

# WOKÓŁ ESTETYKI FILMOWEJ KULTUROTWÓRCZYCH ŻYWIOŁÓW. ANALIZA WYBRANYCH KADRÓW Z FILMU *ROMEO I JULIA* BAZA LUHRMANNA

ELŻBIETA STACHOWIAK-DUDZIK

Katedra Mediów Kreatywnych, Collegium da Vinci w Poznaniu  
Department of Creative Media, Collegium da Vinci in Poznań  
elzbieta.stachowiak@cdv.pl  
ORCID 0000-0002-1234-6418

„Przekaz artystyczny – konflikt i realizacja wielu języków – ma charakter wielowymiarowy. W szczególności dotyczy to sztuki o charakterze syntetycznym, a przede wszystkim współczesnego kina. W tym wypadku przekaz jest zawsze bogatszy i niesie więcej niespodzianek niż uczestniczące w nim języki”.

Jurij Łotman<sup>1</sup>

Gdy sięgam myślami do lat dzieciństwa, pamiętam dobrze to specyficzne uczucie podekscytowania i zachwytu, jakie towarzyszyło mojemu dziecięcemu rytuałowi oglądania filmów. Przypominam sobie „wiązki” najróżniejszych obrazów, które dawały mi poczucie przygody, piękna, wzniosłości, przyczyniając się do budowania pierwszych wyobrażeń o świecie. Chłoniłam bezwiednie fragmenty wizualnych narracji, folgując przyjemnościom, nie znając umiaru i nie czując znużenia.

Dziś, w dorosłym życiu, nie opuszcza mnie ta ciągła „procesja symulakrów”<sup>2</sup>, popędzana coraz szybciej i szybciej za sprawą dynamicznego montażu. W napastliwy wręcz sposób atakuje ze wszystkich stron „ikoniczna chmara

<sup>1</sup> J. Łotman, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 8.

<sup>2</sup> Jest to nawiązanie do eseju francuskiego filozofa Jeana Baudrillarda *Procesja symulakrów* (zob. idem, *Procesja symulakrów*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 175–189).

szarańczy”<sup>3</sup> i zdarza mi się tęsknić za „wizualną ciszą”<sup>4</sup>. Z niepokojem przyglądam się temu, jak strumienie coraz mniej czytelnych symboli i ich przekształceń prezentowanych w rozmaitych sekwencjach i kontekstach wdzierają się do mojej podświadomości. W takim szumie trudno jest kolekcjonować obrazy, archiwizować je w pamięci indywidualnej, nadawać im znaczenia, wplatać w całościowe struktury sensu. Wiele z nich domaga się aktu interpretacji, dekonstrukcji lub mitologizacji, nie mogąc bez tego zakotwiczyć gdzieś głębiej w kłębusz ulotnych wrażeń.

Zdaje się, że dopiero podjęcie świadomego wysiłku interpretacyjnego, choćby zwykłej gry skojarzeń, czyni poszczególne obrazy „prawdziwie naszymi”. Jak gdyby obraz tęsknił za obecnością słowa, lapidarnego przekładu lub komentarza, który pozwoli na wyodrębnienie jakiegoś szczegółu, uzupełnienie luk, rozszyfrowanie ukrytych znaczeń. Bez świadomego wysiłku interpretacji obrazy te pozostałyby tylko pasmem wrażeń, nie mogłyby stać się częścią nas samych i kultury<sup>5</sup>.

W niniejszym fotoeseju, który umożliwia bezpośrednią korespondencję fotografii i słowa, chciałabym sięgnąć po kilka kadrów filmowych i spojrzeć na nie przez pryzmat estetyki materialnych żywiołów jako estetyki pogranicza: zmysłów i intelektu, natury i kultury. Mam nadzieję, że te zatrzymane w ramie skrawki obrazów staną się przyczynkiem do kontemplacji i ożywienia myślenia symbolicznego, przypomnienia pradawnych mitów. Wywód ten ma formę eseju, czyli subiektywnej, nielinarnej struktury o charakterze asocjacyjnym, i utrzymany jest w duchu tradycji fenomenologicznej oraz hermeneutycznej, zwłaszcza tej reprezentowanej przez Paula Ricoeura oraz Martina Heideggera. Należy podkreślić, że nagromadzone w tekście metafory i aluzje nie są jedynie elementami ornamentacyjnymi, stanowią natomiast narzędzia, których zadaniem jest umożliwienie czytelnikowi dotarcia do

<sup>3</sup> Wyrażenie metaforyczne zaczerpnięte z tekstu Tomasza Szlendaka stanowiącego wstęp do jednego z numerów czasopisma „Kultura Współczesna”, poświęconego kulturze nadmiaru. (zob. idem, *Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2013, nr 1, s. 9).

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Jest to bardzo swobodna aluzja do koncepcji kultury Jerzego Kmity, dla którego praktyka interpretacyjna była ważnym składnikiem istnienia kultury, ujawniającej się właśnie za pośrednictwem aktów interpretacji humanistycznej (zob. idem, *Jak słowa łączą się ze światem. Studium krytyczne neopragmatyzmu*, Poznań 1998).

głębszych pokładów znaczeń i rozumienia. Jak podkreślał niemiecki filozof, poprzez „poezjowanie” – zagęszczanie sensów – człowiek może poczuć bliskość istoty rzeczy, skupić się na podstawie swojego istnienia<sup>6</sup>. Jest to zatem zabieg intencjonalny mający pobudzić ludzką zdolność do rozmyślenia nad tymi aspektami bytu, których nie da się wyrazić wprost. Pośrodku poetyckiego słowa rozkwita proces myślenia. Staje się on aktem intelektualnym, ale także zmysłowym i duchowym. Mam nadzieję, że dzięki przyjętej metodzie analizy studium to doprowadzi do nagłego zwarcia sensów, ujawnienia we wszechobecnej dychotomii jakiegoś „prześwitu”, pozwalając czytelnikowi na odnalezienie śladu utraconej integralności...

Nie potrafię wskazać filmu, który lepiej wykorzystywałyby – barwną, prowokacyjną, nasyconą wieloma znaczeniami – poetykę żywiółów niż film Baza Luhrmanna z 1996 roku pod tytułem: *Romeo i Julia* (oryg. *Romeo + Juliet*)<sup>8</sup>. Niewątpliwie tak wyraźna teatralność dekoracji i zauważalna spójność kodu wizualnego były częścią świadomej strategii reżysera: Romeo – igrający z ogniem, Julia – skojarzona z żywiołem wody. Cóż jeszcze mogłaby odsłonić pogłębiąca analiza poszczególnych kadrów?

