



EFEKT UTOPIONYCH --- KOSZTÓW



redakcja
Agnieszka Doda-Wyszyńska
Marcin Oleś

Efekt utopionych kosztów

Kamera Kultura 2

Efekt utopionych kosztów

Redakcja:

Agnieszka Doda-Wyszyńska

Marcin Oleś



Poznań 2023

Projekt okładki:
Agnieszka Doda-Wyszyńska

Na okładce wykorzystano kadr z filmu *O jeden most za daleko*, 1977

Recenzja:
prof. dr hab. Tadeusz Miczka

Redaktor serii
Agnieszka Doda-Wyszyńska

Rada Programowa serii:
Marek Chojnacki (UAM Poznań), Agnieszka Doda-Wyszyńska (UAM Poznań),
Krzysztof Abriszewski (UMK Toruń), Małgorzata Okupnik (AM Poznań),
Tomasz Michałuk (AWF Wrocław), Małgorzata Nieszczerzewska (UAM Poznań),
Tadeusz Miczka (UŚ Katowice), Przemysław Rotengruber (UAM Poznań)

Dofinansowanie publikacji:
Instytut Kulturoznawstwa UAM Poznań

Copyright by:
Autorzy

Copyright by:
Wydawnictwo Rys

Kamera Kultura 2

Wydanie I
Poznań 2023

ISBN 978-83-68006-03-2

DOI 10.48226/978-83-68006-03-2

Wydanie:



Wydawnictwo Rys
ul. Kolejowa 41
62-070 Dąbrówka
tel. 600 44 55 80

e-mail: tomasz.paluszynski@wydawnictworys.com
www.wydawnictworys.com

Spis treści

Od redakcji.....	7
<i>Przemysław Rotengruber</i> O „utopijnych” i konsekwentnie ponoszonych kosztach decyzji życiowych <i>Dawno temu w Ameryce</i> , 1984	13
<i>Marcin Oleś</i> Efekt „utopijnych” kosztów <i>Człowiek, który zabił Don Kichota</i> , 2018.....	29
<i>Marek Chojnacki</i> Bilans wartości <i>Zezowate szczęście</i> , 1960	49
<i>Michalina Szulejko</i> „Udręka i życie” według Almodóvara <i>Kwiat mego sekretu</i> , 1995	63
<i>Małgorzata Nieszczerczewska</i> „Chcę zacząć od zera...” <i>Blondynka</i> , 2022	75
<i>Alicja Figarska</i> Gdy emocje wpadanie w pułapki ułatwiają... <i>Elegia</i> , 2008.....	95
<i>Maciej Kijko</i> Kapitan Ahab i Tania Natura <i>Moby Dick</i> , 1957	111
<i>Martyna Pożusińska</i> Dziwne koleje ludzkiej racjonalności, czyli czego uczą nas szaleńcy? <i>Aguirre, gniew boży</i> , 1972	127
<i>Tomasz Michaluk</i> Dehumanizacja cielesności w dobie wojny. O jeden efekt CGI za dużo <i>O jeden most za daleko</i> , 1977	149
<i>Roland Chalupa</i> „Honus, czy nie widzisz, że razem możemy być tylko teraz”? <i>Niebieski żołnierz</i> , 1970	165
<i>Agnieszka Doda-Wyszyńska</i> Przepraszam, czyja to wojna? <i>Ziemia niczyja</i> , 2001.....	177

Od redakcji

Współczesne badania nad ludzkimi zachowaniami potwierdzają tezę, że Homo sapiens nie jest racjonalny, lecz tylko racjonalny bywa, a najczęściej wykorzystuje swoją racjonalność w sposób paradoksalny, dla wytłumaczenia się z nieracjonalnych zachowań.

O tym, jak trudno z nieracjonalnych zachowań zrezygnować, opowiada pierwszy z tekstów *Kamera Kultura II*. W filmie *Dawno temu w Ameryce* Sergio Leone sięga po stereotyp lojalnego przestępcy, który w imię dobrze rozumianej przyjaźni sukcesywnie traci wszystko, na czym kiedykolwiek mu zależało: przyjaźń, miłość, pieniądze, wreszcie honor. Leone, opowiadając nam o półświatku, stawia w swym *opus magnum* kluczowe pytanie (kluczowe także dla niniejszego tomu): czy warto dochowywać wierności zasadom (nawet tym wzniosłym) wtedy, kiedy narażają nas one na ustawiczne straty?

Książka zawiera 11 analiz dzieł filmowych w perspektywie aksjologicznej, w kontekście pytania o psychologiczny mechanizm nazywany efektem utopionych kosztów. Dobór filmów jest arbitralny i zależny od poszczególnych autorów. Gdy filmowy zestaw został ustalony, autorzy zechcieli nawiązywać wzajemnie do wybranych przez siebie filmów. Miał się w nim tutaj znaleźć jeszcze jeden film oprócz omówionej jedenastki – *Silent Twins* Agnieszki Smoczyńskiej z 2022 roku, stąd nawiązanie do tego filmu u Marcina Olesia i Rolanda Chalupy.

Tematem przewodnim tomu jest powszechna skłonność do obrony podjętych przez nas decyzji mimo ponoszonych z tego powodu strat. Efekt ten pojawia się przede wszystkim w wyniku różnego rodzaju napięć pomiędzy planami a realizacją, jednostką a społeczeństwem oraz ludzką emocjonalnością a racjonalnością. Mimo ponoszonych strat z powodu podjętej decyzji jednostka z niechęcią do zmiany tej decyzji, a ogólnie – z powodu niechęci do zmiany, trwa w sytuacji przynoszącej raczej straty niż korzyści. Fenomen ten tłumaczy ekonomia behawioralna, skupiona na odrzuceniu prymatu racjonalności na rzecz motywów emocjonalnych (Richard H. Thaler). Starsze koncepcje racjonalności nazywały człowieka homo oeconomicus, zakładały, że kieruje się on

użytecznością i egoistycznym interesem, a jego wybory oparte są na zdobywaniu informacji, jak zwiększać swoją efektywność.

W drugim tekście mamy do czynienia z odmienną formułą postrzegania efektu utopionych kosztów, co zaznaczone zostało już w samym tytule. *Efekt utopijnych kosztów* opowiada o filmie Terry'ego Gilliana *Człowiek, który zabił Don Kichota*. Zauważając paralelizmy pomiędzy literackim pierwowzorem (Don Kichote), biografią jego twórcy (Cervantes) oraz realizacją filmowego dzieła i postawą reżysera, autor sugeruje, iż koszty utopione w ramach utopii podlegają odmiennej arytmetyce. Utopione koszty w ramach życia *versus* utopijne koszty w ramach sztuki. Bez tych ostatnich Cervantes nie stworzyłby *Don Kichota*, Terry Gilliam *Człowieka, który zabił Don Kichota*, a świat sztuki byłby pustynią racjonalnych artefaktów, bynajmniej nie arcydzieł.

Trzeci tekst traktuje o filmowym arcydziele rodzimej produkcji, filmie Andrzeja Munka *Zezowate szczęście* z 1960 roku. Artykuł błyskotliwie zestawia podejście ilościowe *versus* jakościowe do owych efektów. Tytuł *Los jako efekt przymiarek do wartości* sugeruje, iż możemy społeczne role czy wartości przymierzać jak garnitury u krawca. W przeciwieństwie do bohatera z filmu Leone główna postać z filmu Munka dąży do szczęścia za wszelką cenę, wciąż przymierzając nowe „kostiumy”. Bohater filmu Munka, Jan Piszczyk, zdaje się jednak mówić: po co się ograniczać? Inwestuje w kolejne postaci siebie, niczym w pakiety na giełdzie – któraś musi przynieść zysk. Filmowy bohater to nie tylko (*nomen omen*) ofiara losu, ale także pionek na szachownicy komunistycznej państwowości, zakładającej, że obowiązkiem państwa jest pomnażanie szczęścia swoich obywateli.

Kolejny film na naszej liście daleki jest od polskich realiów lat sześćdziesiątych, *Kwiat mego sekretu* opowiada historię poczytnej autorki romansów, która, choć sławna i dobrze sytuowana, wiedzie niespełnione życie. Jej sława pełna jest goryczy – pisze pod pseudonimem książki, z których już dawno przestała być dumna. Do tego jej małżeństwo wisi na włosku. Bohaterce, mimo problemów z alkoholem i próby samobójczej, udaje się przełamać kryzys. Na tle niniejszego tomu to być może jedyny tak wyraźny przykład, iż powzięte raz decyzje/

role życiowe i zobowiązania mogą zostać cofnięte, a efekt utopionych kosztów ograniczony do minimum.

Tymczasem zupełnie inną perspektywę przybliży następny tekst cyklu, opisując bohaterkę, która próbując sprostać zadaniu indywidualnego konstruowania scenariusza swojego życia i inwestowania w siebie bez względu na poniesione koszty, bierze udział w różnorodnych grach, wpisując je w odpowiednie scenariusze. Przypomina w tym poniekąd opisywanego przez Marka Chojnackiego bohatera filmu *Munka*, z tą jednak różnicą, iż kostiumy, które nosi, zakłada na konkretną okoliczność, a nie na oślep jak *Piszczyk*. Tytułowa Blondynka wciela się w kobiece role tak dobrze, iż zapomina o tym, kto się w nie wciela, czyli o samej sobie. Ciało, aktorka, kobieta, matka, córka, kochanka – wszystkie żądają od swojej żywicielki zapłacenia najwyższej ceny.

Ludzie często dokonują nietrafnego bilansu życiowych wartości, jak bohaterka *Elegii*. Historia namiętnego związku krytyka teatralnego i pięknej studentki, który z erotycznej fascynacji przeradza się w niebezpieczną relację z dominującą niszczącą zazdrością, stawia decyzję dotyczącą najważniejszych emocji związanych z miłością pod znakiem zapytania. Czy istnieje miłość nieprzynosząca emocjonalnej satysfakcji? Czy to jeszcze jest miłość? Kiedy kończy się, a kiedy zaczyna miłość?

Często trwanie w błędnych decyzjach prowadzi prosto w szaleństwo, jak jest to ukazane w filmach *Moby Dick* i *Aguirre, gniew Boży*, gdzie skrajna męska emocjonalność wygrywa z racjonalnością nakazującą nam chronić życie własne i najbliższych.

Bohater filmu Johna Hustona to łowca wielorybów z XIX wieku – Izmael, który rusza na ocean statkiem dowodzonym przez demonicznego kapitana Ahaba. Historia morskiej wyprawy jest z jednej strony opowieścią o tym, co wydarzyło się 20 listopada 1820 roku, kiedy to brytyjski statek wielorybniczy *Essex* został staranowany prawdopodobnie przez kaszalota i zatonął w znacznej odległości od wybrzeży Ameryki Południowej. Z drugiej, to opowieść o zmaganiach człowieka niepoahamowanego w podporządkowywaniu sobie świata i jego bezwzględnej eksploatacji, z samym Bogiem lub naturą, których alegorią jest wieloryb.

Bohater filmu Herzoga jest jeszcze bardziej niepoahamowany w swoich pragnieniach. Tytułowy *Aguirre*, pochodzący z XVI wieku, z Ameryki

Południowej hiszpański konkwistador, bierze udział w wojskowej ekspedycji poszukiwaczy mitycznej złotej krainy Eldorado pod wodzą Pizarra. Początkowo ma być to jej odkrycie i podbicie, ale Aguirre stawia sobie coraz śmielsze i coraz mniej realne cele. Możemy się zastanawiać, czy ostatnia część filmu nie jest tak doskonałym obrazem szaleństwa dlatego, że w eskalowanie pragnienia angażuje się sam reżyser, walcząc na planie z głównym bohaterem / aktorem.

Zawsze efekt utopionych kosztów dobrze ilustrują filmy poświęcone wojnom, dlatego mamy w zbiorze ich aż trzy obok siebie. Wojna jest skrajnością, nie ma tu już miejsca na rozwiązywanie konfliktu, przyzieranie kostiumów, jest tylko walka na śmierć i życie, nastawiona na zniszczenie wroga. W wojnach zjawiska odczłowieczenia przyspieszają, perspektywa racjonalnego patrzenia na świat zostaje całkowicie usunięta, razem z perspektywą przewidywalności.

O jeden most za daleko to jeden z ostatnich filmów wojennych, które przedstawiają w sposób całościowy przebieg bitew podczas drugiej wojny światowej. Po tej produkcji na znaczeniu zyskuje kino antywojenne ukazujące bezsens wojny raczej oczami pojedynczych ludzi. Film Richarda Attenborougha to wojenna gra na wielkiej planszy świata i aż trudno dziś uwierzyć, że powstał przed erą komputerowych efektów specjalnych. Wojna jest zawsze zmaganiem indywidualności, ale w filmie angielskiego reżysera jest to przede wszystkim zmaganie się dowódców, którzy mają wizje i strategiczne wielkie plany, z szeregowymi żołnierzami, którzy muszą je wcielić w życie, ryzykując wszystko.

Niebieski żołnierz to historia stanowiąca długie przygotowanie do kulminacyjnej sceny masakry Czejenów, jakiej niebieskie wojska amerykańskie dokonują 29 listopada 1864 roku. Główną osią historii jest podróż do odległej o parę dni drogi bazy amerykańskiej armii idealistycznie nastawionego do świata szeregowca Honusa i Kathy zwanej też Crestą, która spędziła dwa lata wśród Indian. Bohaterom mimo dzielących ich różnic charakterów udaje się zbudować bliską relację, jednak końcówka filmu nie otwiera im perspektyw na wspólne, szczęśliwe życie.

Ostatni z zebranych tu filmów otrzymuje w 2002 roku Oscara i Złoty Glob za przedstawienie nowoczesnej wojny. Przed obejrzeniem *Ziemi niczyjej* tak do końca nie zdawaliśmy sobie chyba sprawy, co oznacza

sformułowanie „nowoczesna wojna”. Informacje o okrutnej ludobójczej wojnie w Europie w latach 90. ubiegłego wieku naprawdę zaskoczyły cały świat. Wydawać by się mogło, że tego typu masowe okrucieństwo, w świecie globalnych mediów i wojsk ONZ służących do rozwiązywania międzynarodowych konfliktów, mamy już za sobą, tymczasem konflikty prowadzące do wojny tylko przybierają na sile.

Ale czy musimy być pesymistami i wyznawać pogląd o pogarszaniu się świata oraz nadciągającej Apokalipsie? Czy nie możemy wyciągnąć wniosków chociażby z filmowych przedstawień? Nauka na błędach innych jest nie tylko najprzyjemniejsza, ale też być może najcenniejsza, bo pozwala zminimalizować ofiary. Dzięki myśleniu o filmowych dziełach wyostriamo uważność, aby podjąć życiową zmianę, porzucając fałszywy blichtr efektu utopionych kosztów.

Przemysław Rotengruber
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań
proten@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0001-9354-7379



**O „utopionych” i konsekwentnie
ponoszonych kosztach decyzji życiowych
*Dawno temu w Ameryce, 1984***

„(...) zamiast kraść jako bankier, fabrykant,
sekretarz czy inny prezes,
lepiej kraść *par excellence* jako złodziej...
tak jest chyba uczciwiej”.
Henryk Kwinto¹

¹ Główny bohater filmu Juliusza Machulskiego *Vabank* (1981). W rolę Kwinty wcielił się Jan Machulski.

Efekt utopionych kosztów czy zgoda na sterowanie zewnątrzne? Wprowadzenie

Efekt utopionych kosztów niepokoi każdego z nas². Zdobywając się na wysiłek zachowania wierności raz przyjętym zasadom, realizując życiowe zamiary, łatwo zapominamy o cenie, którą przychodzi nam za to płacić. Jakże często okazuje się, że cel, który sobie wyznaczaliśmy, przesłonił koszty jego osiągnięcia. Co gorsza, okazuje się to poniewczasie³. Dopiero wtedy, gdy poniesiona strata dotyka nas bezpośrednio (niekiedy), udaje się nam rozeznąć w naszym położeniu. Przypominamy sobie wówczas, że nie chcemy tracić kontaktu z rzeczywistością. Nie lekceważymy ani norm poprawnościowych obowiązujących w świecie społecznym, ani utrwalonych w nim wyobrażeń na temat tego, o co warto zabiegać. Jednocześnie nie godzimy się na to, by bezkrytycznie ulegać jego werdyktowi. Jak zatem wypośrodkować między oboma skrajnościami?

Jeśli wierzyć przedstawicielom nauk o kulturze, wymykanie się reguł dobrego życia spod naszej kontroli jest nieuniknioną konsekwencją unowocześnienia. Max Weber pisze o wypieraniu wzorów racjonalności opartej na wartościach (*wert-rational*) przez wzory racjonalności celowej (*zweck-rational*)⁴. W paradygmacie weberowskim, zamienionym przez jego najradykałniejszych interpretatorów w tezę mówiącą o zafałszowaniu świadomości człowieka Zachodu, miarą jego rozwagi i skuteczności

² Efekt utopionych kosztów (*sunk cost effect*) inaczej nazywany jest błędem utopionych kosztów (*sunk cost fallacy*). Por. H.R. Arkes, C. Blumer, *The psychology of sunk costs*. „Organizational Behavior and Human Decision Processes” 1985, vol. 35, s. 124-140; D. Ronayne, D. Sgroi, A. Tuckwell, *Evaluating the sunk cost effect*, „Journal of Economic Behavior & Organization” 2021, vol. 186, s. 318-327; por. V. Tait, H.L. Miller, *Loss Aversion as a Potential Factor in the Sunk-Cost Fallacy*, „International Journal of Psychological Research” 2019, vol. 12(2), s. 8-16,

³ E. Aronson, *Człowiek – istota społeczna*, tłum. J. Radzki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 169-171, 231-232.

⁴ M. Weber, *Gospodarka i społeczeństwo*, tłum. D. Lachowska. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 161, 202; por. R. Bendix, *Max Weber. Portret uczonego*, tłum. K. Jakubowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 423.

jest jego zdolność działania w nastawieniu instrumentalnym⁵. Zafałszowanie jego świadomości nie polega na tym, że czerpie on korzyści z kontroli sprawowanej nad otoczeniem społecznym i gospodarczym, lecz że cele i środki, za pomocą których kontrola ta jest sprawowana, traktuje jako przepis na własne życie⁶.

Oczywistym następstwem tego zrównania jest rozbrat społeczeństw współczesnych ze światem wartości konkurencyjnych wobec – dominujących w ich praktyce – funkcjonalnych wzorów postępowania. Nawet one zresztą nie dają gwarancji aksjologicznej stabilności. Kryterium tego, co użyteczne, korzystne czy opłacalne, co rusz zmienia swój kształt. David Riesman przypomina, iż cechą owych społeczeństw jest nie tylko to, że przestały być społeczeństwami „sterowanymi tradycją” (*tradition-directed social type*). Równie ważne jest to, że – pod wpływem zmian zachodzących po II wojnie światowej – przestały one być zbiorowościami kierującymi się własnymi, wewnętrznymi regułami postępowania (*inner-directed social type*)⁷. Dziś ich członkowie podporządkowują się dyrektywom pochodzącym „z zewnątrz” (*other-directed social type*)⁸. Wiare w trafność wyborów dotyczących ich życiowej drogi czerpią oni z obserwacji zachowań ich społecznych partnerów uzupełnionej – czynionym naprędce – rachunkiem zysków i strat.

