

# Szaleństwo zwyczajności – zwyczajność szaleństwa

*Rumble Fish* <sup>1</sup> Francisa Forda Coppoli

KRZYSZTOF LIPKA

*Myśl, że wolność uległaby konieczności, budzi absolutną odrazę, ale w równej mierze nie możemy też pragnąć, by wolność pokonywała konieczność, ponieważ stawia to nas wobec perspektywy najwyższego bezprawia. A zatem nie pozostaje w tej sprzeczności już oczywiście nic oprócz tego, by one obydwie, wolność i konieczność, wychodziły z tej walki zarazem jako zwycięskie i pokonane, a więc pod każdym względem sobie równe.*

F. W. J. Schelling

## Bohaterowie i przedmioty

Specjalnością wielkiego kina jest przejmujący dramat odczytany w codzienności. Myślę, że *Rumble Fish* to arcydzieło i wśród osiągnięć Coppoli ten jeden film wydaje się niedoceniony, bo pozorny banał fabuły umiejętnie ukrywa zadziwiający intelektualizm refleksji i formy.

W 1983 r. Coppola dokonał ekranizacji dwóch powieści Susan Eloise Hinton o zbliżonej tematyce, *Outsiderzy* i *Rumble Fish*. W tym ostatnim poznajemy prostą historię dwóch braci z przedmieścia, rozgrywającą się w zasadzie wśród ludzi i rzeczy; a rzeczy są tu szczególnie ważne. Bracia z pozoru nie są do siebie podobni; młodszy, siedemnastoletni Rusty James (Matt Dillon), jeszcze nie pojmuje, że i jak pójdzie w ślady starszego, swego idola, dwudziestoletniego, znanego jako Motocyklista (*Motorcycle boy*, Mickey Rourke). Młodszy sądzi, że nie dorasta do Motocyklisty, który *przestał być dzieckiem, gdy skończył pięć lat*; dostrzega między nim a sobą przeciwieństwa na swoją niekorzyść i nad tym cierpi. Użyte w filmie rzeczy stają się nośnikami tych relacji, ich symbolami, które mówią za bohaterów i same za siebie. Mówią, a momentami wydaje się, że krzyczą.

Używając tu pojęcia „rzeczy”, rozumiem je w najszerszym znaczeniu. Owymi przedmiotami, które pomagają opowiedzieć losy braci, są przynajmniej dwie takie rzeczy: ryby w akwarium (polskie określenie „złote rybki” zupełnie się nie nadaje, by oddać symboliczny sens tytułowych *rumble fish*) i motocykl. Trzykrotnie na ekranie, w podobnie symbolicznej roli, pojawia się także bilard – krótko, lecz dobitnie. Autor nie przyznał mu w zasadzie roli równie ważnej, jak motocyklowi i rybom, niemniej – idąc za ogólnie symbolicznym charakterem filmu – i w tym wypadku trzeba zwrócić uwagę na wymowę tej gry.

Do ulubionych przedmiotów reżysera należą także zegary, rozmieszczone gdzie tylko się da, na ulicach, na gmachach, w każdym wnętrzu nawet po dwa i trzy. Barman wygłasza wymowną, choć banalną refleksję o czasie. Zegary sygnalizują tutaj oczywiście poszczególne momenty akcji oraz przemijanie jako takie, ale też są elementem stylizacji, bo pojawiają się niemalże typowo dla „starego kina”. Kilka razy przewija się przez ekran beżpański pies, podczas gdy w sklepie zoologicznym dumnie królują wypchane drapieżniki – oto różnica światów obrazowana przez (bardzo różne) „rzeczy”.

Jednak jeszcze inną „rzeczą” – potraktowaną w filmie najbardziej symbolicznie – jest kolor.

### Szaleństwo zwyczajności: ludzie

Z miastem<sup>2</sup> zaznajamiamy się tylko fragmentarycznie, w jednej scenie. Kilka jego wieżowców pokazuje się czasem w oddali; ich zapalające się wieczorem światła przypominają o tak bliskim, a niedostępnym świecie i wabią jak bajka. Słońce poetycko sunące po szklanych taflach ich ścian informuje o porze dnia. Swojskie przedmieście, symbolicznie odgraniczone rzeką, stanowi typowy urbanistyczny ugó: dwie ulice, puste tereny, jedna knajpa, wydeptana łąka, brzeg rzeki, most. Jakieś opuszczone garaże, doki nie doki, rudery po fabrycznej architekturze niewiadomego przeznaczenia były niegdyś rajem dla gangów, które Rusty James zna już tylko z dziecięcych wspomnień: *Prawdziwe gangi, dopóki heroina ich nie rozmiękczyła...*

Jednemu z tych gangów przewodził niegdyś charyzmatyczny Motocyklista, który w momencie rozpoczęcia akcji powraca, po dwumiesięcznej nieobecności, na swej legendarnej maszynie. Odbył właśnie długą podróż do Kalifornii, wszyscy myśleli, że już nie wróci, podczas gdy on tropił ślady matki, która porzuciła rodzinę, poszukując przygód i wątpliwej kariery filmowej poza tą dziurą, w której nikt nie może wytrzymać.

Losy ludzi są tutaj bowiem naznaczone przez beznadziejną aurę ponurej okolicy, gdzie na dobitkę nic się nie dzieje. Matka uciekła, ojciec się rozpił i jest na zasiłku, brat wraca odmieniony, przybity koniecznością powrotu, Rusty James dorasta w tęsknocie za gangami, które zapewniały tu jedyną atrakcję, choć brat je bagatelizuje: *Eh, to nie było nic wielkiego! Z początku było zabawnie, a potem cholernie nudno.*

Odkąd gangi się rozpadły, tutejszy stójkowy Patterson (William Smith) stał się ponurym typem, którego głównym zajęciem jest wymachiwanie pałką i sadyistyczne nękanie znieawidzonego Motocyklisty. A nienawidzi go dlatego, że Motocyklista, jako były „szef gangu”, jest podziwiany, bo zwiedził daleki świat, bo ma piękny motor i nic sobie nie robi z oficjalnych autorytetów. Motocyklista jednak, choć silny i sprawny, nie zachowuje się ostentacyjnie, przeciwnie, jest spokojny, skromny, zamknięty w sobie; można pomyśleć, że swój autorytet zdobył raczej rozważą niż zawadiactwem. Albo też już się wyszumiał, nabrał dystansu do ulicznych walk i ustatkował. To z kolei tym bardziej drażni znudzonego jak wszyscy policjanta.

