

Titanic Jamesa Camerona jako bajka magiczna

BEATA ŚWIĘTOCHOŃSKA

Titanic Jamesa Camerona jest najdroższym filmem w historii kina. Koszt jego produkcji wyniósł dwieście milionów dolarów, docnód zaś – ponad miliard. *Titanic* zdobył jedenaście Oskarów, czyli najwięcej w historii festiwalu (tyle samo otrzymał w roku 1959 tylko *Ben Hur*). Jest to najbardziej kasowy film wszech czasów. W 1998 roku świat ogarnęła swoista „titanikomania”. Przed kinami ustawiały się kolejki po bilety, wiele osób kilkakrotnie oglądało jego projekcje.

Fenomen *Titanica* jest w znacznej, może nawet decydującej mierze efektem gigantycznej kampanii promocyjnej, wobec której przeciętny odbiorca jest po prostu bezbronny. Z drugiej jednak strony nie wszystkie superprodukcje, nawet najintensywniej reklamowane, kończyły się komercyjnym powodzeniem. Ciekawe jest to, że ten gigantyczny sukces dotyczy filmu, w którego fabule nie ma w istocie niczego zaskakującego; zakończenie jest oczywiste: statek zatonię. Poza tym nie jest to pierwszy film opowiadający o tej tragedii: w 1934 roku Herbert Selpin i Werner Klinger, a dziesięć lat później Jean Negulesco nakręcili filmy zatytułowane *Titanic*, natomiast w roku 1958 Roy Baker wyreżyserował *SOS Titanic*.

Dlaczego więc historia ta od niemal dziewięćdziesięciu lat fascynuje ludzi, a film Jamesa Camerona wzbudza takie emocje? Jasna odpowiedź nie jest możliwa, bo składa się na nią zbyt wiele okoliczności losowych. Można jednak wskazać te cechy filmu, które – jako spełnione „warunki brzegowe” – sukcesowi niewątpliwie sprzyjały. Otóż, mówiąc najogólniej, obraz tonącego statku to motyw topiczny, swoista apokalipsa. W pewnym sensie, i jak w wielu poczytnych opowieściach lub chętnie oglądanych filmach, przewodnie wątki nawiązują do wspólnych dla nas wszystkich mitów, swą strukturą odtwarzając wzorcowe kulturowe wyobrażenia.

I

Pierwsza scena filmu pokazuje okręt stojący w porcie i czekający na swój dziewiczy rejs. Zastosowano tutaj dodatkową pulsację ziarna na ekranie, co jest stylizacją materiału archiwalnego. Efekt ten podkreśla jeszcze użyty w ujęciu kolor sepia. To ożywienie starej fotografii uświadamia nam, że oglądamy rzeczywistość, która przeminęła, która nie należy już do naszej epoki. Ponadto tytuł filmu pojawia się na tle wody: czarna toni, żywioł, otrzymuje tutaj własną tożsamość, wydaje się odrębnym bytem. I taki jest właśnie przewodni temat filmu: statek i jego historia są tylko pretekstem do ukazania dramatycznej relacji człowieka i natury.

Kolejne ujęcia ukazują rozświetlaną otchłań. Źródłem tego światła jest współczesna sonda badawcza, która penetruje wrak „Titanica”. Naszym oczom ukazują się szczątki tego, co było niegdyś najwspanialszym tworem rąk ludzkich. To zatopiona Atlantyda, cmentarz, na którym pochowana jest ludzka pycha, ambicja i dążenie do ideału. Fortepian, but, okulary – wszystkie te rekwizyty kultury europejskiej, cywilizowanego człowieka – leżą martwe i niepotrzebne na dnie oceanu. Scena ta, stanowiąca kontrast dla pierwszej sceny filmu, jest zrozumiałą metaforą. Ukazuje ona chwilowość i naszego istnienia, i zdobyczy naszej cywilizacji. Jesteśmy tylko epizodem w dziejach wszechświata.

Zestawienie przeszłości i teraźniejszości jest wstępem do właściwej akcji dzieła, a jednocześnie akcentuje istotę podjętego problemu. Reżyser nieustannie podkreśla, że jego film to nie tylko historia „Titanica”, ponieważ tę podsumowano już w pierwszych sekwencjach. Dzięki temu zabiegowi kompozycyjnemu jesteśmy niejako zmuszeni do poszukiwania w filmie jego głębszych znaczeń.

W kolejnych scenach w sposób kontrastowy zmienia się perspektywa (plan totalny), barwy, oświetlenie i muzyka. Współczesny poszukiwacz skarbów pragnie odnaleźć diament, który znajdował się na statku w dniu katastrofy. Niestety klejnotu nie było tam, gdzie się go spodziewano; odkryto natomiast szkic przedstawiający młodą kobietę z diamentem tym na szyi. Łagodne przejście przenosi nas do mieszkania owej dziewczyny, która jest już stujeletoletnią staruszką. Kamera ślizga się po starych fotografiach w kolorze sepii. Postać Rose jest klamrą łączącą przeszłość z teraźniejszością. Dzięki niej możemy dowiedzieć się o historii „Titanica” z perspektywy osoby, która ją przeżyła, i jednocześnie obserwować, jak to doświadczenie wpłynęło na jej życie.

Ciekawym zabiegiem jest rozpoczęcie narracji o katastrofie: Rose powraca na Atlantyck, z pokładu sondy badawczej obserwuje wrak „Titanica” i rozpoczyna swoją opowieść. To zejście w głębinę jest symbolicznym przedstawieniem procesu myślowego. Aby coś sobie przypomnieć, również trzeba cofnąć się w przeszłość, powrócić do punktu wyjścia, wejść w głąb. Rose – dzięki rozwojowi techniki – może oglądać miejsca, w których niegdyś była, dotykać przedmiotów, których używała. Zastosowany jest tu pewien nowy środek wyrażenia kinematycznego, który polega na tym, że przedmioty jak gdyby „młodeją” na naszych oczach. Umożliwia to pokazanie w jednym ujęciu, bez cięć montażowych, przeszłości i teraźniejszości danej rzeczy. Równocześnie jest to wizualizacja myśli, czy raczej pamięci ludzkiej. Zdaje się nam, że patrzymy na rzeczywistość oczyma bohatera i postrzegamy ją tak samo jak on.