Biorąc pod uwagę, że film ten jest uwspółcześnioną, bardzo oryginalną, a zarazem w przewrotny sposób wierną pierwotnemu tekstowi adaptacją sztuki Williama Shakespeare’a, należy przyznać, że związek obrazu i słowa nabiera w tym przypadku dodatkowych wymiarów. Choć w tekście angielskiego poety nie odnajdujemy wyobrażeń tak silnie związanych z materią pierwotną, to jednak – jak postaram się pokazać w moich analizach – filmowa adaptacja Luhrmanna zdaje się na wielu poziomach korespondować z oryginalnym dramatem, będąc przy tym jego artystyczną reinterpretacją.

## Inicjacja

Na pierwszym z prezentowanych tu zdjęć widać ruiny budynku – teatru lub świątyni, wnioskując z zachowanego proscenium bądź ołtarza, na którym siedzi Romeo. Wzrok przyciąga ziejąca w murze wyrwa tworząca rodzaj bramy.

<sup>6</sup> M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004, s. 13–49.

<sup>7</sup> Aluzja do terminu Martina Heideggera: *die Lichtung* (zob. idem, *O źródle dzieła sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 39).

<sup>8</sup> *Romeo i Julia* (oryg. *Romeo + Juliet*), reż. Baz Luhrmann, Bazmark Films, Twentieth Century Fox Film Corporation, USA 1996, [Disney+].



Il. 1. Uchwycony w planie dalekim Romeo pali papierosa na terenie ruin na plaży w Weronie, w tle znajduje się ocean i wschodzące słońce. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

Ta „kompozycja oka” obejmuje głównego bohatera, ale przede wszystkim zamyka w tle ciepły wschód słońca nad oceanem. Zdjęcie wydaje się przepętnione spokojem uśpionego żywiołu, lecz jego moc jest podskórnie wyczuwalna za pośrednictwem przenikających przez otwór porannych promieni światła i kontrastującego z nimi świata skrytego w cieniu gruzowiska. Romeo, niczym samotny myśliciel z romantycznych płócien Caspra Davida Friedricha, niknie wobec potęgi natury i destrukcyjnych sił czasu. Jak podkreśla Juan Eduardo Cirlot, symboliczny sens ruin jest bowiem „dosłowny i oczywisty”: „wyzbyte witalnego żaru”, niosące „brzemień przeszłości” zgłiszcza oznaczają martwość, brak przydatności, wyrwę w dziedzinie egzystencji i myśli<sup>9</sup>.

Na szczycie łuku, przy sklepieniu bramy widnieje napis: „SYCAMORE GROVE” (pol.: „JAWOROWY GAJ”). Ten napis przenosi nas natychmiast do pierwszego aktu sceny pierwszej fragmentu sztuki Williama Shakespeare’a, do dialogu Benvolia z Lady Montague, w którym z ust kuzyna głównego bohatera padają następujące słowa:

<sup>9</sup> J.E. Cirlot, hasło *Ruiny*, w: idem, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 354.

Madam, an hour before the worshipp'd  
sun  
Peer'd forth the golden window  
of the east,  
A troubled mind drave me to walk  
abroad;  
Where, underneath the grove  
of sycamore  
That westward rooteth from this city  
side,  
So early walking did I see your son:  
Towards him I made, but he was ware  
of me  
I, measuring his affections by my own,  
Which then most sought where most  
might  
not be found<sup>10</sup>.

Godziną pierwszej, nim wspaniałe słońce  
W złotych się oknach wschodu  
ukazało,  
Troski wyгнаły mię z dala od domu  
W sykomorowy ów gaj, co się ciągnie  
Ku południowi od naszego miasta.  
Tam, już tak rano, syn wasz się przechadzał.  
Ledwie go ujrzał, pobiegłem ku niemu;  
Lecz on, spostrzegłszy mię, skrył się  
natychmiast  
I w najciemniejszej ukrył się gęstwinie<sup>11</sup>.

Jakże ciekawe jest to „filmowe okno” otwierające zupełnie nowe perspektywy względem oryginalnego tekstu. Może być ono metaforą różnych ram wyznaczających systemy wizualne, a zarazem progiem – sferą liminalną, ontologicznym cięciem między opozycyjnymi sferami<sup>12</sup>. Sztuczny gaj, nienaturalność dekoracji, nieustanne operowanie kontrastami – pięknem i brzydotą, patosem i kiczem, tym co „wysokie” i „niskie” – uruchamia w filmie Luhrmanna całą matrycę sensów tkwiących w prostym symbolu okna – grę wnętrza i zewnątrz, światła i mroku, przejrzystości i nieprzejrzystości, wreszcie tego, co naturalne, i tego, co kulturowo konstruowane. Uciekający przed światem kochanek szuka schronienia w tym niszczącym gaju, lecz nie wie, że zostaje skadrowany, złapany w pułapkę obrazu.

Wznoszący się nad jego głową łuk i otaczająca z dwóch stron elewacja przybierają postać substytutu sykomorowego drzewa ze swoimi rozłożystymi gałęziami i łuszczącą się korą. Z kolei drzewo na płaszczyźnie ontologicznej

<sup>10</sup> W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*: Act I, Scene I, w. 118–127, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T11.html#121> (dostęp 22.02.2024). Wszystkie wyróżnienia w cytatach – E.S.D.

<sup>11</sup> W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, przeł. J. Kaspróicz, akt I, scena I, w. 114–122, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/romeo-i-julia.html> (dostęp 22.02.2024).

<sup>12</sup> A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012, s.12–15.



Il. 2. Uchwycony w planie ogólnym Romeo stoi w ruinach „jaworowego gaju” na tle wschodzącego słońca. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

wyraża „rzeczywistość absolutną”, reprezentuje „centrum świata”, „życie kosmosu”<sup>13</sup>. Ten symbol, „przekształcając centrum w oś”, rozpościera przed nami całe bogactwo symboliki wertykalnej<sup>14</sup>. Wśród licznych elementów pionowych, które można odnaleźć w tym kadrze – rzeźb, kolumn, rusztowań – moją uwagę przykuwa w sposób szczególny znajdująca się za plecami Romea wieżyczka obserwacyjna, swym kształtem przypominająca rozłożoną drabinę, kolejne ogniwo łączności między niebem a ziemią.

