

Dramaturgia barw w Zaginionej dziewczynie Davida Finchera

Susanne Marschall, opisując w *Farbe im Kino*[1] zjawisko dramaturgii barw, zwróciła uwagę na wyraźną dominację koloru w kinematografii początku XXI wieku. Przejawia się ona głównie w takich filmach, jak *Memento* Christophera Nolana (2000), *Hero* Zhanga Yimou (2002), *Porozmawiaj z nią* Pedro Almodóvara (2002) oraz *Kocha... Nie kocha!* Laetitii Colombani (2002). Obecne w nich kolorystyczne koncepcje wspierają opowiadaną historię i wyraźnie wzmacniają emocjonalne oddziaływanie filmu[2]. Jawią się jako element dramaturgiczny, symboliczny oraz wytwarzający nastrój[3]. Barwy odnoszą się do powszechnych i indywidualnych skojarzeń oraz charakterystycznej dla danego kręgu kulturowego symboliki. Z tego względu podstawą badania funkcji i znaczenia kolorów w filmie musi być kontekst samego dzieła – przedstawianych wydarzeń, tematu i kultury, do której film się odwołuje. Ostrożności wymaga również powoływanie się na teorie postrzegania i oddziaływania barw ze względu na różnorodność wniosków[4] oraz brak jednoznacznych wyników badań empirycznych[5].

Barwa jako jeden ze środków wyrazu filmu może mieć charakter naturalny lub ekspresjonistyczny[6]. Naturalne zastosowanie kolorów powoduje, że są odbierane jako realistyczne, a ich wpływ na emocje jest subtelny i przyjmowany nieświadomie. Ekspresjonistyczny charakter kolorów jest łatwo dostrzegalny – barwy ulegają celowemu odrealnieniu, budując dystans między światem filmu a rzeczywistością. Wiele filmów można jednak zaliczyć do obu kategorii jednocześnie, ponieważ zawierają jawną i ukrytą dramaturgię. Pozornie neutralny pod względem kolorystyki film może zawierać sceny lub ujęcia, w których zaskakujące zastosowanie koloru detalu lub światła sygnalizuje kryjącą się za nimi intencję twórcy.

[1] S. Marschall, *Farbe im Kino*, Marburg 2005.

[2] Ibidem, s. 10.

[3] Nawiązania do perspektywy Marschall w badaniu koloru w filmie można znaleźć w pracy Alice Bienk: *Filmsprache*, Marburg 2008, s. 72–76.

[4] Zob. S. Popek, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin 2008, s. 80–108.

[5] Zob. P. Zieliński, *Wpływ barw otoczenia na reakcje fizjologiczne i zachowanie – przegląd badań i próba oceny*, „Roczniki Psychologiczne” 2007, t. 10, nr 1, s. 11–25. Zdaniem Zielińskiego brak spójności uzyskiwanych wyników jest spowodowany nieuwzględnia-

niem w ocenie wyników parametrów kolorymetrycznych oraz nierozstrzygnięciem kwestii mechanizmu wpływu barwy na odbiorcę. Autor podaje pod rozwagę hipotezę barwy jako nośnika informacji o kontekście sytuacyjnym, który wpływa na odbiorcę jawnie i w sposób utajony. Ibidem, s. 22–23.

[6] Zastosowane przez Bienk określenie „ekspresjonistyczny” nie jest bezpośrednim odniesieniem do niemieckiego ekspresjonizmu, lecz podkreśleniem sztuczności i abstrakcyjności zastosowanego w danym filmie koloru, którego obecność nie pozostaje niezauważona przez widza.

Przykładem takiego kształtowania dramaturgii barw w filmie jest *Zaginiona dziewczyna* Davida Finchera.