Podążając tym tropem, wątpliwości związane z autonomią jednostek i grup redukujących własną rozumność do perspektywy celowej Marek Ziółkowski uzupełnia pytaniem o ich zdolność rozeznawania

⁵ Zob. np. M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, IFiS PAN, Warszawa 1994 s. 13; M. Horkheimer, *Krytyka instrumentalnego rozumu*, [w:] *Spoleczna funkcja filozofii*, tłum. J. Doktor, PIW, Warszawa 1987 s. 244-413; M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. M. Kowalska. Wyd. KR, Warszawa 1998 s. 47-48, 81-84; idem, „Podmiot i władza”, [w:] *Lewą nogą*, red. W. Orliński, P. Wielgosz, S. Zgliczyński, tłum. J. Zychowicz, PIW, Warszawa 1998, s. 188, 192.

⁶ A. Honneth, E. Knödler-Bunte, A. Widmann, *Dialektyka racjonalizacji*, [w:] *Wokół teorii krytycznej Jürgena Habermasa*, red. A. Szahaj, A. M. Kaniowski, Kolegium Otryckie, Warszawa 1987, s. 97.

⁷ D. Riesman, N. Glazer, R. Denney, *Samotny tłum*, tłum. J. Strzelecki, Muza, Warszawa 1996, s. 75, 391, 406.

⁸ Ibidem.

się w tym, co leży w ich „obiektywnym interesie cząstkowym”⁹. „Rzecz w tym – wyjaśnia Ziółkowski – że (...) grupa podporządkowana, często nie uświadamia sobie swoich rzeczywistych interesów. Najdoskonalszym przykładem sprawowania władzy jest – według Lukesa – zdolność sprawienia, by ‘B’ żądał i potrzebował tego, czego sam ‘A’ chce, by ‘B’ żądał; jest zdolność do kontrolowania przekonań i preferencji ‘B’. Metodą sprawowania władzy jest w tym przypadku manipulacja, a więc kontrola informacji, wytwarzanie mitów, budowanie ideologii, indoktrynacja, tworzenie ‘fałszywej świadomości’”¹⁰. Bywa zatem tak, że marzenia o lepszym życiu realizowane przez jednostki i grupy nie są niczym więcej niż („gotowym do użycia”) programem działania narzuconym im przez dominujących uczestników życia publicznego¹¹.

Pesymistyczny ton przywołanych diagnoz bierze się z przekonania ich autorów, iż w (późno)nowoczesnych realiach człowiek utracił zdolność orientowania się w tym, co dla niego ważne. Kluczowe znaczenie mają owe realia. Do – rozpoznanego przez Arystotelesa – obowiązku godzenia cnót dianoetycznych (intelektualnych) z cnotami etycznymi krytycy kultury współczesnej dodają problem zacierającego się znaczenia pojęć roztropności i przyzwoitości¹². Ci, którzy za ich pomocą chcieliby utrzymać chwiejną równowagę pomiędzy „być” a „mieć”, muszą najpierw rozeznaczyć się w znaczeniu, jakie oni sami nadają tym dyrektywom. Tymczasem takiemu postawieniu sprawy towarzyszą dwie wątpliwości. Po pierwsze, czy zagubienie człowieka Zachodu jest tak zupełne, jak mogłoby to wynikać z przedstawionych diagnoz? Po drugie zaś, czy jego przyczyn należy szukać w szwankującym mechanizmie reprodukcji wartości (wzorów, symboli) kulturowych, czy przeciwnie:

⁹ M. Ziółkowski, *Przemiany interesów i wartości społeczeństwa polskiego*, Wyd. Humaniora, Poznań 2000, s. 62; por. S. Lukes, *Power: a Radical View*, Macmillan, London 1981, s. 22-33.

¹⁰ Ibidem, s. 68.

¹¹ P. Rotengruber, *Perform a play – your own play! Between Discipline and Performance*. W: *In The Maze of Culture*, red. P. Rotengruber, J. Tyszka. Kontekst Scientific Publisher, Poznań 2022, s. 179-191.

¹² J. Hołówka *Roztropność i etyka*, „Przegląd Filozoficzny” 1999, r. VIII, nr 1 (29), s. 29-49.

zdobyć się na odwagę powrotu do rozważań na temat natury ludzkiej (metafizyka moralności, ontologia fundamentalna itd.)?¹³ Szczególnie ważne wydaje się drugie pytanie. Jeżeli pokusić się o hipotezę, iż związki człowieka ze światem wartości mają charakter metakulturowy, wówczas może okazać się, że jedną z przyczyn jego aksjologicznego zagubienia są katastroficzne wizje kultury (*implicite*) zwalniające go z odpowiedzialności za błędy i nadużycia, których „nie mógł uniknąć” jako (mimowolny) uczestnik intrygi rozgrywającej się w *theatrum mundi*.

Jak zatem przekonać się, czy mnożąc przeszkody, których (domniemanym) źródłem jest kultura, nie zastawiamy moralnej pułapki na samych sobie? Pewniejsza od propozycji teoretycznych będących przeciw wagą dla stanowiska zajętego przez fatalistycznie usposobionych badaczy jest refleksja dotycząca granic wolności człowieka uprawiana przez środowiska artystyczne. Powieści, dramaty teatralne, obrazy filmowe oddziałują na całe rzesze ludzi. Zaryzykować można twierdzenie, iż inicjują one proces odwrotny do tego będącego następstwem uprawiania kulturowego czarnowidztwa. Zdaniem przedstawicieli studiów nad performansem, bohaterowie literaccy i sceniczni tyleż inspirują jednostki i grupy do samodzielnego poszukiwania przepisu na życie, co stają się ich (imaginatywnymi) przewodnikami¹⁴. Traktując ową praktykę jako – zyskujący na znaczeniu – wzór kultury współczesnej, u tychże przewodników zamierzam poszukać odpowiedzi na wcześniej zadane pytania.

O sztuce życia autentycznego

Zaczerpnięta od Martina Heideggera metafora ludzkiej autentyczności dobrze wpisuje się w badania dotyczące umiejętności życia na własny rachunek. W zaproponowanym ujęciu miarą autentyzmu podmiotu jest m.in. to, że w jego postępowaniu zacierą się granica

¹³ M. Heidegger, *Kant i problem metafizyk*, tłum. B. Baran, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 188-191, 223-227.

¹⁴ R. Schechner, *Performatyka: Wstęp*, tłum. T. Kubikowski. Wyd. Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 197-252, 265-266, 299-354.

oddzielająca cele merkantylne od reguł dobrego życia¹⁵. Cechą jego postępowania nie jest jego spolegliwość wobec werdyktów nauki, polityki, rynku czy religii, lecz dążenie do prawdy odnoszącej się do natury jego (własnego) bycia¹⁶. Cóż zatem, gdy chce on tę prawdę konsekwentnie odkrywać, lecz nie ma po temu wystarczających umiejętności? Wtedy z pomocą przychodzi mu poeta objaśniający mu zapomniane bądź niedostrzeżone wcześniej aspekty jego egzystencji¹⁷. Tę Heideggerowską intuicję warto wykorzystać w niniejszych rozważaniach. Nawet bowiem jeśli współczesność – za Friedrichem Hölderlinem – nazwiemy „czasem marnym”, bezdyskusyjne pozostanie to, że nie brakuje w niej twórców potrafiących przemawiać do ludzkich serc i umysłów. Oto przykłady świadczące o tym, jak umiejętnie nakłaniają oni adresatów swojego przesłania do ponownego przemyślenia decyzji dotyczących życiowej drogi.

Kapitan Ahab z powieści *Moby Dick* Hermana Melville’a (1851) jest człowiekiem rozdartym pomiędzy odpowiedzialnością za powodzenie wyprawy wielorybniczej a zamiarem wymierzenia sprawiedliwości wielorybowi, który wcześniej okaleczył go. Kaszalot urastający w jego oczach do rangi Lewiatana jest dla niego wystarczającym powodem, by narazić na szwank powodzenie wyprawy. Krytycznym obserwatorem poczynań Ahaba jest Izmael (Ishmael). Uczestnicząc w rejsie, odkrywa on nieoczywistość wyborów dokonywanych przez dowódcę statku. Przedmiotem narastających wątpliwości Izmaela jest nie tylko prawo Ahaba do przedkładania „moralnego obowiązku” uśmiercenia „potwora morskiego” ponad cele profitowe rejsu. Równie nieoczywisty jest jego zamiar pokonania zła kryjącego się w morskich odmętach. Poczucie krzywdy Ahaba (uzasadnione utratą nogi) doprowadza go do szaleń-

¹⁵ Por. M. Scheler, *O istocie filozofii i moralnym warunku poznania filozoficznego*, [w:] idem, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, tłum. S. Czerniak i A. Węgrzecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 285; M. Scheler, *Teoria światopoglądów, socjologia i kształtowanie światopoglądu*, [w:] M. Scheler, *Pisma z antropologii...*, s. 384–410.

¹⁶ M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994, s. 155, 446–451, 597.

¹⁷ Por. M. Heidegger, *Cóż po poecie?*, [w:] M. Heidegger, *Drogi lasu*, tłum. K. Wołlicki, Aletheia, Warszawa 1997, s. 217–259.

stwa. Nerozróżnialny staje się jego zamiar słusznego postępowania z obsesyjnym pragnieniem skonfrontowania się z Moby Dickiem. Wraz z tym granica oddzielająca działania podejmowane w imię słuszości od autodestrukcyjnego pragnienia zemsty ulega zatarciu. Skutkiem tego jest kara wymierzona Ahabowi i jego załodze. Statek zostaje zatopiony, a jedynym rozbitkiem, który przeżywa katastrofę, jest Izmael.

Hołdem złożonym autorowi *Moby Dicka* jest ekranizacja jego powieści zrealizowana w 1956 roku. Film wyreżyserował John Huston, w role Ahaba i Izmaela wcielili się Gregory Peck oraz Richard Basehart. Monumentalny obraz filmowy stanowi ważne uzupełnienie powieści przynajmniej z tego powodu, że skłania widza do (dodatkowej) zadumy nad problemem zła. Zmusza go najpierw do ustalenia, co uważa za niegodziwe, później do wyboru środków chroniących go przed niegodziwością świata, na koniec wreszcie do wytyczenia granicy, poza którą walka ze złem – sama w sobie – przybiera postać zła. Bez względu na to, czy uczestnik owej walki interpretuje zło metafizycznie (jako obiektywną antywartość), czy sytuacyjnie (jako coś, czego – tu i teraz – czynić nie należy), staje się on wyznawcą światopoglądu zakładającego istnienie dobra oraz dopuszczającego możliwość postępowania według jego wskazań. W opowiadaniu o białym wielorybie celem takiego postępowania jest powodzenie wyprawy oraz bezpieczeństwo załogi, zaś warunkiem powodzenia pokora rozumiana jako świadomość własnych ograniczeń.

Ahab musiał przegrać, gdyż zabrakło mu pokory. Jako bohater literacki (i filmowy) stał się przestrożą dla tych, którzy nie potrafią mierzyć sił na zamiary. Podobny problem poruszony został w filmie Richarda Attenborough zatytułowanym *O jeden most za daleko* (1977). Tym razem kanwą opowiadania (obrazu filmowego) były autentyczne wydarzenia z końca II wojny światowej. Jego negatywnymi bohaterami są dowódcy sił sprzymierzonych – we wrześniu 1944 roku – podejmujący decyzję o przeprowadzeniu operacji Market Garden. Pycha Montgomery`ego oraz brak czujności Eisenhowera – obsesyjnie rywalizujących z generałem Pattonem – doprowadzają do klęski aliantów na niespotykaną wcześniej skalę. Operacja nie udała się, gdyż głównodowodzący, zamiast rzetelnej pracy zwiadowczej i logistycznej, skupili

się na eliminowaniu wątpliwości – własnych i cudzych – związanych z realizacją ich planów¹⁸.

Historia opowiedziana przez Attenborough nie kończy się na opisie błędów popełnionych przez wodzów sprzymierzonych armii. W drugiej części filmu prezentuje on pozytywnych bohaterów tamtych wydarzeń. Rozdarci pomiędzy rozbuchanymi ambicjami przełożonych, wyzwaniem wojny a pragnieniem przetrwania podejmują decyzje potwierdzające to, że możliwe jest godzenie wymienionych skrajności. Jednym z przykładów hartu ducha – będącego przeciwwagą dla rzeczonego rozdarcia – jest motyw podoficera *101 Dywizji Powietrzno-Szturmowej* ratującego życie swojego dowódcy (James Caan w roli sierżanta sztabowego Eddiego Dohuna). Najpierw decyduje się on na desperacką ucieczkę przez Niemcami, później grozi bronią lekarzowi wojskowemu własnej armii, zmuszając go do roztoczenia nadzwyczajnej opieki nad ciężko rannym oficerem. W przypadku tej postaci szacunki dotyczące efektu poniesionych kosztów przybierają szczególnie kształt. Aby osiągnąć swój cel, żołnierz desperat rzuca na szalę wszystko, co ma – bezpieczeństwo, opinię, a nawet własną wolność. Nie waha się jednak. Obiecał swojemu przełożonemu, że zajmie się nim w potrzebie, i dotrzymuje słowa. Jego postępowanie szokuje widzów. Są świadomi tego, że dotąd nie było ich stać na podobną bezkompromisowość. To skłania ich do zadumy. Któż z nich – w chwili próby – nie chciałby się stać naśladowcą wojennego bohatera? Chcieliby go naśladować, gdyż jasne stało się dla nich, że tylko ludzie tacy jak on żyją pełnią życia.

Autentyczność zbrodniarza. *Dawno temu w Ameryce...*

O aksjologicznym zagubieniu człowieka współczesnego opowiada film Sergia Leone zatytułowany *Dawno temu w Ameryce* (1984). Bohaterami opowieści Leone są albo brutalni przestępcy, albo postaci

¹⁸ W podobny sposób Jon McKenzie wyjaśnia przyczyny, dla których doszło do katastrofy wahadłowca *Challenger*. Zob. J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski. UNIVERSITAS, Kraków 2011, s. 248-249.

z półświatka. Zdawałoby się, że w ich przypadku nie ma miejsca na wątpliwości dotyczące „utopionych kosztów”. W ujęciu stereotypowym ludzie wywodzący się z tego środowiska nie mają kłopotu ani z ustaleniem życiowych celów, ani z ich korektą, kiedy ich realizacja nie przynosi spodziewanych korzyści. Tymczasem nic bardziej błędnego. Na tym polega geniusz tego reżysera. Owszem, w historii opowiedzianej przez Leone pojawia się chciwość. Ważniejsze od niej jednak są zobowiązania bohaterów filmu wobec siebie nawzajem. Traktują oni „obcych” jako uczestników wojny powszechnej (podsycanej przez nich samych), „swoich” natomiast jako kolektyw, któremu winni są lojalność i oddanie. Z oczywistych względów postawa ta nie może uchodzić za ich wyróżnik grupowy. Znajduje przecież swoje odpowiedniki w praktyce (niemal) każdej zbiorowości¹⁹.

Głównymi bohaterami filmu są David „Noodles” Aaronson (grany przez Roberta De Niro) oraz Maximilian „Max” Bercovicz (grany przez Jamesa Woodsa). Poznają się oni w żydowskim getcie na Brooklynie na początku lat dwudziestych XX wieku. „Noodles” kierujący grupą młodocianych przestępców zaprzyjaźnia się z człowiekiem dorównującym mu pomysłowością i (pejoratywnie pojętą) ambicją. Choć różni ich wiele, stają się nierozłączni. Dominująca wydaje się ich przyjaźń. Tymczasem właśnie ona zostaje wystawiona na próbę. Kiedy „Noodles” trafia do więzienia za zabicie mordercy ich kolegi oraz atak na policjanta, władzę nad grupą przejmuje „Max”. Po jedenastu latach odsiadki „Noodles” wychodzi na wolność. Zostaje ciepło przyjęty przez swoich kompanów. Szybko jednak orientuje się, że w sprawach gangu nie ma już nic do powiedzenia. Znosi kolejne rozczarowania i zniewagi do chwili, w której „Max” układa plan obrabowania Banku Rezerwy Federalnej. Nierozeczność tego pomysłu polega na tym, że nie ma on najmniejszych szans powodzenia. Świadomy tego „Noodles” postanawia zapobiec katastrofie. Próbuje nakłonić „Maxa” do zmiany zdania, a zarazem informuje policję o planowanym skoku. Niestety, to zdaje się na nic. W nieudanym ataku na bank giną wszyscy jego przyjaciele-

¹⁹ Por. Ch.H. Cooley, *Social Organization: A Study of the Larger Mind*. Transaction Books, New Jersey 1983, s. 290-301; M. Sahlings, *Stone Age Economics*, Tavistock, London 1994, s. 1-39.

le. Wraz z nimi zaś – w niewyjaśnionych okolicznościach – giną tajne fundusze gangu.

Wydarzenia składające się na ostatni akt dramatu toczą się pod koniec lat sześćdziesiątych. W okolicznościach splatających się ze sobą w niezwykle sposób „Noodles” odkrywa, że „Max” nie zginął podczas skoku. Jest wpływowym politykiem oraz ma dorosłego syna... z wybranką serca „Noodlesa”. Sceną domykającą gangsterską opowieść jest przyjęcie u „Maxa”, na które zostaje zaproszony „Noodles”. „Max” (sekretarz Bailey) wyznaje, kim jest, oraz prosi „Noodlesa” o przysługę polegającą na zamordowaniu go. Znalazł się w tarapatkach prawnych, z których nie ma wyjścia. Jedynym sposobem na uratowanie jego imperium jest śmierć z obcej ręki. Żąda więc od „Noodlesa”, by tego dokonał w imię dawnej przyjaźni oraz tytułem zadośćuczynienia za (rzekomą) zdradę, której dopuścił się przed laty. „Noodles” odmawia. Opowiada „Maxowi” o swojej tropce o przyjaciół, których nie mógł ratować inaczej, niż donosząc na nich. Wyjaśnia mu także, dlaczego nie jest nic winien człowiekowi podającym się za sekretarza Baileya. Na tym kończy się ich spotkanie. „Noodles” wraca do chińskiej palarni opium, w której od lat śni swój sen o kompanach, „na których zawsze mógł liczyć”. Oglądając się za siebie, widzi „Maxa” opuszczającego własną rezydencję, a następnie znikającego w pojemniku mijającej go śmieciarki.