Hiszpański badacz symboli Juan Cirlot wspomina, że w mitologii egipskiej Ozyrysa, czyli boga śmierci, nazywano tym, „który stoi u szczytu drabiny”<sup>15</sup>. Zatem bohaterowi „u progu dnia”, który dopiero „wstępuje” na scenę – topos *theatrum mundi* jest tu równie czytelny – towarzyszy już atrybut „przejścia” do innej sfery, a wraz z nim niewypowiedziane przeczucie „zmierzchu”. Drabina może być również oznaką wzrastania, zapowiedzią inicjacji. W tym momencie pozostaje rekwizytem zdobiącym samotnie „jaworowego gaju”, miejsca ucieczki od codzienności w krainę marzeń i namiętności; już niebawem stanie się swoistym środkiem komunikacji i separacji dwojga kochanków<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> J.E. Cirlot, hasło *Drzewo*, w: idem, *Słownik...*, op. cit., s. 114.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Idem, hasło *Drabina*, w: ibidem, s. 112.

<sup>16</sup> „And bring thee cords made like a tackled stair; / Which to the high top-gallant of my joy / Must be my convoy in the secret night” – „Tam ci mój człowiek przyniesie drabinkę / Z sznurków skręconą, która mi w noc późną / Do szczytu mego szczęścia wstęp ułatwi” (W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*: Act II, Scene IV, w. 189–191, <https://shakespeare-navigators.com>).



Il. 3. Na pierwszym planie znajduje się sylwetka zwróconego tyłem głównego bohatera patrzącego na rozpościerający się przed nim ocean. Nieco dalej na wodzie widać małą łódź z zarysem kilku postaci, bliżej zaś, po prawej stronie, kadr przecina drabinka obserwacyjna. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

Przyglądając się dokładniej wskazanej sekwencji ujęć, można zauważyć, że w Luhrmannowskiej ikonografii drabina nie jest jedynym znakiem przetworzonej „jedności” odmiennych porządków rzeczywistości.

Kolejnym „wehikułem” kierującym nas ku sferom archaizmu, dającym przecucie „innego wymiaru” jest łódź, na którą spogląda pogrążony w zadumie bohater. Implikująca wyobrażenia o podróży, kojarzona z duszami wędrującymi do krainy umarłych przywodzi myśl o ulotności istnienia, płynności bytu, o nieuchronnym procesie przemiany. Motyw ten nie jest, jak drabina, częścią kompleksu symboli wertykalnych, lecz należy do symboliki głębi i wprowadza w obszar wyobrażeń akwaticznych. Dryfująca wśród łagodnych fal drewniana łupina to „odzyskana kołyska, matczyne łono”<sup>17</sup>, obiekt tęsknoty, wspomnienie utraconego raju. „Wodna podróż” jest w pewien sposób oddźwiękiem tułaczki słońca po nieboskłonie. Tafla wody zmienia się w lustro dla nieba, odbijając na swej powierzchni złote refleksy życia wszechświata.

ewu.edu/romeo/T24.html (dostęp 22.02.2024); W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, op. cit., akt II, scena IV, w. 1241–1243).

<sup>17</sup> J.E. Cirlot, hasło *Łódź*, w: idem, *Słownik...*, op. cit., s. 140.



Ogień – żywioł kochanków i twórców – bez wątpienia dominuje w pełnym przemocy mikrokosmosie Romea<sup>18</sup>. Świadczą o tym podstawowe atrybuty tej postaci, którymi są papieros, pióro oraz pistolet. Jednak przeanalizowany wnikliwiej związek Romea z ogniem jawi się jako trudny i niejednoznaczny. Porównując sposoby obrazowania w filmie Luhrmanna z wyobrażeniami poetyckimi Shakespeare’a, można byłoby stwierdzić, że postać ta: „łączy miłość do ognia” z „obawą przed ogniem”<sup>19</sup>. Żywioł jest dla młodego amanta przedmiotem kontemplacji, towarzyszy mu pod postacią słońca i przesyconych światłem, ciepłych, wręcz dusznych pejzaży. W obecności ognia Romeo rozwija swoje pragnienia, myśli, uczucia.

Lecz igrający z ogniem Romeo jest zarazem tym, który ucieka przed światłem:

The shady curtains from Aurora's bed,  
Away from the light steals home my heavy  
son,  
And private in his chamber pens himself,  
Shuts up his windows, locks fair daylight  
out  
And makes himself an artificial night<sup>20</sup>.

Aliści ledwo na najdalszym wschodzie  
Wesołe słońce sprzed łoża Aurory  
Zaczęło ściągać cienistą kotarę,  
On, uciekając od widoku światła,  
Co tchu zamykał się w swoim pokoju;  
Zasłaniał okna przed jasnym dnia blaskiem  
I sztuczną sobie ciemnicę  
utwarzał<sup>21</sup>.

Czytając powyższe ustępy szekspirowskiego dramatu, trudno wyzbyć się wrażenia, że słońce towarzyszące tej postaci jest w istocie „czarnym słońcem romantyków”<sup>22</sup>. Metafora „czarnego słońca”, będąca epitetem sprzecznym, doskonale oddaje ambiwalentną naturę symbolu. W kulturotwórczym, pełnym życiodajnej siły pierwiastku pobrzmiwia groźba zniszczenia, która ostatecznie

<sup>18</sup> Zob. E. Litwin, *O tęsknocie egocentryka, „skandalu miłości miłosiernej” i ścieraniu się żywiołów w filmie Baza Luhrmanna William Shakespeare’s Romeo + Juliet*, w: *Śmierć w wodzie i inne motywy akwaticzne w horyzoncie wyobraźni*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2018, s. 356.

<sup>19</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatkiewicz, Warszawa 1975, s. 34.

<sup>20</sup> W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*: Act I, Scene I, w. 136–140, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T11.html> (dostęp 22.02.2024).