Opowieść o zemście rozczarowanej swoim małżeństwem Amy Elliott Dunne (Rosamund Pike) na mężu Nicku Dunne (Ben Affleck) charakteryzuje oszczędność palety barw, w której wyraźnie dominują żółć, zieleń oraz niebieski. Ujęcia mają charakter kompozycji monochromatycznych lub opartych na kontrastach, zwłaszcza barwy żółtej i niebieskiej. Kolory wspierają dramaturgię filmu oraz uwydatniają konflikt pary głównych bohaterów – pełne napięcia ścieranie się dwóch koncepcji na życie. Historia jest opowiadana z dwóch perspektyw: pamiętnika Amy, który w połowie narracji okazuje się być dziełem wykreowanym z potrzeby zemsty, oraz obserwującego bieg wypadków Nicka, który próbuje tuszować prawdę o swoim związku z żoną. Nagłe pojawienie się zaginionej Amy w roli realizującej wypracowany plan hetery powoduje, że uzyskane wcześniej informacje o rozwoju ich związku trudno uznać za obiektywne. Dołączenie do konfliktu mediów wywołuje dodatkowe komplikacje. W efekcie poznanie prawdy wydaje się niemal niemożliwe.

Kolorem, który coraz wyraźniej podkreśla rozpadowanie się obrazów o szczęśliwym związku, jest zieleń. W filmie są obecne także inne wzmacniające bieg wypadków barwy: kontrastujące z otoczeniem czarne ubrania żony Nicka, nadające łagodności róż długopisów bohaterki, prowokująca czerwień krwi i znalezionej przez detektyw Rhondę Boney (Kim Dickens) bielizny, a także szarość łazienki państwa Dunne, której ascetyzm obrazuje fizyczną i moralną nagość rozmawiających w niej małżonków. Barwy podkreślają narastający konflikt, nieuchronny rozpad małżeństwa oraz utratę kontroli nad własnym życiem.

Kolor żółty jest przypisany głównie Amy oraz scenom z jej pamiętnika, w których ważną funkcję pełni związana z żółtą kolorystyką scenografii i światła scena poznania „wspaniałego faceta” oraz oświadczyn. Jakkolwiek Amy kilkakrotnie pojawia się w filmie w czarnym stroju, jej ubrania nawiązują do jasnej kolorystyki – białe bluzki, beżowe żakiety i płaszcze. Barwa żółta dominuje zwłaszcza w pierwszej części filmu, poświęconej obrazowi szczęśliwego życia we dwoje. Susanne Marschall podkreśla, że żółty najbardziej ze wszystkich kolorów jest kojarzony z ciepłem, dojrzałością, radością i świeżością[7]. Gdy Amy i Nick przychodzą na premierę książki, żółto-czarna aura otoczenia sprawia wrażenie podniosłości chwili, która ostatecznie stanie się sceną oświadczyn Nicka. Amy zapisuje w swoim pamiętniku: „I wówczas wieczór przestał być aż tak koszmarny”[8]. Rozwój historii sugeruje życie bliskie ideałowi, pełne radości i zrozumienia. Jednak barwa żółta posiada również negatywne znaczenie. Wiązana z fałszem, zdradą, zazdrością i przebiegłością[9], w mrocznych okresach historii była stygmatem

[7] S. Marschall, op. cit., s. 67–71.

[8] Wszystkie cytaty pochodzą z polskiego wydania DVD: *Zaginiona dziewczyna*, reż. D. Fincher, scen. G. Flynn, dystr. Twentieth Century Fox, Regency Enterprises 2015.

[9] Por. S. Marschall, op. cit., s. 75; A. Mączyńska-Frydryszek, M. Jaskólska-Klaus, T. Maruszewski, *Psychofizjologia widzenia*, Poznań 1991, s. 215–216; S. Popek, op. cit., s. 101–102.