W scenie, w której Rose ogląda szkic wydobyty z wraku, mamy do czynienia z doskonałą, skondensowaną charakterystyką wnętrza człowieka. Ta filmowa fraza opiera się przede wszystkim na półzblizeniach, zbliżeniach i detalach. Według Jerzego Wójcika półzblizenie to portret świata wewnętrznego, portret obecności człowieka w czasie, gdzie zewnętrżność spotyka się ze światem myśli. W zbliżeniu – człowiek jest osobnym światem, jest osobą, ale nie należy do siebie¹. Detal natomiast mówi o znaczeniu; jest to część zamiast całości.

Bohaterka patrzy więc na szkic, a szkic patrzy na nią. Jej twarz sfilmowana jest z kamery zanurzonej w wodzie. Młodość przygląda się starości, przeszłość teraźniejszości. Rose widzi samą siebie, ale nie zmienioną przez upływ czasu.

Zamyka oczy i przypomina sobie moment rysowania. Ogląda rzeczy wydobyte z „Titanica” – lustro, spinkę do włosów – które się tak jak ona postarzały. Jest to nieustanne *memento mori*, które trwać będzie przez cały film. Jednocześnie reżyser nie stwarza iluzji, że historia „Titanica” dzieje się tu i teraz, ale przypomina widzowi, że ma do czynienia z retrospekcją: na ekranie łączą się dwie rzeczywistości. Jest to modyfikacja czasu, która opowiada o świecie ducha i wyobraźni bohatera, a jednocześnie – o naszym świecie.

Kiedy Rose zaczyna opowieść, przenosimy się do roku 1912. Kamera pokazuje nam statek; nie jest to jednak zwykły parowiec. „Titanic” to statek-wizja, statek-monolit, kwintesencja piękna, doskonałości i geniuszu ludzkiego. Do kręcenia tych scen wykorzystano technikę komputerową, która eliminuje fakturę surowca i przedstawia obraz uproszczony. „Titanic” na filmie jest o wiele piękniejszy, niż był w rzeczywistości. Jednak w tej idealizacji zawiera się jasne przesłanie: „Titanica” widzimy przez pryzmat pamięci narratora, a pamięć zawsze zniekształca. Po latach kontury rzeczy zacierają się i pozostaje tylko ogólne wrażenie. W tym wypadku było to wrażenie wielkości, harmonii i doskonałości.

„Titanic” – stojący jeszcze w porcie – to mikroświat, zamknięty i idealnie odwzorowujący hierarchię społeczną. Różni się od świata rzeczywistego tym, że w jego wypadku zdołano wyeliminować wszelkie niedoskonałości, cierpienia, brzydotę. Nawet maszynownia zostaje pokazana jako obraz precyzji, siły i swego piękna. Piękno maszyny polega na tym, że mimo ogromu jest całkowicie podporządkowana woli człowieka.

Na „Titanicu” widzimy ludzi szczęśliwych dlatego, że mogą brać udział w dziewiczym rejsie. Czysta radość wydaje się tu karmić sobą samą, nie mając żadnej innej przyczyny. Choć oczywiście przyczyna taka istnieje. Już to tylko, co mówiono o „Titanicu” (*statek marzeń, niezatapialny, sam Bóg nie zdoła go zatopić*), wskazuje wyraźnie, że ta radość wynikała z faktu bycia człowiekiem – twórcą, panem świata, tym który ma moc nadawania rzeczom imienia. Ta wizja ludzkiej rywalizacji z Bogiem to motyw topiczny. Ze względu na nazwę statku warto tu przypomnieć opisany przez Hezjoda bunt Tytanów, walczących o władzę nad światem z bogami olimpijskimi; ze względu zaś na to, że statek jest potężną konstrukcją techniczną, warto odwołać się do biblijnej opowieści o wieży Babel.

Ludzie od zawsze chcieli dorównać Bogu. „Titanic” był urzeczywistnieniem tych odwiecznych ludzkich utopii. Na początku dwudziestego wieku wydawał się zapewne taką wieżą Babel, której budowa została uwieńczona sukcesem. Nie dość, że był doskonałym tworem rąk ludzkich, to dodatkowo stwarzał iluzję szczęścia i dobrobytu, czyli tych wartości, których najczęściej ludziom brakuje.

„Titanic” to charakterystyka epoki, w której powstał. Jest to świat zhierarchizowany: poszczególne pokłady statku odpowiadają stosunkom społecznym panującym w tamtych czasach. Tak więc górne pokłady zajmuje arystokracja i z reguły nie budzący sympatii ludzie najbogatsi, środkowe – klasa średnia, a najniższy – robotnicy. Taki układ jest niczym lustrzane odbicie dantejskich zaświatów. Tam – sprawiedliwość zdążyła już zaprowadzić porządek: „władcy tego świata” znajdują się najczęściej w piekle, a ubodzy, ponizeni – w niebie. Tu – oglądamy ostatnie chwile złego, ziemskiego porządku. W tym sensie film

Cameron – ta metaforyczna historia o czasach bezpośrednio poprzedzających „Sąd” i „zagładę” – zdaje się potwierdzać wymowę ewangelicznej paraboli o bogaczu, któremu trudno będzie wejść do Królestwa Niebieskiego.

Postacie pierwszo- i drugoplanowe to modelowi przedstawiciele swojej klasy. Mamy więc Rose Dewitt Bucater – młodą, zubożałą arystokratkę, która jest zmuszona do małżeństwa ze względów finansowych; Caledona Hockleya – bufona nuworysza; Jacka Dawsona – obieżyświata o artystycznych talentach, a także jego przyjaciela, Fabrizio De Rossi, włoskiego, biednego emigranta. Sam Cameron mówił: *Postacie głównych bohaterów wybrane zostały tak, by ich uczuciowy związek zwiastował ducha nadchodzącej wówczas epoki, przemiany społeczne, burzące wiele międzyludzkich barier*².