Jest w tym obrazie jakaś niebywała naturalność gry, jak gdyby każdy grał naprawdę siebie. Sylwetki obu braci zostały pomyślane nader trafnie, są tacy właśnie,

jak w życiu, zwykli chłopcy z przedmieścia, ale każdy inny, łączą w sobie razem typ i indywidualność. Motocyklista wydaje się depresyjnym, podłamany przeciętniakiem. Tylko w oczach otoczenia, w tej dzielnicy, mógł wyrosnąć na idola. Jednak w miarę postępu akcji orientujemy się, że ma fantazję, odwagę, charakter, potrafi się bić, dobrze tańczy, umie podjąć trafną decyzję, myśli rozważnie i – co tu więcej potrzeba – jest księciem życia na miarę zapadłej prowincji; *królem na wygnaniu* – jak określi go trafnie jeden z wielbicieli. Pozostało w nim jednak chyba jeszcze sporo młodzieńczego buntu wzbogaconego rozgorzyczeniem. A przy tym skłonność do marzeń i fatalna obsesja wolności czy też jej braku, która go zgubi.

*On się urodził w złych czasach i po niewłaściwej stronie rzeki, mógłby mieć wszystko, a nie chce niczego* – scharakteryzuje go ojciec.

Jaki jednak rzeczywiście jest młodszy z braci, Rusty James, nie wiemy i nie dowiemy się do końca filmu, a wówczas zostanie powiedziane tylko tyle, że pójdzie w ślady brata, że jak on spróbuje się wyrwać z rodzinnej pipidówki, może – miejmy nadzieję – z większym szczęściem. Na razie tylko, tak jak wszyscy spragniony ucieczki, znudzony i rozdrażniony byle czym, nieudolnie naśladuje dawny styl brata, wywołuje bójkę, ma kłopoty w szkole, kłóci się ze swą dziewczyną, Patty. A także oddaje się dość prozaicznym, lecz tym bardziej niezastąpionym – gdyż wynikającym z niezbywalnych potrzeb – marzeniom.

Na swój sposób jest to także film o subtelności duszy, która musi się ukrywać przed otoczeniem, nie znajdując w nim zrozumienia. Bracia są tacy obaj, każdy w odpowiednim momencie zdradza nie tylko delikatność uczuć, ale i pewną wrażliwość etyczną; lecz by dojrzało w nich dobro, muszą się wyrwać w szeroki świat. Motocykliście już się to nie udało, Rusty James tęsknotę za wyzwoleniem pokrywa brutalnością. *Jedyną jego wadą jest lojalność* – mówi o nim Motocyklista.

Wszyscy są tu niespełnieni. Rzadko trzeźwy ojciec okazuje się miłym i wrażliwym człowiekiem, Motocyklista jest niemalże poetą, Rusty James „chwilowym” buntownikiem; wszyscy rokowałiby dobrze w odpowiednich warunkach. Z góry jednak wiadomo, że żaden z bohaterów nie odnajdzie siebie, każdego dobiega sztampa i zwyczajność, która może doprowadzić do szaleństwa.

– *Nie znoszę być sam, czuję się, jakby mnie ktoś dusił* – żali się Rusty James bratu. Film stanowi więc swoiste oskarżenie prowincjonalnego życia, gdzie giną bez sensu ludzie, którzy w innych okolicznościach niewątpliwie okazaliby się wartościowi, może nawet wyjątkowo. Nie jest to jednak główny temat *Rumble Fish*, trzeba pamiętać, że ukazane tu przedmieście ma ambicje alegorii świata.

### Wolność, czyli motocykl

Motocykl łączy braci i dzieli. Motocyklista go ma, Rusty James o nim marzy. Bratu zazdrości nie motocykla, lecz tego, że jest Motocyklistą. „Motocyklista rządzi” – od nie wiadomo jak dawna informuje napis sprejem w różnych punktach przedmieścia, na drogowskazie, pod mostem; tym napisem film się zaczyna i kończy, dając do zrozumienia, że ten ślad pozostanie, kiedy od dawna nie będzie już tu bohaterów. Motocykl jest dużą, piękną maszyną, elegancką, lśniącą srebrem i czernią. To dzięki motocyklowi, niejako jednemu z głównych atrybutów swej postaci, Motocyklista był szefem gangu, dzięki motocyklowi odbył podróż do Kalifornii, a i dzisiaj imponuje nim wszystkim, zjawia się tam, gdzie jest potrzebny,

ma dzięki niemu poczucie względnej, oszukańczej swobody. Lubi też „wypożyczać” sobie cudze motory, jak gdyby on, Motocyklista, miał władzę nad wszystkimi na świecie motocyklami. Dla młodszego z braci motocykl jest fetyszem, a jego ranga wzrasta o tyle, o ile Rusty James go nie ma. Nie, nie zazdrości go bratu, jest dumny z brata i z jego motocykla. A jednak to nie to samo, co mieć motocykl dla siebie. Jak gdyby miał on stanowić panaceum na wszelkie bolączki.

– *Jaki jest ten ocean?* – ciekawi się Rusty James.

– *Nie dojechałem...*

Wreszcie posiędzie motor w dramatycznej sytuacji, wyrwie się dzięki niemu poza własne podwórko, dojedzie do mitycznie dalekiego oceanu i odetchnie powietrzem wolności. Bez motocykla zginąłby marnie na swym przedmieściu. Bez motocykla nie byłoby oglądanych na ekranie zdarzeń i żaden z bohaterów nie byłby sobą. Bez motocykla nie byłoby filmu. Ale motocykl jest fetyszyzowany tylko przez bohaterów, nie przez film.

Kiedy widzimy na ekranie niczym się z pozoru nie tłumaczące, szybko płynące chmury, to jest to obraz widziany z jadącego poza kadrem motocykla.

O ile motocykl symbolizuje wolność, to na temat ryb – podwójnie uwięzionych, w swej złudnie pięknej aparycji i dodatkowo w akwarium – wolno nam sądzić, że są dokładnym przeciwieństwem motoru: ryby mają obrazować brak wolności, czyli konieczność.

Człowiek podąża za wolnością, a z koniecznością podejmuje walkę – rzadko zwycięską. Symbolika ta jest jednak dużo bardziej złożona i wieloznaczna.