Żydów, fałszerzy i heretyków^[10]. Wcześniejsze obrazy szczęścia Amy i Nicka zastępuje narastające między nimi niezrozumienie, widoczne w stosowaniu podobnych rozwiązań kolorystycznych. Scena pchnięcia Amy na balustradę odwołuje się do wcześniejszych oświadczeń Nicka. Czarną sukienkę bohaterki zastąpił luźny sweter, rozpuszczone włosy – koński ogon. Zmienia się nastrój wydarzenia: „Nie przeraziło mnie to, że mnie pchnął. Przeraziło mnie to, jak bardzo pragnął dalej mnie krzywdzić”. Żółć światła i ścian kontrastuje z czernią stroju i aktem przemocy. Pozory „raju” zostają ostatecznie zanegowane. Podobna sytuacja pojawia się w scenie pocałunku Nicka z kochanką, którego świadkiem staje się idąca w stronę jego baru żona. Gest muśnięcia kobiecej wargi przez Nicka zostaje powtórzony, ale już nie w kontekście pierwszej randki z Amy, lecz uwiedzenia Andie Fitzgerald (Emily Ratajkowski). Żółty jest obecny również we wnętrzach domu małżonków w stanie Missouri – beżowe ściany w sztucznym oświetleniu zyskują żółty odcień. Przestronne wnętrza i białe detale sprawiają wrażenie dostatku i radości, lecz w świetle późniejszych wydarzeń okaże się to złudzeniem.

Jednak nie wszystkie epizody z pamiętnika Amy są utrzymane w żółtej tonacji. Opowieść zawiera sceny w neutralnym oświetleniu i odmiennej kolorystyce: czerwony wystrój chińskiej restauracji czy niebieska poświata biblioteki, w której Nick znajduje kolejną wskazówkę z okazji drugiej rocznicy ślubu. Wspomnienia bohaterki charakteryzuje powtarzający się kontrast żółtego i niebieskiego. Scena rozmowy o planach po utracie pracy jest utrzymana niemal całkowicie w niebieskich barwach. Oboje sprawiają wrażenie osób, dla których kłopoty finansowe nie są żadną przeszkodą dla wspólnego szczęścia. Jednak następna scena prezentuje inny bieg wypadków – leżący na szaro-niebieskiej kanapie Nick cały swój wolny czas poświęca graniu na konsoli, a jego granatowy sweter powoduje wrażenie wtopienia mężczyzny w tło. Ubrana w jaśniejsze rzeczy Amy wyraźnie dominuje w tej sprzeczce. Niebieski zostaje przypisany Nickowi. To kolor „bezpieczny” – nie szokuje, nie oburza, ma charakter uspokajający i neutralny^[11], nie był wiązany z potępieniem i społeczną dyskryminacją^[12]. Barwa ta sygnalizuje spokój, wręcz bierność Nicka, który zdobywa się jednak na walkę z zamierzającą oskarżyć go o morderstwo żonę. Wybiera się w podróż do Nowego Jorku, aby zatrudnić prawnika i dowieść swojej niewinności. Przestrzeń lotniska, biurowca i baru, w którym Nick spotyka się z byłym chłopakiem swojej żony – Tommym O’Harą (Scoot McNairy), są

[10] M. Pastoureau, *Niebieski. Historia koloru*, przeł. M. Ochab, Warszawa 2013, s. 109.

[11] Ibidem, s. 205–206.

[12] Ibidem, s. 107–111. Niebieski pojawił się w powszechnym ubiorze dopiero na przełomie XI i XII wieku. Wcześniej był uzyskiwany z drogich barwników, a po rewolucji w farbiarstwie, jaka dokonała się w XII wieku, kolor ten stał się niezwykle modny. Jednak spowodowało to, że niebieski długo nie pełnił

żadnej społecznej funkcji. W efekcie posiada on słaby ładunek symboliczny i emocjonalny oraz nie zalicza się do podstawowych kolorów dawnych społeczeństw: czerwonego, białego i czarnego; ani do kolorów dyskryminacyjnych, np. XIII-wiecznej bieli, czerni, żółci, zieleni i czerwieni. Z tego względu niebieski nie jest obarczony żadną ugruntowaną symboliką. Zob. ibidem, s. 15, 108.

utrzymane w niebieskiej tonacji. Pojawia się plan działania i nadzieja. Amy zostaje zdemaskowana jako osoba despotyczna i bezwzględna we wszystkich swoich poprzednich związkach.

