma w ręce zakrwawiony pilnik. Dwojnik ze szpitala próbuje ponownie zaatakować ją w domu, w otoczeniu jej upiornych, krzyczących portretów. Wejście matki do pokoju rozprasza jednak tę wizję. Zostaje ona zastąpiona kolejną – przemianą Niny w ptaka, zakończoną upadkiem i utratą przytomności na skutek uderzenia głową o poręcz łóżka. Gdy Nina budzi się, ze zdziwieniem spostrzega na swoich rękach długie różowe skarpetki. „Drapałaś się całą noc” – tłumaczy matka.

Podczas gdy konfrontacja z Lily pozwoliła Ninie zasympilować treści nieświadome reprezentujące domę Erosa, dramatyczne zmagania z sobowtórową Beth symbolizują owładnięcie świadomości Niny przez sferę Thanatosa. Postać odrzuconej i drastycznie okaleczonej primabaleriny pozwala Ninie zobaczyć jasno zagrożenia związane z otwarciem się na kreatywne, ale i wiodące do autodestrukcji źródła twórczości. Bohaterka dostrzega w historii Beth mroczny kres własnego tak upragnionego spełnienia w sztuce baletu. Kres wyznaczony przez nieubłaganą przemijalność sprawności ciała, jego śmiertelność i kruchość. Pojmuje też ostateczny sens poniżającego uprzedmiotowienia, którego ofiarą się stanie, zajmując prestiżową, lecz, ze względów obiektywnych, jedynie tymczasową pozycję primabaleriny – kolejnej i zapewne nie ostatniej „my little princess” reżysera. Wtargnięcie w „porcelanowy” świat Niny seksualności i śmierci jest warunkiem i jednocześnie katalizatorem jej przemiany, ukazanej przez Aronofsky’ego dosłownie – wstrząsająco i groteskowo zarazem.

Scena, w której udręczona wizjami i przerażona metamorfozą swojego ciała Nina wyciąga z ran po zdrapaniach na plecach czarne pióra, ma tu szczególne

znaczenie. Reżyser, używając takiego właśnie obrazu, sugeruje, że kreatywny potencjał Niny jest ściśle powiązany z jej nieświadomym samookaleczaniem, dosłownie „wyrasta” z jej zwiększonej pobudliwości psychicznej i jest z nią ściśle sprzężony. Tym samym Aronofsky sugeruje, że nie mamy do czynienia z objawami nasilającego się obłędu bohaterki, ale z wizualizacją procesu dezintegracji pozytywnej, prowadzącej do istotnej i pozytywnie waloryzowanej przemiany osobowości, której celem jest ponowna integracja na wyższym poziomie. Według Kazimierza Dąbrowskiego, wybitnego badacza procesu dezintegracji pozytywnej, destabilizacja osobowości w związku z aktywnym rozwojem twórczym jest naturalną cechą uzdolnionych, a zwłaszcza wybitnych jednostek¹⁴.

W przypadku Niny do niezwykle dramatycznego zwieńczenia procesu reintegracji dochodzi w dzień premiery. Po nieudanym pierwszym akcie Nina застаје sobowtóra w swojej garderobie. Początkowo ma on twarz Lily, a następnie jej własną. Szydzi z nieudanego tańca bohaterki i chce odebrać jej rolę Czarnego Łabędzia. W wyniku szarpaniny Nina i jej sobowtór tłuką lustro, co jest symbolicznym obrazem końca sytuacji rozdwojenia. Gdy dwojnik próbuje udusić Ninę, krzycząc, że teraz „jego kolej”, Nina unika śmiertelnego uścisku dzięki przemianie własnej szyi w łabędzią. Następnie z mocą powtarza słowa: „To moja kolej!” („It’s my turn!”) i zabija sobowtóra, wbijając w jego brzuch odłamek lustra. Po unicestwieniu sobowtóra (który ponownie przybiera twarz Lily) Nina zdaje się przejmować jego cechy – staje się pewna siebie, silna, uwodzicielska, przerażająca i piękna zarazem. Nierzeczywiste zmiany w wyglądzie – zaznaczymy, że widoczne jedynie dla bohaterki i widza oglądającego rzeczywistość z jej perspektywy – takie jak podbiegłe krwią oczy i wspaniałe czarne pióra wyrastające na ramionach są przez Ninę po raz pierwszy przyjmowane z radością i bez lęku. Po ekstatycznie wykonanej kodzie Odylii Nina kłania się, a za jej plecami widzimy dwa uskrzydłone cienie – kolejny znak zintegrowania postaci sobowtóra.