Postać Rose jest rysa na idealnym obrazie. Piękna, mądra, wykształcona, niedługo też bogata, a mimo to – nieszczęśliwa. Musi wyjść za mąż wbrew sobie, woli więc popełnić samobójstwo. Wtedy w jej życiu pojawia się Jack, który powstrzymuje ją przed desperackim krokiem. Wkrótce między młodymi ludźmi rodzi się sympatia.

Jack jest osobą, która demaskuje absurd konwencji towarzyskich oraz pozorną doskonałość rzeczywistości społecznej, z taką precyzją odtworzonej na statku. Jako „szalony artysta”, a także gracz, nieczym karciany joker, uczestnicząc w pewnym porządku, nie podlega zwykłym jego regułom. W tym sensie jest całkowitym przeciwieństwem narzeczonego Rose. Reprezentuje radość życia (*carpe diem*), ale i głęboką mądrość, ma talent i jest wolny. Dzięki niemu Rose dostrzeże możliwość takiego życia, w którym priorytetem nie są pieniądze, ale szczęście i samorealizacja.

Fraza filmowa, w której Jack je obiad z przedstawicielami wyższych sfer, ukazuje ich degradację. Przede wszystkim nie są to wyłącznie ludzie szlachetnie urodzeni – większą część tej klasy społecznej stanowią już nowobogacy. Wystarczy mieć pieniądze, a drzwi otwierają się tu na oścież. Pieniądz przedstawiony jest tutaj dość stereotypowo, jako Mamona, siła niszcząca, pierwiastek zła, dla którego ludzie są skłonni się zaprzedać. Poza tym bogaczami rządzi bezwzględna siła konwenansu i przyzwyczajenia. Panuje totalne ujednolicenie odruchów, tematów, zainteresowań. Ludzie zachowują się jak automaty, których każdy ruch można łatwo przewidzieć.

Kontrastem wobec tej rzeczywistości jest dolny pokład, na który Jack zabiera Rose. Tam toczy się życie nieskrępowane bezsensownymi konwencjami i trwa prawdziwa zabawa. Dla bohaterki jest to szok, który pozwala zrzucić krępujące ją dotąd więzy. Siłą nadrzędną jest tu bowiem spontaniczność. Nawet tańca nie ograniczają żadne reguły – chodzi w nim wyłącznie o to, żeby się dobrze bawić. Taniec ten sfilmowany w zwolnionym tempie wyraża czystą radość, młodość i wolność.

Gdy zatem w pewnej chwili Rose zdejmuje buty, rozumiemy, że tak naprawdę pozbywa się kajdan, jednoznacznie opowiadając się za wolnością. Buty były zawsze oznaką bogactwa, dobrego wychowania, ale także, w jakimś stopniu, wyrażały skrupowanie. Wiejskie dzieciaki – biedne, ale swobodne – zwykły biegać po polach boso, a nie obute w ciasne trzewiki.

Bohaterka *Titanica* zaczyna poza tym robić inne rzeczy, które są nie do pomyślenia w jej środowisku: pali papierosa, jednym haustem wypija piwo. Sce-

ny te są bardzo dynamiczne, żywe, muzyka jest głośna i radosna. W powietrzu czuje się dym papierosowy, zapach potu i alkoholu. Tę żywotność i dynamikę podkreśla dodatkowo kilkusekundowa przebitka, pokazująca w statycznym ujęciu nudną rozmowę arystokratów.

Kolejne sceny pokazują, jak źle pojęte poczucie obowiązku, strach i przyzwyczajenie usiłują zagłuszyć najgłębsze pragnienia człowieka. Kiedy matka Rose zabrania jej spotykać się z Jackiem, napotyka wprawdzie opór, ale zbyt słaby, żeby nie dało się go złamać. Zarazem jednak oglądając te sceny mamy poczucie, że taki stan rzeczy nie może trwać długo. Zarówno w życiu młodej osoby, jak i w wymiarze społecznym, doprowadzona do doskonałości stabilizacja kryje w sobie załazek niedalekich już gwałtownych zmian.

Rose jest jedyną postacią w filmie, która przechodzi tak radykalną przemianę wewnętrzną. Na naszych oczach z uległej panienki przemienia się w świadomą swoich pragnień, odważną kobietę. Impulsem tej zmiany jest Jack, osoba potrafiąca pokazać jej rzeczywistość z nieznanego strony. Obserwacja dziewczynki sztywno siedzącej przy stoliku i kamie wypełniającej polecenia matki ostatecznie skłania Rose do podjęcia odpowiedzialności za własne życie.

Klamrami kompozycyjnymi filmu są krańce statku, jego rufa i dziób. Na rufie Rose chciała popełnić samobójstwo, tam spotkała Jacka, w tym właśnie miejscu razem czekali na zatonięcie „Titanica”. Z rufy widać świat, który mija, który jest w jakiś sposób naznaczony śmiercią. Właśnie śmierć jest w tym miejscu cały czas obecna. Natomiast dziób zapowiada przyszłość. Nie widać z niego wody wzburzonej przez pracę śruby, tylko bezkres przestrzeni czekającej na tego, kto chce ją zdobyć. Właśnie na dziobie (krzycząc: *Jestem królem świata*) Jack cieszył się z samego faktu istnienia. Tam też Rose znalazła Jacka po tym, jak zdecydowała się rozpocząć swoje życie na nowo.

I w tej właśnie, najbardziej chyba romantycznej scenie filmu, statek zaczyna na naszych oczach się starzeć, ponownie stając się wrakiem. Ten zabieg ma na celu – kolejny raz – przypomnienie widzowi, że ogląda coś, co już przeminęło. Akcja powraca na pokład statku badawczego, gdzie stuletnia Rose kontynuuje opowieść.

Poznajemy wreszcie okoliczności, w jakich doszło do powstania szkicu, przedstawiającego młodą kobietę w naszyjniku z diamentem.

Rose otrzymała „Serce Oceanu” od swojego narzeczonego jako dowód miłości. Zgodnie z pragmatyką nuworysza musiał to być największy, najdroższy i najpiękniejszy diament świata. Wielki człowiek musiał posiadać rzeczy najlepsze, największe i najszybsze. Rywalizacja w dziedzinie prędkości spowodowała tragedię „Titanica”; zachłanne pragnienie pieniędzy doprowadziło później do śmierci Caledona (dowiadujemy się, że ocaliwszy życie w katastrofie morskiej, popełnił samobójstwo z powodu krachu na giełdzie). Rose zdawała sobie sprawę z tego, że jej przysły małż nie chce jej kochać, ale nad nią panować.