Niebieski towarzyszy działaniom detektyw Boney i prawnika Tannera Bolta (Tyler Perry)[13]. Nie bez przyczyny policjantka stwierdza, że nie wierzy do końca w prawdziwość przeglądanej przez nią pamiętnika Amy. Błękitne światło trzymanej przez Boney latarki przenika przestrzeń opuszczonego supermarketu i domu ojca Nicka, w których szuka śladów zaginionej kobiety. Niemal w każdej scenie rozmowy z Nickiem i jego siostrą bliźniaczką Margo (Carrie Coon) prawnikowi towarzyszy niebieska aura w tle. Kolor ten, prezentowany przez Bolta i Boney, staje się synonimem poszukiwanej prawdy. Przenikliwość związana z tą barwą ulega jednak deformacji. Niebieski posiada również negatywne znaczenie jako kolor przedstawianych w filmie mediów, zwłaszcza stacji telewizyjnych, które tworzą coraz bardziej absurdałne interpretacje wydarzeń związanych z zaginięciem Amy. Staje się barwą pospiesznych interpretacji i braku odpowiedzialności. Widać to bardzo dobrze w scenie na lotnisku, kiedy Nick czeka na samolot. Jego poczucie triumfu i nadziei znikają w trakcie oglądania telewizyjnego programu, w którym oskarża się Nicka oraz jego siostrę o kazirodztwo. Mężczyzna pospiesznie zakłada czapkę i ze spuszczoną głową przechodzi przez terminal.

Kontrast między żółtym i niebieskim dodatkowo pogłębia ich znaczenie w filmie. Żółty jest bodźcem działającym na zewnątrz, barwą aktywną i zwracającą na siebie uwagę, dzięki czemu znajduje zastosowanie w znakach ostrzegawczych[14]. Tymczasem niebieski „działa hamująco na system nerwowy. Spowalnia oddychanie i tętno oraz łagodzi uczucie bólu”[15], jest bodźcem zwróconym do wewnątrz[16]. Z tego względu jest związany z takimi pojęciami jak zimno, spokój i wyciszenie[17]. Obie barwy wydają się jednak idealnie komponować ze sobą – po zaadaptowaniu wzroku do barwy żółtej pojawia się po pewnym czasie podwyższona wrażliwość na niebieski jako barwę dopełniającą[18]. Kontrast obu kolorów w filmie ma charakter komplementarny – ich uzupełnianie się dodatkowo wzmacnia oddziaływanie i znaczenie każdego z osobna[19]. Widać to bardzo wyraźnie w scenach, w których żółty i niebieski występują równocześnie. Powoduje to wzrost ich nasycenia i wizualne ożywienie, ponieważ obie barwy są dopełnia-

[13] Niebieski ze względu na swoje późne rozpoznanie nie został zaliczony do grupy kolorów liturgicznych, ale bardzo szybko przypisano go postaci Najświętszej Marii Panny (XII wiek) oraz umieszczono w herbie Kapetyngów jako „błękit królewski” i kolor króla Francji, symbol miłości, lojalności i godności królewskiej. Od XV do XVIII wieku niebieski był uznawany za kolor moralny. Zob. M. Pastoureau, op. cit., s. 49–98.

[14] G. Zeugner, *Barwa i człowiek*, przeł. J. Rogaczewski, Warszawa 1965, s. 102.

[15] Ibidem, s. 102, 127.

[16] Ibidem. Por. A. Mączyńska-Frydryszek, M. Jaskólska-Klaus, T. Maruszewski, op. cit., s. 209.