Pojawienie się dwojnika, traktowane w baśniach i mitach jako zły omen i zwiastun rychłej śmierci, w filmie Aronofsky’ego okazuje się – wbrew pozorom – zapowiedzią pożądanego przemiany wewnętrznej bohaterki. O dokonywanych przez Ninę postępach w rozwoju osobowości świadczy fakt, że zamiast sobowtórów postaci Lily i Beth zaczyna ona widzieć samą siebie – według Junga proces integracji Cienia odbywa się bowiem właśnie poprzez wycofywanie własnych projekcji z innych osób¹⁵. Śmierć bohaterki w końcowej scenie

14. K. Dąbrowski, *Dezintegracja pozytywna*, Warszawa 1979; W. Limont, *Teoria dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego a zdolności, twórczość, transgresja*, [w:] *Transgresje – innowacje – twórczość*, red. B. Bartosz, A. Keplinger, M. Straś-Romanowska, Wrocław 2011, s. 95–108.

15. C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, dz. cyt., s. 70–71.

filmu należy interpretować jako symboliczne zwieńczenie tego procesu, obraz pożegnania z pewnym etapem życia i zarazem aspektem osobowości: infantylną dziewczęcością, perfekcjonizmem oraz uległością jako mechanizmami obronnymi. Śmierć Białego Łabędzia to również metafora zerwania Niny jako artystki ze światem sztuki uciekającej przed mroczną prawdą życia w zapewniający psychiczne bezpieczeństwo kult technicznej doskonałości.

Tworzenie sztuki: Nina vs Apollo, Dionizos i Future Clone

Znaczenia, jakie nadał Aronofsky postaciom Białego i Czarnego Łabędzia, korespondują z Nietzscheańską ideą podziału sztuki na apollińską i dionizyjską¹⁶. Według Nietzschego żywioły apolliński i dionizyjski to „moce artystyczne, które wynurzają się z samej przyrody, bez pośrednictwa człowieka artysty”¹⁷, objawiając się jako rzeczywistość snu lub upojenia. Sztuka apollińska jest sztuką pięknego pozoru, jasnego, harmonijnego obrazu, w którym realizuje się podmiotowość człowieka. Apollińskie dzieło – obraz lub rzeźbę – cechują „pełne miary ograniczenie”, „wolność od dzikszych wzruszeń”, radość, mądrość i piękno¹⁸. Dionizyjskość manifestuje się w ekstatycznej muzyce i orgiastycznym tańcu, za sprawą których „indywidualna jaźń znika, stapiając się w jedno z naturą”¹⁹. Według Nietzschego tragedia grecka łączy obydwa pierwiastki, równoważąc mroczny aspekt dionizyjskiego poznania apollińskim pozorem:

[...] kultura grecka nie była ufundowana na harmonii, radości i pogodzie – u jej podstaw leży ciemny żywioł dionizyjski, tragiczna wiedza o istocie bytu, która wymaga dla swej przeciwwagi apollińskiej harmonii i piękna pozoru. [...] Grecy znali straszną prawdę o istocie ludzkiego życia, wyjawioną królowi Midasowi przez sylena: najlepszą rzeczą dla człowieka jest nie rodzić się, nie istnieć, lub umrzeć jak najszybciej. Tragedia była więc dla starożytnych lekarstwem na rozpacz wywołaną poznaniem, pozwalała na radosną akceptację jednostkowego życia w jego przemijaniu [...]. Żywioł dionizyjski dominuje tak w oddziaływaniu tragedii na widza, jak i w świecie, ponieważ stanowi on istotę bytu i decyduje o nieuchronności ludzkiego losu. Dionizos symbolizuje też najwyższą, radosną afirmację życia wraz z jego przemijalnością, okrucieństwem i cierpieniem²⁰.