Jakie skutki wywołał efekt utopionych kosztów u bohaterów filmu? Lapidarnie rzecz ujmując, podjęte przez nich decyzje życiowe doprowadziły ich do krańcowo różnych rezultatów. „Noodles” przegrał w przestępczej grze o lepsze życie. Przegrał dlatego, że uczestniczył w niej, przestrzegając jej („wilczych”?) zasad. Szczególne znaczenie miały dla niego te spośród nich, które wiązały go z jego gangiem. Tymczasem „Max” odniósł sukces. Odniósł go jednak za cenę sprzeniewierzenia się owym zasadom. Czy swój wybór mógł potraktować jako następstwo „utopionych kosztów”? Tak i nie. Tak, jeśli przyjąć, że wybór ten był „logicznym następstwem” jego wcześniejszych decyzji oraz że – w okolicznościach, w których się znalazł – musiał ulec (mimowolnej) skłonności do umniejszania znaczenia „poniesionych strat”²⁰. Niestety,

²⁰ Por. E. Aronson, *Człowiek – istota społeczna*, tłum. J. Radzki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 231-232.

wyjaśnienie to nie wytrzymuje próby krytyki. „Max” deptał zasady, w które sam wierzył. Uznał, że wolno mu „instrumentalnie” traktować tych, od których domagał się oddania i lojalności. Zdradą – w ocenie „Maxa” – była próba „Noodlesa” powstrzymania gangu przed samobójczym skokiem na bank. Nie było nią natomiast poświęcenie jego członków dla korzyści własnej. To uzasadnia domniemanie, iż pułapka życiowa, w którą wpadł „Max”, nie była następstwem efektu utopionych kosztów, tylko skutkiem utraty autentyczności tożsamej z nieumiejętnością godzenia (jego) „mieć i być”. Potwierdzeniem tego jest klęska, jaką poniósł w obu aksjologicznych wymiarach. Nie udało mu się ocalić posiadanej fortuny. Odkrył ponadto własną nikczemność pozbawiającą go prawa do nazywania się członkiem grupy, która ukształtowała jego (gangsterską) tożsamość. Tego prawa nie utracił „Noodles”. On zachował swoją autentyczność, nawet jeśli zachował ją tylko przed tymi, którzy – wraz z nim – zostali zdradzeni.

Kto boi się utopionych kosztów? Zakończenie

Czy można uniknąć efektu utopionych kosztów? Jaka jest jego alternatywa? Czy efekt ten jest zawsze wynikiem błędu polegającego na nieumiejętności rezygnacji z zamierzenia, które kosztuje więcej, niż można się było spodziewać przed jego realizacją? Odpowiedzi na te pytania udziela praktyka. W oparciu o nią próbujemy wyciągać wnioski z takich wydarzeń, jak przekop Kanału Panamskiego, budowa opery w Sydney, lecz także katastrofa *Challenger* czy fiasko projektu *Concorde*. Przykłady te przypominają o zagrożeniu paralelnym do braku rozważliwego planowania. Jest nim złudzenie kontroli nad czynnościami zmierzającymi do urzeczywistnienia wytyczonych celów. Chcemy być zapobiegliwi, gdyż leży w naszym interesie. Wierzmy, że możemy tak postępować, ponieważ wspiera nas w tym nauka. Tymczasem na przeszkodzie stają okoliczności. Liczba zmiennych związanych z realizacją naszych zamiarów upodabnia nasze planowanie do wróżenia z fusów. Projekt *Concorde* okazał się inwestycyjną porażką, podczas gdy opera w Sydney stała się symbolem Australii. Kto mógł to przewidzieć?

Podobna trudność dotyczy naszych wyborów moralnych. Karmimy się przekonaniem, iż miarą naszej dojrzałości społecznej jest posiadany (i stosowany przez nas na co dzień) system wartości. On czyni nas przewidywalnymi i atrakcyjnymi dla naszego otoczenia. Tymczasem prawidłowość ta wcale nie oznacza, że nasze zaangażowanie w budowanie relacji z innymi chroni nas przed błędem utopionych kosztów. Uwikłani w życiowe sprawy nie zawsze potrafimy bez ryzyka błędu nadać im właściwe” znaczenie. Niestety, w tym samym położeniu znajdują się ludzie dookoła nas. Możemy to tłumaczyć zbiorowym uwikłaniem w „socjologiczną ambiwalencję” (czyniącą trwale dwuznacznymi nasze wybory kryteriów poprawnościowych)²¹, naszymi (neo)plemiennymi skłonnościami²² lub zużywaniem się wzorów kultury wywołanym przez zwrot performatywny²³. Wszystko jedno. Bez względu na to, którym wyjaśnieniem posłużymy się, problemem pozostanie zmieniający się kontekst socjokulturowy. Łatwo o pomyłkę w sytuacji decyzyjnej, w której stosowana reguła wymaga (każdorazowego?) „dopasowania” do przypadku, do którego została odniesiona.

Pomocne w rozwiązywaniu podobnych dylematów jest podejście proponowane przez artystów i filozofów. Badanie zdarzeń, które miały miejsce, zajmuje tu wyobraźnia twórcy analizującego postępowanie postaci fikcyjnych względnie takich, których charakterystyki (zapożyczone od postaci autentycznych) dostosowane zostały do potrzeb literatury, filmu bądź innej dziedziny sztuki. Wykorzystane w niniejszym artykule przykłady kapitana Ahaba i Izmaela (z *Moby Dicka*), marszałka Montgomery`ego i sierżanta sztabowego Dohuna (z filmu *O jeden most za daleko*), a przede wszystkim „Maxa” i „Noodlesa” (z *Dawno temu w Ameryce*), objaśniają to zamierzenie. Łączą w sobie niepewność pozytywnych bohaterów tych opowieści odnośnie do tego, co czynić należy z ich moralną wrażliwością. Czym zatem jest owa moralna

²¹ R.K. Merton, *Sociological Ambivalence and Other Essays*, Collier Macmillan, London 1976, s. 3-108.

²² M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, tłum. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

²³ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, s. 9-11, 195-197; J. McKenzie, *Performuj albo...*, s. 224, 248-249, 256.

wrażliwość oraz co ma wspólnego z Heideggerowskim postulatem autentyczności? Różnice dzielące wymienione postaci przeczą istnieniu perfekcjonistycznego ideału, któremu wystarczy podporządkować się, aby żyć w zgodzie z sobą i z innymi. Ahab czy Montgomery tak pojmowali tę kwestię. W efekcie doprowadzili do katastrofy, której ofiarą padli niewinni ludzie. „Noodles” natomiast, będąc złoczyńcą z wyboru, intuicyjnie wytyczał granice zobowiązań wobec tych, którym – we własnym przekonaniu – winien był dobro.

Oto istota problemu. Nie sposób ustrzec się przed błędem przy szacowaniu górnej granicy kosztów planowanych inwestycji. Nadmierna ostrożność może okazać się równie destrukcyjna jak ślepe zaciętrzewienie. Dopóki inwestycja jest realizowana, dopóty trudno rozeznaczyć się w tym, czy upodabnia się ona bardziej do pracy nad *Concorde’em*, czy do przekopu Kanału Panamskiego. Podobnie ma się sprawa z ponoszeniem kosztów decyzji moralnych. Upór kapitana Ahaba dowodzi, że nie wystarcza przekonanie o słuszności podjętych decyzji. Nie zawsze warto trzymać się wskazań katechizmu lub podręcznika etyki. Warto natomiast rozwijać umiejętność kojarzenia reguł aspirujących do miana życiowych drogowskazów z doświadczeniem powszednim. Tak długo, jak pamiętamy, że jedno niewiele znaczy bez drugiego, mamy podstawy sądzić, że wszystko jest z nami w porządku. Choć nie chroni to nas przed błędami, to daje gwarancje, że błędy te popełniać będziemy na własny rachunek. Utopione koszty – dzięki temu podejściu – zamieniają się w koszty ochrony własnej autentyczności. Może więc warto jej ponosić...

Piśmiennictwo

- Arkes H.R., Blumer C., *The psychology of sunk costs. „Organizational Behaviour and Human Decision Processes”* 1985, vol. 35.
- Aronson E., *Człowiek – istota społeczna*, tłum. J. Radzki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Bendix R., *Max Weber. Portret uczonego*, tłum. K. Jakubowicz. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.

- Cooley Ch.H., *Social Organization: A Study of the Larger Mind*, Transaction Books, New Jersey 1983.
- Foucault M., *Podmiot i władza*, [w:] *Lewą nogą*, red. W. Orliński, P. Wielgosz, S. Zgliczyński, tłum. J. Zychowicz, PIW, Warszawa 1998.
- Foucault M., *Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. M. Kowalska. Wyd. KR, Warszawa.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Heidegger M., *Cóż po poecie?*, [w:] M. Heidegger, *Drogi lasu*, tłum. K. Wolicki, Aletheia, Warszawa 1997.
- Heidegger M. (1989), *Kant i problem metafizyki*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Hołówka J., *Roztropność i etyka*. „Przegląd Filozoficzny” 1999, r. VIII, nr 1 (29).
- Honneth A., Knödler-Bunte E, Widmann A., *Dialektyka racjonalizacji*, [w:] *Wokół teorii krytycznej Jürgena Habermasa*, red. A. Szahaj, A.M. Kaniowski, Kolegium Otryckie, Warszawa 1987.
- Horkheimer H., Adorno Th.W., *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, IFiS PAN, Warszawa 1994.
- Horkheimer M., *Krytyka instrumentalnego rozumu*, [w:] *Spoleczna funkcja filozofii*, tłum. J. Doktor, PIW, Warszawa 1987.
- McKenzie J., *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski. UNIVERSITAS, Kraków 2011.
- Lukes S., *Power: a Radical View*, Macmillan, London 1981.
- Maffesoli M., *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, tłum. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Merton R.K., *Sociological Ambivalence and Other Essays*, Collier Macmillan, London 1976.
- Riesman D., Glazer N., Denney R., *Samotny*, tłum. J. Strzelecki, Muza, Warszawa 1996.
- Ronayne D., Sgroi D., Tuckwell A., *Evaluating the sunk cost effect*, „Journal of Economic Behavior & Organization” 2021, vol. 186.
- Rotengruber P., *Perform a play – your own play! Between Discipline and Performance*, [w:] *In The Maze of Culture*, red. P. Rotengruber, J. Tyszka. Kontekst Scientific Publisher, Poznań 2022.
- Sahlings M., *Stone Age Economics*, Tavistock, London 1994.
- Schechner R., *Performatyka: Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wyd. Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

- Scheler M., *O istocie filozofii i moralnym warunku poznania filozoficznego*, [w:] M. Scheler, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, tłum. S. Czerniak, A. Węgrzecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.
- Scheler M., *Teoria światopoglądów, socjologia i kształtowanie światopoglądu*, [w:] M. Scheler, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, tłum. S. Czerniak, A. Węgrzecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.
- Tait V., Miller H.L., *Loss Aversion as a Potential Factor in the Sunk-Cost Fallacy*. „International Journal of Psychological Research” 2019, nr 12(2).
- Weber M., *Gospodarka i społeczeństwo*, tłum. D. Lachowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Ziółkowski M., *Przemiany interesów i wartości społeczeństwa polskiego*, Wyd. Humaniora, Poznań 2000.

Streszczenie / summary

Możliwość popełnienia błędu przy szacowaniu kosztów planowanych inwestycji (błąd utopionych kosztów) niepokoi każdego z nas. Nadmierna ostrożność w takich wypadkach bywa równie destrukcyjna jak ślepe zaciętrzewienie. Dopóki inwestycja jest realizowana, dopóty nie ma pewności, czy zostanie ona dokończona. Podobnie ma się sprawa z kosztami decyzji moralnych. Przy ich podejmowaniu nie lekceważymy ani norm społecznych, ani wzorów postępowania utrwalanych w praktyce społecznej. Jednocześnie nie godzimy się na to, by inni ludzie decydowali o tym, co mamy robić. Jak więc wypośrodkować między obiema skrajnościami? Odpowiedzi na to pytanie udzielają nie tylko badacze społeczni, lecz także filozofowie, pisarze czy reżyserzy. Ich dokonania zasadnie aspirują do miana wzorów kultury współczesnej. Jednym z nich jest film Sergia Leone zatytułowany *Dawno temu w Ameryce*.

Słowa kluczowe: *Dawno temu w Ameryce*, Leone, efekt utopionych kosztów (błąd utopionych kosztów), przekonania, wiedza, autentyczność

The fear of making a mistake when estimating the costs of planned investments (the sunk cost fallacy) worries all of us. Excessive caution in such cases may turn out to be as destructive as blind optimism. As long as the investment is being made, it is difficult to know whether we will be able to complete it. The same applies to bearing the costs of moral decisions we make. In such cases, we do not ignore either social norms or the patterns of behaviour established in social practice. At the same time, we do not agree to let other people decide what we should do. How to balance between both these extremes? The answer to this question is provided not only by scientists who study collective life, but also by philosophers, writers and directors. The works they create legitimately aspire to be patterns of contemporary culture. One of them is a film by Sergio Leone titled *Once Upon a Time in America*.

Keywords: *Once Upon a Time in America*, Leone, the sunk cost effect (the sunk cost fallacy), beliefs, knowledge, authenticity

Marcin Oleś

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

marcin.oles@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0001-9210-0882



Efekt „utopijnych” kosztów ***Człowiek, który zabił Don Kichota, 2018***

Nielatwo jest czekać na coś,
co może się nigdy nie zdarzyć;
ale znacznie trudniej jest poddać się,
wiedząc, że to wszystko, czego się pragnie.

Autor nieznaný

Człowiek, który zabił Don Kichota to film niezwykły. Nie ma w nim wielkich aktorskich kreacji ani spektakularnej obsady. Brak tu wielkich hollywoodzkich nazwisk (choć miały być), tak jak i brak wielkiej reżyserii¹. Niewiele w nim nawet samego Don Kichota, choć

¹ Recenzenci zarzucali filmowi brak wprawnie poprowadzonej przez reżysera narracji, zauważając, iż kłopoty nad filmową produkcją i czas, który upłynął od jego rozpoczęcia do zakończenia, odcisnęły na nim swoje piętno.

to o nim film zdaje się pośrednio opowiadać. Niezwykłość tego filmu to niezwykłość procesu twórczego, historia powstawania dzieła i zmagañ twórcy. To historia porażek, utopionych (wręcz utopijnych) kosztów, historia obsesji i pasji, to w końcu historia ciągłych potknięć i fatum, które zawisło nad reżyserem i jego dziełem. Niezwykłość tego filmu to niezwykłość jego biografii. To niezwykłość literackiego symbolu, na którego postumencie został on postawiony.

Kiedy w 2018 roku w Cannes odbył się pozakonkursowy pokaz premierowy, reżyser Terry Gilliam kończył swój 29-letni okres zmagania się ze swym dziełem. Szybkimi krokami zbliżał się do osiemdziesiątki. Kiedy zaczynał pracę nad filmem, był w podobnym wieku do Alonso Quijano², który podjął decyzję, aby zostać Don Kichotem. W podobnym wieku był także jego autor, Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616), który w 1604 roku w Madrycie pozbył się wszelkich praw wydawniczych do dzieła, które uczyniło go nie tylko sławnym, ale i nieśmiertelnym.

Niniejszy tekst, choć o filmie traktuje, w znacznie większym stopniu stara się przybliżyć proces jego powstawania niż opowiadać o jego fabule czy analizować jego wartość artystyczną. Przybliżenie efektu utopionych kosztów, które zakłada tytuł tomu, staje się bardziej czytelne w tym przypadku dzięki przesunięciu akcentu z dzieła na proces. Irracjonalność procesu twórczego, który zdaje się nie liczyć z kosztami, jest w przypadku dzieł filmowych podwójnym paradoksem. Podwójnym dlatego, że z jednej strony kino to przemysł, z drugiej to dziedzina sztuki. Niemoc twórcza jest tu równie niebezpieczna, co brak funduszy.

Co w tym przypadku jest równie zaskakujące, to podobieństwo procesu kręcenia filmu do literackiego pierwowzoru, a jeszcze bardziej biografii jego autora. I o ile nie o paralele tu chodzi, o tyle skłania do przyjrzenia się procesowi twórczemu, który pomimo kosztów dąży do powziętego celu. Jak wiemy, koszty te częstokroć wielokrotnie przerastają zyski. Potwierdzają to biografie wielu twórców na przestrzeni dziejów, a jednym z wyrazistszych na to przykładów

² Alonso Quijano to imię fikcyjnego szlachcica (*hidalgo*) najniższej kasty szlacheckiej, który pod wpływem nadmiaru lektury eposów rycerskich przyjmuje swoje słynne *alter ego*, Don Quijote [przyp. aut.].

jest autor *Przemysłnego szlachcica Don Kichota z Manczy*³. W naszym przypadku jego biografia posłuży za przykład na to, że utopione i utopijne koszty to coś, co w kontekście twórczości artystycznej jest niemalże normą.

Gwarancja sukcesu nie istnieje, tak jak nie istnieje przepis na porażkę. Wiedzą o tym wszyscy, którzy kiedykolwiek próbowali swoich sił w dziedzinach zwanych dziś artystycznymi. W przypadku Cervantesa późna sława miała gorzki smak braku akceptacji kolegów po piórze i bynajmniej nie zapewniła twórcy bogactwa. Zresztą biografia Cervantesa to świetny przykład na poparcie tezy utopionych kosztów. Nie mniej dobry jest przykład stworzonego przez niego *Przemysłnego szlachcica*, który postawił na głowie cały epos rycerski, ale i powołał do życia nową formę literacką: powieść nowożytną.

Zatem zanim przejdę do opowieści o filmie Terry’ego Gilliana i trapiących go przypadkach, pozwól, drogi Czytelniku, iż przywołam na chwilę dwie figury, bez których nie byłoby tu o czym pisać.

Kim Pan jesteś, Panie Cervantes?*

Nie ulega wątpliwości, iż Miguel de Cervantes y Saavedra należy do najwybitniejszych twórców wszechczasów. Nie ulega jej także fakt, iż jako *brand* Cervantes jest artystycznym symbolem Hiszpani, w nie

³ Polskie pisownie tytułu obejmują następujące warianty: *Historia czyli dzieje i przygody przedziwnego Don Quiszotta z Manszy* (1786), Franciszek Hrabia Podoski; *Don Kiszot z Manszy* (1854), Walenty Zakrzewski; *Przemysłny hidalgo Don Kichot z Manczy* (1934), Edward Boye; *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy* (1972), Anna i Zygmunt Czerny. To konsekwencje tego, iż pierwsze tłumaczenia powieści były czynione z francuskiego sprawiły i błądzący rycerz jest dla jednych Kiszotem, a dla drugich Kichote [przyj.aut.].

