

# Steven Spielberg

Kino autobiograficznych metafor

KRZYSZTOF KOZŁOWSKI

Steven Spielberg nigdy nie unikał wypowiedzi autobiograficznych. W wywiadach, których udziela na ogół bardzo chętnie <sup>1</sup>, wspominał o tym, co ukształtowało go w młodości i w jaki sposób znalazł własną drogę do filmu <sup>2</sup>. Oprócz przeżyć typowych dla każdego człowieka (zwłaszcza w okresie dojrzewania) i wpływu realnych ludzi reżyser wymieniał niejednokrotnie takie postaci, jak Piotruś Pan lub Pinokio. *Sądze – powiedział – że jestem Piotrusiem Panem i postępuję faktycznie tak jak on* <sup>3</sup>.

Reżyser nie ukrywał przy tym, jakie znaczenie miały różnego rodzaju lęki – a więc wszystko to, co niepokoiło umysł i wyobraźnię dorastającego chłopca, a o czym wielu jego rówieśników starało się zapewne jak najszybciej zapomnieć. Do najbardziej znanych spośród tych lęków należały: lęk przed lalką kłowna, lęk przed drzewem, które znajdowało się za oknem (Spielberg wychowywał się na przedmieściach Phoenix w Arizonie), lęk przed kimś, kto schował się pod łóżkiem, albo też – by zamknąć tę pobieżną listę przykładów – lęk przed rysą na tynku domu <sup>4</sup>.

Z każdym rokiem, poczynając od pierwszych prób filmowych (jako piętnastolatek Spielberg zjawił się nawet w biurze Johna Forda), narastała w nim przemożna świadomość własnej indywidualności, a świat przeżyć wewnętrznych stanowił absolutny punkt odniesienia dla wszelkiego rodzaju działań praktycznych i intelektualnych. Jako człowiek dojrzały, reżyser zwykł mawiać, że nigdy nie zatracił tej dziecinnej wrażliwości i że właśnie duchowi tamtych lat zawdzięcza to, co w jego twórczości najważniejsze. *Jeszcze dzisiaj – wspominał – jest mi on bliski. Naprawdę uważam, że przestałem się rozwijać pod względem uczuciowym, kiedy skończyłem dziewiętnaście lat* <sup>5</sup>. Znaczy to, że najcenniejsze doświadczenia jego życia emocjonalnego pochodzą właśnie z okresu dojrzewania. Tak też można by wyjaśnić fakt, dlaczego bardzo często podporządkowuje on to, co racjonalne, uczuciom, a rzeczywistość traci u niego na znaczeniu w konfrontacji z fikcją. Jeśli przyjrzeć się uważniej temu, jakie miejsce w filmach Spielberga zajmuje perspektywa dziecka, okaże się, iż duch dzieciństwa jest tu naprawdę wszechobecny.

Jakkolwiek reżyser studiował literaturę angielską, nie ukształtowały go książki; istotniejszy wpływ miały dwa inne źródła: po pierwsze, filmy Walta Disneya, którego *Piotruś Pan* urzekł młodą publiczność amerykańską od 1953 r. <sup>6</sup>, i po wtóre telewizja, którą Spielberg oglądał bardzo chętnie <sup>7</sup>. Jak powie po latach, *Walt Disney był moim ojcowskim sumieniem, a ojczymem – telewizja* <sup>8</sup>. Opinia ta nie jest bynajmniej w niczym przesadzona, znakomicie uwypukla poza tym przekonanie Spielberga, że wszyscy jesteśmy dziećmi. Podczas pracy nad *E.T.* Spielberg ujmował to w sposób niepozostawiający wątpliwości: *chciałem, żeby film ten traktował o świecie, uniwersum dzieci. Chciałem stać się dzieckiem, by nakręcić „E.T.” – a nie dorosłym, który mówi do dzieci przez dorosłych. I ja jestem dzieckiem!* <sup>9</sup>

Zdaniem Spielberga, jedynie dziecko może stworzyć w pełni prawdziwy obraz świata<sup>10</sup>, stanowiący przeciwwagę dla nazbyt racjonalistycznych projektów światopoglądowych<sup>11</sup>. Dlatego też w wielu filmach amerykańskiego reżysera dziecko zajmuje pozycję centralną. Jeśli już się zdarza, że jest ono postacią drugoplanową, poświęca mu się nierzadko znacznie więcej uwagi, niż wynikałoby to z samej struktury dramaturgicznej filmu. W pozycji dziecka jako podmiotu akcji kryją się na pewno przyczyny sukcesu komercyjnego Spielberga; nie można bowiem zapominać, że do istoty kina, które najbardziej podoba się dzieciom, należy przede wszystkim akcja. Jest ona niejako wartością samą w sobie, i to nie tylko jako akcja ukazywana przez aktorów, lecz także jako wszystko to, co ją wspomaga, nadając jej określoną postać, kształt lub kierunek: efekty specjalne, ruchy kamery, kran, triki filmowe, fikcyjne postaci, montaż, dźwięk i muzyka, jak to określił sam Spielberg, charakteryzując filmy Disneya<sup>12</sup>.

Dzieckiem nie można jednak pozostać przez całe życie. Podobnie jak Piotruś Pan z *Hooka* (1991), każde dziecko musi kiedyś dorosnąć; a lęk związany z dorastaniem jest jednym z najważniejszych doświadczeń młodości. Niekiedy bywa tak silny, że wywołuje panikę i chęć ucieczki. To, że w niektórych wypadkach przybiera on postać monstrialną, staje się przyczyną różnego rodzaju zahamowań, które okazują się kłopotliwe w szczególności wtedy, gdy pokonanie ich graniczy z nieprawdopodobieństwem.

Spielberg, wspominając o tym, że emocjonalnie pozostał na zawsze przy doświadczeniach, które kształtowały go po dziewiętnasty rok życia, nie twierdził, iż nigdy nie stał się dorosły. Nic też nie upoważnia do takiego sądu widza jego filmów, jeśli wziąć pod uwagę samą ich tematykę; w żadnym razie nie można tu mówić o wtórnej „naiwności” lub regresie świadomości. Przeciwnie, filmy te są raczej świadectwem nieustannego zmagania się z tym problemem, i to poczynając od pierwszych produkcji telewizyjnych, a kończąc na tych, które powstały już w XXI w. Poszukując jakiejś w miarę nośnej formuły, można by powiedzieć, że kino Spielberga jest kinem autobiograficznych metafor. Nie tyle stanowi ono próbę naiwnego łączenia autobiografii z dziełem artystycznym, ile raczej stara się za pomocą zrozumiałych skrótów myślowych dać dostęp do tego, co jest tutaj dominujące pod względem autobiograficznym, pozwala się wytropić w obrębie dzieła artystycznego i co zgadza się zasadniczo z komentarzami odautorskimi. Oznacza to, że Spielberg wpisał w strukturę swych filmów rozwiązania formalne, które zawierają ważny komponent autobiograficzny; zamierzał uczynić go tym samym przedmiotem bardziej zobiiektywizowanej refleksji.

Ewidentną dominantą autobiograficzną w jego filmach jest motyw stawania się dorosłym, a także wszystkie towarzyszące temu lęki. Nie będzie więc przesadą, jeśli się stwierdzi, że Spielberg w większości swych filmów wprowadza ten motyw, posługując się licznymi metaforami. Polega to przede wszystkim na takim zorganizowaniu struktury dzieła filmowego, która pozwala na precyzyjne rozpoznanie jego ukrytego tematu, dotyczącego przekraczania ważnego progu życiowego, jakim jest dojrzałość.

Widać to już choćby w jednym z najwcześniejszych i zarazem najlepszych filmów Spielberga, a mianowicie w *Pojedyńku na szosie* (1971)<sup>13</sup>. Przy bliższej analizie okazuje się, że w centrum nie znajduje się wcale to, co ludzkie i co pozaludzkie (jak mogłoby się wydawać na podstawie dysproporcji między ciężarówką a samo-

chodem osobowym i kierującym nim mężczyzną), lecz stopniowe przechodzenie od postawy pełnej uników do potrzeby jawnej konfrontacji z przeciwnikiem. Film ukazuje zatem przezwyciężenie lęków przed konfrontacją, podjęcie próby stawienia im czoła i wyzwolenie się.