Leroy pragnie w swojej nowej inscenizacji *Jeziora łabędziego* nawiązać do takiego właśnie pojmowania widowiska teatralnego. Zapowiada stworzenie spektaklu, który będzie głęboko poruszający („trzewny” – visceral) i prawdziwy. W jego interpretacji Biały Łabędź jest postacią tragiczną, szlachetną jednostką przegrywającą z dionizyjskimi siłami natury reprezentowanymi przez Rotbarta i Odylię. Ginącą samotnie, bez pocieszającej obecności podążającego za nią księcia.

Nina, jako artystka apollińska, musi w akcie transgresji przekroczyć ograniczenia własnej kondycji, by wcielić się w rolę Czarnego Łabędzia. Dążąc do stworzenia przekonującej kreacji, doświadcza dionizyjskiego żywiołu w jego obydwu wymiarach: seksualnego i narkotycznego upojenia oraz egzystencjalnej rozpacz. Bohaterka poznaje sferę Dionizosa dzięki na pozór trywialnym przeżyciom wyzwolonej seksualności, narkotycznej ekstazy oraz swobodnego tańca podczas zabawy w klubie, a także dzięki autoerotycznym fantazjom oraz za sprawą wstrząsu wywołanego widokiem fizycznych obrażeń Beth.

Tragiczny los poprzedniczki pozwala Ninie odkryć jeszcze jeden aspekt dionizyjskiego poznania. Bohaterka dostrzega, że zarówno ona, jak i Beth ustępująca jej miejsca w baletowej „sztafecie pokoleń”, reprezentują jednostkową, kruchą i skończoną egzystencję (*bios*) przeciwstawioną odwiecznej sile istnienia realizującego się w wiecznym procesie rozkwitu i rozkładu (*zoe*):

Mit dionizyjski, stanowiąc kwintesencję greckiego rozumienia kategorii życia, pozwala rozgraniczyć dwa terminy używane do jego opisu: *bios* i *zoe*. Pierwszy z nich określa każdą poszczególną egzystencję, której ramy wyznacza jednostkowa skończoność, drugi natomiast odsyła do nieskończoności ożywionej natury [...]. Pod imieniem Dionizosa czczono *zoe*, życie nieskończone, które utożsamiano z najbardziej pierwotnym doświadczeniem istnienia, niepoznawalnym i nieuchwytnym dla zakorzenionego w nim *bios*²¹.

W tym kontekście śmierć Białego Łabędzia można również odczytywać jako metaforę nieuchronnego unicestwienia, które czeka każdą jednostkową świadomość, metaforę wchłonięcia *principii individuationis* przez dionizyjskie, odwieczne, kreacyjne i destrukcyjne zarazem, istniejące „poza dobrem i złem”, siły natury.

Symbolicznym obrazem tej opozycji jest również ukazana w filmie Aronofsky'ego rzeźba *Future Clone* Fritza Scholdera. Posąg pojawia się w scenie rozmowy odchodzącej primabaleriny Beth i zajmującej jej miejsce Niny. Tytuł dzieła („Przyszły klon”/„Przyszła kopia”) w kontekście dokonującej się właśnie wymiany pokoleń odczytywany być może jako zapowiedź tragicznych

16 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przekł. L. Staff, posłowie T. Macios, Kraków 2004. Pokrewieństwo to zostało zauważone przez interpretatorów filmu, por. przypis 6.