⁴ Zaczepnąłem tytuł podręcznika z tytułu wstępu do powieści Cervantesa, który napisał tłumacz książki, Wojciech Charchalis, a zarazem habilitowany już obecnie hispanista UAM w Poznaniu i autor jedyne dotąd kompletnego naukowego wydania Don Kichota w Polsce. To właśnie z tej pozycji czerpię główne informacje na temat biografii Cervantesa. Patrz: M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, tłum. W. Charchalis, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2015, s. 5.

mniejszym stopniu jak Goethe jest literackim symbolem Niemiec⁵. To właśnie w barokowej Hiszpani przyszło mu żyć i tworzyć. To właśnie wtedy Hiszpania była literacką potęgą, a czasy Cervantesa to Złoty Wiek hiszpańskiej literatury. To wtedy swoje dzieła tworzyli Lope de Vega⁶ czy Pedro Calderón de la Barca⁷. Nie ulega też wątpliwości, iż Cervantes nie należał do ówczesnego panteonu wymienionych twórców; co więcej, był przez nich ignorowany, a nawet dyskredytowany. To, co budzi wątpliwości, to czy Miguel de Cervantes w ogóle żył⁸, a właściwie, jak ktoś z taką biografią jak ten znany badaczom mógł napisać literackie arcydzieło, które wyprzedzi swą epokę o dekady. Ale po kolei.

Pięćdziesiąt lat przed pierwszym wydaniem *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* w rodzinie głuchego cyrulika przychodzi na świat chłopiec, który odmieni losy nie tylko hiszpańskiej literatury. Zanim jednak zostanie sławnym autorem, czekają go: tułaczka, więzienie, niewolnictwo, kalectwo, dwie ekskomunikacji, nędza, procesy sądowe i śmierć, która wyprzedzi sławę. „Mimo szczupłości danych wiemy z całą pewnością, że życie Cervantesa – choć nam może wydawać się barwne – pełne było nieszczęść, niedoli i biedy, a swój epilog znalazło w bezimiennym grobie”⁹. Miguel dorasta w zubożałej szlacheckiej

⁵ Autorowi chodzi o fakt, iż patronami Instytutów Kultury Hiszpanii i Niemiec są odpowiednio Cervantes i Goethe [przyp. aut.].

⁶ Lope Félix de Vega y Carpio (1562-1635), niezwykle płodny poeta, pisarz hiszpański, ojciec dramatu hiszpańskiego Złotego Wieku. Autor około 2000 sztuk, z których do naszych czasów zachowało się około 500. Warto dodać, iż Lope de Vega pozostawał w ciągłym sporze z Cervantesem, który odnosząc się do jego niezwykłej płodności literackiej, nazwał go *wybrykiem natury*.

⁷ Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) – ostatni z wielkich klasyków hiszpańskiego Złotego Wieku, nadworny kapelan i dramaturg króla Filipa IV. Tradycyjnie, rok jego śmierci uważany jest za kres Złotego Wieku w Hiszpanii. Jego spuścizna dramatopisarska Calderóna obejmuje około 110 komedii i dramatów, ponad 70 *autos sacramentales* (jednoaktowe sztuki o tematyce religijnej) i około 20 krótkich kompozycji.

⁸ „Istnieją niejaki przesłanki, chętnie podnoszone przez niektórych biografów, że pod koniec lat sześćdziesiątych XVI w. w Madrycie istniało dwóch Miguelów Cervantesów, z których jeden był zabijaką, a drugi prawym rycerzem i humanistą”. W. Charchalis, *Kim Pan Jesteś, Panie Cervantes?*, [w:] *Przemysłny Szlachcic...*, s. 8.

⁹ Ibidem, s. 7.

rodzinie wraz z szóstką braci. Jego matka, co było ewenementem w tamtych czasach, czyta i pisze. Zaraża syna miłością do poezji i literatury. Czasy są niełatwe. Pięć dekad wcześniej królewski Edykt z Alhambry nakazuje żydom opuszczenie Hiszpanii lub zmianę wiary. Podobny los spotyka mieszkających w Hiszpanii muzułmanów. W walce z konwertytami pomaga powołana dekretem bulli papieża Sykstusa IV¹⁰ (1478), aczkolwiek z inicjatywy Królów Katolickich, niezależna od papieżstwa, hiszpańska Święta Inkwizycja, która tropi i prześladowuje „wszystkich tych, którzy mimo nawrócenia na wiarę katolicką w tajemnicy zachowali wierność religii przodków”¹¹. Hiszpania nie jest tolerancyjnym miejscem.

Młody Miguel nie ma szans na zdobycie gruntownego humanistycznego wykształcenia, czy to za sprawą 15-letniej tułaczki, do której byli zmuszeni jego rodzice, gdy był dzieckiem, czy z uwagi na wyrok sądowy „*in absentia* na publiczne ucięcie prawej ręki i dziesięć lat banicji”¹², gdy właśnie zaczynał studia i pałał nadzieją na zdobycie sławy. Do kraju wróci po 11 latach jako były żołnierz i były niewolnik. Jak na ironię, wróci z niewładną lewą ręką. Wykupiony przez rodzinę, tonie w długach, a jego zasługi na polu bitwy niewiele już znaczą. Marzy o pisaniu, ale musi spłacać przeszłość i odkupić własne winy. Zostaje królewskim intendentem i poborcą podatkowym. Ta praca zapewnia mu byt, ale i przynosi sporo kłopotów i nie mniej rozczarowań. Sprowadza na niego nie tylko ekskomunikę, ale i więzienie. To właśnie w więzieniu wpada na pomysł napisania satyry na epos rycerski i powołuje do życia Don Kichota. Prace nad pierwszym tomem trwają

¹⁰ Papież Sykstus IV często oceniany jest jako jeden z najgorszych papieży w historii. Swoimi decyzjami i postępowaniem pogłębił kryzys moralny Kościoła rzymskokatolickiego, który w konsekwencji doprowadził do reformacji. W celu zdobycia pieniędzy jako pierwszy papież wprowadził w 1476 roku bardzo dochodowe, płatne odpusty za zmarłych, w myśl zasady *certam pecuniam*, zastrzegł sobie wyłączność na produkcję oraz konsekrację woskowych figurek baranka, a nawet tolerował prostytucję, którą kazał wysoko opodatkować. Zob. Ph. Schaff, *History of the Christian Church*, https://www.ccel.org/s/schaff/history/6_ch06.htm#_edn1 [17.05.2023].

¹¹ Ibidem, s. 11.

¹² Ibidem, s. 14.

długo (od 7 do 12 lat, jeśli wierzyć jego własnym słowom, napisanych w prologu do pierwszej części), tym bardziej dziwi więc fakt, iż w 1604 roku pozbywa się praw wydawniczych do tej *arcypowieści* za kwotę 1500 reali na rzecz niejakiego Francisco de Robles¹³. Warto wspomnieć, iż hiszpański real pod koniec XVI wieku stanowił równowartość 6,37 euro, w przybliżeniu do obecnej ceny rynkowej złota. Jeśli dane te są prawdziwe, Cervantes otrzymałby dzisiaj za swoje *opus magnum* około 9555 euro. Pisarz ma 57 lat i właśnie wchodzi w najbardziej płodny okres swojego życia.

Błądzący innowator¹⁴

Książkę Cervantesa zaczęto sprzedawać około Sylwestra 1604 roku w Valladolid (ówczesnej stolicy) i około Trzech Króli 1605 roku w Madrycie. Od tego momentu zaczyna towarzyszyć jej spora popularność oraz nie mniejszy sukces wydawniczy – według badaczy, w ciągu kolejnej dekady było aż dziewięć wydań¹⁵. Wielka popularność utworu sprawiła, że już w lutym tego samego roku za zgodą Świętego Oficjum pojawiło się pierwsze wydanie w Lizbonie (wedle dzisiejszej nomenklatury okazało się pirackie), a w 1607 roku Don Kichot przekroczył Pireneje i fragmenty książki zostały po raz pierwszy przetłumaczone we Francji i Anglii. Powieść sprzedawała się niczym świeże bułeczki i przekraczała nie tylko granice państw, ale przede wszystkim granice społeczne. Czytali ją wszyscy, a Don Kichot z dnia na dzień stał się postacią niemalże autentyczną. Przez kolejne lata będzie tłumaczony, interpretowany i wydawany, a tomów mu poświęconych, dla zaledwie

¹³ Ibidem.

¹⁴ „Don Kichot to pożyteczny, choć błądzący innowator, którego zaletą jest kierowanie się wartościami etycznymi, innymi niż te wywiedzione z przestrzeni praktycznej użyteczności i niezbędnych, by ów świat usensownić”. I. Krupecka, *Don Kichot czy Robinson? Spór o model nowoczesności*, [w:] *Wieczna krucjata: szkice o Don Kichocie*, red. W. Charchalis, A. Żychliński, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 114.

¹⁵ W. Charchalis, A. Żychliński, *400 lat później. Uwagi wstępne*, [w:] *Wieczna krucjata...*, s. 10.

siedmiu języków, będzie kilkanaście tysięcy¹⁶. Dla jednych stanie się symbolem szaleńca, dla innych bohatera, dla jeszcze innych godnym ubolewania i podziwu obrócić tradycji.

To właśnie po niego jako figurę, a nie po fabułę jako taką, sięgnie 400 lat później reżyser Terry Gilliam. Zanim to jednak nastąpi, Don Kichot zaistnieje w sferze kultury w postaci ponadczasowego „symbolu, mitu, postawy, sposobu życia, pejzażu”¹⁷. Na poły szlachetny, na poły groteskowy, z pewnością aracionalny. Niczym podróżująca po własnej orbicie i oderwana od systemu społecznego kometa. Jej pojawienie, wzbudzać będzie emocje, rzucać nowe światło na zastany porządek świata i rozświetlać horyzont ówczesnej hierarchii społecznej. Don Kichot staje się emblematem mentalnego i subiektywistycznego przełomu. Wyraźnie unaocznia nam, iż „ostateczna podstawa bytu nie jest ani materialna, ani duchowa, że nie jest też żadną określoną rzeczą, a jedynie perspektywą”¹⁸. Nie stanie się to jednak bez powodu czy raczej bez kontekstu. W 1637 roku w Lejdzie zostanie opublikowana *Rozprawa o metodzie* Kartezjusza. Świat już nigdy nie będzie taki sam.

Tymczasem „Don Kichot jest z gruntu antynowoczesny”¹⁹. Broni tego, co zastane i znane. „Nie rozumiejąc zmieniającego się świata, nie potrafi zmienić swego sposobu działania i dostrzec, że dobre jest nie to działanie, które za punkt odniesienia ma najszczytniejsze nawet, czy nierealizowane wielkie idee, lecz to, które skutecznie prowadzi do celów cząstkowych i doczesnych”²⁰. Będąc poza wszelkimi uwarunkowaniami materialnymi, dąży do ustanowienia idealnej sprawiedliwości na świecie. Jest oderwany od rzeczywistości (co więcej, „w stosunku do rzeczywistości dokonuje aktów przemocy”²¹), choć w jedności z naturą.

¹⁶ „Bibliografia prac na temat Don Kichota i Cervantesa opracowana zaledwie dla siedmiu języków (hiszpański, angielski, francuski, włoski, niemiecki, portugalski i kataloński) liczy około czternastu tysięcy i jej utworzenie zajęło piętnaście lat”. M. Barbaruk, *Don Kichote w naukach o kulturze*, [w:] *Wieczna kruczata...*, s., 158.

¹⁷ *Ibidem*, s. 57.

¹⁸ I. Krupecka, *Don Kichot...*, s. 124.

¹⁹ *Ibidem*, s. 113.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, s. 128.

Reżyser katastrofa²²

Od aktów przemocy dokonywanych na rzeczywistości zaczyna się także kariera przyszłego reżysera, który w 1969 roku dołączy do komediowej trupy *Monty Python's Flying Circus*. Będzie odpowiedzialny za oprawę graficzną, a jego animacje, oparte na kolażu wykorzystującym wycięte z papieru rysunki staną się znakiem rozpoznawczym tej grupy. Terry Gilliam tworzy błyskotliwe, kipiące abstrakcyjnym humorem autorskie krótkie filmiki, w których co rusz ktoś coś traci: a to nogę, a to głowę, maszyny pożerają ludzi, a gdyby tego było mało, zawsze komuś na głowę spaść może dziesięciotonowy odważnik lub wycięta z obrazu szesnastowiecznego florenckiego malarza, Agnolo Bronzino, stopa nastolatka. Takim samym wizualnym rozmachem będą charakteryzować się jego późniejsze filmy, co przysporzy ich twórcom niemałych problemów produkcyjnych. Słynie z tego, iż więcej jest takich filmów, których nie nakręcił, niż takich, które zrealizował do końca. Ta lista nie jest krótka. Przez niemalże trzy dekady będzie na niej widniał także *Człowiek, który zabił Don Kichota*, film, który stanie się jednym z najdłużej realizowanych filmów w historii kinematografii. Rekordzistą pozostanie zapewne, zrealizowany pośmiertnie, film Orsona Wellesa *The Other Side of the Wind*, który tkwił w stadium *development hell* 48 lat! Mianem takim określane jest zjawisko, w którym obraz filmowy, z różnych względów, nie może zostać ukończony. W przypadku Gilliana było to „zaledwie” 29 lat od napisania pierwszego scenariusza. Kiedy zaczyna go pisać w 1989 roku, zbliża się do pięćdziesiątki i ma za sobą film, który przyprawił mu łatkę *reżyser katastrofa*²³. Nie dziwi zatem fakt, że przez następnych dziewięć lat nie może pozyskać funduszy na swój filmowy *opus*. Don Kichot musi cierpliwie poczekać na swoją kolej.

²² Słowa te padają z ust samego Terry'ego Gilliana, który przytacza krążącą o sobie opinię. Patrz w: *He Dreams of Giants*, film dokumentalny, 2019.

²³ *Przygody Barona Munchausena*, reż. Terry Gilliam, 1988.

Development hell

Do zdjęć dochodzi latem 2000 roku w hiszpańskiej Nawarze. Z budżetem ponad 32 milionów dolarów reżyser może pozwolić sobie na zatrudnienie gwiazd i podróże w czasie²⁴. Międzynarodowa produkcja wymaga koordynacyjnej ekwilibrystyki, ale wszystko zdaje się być świetnie przygotowane. Udaje się zgrać nawet harmonogramy gwiazd, co w przypadku Johnny’ego Deppa, Vanessy Paradis i Jeana Rocheforta okazuje się nie lada sztuką. W końcu filmowa machina może ruszyć. Dochodzi jednak do łańcucha katastrofalnego ciągu zdarzeń, które doprowadzają do zatrzymania, a finalnie do anulowania tej produkcji. Niczym Cervantes czterysta lat wcześniej nasz reżyser wystawiony zostaje na życiową próbę.

Zaczyna się od choroby Rocheforta, który znika z planu i przenosi się do paryskiego szpitala, a kończy na anulowaniu produkcji i rosnących z każdym dniem długach. Nawarra, z jej chimeryczną pogodą i bliskością wojskowego lotniska, na którym trwają akurat ćwiczenia taktyczne F-16, okazuje się niegościnnym miejscem. Tymczasem to dopiero początek kłopotów. Prawa do filmu zostają przekazane ubezpieczycielom. Rozpoczyna się sześciolatnia batalia sądowa o prawa do scenariusza i filmu. Gilliam nie traci wiary. Film staje się jego obsesją. Mimo to między rokiem 2006 a 2016 nie udaje się ani na jotę przybliżyć do kolejnego uruchomienia kamery w ramach projektu utopii. Wszystko zmienia się właśnie w 2016 r. Gilliam poznaje producenta, który obiecuje wyłożyć 16 milionów euro na produkcję i promocję. Paul Branco, znany w branży jako osoba niekoniecznie godna zaufania, okazuje się manipulatorem i oszustem, który próbuje przejąć kontrolę nad scenariuszem, a finalnie nad filmem, choć nie zapewnia funduszy, które obiecał. Dochodzi do eskalacji konfliktu. Gilliam znajduje nowych producentów i wkrótce rozpoczyna zdjęcia. Branco żąda kilkumilionowego odszkodowania od reżysera, deklarując, iż to do niego należą teraz prawa do scenariusza i filmu. Do samego

²⁴ W pierwotnej wersji filmu przewidziane były sceny, które przewidywały wątek podróży w czasie [przyp. aut.].

końca filmowi towarzyszą niebotyczne problemy, ale co istotne, ich echa znajdują swoje miejsce w jego fabule. 4 czerwca 2017 roku, 17 lat po jego pierwotnym rozpoczęciu, zdjęcia do filmu dobiegają końca. Niespełna rok później pierwsi widzowie będą mogli zobaczyć film, który stał się legendą zanim ujrzał światło dzienne.

Czas, który minął, oraz kłopoty, które towarzyszyły filmowi, odcisnęły na nim swoje piętno. Zmianom uległ zarówno scenariusz (zniknęły podróże w czasie), jak i obsada, którą poznaliśmy dzięki dokumentalnemu *making-off* poprzedniej, niedokończonej realizacji. Dzięki *Lost in La Mancha* możemy się przekonać, iż stało się to z korzyścią dla filmu i nowa obsada dodała mu realizmu. Zresztą problemy obsadowe były częścią realizacyjnego *limbo*, w które wpadł film i jego reżyser. Jean Rochefort, który zmarł w Paryżu w 2017 roku, a któremu choroba przeszkodziła w pracy nad poprzednią wersją filmu, był zaledwie jedną z propozycji branych pod uwagę przez producentów jako Don Kichot²⁵. Finalnie, w filmowym siodle zasiedli, odpowiednio, Jonathan Pryce jako Don Kichot i Adam Driver jako Toby. Ta zmiana w obsadzie sprawiła, iż film z baśniowej farsy ewoluował w stronę słodko-gorzkiej przypowieści, dystopijnej i utopijnej opowieści o poszukiwaniu sensu życia poprzez negację rzeczywistości.