[17] Warto jednak zaznaczyć, że od średniowiecza do renesansu kolor niebieski postrzegano jako ciepły. Zob. M. Pastoureau, op. cit., s. 207.

[18] A. Mączyńska-Frydryszek, M. Jaskólska-Klaus, T. Maruszewski, op. cit., s. 173.

[19] A. Bienk, op. cit., s. 75.

jące. Efekt ten jest bardzo widoczny w jednej z ostatnich scen, w której Amy informuje Nicka, że jest z nim w ciąży. Układ kolorów przypomina ich pierwszą randkę, zaręczyny i scenę fizycznej przemocy (czern stroju Amy i żółte tło). Nick szybko domyśla się, że żona wykorzystała do zapłodnienia *in vitro* jego oddane do badania płodności nasienie. Grozi jej testami na ojcostwo, lecz bezskutecznie. Czern sukienki podkreśla opresyjność zachowania kobiety podczas rozmowy – nie przyjmuje ona żadnego sprzeciwu. Żółte tło za nią kontrastuje z kolorem widocznym za postacią jej męża – ubrany w niebieską koszulę niejako zlewa się z niebieskawym światłem korytarza w oddali. Mężczyzna nie ukrywa swojego zdumienia: „Masz urojenia. Jesteś niepoczytalna. Po co ci to wszystko? Tak, kochałem cię. Ale potem umieliśmy tylko sobą gardzić i nawzajem się kontrolować. I ranić”. Po prawej stronie kadru widać błękitne światło, harmonizujące z kolorem jego koszuli. Riposta z ust żony pojawia się niemal natychmiast: „Jak to w małżeństwie. Teraz idę się przygotować”. Twarz kobiety jest widoczna na żółto-białym tle wystroju jej garderoby. Kontrast, obrazujący napięcie między postaciami, jest podobny do ujęć kłótni o nadmierne wydawanie pieniędzy oraz łąskania włosów Amy na początku i na końcu filmu.

Jednak równie ciekawy wydaje się przykład kontrastu wywołanego następującymi po sobie scenami. Podczas przygotowań Nicka do wywiadu okazuje się, że jego kochanka ujawniła ich romans. Pomimo nagłej zmiany swojego medialnego wizerunku Nick decyduje się na wystąpienie w telewizji. Z wnętrza o żółto-niebieskich barwach (błękitne światło w oknach w tle), w którym prawnik przygotowywał go do występu przed kamerą, bohater przechodzi do zaimprovizowanego w hotelowym pokoju studia. Dominuje żółć, na której wyraźnie odznacza się postać zadowolonej z takiego obrotu spraw dziennikarki Sharon Schieber (Sela Ward), posyłającej bohaterowi uśmiech godny harpii. W następnej scenie widać samochód z zadowolonym z obrotu spraw rodzeństwem i prawnikiem. Mężczyzna triumfuje. Jego twarz i całe wnętrze samochodu toną w niebieskawych barwach. To drastyczne przejście między medialnym wizerunkiem a ukrywającą się za nim prawdą jest kontynuowane podczas emisji wywiadu i oglądania go przez Amy, Nicka i Margo. Nick mówi przed kamerą to, co chciałaby usłyszeć jego żona – gra zrozpaczonego męża, pragnącego wynagrodzić jej wszelkie zło, którego dokonał. W ujęciach towarzyszących emisji programu dominują żółcienie i brązy. Skromny dom Margo i luksusową willę Desiego Collinsa (Neil Patrick Harris), w której ukrywa się Amy, łączy podobna kolorystyka. W kontekście żółtego tła pojawia się zieleń: ubrań Nicka i Margo oraz bluzki Amy i roślin w domu jej poprzedniego partnera. Jest to jednak moment, w którym zielony jest już kolorem rozpadu, a nawet gnicia.