17 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, dz. cyt., s. 22.

18 Tamże, s. 21.

19 T. Macios, *Posłowie*, [w:] F. Nietzsche, dz. cyt., s. 109.

20 Tamże, s. 111.

21 M. Rolka, *Hermeneutyka mitu dionizyjskiego w filozofii Fryderyka Nietzschego*, Katowice 2014, s. 20.

losów obydwu bohaterek. W szerszej perspektywie odnosi się również do rozwoju i kresu jednostkowego życia, jego przemijalności i wymienności. Rzeźba przedstawia stojącą na kuli ziemskiej postać posiadającą cechy obu płci, skrzydła zamiast rąk i pobieloną, nieco przerażającą twarz. Zarówno skrzydła, jak i przesłonięte farbą, niczym maską, oblicze posągu wydają się aluzją do apollońskiej złudy obrazowego przedstawienia, metaforą natchnienia (skrzydła) znajdującego wyraz w artystycznej formie (maska). Dwupłciowe ciało postaci – zbyt masywne i ciężkie, by mogły je unieść wątle skrzydła – ukazuje zanurzenie człowieka w materii i biologiczności. Realizująca się w sztuce apollońska wizja zdominowana zostaje przez dionizyjską, podatną na cierpienie i podlegającą prawom czasu cielesność człowieka. Biały Łabędź ulega sile Czarnego Łabędzia.

Film Aronofsky'ego ukazuje drogę, jaką musiała przebyć Nina Sayers, by stać się artystką, która jest w stanie wyrazić tragiczną prawdę o wspaniałości i okrucieństwie istnienia, przesłaniając ją jednocześnie pięknem artystycznej perfekcji. Jednocząca apollońską jasność i dionizyjską ciemną wiedzę sztuka ma czynić ludzkie „życie możliwym i godnym przeżywania”²². Tę właśnie doskonałość osiągnęła i „poczuła” Nina podczas swojego ekstatycznego występu („I felt it. It was perfect”).

Słowa kluczowe: Darren Aronofsky, *Czarny łabędź*, Carl Gustaw Jung, Kazimierz Dąbrowski, Fryderyk Nietzsche, Cień, dezintegracja pozytywna, sztuka apollońska i dionizyjska

JOANNA ADAMOWSKA

Black Swan. Darren Aronofsky on art education, artist maturation, and art

Summary

The article is the interpretation of the film *The Black Swan* by Darren Aronofsky. According to the author, by portraying the fate of Nina Sayers the director shows the dynamics of psychic processes of Shadow integration (as understood by Jung's analysis) and positive desintegration (as understood by Kazimierz Dąbrowski) that accompany the creative evolution of a brilliant individual. According to Adamowska both those occurrences enable the main character to grow both as a person and as an artist. The author also reconstructs the vision of art as presented in the film that refers to, coming from Friedrich Nietzsche's *The Birth of Tragedy*, the dichotomy between the Apollonian and the Dionysian art.

Key words: Darren Aronofsky, *Black Swan*, Carl Gustav Jung, Kazimierz Dąbrowski, Fryderyk Nietzsche, Shadow integration (Jung), Apollonian and Dionysian element (Nietzsche)