Człowiek, który zabił Don Kichota

Od pierwszej sceny Gilliam dwoi i się i troi, aby zdezorientować widza i oszukać jego percepcję. Za pomocą stosunkowo prostych sztuczek miesza perspektywy, zmienia skale, przenosi w czasie. Przez pierwsze 30 minut filmu zajmuje się wprowadzeniem postaci głównego bohatera, Toby'ego, który w oczach filmowego Don Kichota stanie się niebawem

²⁵ Lista nazwisk aktorów mających wcielić się w Przemysłnego Szlachcica jest zaiste imponująca. Od czasów realizacyjnej porażki rozmowy toczyły się z Michealem Palinem, Robertem Duvallem, Johnem Hurtem. Wcześniej byli to Sean Connery, John Cleese czy Nigel Hawthorne. Podobnie sprawa miała się z rolą Toby'ego. Tutaj: Danny DeVito, Ewan McGregor, a nawet Robin Williams. Patrz: *Lost in La Mancha*, dokument, 2002 [przyp. aut.]

postacią znaną jako Sanczo Pansa. Sanczo nie jest jednak „brzuchaczem”²⁶, a wysokim, przystojnym, szczupłym i niezwykle zmanierowanym reżyserem, którego niewątpliwym osiągnięciem jest robienie reklam za duże pieniądze. Ta, którą właśnie kręci, jest realizowana w pobliżu miejsca, gdzie kilkanaście lat wcześniej zrealizował swój debiutancki film dyplomowy. Chce wrócić do tych dni, do tej realizacji, do tego miejsca, ale jeszcze bardziej pragnie wrócić do robienia artystycznego kina. Gilliam wykorzystuje ten wątek, kręcąc film o robieniu filmu, o braku weny, o filmowej machinie i jej bezwzględności. Wprowadza wątki autobiograficzne, szczególnie te związane z poprzednią, nieudaną realizacją tego samego tytułu. W sposób ewidentny nawiązuje do filmowego arcydzieła Felliniego²⁷, o czym mówi zresztą otwarcie w *making-off* produkcji, *He dreams of Giants*. Nie byłby jednak sobą, gdyby nie obszmiał rzeczywistości, nie zakpił ze stereotypów i przekonań. To wszak były filar arcygrupy Monty Pythona i reżyser ich filmowego debiutu *Monty Python i Święty Graal*. Nie skupia się jednak na tym wątku ani nie poświęca mu dużo filmowej taśmy. Chwilę później wikła naszego bohatera w absurdalną, acz dającą się przewidzieć intrygę – przelotny romans z dziewczyną szefa. Już następnego dnia Toby opuszcza plan filmowy w asyście policji. Nie tylko z powodu romansu z dziewczyną szefa (choć to właśnie na jego twarzy widać wyraźny grymas zadowolenia), a przez niefortunne spotkanie z głównym bohaterem jego filmowego dyplomu. Toby wpada w panikę. Okazuje się bowiem, że grający onegdaj rolę *Don Kichota* Xavier stał się miejscową legendą, żyjącym poza czasem i rzeczywistością Don Kichotem. Śledztwo policji ma wyjaśnić sprawę pożaru, którego Toby jest niefortunnym świadkiem.

Od tego momentu film toczy się w dwóch równoległych rzeczywistościach, które choć paralelne, zaczynają się przenikać. Don Kichot neguje i obszmiewa rzeczywistość, w której funkcjonuje Toby. Ten z kolei dworuje sobie z szaleństwa staruszka, który postradał zmysły. Prawda

²⁶ Wojciech Charchalis w swoim tłumaczeniu zdecydował się zaadaptować gry słowne Cervantesa, który imię każdej postaci traktował jako przenośnię jego cech (*panza* po hiszpańsku to wielki brzuch, kałdun). Patrz: M. Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*.

²⁷ *Osiem i pół*, reż. Federico Fellini, 1963.

nieustannie miesza się z fikcją, a my przestajemy rozróżniać, co jest czym. Tak jak wtedy, gdy z naszymi bohaterami udajemy się do osady Cyganów. Czy to współcześni nielegalni bliskowschodni emigranci, czy Maurowie konwertyci, których w nocy nawiedza Święta Inkwizycja? Tak jak wtedy, gdy Toby znajduje sakwy pełne złotych monet, które traci, chwilę potem wpadając do skalnej rozpadliny. Czy to metafora utraty tego, co najcenniejsze, czy kolejna wpadka niezdarnego *gmeraka*²⁸? Tak jak wtedy, kiedy błędny²⁹ rycerz spotyka na swej drodze uzbrojonego po zęby czarnego rycerza, czy jak wtedy, kiedy Toby traci zmysły i całuje owcę, myśląc, że to jego młodzieńcza miłość, Angelica. Nie inaczej, kiedy spotykają na swej drodze średniowieczny orszak, który okazuje się grupą z jego planu filmowego udającą się na bal przebierańców.

Notabene to właśnie do tej środkowej części filmu krytycy mieli najwięcej zastrzeżeń. Że siada tempo, że czuć upływ czasu i scenariuszowe braki. Tymczasem forma tego filmu przypomina formę meczu szachowego typu *blitz*, gdzie po bardzo szybkim otwarciu i ipsis szermierczych wymianach następuje faza limbo, w której akcja spowalnia, dążąc do równie szybkiego, co dramatycznego zakończenia. Ostatnia część filmu taka właśnie jest. Wracamy do rzeczywistości, a ta jest na tyle brutalna, iż szaleństwo Don Kichota to przy nim przyjemna utopia. Co więcej, owo szaleństwo jest dostojne i szlachetne w porównaniu żalną i prząśną rzeczywistością. Ta rzeczywistość to połączenie średniowiecznego feudalizmu (reprezentowanego przez rosyjskiego oligarchę Aleksieja Miiskina i jego ochroniarzy) i rozrywki ipsis z programu wycieczki *all inclusive* (bal przebierańców ze wszelkimi atrakcjami stołu i pospołu). Jedną z tych atrakcji jest makiaweliczna inscenizacja, pośmiewisko, której celem jest jedyna autentyczna postać tego kloaczego cyrku, Don Kichot. Rzeczywistość nie zna litości, tak jak szaleństwo nie zna umiaru. Zaledwie kilka chwil później ranny w wypadku Don Kichot umiera.

Człowiek, który zabił Don Kichota nie kończy się jednak w tym miejscu. To przecież historia szaleństwa, jak chciałby powiedzieć

²⁸ Filmowy Don Kichot notorycznie przekręca w polskim tłumaczeniu słowo giermek na *gmerak* [przyp. aut.].

²⁹ W polskich tłumaczeniach to jedno z tłumaczeń. Zdaje się, że weszło jako uzus do języka, jest jednak, nomen omen, błędne [przyp. aut.].

Michel Foucault³⁰. Ono trwa wiecznie i niezmiennie nam towarzyszy, a „ci, którzy ludzkości coś dali (Van Gogh, Nietzsche, Beethoven) z nikim się nie ścigali – to byli po prostu szaleńcy”³¹. Obsesja celu staje się szaleństwem. Szaleństwo, antidotum na rzeczywistość. Jak mówi filmowy Don Kichot: „Musimy do końca wierzyć w siebie, za wszelką cenę”³² (1:23:32). Koszty nie mają znaczenia. W agonii, tuż przed samą śmiercią Xavier w ostatnich słowach przekazuje pałeczkę szaleństwa Toby’emu, czyniąc postać Don Kichota nieśmiertelną. Historia zaczyna się od nowa. Historia nigdy się nie kończy.

Koszty utopii

Przytoczone historie twórców i ich dzieł uświadamiają nam, że koszty poniesione w ramach twórczością artystyczną i sztuki liczone są zgoła inaczej, a bilans zysków i strat opiera się na innej arytmetyce. To, co nie rokuje jako dochodowe, nie jest odrzucane, bowiem sztuka opiera się kalkulacji, a dzisiejszy sukces ekonomiczny nie jest tożsamy z sukcesem artystycznym. To taki świat ekonomiczny na opak, jak nazywa to Pierre Bourdieu. To świat, w którym „artysta może zatriumfować na płaszczyźnie symbolicznej jedynie wtedy, gdy ponosi porażkę na płaszczyźnie ekonomicznej (przynajmniej w krótkim przeciągu czasu) i na odwrót (przynajmniej w długim przeciągu czasu)”³³. Czy to nie dlatego artyści to egzystujące poza społeczeństwem jednostki częstokroć ocierające się o szaleństwo? W oczach społeczeństwa jego piętno są w stanie zmyć tylko sukces i pieniądze oraz czas. Ten ostatni jest sędzią ostatecznym i, jak powiada Cervantes ustami Don Kichota, to właśnie „czas, odkrywca wszystkich rzeczy, opowie o tym, kiedy najmniej się będziemy spodziewać”. To jednak czas odwlekany, a nie

³⁰ M. Foucault, *Historia Szaleństwa w Dobie Klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

³¹ S. Rieger, *Glenn Gould czyli Sztuka fugi*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2007, s. 175.

³² *Człowiek, który zabił Don Kichota*, 2018.

³³ P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2015, s. 130.

doczesność. Ta oddaje się we władanie rzeczywistości. Czas odwlekany to utopia czegoś, co nigdy nie będzie nam dane. Doczesność oczekuje natychmiastowych owoców. W nieustającym tańcu jutra z dzisiaj doczesność kalkuluje straty i zyski, a te pierwsze nigdy nie mogą przekroczyć tych drugich. Czas odwlekany pozostaje domeną szaleńców. Ich arytmetyka jest inna, tak jak inna jest ich doczesność. Tu utopione koszty wypierane są przez koszty utopijne, a te napędzają tylko *perpetuum* wyśnionego, jedyne go celu. Czy to nie dla niego Gilliam czekał trzy dekady, aby zrealizować swój film? Czy to nie dla niego Cervantes pozbawił się praw do swojej *arcyksięgi*, a jego bohater utknął w trybach czasu, stając się symbolem odwiecznej walki z wiatrakami?

Film Terry'ego Gilliana z pewnością nie zaskarbił sobie ani wielkiej publiczności, ani jakiejś wyjątkowej przychylności krytyki, a jego *Człowiek, który zabił Don Kichota* to filmowe dzieło, któremu wiele zarzucano. Dla mnie największym jego atutem pozostaje historia jego powstawania, historia niezłomności jego twórców, ich upór oraz nieliczenie się z kosztami. Znajomość tego faktu całkowicie zmienia perspektywę postrzegania go. W tym konkretnym przypadku oddzielenie twórcy od jego dzieła odbywa się z niekorzyścią dla jednego i drugiego. Bowiem choć Gilliam nie zrobił filmu autobiograficznego, zawarł w nim wiele autotelicznych wątków, bez znajomości których jego dzieło nie może zostać odczytane. To swoistego rodzaju *kino zakulisowe*, które stara się zadać nam pytanie: ile jesteśmy w stanie poświęcić, aby osiągnąć własne cele, bez względu na to, jak są one kosztowne?

Post scriptum

Gdzie kończą się sny?

Tymczasem filmowa machina, w którą został uwikłany *Człowiek, który zabił Don Kichota*, to twór bezwzględny, nieliczący kosztów i – nomen omen – po trupach brnący do celu. Będąc częścią przemysłu kulturowego i jednym z jego filarów, machina ta ma przynosić zyski i niwelować straty. Kierując się logiką instrumentalności, pozostaje

zdeteminowana przez pole ekonomiczne, tak jak jej produkty, pozostają poddane standaryzacji, a jej twórcy koncepcji fetyszyzmu kulturowego³⁴.

„Poświęcenie indywidualności, dopasowującej się do regularności sukcesu, robienie tego, co wszyscy, wynika z podstawowego faktu, że zestandaryzowana produkcja dóbr konsumpcyjnych w najszerszym wymiarze oferuje każdemu to samo [...], a dopasowanie się jest racjonalizowane jako karność, wrogość wobec samowoli i anarchii”³⁵. Pisząc te słowa w 1938 roku³⁶, Adorno nie mógł przewidzieć, iż niecałe dwadzieścia lat później zmanifestują się one w pełni, a na ekranach kin zajaśnieje najjaśniejsza z gwiazd. Rezygnując z życia, stanie się idolem, fetyszem i snem dla milionów. To o niej, sześćdziesiąt lat po jej tragicznej śmierci, opowie Nowozelandczyk Andrew Dominik w swym biograficznym filmie *Blond* i to on w dwudziestej siódmej minucie tegoż filmu zada pytanie, które padnie z jej ust: „Ale gdzie kończą się sny, a zaczyna się szaleństwo”³⁷? Sen jako koszmar życia poddanego prawom rynku i trybom filmowej maszyny. Przy nim szaleństwo *szlachetnego hidalgo* to niewinna mrzonka „licealisty”. Człowiek sprowadzony do rangi złotego tryba filmowej machinerii. Norma Jean Baker, prowadząc wojnę ze sobą, z własnym ciałem, poddając się nakazom, poświęca siebie, staje się fetyszem, staje się Marilyn Monroe. Reszta jest mniej lub bardziej znaną historią z pogranicza snu i jawy.

Z pogranicza snu i jawy jest także historia dwóch sióstr, o których w wirtuozowski sposób opowiada w swoim filmie *Silent Twins* Agnieszka Smoczyńska. W przeciwieństwie do Marilyn Monroe i Don Kichota siostry June i Jennifer Gibbons nie stały się symbolem swoich czasów³⁸.

³⁴ Według Adorno „zasada gwiazdorstwa stała się totalitarna”. Zob. idem, *Przemysł kulturalny: wybrane eseje o kulturze masowej*, tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2021, s. 74.

³⁵ Ibidem, s. 79.

³⁶ Esej *O fetyszymie muzycznym i regresji słuchania* zostanie o publikowany po raz pierwszy w *Zeitschrift für Sozialforschung* vol. VII. Patrz: <https://ia800606.us.archive.org/6/items/ZeitschriftFrSozialforschung7.Jg/ZeitschriftFrSozialforschung71938.pdf> [przyp. aut.].

³⁷ Patrz 27 min filmu: *Blonde*, reż. Andrew Dominik, 2022.

³⁸ Bliźniaczki June i Jennifer Gibbons urodziły się w niespełna rok po śmierci Marilyn Monroe [przyp. aut.].

Podobnie jak ich przemilczane dzieciństwo i młodość, także ich historia jest raczej historią przemilczeń. Pytanie, dlaczego, będąc dziećmi, bliźniaczki zaczęły milczeć, towarzyszy nam przez cały filmowy seans. Odpowiedź jednak nie pada ani z ust rodziców, ani lekarzy, ani nauczycieli. Ta zmowa milczenia to *podwójne milczenie*, jak sugeruje polski tytuł filmu, to milczenie podwójnie wymowne, milczenie niemożliwe. To, co dla siostr jest snem, dla ich otoczenia staje się szaleństwem. Utopia milczenia staje się milczącym i symetrycznym, bo bliźniaczym fatum. Milczenie staje się krzykiem. Kiedy w dziewięćdziesiątej minucie filmu jedna z siostr oznajmi, iż „jest odporna na zdrowy rozsądek”³⁹, prawdopodobnie zdaje sobie już sprawę z tego, iż brak rozsądku to wystarczający powód, aby być wyrzuconym poza społeczny nawias.

W świetle zaprezentowanych w niniejszym *post scriptum* filmów brak rozsądku to także warunek konieczny do działania w ramach tytułowych utopijnych kosztów. Pojawia się jednak pytanie, czy dążenie do osiągnięcia celu za wszelką cenę (w tym cenę życia) może być poddane jednoznacznej ocenie? Żaden ze wspomnianych przeze mnie filmów nie udziela odpowiedzi na tak postawione pytanie. Wszystkie one także przybliżają postaci, które funkcjonują poza czasem, społeczeństwem, habitusem. Wyśmiewane, podziwiane, wzbudzające przerażenie, lęk, współczucie, postacie te pozostają dla nas metaforami zawieszonymi pomiędzy snem, a jawą, pasażerami na pokładzie statku *Narrenschiff*⁴⁰. Wymykając się racjonalizacji, wymykają się naszym kryteriom normalności, migrują w stronę eksterytorialności szaleństwa i fikcji, pozostając bohaterami, w których ślady nikt (rozsądny) nie ośmieli się pójść. Tymczasem, jak powiedziałby Foucault: „Fikcja nie jest przeciwieństwem rzeczywistości, lecz jej prawdziwym imieniem, a to, co rozpoznajemy jako rzeczywistość, jest fikcją, która uzyskała moc obowiązującą”⁴¹.

³⁹ Patrz 91 min filmu: *Silent Twins*, reż. Agnieszka Smoczyńska, 2022.

⁴⁰ „Statek szaleńców, cudaczny pijany okręt przemierzający spokojne rzeki Nadrenii i flamandzkie kanały”. Zob. M. Foucault, *Historia Szaleństwa...*, s. 21.

⁴¹ A. Ostolski, *Dyskurs u władzy. Filozofia polityczna Michela Foucaulta*, „Etyka” 2003, nr 36, s. 163

Piśmiennictwo

- Adorno Th.W., *Przemysł kulturalny: wybrane eseje o kulturze masowej*, tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2021.
- Barbaruk M., *Don Kichote w naukach o kulturze*, [w:] *Wieczna krucjata: szkice o Don Kichocie*, red. W. Charchalis, A. Żychliński, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Cervantes Saavedra, M. de., *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*. tłum. W. Charchalis, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2015.
- Charchalis W., *Kim Pan jesteś, Panie Cervantes?*, [w:] *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2015.
- Charchalis W., Żychliński A., *400 lat później. Uwagi wstępne*, [w:] *Wieczna krucjata: szkice o Don Kichocie*, red. W. Charchalis, A. Żychliński, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Charchalis W., Żychliński A., red., *Wieczna krucjata: szkice o Don Kichocie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Krupecka I. *Don Kichot czy Robinson? Spór o model nowoczesności*, [w:] *Wieczna krucjata: szkice o Don Kichocie*, red. W. Charchalis, A. Żychliński, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Łupińska N., „Człowiek, który zabił Don Kichota” – o najbardziej pechowym filmie w historii słów kilka, <https://kulturanacodzien.pl/2018/08/23/czlowiek-ktory-zabil-don-kichota-o-najbardziej-pechowym-filmie-w-historii-slow-kilka/> [23.08.2018].
- Murczyńska J., *Terry Gilliam | Nowe Horyzonty*, https://www.nowehoryzonty.pl/artukul.do?id=778&m=t_24 [31.01.2023].
- Ostolski A., *Dyskurs u władzy. Filozofia polityczna Michela Foucaulta*, „Etyka” 2003, nr 36, s. 159-172.
- Schaff Ph., *History of the Christian Church*, https://www.ccel.org/s/schaff/history/6_ch06.htm#_edn1 [17.05.2023].

Filmografia (chronologicznie)

- Silent Twins*, reż. Agnieszka Smoczyńska, 2022.
- Blonde*, reż. Andrew Dominik, 2022.
- He Dreams of Giants*, reż. Keith Fulton, Louis Pepe (dokument) 2019.

Człowiek, który zabił Don Kichota, reż. Terry Gilliam, 2018.
Lost in La Mancha, reż. Keith Fulton, Louis Pepe (dokument) 2002.
Przygody barona Munchausena, reż. Terry Gilliam, 1989.
Monty Python i Święty Graal, reż. Terry Gilliam, Terry Jones, 1975
Osiem i pół, reż. Federico Fellini, 1963.

Streszczenie/summary

Efekt utopionych kosztów to tendencja do kontynuowania raz podjętych decyzji pomimo strat, które generują – zatem koszt utopiony to wydatek, który został już poniesiony i nie można go odzyskać (ale też taki, który uzasadnia kolejne wydatki). Rozpoznany i badany na gruncie psychologii behawioralnej czy ekonomii, na gruncie sztuki pozostaje zjawiskiem mało znanym. Biorąc go za cel, tekst przybliża fenomen utopionych kosztów na podstawie filmu Terry’ego Gilliana *Człowiek, który zabił Don Kichota*. Zadaje pytanie, na ile utopione koszty w ramach życia i utopione koszty w ramach sztuki podlegają tej samej arytmetyce. Badanie, opierając się na postaciach twórców (Gilliam, Cervantes), literackim pierwowzorze (Don Kichot), opisując procesy twórcze powstawania filmu, a wcześniej książki, przybliża powszechny w działalności artystycznej paradoks nieliczenia się z kosztami w powoływaniu kolejnych *opus*.