Inna sekwencja, która pokazuje ucieczkę bohaterów przed służącym Calą, odsłania nam kolejne, wewnętrzne warstwy statku. Im niżej przenosi się akcja, tym otoczenie staje się mniej bogate. Sceny te wyglądają jak świetna zabawa dwójki dzieci, jednak w rzeczywistości jest to zejście do piekieł. Kotłownia to jawna wizualizacja niby-dantejskiej otchłani. Ogień, para, ciemność, huk, brud, na tle których,



w zwolnionym tempie, pokazany jest radosny bieg młodych, zakochanych ludzi. Ten kontrast demaskuje idealny świat „Titanica”. Okazuje się, że tak doskonała rzeczywistość nie może się obyć bez elementu cierpienia, brzydoty lub zła.

Rose i Jack są niczym mityczni bohaterowie – ich historia odtwarza klasyczny, trójcłonowy schemat przemiany: oddzielenie – inicjacja – powrót. Schemat ten można zresztą dostrzec zarówno w filmie jako całości, jak i w budowie poszczególnych fraz filmowych. W opisywanej sekwencji trzy fazy doświadczenia inicjacyjnego są pokazane w sposób dosłowny. Oddzielenie – to ucieczka i zejście do „otchłani” (kotłownia); inicjacja – to rzeczywista inicjacja seksualna; powrót – to wędrówka w górę, która kończy się na otwartym pokładzie. W mitach inicjacyjnych lub bajkach magicznych taki schemat ukazuje wewnętrzną przemianę bohatera, jego dorastanie. Tak też jest i w filmie: Rose podejmuje decyzję, świadczącą o jej emocjonalnej i duchowej dojrzałości: po przybiciu do portu zamierza pozostać z Jackiem.

Kiedy wszystko wydaje się układać jak najpomyślniej – dochodzi do katastrofy. „Titanic”, mimo otrzymanych z innych statków ostrzeżeń o pojawiającej się na oceanie krze, nie zwalnia tempa ani nie zmienia kursu. Symboliczna rysa, która od początku istniała na doskonałym tworze rąk ludzkich, pojawiła się naprawdę. Nagle cała atmosfera zaufania i pewności, którą ludzie czuli w stosunku do „Titanica”, a także w stosunku do siebie, rozsypuje się w gruzy. Sceny przedstawiające moment starcia się techniki z naturą pokazują, że natura, mimo wszystko, zawsze zwycięża. Łódź nie poszyje statku jak żyłtka; opór materii jest zadziwiająco słaby.

Filmowy plan totalny – będący ujęciem czarnej toni, na której widać małą, jasną kropkę – pokazuje, jak łatwo zmiana perspektywy zmienia nasz stosunek do nawet dobrze (jak się wydawało) znanej rzeczy. Do tej pory „Titanic” widniał na ekranie jako gigant, przytłaczający wielkością monolit. Nagle pokazany zostaje jako drobina, której przekonanie o potędze okazuje się zwykłym złudzeniem.

Takie ujęcia statku pojawiają się w filmie trzy razy. Z góry na ziemię patrzy tylko Bóg – czyżby i teraz to było Jego spojrzenie? Jeśli tak, to nie ma wątpliwości: mamy do czynienia z karą cyklicznie (a przynajmniej od czasu do czasu) spadającą na świat. Potop, zburzenie wieży Babel, w greckiej zaś tradycji zatopienie Atlantydy. Opowieści o tych wydarzeniach miały przypominać ludziom, jak niebezpieczna jest ich bezgraniczna wiara we własne możliwości.

Biblijny Jahwe zazwyczaj ostrzegał mieszkańców ziemi przed zbliżającą się katastrofą, dając im tym samym szansę na poprawę. Jednak ludzie niechętnie z tej szansy korzystali. Podobnie jak w historii „Titanica”. Mało kto, albo i nikt nie wierzył, że statek może zatonać. Stąd tragiczny absurd ludzkich reakcji, na wieść o zderzeniu się z lodowcem. Nawet w obliczu śmierci najważniejsze pozostają wartości związane z szybko przemijającym porządkiem świata: ambicje, marzenie o zemście, pragnienie komfortu.

W sytuacji zagłady jedyną ważną rzeczą – takie, jak się wydaje, jest przesłanie filmu – pozostaje miłość. Wprawdzie i jej siła zostaje poddana próbie (wątpienie Rose w uczciwość Jacka), lecz przecież nie jest możliwa wizja całkowitego pozbawienia nadziei. Bohaterka zmieniała się już tak bardzo, że nie może powtór-

nie uwierzyć w fałszywe prawdy sprzedawane cynicznie przez jej dawny, zakłamany świat. Rose patrzy już na świat innymi oczami, „oczami duszy” – ufa intuicji i sercu.

Zatonięcie „Titanica” zostało pokazane w filmie jako akt w istocie nieunikniony. Statek nie zapada się pod wodę gwałtownie, ale z wielką łagodnością. Jednak proces wlewania się wody do wnętrza to wdzieranie się całkowicie obcej materii. Wodzie tej właściwa jest cecha swoistej „obecności”, ale zarazem „obcości” – ona niejako żyje, ale w sposób dla człowieka przerażający, unicestwiający. Dwa wrogie światy, które dotąd istniały dzięki separacji – świat ludzki i świat natury – teraz się mieszały, co musi oznaczać śmierć jednego z nich. Ocean pochłania ludzi, statek, sprzęty. Człowiek jednak nie potrafi zaakceptować nieuchronności wyroków losu. Walczy z żywiołem, chociaż jest skazany na klęskę. Widzimy więc cały wachlarz zachowań ludzkich w obliczu śmierci – bezradność, patos, małość, poświęcenie. Długo jednak, nawet w tak dramatycznej sytuacji, utrzymuje się podział na klasy społeczne. Wreszcie wyłamanie krat dzielących pokłady likwiduje i ten przejaw ginącego ładu.