Kilka faktów przejętych z fabuły powinno to plastycznie i przekonująco zobrazować. David Mann (znaczące jest już imię i nazwisko głównego bohatera), komiwojażer w drodze do klienta (Spielberg nie określa bliżej celu jego podróży, pozostaje on równie anonimowy, jak sam kierowca ciężarówki, co tylko potęguje napięcie dramatyczne i sprawia, że przeciwnik Davida staje się jeszcze groźniejszy), natyka się na cysternę z materiałami łatwopalnymi, która – wyrzucając z siebie kłęby dymu i zanieczyszczając powietrze – nie pozwala mu na wykonanie manewru wyprzedzania. Kiedy wreszcie staje się to możliwe i David ją wyprzedza, przeżywa szok: kierowca ciężarówki nie odpuszcza i sam podejmuje skuteczny manewr wyprzedzania. Spotkanie to zbiega się ściśle z treścią rozmowy radiowej, z której dowiadujemy się, iż mężczyzna usiłujący wypełnić kwestionariusz powszechnego spisu ludności skarży się redaktorce, że to właściwie nie on, lecz jego żona jest głową rodziny: *nie jestem głową rodziny* – powiada – *choć to ja noszę spodnie*<sup>14</sup>.

Rozmowa ta krzyżuje się wyraźnie ze zdarzeniami na szosie i tematyzuje dodatkowo akcję całego filmu. Na potwierdzenie tego tropu myślowego Spielberg wprowadza teraz rozmowę telefoniczną, z której dowiadujemy się, iż pozostająca w domu z dziećmi żona Davida podobnie widzi swego męża, jak scharakteryzował siebie samego bez osłonek radiowy interlokutor (sekwencja 3<sup>15</sup>). Zarzuca mu mianowicie niezdolność do stawiania oporu: na przyjęciu, które odbyło się dzień wcześniej, ktoś próbował ją zgwałcić, a on nawet nie zareagował. W rozmowie telefonicznej David bagatelizuje całe zdarzenie, wmawiając żonie, że dała się ona ponieść wyobraźni; odmawia jej racji, ponieważ pomniejszanie wagi spraw stanowi jedną z jego ulubionych metod postępowania w obliczu zagrożenia, pozwalających mu unikać postawy bardziej dojrzałej, a w konsekwencji nie brać na siebie odpowiedzialności i nie konfrontować się z tym, czego niepokonanie prowadzi niezrędko do największych komplikacji życiowych. O tym, iż taktyka ta jest w gruncie rzeczy bezskuteczna, można się przekonać już teraz. David znalazł się bowiem w śmiertelnej pułapce. Spielberg podkreśla to bardzo subtelnie, choć zarazem jednoznacznie: David, stojący przy telefonie w głębi kadru, widziany jest przez okrągłą szklaną obręcz drzwi pralki, z której anonimowa kobieta wyciąga pranie.

O tym, że taktyka ta jest w gruncie rzeczy bezskuteczna, można się przekonać już teraz. David znalazł się bowiem w śmiertelnej pułapce. Spielberg podkreśla to bardzo subtelnie, choć zarazem jednoznacznie: David, stojący przy telefonie w głębi kadru, jest widziany przez okrągłą szklaną obręcz drzwi pralki, z której anonimowa kobieta wyciąga pranie.

Następnym miejscem odpoczynku, a tym samym okazją do chwilowego zawieszenia pojedynku toczonego na szosie, będzie Chuck's Cafe. Wcześniej jednak David przekona się, że agresywne zachowanie kierowcy ciężarówki nie było przypadkowe. Na tym etapie pojedynku protagonista, któremu grozi śmiertelne niebezpieczeństwo, wypróbował już większość możliwych do wykorzystania uników i sposobów zneutralizowania przeciwnika: uprzejmość, spryt, rezygnację, ucieczkę, a nawet zabawę. Wszystkie one okazały się jednakowo nieskuteczne. Zło, które

mu zagraża, jest potężniejsze i może nadejść z każdej strony. Na nic – jakkolwiek David jeszcze o tym nie myśli – zdałaby się próba nagłego zawrócenia.

Rozpaczliwa próba znalezienia winnego w Chuck's Cafe potwierdza beznadziejność położenia Davida. Nierówność walki zostaje ukazana w rozmowie z kierowcą, którego David podejrzewa o to, że jest jego prześladowcą: ponieważ kierowcy ciężarówek noszą podobne buty, przekonanie Davida, iż uda mu się na tej podstawie zdemaskować winowajcę, jest naiwne. Spielberg nie pozostawia widzowi złudzeń odnośnie do podobnych działań i chcąc pokazać nieskuteczność głównego bohatera, nie waha się niekiedy zdecydować na pewne „niezręczności montażowe”, mające jednakowoż sens w kontekście akcji wewnętrznej.

Mężczyzna, do którego decyduje się podejść David, a który samotnie spożywa posiłek przy osobnym stoliku, jest pokazany w przeciwujących z żabiej perspektywy. Sytuacja ta znakomicie oddaje relację między bohaterami, mimo że nie jest zachowany odpowiedni kąt widzenia kamery. Spielberg odchodzi od tej zasady dopiero w ujęciu, w którym David straszy swego rozmówcę policją. Wydaje się, że siły się wyrównywały. Ta rozpaczliwa, choć na pierwszy rzut oka racjonalna próba zidentyfikowania winnego kończy się całkowitą porażką. Pułapka, w którą wpadł David, jest doskonała i nie ma już przed nim drogi odwrotu. Przypadek z autobusem szkolnym, w którego uruchomieniu pomaga kierowca ciężarówki, potwierdza tylko, że nie jest to sytuacja powszechna, lecz całkowicie jednostkowa. David nie rezygnuje zatem z prób uniknięcia walki, niemal do końca nie przyjmuje do świadomości tego, co widzi. W pewnym momencie gotów jest nawet wycofać się, przestaje się spieszyć – zaszywa się na uboczu przy przejeździe kolejowym, postanawiając trochę się zdrzemnąć i przespać zmartwienia. Również to rozwiązanie nie przyniesie niczego zadowalającego<sup>16</sup>. Do rzeczywistości przywróci go gwizd nadjeżdżającej lokomotywy.

W przyplwywie złości David próbuje nawet zmierzyć się z kierowcą, podbiega do cysterny; brakuje mu jednak odwagi, by postawić następny krok. Przystaje na jezdni, nie wiedząc, co począć. Rzuca się do przodu. Jego zbliżanie się do cysterny jest wszakże pełne niezdecydowania. Nie wytrzymuje napięcia. Zawraca w stronę samochodu, po czym zatrzymuje nadjeżdżające auto, błagalnie prosząc starsze małżeństwo o interwencję. Oczekuje wezwania policji, szybko się przekonuje, że natrafił na ludzi, którzy nie zamierzają za nikogo nadstawiać karku i widząc zbliżające się kłopoty (jako że ciężarówka zaczyna ku nim podjeżdżać), znikają na wstecznym biegu<sup>17</sup>.

Uciekając przed nadjeżdżającą tyłem cysterną, David biegnie na wzniesienie. Stamtąd przygląda się temu, co robi kierowca ciężarówki i co dzieje się z jego samochodem. Łatwa do zaobserwowania jest tu kolejna prowokacja ze strony przeciwnika, który chce nie tyle zabić Davida (mógłby to uczynić już wcześniej, na przejeździe kolejowym), ile sprowokować do działania, zmuszając go do podjęcia walki na śmierć i życie. Jedynym sposobem wyjścia z tej sytuacji jest konfrontacja, nawet jeśli wydaje się, że pokonanie Goliata graniczy z nieprawdopodobieństwem.