Słowa kluczowe: *Człowiek, który zabił Don Kichota*, Gilliam, efekt utopionych kosztów, Don Kichot, Miguel de Cervantes

The sunk cost effect (fallacy) is the tendency to continue with previously made decisions, despite the losses they generate – so a sunk cost is an expense that has already been made and cannot be regained (but also one that justifies further spendings). Although recognized and studied in behavioral psychology and economics, it remains a little-known phenomenon in the arts. With this in mind, the text takes a closer look at the phenomenon of sunk costs, based on Terry Gilliam’s film *The Man Who Killed Don Quixote*. It asks about the extent to which sunk costs in life and art are subject to the same arithmetic. Drawing on the figures of

the creators (Gilliam, Cervantes), the literary protagonist (Don Quixote), and describing the creative processes of making a film and, before that, a book, the study takes a closer look at the paradox common in artistic activity of disregarding costs in the creation of successive *opus*.

Keywords: *The Man Who Killed Don Quixote*, Gilliam, sunk cost effect/fallacy, Don Quixote, Miguel de Cervantes

Marek Chojnacki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

mchojnac@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-5243-2505



Bilans wartości *Zezowate szczęście*, 1960

Czarno-biała komedia filmowa z 1960 roku¹ w reżyserii Andrzeja Munka i nakręcona na podstawie scenariusza Jerzego Stefana Stawińskiego nigdy nie była „czarno-biała” w rozumieniu metafory dotyczącej porządkowania i kategoryzowania świata w binarnym trybie. Dzieło nie reprezentuje konstrukcji dychotomicznej, nie podpowiada schematów *zero-jedynkowych*, wyborów *albo–albo*, zręcznie omija też obowiązujące przesłanie polskiej szkoły filmowej²

¹ Zdjęcia zostały zakończone w 1959 roku, premiera filmu odbyła się 4 kwietnia 1960 po bardzo długim oczekiwaniu na kolaudację.

² Termin „polska szkoła filmowa” pochodzi z wypowiedzi Aleksandra Jackiewicza z roku 1956, a więc z czasu, w którym Andrzej Munk finalizował realizację *Człowieka na torze*. Koncepcja *Zezowatego szczęścia*, choć z pewnością „rozliczeniowa”, osadzona jest w odmiennej konwencji, świadomie podkreślającej

wszystko albo nic. Wprost przeciwnie – ma wszelkie cechy przekazu, który mógłby poprzeć tezę o „myśleniu czarno-białym” jako obciążeniu mózgu, który nie radząc sobie z odczytywaniem odcieni szarości w otaczającym świecie, nie rozpoznaje zapowiedzi jego ewolucyjnych przemian³. Bohater filmu Andrzeja Munka porusza się pomiędzy opozycyjnymi ideami w taki sposób, że nie tylko odbiera i przekazuje nam wiedzę o odcieniach szarości, ale także nadaje im koloryt pozwalający się pośmiać i zachować dystans. Wyważone schematy decyzyjne powstają po stronie widza, który poznając groteskowe zachowanie Piszczyka, wchodzi niejako w proces katarctyczny mogący kojarzyć się z metodą terapii prowokatywnej⁴. Od widza oczekuje się obronnej reakcji śmiechu w procesie oglądania niespójnych obrazów rzeczywistości. Podobnie śmiech może pełnić funkcję terapeutycznego „stop” – potrzeby przerwania czynności, które uznajemy za prowadzące donikąd. Zwłaszcza w latach premiery, a także później i dziś *Zezowate szczęście* uchodzi za pokazową i również katarctyczną lekcję funkcjonowania mechanizmów obronnych. Wygłupy Piszczyka oczyszczają poprzez docieranie do granic absurdu. W ten sposób przed oczyma widza konstruuje się wizja możliwości pokonania problemów na drodze docierania do ich odwróconej logiki. Sam film, jak i przywołana metoda są ryzykowne. Już w czasach premiery przesłanie filmu traktowano z wieloma znakami zapytania. Do silnie spolaryzowanego odbioru *Zezowatego szczęścia* odniósł się po latach sam autor scenariusza:

– Zaatakowano mnie za tę książkę z każdej strony. Zarówno marksiści, jak i liberałowie – mówił Jerzy Stefan Stawiński w audycji Polskiego Radia – uznano, że Piszczyk to postać nieadekwatna do losów polskich tego okresu, a jednocześnie postać, która przeczy zasadniczym tezom ówczesnej estetyki

nowatorski styl komunikowania operatorskiego na tle dotychczasowych praktyk stosowania kadrów symbolicznych.

³ Por. K. Dutton, *Myślenie czarno-białe.*, Wydawnictwo MUZA, Warszawa 2021.

⁴ Mam tu na myśli techniki wykorzystywane w terapii prowokatywnej, opracowane w 1963 roku przez Franka Farrelly’ego. Podejście to koncentruje się na wywołaniu zmian za pomocą odpowiedniej prowokacji i humoru.

literackiej. Bo jest to postać, którą miota historia, a według ówczesnej estetyki to przecież człowiek tworzy historię – mówił pisarz⁵.

Autorska diagnoza odwróconego wektora wpływów (historia wpływa na człowieka, a nie odwrotnie) zostaje podkreślona w wymiarze ideowym. Oczywiście zabarwienie tej tezy jest także polityczne, co dowodzi praktyka filmoznawcza umieszczająca dzieło w polu zjawisk kulturowych przeciwstawiających się marksistowskim poglądom władzy PRL. Bardziej skomplikowaną korelację niż chwyt odwróconego wektora wpływów dostrzegła w przebiegu treści fabuły Alicja Helman⁶. Proponuje ona spojrzeć na los Piszczyka poprzez regułę sytuacyjną. Nie historia pojmowana szeroko jako dzieje państwa, lecz elementarne sytuacje powstające na jej tle tworzą podmiotowość postaci i decydują o jej estetycznej dynamice. Helman, podobnie jak wielu innych interpretatorów, zauważa podmiotowość bohatera jako postawę przemiennie tragiczną i komiczną, ale konsekwentnie uzależnioną od pozyskiwania więzi ze wspólnotą. Piszczyk przyjmuje barwy tych wspólnot, przechodząc z sytuacji A do sytuacji B. Stąd też oprócz analogii ze stylem filmowym Charliego Chaplina⁷ pojawiła się bardziej trafna, mówiąca o podobieństwie bohatera *Zezowatego szczęścia* do powstałego wiele lat później *Zeliga* Woody'ego Allena⁸. Leonard Zelig podobnie jak Jan Piszczyk na wzór mimikry przyjmuje koloryt osobowości otoczenia, w którym się akurat znajduje. Bliskość fabularno-konstrukcyjna obydwu postaci posłużyła do stworzenia odrębnego dzieła w postaci

⁵ Cytat ze strony: <https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/2486589,zezowate-szczescie-63-lata-z-janem-piszczykiem>

⁶ A. Helman, „*Zezowate szczęście*”. *Między biegunami interpretacji*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 68-76.

⁷ A. Jackiewicz, „*Zezowate szczęście*”, [w:] *Andrzej Munk*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.

⁸ *Zelig*, reż. Woody Allen, USA 1983.

sztuki teatralnej pod tytułem *Piszczyk*⁹. Z kolei film *Obywatel Piszczyk*¹⁰ otwiera wędrówkę unwersum *Zezowatego szczęścia* po możliwych ścieżkach współczesnej kultury konwergencji. Zauważamy tu nie tylko obieg treści fabularnych, ale także myśli estetycznej. Za nieuniknioną koincydencję możemy przyjąć okoliczność, że prawie równocześnie z premierą filmu Andrzej Munka zostaje ogłoszona koncepcja „dzieła otwartego”¹¹. Spróbujmy zatem skorzystać z polisemiczności dzieła Munka, swobodnie dobierając narzędzia interpretacji.

Los jako efekt przymiarek do wartości

Zdając sobie sprawę z interesującej i ciągle żywej badawczo dyskusji wokół wizji bohatera lub antybohatera *Zezowatego szczęścia*, chciałbym dodać jeszcze jedną tonację możliwych interpretacji. Już w pierwszych minutach filmu jesteśmy raczej pewni, że Jan Piszczyk przeżywa całościową traumę związaną z zawodem jego ojca i domem, w którym dokonywano krawieckich przymiarek. W dorosłym życiu przymierza się do kolejnych kostiumów i ról społecznych. „Miarą krawiecką” jest tu skala odniesień do użytego w tytule pojęcia szczęścia.

Wybór tego, co pojmujemy pod pojęciem szczęścia, decyduje o przebiegu drogi życiowej. Można przyjąć zestaw wartości, który okaże się życiowo opłacalny lub odwrotnie – będzie on przynosić straty, zwłaszcza jeśli nie zauważymy, że nasza „inwestycja” związana z określoną filozofią życia konfliktuje się w odniesieniu do realizmu konkretnych sytuacji życiowych. Pytanie o status i wartość racjonalności jako całościowego sposobu odnoszenia się człowieka do świata w perspektywie metafizycznej, teoriopoznawczej oraz aksjologicznej

⁹ Premierowe przedstawienie sztuki *Piszczyk* w reżyserii Piotra Ratajczaka zostało zaprezentowane w ramach VI Międzynarodowych Spotkań Teatralnych „Bliscy Nieznajomi” organizowanych przez Teatr Polski w Poznaniu. Reżyser, tworząc spektakl, przeniósł bohatera do okresu transformacji lat 90., a inspiracje czerpał zarówno z filmu A. Munka, jak i dzieła W. Allena.

¹⁰ Film z roku 1989, reż. i scen. Andrzej Kotkowski, Jerzy Stefan Stawiński.

¹¹ Por. U. Eco, *Dzieło otwarte*, W.A.B., Warszawa 2008.

jest zdaniem Andrzeja Kucnera jednym z ważniejszych zagadnień ogólnie pojmowanej filozofii życia¹². Perspektywy metafizycznej w filmie *Zezowate szczęście* nie ma. Co prawda Jan Piszczyk swój byt odbiera i nazywa jakoznaczony jakąś sprawczością, ale ani on sam, ani też postaci jego otoczenia nie skupiają się na próbach wyjaśnienia losu nieudacznika w kategoriach apokryficznej cierpliwości i wytrwałości¹³. Nie jest więc wzorem do naśladowania, żadna istota nadprzyrodzona nie prowadzi go przez życie, nawet *naczelnik Koziennicki* być może aluzyjnie wzorowany na spowiednika jest postacią niemą. Podobnie trudno rostrzygnąć, czy bohater *Zezowatego szczęścia*, ostatecznie wybierając dla siebie więzienie jako stałe i bezpieczne miejsce swojego życia, ma „coś więcej” na myśli. Raczej jest to wybór podyktowany histerią i nie zawiera tajemnic związanych z chrześcijańskim *purgatorium*. Reakcje i zachowania Jana Piszczyka w epizodach filmowych mogą zaskakiwać, ale z racji trzymywania się z dala od tego, co niepoznawalne, nie są trudne do zrozumienia.

Na pewno natomiast mamy do czynienia z perspektywą aksjologiczną, nieustannie bowiem filmowy Piszczyk porusza się w systemach wartości, odbiera ich subiektywny i obiektywny charakter, mając problem przede wszystkim z umieszczeniem w swoim życiu wartości traktowanych instrumentalnie. I wreszcie aspekt teoriopoznawczy. Chciałbym w tym miejscu zaproponować zbliżenie analizy przedmiotowego dzieła filmowego do zagadnień związanych z metaforycznym hasłem tego tomu: „efektem utopionych kosztów”. Ponieważ traktujemy to hasło jako metaforę, a nie analogię, wystarczy, że z zastosowaniem swobód *licentia poetica* określimy, że pod pojęciem „utopionych kosztów” będziemy pojmowali koszty, które zostały już poniesione i nie możemy ich odzyskać. I na tle takiego stanu rzeczy możemy popełnić błąd kontynuacji inwestycji, brnąc w powiększanie strat.

Tam, gdzie występuje pojęcie „koszty”, należy się domyślać obecności ekonomii, czyli nauki opartej na metodach ilościowych. Ustalmy

¹² Por. A. Kucner, *Spór o racjonalność w obliczu argumentów filozofii życia*, „Humanistyka i Przyrodznawstwo” 2006, nr 12, s. 45-63.

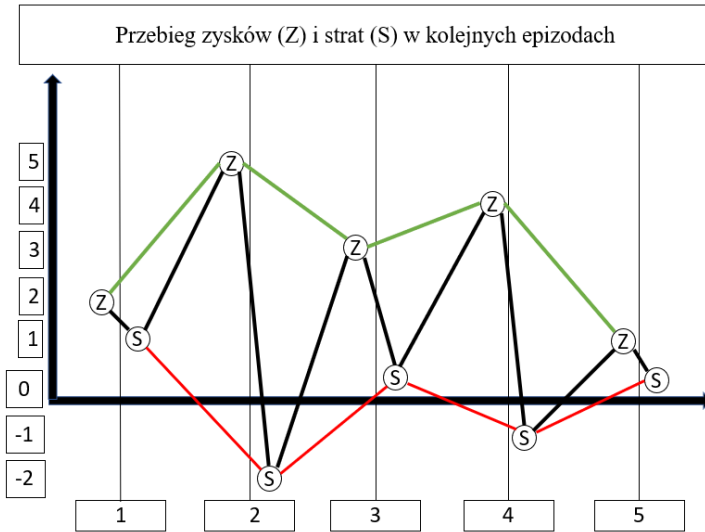
¹³ Por. A. Kuśmierk, *Wzór cierpliwości i wytrwałości. Hiob w literaturze apokryficznej*, „Studia Theologica Varsaviensia UKSW” 2007.

zatem ilość kluczowych epizodów, które – zgodnie z wcześniejszym założeniem – dotyczą „inwestycji” w wartość nazywaną więzią społeczną. Nie chcąc przesądzać (na razie) o tym, czy są to koszty utopione czy też nie, sytuację kontaktu z grupami społecznymi odniesienia Jana Piszczyka będę tu nazywał symptomatycznie „zanurzeniem w”.

1. Epizod zanurzenia w drużynie harcerskiej. Bohater imponuje grą na trąbce, okazuje się przydatny w drużynie harcerskiej, lecz kompromituje się jako muzyk podczas uroczystej parady.
2. Epizod zanurzenia w grupie studenckiej. Bohater czuje się wyalienowany z powodu kształtu swojego nosa i zapisuje się do organizacji prorządowej, zyskując możliwość poznania środowiska zwolenników sanacji. Gubi się jednak w tłumie demonstrantów i zaczyna skandować sprzeczne ze sobą hasła, co kończy się pobiciem i utratą reputacji.
3. Epizod zanurzenia w grupie podchorążych. Bohater dokonuje przymiarki munduru i pojmany przez Niemców trafia do obozu jenieckiego, budując w nim wizerunek bohatera wojennego. Kłamstwo wychodzi na jaw i jego konsekwencje przynoszą utratę wizerunku zarówno w grupie podchorążych, jak i członków ruchu oporu.
4. Epizod zanurzenia w grupie urzędników. Szybko awansuje i nawet nie zauważa, jak z grupy urzędników administracji trafia do urzędników bezpieczeństwa.

5. Zanurzenie w grupie osadzonych. Bohater asymiluje się w więzieniu, ale na mocy amnestii wbrew swej woli zostaje z niego wyrzucony. A oto jak prezentuje się skala ryzyka „utopienia kosztów” w poszczególnych epizodach „zanurzenia”:

1. Inwestycję w grupę harcerzy w skali od 1 do 5 szacuję na 2. Straty w podobnie przyjętej skali na 1.
2. Inwestycję w grupę studencką w skali 1-5 szacuję na 5. Straty na 7. (depresja „-2”).
3. Inwestycję w grupę podchorążych szacuję na 3 i straty również na 3.
4. Inwestycję w grupę urzędników szacuję na 4, a straty na 5 (depresja „-1”).
5. Inwestycję w grupę osadzonych szacuję na 1, straty – tak samo.



Źródło: opracowanie własne

Najpierw wyjaśnię wyjściowy sposób oszacowania wartości.

Epizod nr 1

Mamy do czynienia ze wspomnieniem dzieciństwa, które w fabule filmowej jest jedynie przesłanką, ale konstrukcyjnie nie buduje samodzielnego związku przyczynowo-skutkowego. Równocześnie brak stanu skupienia twórców filmu na tym epizodzie sygnalizuje niską skalę zysku i straty.

Epizod nr 2

W mojej próbie oszacowania fragmenty filmu mówiące o perypetiach związanych z okresem życia studenckiego są kluczowe. Starannie dobrane są sceny, które tworzą tragizm i podmiotowość głównej postaci. Piszczyk w tych scenach nie nosi kostiumu roli społecznej, wystawia własne ciało na ocenę innych, skutkiem czego traci coś więcej niż mundurek harcerski czy późniejszy mundur podchorążego. To najboleśniejsza przymiarka Piszczyka.

Epizod nr 3

Mundur podchorążego jako sygnał roli społecznej i zawodowej pojawia się w fabule jako rodzaj perypetii, która zmienia przewidywany bieg wydarzeń. Celebrowane operatorsko i narracyjnie ujęcie przeglądania się w lustrze w szkole podchorążych można uznać za symboliczną scenę przeglądania się w „lustrze społecznym”. Przegląda się w nim postać cofnięta do okresu dzieciństwa i traumy harcerskiej. Odnosimy wrażenie, że epizod ten jest czymś w rodzaju opóźnionego „stadium lustra”¹⁴. Bohater konfrontuje swoją cielesność w mundurze, który należy do „innego”. To, że nie udaje mu się przejść fizycznie do świata realnych bohaterów wojennych, jest w tym kontekście „rozwojowym” porażką tej miary, którą doświadcza co trzeci dziesięcioolatek, dowiadując się, że nie będzie strażakiem. Stąd zarówno nie najwyższy „zysk”, jak i „strata” w przyznawanej tu punktacji.

Epizod nr 4

Za każdym razem, gdy oglądam *Zezowate szczęście*, choć wiem, jak zakończy się rola „eksperta od sprawozdawczości”, udziela mi się nadzieja na to, że bohater osiągnął cel i wreszcie odkrył miejsce w systemie, w którym przyszło mu żyć. Triki filmowe utrzymane w duchu groteskowej ballady jeszcze bardziej utrzymywały mnie w poczuciu odbierania finału opowieści. Tymczasem „inwestycja” Piszczyka w biurokrację socjalistyczną upada¹⁵, a poniesiona „strata” jest bardzo duża z powodu nagłego odwrócenia się wszystkich i wszystkiego, co otacza głównego bohatera.