Tematem *Titanica* jest przede wszystkim miłość, która zwycięża śmierć. W scenie, gdy Rose wsiada do szalupy, podczas gdy na pokładzie pozostają jej dawny narzeczony i Jack, mamy doskonały przykład *pójścia za głosem serca* – wbrew wszystkiemu. Jest to oczywiście motyw tak oklepany, że prawie banalny. Jednak, jak sądzę, reżyserowi udało się uniknąć sztucznego, kiczowatego patosu. Rose wyskakuje z szalupy, w której znalazłaby ocalenie, i powraca na tonący statek. Czy może być doskonalszy dowód miłości? Scena ta robi na nas tak silne wrażenie właśnie dlatego, że jest w niej afirmacja człowieka jako istoty zdolnej do poświęcenia życia w imię uczucia, a wbrew samozachowawczemu instynktowi.

Z drugiej strony widzimy zachowania podłe, niskie i tchórzliwe. „Titanic” tonie spokojnie, tak jakby pogodził się z przeznaczeniem, tylko ludzie w panice walczą o życie. Jest to prawdziwy „czas apokalipsy”; i tak jak na Sądzie Ostatecznym widzimy, że są ludzie sprawiedliwi i niesprawiedliwi. Sprawiedliwi to ci, którym do końca udało się zachować własne człowieczeństwo: przedmiotem ich starań jest już tylko godna śmierć. Kapitan oczekujący końca na pokładzie, matka opowiadająca dzieciom bajkę, po to aby się nie bały, dwoje obejmujących się staruszków – to osoby, które opanowały strach i tym samym zachowały godność. W scenach tych całkowicie wyeliminowano odgłosy paniki, słysząc natomiast spokojną muzykę.

O tym, że widok tonącego „Titanica” jest obrazem apokaliptycznym, mówią wprost słowa Objawienia św. Jana. Czyta je z trzymanej w ręku Biblii ksiądz, otoczony przez ludzi, którzy w chwili śmierci zwracają się do Boga. Podobną, to znaczy religijną w istocie wymowę mają również sceny pokazujące muzyków, którzy grają na pokładzie skoczne melodie. Ten słynny obraz z „Titanica”, tak wyśmiany w przeszłości, w filmie Camerona nabiera zaskakujących znaczeń. Artyści grają tu nie po to, aby pierwsza klasa tonęła przy muzyce, ale po to, aby pokazać, że są ludzie, którzy się nie boją. Ich gra miała uspokoić przerażonych pasażerów. Gdy zaś nie było już to potrzebne – na koniec wykonali hymn kościelny *Być bliżej Ciebie chcę*.

Sceny pokazujące ostatnie chwile statku tęną przejmującą, niehumanitarną grozą. Śmierć „Titanica” jest wspaniałą, godną jego wcześniejszej potęgi. Ale po chwili – gaśnie światło. Pozostaje tylko woda i ludzie.

We wcześniejszych scenach woda była żywiołem dynamicznym, niszczącym wszystko, co stało na jej drodze. Kolejne frazy są zaprzeczeniem ruchu; woda zastyga, ponieważ do pokonania rozbitków potrzebny jest już tylko czas. Sceny te utrzymane są w jednej kolorystyce, ze stopniową eliminacją ruchu i dźwięku. To wszystko zwiastuje nieuchronność śmierci. Mimo wszystko bohaterowie podejmują wyzwanie i walczą do końca. Tutaj dokonuje się ostateczna przemiana Rose. Znajduje się ona w sytuacji dramatyczniejszej niż na początku filmu, bo wtedy chciała umrzeć, a teraz chce żyć. Ten wybór życia zostaje podkreślony zmianą oświetlenia: na prawie martwej, sinej twarzy bohaterki widać odbłaski światła.

Decyzja Rose o tym, aby żyć, choć straciła wszystko, ma swoje dalsze konsekwencje. Zrywa ze swoją przeszłością i – co jest szczególnym wyrazem jej przemiany – niczym osoba wstępująca do klasztoru, zmienia nazwisko. Zapytana o nie, wymienia nazwisko Jacka: Dawson. W tej samej chwili znajduje w kieszeni „Serce Oceanu”. Ta metafora jest bardzo czytelna: trzymając w dłoni „serce”, z nowym nazwiskiem, uratowana Rose patrzy na Statuę Wolności. Strugi deszczu, w których odbywa się ta scena, symbolicznie oczyszczają bohaterkę – staje się ona całkowicie wolnym człowiekiem.

Z porównania dwóch scen – wejścia Rose na statek i zakończenia jej podróży – wyłania się sens filmu. „Titanic” wyrusza w dzień, w atmosferze radości. Wszystko jest nowe i piękne, nawet ludzie ubrani są odświeżenie. Kamera pokazuje nam bohaterkę, która posiada wszystko, co jest potrzebne do szczęścia: młodość, urodę, arystokratyczne nazwisko, miłość drugiej osoby. Mimo to Rose jest nieszczęśliwa i na dodatek nie widzi dla siebie żadnej możliwości zmiany. Gdy Rose kończy swoją morską podróż, jest noc, pada deszcz, panuje atmosfera klęski i rozpacz; liczba ofiar (około 1600 osób) brzmi jak wyrzut sumienia. Bohaterka nie posiada nic; nie ma nazwiska, które dawałoby jej przywileje, nie ma rodziny, pieniędzy, straciła osobę, którą kochała i którą uratowała jej życie. Sytuacja wydaje się beznadziejna. Jednak Rose – mimo że straciła tak wiele – zdobyła wolność, która pozwala jej zacząć żyć od nowa.

W tym momencie filmu historia „Titanica” kończy się i ustępuje miejsca dalszej historii Rose. Mamy tutaj do czynienia z frazą filmową, która opisuje życie bohaterki po katastrofie statku. Zaczyna się ona sceną, w której stuletnia staruszka zbliża się do burty. W dłoni trzyma „Serce Oceanu”, które wrzuca do wody. Diament ten jest symbolem jej miłości do Jacka. Rose wrzuca go dokładnie w to miejsce, gdzie na dnie leży i „Titanic”, i druga połowa jej serca. Oddanie oceanowi jedynej rzeczy, która przypominała jej Jacka, wyraża pragnienie ponownego spotkania się z nim. Akcja przenosi się do kajuty, gdzie widzimy śpiącą Rose. Kamera, jak na początku filmu, pokazuje stare fotografie w kolorze sepii. Są świadectwem zrealizowanych marzeń, o których Rose opowiadała Jackowi na pokładzie „Titanica”. Widzimy, że jest aktorką, że siedzi po męsku na koniu, stoi przy śmigłowcu. Daje to obraz życia spełnionego i szczęśliwego.