Dalszy rozwój akcji jest tego najlepszym potwierdzeniem. David, uciekając przed cysterną, która już to przybliżyła się do niego, już to pozwala mu odjechać, wpada w coraz większą panikę, aż w końcu stwierdza z przerażeniem awarię samochodu. Spada prędkość, spod maski wydobywają się kłęby dymu, a kontrolka oleju wskazuje na poważny kłopot. David przyzywa dwukrotnie Boskiego imienia

i prosi o to, by samochód nie stawał. Sytuacja poprawia się nieco podczas zjazdu ze wzniesienia, ponieważ David wyłącza bieg i jedzie siłą rozpędu. Zagęszczenie akcji i wzrost napięcia dramatycznego są coraz większe. Przy szybkim zjeździe samochód Davida uderza o skałę. Ciężarówka zjeżdża teraz wprost na niego. Wszystko zależy od tego, czy Davidowi uda się uruchomić silnik i odjechać. Gdyby nie zrządzenie losu, zostałby zapewne staranowany i zmiażdżony przy skale.

Przed Davidem otwiera się teraz tylko jedna droga: ślepa uliczka. Ucieczka stała się niemożliwa. David wjeżdża na górę. Zawraca. Po raz pierwszy i zarazem ostatni staje twarzą w twarz ze śmiertelnym zagrożeniem. Wie, że musi podjąć nierówną walkę, rzucając na szalę własne życie: blokuje walizką pedał gazu i w ostatniej chwili wyskakuje z samochodu, który pędzi na wprost cysterny. Krótka przebitka na jej wnętrze pokazuje zmianę biegu na wyższy, tak że widzimy teraz ciężarówkę taranującą samochód Davida i strącającą go w przepaść. Po następnej przebitce na wnętrze cysterny zobaczymy obraz spadających samochodów – z boku obserwuje to sam David, który zachowując się jak dziecko, nie kryje wielkiego zadowolenia.

Tak oto David odniósł zwycięstwo nad Goliatem. Udało mu się pokonać to, co wydawało się zbyt potężne, a co było metaforą lęków i sił, które blokowały proces jego dojrzewania. Po raz pierwszy stał się dorosły w całym tego słowa znaczeniu. Przekroczył ważny próg, a jego doświadczenie miało wartość inicjacyjną. Obraz zachodzącego słońca, na tle którego siedzi David w ostatnim ujęciu filmu, to koniec dawnej formy egzystencji.

Ten sam autobiograficzny motyw stawania się dorosłym pojawia się także w innych filmach Spielberga. Niepodobna ich tu wszystkich omówić – dość wspomnieć, że motyw ten przejawia się w różnych postaciach, którym Spielberg nadaje charakter kunsztownych metafor. Do najbardziej znanych należy bez wątpienia metafora białego rekina.

Zgodnie z takim kluczem interpretacyjnym *Szcżęki* (1975) – jak pisze Werner Faulstich – tylko pozornie są filmem o rekinie, który jest pierwszą i największą niewiadomą<sup>18</sup>. Uwidacznia to już sama struktura filmu, ponieważ rekin – abstrahując od warstwy muzycznej i charakterystycznego motywu (jednego z najprostszych w historii muzyki filmowej), opartego na dwóch dźwiękach w interwale małej sekundy i wykonywanego w niskim rejestrze smyczków<sup>19</sup> – pojawia się równo w połowie filmu. *To, co niewidzialne i co zagrażające, jest postrzegane początkowo jako nieistniejące, a potem znowu zostaje zbagatelizowane*<sup>20</sup>. Powtarza się tu dokładnie ta sama strategia, która naznaczyła strukturę *Pojedyńku na szosie*. Różnica polega jednak na tym, że tym razem główny bohater, Martin Brody, ma do dyspozycji dwóch pomocników, Quinta i Matta Hoopera, którzy – choć z różnych powodów – chcą go wspierać. Wydaje się, że powinno być mu dużo łatwiej niż Davidowi. Nic bardziej błędnego – jego pomocnicy okażą się bowiem całkowicie bezradni. Quint, choć najsilniejszy i – jako człowiek morza – autentycznie doświadczony, wpadnie w popłoch i zacznie uciekać w stronę brzegu, kiedy uświadomi sobie beznadziejność swego położenia. Wciąż jeszcze żywa w nim będzie pamięć tego, co się stało z marynarzami okrętu Indianapolis. Natomiast Hooper dowiedzie, że jako naukowiec jest całkowicie bezradny i nie potrafi powstrzymać panoszącego się zła. Rekin będzie sprytniejszy od niego i nauki. Jakby na dowód tego myślenia, zupełnie bezużyteczna okaże się zatruta strychniną strzykawka, która po ataku rekina wypadnie Hooperowi z ręki i osiądzie na dnie morza.

Zwycięstwo przypadnie w udziale człowiekowi, który wydawał się najsłabszy i który miał do pokonania najdłuższą drogę. Ale właśnie ta najdłuższa droga jest jak najbardziej wiarygodna, poza tym znakomicie odpowiada charakterystycznemu dla Spielberga traktowaniu bohatera filmowego. Jest to bohater dynamiczny, zrzucający dawną skórę: *Nienawidziłem wody* – powie Brody na końcu filmu i zaraz doda: *Nie mam pojęcia, dlaczego*.

Postać Brody'ego została tak skonstruowana, żeby można było rozpoznać w nim przyszłego bohatera. Dlatego też ważne jest to wszystko, co się o nim mówi na początku filmu, i to, jak on sam się zachowuje, otrzymując kolejne informacje, że zagrożenie nie jest pozorne, lecz jak najbardziej realne. To tutaj ujawniają się zasadnicze rysy jego charakteru: niechęć do konfrontacji, do podejmowania walki i potrzeba wycofania się. Znamienne przecież, że jako policjant wyprowadził się z Nowego Jorku i – mając wstręt do wody – został szeryfem w znanym kurorcie nadmorskim. Ostatnią rzeczą, której mógłby sobie życzyć w tym momencie, są oczywiście ataki żarłacza białego.

Jego początkowy wstręt do wody <sup>21</sup>, który powinien być rozumiany przede wszystkim w trybie symbolicznym, musi zostać przezwyciężony. Stanowi on konkretyzację różnych lęków, a przede wszystkim lęku przed staniem się dorosłym. Widać to już wyraźnie w scenie, w której Brody znajduje na plaży rękę pożartej przez rekina dziewczyny, Chrissie Watkins. W jednym z ujęć (wypełnionym w czterech piątych żywiołem wody), po uświadomieniu sobie tego, co mogło się wydarzyć, Brody ogląda się znacząco za siebie w stronę oceanu, przeczuwając zapewne, że tam właśnie kryje się rozwiązanie problemu, którego obecność naznaczyła tak przerażająco otwierającą sekwencję filmu.

Ujęcie to koresponduje z innym obrazem, a mianowicie z najeźdźcą kamery na ocean, kiedy Martin – po ataku rekina w ujściu rzeki, w zatoczce, w której pływał jego syn – decyduje się pokonać lęk i wyjść w morze, podejmując konfrontację ze złem, które przybrało tak nieoczekiwaną postać. Wszystko to, co wypełnia akcję między tymi dwoma ujęciami, z perspektywy makroformy można by uznać – mimo wydarzających się po drodze zwrotów akcji i napięć dramatycznych – za swego rodzaju retardację, wypełnioną skądinąd licznymi próbami ominięcia przez Martina fundamentalnego problemu, poczynając od ustępstw wobec Larry'ego, burmistrza miasteczka, przez śmierć Alexa, a kończąc na złowieniu rekina, który nie jest bynajmniej sprawcą śmierci Chrissie i Alexa.

Dopiero w tym momencie (kamera przechodzi w najeździe przez most jak przez bramę i zatrzymuje się na obrazie wody) Martin zrozumiał, co musi zrobić, by pokonać rekina. Droga odwrotu jest wprawdzie wciąż możliwa (zawsze można powrócić do Nowego Jorku), ale nie zahamuje eskalacji zła. Zło, które dotknęło innych ludzi, a teraz zbliżyło się tak niebezpiecznie do rodziny Martina, łączy się więc wyraźnie z jego osobistym lękiem. Zostaje tu ustanowiona zagadkowa relacja między jednym a drugim. Martin musi stawić czoło rekinowi – w praktyce oznacza to konieczność pokonania samego siebie. Trzeba zmierzyć się z własną niedojrzałością, a ceną – jak w wypadku Davida Manna – może być nawet ostateczna przegrana. Alternatywa jest prosta: życie albo śmierć.