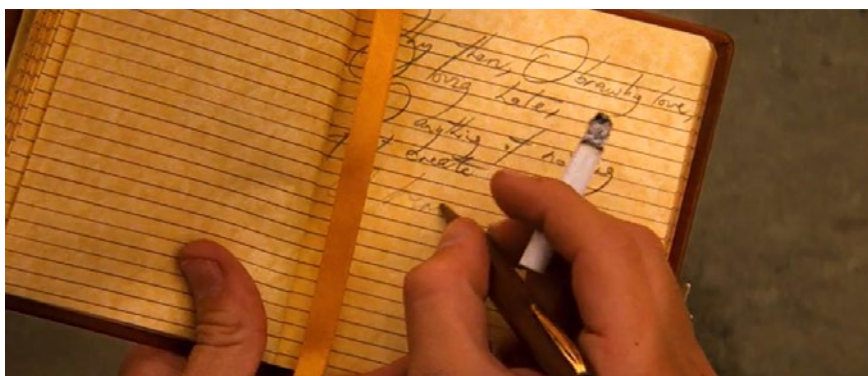
<sup>21</sup> W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, op. cit., akt I, scena I, w. 132–138.

<sup>22</sup> Jedną z ważnych metafor poezji romantycznej, zob. P. Śniedziewski, *Czarne słońca romantyków*, Warszawa 2018.





Il. 4. Zarys profilu głównego bohatera na tle jasnego, ciepłego światła. Romeo zbliża do ust papierosa. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)



Il. 5. Trzymany w dłoni notes z poezją uchwycony z perspektywy głównego bohatera. W drugiej ręce Romeo ma długopis i palącego się papierosa. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)



Il. 6. Uchwycony w planie zza ramienia klęczący na ziemi Romeo, zwrócony twarzą w kierunku ostrego stońca. Daleko w tle widoczne są przyczepy mieszkalne i samochody. Zdjęcie przesyczone jest dusznym, pustynnym nastrojem. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

ziści się w samobójczej śmierci kochanków. Takie wyobrazenie ognia jako instynktu życia i śmierci – połączenia Erosa i Tanatosa – jest charakterystyczne dla opisanego przez Gastona Bachelarda „kompleksu Empedoklesa”<sup>23</sup>.

W dziele bazującym na koincydencji przeciwieństw nie mogło zabraknąć wody. Pierwsze spotkanie z Julią jest zaproszeniem do prywatnego świata „Wenus w kąpeli”.

Niesamowite ujęcie, zrealizowane pod wodą, jak gdyby oko kamery spoczywało na dnie wanny, daje wgląd w niemalże nadrzeczywisty świat wodnej nimfy. Zanurzona w żywiole dziewczyna emanuje urokiem i niewinnością akcentowanymi przez miękką, jasną kolorystykę tego ujęcia. Delikatne i rozproszone oświetlenie nadaje fotografii intymny, spokojny charakter.

<sup>23</sup> Francuski badacz wyobraźni wyodrębnił ten temat poetycki (*kompleks* w teorii Gastona Bachelarda to tyle, co zbiór pewnych wyobrażeń kierujących pracą marzenia), odnosząc się do legendy o samobójczej śmierci starogreckiego filozofa. Starożytne źródła podają, że Empedokles, aby dać świadectwo swojej boskości wskoczył do krateru Etny. Jako autor koncepcji czterech żywiołów uważał, że nie ma narodzin i śmierci, jest tylko mieszanie się odwiecznych żywiołów. Marzenie o ogniu było dlań marzeniem o metamorfozie, sposobem na zespolenie się ze światem. Stąd *kompleks Empedoklesa* w koncepcji francuskiego fenomenologa to zbiór wyobrażeń poetyckich łączących w sobie miłość do ognia z obawą przed ogniem. Zob.: G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka...*, op. cit., s. 33–38; K. Kołakowska, *Mit u Empedoklesa*, Kraków 2012.



Il. 7. Zbliżenie twarzy tytułowej bohaterki nurkującej w wannie. Włosy kobiety tworzą wokół jej głowy dynamiczne linie i kształty, a szeroko otwarte oczy wyrażają ciekawość. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

Kontrapunktem są zaś ciemne, falujące na wodzie włosy oraz bystre, szeroko otwarte, pełne ciekawości oczy bohaterki. Ten kontrast wywołuje w odbiorcy pewien niepokój, podkreślając dwuznaczność nieujarzmionych sił natury. Ciemne, nieokiełznane, oplatające twarz włosy są erotycznym atrybutem kobiecości, przypominają włosy syren wabiących żeglarzy. To narzędzia czarów wciągające niespełnionych kochanków w głąb ciemnej toni. Także tutaj pierwiastek zmysłowy dyskretnie zespolony jest ze śmiercią. Hipnotyzujące włosy oblubienicy niepostrzeżenie mogą przekształcić się w naszej wyobraźni we włosy topielicy. Jej oczy zdają nam się wówczas nieobecne, szeroko rozwarłe przez śmierć.

Zamrożony w bezruchu kadr nie oddaje w pełni dynamiki tego filmowego ujęcia. Kluczowy jest w tym przypadku ruch – ruch unoszących się na wodzie włosów, współgrających z zespołem wyobrażeń zamykających się w Bachelardowskim „kompleksie Ofelii”<sup>24</sup>. Wiemy, że Romeo ulegnie urokowi tej bogini, z pewnością dołączy do niej wkraczając w jej wodne uniwersum:

<sup>24</sup> *Kompleks Ofelii* to zbiór wyobrażeń łączących w jednym, syntetycznym obrazie poetyckim kobietę, wodę i śmierć (zob. G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka...*, op. cit., s. 151–161).

[...] for my mind misgives  
 Some consequence yet hanging in the stars  
 Shall bitterly begin his fearful date  
 With this night's revels and expire the term  
 Of a despised life closed in my breast  
 By some vile forfeit of untimely death.  
 But He, that hath the steerage of my  
 course,  
 Direct my sail! [...] <sup>25</sup>.

[...] moja dusza przeczuwa, że jakieś  
 Nieszczęście, jeszcze wpośród gwiazd  
 wiszące,  
 Złowrogi bieg swój rozpocznie od daty  
 Uciech tej nocy i kres zamkniętego  
 W mej piersi, zbyt już niezdolnego, życia  
 Przyśpieszy jakimś strasznym śmierci  
 ciosem.  
 Lecz niech Ten, który ma ster mój  
 w swym ręku,  
 Kieruje moim żaglem! [...] <sup>26</sup>.