Śmierć jest ukazana jako przejście z jednej rzeczywistości do drugiej. Niebo zaś to miejsce, w którym znajdują się osoby najbardziej przez nas kochane. Wizja taka jest z istoty swej chrześcijańska – niebo, nagroda za nasze dobre uczynki, to również stan doskonałej miłości.

Teraz towarzyszymy kamerze, wędrującej po wraku „Titanica”, który stopniowo staje się piękny i nowy. Otwierają się drzwi do jednej z sal pierwszej klasy, gdzie czekają sami „sprawiedliwi”. Mamy więc muzyków, konstruktora statku, kapitana, przyjaciół Jacka i Rose. Przy zegarze, odwrócony plecami, stoi Jack w swoim zwykłym, ubogim ubraniu. Wszyscy na kogoś czekają. Nagle Jack odwraca się i widzimy, że tą oczekiwaną osobą była Rose. Kiedy młodzi podają sobie ręce – rozbrzmiewają oklaski.

Jest to rozliczenie życia bohaterki, życia, które udało się jej przeżyć godnie.

II

We wstępie do *Morfologii bajki* Władimira Proppa Bronisław Gołębiwski napisał: *bajka jest szczególnie krystaliczną projekcją ludzkiego losu, jako jego mityczne i magiczne uogólnienie, a zarazem zaklęcie na rzecz zwycięstwa – poprzez trud i walkę – bohatera sprawiedliwego nad złowieszczym*³. Bajka zawsze przekazywała ukryte treści dotyczące człowieka, jego najgłębszych lęków oraz pragnień. Pełniła funkcje terapeutyczne, pozwalając dzieciom uporać się z ich egzystencjalnymi problemami. W świecie dorosłych bajka w czystej postaci ulega zapomnieniu, trwa jednak w przebraniu. Bajkowy schemat kompozycyjny dość łatwo odnaleźć zarówno w bardzo poważnych, jak i w popularnych utworach, które jemu właśnie zawdzięczają swoją siłę wzruszania.

Tak też jest z filmem *Titanic* Jamesa Camerona. Chcę wykazać, że bardzo dokładnie realizuje on założenia kompozycyjne bajek magicznych. Trudno powiedzieć, czy w tym wyłącznie kryje się tajemnica jego powodzenia. Gdyby tak było, nie mniejszy sukces musiałyby odnieść inne filmy, oparte na podobnym schemacie. Być może jednak bez tej logiki, zaczerpniętej z magicznej bajki, film nie mógłby aż tak bardzo poruszyć wyobraźni widza.

Według Władimira Proppa bajka magiczna posiada ograniczoną liczbę funkcji (funkcja – postępowanie osoby działającej), których następstwo jest zawsze jednakowe. Propp wyróżnił trzydzieści jeden funkcji z zastrzeżeniem, że w każdej bajce jest opuszczona pewna ich liczba. Liczba postaci działających jest nieskończona, jednak ról postaci jest siedem. W niektórych bajkach liczba ról może ulec redukcji w tym sensie, że jedna postać może posiadać ich kilka. Jeśli przyjąć założenie, że *Titanic* jest współczesną „bajką magiczną”, to niewątpliwie taką, która posiada wiele sekwencji oraz zredukowaną liczbę ról postaci.

Analizując film Jamesa Camerona pod kątem jego podobieństwa do bajek, należy przede wszystkim przyporządkować bohaterom filmu role postaci. Z toku fabuły wynika, że „przeciwnikiem” jest Caledon (narzeczony Rose), „donator” zaś to „niezatapialna Molly”. „Pomocnik” w ścisłym znaczeniu nie występuje. Według Proppa może nim być na przykład przedmiot, chociaż bohater radzi sobie niekiedy i bez pomocników. Jest wtedy pomocnikiem jak gdyby sam dla siebie. Rose jest oczywiście „królową”. Konkretniej osoby „wysylającej” w *Tita-*

nicu również nie ma. W tej roli, ogólnie mówiąc, występuje Los czy też Opatrzność, pozwalająca Jackowi wygrać bilet, dzięki czemu ten wyrusza w podróż. „Bohater” to Jack, a nie – jakby się mogło wydawać – Rose. „Fałszywym bohaterem” jest ponownie Cal, który w pewnym momencie podstępem degraduje Jacka do roli złodzieja, nobilitując przy okazji własną osobę.

Te wstępne założenia pozwalają przejść do opartej na założeniach Proppa analizy funkcji. Każdą bajkę magiczną rozpoczyna „sytuacja wyjściowa”, czyli prezentacja bohaterów i sytuacji. Czasami może to być jedynie wymienienie imion postaci i zaznaczenie miejsca akcji. W *Titanicu* mamy do czynienia z bardzo rozbudowaną sytuacją wyjściową. Cała sekwencja, w której statek stoi w porcie, jest prezentacją głównych bohaterów, ich pozycji, oraz ogólnej sytuacji społecznej. Następnie przechodzimy do funkcji właściwych:

I. *Jeden z członków rodziny odchodzi z domu*. Określenie: *odejście*. Jack wygrywa w pokera bilet na rejs i opuszcza ląd.

II. *Bohater otrzymuje zakaz*. Określenie: *zakaz*. Jack patrzy na Rose, która jest pasażerką pierwszej klasy, i słyszy zdanie: *Zapomnij o tym, chłopcze. Przedzej aniołek cmoknie cię w tyłek, niż ta dziewczyna na ciebie spojrzy*. Zakaz dotyczy kontaktu z kobietą o wyższej randze społecznej.

III. *Bohater narusza zakaz*. Określenie: *naruszenie zakazu*. Jack poznaje Rose na rufie statku i ratuje jej życie.

IV. *Antagonista usiłuje zdobyć wiadomość o bohaterze*. Określenie: *wywiadywanie się*. Caledon pyta Jacka, co chciał zrobić jego narzeczonej etc.