### Konieczność, czyli ryby

*Rumble Fish* to film czarno-biały. Powstał w epoce, kiedy czarno-białe filmy były zaskoczeniem, to zapewne jeden z pierwszych zwiastunów powrotu czarno-białych obrazów w nowoczesnym kinie. Tym większa jest poezja tego filmu, że tutaj czerń i biel nie są ani przypadkowe, ani nie epatują szczególnym stylem, ani też nie stają się wyrazem nachalnej interpretacji czarno-białego świata. Nic tu nie jest czarno-białe poza powierzchnią ekranu, w głębi kłębią się odcienie wszelkich znanych kolorów. Czerń i biel to i tutaj oczywiste zestawienie symboliczne, lecz ciekawsze niż zwykle, pogłębione. Bohaterowie są tylko powierzchownie czarno-biali. Ich charakter przejawia w agresji, nienawiści, złości, ale pod tym kryje się subtelność, dobro, marzenie. Pytanie, który z braci jest czarnym, a który białym charakterem, postawiłoby nas wobec pewnej trudności. Nie są to postacie skonstrastowane, czarno-biali (i kolorowi) są obaj i to bez wyraźnych podziałów zewnętrznych czy wewnętrznych, zależnie od sytuacji. To jest film o złym świecie, a nie o złych ludziach. Może to świat jest czarny, a ludzie czysti wewnętrznie? Tak również można by to wytłumaczyć.

Ale jest tu jawniej przeprowadzona zupełnie inna myśl. Motocyklista widzi świat czarno-biały bynajmniej nie przenosiem, a dosłownie: jest daltonistą. Świata jednak nie oglądamy tu oczami Motocyklisty, to Rusty James jest głównym bohaterem. Jak ten dziwny obrót sprawy wytłumaczyć?

Nagle, bliżej końca, po dłuższym biegu wypadków, widz przeżywa nie lada zaskoczenie. Pojawia się kolor. Co prawda już na samym początku filmu wystąpił ten sam motyw; był jednak tak przelotny, krótki, niezrozumiały, iż oglądający mógł

nawet pomyśleć, że to jakiś dziwny, chwilowy kaprys; tymczasem to lekka, celowa manipulacja, która niepokoi i coś obiecuje. Teraz, pod koniec filmu, barwna jest nie wybrana scena, nie cały ekran pokrywa się kolorem, ale w czarno-białym świecie, w czarno-białym obrazie pojawiają się bajecznie kolorowe ryby, czerwone i niebieskie, pływają spokojnie w czarno-białej wodzie. Kolorowa niewola, czy zniewolony kolor?

Ryby żyją w akwarium w sklepie zoologicznym „U Patryka”, przewijającym się już we wstępnym dialogu, kiedy bohaterowie mimochodem go mijają; wówczas można zauważyć parę czerwonych i niebieskich kształtów. To niezwykle ujęcie: od wnętrza, przez szybę witryny, przez dwie szyby akwarium, wodę i ryby, widać idących ulicą – świat bohaterów oglądany poprzez świat ryb, o którego symbolice jeszcze nie mamy pojęcia; tak jak bohaterowie. Ale dystans został zaznaczony. Kiedy za drugim razem pojawia się kolor, Motocyklista pokazuje bratu wielkie akwarium, a w nim „tytułowe” syjamskie bojowniki (*Rumble Fish*). Ta odmiana ryb jest niebywale agresywna, nie są to typowe, akwariowe „złote rybki”, to ryby wzięte z egzotycznej dali, z azjatyckiej fauny, z tajskich mórz. Są dla siebie wzajem tak groźne, że trzeba je odgradzać szklanymi szybkami, a rzucają się nawet na własne odbicie w lusterku.

– *Może na wolności nie byłyby takie agresywne?* – to pytanie jest odpowiedzią na inne pytanie, o charakterze bohaterów. Motocyklista wie o rybach wszystko i opowiada to teraz bratu. Dochodzi jednak do głosu jego obsesja: te piękne i dzikie stworzenia potrzebują wolności, a nie niewoli w szklanych skrzynkach prowincjonalnego sklepu. Powinny dopłynąć do oceanu...

– *Ciekawe, czy w rzece też by się tak zachowywały?* W rzece to znaczy na wolności. A jak na ironię rzekę widać stąd jak na dłoni. Oto sedno symbolicznej wymowy koloru. To nierozróżniający barw Motocyklista najlepiej rozumie dramat kolorowych rybek. Metafora sięga oczywiście jeszcze głębiej, rzecz jasna, że to ludzie, bracia, w zasadzie obaj, choć w różny sposób, są agresywnymi osobnikami. Agresję wykazuje w filmie wielu bohaterów, przede wszystkim policjant, młodociანი bandyci, którzy napadają Rusty Jamesa nocą w ciemnej ulicy, kumple braci. Motocyklista tylko z pozoru wydaje się pozbawiony agresji. Może daltonizm obudził w nim refleksyjność? Może to dalekie strony, które odwiedził, pokazały mu wyraźniej świat? Świat nie tyle bez agresji, ile przepelniony bezsilną agresją i bezsilnością wobec agresji.

Ale byłaby to powierzchowna metafora, gdyby agresywne ryby miały symbolizować braci czy ludzi, czy też dobro i zło, czy nawet samą agresję ukrytą pod bajecznie kolorową, piękną formą. Ryby symbolizują tu wszystko razem, każdy z wymienionych do tej pory elementów i jeszcze parę innych. Myślę, że ogólna symbolika wygląda tak: świat jest z pozoru czarno-biały, ludzie są czarno-biali, cała rzeczywistość jest taka. I tym bardziej te istoty są piękne (kolorowe), a zarazem bardziej nieszczęśliwe (uwięzione), tym bardziej muszą – w poczuciu niesprawiedliwości bytu – kryć w sobie agresję silniejszą niż u innych. Nawet istoty wybrane są w sumie czarno-białe (Rusty James, Motocyklista), pełne skontrastowanych emocji. Czy to agresja ukrywa się za pięknem, czy też piękno charakteryzuje agresję? Czy taka nierozłączność jest prawidłowością? A może pod wyładowującą się agresją odkrywa się znowu trudne do pokazania piękno? Jedno i drugie, i trzecie; symbolika jest prosta, przekonująca, lecz piętrowa.