Spielberg wyraźnie pokazuje, na czym polega rozwój psychologiczny Brody'ego. Dlatego też trudno się zgodzić z opinią Baxtera, że w przeciwieństwie do książkowego odpowiednika Martin jest człowiekiem *niezłomnych zasad, który – ugiąwszy*



*Szczyki*, reż. Steven Spielberg (1975)

*się raz pod naciskiem politycznym – tuszuje pierwszą śmierć zadaną przez rekina, lecz potem odmawia (...) uczestnictwa w zмовie milczenia*<sup>22</sup>. W rzeczywistości jest on człowiekiem znacznie bardziej skomplikowanym, mającym na swym koncie nie tylko grzech zaniechania. To nie przypadek, że – przebywając już na morzu – chce się wycofać. Co więcej, wciąż jeszcze bardziej liczy na innych niż na siebie. Kiedy zorientuje się, że rekin zdobył przewagę i zagraża łodzi, proponuje wezwać większą jednostkę, tak żeby samemu uniknąć starcia. Do walki z rekinem zmusi go beznadziejność sytuacji. Dojdzie do niej w ostatnich ujęciach filmu, a zwycięstwo – z uwagi na skromne środki, jakimi dysponuje Martin – wyda się tym bardziej nieprawdopodobne, niemal przypadkowe. Również tu powtarza się wariant nierównej walki Dawida z Goliatem. Chodzi o to, że dojrzałość pociąga za sobą zdolność zmierzania się z tym, co zostało wyparte, a nie polega jedynie na przejściu do postawy konfrontacji. Pod tym względem Martin zdecydowanie góruje nad Davidem.

Unicestwienie potężnego zła i stanie się innym człowiekiem nosi znamiona katarsis<sup>23</sup>. Tak oto odsłania się w filmie Spielberga obecność ważnej kategorii este-

tycznej, która jest poza tym jedną z dodatkowych przyczyn atrakcyjności jego kina. Ale nie chodzi tylko o psychologiczny odpowiednik starożytnego oczyszczenia. „*Szczęki*” – jak pisze Faulstich – *zmuszają nas jako widzów do tego, by rozprawić się z własnymi wyparciami – poczynając od tego, że w ogóle coś wypieramy, a kończąc na zrobieniu kroku wydobycia na powierzchnię świadomości treści własnych wyparc i przewyciężenie ich. Stać się dorosłym znaczy tutaj: zmierzyć się z fenomenem tego, co się samemu wyparło*<sup>24</sup>.

Do tego zdają się nawiązywać także elementy strukturalne późniejszych filmów Spielberga. Za przykład niech tutaj posłuży *Wojna światów* (2005) z Tomem Cruisem w roli głównej. Zdaniem Faulsticha remake filmu Byrona Haskina z 1953 r. można uznać za pewne kuriozum, ponieważ to, co u Haskina stanowiło istotę opowieści, a mianowicie historia miłości zwińczona zawarciem małżeństwa w kościele (nieprzypadkowo obraz spadającej wieży kościelnej jest jednym z pierwszych obrazów zniszczeń u Spielberga), zostało w filmie z 2005 r. w gruncie rzeczy zneutralizowane i zepchnięte na margines<sup>25</sup>. Jakkolwiek w remaku u rozwiedzeni rodzice Rachel i Robbie nie stają się ponownie małżeństwem, nie znaczy to, że zostaje naruszona w ten sposób wartość rodziny albo że zakwestionowaniu uległy role odgrywane w niej przez ojca i matkę. Przeciwnie, niezależnie od tego, jak bardzo przejmująca jest inwazja Marsjan, za ukryty temat filmu wolno uznać opowieść o stawianiu się dorosłym. Marsjanie są tutaj metaforą siły, której trzeba dać odpór. Polega to nie tyle na przewyciężeniu lęku przed konfrontacją lub wydobyciu na powierzchnię świadomości tego, co zostało wyparte (aczkolwiek nie ulega wątpliwości, że również tym razem chodzi o mechanizm wyparcia), ile na gotowości zmierzenia się z własnym narcyzmem, którego pokonanie jest warunkiem dojrzałej osobowości. Bo też, jak powiada Otto F. Kernberg, *narcystyczna osobowość potrzebuje raczej podziwu niż miłości*<sup>26</sup>. Przyczyny tego stanu rzeczy kryją się w zakłóceniu relacji między matką a dzieckiem, zakłóceniu które może ujawnić się już w pierwszych miesiącach i latach życia dziecka, prowadząc w ostateczności do zachowań destrukcyjnych i autodestrukcyjnych. Jednym z nich jest właśnie niezdolność do miłości rodzicielskiej.

Deficyt tej miłości jest w filmie Spielberga nieustannie podkreślany, a ostatnia scena, w której Robbie rzuca się w ramiona Raya, nazywając go ojcem, potwierdza tylko, że doszło już do zasadniczej przemiany i w ojcu, i w synu. Znamienne że również Robbie chciał podjąć samodzielną wędrówkę do matki i że jego proces dojrzewania przebiega równoległe do procesu dojrzewania ojca. Ray, który dba niemal wyłącznie o siebie (przyczyny rozstania z żoną nie wymagają dodatkowej eksplikacji, widz powinien domyślić się ich sam), przekonuje się stopniowo, kim jest i rezygnuje z dawnego życia. Wyprawa do Bostonu jest wyprawą w głąb samego siebie, próbą pokonania ograniczeń. Ray uczy się być ojcem. W przeciwieństwie do Davida Manna i Martina Brody'ego Rayowi nie brakuje odwagi, ale szwankuje w nim poczucie odpowiedzialności i zainteresowania innymi, nie wyłączając własnych dzieci, których nie starał się nawet poznać. Co ważne, w zasadniczych kwestiach każe się dzieciom zwracać do matki, samemu nie umiejąc i nie chcąc dać im dobrego przykładu.

Przeszkodą do ocalenia miłości rodzicielskiej nie jest, jak już wspomniano, rozwód rodziców. Trzeba go rozumieć jako wyraz sytuacji współczesnej rodziny, która zmuszona jest nierzadko konfrontować się z trudnymi problemami społeczno-psychologicznymi. W odniesieniu do tej warstwy filmu Spielberg stara się zachować



jak najszerszy zasięg oddziaływania. Miłość rodzicielska nie wygasa wraz z kryzysem małżeńskim, a stawanie się dorosłym może dotyczyć również bardzo nieprzyjemnych okoliczności życiowych.

Kwestie te w interesujący sposób podejmuje zrealizowany w 2002 r. film *Złap mnie, jeśli potrafisz*. Rozstanie rodziców oznacza dla głównego bohatera, Franka Abagnale'a juniora, początek ucieczki, która doprowadzi go do tego, że będzie poszukiwany przez FBI, a osobiście przez Carla Hanratty'ego, pod koniec filmu częściowo zastępującego mu ojca. Ponieważ opowieść filmowa zawiera wiele elementów komediowych, uwagi widza może ująć zbieżność niektórych występujących tu elementów strukturalnych z wcześniejszymi filmami Spielberga, a przede wszystkim budująca napięcie dramatyczne ucieczka z domu. Choć rozwód został przygotowany możliwie bezboleśnie, Frank, dowiedziawszy się o rozstaniu rodziców i stanąwszy przed wyborem, z kim chciałby mieszkać, odmawia podjęcia decyzji. Wybiega na ulicę i – znalazłszy się na dworcu kolejowym – kupuje bilet do Nowego Jorku. Po cięciu montażowym widzimy zakute w kajdany stopy Franka, który – eskortowany przez Carla i innych pracowników FBI jako przestępca, ścigany listami gończymi za liczne oszustwa finansowe – czeka w pokoju hotelowym we Francji na lot do Stanów Zjednoczonych. Kamera panoramuje w stronę Carla, który odpowiadając na pytanie o to, kiedy Frank będzie mógł skontaktować się telefonicznie ze swym ojcem, informuje go, że stanie się to natychmiast po przybyciu do Nowego Jorku. Faktycznie jednak Carl odłożył tylko przekazanie mu wiadomości o śmierci Franka Abagnale'a seniora. Uczyni to na pokładzie samolotu, przyczyniając się w ten sposób do desperackiej ucieczki Franka na lotnisku; Frank wychodzi przez pokładową toaletę<sup>27</sup> i biegnie do matki, która ma już nową rodzinę, a jej drugim mężem jest obecnie przyjaciel ojca, Jack Barnes.