Bibliografia

- Dąbrowski K., *Dezintegracja pozytywna*, Warszawa 1979.
- Jacobi J., *Psychologia C.G. Junga*, przekł. G. i G. Glodek, Poznań 2014.
- Jung C.G., *Archetypy i symbole*, wybór, przekł. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Kołodziej A., *Czarny łabędź*, „Kino” 2011, nr 1, s. 67.
- Laine T., *The Uncanny Sublime: “Black Swan”*, [w:] tejsze, *Bodies in Pain: Emotion and the Cinema of Darren Aronofsky*, New York–Oxford 2015, s. 127–157.
- Limont W., *Teoria dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego a zdolności, twórczość, transgresja*, [w:] *Transgresje – innowacje – twórczość*, red. B. Bartosz, A. Keplinger, M. Straś-Romanowska, Wrocław 2011, s. 95–108.
- Monbourquette J., *Oswoić swój cień. Jak zaakceptować ciemne strony własnej osobowości*, przekł. M. Ciszewska, Poznań 2002.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przekł. L. Staff, postłowie T. Macios, Kraków 2004.
- Rolka M., *Hermeneutyka mitu dionizyjskiego w filozofii Fryderyka Nietzschego*, Katowice 2014.
- Tyrer B., *An Atheist's Guide to Feminine Jouissance: On “Black Swan” and the Other Satisfaction*, [w:] *Embodied Encounters: New Approaches to Psychoanalysis and Cinema*, red. A. Piotrowska, London 2015, s. 131–146.

Netografia

- Christiansen S., *Metamorphosis and Modulation: Darren Aronofsky's “Black Swan”*, <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/4-4-christiansen> [dostęp: 15.06.2020].
- Copeland D.R., *“Black Swan”*, <http://www.houstonpsychoanalytic.org/film/papers/black-swan> [dostęp: 15.06.2020].
- Dhillon D., *“Black Swan”*, https://philosophynow.org/issues/86/Black_Swan [dostęp: 15.06.2020].
- Dionysiac Union with Art in Aronofsky's “Black Swan”*, <https://vigouroffilmlines.com/2019/06/14/black-swan-darren-aronofsky-2010-dionysiac-union-with-art> [dostęp: 15.06.2020].
- Fisher M., Jacobs A., *Debating “Black Swan”: Gender and Horror*, *“Film Quarterly”* 2011, nr 65 (1), s. 58–62, <https://online.ucpress.edu/fq/article/65/1/58/41891/Debating-Black-Swan-Gender-and-Horror> [dostęp: 15.06.2020].
- Halik D., *„Czarny łabędź” a „Perfect Blue”. Hold Aronofsky'ego czy luźna adaptacja?*, <https://film.org.pl/a/czarny-labeledz-a-perfect-blue-adaptacja-aronofsky-150588/2> [dostęp: 15.06.2020].
- Haynes L.R., *What Does “Black Swan” Have To Do With Carl Jung?*, <https://owlcation.com/social-sciences/Jungian-Elements-In-The-Black-Swan> [dostęp: 15.06.2020].
- Jahn P., *“Black Swan”: interview with Darren Aronofsky*, <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2011/01/16/black-swan-interview-with-darren-aronofsky> [dostęp: 15.06.2020].

22 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, dz. cyt., s. 21.

Lipstick and Blood – an analysis of Darren Aronofsky’s “Black Swan”, <http://cinema-nalysis.blogspot.com/p/many-thanks-to-mrzkinandbonezthesecond.html> [dostęp: 15.06.2020].

Suprpto Y.F.C., *Self Individuation Process in the Main Character of “Black Swan” Movie*, http://eprints.undip.ac.id/50893/1/SKRIPSI_FIX.pdf [dostęp: 15.06.2020].

Turn out Darren Aronofsky’s “Black Swan”, <https://filmmakermagazine.com/20334-turn-out-darren-aronofskys-black-swan/#.XwMdhrPVJXY> [dostęp: 15.06.2020].

Wansbrough A., *Nietzsche and the Total Experience of “Black Swan”*, “Philosophy Study” 2013, vol. 3, nr 6, s. 538–543, <https://www.readkong.com/page/d-nietzsche-and-the-total-experience-of-black-swan-3918883?p=1> [dostęp: 15.06.2020].

Žigo I.R., Tkalec G., “Black Swan” by Darren Aronofsky or *Decomposition of a Being in the Culture and its Reintegration in the Animalistic*, “Language, Individual & Society” 2016, nr 10, s. 292–306, <https://www.scientific-publications.net/get/1000018/1483019014870594.pdf> [dostęp: 15.06.2020].