Świat jest bowiem niedocieczony, nic nie jest tak oczywiste, jak czerń i biel, i kolory, bo czasem piękno ukrywa najczarniejszą duszę. A przecież nie zawsze. I czy czerń duszy może być pierwotna? Więc jak się w tym wszystkim rozeznąć? A może się przecież i tak zdarzyć, że najlepiej w tych skomplikowanych układach orientują się właśnie najmniej do tego predestynowani (daltoniści). Tak też się może zdarzyć, bo świat jest złożony, pełen pozorów, nieprzewidywalny. Film tego wszystkiego nie mówi, pokazuje tylko bezradność bohaterów wobec komplikacji bytu. Rusty James jest nieprzewidywalny nawet sam dla siebie. A co dopiero świat?

– *Chyba pamiętam, że kiedyś widziałem kolory* – zastanawia się Motocyklista.

Rzecz ciągnie się jeszcze dalej. Kto bowiem nie widziałby filmu *Rumble Fish*, a jedynie przeczytał powyższy opis, na pewno by pomyślał: nie tylko krzykliwie kolorowe rybki w czarno-białym obrazie, ale jeszcze do tego tak rozdęta symbolika – kicz gotowy! Sam bym zapewne tak pomyślał; a jednak nie, nie ma mowy o kiczu, tandencie, powierzchowności, banale, ponieważ wszystko jest niedopowiedziane, zasugerowane, pozostawione domyślności widza.

### **Zwyczajność szaleństwa: rzeczy**

Otrzymujemy zatem dwa symboliczne obiekty reprezentujące dwa różne światy – ryby i motocykl. I motocykl, i ryby są przedstawicielami świata marzeń, ale pojmowanego z przeciwnych krańców, choć oba odnoszą się do wolności lub jej braku. Motocykl jest przedmiotem pozytywnym, zaspokajającym pragnienie wolności jako duchową potrzebę. Ryby są symbolem negatywnym, same wolności pozbawione, przywodzą bohaterów do dramatu. A więc oba przedmioty spełniają role odwrotne niż zazwyczaj w realnym świecie; to na motorach zabijają się cykliści, to ryby nas karmią lub cieszą. Razem – ryby i motocykl – stanowią więc symbol przewrotności losu.

Każdy z przedmiotów jest już sam w sobie wewnętrznie sprzeczny: ryby to żywe stworzenia, lecz jak pod ich ładnymi, barwnymi łuskami kryje się złość, tak złudna jest ich swoboda ograniczona przez akwarium. Motocykl, martwy przedmiot kierowany przez człowieka, obdarowuje wolnością, której sam nie ma. Poza tymi symbolicznymi cechami, immanentnie zawartymi w samych obiektach, zostają one sobie przeciwstawione przez splot wydarzeń.



Człowiek bez motocykla porusza się w swym otoczeniu bezradny, jak ryby w akwarium; ryby niepokoją go swą utraconą wolnością, wywołują złe skojarzenia i niezawinione wyrzuty. Ryby prowokują do działania, motocykl spokojnie czeka, aż będzie potrzebny. Motocykl jest przyjacielem, w rybach ożywa przerażenie światem i jego sprzecznościami. Na uległy motocykl wsiada się i jedzie, ryby natomiast domagają się wyswobodzenia, a za tą swobodą czeka (i na bohaterów, i na nie same) niespodziewany los. Motocykl jako symbol zostaje pokonany, ryby okazują się zwycięskie. Impulsywny Rusty James nie daje się opanować rybom, poważny z pozoru Motocyklista daje się im uwieść i ginie. Władający motocyklem brat ponosi śmierć, a spragniony maszyny Rusty James wsiada na motocykl i odjeżdża – obaj zdobyli wolność, w jakże różnej postaci.

Rusty James osiągnął wolność, pokonując konieczność, Motocyklista osiągnął wolność, poddając się konieczności. W sumie wolność zwycięża, choć nie w obu wypadkach w swej doczesnej wersji. W rozumieniu realistycznym wolność zdobywa Rusty James, Motocyklista ulega zniewoleniu. Ale nie tylko on. Pattersonem, który do niego strzela, również powoduje wewnętrzna konieczność, czyniąc z niego ofiarę własnej nienawiści. A także ryby, pozbawione wody, stają się niezawinioną ofiarą alegorii. Jest tu dużo przewrotności.

Symboliczne przedmioty nie są obecne w filmie bezustannie, nie powinny męczyć swą ciągłą obecnością, pojawiają się tylko po trzykroć, w scenach pełnych wymowy. Motocyklista przybywa na motocyklu w najlepszym momencie, by wybawić Rusty Jamesa z opresji. Bierze brata na przejażdżkę. Ale starszy z braci nosi z jego powodu przewisko i choćby skutkiem tego motocykl jest wciąż obecny w dialogu. W ostatniej scenie Rusty James dojeżdża motorem do dalekiego oceanu.

Ryby są pokazane, poza pierwszą migawką, tylko w dwóch końcowych scenach, tym większe wrażenie robią ich przepyszne kolory. Po raz drugi widzimy je oglądane przez braci w sklepie, a za trzecim razem, gdy podczas nocnego włamania Motocyklista w amoku targa je do rzeki, by przywrócić im zgubną swobodę, co kończy po jego śmierci Rusty James. Motocyklista przypląca ten pomysł życiem, umyślnie zastrzelony przez zięjącego nienawiścią Pattersona, bez świadków, pod pretekstem pogoni za włamywaczem. Symboliczne rzeczy nie tylko odnoszą się tu do poszczególnych postaci i ich relacji, ale stają się zapowiedzią i obecnością fatum. Już sama opisana tu symbolika nakierowuje je w ten sposób.

Równie symboliczny, jak ryby i motocykl, jest już od pierwszej sceny zapowiadany bilard. Znajomość z Rusty Jamesem zawarliśmy właśnie przy bilardzie, w barze, który nosi nazwę „Benny’s Billiards”, w ni to kafejce, ni to garkuchni, gdzie kumple mają swoją kwaterę. Kamera pokazuje jako jedno z pierwszych zdjęć witrynę baru z napisem, i przechodzi do wnętrza, chwytając w przelocie napis odwrócony. Dalej będziemy spotykać konsekwentnie szyby, odwrócone obrazy, odbicia, lustra, filmowanie poprzez szklane tafle.

W barze Benny’ego Rusty James składa się właśnie do bilardowego strzału, kiedy słyszy wyzwanie do walki z Biffem Wilcoxem.

– *Mówi, że cię zabije!*

– *Tylko miele ozorem* – odpowiada pewny siebie Rusty James i pudłuje – *Cholera!*

– *Fatalnie. Różnie może się zdarzyć* – kwituje to Smokey dwuznacznie; nie wiemy, czy ma na myśli chybiony strzał, czy wynik spotkania band.