## Oczyszczenie

Romeo wchodzi do świata Julii poprzez gest zanurkowania – zanurzenia twarzy w wypełnionej wodą misie. W tym naczyniu dochodzi do zmieszania pierwiastków, zespolenia pierwotnych sił materialnych i swoistej przemiany bohatera, który w kolejnych ujęciach spogląda w lustro i zrzuca maskę.

Tych gestów nie można jednak w żaden sposób porównać z gracją, wdziękiem i zrównoważeniem, z jakimi po wodnym świecie porusza się Julia. Transformacja Romea jest gwałtowna i nerwowa, wręcz dramatyczna. Odurzony narkotykiem bohater niespokojnie „wyrzuca z siebie” ostatnie pęcherzyki powietrza, a później zapalczywie łapie oddech, powracając do „istnienia na powierzchni”. Jego powrót wiąże się ze zmianą – tajemniczą i nieuchwytną, sprowadzoną do widoku odrzuconej, unoszącej się na wodzie maski. Świetlne refleksy tańczące na jej srebrzystej powierzchni eksponują solarny i energetyczny aspekt pierwiastka męskiego<sup>27</sup>. Ten sam ognisty żywioł zatrzymuje się na jego stroju oraz na lustrze – symbolu lunarnym, ustanawiającym bramę, przez którą bohater może na moment zajrzeć do wodnego królestwa<sup>28</sup>. Przypatrując się swojemu odbiciu, Romeo dostrzega nagle piękno znajdującego się za jego plecami świata. Otaczająca bohatera scenografia – metalowe muszle i łabędzie oraz ogromne akwarium pełne kolorowych,

<sup>25</sup> W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*: Act I, Scene IV, w. 106–113, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T14.html> (dostęp 22.02.2024).

<sup>26</sup> W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, op. cit., w. 601–608.

<sup>27</sup> J.E. Cirlot, hasło *Maska*, w: idem, *Słownik...*, op. cit., s. 247–248.

<sup>28</sup> Idem, hasło *Lustro*, w: ibidem, s. 237–238.



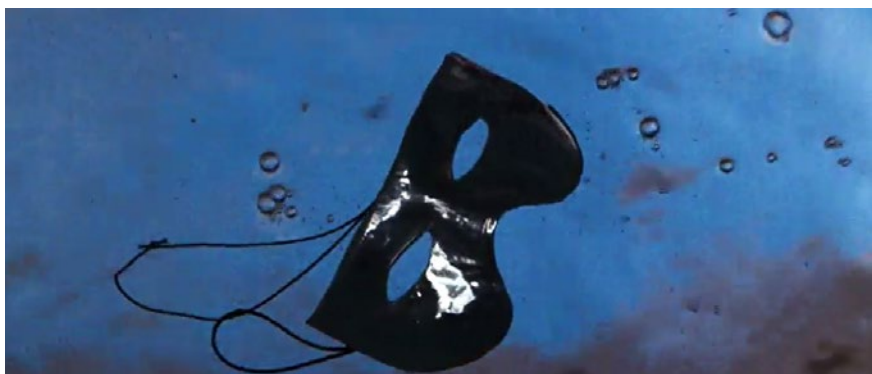
Il. 8. Zanurzona w wodzie twarz Romea nerwowo wypuszczającego pęcherzyki powietrza. Światło skupia się na elementach zbroi, w którą ubrany jest bohater podczas balu maskowego w domu Capulecich. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)



Il. 9. Sylwetka Romea ubranego w rycerską zbroję, nachylającego się nad misą z wodą w męskiej toalecie. Scenografia obfituje w symbole akwaticzne – misy przypominają swym kształtem muszle, a krany łabędzie szyje. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)



Il. 10. Ujęcie zza ramienia bohatera prezentuje Romea spoglądającego na swoje odbicie w lustrze, po jego twarzy i włosach spływa woda, na czole ma maskę balową pasującą do jego srebrzystej zbroi. Kolejne elementy scenografii przywodzą na myśl podwodną krainę. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)



Il. 11. Ujęcie spod wody – centrum obrazu stanowi unosząca się w wodzie srebrna maska balowa, skupiająca na swej powierzchni refleksy światła; wokół niej widoczne są pęcherzyki powietrza. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

migoczących delikatnie pod powierzchnią rybek – sugerowałyaby, że oto dopełniony został rytuał inicjacji, przekroczono punkt graniczny i Romeo wkroczył do akwaticznego imperium. Jednak otoczony zewsząd wodnymi zwierciadłami bohater nie zauważa, że obserwując z zachwytem „estetyczny żywot” istot wodnych, sam jest obserwowany.





Il. 12. Oko Julii wyglądające przez otwór w strukturze skał, otoczków, roślin i innych elementów dekoracyjnych akwarium. Jaskrawo kolorowe rybki oraz jasne oko bohaterki kontrastują z mrokiem podwodnego królestwa. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)



Il. 13. Twarz Julii widoczna dla Romea z przeciwległej strony akwarium. Skryty w cieniu wizerunek dziewczyny kontrastuje z jaskrawo niebieskimi rybkami przepływającymi na wysokości jej twarzy (reż. Baz Luhrmann, 1996)





Il. 14. Wizerunki kochanków spoglądających na siebie z zaciekawieniem poprzez wodną ścianę ogromnego akwarium. Oszklony zbiornik wypełniony jest egzotycznymi, kolorowymi rybkami i skalnymi dekoracjami, a jego delikatne oświetlenie wydobywa z cienia zaintrygowane twarze głównych bohaterów. Odbijające się na powierzchni szkła półpostaci dają ciekawy efekt podwojenia tej niemalże onirycznej rzeczywistości. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

Choć semantyka części składowych filmowych obrazów Luhrmanna sprawia wrażenie konsekwentnej i czytelnej, to jednak na poziomie ich struktury syntaktycznej całość wzajemnych relacji okazuje się nieco bardziej złożona. Zarówno Julia, jak i Romeo są obserwowającymi i obserwowanymi, są ogniskami światła i mroku, w ich otoczeniu w różnych konfiguracjach splatają się antagonistyczne siły wody i ognia. Jak opisywał Plotyn w *Enneadach*, oko, aby mogło ujrzeć słońce, samo musi być słońcem: „Trzeba bowiem to, co widzi, uczynić jednorodnym i podobnym do tego, co jest widzialne, i dopiero wtedy – patrzeć! Zaprawdę, nigdy nie zoczyłoby oko słońca, gdyby samo nie było słoneczne, i nigdy też dusza nie ujrzy piękna, jeżeli sama nie będzie piękna”<sup>29</sup>. Tak manifestuje się cykliczność żywiołu, kolistość uwodzenia – kto chce uwodzić, musi zostać uwiedziony<sup>30</sup>. Na różnych poziomach dochodzi więc do przemieszania się binarnych elementów i zaakcentowania „Jedności”. Miłosne zjednoczenie przybiera w tej wizualnej opowieści postać „unii żywiołów”. Odrzucona przez Romea maska zostaje zastąpiona inną „maską” – utworzoną

<sup>29</sup> Plotyn, *O pięknie*, w: idem, *Enneady*, t. I–II, przeł. A. Krokiewicz, Warszawa 1959, <https://sady.up.krakow.pl/fil.plotyn.enneadaI.6.htm> (dostęp 14.03.2024).