Scena, która rozgrywa się przed domem Jacka, stanowi zarazem kres ucieczki Franka. W głębi pokoju widzi on siedzącą na kanapie matkę przeglądającą kolorowe czasopismo. Śnieg na zewnątrz i domowe ciepło kontrastują ze sobą bardzo wyraźnie. Do okna, przy którym stoi Frank, podchodzi dziewczynka, grająca na harmonijce ustnej. Choć dzieli ich szyba, cienka granica między emocjonalnym chłodem i ciepłem, Frank nawiązuje z nią kontakt gestyczny. Zapytana przez niego o mamę, wskazuje palcem w głąb salonu.

Dom Jacka zostaje tymczasem otoczony przez policję. Frank doskonale rozumie, że jego ucieczka nie ma już sensu i że świat, o którego ocalenie usilnie zabiegał, przestał istnieć. Żegna się z siostrą, po czym podnosi ręce na znak poddania. Podchodzi do Carla i prosi go o zabranie do samochodu. Kamera, patrząc przez przednią szybę policyjnego radiowozu, pokazuje teraz stojącą na ganku rodzinę matki Franka.

Frank nie może zaprzeczyć, że jego marzenia były nierealne. Musi stać się dorosły, a więc zrozumieć, że nie odwróci już tego, co się stało, i że dorosnąć znaczy przyswoić sobie wartość nieuniknionego rozstania. To wszystko, co miało dla niego sens, przestało istnieć. Nie pozostało mu nic innego, jak na zawsze pogodzić się z obojętnymi na jego uczucia działaniami innych ludzi. Musi pokonać lęki, które wydają się nie do pokonania, i nauczyć się żyć w rzeczywistości, demaskując bezlitośnie własne iluzje. Najgroźniejsza z nich odnosi się do relacji, która panowała między jego rodzicami. Początkowe sekwencje retrospekcji we Francji są poświęcone właśnie temu zagadnieniu, a sama iluzja miłości rodziców przejawia się najwyraźniej w ich tańcu, który stanie się dla Franka ważnym wspomnieniem-lejtmotywem.

Spielberg przemilcza wszystko to, co dotyczy psychologii rodziców. Nieco więcej uwagi poświęca zachowaniom i postawie ojca, które są dla syna przyjmowaną bezkrytycznie inspiracją i do których będzie się on jeszcze nieraz odwoływał. Są one – podobnie jak ojcowskie słowa (opowieść o dwóch myszkach, które wpadły do kubelka ze śmietaną) potrzebne do tego, by wytłumaczyć skazane na powielanie ojcowskich nawyków rozumowanie syna. Podawanie się przez Franka za nauczyciela języka francuskiego było oczywiście zabawne, ale nie zasługiwało wyłącznie na pobłażliwy uśmiech. Należy podejrzewać, że oszustwa podatkowe, których dopuścił się Frank William Abagnale, nie zostały wyszane z palca i że mszczą się także na życiu syna. Naśladowanie go nie może prowadzić do niczego dobrego. Ucieczka i przestępstwa Franka dowodzą tego aż za dobrze, a emocjonalna i młodzieńcza próba przywrócenia iluzji musi się skończyć niepowodzeniem.

Kontrapunktem do postaci ojca jest z pewnością Carl, a przeciwwagą dla mactw tego pierwszego – praca wykonywana przez Franka juniora jako eksperta w Wydziale Oszustw Finansowych FBI. Barwne, lecz nieprawdziwe życie zmienia się tu w twardą rzeczywistość, która wymaga wytrwałości i umiejętności radzenia sobie z monotonią. Znakomitym potwierdzeniem tej myśli jest scena, w której Frank – jeszcze jako więzień – przychodzi po raz pierwszy do biura. Interesuje go wyłącznie to, jak długo będzie musiał w nim pozostać. Szarzyzna codzienności kontrastuje z iluzją innego życia, które powraca do niego wtedy, gdy idąc ulicą, mijają okno wystawowe z wyeksponowanym mundurem pilota. Żółty kolor oświetlenia kadru po najeździe kamery wskazuje – jak się zdaje – na zdradliwość tego, czemu Frank się przygląda<sup>28</sup>. Raz jeszcze ulega on sile wyobraźni, pragnąc uciec od samego siebie. Na szczęście nie na długo, ponieważ w poniedziałek ponownie pojawi się w pracy i zagości w niej na dobre. Dorósł i zrozumiał, że życzeniowe myślenie dziecka nie może sprawić, by wróciło w stare koleiny coś, co się już rozpadło, i że chcąc naprawdę coś zyskać, trzeba się zgodzić na utratę.

Ta ostatnia uwaga prowadzi bezpośrednio do sedna problematyki innego głośnego filmu Spielberga, *Koloru purpury* (1985). Także w nim ujawnia się dominanta Spielbergowskiej twórczości filmowej, która niezależnie od tego, w jakiej postaci występuje, zawsze znajdzie dla siebie atrakcyjne metafory. O tym, że mają one wymiar autobiograficzny, przekonuje dodatkowo konsekwencja i logika ich stosowania. Spielberg odwołuje się przy tym do najbardziej ekstremalnych form relacji międzyludzkich.

W centrum fabuły znajduje się Miss Celie. Krytyka nie omieszkała wytknąć Spielbergowi, że główna bohaterka filmu nie jest tak dopracowaną postacią, jak ma to miejsce w pierwowzorze literackim, który w istotny sposób różnił się już na poziomie akcji (*notabene* powieść Alice Walker otrzymała w 1983 r. nagrodę Pulitzerza i była bestsellerem<sup>29</sup>). Pogląd taki byłby z pewnością trafny, gdyby nie stał w sprzeczności z zamysłem reżyserskim; Miss Celie nie jest na pewno typową bohaterką. Należy pójść jeszcze krok dalej i stwierdzić, że jako byt *stricte* filmowy – podobnie jak rekin czy ciężarówka we wcześniejszych filmach Spielberga – pełni ona raczej funkcję psychologiczną: porządkuje i integruje to, co może być wniesione w sensie emocjonalnym przez widza. Innymi słowy, *służy za szczyf lub puste miejsce, które zaprasza do własnych projekcji i identyfikacji*<sup>30</sup>.

Przymusowe rozstanie obu siostr, Celie i Nettie, a raczej ich brutalne rozłączenie przez Alberta (Mistera), to jedno ramię wielkiego łuku dramatycznego (*Tylko*

*śmierć może nas rozdzielić* – rzuca Nettie na pożegnanie, a słowa te powracają w całym filmie jak leitmotyw muzyczny). Drugim ramieniem jest powrót Nettie wraz z dziećmi Celie, Adamem i Olivią. Rozłączenie siostr kończy się więc niezwykle szczęśliwie, tak że niektórzy krytycy nie omieszkali zarzucić filmowi spłylenia tego, co się znajdowało w powieści<sup>31</sup>. Ponieważ lokowano go w kręgu melodramatu<sup>32</sup>, nie zauważono jego warstwy symbolicznej.