Bilard, skoro tylko pojawia się w akcji, niespodziewanie, krótko, lecz władczo góruje nad światem przenośni swą wyrafinowaną formą i systemem procedur. Jeżeli moglibyśmy sądzić, że bilard nie odgrywa w całości innej – poza zwyczajną, obyczajową – roli, przyjrzyjmy się sposobowi, w jaki jest filmowany. Bilard jest grą, wiemy, to banalne. Kij uderza w kulę, decyduje o jej kierunku i pędzie, kula poddaje mu się bezwolnie, nie ma mowy o swobodnym ruchu. Lecz gra wcale nie jest tu pokazana, obserwujemy tylko krążących wokół stołu graczy, poszczególne uderzenia, oderwane ruchy, odosobnione ujęcia, z których każde jest oddzielnie ustawione i inaczej sfotografowane. To nie jest gra, to wrywkowe ujęcia pchnięć. To indywidualizm uderzeń, z którego nic nie wynika, który prowadzi donikąd, nie daje najmniejszych konsekwencji. Kula raz pchnięta, choćby najbardziej kunsztownie, bezwolnie odnajduje swój tor. Ale tor każdej kuli jest powiązany z pozostałymi.

Bilard jak gdyby ocenia i komentuje ważniejsze od siebie symbole, obnaża ich pozasystemową nieskuteczność. Motocyklowi tor nadaje się zgodnie z odruchem każdej chwili, a nie pierwotnym impulsem. Ryby nie odnajdą swego toru w drodze do dalekiego oceanu; on jest im zresztą zbyt długi, w nim by i tak nie wyżyły. Więzione pluskały się w wodzie, wyzwolone przez Motocyklistę bezradnie szamoczą się w trawie. Wywołana niewczesnym współczuciem dobroć jest już w zamierzeniu chybiona. Kula bilardowa nie chybi, jeśli pośle ją mistrz. Ale w życiu mistrzów nie ma, są tylko w bilardzie. I to też charakterystyczne, że mistrzami bilardu zostają ci, którzy nie mogą sobie poradzić z własnym życiem. To jest właśnie zwyczajność szaleństwa.

– *Jak rozpoznać, że ktoś ma świra?*

– *Zależy, ilu ludzi ma cię za wariata...*

Ale kij bilardowy rzucony raz na ziemię – w scenie kłótni przed oknem kawiarni – decyduje o ludzkim losie i przypieczętowanie sprawę, jak rzucone kości.

### Forma

Pewna skłonność do ujęć portretowych została potraktowana nietypowo, czego wyrazem są częste impresjonistyczne cienie na obliczu bohaterów, nietypowe pozy, ale głównie perspektywiczne ustawienia twarzy Rusty Jamesa i Motocyklisty względem siebie: przeważnie się mijają, jak gdyby dzielił ich wymiar, jak gdyby odgradzała ich szyba akwarium, tylko wyjątkowo głowy braci są ujęte na tej samej płaszczyźnie, w tym samym oddaleniu, ale wówczas są to majstersztyki fotograficzne (w sklepie, w knajpie). Symbolika tych fotografii jest oczywista. Podobnie jak filmowanie scen rozgardiaszu, znakomicie oddanych udawanym bezładem obrazu: ruchome kamery, zdjęcia z ukosa, reflektory zapalane i gaszone co parę klatek (walka), nakładanie kliszy, przyspieszenie ruchu, cięcia, fragmenty postaci.

To jeden z tych filmów, których wątku akcja jest zbudowana raczej z luźnych epizodów układających się w opowieść. Liczne z nich nie mają wiele wspólnego z głównym wątkiem, który relacjonuje krótki czas spotkania braci, ale charakteryzują bohaterów i ich bliskich, a zarazem ukazują obyczajowość epoki i środowiska. Akcję otwiera powrót Motocyklisty, potem następują powszednie sceny tłumaczące jego wpływ na życie młodszego, awantura w sklepie, śmierć Motocyklisty i odjazd Rusty Jamesa; tak więc całość zamyka klamra przyjazdu starszego i wyjazdu młod-





szego. W tę fabułę wpleciono inne wątki, obrazujące relacje Rusty Jamesa z przyjaciółmi, z dziewczyną, ze szkołą, oraz liczne wydarzenia, które mają naszkicować jego charakter: wyprawa na podmiejski festyn, kłótnia ze Smokeyem, nocna bójka. W całości film jest niebywale poetycki, poezję tę osiąga bardzo różnymi sposobami. Kiedy Rusty James podczas kłótni o Patty wyciąga Smokeya z baru – nie bardzo wiadomo – na rozmowę czy bójkę (Smokey sam się nie orientuje), można by się spodziewać wszystkiego oprócz pozornie niczym tu nieuzasadnionego poetyckiego ujęcia; jednak poezja budzi się właśnie z zaskoczenia. Nastrój został wydobyty z niezwykle ubogiego miejskiego pejzażu, chmur odbitych w szybie, z czystego ruchu postaci i zdjęć. Sylwetki przed witryną odtwarzają scenę nieco baletowo, typ ich ruchu jest pantomimiczny, sporą rolę odgrywa przy tym właśnie kij bilardowy, a największą dużą szyba, w której lepiej niż w lustrze obserwujemy przebieg rozmowy.

– *Ciągnie się za tobą sława brata, ale ty nie masz jego umysłu. Nikt nie pójdzie za tobą na wojnę gangów* – ni to prowokuje, ni to tłumaczy się z wykrytej intrygi Smokey.

Pada tylko kilka zdań, a bohaterowie cztery razy zdążają zamienić się miejscami. Jest to ważna rozmowa, dotycząca wzajemnego zaufania najbliższych kumpi, a tymczasem główny bohater jest jakby nieobecny, pokazany podczas najważniejszych kwestii Smokeya tylko jako postać odbita. Kij bilardowy występuje w roli wieloznacznej; najpierw miał służyć rannemu Rusty Jamesowi za wsparcie, potem za ewentualną broń, w końcu zostaje porzucony przed barem na chodniku, ekskluzywny przedmiot, służący do popychania kul i rządzenia ich losem, wyrwany ze świata gry okazuje się rzeczą całkowicie zbędną.