<sup>30</sup> Zob. Z. Kalnicka, *Woda, w: Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.

ze spływających po jego twarzy kropel wody. Spoglądając po raz pierwszy na Julię poprzez wodną ścianę akwarium, jednocześnie spogląda na samego siebie w odbiciu podwojonego przez szkło i wodę świata.

Wskazana unia żywiołów będzie uwidaczniała się jeszcze wielokrotnie w kolejnych scenach tej filmowej opowieści: w zanurzeniu dwojga kochanków w basenie (w słynnej scenie balkonowej), w pośmiertnym powrocie Tybalta do wodnego imperium rodu Capuletich czy w deszczu obmywającym zakrwawionego Romea. W licznych ujęciach uwypuklony jest sensualistyczno-cielesny aspekt żywiołu wody, co nie tylko podnosi walory estetyczne kompozycji obrazu, ale też nadaje mu symbolicznej głębi, przypomina o kołowym ruchu życia i śmierci. Prezentowane w tym filmie wody uwodzą, stanowią czynnik zmiany, odgrywają rolę lustra, oczyszczają, jednoczą, grzebią. Ten najbardziej zmysłowy z żywiołów – którego możemy dotykać i słuchać, który możemy wąchać i podziwiać – daje nam wrażenie autentycznego złączenia ludzkiego świata z bezmiarem kosmosu<sup>31</sup>.



Il. 15. W bliskim planie ukazane są twarze całujących się bohaterów. Otoczenie jest nieco zamglone i rozmyte z powodu bąbelków powietrza i dynamicznego ruchu wody, co dodaje zdjęciu eterycznego charakteru. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

<sup>31</sup> Ibidem.



Il. 16. W perspektywie ptasiej ujęte zostały dwie sylwetki oddzielone od siebie linią schodów. Po lewej stronie znajduje się Romeo z wyciągniętą ręką, w której trzyma broń, po prawej zaś widoczne jest wpadające do sadzawki ciało zastrzelonego Tybalta. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

### Oświecenie i powrót

Julia, która jako istota wodna, przebywa zazwyczaj w pobliżu różnego rodzaju akwenów, w ostatnich scenach „cała staje się wodą”. Jej ojciec opisuje jej stan, zwracając się do niej:

[...] In one little body  
 Thou counterfeit'st a bark, a sea, a wind;  
 For still thy eyes, which I may call the sea,  
 Do ebb and flow with tears; the bark thy  
 body is,  
 Sailing in this salt flood; the winds, thy  
 sighs;  
 Who, raging with thy tears, and they with  
 them,  
 Without a sudden calm, will overset  
 Thy tempest-tossed body<sup>32</sup>.

Przedstawiasz obraz łodzi, morza, wiatru:  
 Bo twoje oczy, jakby morze, ciągle  
 Falują łzami: biedne twoje ciało  
 Jak łódź żegluje po tych słonych falach<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*: Act III, Scene V, w. 130–137, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T35.html> (dostęp 20.03.2024).

<sup>33</sup> W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, op. cit., akt III, scena V, w. 2102–2105.



Il. 17. Na pierwszym planie znajduje się siedząca na krześle, pogrążona we łzach Julia. W tle widoczna jest wanna, przy której klęczy Marta, opiekunka Julii, przygotowująca dla niej kąpiel. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

W tych fragmentach słów i obrazów można dopatrzeć się związku metonimicznego – woda, stanowiąca część ikonografii kobiecego uniwersum poprzez styczność w przestrzeni, stała się ostatecznie znakiem indeksowym Julii. Co ciekawe, bycie częścią wodnego żywiołu nie przeszkadza dziewczynie w jednoczesnym byciu „marzycielką świecy”<sup>34</sup>. To w bliskości „ujarzmionego płomienia” bohaterka wypowiada swoje pragnienia i modlitwy. A jeśli jej głos – jak poetycko ująłby to Gaston Bachelard – „nabrzmiewa łzami, czy słowo to nie jest onomatopieją płomienia płynnego [...]”<sup>35</sup>?

<sup>34</sup> G. Bachelard, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 59.



Il. 18. W planie pełnym widać Julię siedzącą na łóżku w swoim pokoju. W pomieszczeniu panuje półmrok. Na pierwszym planie oraz w tle za plecami bohaterki stoją liczne palące się świece, figurki aniołków i Matki. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)



Il. 19. W centrum znajduje się pełna niepokoju twarz głównej bohaterki. Po prawej stronie wznoszą się białe płonące świece, a po lewej można dostrzec figurkę Matki Boskiej. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

Zwielokrotniony symbol świcy – ważnego symbolu wertykalnego – przekształca się w ostatnich scenach w stos ofiarny, w stos ognia i kwiatów kwitnących ku nieskończonym wyżynom. Schody prowadzące do łoża ofiarnego są ponownym nawiązaniem do toposu *theatrum mundi*.





Il. 20. W planie ogólnym ukazany jest ołtarz świątyni. W jego centrum zamiast ofiarnego stołu znajduje się łożo, na którym leżą martwy Romeo i pochylająca się nad nim Julia. Do części środkowej prowadzą schody otoczone licznymi świecami rzucającymi ciepłe, złote światło na całe wnętrze. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

All the world's a stage,  
And all the men and women merely players.  
They have their exits and their entrances,  
And one man in his time plays many parts<sup>36</sup>.

Świat jest teatrem, aktorami ludzie,  
Którzy kolejno wchodzą i znikają.  
Každy tam aktor niejedną gra rolę<sup>37</sup>.