Barwa ta pojawia się w filmie już od pierwszych scen. W swoim pozytywnym znaczeniu jest związana z witalnością natury, reprezentowanej przez ogrody i przechadzające się między domami dzikie zwierzęta. Wolontariusze przemierzają leśne gęstwiny i łąki w poszukiwa-

niu zaginionej. Zieleń w filmach jest silnie powiązana z obrazem raj, spokoju, odpoczynku i życiodajnej siły^[20]. Jednak na tym znaczenie tego koloru w *Zaginionej dziewczynie* nie wyczerpuje się. Ta sama natura ulega destrukcyjnemu przetworzeniu. W domu państwa Dunne trudno dostrzec żywe kwiaty oprócz donic w jadalni. Ściany prawie wszystkich pokoi obfitują w obrazy i zdjęcia roślin w ramach. Jako quasi-zielne egzemplarze wydają się martwe. Obok soczystej zieleni na zewnątrz pojawia się kolor odnoszący bardziej do rozpadu niż żywotności. W scenie kłótni o wydawanie pieniędzy widać wiszący na ścianie obraz o zielonej kolorystyce, obok którego staje Amy, przeczuwając zbliżające się nieszczęście: „I nagle pojęłam, że będzie gorzej”. Układ ten zostaje powtórzony w burzliwej rozmowie małżonków na temat posiadania dziecka – gdy Nick mówi o „ratowaniu związku”, zaskoczona tymi słowami Amy staje na schodach w pobliżu obrazu o podobnej kolorystyce. Podczas przeprowadzki do Missouri ubrana w zielony sweter bohaterka przeczuwa narastający kryzys: „Bez pieniędzy, bez pracy, bez perspektyw. [...] Więc przenieśliśmy się do Missouri. Nie oponuję. Ale mógł mnie chociaż spytać”. Zieleń w jej strojach powróci w ujęciach skrupulatnego realizowania zemsty. Choć same przygotowania do jej zaginięcia obfitują w niemal wszystkie pojawiające się w filmie barwy (nosi niebieskie koszule, białe bluzki, szare swetry itd.) – z chwilą opuszczenia przez nią domu zieleń stanie się symbolem jej ukrywania się, wręcz wtapienia w otoczenie. To kolor większości ubrań i zasłaniającej włosy chusty. Podczas gry w golfa z nowo poznanymi znajomymi Amy omal nie zostaje zdemaskowana – sąsiadka zauważa torbę z pieniędzmi, którą bohaterka ukrywa pod rozciągniętymi bluzkami. Cała przestrzeń jest utrzymana w zielonej tonacji, podobnie jak scena, w której Amy zostaje okradziona przez swoich sąsiadów – w dziennym świetle żółtawo-kremowe ściany w wynajętym przez nią domu zyskują oliwkowy odcień. Podkreśla to dodatkowo obecność zielonych ramek z wizerunkami roślin – podobnych do tych, które zdobiły jej dom w Missouri. Pozbawiona wszelkich pieniędzy ucieka i dzwoni do jedynej osoby, która w tej sytuacji mogłaby jej pomóc – Desiego Collinsa. Ich spotkanie podkreśla osiągnięty przez Amy efekt zwyczajności, którą on określi mianem „stylu à la sklep wędkarski”. Z chwilą, gdy kobieta wchodzi do jego domu nad jeziorem, zdaje się ona wkraczać w świat bezpieczeństwa i luksusu: idealnie harmonijnego wystroju, technicznych nowinek i pięknych kwiatów. Jednak idylla szybko ujawnia swoją mroczną stronę. Żółcienie i beże nie są tutaj symbolem władzy Amy, lecz jej byłego partnera, który wyraźnie daje jej do zrozumienia, że z chwilą, gdy zwróciła się do niego o pomoc, wyraziła tym samym chęć, aby do niego na zawsze powrócić. Zielone stroje Amy podkreślają chęć dalszego stylizowania się na skrzywdzoną i bezbronną, ale szybko okazuje się, że jej plany nie będą mogły zostać zrealizowane. Wpadła w pułapkę. Zmiana stroju i fryzury jest tylko pozorem zgody na bycie