Odbicie w szybie sceny kłótni przed barem jest tylko jednym z niezwykle licznych w tym filmie odbić. Najbardziej zaskakujące to zbliżenie z „kogutem”: końcowe odbicie światła radiowozu policyjnego na twarzy Rusty Jamesa – w kolorze;

ale nie brak i innych, jak odbicia w witrynie sklepu zoologicznego czy w lustrze. Głowy obu braci w łazience, bliska i daleka, są uchwycone tak sugestywnie, jakby żywcem wzięte z rodzajowych scen holenderskich (Vermeer, de Hoogh).

Ważna jest sekwencja nocnej bójki, od początku kręcona z wysoka; kiedy po silnym ciosie w głowę duch Rusty Jamesa opuszcza ciało, kołuje nad nim coraz wyżej i dalej, aby powoli wrócić, wpasować się w nieruchomą sylwetkę leżącego i ożywić ją znowu, widz odnosi tę lewitację do najazdu kamery z góry, rozpoczynającego scenę. Romantyczne zawieszenie akcji jest tak sugestywne, że niemal podejrzewamy śmierć bohatera w połowie filmu. Właściwie to wahanie ducha jest jedynym tutaj tego typu chwytym, który w całkowicie realistycznym kinie powinien razić; i raziłby, gdyby nie był to właśnie film na wskroś poetycki. W tej scenie, jak i w innych chwilach, pojawiają się jak gdyby przebłytki marzeń, wspomnień, majaków ранego Rusty Jamesa, zamroczeń czy złudzeń (Patty na regale w klasie czy na szafie w warsztacie szkolnym), lecz wszystkim im daleko do ducha wzlatującego ku niebu.

Krótką sceną w sklepiu z gazetami to jakby powtórzenie analogicznego motywu z *Outsiderów*; tak tam, jak i tu jeden z bohaterów podziwia w piśmie fotografię drugiego, tym razem Rusty James Motocyklisty. To drobne wydarzenie, które porusza dotknięciem tajemniczej zbitki: w przedmiejską rzeczywistość wkracza wielki świat, gdzie drukuje się ogólnokrajową prasę, a w niej – tu powrót na przedmieście – zdjęcie własnego brata. Marzenie, które pokazuje, jak niewiele oddalona może być jego realizacja. I jak niewiele ona znaczy dla Motocyklisty.

Jak widać z powyższych opisów, bardzo specyficznie prowadzona jest tu kamera. Pojawia się tu na przykład wiele zdjęć kręconych na poziomie nóg (nisko, w płaszczyźnie równoległej do podłoża), te często oglądane nogi są niepokojące, jakby przekazywały, że chętnie poszłyby daleko stąd, na razie jednak jeszcze podążają w powszednim szyku. Trzy pary nóg jakby same niosą ранego Rusty Jamesa do domu. Potem nogi grupy młodzieży przed włamaniem do willi nad jeziorem i w jej wnętrzu, na kręconych schodach, podczas urzędzonej tam „małej imprezy” (orgietki – modne słowo w tamtych latach).

### Stylistyka

*Rumble Fish* to film, który Coppola nakręcił w latach 80., by pokazać lata 50.-60. ubiegłego wieku; wyraźnie nawiązuje do kina z innej epoki, do filmu czarno-białego. Ale jego prawdziwy charakter oddaje jedno słowo, które dziś niemal wyszło już z użycia, a powstało właśnie na potrzeby mody z początku lat osiemdziesiątych: retro – tak wówczas określano celowe odwoływanie się do niedalekiej przeszłości.

Twierdzić jednak, że na tym wyczerpuje się styl tego filmu, byłoby dużym uproszczeniem; są tu bardzo liczne i głębokie powiązania stylistyczne. Czytelne do tego stopnia, że można by ten obraz nazwać w całości, gdyby to było łatwo określić: pastiszem – czego? Otóż nie daje się to stwierdzić jednoznacznie, jest tu bowiem nagromadzenie motywów z licznych i to dość różnych stylistyk. Trudno się nawet zdecydować, które z nich przeważają, choćby pod względem ilościowym.

Sięgając w odległą epokę kina, niewątpliwie jest tu wiele cech ekspresjonizmu niemieckiego. Przede wszystkim samo zagęszczenie atmosfery; powietrze, światło, mgły, odbicia, prześwity, chmury, dymy, sygnały świetlne, refleksy na rzece, mroki

i półmroki, no i oczywiście cienie. Skoro już bowiem decydować się w latach osiemdziesiątych na czarno-biały obraz, to do maksimum warto przecież wykorzystać grę światel i cieni. Cienie i odbicia są w filmie tak eksponowane, jakby stanowiły jakieś odrębne, uprzywilejowane zadanie reżyserskie. Ich symboliczny charakter jest tak oczywisty, że warto wspomnieć o tym tylko mimochodem, ze względu na podkreślenie pełni rozbudowanej symboliki dzieła. Podczas wyprawy na zabawę po drugiej stronie rzeki wielkie gmachy kładą się cieniem na pragnących kontaktu w miastem braciach. Niektóre fotografie charakteryzują się nadekspresją, jak cień pijanego ojca z psem na korytarzu bloku czy Rusty Jamesa w rozmowie z Cassandrą, Motocyklista wśród drzew przed sklepem zoologicznym, ale i inne (kot przed bójką, napad, most). Zdemonizowany cień policjanta nawiązuje ekspresją nawet do kina niemego.

Architektura jest tu wyraźnie elementem ekspresjonistycznym; specyficzne, ukazane światłocioniowo, tajemnicze elementy budowli, sterzące wieżowce (*Metropolis*), perspektywy arkad pod mostem, specjalnie uchwycone klatki schodowe, w tym jedna kręcona, ujęcia wysoko z góry niemal w pionie (Murnau), szarość murów, splekane, porysowane ściany.

Jednak ten film, poza wyszczególnionymi motywami, niewiele ma wspólnego z ekspresjonizmem, tak jak nieme sceny z niemym kinem. Jedne i drugie mówią jednak: wiem, pamiętam, ile zawdzięczam. W całości film *Rumble Fish* świadomie nawiązuje raczej właśnie do początku lat 60, w których rozgrywa się powieść i dla których typowa jest poruszona tu tematyka. Sekwencje powszednich scen w niszowych kolejno epizodach, w codzienności, gdzie zakłeta jest poezja bytu i leniwie, choć nieuchronnie oczekujące nas przeznaczenie, przywołują na myśl francuską nową falę. Podmiejska sceneria wskazuje na jeszcze dawniejsze koneksje, nawiązując do włoskiego realizmu, typy bohaterów są prędzej wzięte z angielskiego kina młodych gniewnych niż wzorowane na Jamesie Deanie. Można natomiast wyczuć także drobne źródła stylu amerykańskiego; na pewno są tu refleksy Kazana czy Richarda Brookesa, nawet Hitchcocka, ale również poetyka bliska w aurze filmom opartym na dramatach Tennessee Williamsa.