Ramy wizualne, w jakich Baz Luhrmann zamknął szekspirowski dramat, trafnie opisuje Nicoleta Cinpoes, dopatrując się w tej adaptacji wizualnych sposobów reprezentacji „oka”<sup>38</sup>. Jak stwierdza badaczka, autor filmu bawi się szeroką gamą trybów patrzenia i perspektyw – jest to widoczne choćby w „oku ruin jaworowego gaju”, oku Julii podglądającej Romea, ale też w ciekawych ujęciach spod wody i w wielu innych scenach, które nie były przedmiotem niniejszej analizy. Brytyjska szekspirołóżka zauważa, że dzieło Luhrmanna bywa przesadnie literalne, czyniąc części semantyczne oraz syntaktyczne

<sup>36</sup> W. Shakespeare, *As You Like It*: Act II, Scene VII, s. 83, w. 146–149, <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/as-you-like-it/read/> (dostęp 20.03.2024).

<sup>37</sup> W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, przeł. L. Urlich, akt II, scena VII, s. 34, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/jak-wam-sie-podoba.pdf> (dostęp 20.03.2024).

<sup>38</sup> N. Cinpoes, „By Looking Liking”: Baz Luhrmann's William Shakespeare's *Romeo+Juliet*, „Messages, Sages and Ages” 2016, no. 1, vol. 3, s. 7–16, [https://www.researchgate.net/publication/305894567\\_By\\_Looking\\_Liking\\_Baz\\_Luhrmann'S\\_William\\_Shakespeare'S\\_RomeoJuliet](https://www.researchgate.net/publication/305894567_By_Looking_Liking_Baz_Luhrmann'S_William_Shakespeare'S_RomeoJuliet) (dostęp 19.03.2024).

tekstu bezpośrednią częścią organizacji filmowych szczegółów *mise en scène*. Przywołując w sposób dosłowny (za pomocą komponentów scenografii, rekwizytów lub kostiumów) tekst angielskiego poety, film „wspiera i wypiera” prymarny tekst, prowokuje grę elementów znaczonych i znaczących<sup>39</sup>. Choć zakres owej gry, wynikającej z dokonanego przekładu, jest dość rozległy, a sieć wykorzystanych symboli (zwłaszcza chrześcijańskich) gęsta, pragnę podkreślić, że w powyższych analizach skupiałam się jedynie na pierwotnych symbolach ognia i wody – żywiołach kreujących atrakcyjny wizualnie konflikt miłosny, jak również uwydatniających jego uniwersalność i ponadczasowość.

Przechodząc do podsumowania, film Baza Luhrmanna można interpretować jako dzieło wielowymiarowe, intertekstualne, pełne metafor i symboli, które „dają do myślenia”<sup>40</sup>. Poprzez dialog z tradycją literacką i symboliczną, liczne odwołania do mitologii i filozofii, chciałam dokonać próby zarówno zakorzenienia filmu Luhrmanna w bogatej tradycji kulturowej za pośrednictwem aktu interpretacji hermeneutycznej, jak i Heideggerowskiego „odsłonięcia” fundamentów ludzkiej egzystencji w obliczu współczesnego rozpadu przestrzeni symbolicznej. Warto zauważyć, że filmowa podróż Romea i Julii przez żywioły ognia i wody doskonale wpisuje się w Jungowską teorię archetypów, która uwypukla dwoistą naturę przywoływanych tu symboli.

Julia – postać związana z żywiołem wody – może być postrzegana jako symbol animy – archetypowego obrazu kobiety, który w nieświadomości mężczyzny odzwierciedla jego wewnętrzny aspekt żeński. Romeo natomiast, jako postać kojarzona z ogniem, może reprezentować animusa w psychice Julii, uosabiając jej wewnętrzny pierwiastek męski. Wzajemnie się dopełniające przeciwstawne archetypy ilustrują proces *coniunctio oppositorum* (zjednoczenia przeciwieństw), który jest ważnym punktem Jungowskiej teorii indywidualizacji, prowadzącej do psychicznej integracji i osiągnięcia pełni – celu rozwoju osobowości. Woda i ogień mogą więc być postrzegane jako alchemiczny symbol jedności niepodobnych do siebie substancji, oddając ideę transformacji i idealnej koincydencji przeciwieństw<sup>41</sup>.

Prócz silnego nacisku na aspekt symboliczny poszczególnych kadrów filmowych w poczynionych tu analizach i interpretacjach nie można pominąć

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> P. Ricouer, *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1975, s. 8.

<sup>41</sup> C.G. Jung, *Psychologia przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 14.



ich wymiaru sensualnego. Z punktu widzenia fenomenologii woda i ogień mogą być rozumiane nie tylko jako symboliczne żywioły, ale także jako składniki materialne kształtujące sposób naszego cielesnego, zmysłowego zakorzenienia w świecie. Szczególnie Maurice Merleau-Ponty zwracał uwagę na zmysłowe i subiektywne aspekty doświadczenia, które są kluczowe w procesie odbioru, interpretacji i rozumienia otaczającego nas świata. Kino jako medium syntetyczne oferuje widzowi doświadczenie niemalże „ucieleśnione”, umożliwia zmysłowy kontakt z obrazem, który poprzez swoją materialność i dynamikę angażuje i przynajmniej częściowo odsłania nasz sposób „bycia w świecie”<sup>42</sup>. Na przykład scena z Julią zanurzoną w wodzie i jej falujące włosy tworzą obraz nie tylko odwołujący się na poziomie intelektualnym do symboliki wody jako medium życia i śmierci, lecz także działający na odbiorcę na poziomie cielesnym, wywołujący uczucie miękkości, ciepła, ale i niepokoju. To doświadczenie jest formą współuczestnictwa widza w rzeczywistości przedstawionej przez film. W takim kontekście wyreżyserowane przez Baza Luhrmanna sensoryczne widowisko przypomina romantyczne misterium odtwarzające unię mistyczną żywiołów, oferujące doświadczenie, które jest jednocześnie osobiste i uniwersalne, będące metaforyczną odśłoną dawnego „pramitu”.