[20] S. Marschall, op. cit., s. 79–82.

z Desim. Kiedy mężczyzna wychodzi, zakupiona przez niego halka zostanie wykorzystana do pokazu maltretowanej i wijącej się z bólu przed obiektywem kamery Amy. Założona przez nią koszula pana domu towarzyszy jej w tworzeniu obrazów implikujących gwałt. W białej sukience wita Collinsa, aby po chwili go zamordować. Strumienie krwi mieszają się z białą strojów i pościeli, tworząc obraz pełen grozy. Prawie nieobecna wcześniej czerwień pojawia się tutaj jako próba powrotu do świata kontrolowanego przez Amy. Po dotarciu do domu ubrana w zieloną szpitalną koszulę streszcza grupie policjantów i agentów FBI bieg niemających miejsca wydarzeń. Przełamana zieleń, podobnie jak wcześniej żółć, staje się kolorem kłamstwa i iluzji. Podobny efekt został osiągnięty w scenie rozmowy Nicka i Margo z prawnikiem w restauracji. Z chwilą, gdy prawnik przyjeżdża do Missouri, wszystkie kłamstwa Nicka zostają ujawnione. Podczas obiadu w barze Tanner Bolt nakłania mężczyznę do ujawnienia romansu ze studentką oraz ukrytych w szopie prezentów od Amy. Rodzeństwo jest zaskoczone i niechętnie temu pomysłowi. Ich chęć ukrycia prawdy wzmacnia kontrast między niebieskim kolorem światła za plecami prawnika i zielonymi szybamami po stronie Nicka. Efekt podkreślają detale po stronie rodzeństwa: zieleń koszulki Margo oraz napój w podobnym kolorze obok jej brata. W powstałej w ten sposób kompozycji zostaje uwidoczniiona granica między dążeniem do prawdy przez Bolta a chęcią ukrycia niecznych uczynków przez pana Dunne, który najwyraźniej nie jest już tak chętny do głoszenia prawdziwej wersji wydarzeń, jak miało to miejsce podczas wcześniejszego spotkania w Nowym Jorku.

W całej historii znaczenia kolorów ulegają wyraźnemu odwróceniu. Witalna zieleń wokół domów okazuje się wdzierającym się do upadającego miasta gąszczem. Barwa ta zamiast obrazem życia i szczęśliwego związku staje się symbolem jego rozpadu. Reprezentowana przez żółć szczęśliwość i radość przeobraża się w kłamstwo i manipulację. Odwaga w poszukiwaniu prawdy zmienia się w cyniczną bezsilność, która swój wyraz znajduje w słowach opuszczającego Missouri prawnika: „Tylko jej nie wkurzaj”. Prawdziwa wersja wydarzeń pozostanie nieujawniona. Dostępny jest tylko obraz rozpadu z perspektywy dwóch osób – oszczędnej wersji Nicka i obfitującej w szczegóły opowieści Amy. Kobieta ujawnia swoje wyobrażenie idealnego związku, do którego przez pięć lat swojego małżeństwa dążyła. Związku, w którym trzeba być po prostu szczęśliwym, a który z perspektywy jednego z jej byłych partnerów był przykładem manipulacji, kontroli i psychicznej przemocy. Podstawą małżeństwa są wyobrażenia Amy o idealnej relacji: „Dawałam mu bodziec, by wzniósł się na mój poziom. Wykuwałam sobie wyśniony ideał. Byliśmy szczęśliwi, grając innych ludzi. Nie znaleźliśmy szczęśliwszej pary. A jaki jest sens bycia razem, jeśli nie ma pełni szczęścia?”. Obecność natury, wkraczającej do ich świata pod postacią zieleni, staje się znakiem powolnego rozpadu wyobrażeń i utraty kontroli nad dalszym kreowaniem idealnego życia. Małżeństwo Nicka i Amy ulega degeneracji, staje się więzieniem, w którym nie istnieją już jakiegokolwiek