W sumie spotykamy tu zatem „archaizację” nawiązującą do rozmaitych epok, czy też elementy pastiszowe odnoszące się do różnych stylów, ale wszystko to zostało tak znakomicie stopione, że w oryginalnym kształcie powstało dzieło bardzo świadome swoich nawiązań, wskazujące na wielką erudycję i wrażliwość autora, składającego daninę różnym kierunkom. Mamy do czynienia niemalże ze swoistą kondensacją i interpretacją historii kina, z nutą osobistej nostalgii. Wydaje się, że sama decyzja nakręcenia filmu czarno-białego podpowiedziała reżyserowi, jak z bogatego dorobku przeszłości czerpać charakterystyczne smaki, w jaki sposób świadomie wygrać odniesienie czerń-biel z perspektywy doświadczeń tyłu zapomnianych lub niemal zapomnianych arcydzieł.

### Szaleństwo i śmierć Motocyklisty

Jeżeli Motocyklista jest szalony, to jest to bardzo zwyczajne szaleństwo. Ale to raczej rzeczywistość przedmieścia jest szalona, a szaleństwo zwyczajności doprowadza wszystkich do jeszcze większego szaleństwa. Najpierw oczywiście tych wrażliwych. Patterson z nienawiści uważa Motocyklistę za obłąkanego, tak mu wygodnie.

– *Kompletnie zwariowałeś! Ktoś powinien cię zamknąć.*

Rusty James zastanawia się, czy Motocyklista jest wariatem, pyta ojca, czy ich matka była szalona.

– *Wrażliwa percepcja może doprowadzić do obłądu* – tłumaczy ojciec – *Twój brat, wbrew temu, co mówią ludzie, też nie jest świrem...*

– *Nie rozumiem połowy z tego twojego belkotu!*

A więc jednak ludzie mówią...

– *Czuję, jak marnuję swoje życie, czekając na coś* – Rusty James sądzi, że sam jest bliski szaleństwa. – *Chciałbym mieć jakiś powód, żeby stąd wyjechać.*

Powód znajdzie się szybko, ale wyjazd stąd nie prowadzi do cudownej krainy. Motocyklista, który właśnie wrócił – jak powiada, „z tęsknoty” – dobrze o tym wie. Kto przynależy do szalonego świata, nie może od niego uciec. Poza marzeniem. Motocyklista marzy o swobodzie i poszukuje jej innym sposobem niż wyjazd. Odejdzie na dobre. Wie przecież, że włamanie do sklepu zoologicznego nie może się dobrze skończyć, Patterson wygląda tylko okazji, by się go pozbyć. Włamanie, prowadzące do tragicznego końca, od początku zapowiada się dramatycznie. Mglisty wieczór, wichura, drzewi wywalone z hukiem, potrącona, rozbijana lampa rzuca snopy światła jakby na alarm. Motocyklista, cały czas uśmiechnięty, zagłębia się we własnym szaleństwie, wypuszcza z klatek ptaki.

Przez kilka chwil oglądamy twarze chłopców poprzez akwarium, za wodą między dwiema taflami szkła (odniesienie do początku filmu), jak – sami pozbawieni barw – wpatrują się w czerwone i niebieskie ryby, rzucające się wśród roślinności; takie piękne i tak zniewolone! Przez połączenie czarno-białego obrazu i koloru ukazuje się nam związek wszystkiego ze wszystkim, rzeczywistości i marzeń, bohaterów i symboli. Zainteresowanie w twarzach braci jest ostatnim beztroskim momentem filmu.

Rusty James, wiedziony intuicją, że przeżywają ważną chwilę, stara się brata powstrzymać i przyciągnąć jego uwagę do siebie.

– *Daj mi szansę! Spójrz na mnie, popatrz, tu jestem!*

Ale Motocyklista zatopiony w swojej idei fixe, woli przywracać zwierzętom wolność, której sam nie potrafi znaleźć, niż zbliżyć się z bratem, który pragnie tego samego i wygląda jego pomocy.

– *Nie mogę być tym, kim chciałbym być...*

Motocyklista pragnie innego życia dla Rusty Jamesa, obwieszcza mu tę wizję, jak ostatnią wolę, jak gdyby wiedział, co go czeka. On wpuści ryby do rzeki, a młodszy brat ma wziąć jego motor i wyjechać daleko.

– *Rzeka zaprowadzi cię prosto do oceanu...*

Motocyklista nie wie tylko, że nastąpi to tak prędko. Rusty James wpatruje się oniemiały w wielką tapetę z czarno-białym pejzażem skalistej pustyni na ścianie i fruującymi na jej tle żywymi ptakami wypuszczonymi przez brata z klatek. Oto iście absurdalna, gorzka kpina z wolności. Teraz wydarzenia spadają lawiną, a może nie tyle wydarzenia, bo akcja toczy się nieco na drugim planie, a kamera koncentruje się na bohaterze, ile to symbolika zagęszczonych motywów nadaje tempo wydarzeniom.

Motocyklista wynosi akwarium ze sklepu – cień policjanta – Rusty James wybiega – sygnał radiowozu – strzał z offu – Rusty James biegnie – martwy Motocyklista – ryby czerwone i niebieskie w czarnej trawie – Patterson zbliża się, chowając

broń – Rusty James zbiera ryby, wrzuca do rzeki i wraca w stronę brata – policjanci chwytają go i przypierają do radiowozu – ostre światła.

W tej scenie po raz pierwszy widać w pełnej okazałości potężny most przez rzekę, wokół którego cały czas ogniskowała się akcja. Most stoi niewzruszony, ponad tą całą tragedią – droga i symbol wyjścia stąd do innego świata. I tu raptem pojawia się kolor: najpierw odbity na twarzy Rusty Jamesa, ale spostrzegamy, że niespodziewanie barwny jest cały ekran. Na zmianę następują zbliżenia krwistoczerwonego „koguta” i twarzy Rusty Jamesa – jego odbicie w szybie radiowozu. Rusty James przypatruje się swemu odbiciu, wali w szybę, chce wszystko zniszczyć – szybą wybita, kolor znika.