Jestem przekonana, że zamykając nasze życie w słowach i obrazach, budujemy dla niego jakieś ramy, nadajemy mu sens. Poprzez opowiadanie uczymy się życia i znajdujemy w nim swoje miejsce. Kontemplując wybrane obrazy filmowych żywiołów i ja pragnęłam stać się przez moment „marzycielką płomienia” i w „świecie obrazu” rozwijać wyobrażenia najpierwotniejsze, kolekcjonować skrawki pradawnej pamięci, odszyfrowywać znaczenia, sięgając do głębokich pokładów kultury. W mozaice różnorodnych cytowań (wizualnych i tekstowych) poszukiwałam „sensów zatraconych”. Mam nadzieję, że „opowieść ta”, także dla czytelnika, stała się impulsem do zatracenia w marzeniu...

<sup>42</sup> M. Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, przeł. M. Zagajewski, w: A. Helman, *Estetyka i film*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 184–200.

## Bibliografia

- Bachelard Gaston, *Plomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.
- Bachelard Gaston, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975.
- Baudrillard Jean, *Procesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Cirlot Juan E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2000.
- Friedberg Anne, *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Heidegger Martin, *O źródle dzieła sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5.
- Heidegger Martin, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004.
- Jung Carl G., *Psychologia przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Wrota, Warszawa 1997.
- Kalnicka Zdenka, *Woda*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2002.
- Kmita Jerzy, *Jak słowa łączą się ze światem. Studium krytyczne neopragmatyzmu*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 1998.
- Kołąkowska Katarzyna, *Mit u Empedoklesa*, Wydawnictwo »scriptum«, Kraków 2012.
- Litwin Elżbieta, *O tęsknocie egocentryka, „skandalu miłości miłosiernej” i ścieraniu się żywiołów w filmie Baza Luhrmanna William Shakespeare’s Romeo + Juliet*, w: *Śmierć w wodzie i inne motywy akwaticzne w horyzoncie wyobraźni*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2018.
- Lotman Jurij, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Merleau-Ponty Maurice, *Film i nowa psychologia*, przeł. M. Zagajewski, w: A. Helman, *Estetyka i film*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.
- Ricouer Paul, *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. S. Cichowicz, PAX, Warszawa 1975.
- Szlendak Tomasz, *Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2013, nr 1.
- Śniedziwski Piotr, *Czarne słońca romantyków*, Sic!, Warszawa 2018.

## Źródła internetowe

- Cinpoes Nicoleta, „By Looking Liking”: *Baz Luhrmann’s William Shakespeare’s Romeo+Juliet*, „Messages, Sages and Ages” 2016, no. 1, vol. 3, [https://www.researchgate.net/publication/305894567\\_By\\_Looking\\_Liking\\_Baz\\_Luhrmann’S\\_William\\_Shakespeare’S\\_RomeoJuliet](https://www.researchgate.net/publication/305894567_By_Looking_Liking_Baz_Luhrmann’S_William_Shakespeare’S_RomeoJuliet) (dostęp 19.03.2024).
- Plotyn, *O pięknie*, w: Plotyn, *Enneady*, t. I–II, przeł. A. Krokiewicz, Warszawa 1959, <https://sady.up.krakow.pl/fil.plotyn.enneadaI.6.htm> (dostęp 14.03.2024).
- Shakespeare William, *As You Like It*, <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/as-you-like-it/read/> (dostęp 20.03.2024).
- Shakespeare William, *Jak wam się podoba*, przeł. L. Urlich, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/jak-wam-sie-podoba.pdf> (dostęp 20.03.2024).
- Shakespeare William, *Romeo and Juliet: Act I, Scene I*, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T11.html> (dostęp 22.02.2024).

- Shakespeare William, *Romeo and Juliet*: Act I, Scene IV, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T14.html> (dostęp 22.02.2024).
- Shakespeare William, *Romeo and Juliet*: Act II, Scene IV, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T24.html> (dostęp 22.02.2024).
- Shakespeare William, *Romeo and Juliet*: Act III, Scene V, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T35.html> (dostęp 20.03.2024).
- Shakespeare William, *Romeo i Julia*, przeł. J. Kasprowicz, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/romeo-i-julia.html> (dostęp 22.02.2024).

### Źródła wideo

*Romeo i Julia* (oryg. *Romeo + Juliet*), reż. Baz Luhrmann, Bazmark Films, Twentieth Century Fox Film Corporation, USA 1996, [Disney+].

### Źródła ilustracji

- Il. 1. Kadr z filmu *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996), źródło: Svetlana Sterlin, *14 Beautiful Stills From Baz Luhrmann's Romeo + Juliet*, <https://svetlanasterlin.medium.com/14-beautiful-stills-from-baz-luhrmanns-romeo-juliet-d376aa077696>, (dostęp 21.02.2024).
- Il. 2–20. Kadr z filmu *Romeo i Julia*, oryg. *Romeo + Juliet*, reż. Baz Luhrmann, Bazmark Films, Twentieth Century Fox Film Corporation, USA 1996 [Disney+].

## Around the Film Aesthetics of Fire and Water. An Analysis of Selected Frames from the film *Romeo + Juliet* by Baz Luhrmann

This text presents an analysis of selected frames from Baz Luhrmann's 1996 film *Romeo+Juliet*. The author examines the aesthetics of material elements – fire and water – drawing on Gaston Bachelard's concept of imagination, supplemented by Maurice Merleau-Ponty's phenomenological theory of perception and Jung's idea of archetypes. Through the lens of specific *hermeneutics of faith* (aiming to restore meaning to a text) and a foundational understanding of primordial symbols, she explores their cinematic manifestations. The researcher incorporates traditions of phenomenology and hermeneutics not only by referencing particular theories, but also by employing an essayistic style of argumentation, rich with metaphors and intertextual (or even inter-visual) references. This literary and scientific description is further enriched with comparative elements. Through a reference to William Shakespeare's original drama, the author seeks to capture the interplay of meanings that emerge from intersemiotic translation, particularly in the relationship between word and image. The analyzed film frames serve as a starting point to ponder the essence of symbolization and the symbol itself, understood as the unity of opposites. The primary aim of this creative analysis is to invite the reader to engage in a game of associations and to participate in culture-creating symbolic interpretations.

**Keywords:** symbol, aesthetics, hermeneutics, fire, water, film, Luhrmann, Shakespeare

**Słowa kluczowe:** symbol, estetyka, hermeneutyka, ogień, woda, film, Luhrmann, Shakespeare

Data przesłania tekstu: 30.03.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.08.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 25.08.2024