Epizod nr 5

Finalny, a zarazem najsmutniejszy fragment filmu. Dziś po 63 latach od premiery filmu trudno nam zrozumieć, że pierwsi widzowie naocznie widzieli tych, którzy wychodzili z więzień na mocy amnestii z 1956 roku. Tysiące zwolnionych więźniów politycznych pojawiło się w rodzinach, w środowiskach pracy. Ich kondycja, zdrowie i stan psychiczny stały się elementami polskiego życia społecznego. Tak więc

¹⁴ Por. A. Doda-Wyszyńska, *Dziecko przed lustrem, czyli w poszukiwaniu swojego miejsca*, „Studia Kulturoznawcze” 2011, nr 1.

¹⁵ Powody, dla których tak się stało, stanowiły początkowo problem scenariusza, a następnie również kolaudacji ze strony władz państwowych PRL.

epizod filmowy komedii *Zezowate szczęście* musiał być potraktowany z wyjątkową wrażliwością. Czy był? Trudno mi ocenić. Dzieło poznałem w ramach cyklicznych telewizyjnych powtórek. Wspominam także, że ilekroć emitowano *Zezowate szczęście* i film dobiegał końca, zawsze ktoś ze starszych domowników westchnął: „biedny Kobiela...”, co nawiązywało do tragicznej śmierci aktora w 1969 roku. Zdarzenie w życiu prywatnym stało się symboliczne i zaczęło się integrować z interpretacją przesłania zawartego w tytule filmu¹⁶. Stąd „utopione koszty” w finalnej scenie mogą już nie należeć do autonomicznie traktowanej struktury dzieła.

Zyski i straty bohatera w podejściu ilościowym i jakościowym

Powróćmy do wykresu „strat” i „zysków”. Podejście ilościowe trochę nawiązuje do tytułu pierwotnego scenariusza *Sześć wcieleń Jana Piszczyka*¹⁷. Podobieństwo tytułu nasuwa tu potrzebę wspomnienia o dramacie Luigiego Pirandellogo *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*¹⁸. Przypomnijmy, że w tym słynnym utworze fabuła polega na tym, że podczas próby sztuki teatralnej na scenę wchodzi postacie, które pochodzą z niedokończonego dramatu i same poszukują dla siebie nowego twórcy (dyrektora teatru), który dałby im życie sceniczne. Przebieg akcji teatralnej jest raczej zagmatwany i zapewne w dużej mierze intencjonalnie ma doprowadzić widza do zagubienia w ilości rozgałęzionych wątków. Niepodzielona według klasycznych reguł na akty i sceny treść sztuki Pirandellogo zachowuje tylko jedną konkretność „cyfrową” w tytule. Jest sześć postaci. Nie pięć lub siedem, a właśnie sześć. Można określić tę ilość jako niezbędną, konieczną i jedynie trafnie dopasowaną do limitowanego czasu spektaklu

¹⁶ M.M. Szczawiński, *Zezowate szczęście. Opowieść o Bogumile Kobieli*, Wydawnictwo MANDO, Kraków 2019.

¹⁷ P. Zwierzchowski, *Zezowate szczęście*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2006, s. 20.

¹⁸ Dramat Luigiego Pirandellogo z 1921 roku, cieszył się popularnością polskich inscenizacji z lat 60., a także został zrealizowany w konwencji teatru telewizji w 1962 roku (reż. Maria Wiercińska).

i ograniczonej przestrzeni scenicznej w teatrze pudełkowym. Liczba „sześć” to także liczba doskonała¹⁹. Wynikająca z tego prawidłowość matematyczna mogłaby być implikacją do zbudowania odrębnej struktury narracyjnej, ale z tej podpowiedzi nie skorzystał reżyser Andrzej Munk. Jego film o Janie Piszczyku ma strukturę równania z jedną niewiadomą, w którym po usunięciu wszelkich nawiasów i redukcji wyrazów podobnych zawsze otrzymujemy jeden wynik i to w pierwszej potędze, co w niniejszej metaforze może oznaczać, że poszukiwanie różnych wcieleń Piszczyka prowadzi zawsze do „tego samego” i mało skomplikowanego Piszczyka. Co zatem przyciąga widza w *Zezowatym szczęściu*? Czy zaproponowana gra z widzom ma charakter gry hazardowej, w którym tracimy kontrolę nad wynikami ekonomicznymi? Warto tu przywołać E. Goffmanna²⁰, który porównując sekwencje wcieleń w role życiowe do gry, zastrzegł, że życie nie jest grą hazardową, ale z pewnością są nią interakcje pochodzące z kolejnych wcieleń²¹. W każdym epizodzie *Zezowatego szczęścia* bohater Jan Piszczyk, wchodząc w kłopotliwą sytuację, jest uczestnikiem zaburzonego porządku przedstawienia. W konfrontacji z innymi aktorami scen życiowych jego tożsamość wchodzi w interakcje mogące przynosić skrajnie różne i nieoczekiwane wyniki. Interakcje z innymi mogą go promować albo cofać na drodze życiowej. Śledzimy więc tę postać jak wędrowną pionkę na najprostszym z możliwych dziecięcych gier planszowych. Tytuł oryginału powieści *Sześć wcieleń Jana Piszczyka* mogłaby tu jedynie oddawać kostka do gry oraz instrukcja tejże gry zezwalająca „pionkowi” na przyspieszony awans po wyrzuceniu kostką sześciu oczek. A czy tytuł *Zezowate szczęście* podnosi ryzyko tej gry? Wszystko zależy, o jakim „szczęściu” mówimy. Zatem czas na podejście jakościowe.

¹⁹ Liczba doskonała to taka liczba naturalna, która jest równa sumie wszystkich swoich podzielników mniejszych od tej liczby. Liczba 6 jest doskonała, ponieważ: $1+2+3=6$.

²⁰ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Śpiewak, P. Śpiewak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

²¹ D. Ćwiklińska-Surdyk, A. Surdyk, *Człowiek jako aktor na scenie życia. Teorie G.H. Meada i E. Goffmana a narracyjne gry fabularne*, „Homo Ludens” 2012, nr 1/(4).

Szczęście może być pojmowane zgodnie z koncepcją eudajmonizmu, czyli stanowiska etycznego głoszącego, że *eudaimonia* (szczęście) jest najwyższą wartością i celem życia ludzkiego. Figura Jana Piszczyka reprezentuje fragmenty tej postawy. Z jednej strony struktura narracyjna stylizowana na dialog z naczelnikiem więzienia, a w istocie będąca monologiem wewnętrznym, może obrazować historię poszukiwania szczęścia jako subiektywnie odczuwanego zadowolenia. Natomiast trudno nie odnieść wrażenia, że *Zezowate szczęście* opowiada nam historię człowieka wplątanego w eudajmonizm państwowy zakładający, że obowiązkiem państwa jest – niezależnie od panującego ustroju – pomnażanie szczęścia swoich obywateli. Piszczyk stara się być przykładem konstruowania osobistego szczęścia z elementów właściwego postępowania, przyjęcia odgórnych norm i wskazań. „Państwowość” jako zespół cech państwa jest dla niego bardzo ważnym wzorem. Cechy państwa przenosi na siebie i czyni to z dużym poczuciem wiary, że tak właśnie można osiągnąć szczęście na ziemi. Czy Piszczyk osiągnął je w życiu pozagrobowym, tego nie wiemy, natomiast w życiu pozafilmowym – na pewno tak. Zatem w zestawieniu wszystkich możliwych inwestycji bilans postaci jest na plusie. Utracone koszty bohatera filmowego odbudowuje zasięg jego możliwych interpretacji.

Warto zwrócić uwagę na rolę, jaką w świecie Jana Piszczyka odgrywa istnienie prawa. Regulacje prawne stanowiące podstawę ładu państwa są przez bohatera *Zezowatego szczęścia* traktowane równolegle do jego przedwojennych i powojennych starć z rzeczywistością, przy czym zawsze tezy ideologii państwowej górują nad osobistymi doświadczeniami relacji w najbliższym otoczeniu. Rezultatem tej postawy jest nieobecność „przyjaciół z podwórka”. Piszczyk nie ma „swojej ulicy” ani „swojej dzielnicy”, z każdego miejsca musi uciekać przed znajomymi, aż wreszcie trafia do więzienia, które okazuje się właściwym schronieniem przed kolejnymi epizodami fatalnego losu. Co jest zatem podstawą paradoksalnej puenty *Zezowatego szczęścia*? W przeciwieństwie do bohaterów filmu *Dawno temu w Ameryce* Jan

Piszczyk dostrzega sens ładu prawnego, który unosi się ponad przestrzenią zaułka, ulicy i dzielnicy miasta. Nie widzi natomiast tego, że temat państwowości może być i często jest źle podyktowany, ulega językowi propagandy. Niemniej w bilansie wartości życia Jana Piszczyka ocalała jego „obywatelskość”, co podkreśla tytuł kontynuacji filmowej w reżyserii Andrzeja Kotkowskiego z 1988 roku.

Chciałbym się również odnieść do dzieła *Ziemia niczyja*²². Warto oddać głos bośniackim twórcom i krytykom filmowym, którzy podjęli dyskusję po 25 latach od premiery filmu:

Dwadzieścia lat po *Ziemi niczyjej* i dwadzieścia pięć lat po wojnie nigdzie się nie ruszyliśmy. Niezakończona wojna i brak wiary w pokój stworzyły z nas ludzi na minie, którym zostało jedynie to aby – pozostając w takiej pozycji – beznadziejnie czekać na nadejście nocy. Leżymy wyciągając ręce w kierunku sił, jak i krajowych tak i tych z zagranicy, które przez nasze okopy toczą swoje wojny. I wciąż jesteśmy jedynie drobną resztą w obliczeniach jak jednych, tak i drugich²³.

Są jakieś powody, aby rozdarcie bohatera *Zezowatego szczęścia* również uznać za rodzaj doświadczeń niezamkniętych. Po 50 latach od premiery filmu Andrzeja Munka możemy odnieść podobne wrażenie, że „nigdzie się nie ruszyliśmy”. I może jeszcze bardziej niż w drugiej połowie XX wieku czujemy, że trzeba ten czas jakos przeczekać.

Piśmiennictwo

Ćwiklińska-Surdyk D., Surdyk A., *Człowiek jako aktor na scenie życia. Teorie G.H. Meada i E. Goffmana a narracyjne gry fabularne*, „Homo Ludens” 2012, nr 1/(4).

Doda-Wyszyńska A., *Dziecko przed lustrem, czyli w poszukiwaniu swojego miejsca*, „Studia Kulturoznawcze” 2011, nr 1.

²² *Ziemia niczyja*, scenariusz i reżyseria: Danis Tanović, prapremiera 2001.

²³ J. Pavičić, E. Zupčević, D. Mustafić, *Ničija zemlja: Naših prvih 20 godina ležanja na mini*, tłum. J. Chojnacki.

- Dutton K. *Myślenie czarno-białe*. Wydawnictwo MUZA, Warszawa 2021.
- Eco U., *Dzieło otwarte*, W.A.B., Warszawa 2008.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Śpiewak, P. Śpiewak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Helman A., „*Zezowate szczęście*”. *Między biegunami interpretacji*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17.
- Jackiewicz A. *Zezowate szczęście*, [w:] *Andrzej Munk*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.
- Kucner A., *Spór o racjonalność w obliczu argumentów filozofii życia*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2006, nr 12.
- Kuśmierk A., *Wzór cierpliwości i wytrwałości. Hiob w literaturze apokryficznej*, „Studia Theologica Varsaviensia UKSW” 2007.
- Szczawiński M.M., *Zezowate szczęście. Opowieść o Bogumile Kobieli*, Wydawnictwo MANDO, Kraków 2019.
- Zwierzchowski P., *Zezowate szczęście*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2006.

Streszczenie/summary

Film *Zeowate szczęście* Andrzeja Munka z 1960 roku jest przykładem narracji, która oczekuje refleksji na temat bilansu wartości. Struktura tej filmowej opowieści wskazuje na podobieństwo losu bohatera do historii kolejnych inwestycji, które nieuchronnie prowadzą do bankructwa. Dla potwierdzenia trafności użytej metafory ekonomicznej możemy spojrzeć na los Jana Piszczyka jak na życie składające się z nakładów, wydatków, przychodów i zysków. W analizie dzieła Andrzeja Munka uznałem za trafne zastosowanie pewnej wizualizacji, która być może utrwali ten rodzaj podejścia do interpretacji dzieła. Jest to wykres przebiegu zysku i strat w kolejnych epizodach. Oczywiście chwyt ten należy traktować jako inspirację wyniesioną z eksperymentalnego dzieła, które nie zna granic gatunku i słynie z nadmiaru ekspresji twórczej.

Słowa kluczowe: *Zezowate szczęście*, Munk, scenariusz, opowieść, wizualizacja, wartości

The film *Bad Luck* by Andrzej Munk from 1960 is an example of a narration which awaits a comment on its virtue analysis. The whole film structure presents a significant resemblance between the main hero's fate and the decisions which may lead to bankruptcy. To confirm the accuracy of this economic metaphor we would have to view Jan Piszczyk's fate as a life filled with outlays, expenses, income and profit. In the analysis of Andrzej Munk's film I have found it appropriate to use a specific visualization, which may be helpful to understand this kind of interpretation. This is a chart which describes the incomes and losses in the movie's plot. This idea should be understood as an inspiration acquired from a movie that occupies the borders of a genre, yet is still recognized due to its excess of artistic expression.

Keywords: *Bad Luck*, Munk, script, story, visualization, values

Michalina Szulejko

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

micszu2@st.amu.edu.pl

absolwentka kulturoznawstwa



„Udręka i życie” według Almodóvara ***Kwiat mego sekretu, 1995***

Efekt utopionych kosztów

Podczas seminarium z cyklu *Kamera kultura* (w listopadzie 2022 roku) staraliśmy się odpowiedzieć na pytanie, czy temat, jakim jest występujący w psychologii „efekt utopionych kosztów”, interesuje twórców filmowych. Zjawisko mimo dość enigmatycznej nazwy okazuje się doskonale znane z „prozy życia”. Polega ono na kurczowym trzymaniu się wcześniej obranego działania lub podjętej decyzji, pomimo wyraźnego braku korzyści. Chociaż takie zachowanie wydaje się nieracjonalne, występuje „w przyrodzie” zaskakująco często, zarówno w sytuacjach błahych (np. czekanie na spóźniony autobus, mimo że daną trasę można odbyć pieszo), jak i tych kluczowych dla naszego życia

(trwanie na stanowisku w stabilnej, lecz nie lubianej pracy). Osoba, która wpadła w pułapkę „efektu utopionych kosztów”, z reguły nie zmienia swojego postępowania, przez wzgląd na dotychczas poniesione nakłady – finansowe, czasowe czy emocjonalne. Wydaje jej się, że skoro wykazała się zaangażowaniem, musi trwać przy ustalonym *status quo*. Ufa (wbrew logice), że poniesiony wysiłek się zwróci. Nie dostrzega, że zerwanie z niesatysfakcjonującym stanem rzeczy może przynieść pozytywne, a wręcz zbawienne rezultaty.

W niniejszych rozważaniach chciałabym przyjrzeć się „efektowi utopionych kosztów” w kontekście filmu *Kwiat mego sekretu* (1995) w reżyserii Pedra Almodóvara. Hiszpański twórca słynie z uważnego i wrażliwego portretowania kobiecych bohatererek. Tym razem przygląda się pisarce Leo, która za wszelką cenę stara się uratować od dawna wiszące na włosku małżeństwo, jednocześnie tracąc kontrolę nad swoim życiem. Odwołam się także do filmów stanowiących wybór Współautorek niniejszej publikacji – *Elegii* w reżyserii Isabel Coixet oraz *Blondynki* Andrew Dominika. Wspomniane tytuły, podobnie jak dzieło Almodóvara, traktują o interesujących postaciach kobiecych, stawiających czoła przeciwnościom losu. Sądzę, że zestawienie wskazanych dzieł filmowych może stanowić zaproszenie do dyskusji na temat emocjonalnych kosztów zaangażowania w niesatysfakcjonujące, a może wręcz toksyczne, relacje uczuciowe.

Za ciasne wspomnienia

Bohaterką filmu *Kwiat mego sekretu* jest poczytna autorka romanсів Leo Macías (w tej roli, nominowana do Nagrody Goya, Marisa Paredes). Mimo że jej książki cieszą się ogromną popularnością, Leo na mocy umowy z wydawnictwem zachowuje anonimowość, kryjąc się pod pseudonimem Amanda Gris. Sukces literacki pozwala pisarce wieść wygodne życie w pięknym mieszkaniu, o które dba służąca Blanca. Leo jest w stanie pomagać finansowo siostrze (Rossy de Palma) oraz chorej matce (Chus Lampreave). Komiczne sprzeczki tych dwóch bohatererek (które Almodóvar wzorował na relacji własnej matki i siostry) przeła-

mują melancholijny nastrój filmu, wprowadzając zaskakującą lekkość i element humorystyczny.

Pisarstwo od dziecka jest obecne w życiu Leo. Wychowała się na wsi w otoczeniu osób niepiśmiennych. Pomaganie sąsiadom w czytaniu i pisaniu przyspieszyło rozwój jej warsztatu. Mimo zobowiązania do regularnego dostarczania wydawcy nowych powieści Leo mierzy się z kryzysem twórczym. Pisanie „na zamówienie” staje się coraz większą udręką. Leo stwierdza, że powieści Amandy Gris są skliwe i dalekie od prawdy o uczuciach, co prowadzi do poważnego konfliktu z wydawczynią. Na pracy autorki negatywnie odbijają się także komplikacje w życiu osobistym. Kobieta boleśnie uświadamia sobie, że jej małżeństwo zmierza ku rozpadowi. Paco, miłość jej życia, jest oficerem biorącym udział w misji pokojowej na Bałkanach. Jego telefony są coraz rzadsze, a rozmowy z żoną zdawkowe i pełne pretensji. Chcąc zapomnieć o dręczących ją problemach, Leo coraz częściej sięga po alkohol i leki uspokajające. Staje się chaotyczna i zagubiona. Przypadkowo wyrzuca do śmieci maszynopis nowej powieści i nie zauważa, że z jej otoczenia znikają drogie przedmioty. Bohaterka osiąga szczyt bezradności, gdy zakłada za małe buty (prezent od męża), których nie jest w stanie samodzielnie zdjąć. „Wspomnienia, jak buty, ściskają serce, że aż tracę oddech”¹ – notuje. Osamotniona przemierza całe miasto, by dotrzeć do jedynej przyjaciółki i prosić o pomoc. Betty, nie mogąc patrzeć na złą kondycję psychiczną Leo, kontaktuje ją z redaktorem „El País”, Ángelem. Znajoma uważa, że nowe zajęcie pomoże odwrócić uwagę pisarki od dręczących ją zmartwień. Wkrótce bohaterka zaczyna publikować recenzje książek na łamach dziennika. W pierwszym tekście nie zostawia suchej nitki na twórczości Amandy Gris, niejako zrywając coraz bardziej ciężącą jej więź z *alter ego*. Frédéric Strauss zauważa, że Leo różni się od innych bohaterek Almodóvara:

(...) jest kolejną kobietą przeżywającą kryzys, ale po raz pierwszy (...) nie uwidacznia się on w formie hysterii: jest to raczej depresja, kruchość, wewnętrzny niepokój i rezygnacja, które

¹ Cytat z filmu *Kwiat mego sekretu*, tłum. A. Karwas.

pozwalają odkryć głębokie emocje, ukazane w sposób znacznie bardziej spokojny aniżeli działo się to (...) w przeszłości².