Protokół sekwencji sporządzony przez Faulsticha wyraźnie dowodzi nie tylko niezmiernie precyzyjnej budowy filmu, lecz także istnienia ukrytych znaczeń<sup>33</sup>. Akcja, rozpoczynająca się zimą 1909 r., kończy się 28 lat później jesienią (1937), obejmuje jeszcze lato 1922 r., jesień 1930 r. i wiosnę 1936 r. Jeśli odnieść ją do emocjonalnych doświadczeń tudzież etapów rozwoju Celie, możliwe do odczytania znaczenia symboliczne przedstawiają się następująco: *zima odpowiada chładowi, samotności, uciskowi, maltretowaniu; lato, wraz z poznaniem Shug, konotuje ciepło i przyjaźń; wiosna, wraz z separacją od „Mistera”, oznacza nowy początek, przebudzenie do samookreślenia; a jesień najpierw przynosi wzrastające poczucie siły (Celie w stosunku do Sophii), a potem samodzielność i szczęście – w późnym wieku przychodzi także czas żniwa*<sup>34</sup>.

Wbrew opiniom krytyków film Spielberga jest więc czymś więcej niż sagą – zawierającą wiele standardowych elementów gatunkowych: incest, dyskryminację rasową i przemoc w rodzinie – „wielką operą feministyczną” lub „spektakularnym filmem dla kobiet”<sup>35</sup>. Jak zauważa Faulstich, „*Kolor purpury*” *ukazuje wszystkie możliwe do pomyślenia rodzaje i formy rozłączenia i relacji międzyludzkich. Od strony zasadniczej struktury emocjonalnej film ten zmusza widza do przeżycia i „ocalenia”, a w konsekwencji – do nowego wartościowania rozdzielania*<sup>36</sup>.

Sekwencja otwierająca film pokazuje obie siostry jako szczęśliwe dzieci bawiące się pośród liliowych kwiatów. Idylla ta naznacza każdą następną sekwencję filmu i to niezależnie od tego, czy chodzi o brak, czy o spełnienie. W fazie I (sekwencje 2-9) zaznacza się wyraźnie utrata i oddzielenie<sup>37</sup>. Celie doświadcza rozłączenia z dzieckiem i matką, pozbywa się jej również ojciec, który wydaje ją „za mąż”. Całkowitym fiaskiem okazuje się wspólnota z Albertem. Jakby na potwierdzenie złej passy pod koniec tej fazy Celie ponownie doświadcza rozłączenia z córką (scena w sklepie) i musi zmagać się z rozłakami, które ewokują smutek i rozpacz. Faza II (sekwencje 11-13) powraca niejako do sekwencji I i ponownie wprowadza rozłączenie i utratę<sup>38</sup>. Tym razem chodzi o relację między kobietą a mężczyzną (Celie i Mister), choć najbardziej dojmującą stratą jest brutalne wypędzenie Nettie przez Alberta. Izolacja Celie wydaje się całkowita; wszelka wspólnota jako pozytywne doświadczenie podlega tu ostatecznemu wykluczeniu<sup>39</sup>. Rozłączenie jest bardziej bolesne niż okaleczenie fizyczne. W fazie III (sekwencje 14-31) zostaje wprowadzona nowa płaszczyzna znaczeniowa<sup>40</sup>. Pojawienie się Shug będzie oznaczać dla Celie doświadczenie przyjaźni, które przynajmniej częściowo, choć w sposób niepozbowiony pewnego napięcia, wypełni lukę po Nettie. W sensie dramaturgicznym spowoduje to zwrot akcji. Jego wzmocnieniem będzie akcja poboczna, przedstawiająca równoległe dzieje Harpo i Sophie.

Relacja między obiema kobietami rozwinie się przede wszystkim w epizodzie kąpieli i śpiewu. Wzajemne zrozumienie i cielesna delikatność pojawia się w scenie, w której Shug śpiewa song *Sister: Sister, we're two of kind. (...) I am something – I hope you think you're something too*. Jak pisze Faulstich, *wspólnota obu kobiet nie*

*jest już pierwotna, naturalna, uwarunkowana krwią, przy czym obie osoby są jednym, lecz, wręcz odwrotnie, opiera się – urzeczywistniając się – na różnorodności osób. Rozdzielenie (na dwie osoby) jawi się tu pozytywnie: jako warunek dla relacji*<sup>41</sup>.

Jednakże doświadczenie to nie trwa wiecznie. Shug wyjeżdża, a Celie ponownie zaznaje rozłąki jako utraty. Inaczej niż Sophia, która opuszczając Harpo i zabierając ze sobą dzieci, nie pojmuje rozstania w sposób negatywny; wręcz przeciwnie – odczuwa je jako coś korzystnego. Również dla Harpo rozstanie z Sophią nie jest do końca porażką, jego działania związane z organizacją knajpy z tańcami i muzyką mogą zostać uznane za pozytywne.

Faza IV przynosi odwrócenie ról<sup>42</sup>: Sophia i Celie niejako zamieniają się miejscami. Tym razem wszelkiego rodzaju upokorzenia stają się doświadczeniem Sophii, tak że w konsekwencji zostanie ona oddzielona nawet od własnych dzieci. Kara więzienia pozbawia ją jakiegokolwiek pewności siebie, czego rezultatem będzie wewnętrzna zapaść. Odrodzenie („zmartwychwstanie”, jak ujmie to sama Sophia) nastąpi dopiero pod koniec tej fazy, podczas pamiętnej rozmowy przy stole.

Celie natomiast, pomagając Sophii i pocieszając ją, doświadczy ponownej głębokiej więzi z Shug, która powróci jako mężatka i wprowadzi nowe porządki w domu Alberta. Niezwykle ważnym wydarzeniem tej części filmu jest odnalezienie listów Nettie, które w sekwencjach 14, 20, 25 i 31 były symbolem tęsknoty. Dojdzie tu do wydobycia na powierzchnię tego, co stłumione i cudowne. Celie dowie się także – ponieważ listy opowiadają równoległą historię Nettie – o losach siostry i własnych dzieci. Życiowe doświadczenie sprawi, że nie będzie ona rozumiała rozłączenia wyłącznie w kategoriach negatywnych, lecz przekona się naocznie, iż rozłąka, rozdzielenie bywa nierzadko warunkiem autentycznej wspólnoty. Dojrzałość nie wiąże się zarazem z zemstą na Albercie (sekwencja 40). Celie musi stać się dorosła, tak jak jej dzieci, które w Afryce poddały się rytuałowi inicjacyjnemu. Dlatego też zyskując nową świadomość i wyrzekając się zemsty, która tylko uniemożliwiłaby dalsze współżycie z siostrą i dziećmi, musi opuścić Mistera i wyruszyć z Shug. W ten sposób staje się wolna, a rozstanie – nie bez sprzeciwu Alberta, na szczęście daremnego – oznacza nowy początek.

Faza V to dla Celie czas żniwa (sekwencje 43-48)<sup>43</sup>. Może się ona przekonać, że stanie się w pełni samodzielną osobą, czego widowym znakiem jest własna pracownia krawiecka, co pozwoliło jej ostatecznie przezwyciężyć różnego rodzaju lęki i rozłąki: z rodzicami, z siostrą, z dziećmi. Co ciekawe, proces ten przebiega równolegle, choć odwrotnie proporcjonalnie do sytuacji Alberta, który – opuszczony przez wszystkich – przygląda się szczęściu Celie. Pełne wymowy jest ostatnie ujęcie, w którym Celie i Nettie stoją pośród traw na tle zachodzącego słońca, po raz kolejny i ostatni śpiewając dziecienną piosenkę o dwóch sercach złączonych miłością, które rozdzielić może tylko śmierć. Po odejściu wszystkich osób postronnych na drugim planie pojawia się Albert i przechodzi z prawej na lewą stronę kadru. Widok radujących się po latach rozłąki siostrzysk uzmysławia mu dystans, jaki dzieli go od własnej dojrzałości.

Czekanie i cierpliwość Celie nie były daremne. Porażka przekształciła się w tryumf, a melodramatyczna opowieść znalazła szczęśliwe zakończenie; świat nie wypadł z torów... *Podobnie jak zwycięstwo w westernowym „Pojedynku na szosie” – czytamy u Faulsticha – zmodyfikowane jedynie ze względu na inny gatunek – także w melodramacie happy end pełni przede wszystkim funkcję apelu: pozwala*

zobaczyć w emocjonalnej strukturze katharsis, dlaczego szczęście kryje się w dojrzałej osobowości<sup>44</sup>. I jeszcze jedno: dojrzałości i oczekiwaniu odpowiada sam tytuł filmu, który bardziej niż z kolorem walki ruchu kobiet wiąże się z adwentem i czasem postu w zachodnim chrześcijaństwie. Tytułowa purpura zmierza więc w stronę niebieskiego fioletu, jakkolwiek w opowieści Spielberga pojawiają się oba bieguny tego koloru<sup>45</sup>.