Dlaczego nagle w tym momencie, dosłownie na siedem sekund przepływają przed naszymi oczami pełnobarwne kadry? Może nie jest to w pełni oczywiste, ale widz odczuwa natychmiast, że to odpowiednie, pełne znaczenia posunięcie. Rusty James jest w szoku, wie już, że brat nie żyje i w zapamiętaniu zamierza spełnić jego ostatnie życzenie. Wpuszczając ryby do wody, usiłuje spojrzeć na ten problem oczami Motocyklisty. Przypomina sobie słowa brata o agresywności stworzeń (*Ciekawe, czy w rzece też by się tak zachowywały?*). I teraz pragnie zobaczyć to, co chciał ujrzeć brat.

W jaki sposób oddać technicznie w kinie sytuację, gdy mamy ujrzeć świat wzrokiem daltonisty? Jest tylko jeden sposób – metonimia. Absolutne odwrócenie obrazu. Skoro film jest czarno-biały, to spojrzenie na świat daltonisty musi być ukazane odwrotnie, jako kolorowe. To jest moment olśnienia, jakiego doznaje Rusty James, to nagle, całkowicie pochwylenie rzeczywistości poprzez szaloną „wrażliwą percepcję”. Spełnia się – jakże tragicznie – jego marzenie: staje się na chwilę podobny do brata, staje się nim, patrzy jego oczyma, kiedy jego już nie ma. Spływa na niego charyzma Motocyklisty.

Kiedy jednak spostrzega siebie samego w szybie radiowozu (a skoro odbicie jest kolorowe, to oznacza, że Rusty James widzi w tej chwili świat czarno-biały), wszystko się w nim buntuje. Przeciwno bezbarwności życia, brakowi zrozumienia, beznadziejności, konieczności, śmierci. Nie wytrzymuje presji tej chwili. Na równi osaczają go światła wozu, rzeczywistość brata i własna twarz odbita w szybie. Patrzy na siebie z wściekłością i atakuje nie radiowóz, lecz swoje odbicie, jak bojowniki, agresywne ryby w lusterku. Pod uderzeniami jego pięści rozpryskuje się szybą wraz z czarno-białym światem jego brata – na zawsze. Powraca obraz czarno-biały. Dalej już akcja toczy się leniwie, wieczorne zbiegowisko nie jest zbyt pospieszne, schodzą się ludzie, przyjaciele, ojciec, w dziwnie wolnym tempie, jak gdyby na pogrzebie. Ostatni akcent przed sceną nad oceanem to Steve zapisujący coś, jak już i wcześniej, w notesie na uboczu<sup>3</sup> – i akcja się urywa.

Pełna synteza symboliki znajduje lekkie i niedopowiedziane zwieńczenie w ostatnich kadrach filmu. Rusty James, a raczej jego cień, dojeżdża na motocyklu do oceanu. W zasadzie go nie widzimy, rysuje się tylko ciemna sylwetka bohatera na tle migocącej wielkiej wody. Nie jest to już Rusty James, to Motocyklista, nastąpiło symboliczne utożsamienie bohaterów, utożsamienie ich losu. Ryby – by dopełnić metaforyczny obraz – nie zdołały dopłynąć, ale ich odpowiednikami są unoszące się nad oceanem i wokół motocyklisty mewy, uwięzionym rybom przeciwstawione w swej pełni wolności. Jak gdyby to uwolnione w sklepie ptaki towarzyszyły bohaterowi. Teraz wreszcie Rusty James jest swobodny jak ptak.



Ocean, mewy, niebo – gdyby w tym momencie, na zakończenie, pojawił się pełny kolor, obraz osunąłby się niechybnie w kicz. Ale logika ratuje film przed takim cukierkowym zwieńczeniem: Rusty James jest sobą, na trwałe nie widzi rzeczywistości przez osobowość swego brata, jest inny, patrzy swoimi oczyma – to mówią czarno-białe zdjęcia.

Ściąga gogle ostatnim rozpoznawalnym w obrazie gestem i zastyga. Można by pomyśleć: jest Motocyklistą i nie jest nim, zależnie od tego, jak patrzy na świat, przez gogle czy własnymi oczami. To dobrze, że Rusty James nie wciela się ostatecznie w straceńczego Motocyklistę. Nareszcie dojrzał, połączył wolność i konieczność. Jest zarazem pokonany i zwycięski. Lecz jak wykorzysta swą wolność? – jesteśmy pełni obaw.

KRZYSZTOF LIPKA

<sup>1</sup> Spotykane czasem polskie tłumaczenie tytułu, *Bojownik*, nie jest zbyt zręczne, odsyła do pojedynczej postaci, podczas gdy pasuje to do obu głównych bohaterów, a także do walk młodocianych gangów, pomijając drugi człon tytułu, który bezpośrednio odnosi się do ważnych dla fabuły i idei filmu ryb (po polsku zresztą właśnie „bojowniki”). W tytule książki i filmu zostało niekonwencjonalnie w języku angielskim użyte słowo „rumble” i z natury dwuznaczna forma słowa „fish” (liczba pojedyncza i zarazem mnoga), co powoduje zbitkę kilku idei: agresywnych ryb, ulicznych walk, postawy młodocianego buntownika i oznacza wszystko to razem.

<sup>2</sup> Coppola nakręcił ten film (podobnie jak *Outsiderów*) w rodzinnej miejscowości Susan E. Hinton, którą jest drugie co do wielkości miasto Oklahomy, Tulsa. Już wcześniej miasto to za-

słynęło szalejącymi w nim gangami, fotografowanymi przez również tam urodzonego fotografa i reżysera Larry’ego Clarka (m. in. album *Tulsa*, 1971 i film *Kids*, 1995) oraz dzięki niezliczonym wygasłym szybom naftowym w okolicach; z tego ostatniego powodu warto tu też wspomnieć wspaniały film Stanleya Kramera *Taka była Oklahoma* (1973).

<sup>3</sup> Postać Steve’a wskazuje tą skłonnością na jakąś autorską identyfikację reżysera, podobnie jak zamieszczona na końcu dedykacja: *Poświęcam film Augustowi Coppoli, mojemu starszemu bratu, pierwszemu i najlepszemu nauczycielowi*, a także debiutująca w obu filmach (*Outsiderzy* i *Rumble Fish*) córka reżysera, Sophia (jako Domino) w roli Donny, młodszej siostry Patty. Coppola musiał być, jak należy się domyślać, silnie emocjonalnie związany z opowiadaną tu historią.