wartości. Żadne z nich nie panuje już nad procesem rozpadu, podobnie jak miasto, w którym mieszkają, nie jest w stanie zniwelować zwiększającego się bezrobocia i problemów z narkotykami. Zakończenie filmu jest pozornym spełnieniem amerykańskiego snu, wyrażającym się w wybuchu radości dziennikarki Ellen Abbott (Missi Pyle) na wieść o spodziewaniu się przez bohaterów jej programu dziecka.

Radość w finale poprzedza pełna mroku scena z opłakującą przyszłe życie brata Margo, która nie jest w stanie zrozumieć wyrażenia przez niego zgody na kontynuowanie patologicznego związku. Planowanie dziecka nie będzie zapowiedzią jego silniejszego scalenia, jak miało to miejsce w *Oczach szeroko zamkniętych* Stanleya Kubricka[21]. Dr Bill Harford (Tom Cruise) i jego żona Alice Harford (Nicole Kidman) są w pełni świadomi tego, że nie wiedzą, co pozwoliło im przetrwać małżeński kryzys. Obecne w całym filmie odniesienia metafizyczne, w tym widoczny podczas opowieści Alice o jej złym śnie obraz Świętej Rodziny, ukazują małżeństwo w kontekście świata niewidzialnego, sakralnego[22]. Bohaterom pozostaje wdzięczność za ocalenie i nadzieja, że ich małżeństwo pomoże im uniknąć poznanego wcześniej zła[23]. Trudno powiedzieć to samo o związku bohaterów *Zaginionej dziewczyny*. Wspólne życie Amy i Nicka okazało się mieć zupełnie inny, niż powszechnie sądzono, charakter. Podobnie jak towarzyszące im od samego początku opowieści barwy.

[21] Według Karen D. Hoffman małżeństwo jest ukazane w filmie jako sposób na ukierunkowanie seksualnych żądz. K.D. Hoffman, *Where the Rainbow Ends: „Eyes Wide Shut”*, w: *The Philosophy of Stanley Kubrick*, ed. J.J. Abrams, Lexington 2007, s. 76–78. Wydaje się, że nie bez przyczyny ostatnia scena rozgrywa się podczas wybierania w sklepie z zabawkami świątecznego prezentu dla córki Harfordów. W tym kontekście wypowiedziane przez Alice „fuck”, czyli najważniejsza rzecz, jaką powinni w najbliższym czasie zrobić, zyskuje dodatkowe znaczenie.

[22] Do biblijnych aluzji w filmie można zaliczyć jabłko poznania dobra i zła (marihuana), początek opowieści Alice o śnie (Księga Rodzaju) czy czas akcji w okresie adwentu. Zob. M. Wedemann, *Zobrazować*

niewidzialne. Symbolika religijna w „Oczach szeroko zamkniętych” Stanleya Kubricka, w: *Język religijny dawniej i dziś (w kontekście teologicznym i kulturowym)*. Tom 5: *Materiały z konferencji. Gniezno 22–24 września 2008*, red. P. Bortkiewicz, S. Mikołajczak, M. Rybka, Poznań 2009 („Biblioteka Poznańskich Studiów Polonistycznych Serii Językoznawczej”, t. 39). [23] Film nie prezentuje jednak „małżeńskiego samobawienia” ani pewności, że nic podobnego nie będzie miało miejsca w przyszłości. Alice ostatecznie neguje wypowiedziane przez męża „na zawsze” – to perspektywa zgodna z przekonaniem reżysera o ludzkich ograniczeniach i braku samowystarczalności. Zob. ibidem, s. 484; K. Kozłowski, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2013, s. 346.