Następuje opuszczenie funkcji piątej, czyli *udzielania informacji*.

VI. *Antagonista usiłuje oszukać swoją ofiarę, aby zawładnąć nią lub zagarnąć jej mienie*. Określenie: *podstęp*. Cal zaprasza Jacka na obiad do pierwszej klasy. Nie podoba mu się, że kto inny jest bohaterem, więc pragnie go ośmieszyć.

VII. *Ofiara ulega podstępowi*. Określenie: *wspomaganie*. Propp dodaje, że zazwyczaj zgoda bohatera jest wymuszona, przy czym wróg wykorzystuje jakąś kłopotliwą sytuację swojej ofiary. Jack przyjmuje zaproszenie, aby potwierdzić tym wersję wydarzeń Rose, nie wyczuwając jednak złych intencji zapraszającego.

Zostaje opuszczona funkcja ósma – *szkodzenie*, dziewiąta – *pośrednictwo* i dziesiąta – *przeciwdziałanie*.

XI. *Bohater opuszcza dom*. Określenie: *wyprawa*. W świecie „Titanica” domem dla Jacka jest dolny pokład. Jack opuszcza go, aby spotkać się z Rose i pójść z nią na obiad. W *Morfologii bajki* czytamy, że wyprawy bohaterów-poszukiwaczy (Jack) i bohaterów pokrzywdzonych (Rose) różnią się między sobą. Pierwsze mają na celu poszukiwania, drugie dają początek owej drodze bez poszukiwań, na której oczekują bohatera różne przygody. Jack jest zafascynowany Rose, szuka jej i pragnie, aby ona sama siebie odnalazła. Rose natomiast, wchodząc na statek, nie miała żadnych oczekiwań co do życia, więc zaskakujące dla niej, nowe sytuacje są rzeczywistością przygodami.

XII. *Bohater zostaje poddany próbie, jest wypytwany itp., co przygotowuje przekazanie mu magicznego środka albo pomocnika*. Określenie: *pierwsza funkcja donatora*. Podpunkt 2. *Donator wita i wypytuje bohatera* – formę tę można uważać za zlagodzoną formę próby. Wypytywanie nabiera charakteru pośredniej

próby. Jeśli bohater odpowiada opryskliwie, nie otrzymuje niczego, jeśli natomiast odpowiada uprzejmie – dostaje konia, szablę itp. Propp zaznacza, że donatora poznaje się przypadkowo. Jack spotyka na górnym pokładzie Margaret Brown, której nie zna, ale która jest dla niego życzliwa. Pyta Jacka: *Synu, czy masz pojęcie, na co się porwalesz? Zgodzisz się dobrowolnie wejść do siedliska węża. Czy masz co na siebie włożyć? Tak też myślałam, chodź!*

XIII. *Reakcja bohatera na działania przyszłego donatora.* Określenie: *reakcja bohatera.* Jack jest uprzejmy oraz rozbijający w swojej naiwności.

XIV. *Bohater wchodzi w posiadanie magicznego środka.* Określenie: *przekazanie, otrzymanie magicznego środka.* Molly daje Jackowi frak swojego syna, w którym wygląda on jak przedstawiciel arystokracji – typowy motyw baśniowy, w którym wystarczy zmienić ubranie, aby awansować w oczach świata (np. Kopciuszek). Magiczny pomocnik włączony jest do akcji jako dar.

XV. *Bohater przenosi się, jest przeniesiony lub przyprowadzony w miejsce, gdzie znajduje się przedmiot jego poszukiwań.* Określenie: *przemieszczanie przestrzenne między dwoma królestwami.* Rose znajduje się w „królestwie”, jakim jest pierwsza klasa. Jack, „przebrany”, idzie tam, aby się z nią spotkać.

XVI. *Bohater i jego antagonistą przystępują bezpośrednio do walki.* Określenie: *walka.* Cal, widząc, że nie udało mu się fortel z ośmieszeniem Jacka z powodu jego ubioru, próbuje osiągnąć to przez rozmowę. Ciągłe robi aluzje do jego pozycji społecznej oraz kwestionuje jego talent rysunkowy.

Następuje opuszczenie funkcji siedemnastej – *znamienia.*

XVIII. *Zwycięstwo nad antagonistą.* Określenie: *zwycięstwo.* Jack wygrywa walkę na słowa, wykazując się dystansem i humorem. Poza tym Cal odchodzi, zostawiając w jego towarzystwie Rose.

XIX. *Likwidacja początkowej szkody lub braku.* Określenie: *likwidacja nieszczęścia lub braku.* Podpunkt 1. *Porwanie obiektu poszukiwań przemocą lub sprytem.* Podpunkt 4. *Zdobycie poszukiwanego obiektu jest bezpośrednim wynikiem poprzednich działań.* Te dwa rozwiązania jednej sytuacji w przypadku konkretnego momentu fabuły filmu łączą się. Jack zabiera Rose na zabawę odbywającą się na dolnym pokładzie. W tym wypadku wykazuje się sprytem, ponieważ proponuje jej coś nowego, co jest kontrastem do otaczającej ją rzeczywistości. Ale gdyby Rose nie знаła Jacka i nie polubiła go, nie zgodziłaby się na to. A więc jej decyzja jest również wynikiem ich wcześniejszej znajomości.

XX. *Powrót bohatera.* Określenie: *powrót.* Po zabawie Jack i Rose wracają na swoje pokłady i do swoich zwykłych ról życiowych.

XXI. *Prześladowanie bohatera.* Określenie: *prześladowanie.* Następnego dnia Jack, w swoim zwykłym ubraniu, powraca na pokład pierwszej klasy, aby ponownie zobaczyć się z Rose. Spotyka się jednak z wrogością i zostaje wyrzucony siłą.

Funkcja dwudziesta druga – *ocalenie* – zostaje opuszczona.

XXIII. *Nie rozpoznany przez nikogo bohater przybywa do domu lub innego kraju.* Określenie: *nie rozpoznane przybycie.* Jack kradnie marynarkę i cylinder, aby w tym przebraniu przybyć do „królestwa” pierwszej klasy.