Reasumując, należy stwierdzić, że dominanta twórczości filmowej Spielberga – motywy stawania się dorosłym – daje się wysledzić w wielu jego filmach<sup>46</sup>. Przybiera ona różnorodne postaci, i to niezależnie od gatunku, jakim akurat posłuży się reżyser. Wszystkie te postaci dadzą się sprowadzić do wspólnego mianownika: żyć to przezwyciężać ograniczenia, które hamują kształtowanie się osobowości. Jest tak, jak gdyby ich przezwyciężenie było nieodzownym warunkiem prawidłowego rozwoju; to, co psychiczne, i to, co społeczne, łączy się tu w nierozzerwalną całość. O tym, że motywy stawania się dorosłym dla Spielberga nabiera znaczenia abstrakcyjnego i że wiązał się ściśle z jego doświadczeniem autobiograficznym, świadczą przede wszystkim wypowiedzi dyskursywne, w których reżyser nazywał własne lęki i wskazywał na to, jak ważną postacią jest dla niego Piotruś Pan<sup>47</sup>. Jako filmowiec przyjmował jednocześnie odwrotną perspektywę: rozumiał, że człowiek dojrzały doświadcza pokusy stania się ponownie dzieckiem – najlepszym dowodem jest wyreżyserowana przez Spielberga druga część *Strefy mroku* (1983)<sup>48</sup>. Dzieciństwo i dojrzałość istnieją tu w nierozzerwalnym splocie, a ich współdziałanie sprawia, że na znaczeniu zyskuje świadomość, która obejmuje wszystkie stadia ludzkiego życia i nadaje głębszy sens zrodzonym w wyobraźni metaforom powszechnie znanych mechanizmów psychologicznych. Kino Spielberga nie jest więc kinem nowych idei lub niekonwencjonalnych tematów. Jest raczej kinem eklektycznym. Wykorzystuje elementy ruchome, już istniejące. Zestawia je na nowo i ukazuje coś własnego. Nie tyle nawet oryginalnego, ile znanego, archetypowego, paradygmatycznego. Filmy Spielberga pokazują coś już wcześniej widzianego. Jak pointuje Werner Faulstich, *widzieć znaczy tutaj zwykle: widzieć ponownie*<sup>49</sup>.

KRZYSZTOF KOZŁOWSKI

<sup>1</sup> Jak pisze John Baxter, *Spielberg należy do grona współczesnych artystów najczęściej udzielających wywiadów. W jego życiu zawodowym czy osobistym nie ma właściwie zakamarka, którego nie zdążyłby przez lata odsłonić. W gruncie rzeczy reżyser wręcz obsesyjnie odkrywa się przed publicznością* (J. Baxter, *Steven Spielberg. Nieautoryzowana biografia*, tłum. B. Hrycak, Wrocław 1998, s. 5).

<sup>2</sup> *Wszystko zaczęło się od tego, że mój ojciec kręcił mnóstwo filmów w czasie rodzinnych wycieczek za miasto. Nasza rodzina lubiła takie wyprawy i często spędzaliśmy trzy dni weekendu na świeżym powietrzu, śpiąc w śpiworach, gdzieś na odludziu w White Mountains w Arizonie. (...) Cóż, brałem kamerę i próbowałem nadać większy realizm zdjęciom z naszych wypraw. Prosiłem rodziców, żeby*

*wypuścili mnie z samochodu, i biegłem jakieś sto pięćdziesiąt metrów do przodu. Wtedy machałem do nich, podjeżdżali, wysiadali z samochodu i zaczęli go wypakowywać. W końcu zacząłem specjalnie inscenizować nasze wycieczki, a później wycinałem to, co mi się nie podobało. Czasami po prostu bawiłem się, kręciłem dwa ujęcia tego, trzy ujęcia tamtego, aż w końcu doszedłem do punktu, w którym filmy stawały się bardziej surrealistyczne niż dokumentalne. Wszystko robiłem sam* (Ze Stevenem Spielbergiem rozmawia Steve Poster, tłum. M. Pietrzak, „Film na Świecie” 1993, nr 1, s. 25; zob. też: M. Hendrykowski, *Steven Spielberg. Zarys twórczości*, Poznań 1994, s. 7-8).

<sup>3</sup> Cyt za: G. Albrecht, *Steven Spielberg: seine Entwicklung – sein Stil – seine Bedeutung*, w: *Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven*

- Spielberg, red. H. Korte, W. Faulstich, Frankfurt am Main 1987, s. 14; zob. też: T. Crowley, *The Steven Spielberg Story*, London 1983, s. 9.
- <sup>4</sup> Zob. W. Faulstich, *Die Filminterpretation*, Göttingen 1988, s. 35.
- <sup>5</sup> Cyt. za: W. Faulstich, *Die Filminterpretation*, dz. cyt., s. 35; zob. też: T. Crowley, dz. cyt., s. 118.
- <sup>6</sup> Reżyserami filmu byli: Hamilton Luske, Clyde Geronimi i Wilfred Jackson. Jak powie Reinhold Reitberger, (...) *bogactwo pomysłów i skończoność czynią „Piotrusia Pana” artystycznym punktem szczytowym twórczości Walta Disneya*. Cyt. za: R. Dick, *Peter Pans heitere Abenteuer (Peter Pan)*, w: *Fantasy- und Märchenfilm*, red. A. Friedrich, Stuttgart 2003, s. 57.
- <sup>7</sup> Nie znaczy to, że oglądanie telewizji było zawsze w domu Spielbergów ogólnodostępne. Przeciwnie, decydowało dobre zachowanie; *dostawaliśmy – wspomina Spielberg – godzinę lub dwie telewizji w nagrodę. Telewizor był meblem tabu, stał w salonie, a ja czasem ukradkiem oglądałem programy, kiedy rodzice wychodzili na przyjęcia i zostawiali nas z opiekunką (Ze Stevenem Spielbergiem rozmawia... dz. cyt., s. 25)*.
- <sup>8</sup> Cyt. za: G. Albrecht, dz. cyt., s. 14; zob. też: T. Crowley, dz. cyt., s. 12.
- <sup>9</sup> Tamże, s. 15; zob. też: T. Crowley, dz. cyt., s. 124.
- <sup>10</sup> Zob. W. Faulstich, *Die Filminterpretation*, dz. cyt., s. 35.
- <sup>11</sup> Nie należy tego rozumieć w ten sposób, że świat empirycznego doświadczenia jest nieprawdziwy albo że w obrazie świata, jaki budują dzieci, chodzi wyłącznie o jakiś rodzaj kompensacji w stosunku do nieprzyjemnej, acz jedynej rzeczywistości. Przeciwnie, mamy tu do czynienia z ważnym uzupełnieniem ontologicznym, którego celem jest tworzenie swego rodzaju „przeciwobrazów”. Jan Assmann, starając się scharakteryzować znaczenie „przeciwobrazów” (innymi słowy: „przeciwświatów”), powstających w tradycjach religijnych, był przekonany, że pełnią one w każdej kulturze ważną funkcję stabilizującą. *Przeciwobrazy świata doświadczenia – pisał – nie muszą być żadnymi zwodniczymi obrazami lub kłamliwymi fikcjami. Kto nam powiedział, że nasz świat doświadczenia jest całym światem? Najnowsze badania mózgu pokazują, iż nasze zmysły postrzegają dużo więcej, niż może nam ukazać ekran naszej świadomości. Ludzie zawsze różniali między jawiącą się a ukrytą rzeczywistością. Oto, jak dotarł do nas zmysł tajemnicy, ale mentalności tej nie wolno projektować na*
- wcześniejsze i inne społeczeństwa. Tym, co opisują tu za pomocą takich pojęć, jak przeciwświat, są figuracje ukrytej rzeczywistości, która „nie ukazuje się” tak, jak rzeczywistość fenomenów, a mimo to pobudza ducha, fantazję, imaginację, tęsknotę i ludzkie wspomnienia* (J. Assmann, *Tod und Jenseits im alten Ägypten*, München 2001, s. 21-22).
- <sup>12</sup> G. Albrecht, dz. cyt., s. 14-15.
- <sup>13</sup> Marek Hendrykowski pisze, że na realizację tego filmu *otrzymał Spielberg drakoński limit szesnastu dni zdjęciowych* (M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 11).
- <sup>14</sup> Jak zapewnia John Baxter (dz. cyt., s. 56), na początku lat 60., kiedy zaczęło się rozpadać małżeństwo Arnolda i Leah Spielbergów, Arnold wypadł raz z domu *jak burza, krzycząc: „Nie jestem głową rodziny, lecz nie przestałem być w tej rodzinie mężczyzną”*. Także David Mann posłużył się tymi słowami (*Nie w moim domu*), odpowiadając pośrednio na pytanie, które postawi mu na stacji benzynowej mężczyzna proponujący wymianę paska klinowego i przyjmujący pokornie jego odmowę (*Pan tu rządzi*).
- <sup>15</sup> Zob. K. Hickethier, *Erzählstrategien zwischen Fernsehen und Kino in „Duell” (1971/73)*, w: *Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg*, red. H. Korte i W. Faulstich, Frankfurt am Main 1987, s. 38-39.
- <sup>16</sup> Sekwencja ujęć w tej scenie, przedstawiających wraki samochodowe, tylko podkreśla nieskuteczność tego działania.
- <sup>17</sup> Rozwiązanie to przypomina pierwsze ujęcie filmu, w którym widzimy samochód wyjeżdżający tyłem.
- <sup>18</sup> Zob. W. Faulstich, *Die Filminterpretation*, dz. cyt., s. 37.
- <sup>19</sup> Za pierwowzór posłużyła Williamsowi muzyka Bernarda Herrmanna do *Psychozy* (1960) i kompozycja Maxa Steinera do westernu *Ściżony Raula Walsha* (1947), a także *Wiosenne wrózby i tańce młodzieńców ze Święta wiosny* (1913) Igora Strawińskiego (P. Moormann, *Der Weiße Hai*, w: *Klassiker der Filmmusik*, red. P. Moormann, Stuttgart 2009, s. 198; zob. też: J. Baxter, dz. cyt., s. 191).
- <sup>20</sup> W. Faulstich, *Die Filminterpretation*, dz. cyt., s. 37.
- <sup>21</sup> Żona Brody’ego powie o nim bez ogródek: *Martin nienawidzi łodzi. Nienawidzi wody. Nie wysiada z samochodu, gdy płynie promem. To jakiś uraz z dzieciństwa. Istnieje chyba na to określenie medyczne?*
- <sup>22</sup> J. Baxter, dz. cyt., s. 178.
- <sup>23</sup> Zob. W. Faulstich, *Die Filminterpretation*, dz. cyt., s. 39.