Brak funkcji dwudziestej czwartej – *nieuzasadnione roszczenia.*

XXV. *Bohater otrzymuje trudne zadanie.* Określenie: *trudne zadanie.* Podpunkt 8. *Próba cierpliwości.* Jack przekonuje Rose, aby zbuntowała się przeciw-

ko konwencjom, które ją ubezwłasnowolniają. Ta jednak odpowiada, żeby zostawił ją w spokoju i nigdy więcej się z nią nie spotykał.

XXVI. *Wykonanie zadania*. Określenie: *wykonanie*. Jack uszanuje decyzję Rose i nie próbuje się z nią ponownie zobaczyć.

XXVII. *Rozpoznanie bohatera*. Określenie: *rozpoznanie*. Rose sama znajduje Jacka na dziobie statku i rozpoznaje w nim miłość swojego życia.

XXVIII. *Zdemaskowanie uzurpatora lub antagonisty-przeciwnika*. Określenie: *zdemaskowanie*. Cał podrzuca Jackowi do kieszeni diament, czyniąc z niego tym samym złodzieja w oczach Rose. Mimo wszystko po pewnym czasie dziewczyna odkrywa podłość swojego narzeczonego i wraca do Jacka.

Następuje opuszczenie funkcji dwudziestej dziewiątej – *transfiguracji*.

Titanic jest bajką o dwóch sekwencjach, ponieważ część filmu przedstawiająca tonięcie statku jest osobną częścią fabularną. Niektóre funkcje, na przykład uszkodzenie, zwycięstwo, etc., występują kilka razy. Sekwencja może występować osobno, ale tylko połączenie dwu sekwencji tworzy pełną bajkę. W wypadku *Titanica* ciąg dalszy pierwszej sekwencji następuje po zakończeniu drugiej.

XXX. *Ukaranie wroga*. Określenie: *ukaranie*. Po katastrofie statku Rose nie wraca do Cala, lecz zaczyna nowe życie. Bardziej dosłownym wariantem ukarania jest późniejsze samobójstwo Caledona. Jest to bajka z morałem, który mówi, że pieniądze szczęścia nie dają, a za snobizm, podłość i oszustwo trzeba zapłacić wysoką cenę.

XXXI. Bohater zawiera małżeństwo i zostaje carem. Określenie: *wesele*. Podpunkt 2. Czasem bohater tylko zawiera małżeństwo, ale jego narieczona nie jest królewną i bohater nie zostaje królem. „Ślub” Jacka i Rose jest ukazany w ostatniej scenie filmu, kiedy akcja powraca na pokład „Titanica”. Goście weselni to bohaterowie pozytywni. Rose, jako panna młoda, wchodzi w białej sukni, w której nie pojawiła się w filmie nigdy wcześniej. Młodzi podają sobie ręce i przypieczętowują swoją miłość pocałunkiem.

Czy James Cameron realizując swój film korzystał z prac Władimira Proppa? Jest to mało prawdopodobne; rozstrzygnięcie nie ma zresztą większego znaczenia. Umberto Eco definiował cechy produktów kultury masowej wymieniając między innymi powtórzenie i uleganie ustalonym schematom⁴. Widz czerpie przyjemność nie ze śledzenia fabuły, ale z jej przewidywania, w którym nie ma elementu zaskoczenia. *Titanic* jest nie tylko opowieścią o rzeczywistym zdarzeniu, ale na dodatek remake’iem wielu filmów, które opowiadają tę samą historię. Przyjemność jest więc podwójna: nie tylko znamy zakończenie, ale – mając w podświadomości schemat bajki – przewidujemy całą, tak zwaną oryginalną fabułę. Sentymalizm, polegający na wzruszaniu się swoim własnym wzruszeniem, paradoksalnie prowadzi do *katharsis*. Lęk, trwoga i łzy, które wylewamy nad losami bohaterów, umacniają nas w poczuciu, że jesteśmy ludźmi wrażliwymi, których stać jeszcze na wzruszenie – ten zachwyt nad subtelnością naszych uczuć prowadzi właśnie do oczyszczenia.

Jest to oczywiście balansowanie na granicy emocjonalnego kiczu. Symptomatyczne jest, że współcześnie bajka, która opowiada wciąż tę samą historię, istnieje w otocze efektów specjalnych, kasowych aktorów, reklamy. Dojrzały

widz nie powie wprost, że chce posłuchać bajki, że ma potrzebę utożsamienia się z bohaterem, lecz musi ubrać swoje pragnienie w szatę fetyszu, którym od dłuższego czasu jest technika.

Bohater bajki to każdy z nas – przynajmniej chcemy w to wierzyć: ma on szczególne zdolności nie doceniane przez społeczeństwo, a świat, w którym żyje, cierpi na symboliczny brak czegoś, co uznajemy za bezwzględnie ważne; jednak po podróży pełnej niebezpieczeństw odnosi zwycięstwo. O tym marzeniu wiedzą doskonale producenci i reżyserzy (którzy pełnią może rolę bazarzy-terapeutów), tworząc filmy, które są idealną realizacją tych potrzeb. Marshal McLuhan powiedział, że kino otworzyło świat triumfalnej realizacji złudzeń i marzeń, które można kupić za pieniądze. To prawda. Ale kino – jak bajka – pyta też o rzeczy najprostsze, na które jak wiadomo nie ma odpowiedzi: o prawdę, dobro, piękno, i oczywiście o samego człowieka. Widz chce być uwiedziony takim opowiadaniem. Bo, jak powiedział Wojciech Marczewski: *Istotą kina jest to, że ktoś mi opowiada bajkę. Ktoś inny, nie ja. (...) Ta potrzeba w nas nie przeminie*⁵.

BEATA ŚWIĘTOCHOWSKA



¹ J. Wójcik, Materiały do wykładów prowadzonych w Instytucie Kultury Polskiej UW w roku ak. 2000/2001.

² W „Film” 1998, nr 2.

³ B. Gołębiewski, *Wstęp*, w: W. Propp, *Morfologia bajki*, Warszawa 1976.

⁴ U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, tłum. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1-2, s. 12-36.

⁵ *Rozmowy na koniec wieku*, Kraków 1999, s. 67.