- <sup>24</sup> Tamże.
- <sup>25</sup> W. Faulstich, *Monster vom Mars: Die Geschichte eines literarischen Klassikers durch alle Medien*, w: „Panta rhei”. *Beiträge zum Begriff und zur Theorie der Geschichte*, red. W. Faulstich, München 2008, s. 156 (przyp. 3).
- <sup>26</sup> Cyt. za: W. Faulstich, *Zwischen Narzissmus und Identität: Über die Beziehung zu sich selbst*, w: *Beziehungskulturen*, red. W. Faulstich, München 2007, s. 195; zob. też: O. F. Kernberg, *Liebesbeziehungen. Normalität und Pathologie*, Stuttgart 1998, s. 220.
- <sup>27</sup> Nim się to stanie, przypomni sobie ważny dla swego świata emocjonalnego obraz rodziców tańczących w salonie ich dawnego domu. Obraz ten jest jedną z tych rzeczy, które bezpośrednio motywowały potrzebę odbudowania więzi rodzinnej.
- <sup>28</sup> Na temat koloru żółtego jako koloru zdrady i niewierności zob. Max Imdahl, *Das Gemälde: „Gefangennahme” (Fresken in Padua, um 1305) von Giotto*, w: *Bildanalysen: Gemälde, Fotos, Werbebilder*, red. W. Faulstich, Bardowick 2010, s. 16.
- <sup>29</sup> J. Baxter, dz. cyt., s. 396.
- <sup>30</sup> W. Faulstich, *Die Filminterpretation*, dz. cyt., s. 40.
- <sup>31</sup> Przeważały opinie, że film sytuuje się w kręgu *kultury popularnej dla dzieci* (J. Hoberman), że jest *bajką o miłości i zbawieniu* (D. Ansen). David Denby w magazynie „New York” mówi o fabule, *która rozwija się magicznie sama z siebie*, a Joachim Riedl w „Die Zeit” dostrzega w filmie Spielberga *bajkę dla współczesnych dorosłych, dla wielkomięskich dzieci*. Por. W. Faulstich, *Spielberg als Erfolgs-Regisseur: Vom „Duell” (1971/73) bis zur „Farbe Lila” (1985)*, w: *Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg*, dz. cyt., s. 204.
- <sup>32</sup> David Sterritt pisał nawet o *klasycznym hollywoodzkim melodramacie* („Christian Science Monitor”), a Mike McGrady o *slapsticku albo melodramacie* („Newsday”). Podobne opinie wypowiadało wielu innych krytyków (Kathleen Carroll /„Daily News”, Hellmuth Karasek /„Spiegel”, Barry Graves /„Tip”). Rex Reed zasugerował nawet swym czytelnikom, że *jeśli wasze oczy na końcu „Koloru purpury” są jeszcze suche, powinniście skonsultować się z lekarzem. Być może wasze serce jest oziębłe*. Por. W. Faulstich, *Spielberg als Erfolgs-Regisseur...* dz. cyt., s. 206.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 207-208.
- <sup>34</sup> Tamże, s. 208.
- <sup>35</sup> Zob. tamże.
- <sup>36</sup> W. Faulstich, *Die Filminterpretation*, dz. cyt., s. 40.
- <sup>37</sup> W. Faulstich, *Spielberg als Erfolgs-Regisseur...* dz. cyt., s. 207.
- <sup>38</sup> Tamże.
- <sup>39</sup> Tamże, s. 210.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 207.
- <sup>41</sup> Tamże.
- <sup>42</sup> Tamże, s. 207-208.
- <sup>43</sup> Tamże, s. 208.
- <sup>44</sup> Tamże, s. 213.
- <sup>45</sup> Niemiecki tytuł filmu był z tego punktu widzenia bardziej czytelny, *Die Farbe Lila*.
- <sup>46</sup> Fakt ten ma ogromne znaczenie dla stosowania podejścia autobiograficznego, gdyż – jak wiadomo – w podejściu tym nie chodzi o samo występowanie jakiegoś motywu lub też nawet o względną jego powtarzalność, lecz przede wszystkim o obecność tego lub innego elementu autobiograficznego w strukturze filmu. Tylko taka okoliczność uprawnia do interpretacyjnego wykorzystywania wypowiedzi samego autora, które mogą rzucić dodatkowe światło na tę strukturalną prawidłowość.
- <sup>47</sup> Zob. przyp. 3.
- <sup>48</sup> Do Domu Późnej Starości przybywa tajemniczy człowiek, który na jedną noc przywraca grupie starszych osób młodzieńczą postać. Jego głównym celem jest to, by jako ludzie dojrzały pogodzili się oni ze swym wiekiem i koniecznością odejścia. Większość z nich rezygnuje z drugiej młodości, rozumiejąc, że celem życia jest ostatecznie osiągnięcie dojrzałości i zaakceptowanie nieuniknionych ograniczeń ludzkiej egzystencji.
- <sup>49</sup> W. Faulstich, *Spielberg als Erfolgs-Regisseur...* dz. cyt., s. 201.