Leo jest temperamentna i emocjonalna, ale także egocentryczna i zaborcza. Jej największą słabość stanowi coraz bardziej oddalający się mąż. Relacja tych dwojga okupiona jest kosztami emocjonalnymi, obopólnymi pretensjami i scenami z pogranicza melodramatu. Stan psychiczny bohaterki najlepiej oddaje tytuł eseju *Udręka i życie*, który Leo pokazuje Ángelowi. Kobieta doświadcza podwójnej zdrady ze strony najbliższych osób – dowiaduje się o romansie łączącym Paco i Betty. Nie mogąc pogodzić się z rozpadem małżeństwa, Leo podejmuje próbę samobójczą. Z letargu spowodowanego tabletkami nasennymi wyrwa ją głos matki odtworzony z automatycznej sekretarki.

Głos matki przywołuje Leo do powrotu ze świata zmarłych. Głos ten jest jak perfumy, jak zapach smakowitej potrawy, którą ktoś gotuje w kuchni, rozchodzący się po korytarzu, a potem docierający do pokoju Leo, aby wyrwać ją z ostatniego snu³.

Świadomość, że starsza kobieta nie poradzi sobie ze śmiercią ukochanej córki, powoduje u Leo otrzeźwienie.

Krowa bez dzwonka

Kiedy kobietę opuści mąż (...) musi ona wrócić do miejsca, gdzie się urodziła: odwiedzić kapliczkę świętego, odnowić przyjaźń z sąsiadkami, poodprawiać z nimi nowenny, choćby niewierząca była. Inaczej się pogubi jak ta krowa bez dzwonka⁴.

Te słowa matki stają się dla Leo drogowskazem w okresie zdrowienia. Jadąc do rodzinnej wsi w La Manchy, bohaterka wraca do korzeni. Z dala od zgiełku Madrytu na nowo uczy się cieszyć

² F. Strauss, *Almodóvar. Rozmowy*, Świat literacki, Izabelin 2003, s.183.

³ Ibidem, s. 186.

⁴ Cytat z filmu *Kwiat mego sekretu*, tłum. A. Karwas.

z drobnych przyjemności i czerpie siłę ze spotkań z życzliwymi sobie kobietami.

Powrót w krainę dzieciństwa, zanurzenie się w wir codziennych spraw, jak chociażby asystowanie sąsiadkom robiącym koronki na klockach i słuchanie ich piosenek oraz opowieści, leczą psychiczne rany Leo⁵.

Powoli godzi się z rozpadem małżeństwa i wyzbywa toksycznych emocji, które od dawna zatruwały jej życie. Niespodziewanie dla bohaterki problemy, które pozostawiła w Madrycie, rozwiązują się same. Wydawczyni gratuluje jej dwóch kolejnych powieści pióra Amandy Gris. Zaskoczona Leo pojmuje, że ich autorem musi być Ángel, któremu w przyływie szczerości wyjawiała „kwiat swego sekretu” – prawdziwą tożsamość pisarki romansów. Postać, w którą wciela się Juan Echanove, jest rzadkim u Almodóvara przykładem pozytywnego męskiego bohatera. Już samo imię wskazuje na jego opiekuńczą postawę względem Leo. Choć Ángel nie jest postacią kryształową (w filmie dość wyraźnie zasugerowano jego uzależnienie od alkoholu), okazuje się jedyną osobą, która dostrzega prawdziwą naturę Leo. Pozostali bohaterowie *Kwiatu...*, na czele z Paco i Betty, uważają ją za infantylną i niepoważną, zaś wydawcy jej powieści, a także najbliższa rodzina, traktują jak „kurę znoszącą złote jajka”. Relacja z Ángelem jest dla Leo uwalniająca na wielu poziomach. Dzięki „autorowi widmo” na dobre odcina się od znienawidzonej Amandy Gris i rozpoczyna zupełnie nowy etap. Jak sama przyznaje, musi nauczyć się żyć bez Paco i alkoholu – swoich największych nałogów.

Historia przedstawiona w *Kwiecie mego sekretu* to zapis powolnego wychodzenia poza to, co wygodne i znane. Bohaterka sportretowana przez Marisę Paredes, uświadamia sobie, że obciążenia emocjonalne, które ponosi w różnych obszarach swojego życia (nieszczęśliwy związek, niesatysfakcjonujące zajęcie, fałszywa przyjaźń, uzależnienia) powoli, lecz sukcesywnie ją wyniszczają, a wreszcie doprowadzają

⁵ K. Citko, *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji*, Trans Humana, Białystok 2007, s. 375.

do ostateczności. Pogodzenie się z samą sobą oraz akceptacja popełnionych błędów i „utopionych kosztów”, pozwalają Leo odważnie ruszyć naprzód.

Zabawa kontekstami

W *Kwiecie mego sekretu* Almodóvar bawi się nawiązaniami do innych dzieł filmowych. Główni bohaterowie, Leo i Ángel, porównują sytuacje, w których się znajdują, do konkretnych scen z ulubionych filmów. Dzięki temu, bazując na wspólnym kapitale kulturowym, tych dwoje wytworza własny język. Almodóvar, jako wytrawny kinoman, pozwala sobie na wycieczki w odległe rejony historii X muzy, sięgając po takie tytuły, jak *Casablanca* (reż. Michael Curtiz, 1942), *Garsoniera* (reż. Billy Wilder, 1960) czy *Bogate i sławne* (reż. George Cukor, 1981). W scenie, w której pisarka wystukuje na maszynie wciąż te same słowa, reżyser nawiązuje do *Lśnienia* (1980) Stanleya Kubricka.

Kwiat mego sekretu stanowi także przedsmak kolejnych dzieł Almodóvara. Reżyser pozostawia w filmie wskazówki, które z perspektywy czasu można traktować jako zapowiedź (a może spoiler, używając współczesnej nomenklatury) późniejszych filmów hiszpańskiego reżysera. Scena otwierająca *Kwiat mego sekretu* to inscenizacja w ramach szkolenia, podczas której lekarze muszą przekazać bliskim pacjenta informację o jego śmierci oraz uzyskać zgodę na przeszczep narządów. Bliźniacza sytuacja ma miejsce w nakręconym cztery lata później filmie *Wszystko o mojej matce*. Manuela, pielęgniarka na oddziale transplantologii madryckiego szpitala, sama bierze udział w podobnych scenkach edukacyjnych. Niedługo później dramatyczna śmierć syna stawia ją w obliczu decyzji, dotychczas znanej tylko z sali szkoleniowej. Z kolei fabuła powieści pt. *Chłodnia*, którą wydawca Leo odrzuca ze względu na jej brutalny charakter, jest zarysem scenariusza filmu *Volver* z 2006 roku. Opowiada historię kobiety, która ukrywa ciało zamordowanego męża w lodówce pobliskiej restauracji. Tym samym chroni zabójczynię – własną córkę. Dziewczyna odebrała ojczymowi życie, broniąc się

przed gwałtem. Zdaniem Leo, nie tanie romanse, a właśnie relacja matki i córki z jej powieści, stanowi dowód na istnienie prawdziwej miłości.

Pedro Almodóvar słynie z zamiłowania do jaskrawych, mocnych kolorów i niebanalnych wnętrz, w których często rozgrywają się fabuły jego filmów. Jednak aranżując mieszkanie Leo Macías, reżyser zdecydował się na kręcenie w naturalnej scenerii, a nie w studiu. „Realizacja filmu w naturalnych dekoracjach stanowiła dla mnie przede wszystkim pewien wybór estetyczny i wizualny”⁶ – przyznawał w wywiadach. „Naturalne dekoracje skłaniają do bardzo specyficznego podejścia do reżyserii. Jesteśmy wówczas zmuszeni przyjąć układ miejsca, w którym się znajdujemy”⁷. Reżyser „bawi się” kolorami nie tylko we wnętrzach. Bohaterka grana przez Marisę Paredes zarabia na życie pisaniem romanseów, czyli tzw. „różowych powieści” (w języku hiszpańskim *novelas rosas*). Pisarka, chcąc pozostać anonimową, posługuje się nazwiskiem Amanda Gris (szary). Teatralna diwa, grana przez tę samą aktorkę w filmie *Wszystko o mojej matce*, używa pseudonimu Huma Rojo⁸ (które można przetłumaczyć jako *czerwony dym*). Sadzę, że dobór „barwnych” nazwisk nie jest przypadkowy. Huma Rojo to ognistowłosa bohaterka pełna pasji i temperamentu, zaś Amanda Gris okazuje się fasadą lub cieniem, za którymi skrywa się coraz bardziej nieszczęśliwa Leo.

Kwiat mego sekretu a inne filmy

W niniejszej publikacji w kontekście tytułowego „efektu utopionych kosztów” przyglądamy się także filmom *Elegia* oraz *Blondynka*. Sądzę, że oba tytuły można zestawić z omawianym przeze mnie dziełem Pedra Almodóvara.

Elegia to film powstały w 2008 roku, za którego reżyserię odpowiada, również pochodząca z Hiszpanii, reżyserka Isabel Coixet. Obraz stano-

⁶ F. Strauss, *Almodóvar. Rozmowy*, s. 189.

⁷ Ibidem, s. 190.

⁸ *Huma* to słowo pochodzące od hiszpańskiego *humo*, oznaczającego *dym*. Bohaterka jest palaczką, a nałóg to pokłosie fascynacji postacią Bette Davis, którą Huma postanowiła naśladować.

wi ekranizację powieści Philipa Rotha pt. *Konające zwierzę*. Nie tylko narodowość (choć tu być może reżyserka by protestowała – urodziła się bowiem w stolicy Katalonii) oraz wykonywany zawód łączą Coixet i Almodóvara. Główną rolę kobiecą, Kubanki Consueli Castillo, Coixet powierzyła ulubienicy i muzie swojego kolegi po fachu – Penélope Cruz. Dla aktorki był to pracowity okres. W tym samym roku na ekrany kin wszedł film Woody’ego Allena *Vicky Christina Barcelona*, za występ w którym Cruz zdobyła Oscara. Jednakże głównym bohaterem *Elegii* jest grany przez Bena Kingsleya David Kepesh. Ten erudyta, znawca literatury i wykładowca akademicki prowadzi wygodne życie nowojorskiego intelektualisty. Czas upływa mu na pracy na uczelni, zażartych dyskusjach z przyjacielem George’em oraz wywiadach i audycjach radiowych poświęconych książkom. Podczas gdy bohaterka *Kwiatu mego sekretu* pozostaje na uboczu, publikując swoje teksty pod pseudonimem, Kepesh jest aktywnym uczestnikiem amerykańskiego życia literackiego. Od dawna rozwiedziony, niezainteresowany dorosłym już synem, jedyny „związek” (oparty właściwie jedynie na relacji seksualnej) tworzy z wieloletnią kochanką Carolyn (Patricia Clarkson). Mimo satysfakcjonującego życia zawodowego i towarzyskiego coraz częściej myśli o upływającym czasie. Słowa aktorki Bette Davis „starość nie jest dla cykorów” padające na samym początku zdają się niejako wyznaczać oś narracyjną filmu. Bohater dostrzega nieuchronne zmiany zachodzące w swoim ciele, jednocześnie wewnętrznie czując się wciąż tym samym energicznym i żądnym przygód mężczyzną. Gdy w jego uporządkowane życie wkracza atrakcyjna studentka, Kepesh podejmuje (zaskakujący nawet dla niego samego) wysiłek uwiedzenia jej. Jednak intensywny związek tych dwojga niemal od początku jest skazany na porażkę.

Celem i nadrzędną wartością jest dla Kepesha niezależność. Jednocześnie Consuela staje się jego obsesją – mężczyzna chce przejąć nad nią kontrolę, staje się zaborczy i zazdrosny. Zdaje się nie dostrzegać uczucia oraz pełnej akceptacji, jakimi obdarza go dziewczyna. W obawie przed ostracyzmem, z którym, w jego mniemaniu, może spotkać się dzieląca ich różnica wieku, David wystawia jej zaufanie na ostateczną próbę. Dla Consueli ta sytuacja okazuje się otrzeźwieniem. Mimo szczerego zaangażowania z jej strony dostrzega, że związek z wykładowcą nie

ma przyszłości. W tym aspekcie upatrywałabym realizacji „efektu utopionych kosztów”.

Podobnie jak *Elegia*, *Blondynka* w reżyserii Andrew Dominika jest adaptacją powieści pod tym samym tytułem autorstwa Joyce Carol Oates, wydanej po raz pierwszy w 2000 roku. Prace nad filmem trwały ponad dekadę, a jego uroczysta premiera miała miejsce na 79. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji w 2022 roku. W rolę tytułowej blondynki wcieliła się Ana de Armas (nominowana za swoją kreację do Oscara), a na ekranie partnerują jej m.in. Adrien Brody, Bobby Cannavale czy Julianne Nicholson.

Powieść Oates jest mylnie brana za biografię amerykańskiej aktorki i seksbomby Marilyn Monroe. W rzeczywistości książka jest jedynie inspirowana losami Normy Jeane Mortenson (prawdziwe nazwisko Monroe), płynnie przeplatając fakty z życia aktorki z fikcyjnymi wydarzeniami wykreowanymi przez pisarkę. Dzięki temu zabiegowi lektura staje się dla czytelnika nieustannym intelektualnym ćwiczeniem w odgadywanie nazwisk, miejsc oraz incydentów znanych z licznych biografii Monroe. Reżyser podejmując tę samą grę z widzem, tworząc niejednoznaczny, korzystający z różnych konwencji, portret kobiety będącej niewolnicą własnego wizerunku i uwikłanej w tryby bezlitosnej Fabryki Snów. Pokazuje nierówną i okupioną wieloma kompromisami, pozycję kobiet w przemyśle filmowym. Film Dominika brutalnie (dosłownie, gdyż na ekranie widoczne są liczne sceny przemocy) odziera bohaterkę z marzeń o wielkiej sławie i prawdziwej miłości. Norma Jeane za wszelką cenę usiłuje zerwać z traumatyczną przeszłością (piętnem na jej dzieciństwie odcisnął się brak ojca, choroba psychiczna matki oraz pobyt w rodzinach zastępczych) i wymyślić siebie od nowa. Najbardziej pożądana kobieta na świecie pod warstwą makijażu skrywa głębokie krzywdy emocjonalne. Lgnie do mężczyzn, którzy wydają się być w stanie zapewnić jej stabilne i poukładane życie, a przede wszystkim zastąpią figurę ojca. W tym miejscu upatruję podobieństwa pomiędzy Marilyn a Leo Macías, która również pozostaje pod silnym wpływem nieobecnego na co dzień męża i stara się zrobić wszystko, by go zadowolić. Obie bohaterki, mimo że są uznanymi i odnoszącymi sukcesy zawodowe kobietami, wkładają mnóstwo energii w utrzymanie relacji, które nie mogą zagwarantować

im szczęścia. Film Almodóvara, w przeciwieństwie do *Blondynki*, inspirowanej losami prawdziwej postaci, jest fikcją. Reżyser zapewnia swojej bohaterce pomyślne zakończenie, którego nie mogła doświadczyć osamotniona Monroe. Hiszpan wychwala tym samym uzdrawiającą siłę i życzliwość kobiecego kręgu, w którym obraca się pisarka.

Ratunkiem dla Leo staje się (...) więź z innymi kobietami: siostrą, matką, służącą Blanką – była tancerką flamenco, sąsiadkami z rodzinnej wioski matki, a także zainteresowanie pięknego Antonia, które pozwoli jej uwierzyć, że ciągle może się podobać, i przede wszystkim czuła przyjaźń zacnego wydawcy Ángela⁹.

Epilog *Kwiatu mego sekretu*, który staje się udziałem Leo i Ángela, zostawia widza spokojnego o dalsze losy tych dwojga. Ostatnia scena filmu zwiastuje rozpoczęcie nowego etapu w życiu bohaterów, w pełni wolnego od konsekwencji nietrafionych decyzji z przeszłości.

Piśmiennictwo

- Citko K., *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji*, Trans Humana, Białystok 2007.
- Kościańczuk M., *Samotność i macierzyństwo – semiotyczna analiza obrazów filmowych Pedra Almodóvara*, „Studia Kulturoznawcze” 2013, nr 1 (3).
- Lubelski T., Sowińska I., Syska R. (red.), *Historia kina tom 4. Kino końca wieku*, Universitas, Kraków 2019.
- Oates J.C., *Blondynka*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2021.
- Stachówna G., *Pedro Almodóvar. Ciało, pleć, pożądanie i inne wartości naszego życia*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Rabid, Kraków 2003.
- Strauss F., *Almodóvar. Rozmowy*, Świat literacki, Izabelin 2003.

⁹ G. Stachówna, *Pedro Almodóvar. Ciało, pleć, pożądanie i inne wartości naszego życia*, [w:] *Autorzy Kina Europejskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Rabid, Kraków 2003, s. 18.

Źródła internetowe

- Dróżdż D., *Na czym polega nieśmiertelność Marilyn Monroe?*, <https://wyborcza.pl/7,101707,28749923,na-czym-polega-niesmiertelnosc-marilyn-monroe.html#commentsAnchor> [16.06.2023].
- Godin S., *Ignore sunk costs*, <https://seths.blog/2009/05/ignore-sunk-costs/> [16.06.2023].
- Silvestre J., *‘La flor de mi secreto’: 10 curiosidades en su 25 aniversario*, <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g34091450/la-flor-de-mi-secreto-curiosidades/> [16.06.2023].
- Suwalska O., *Przemiana Any de Armas w Marilyn Monroe jest zdumiewająca. „Blondynka” od dziś w Netflixie*, <https://wyborcza.pl/7,90535,28956777,ana-de-arms-jako-marilyn-monroe-to-nie-moglo-sie-udac-ale.html> [16.06.2023].
- Szostak N., *Autorka powieści „Blondynka”: Oczy Marylin nabiegły krwią, włosy były kruche i lamliwe. Hollywood ją wykorzystало i zużyło*, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,27916452,joyce-carol-oates-zycie-to-znacznie-wiecej-niz-pisanie.html?_ga=2.3510707.2052359734.1674260023-158183184.1674260023 [16.06.2023].

Streszczenie/summary

Kwiat mego sekretu w reżyserii Pedra Almodóvara to historia pisarki Leo Macias. Bohaterka mierzy się z kryzysem twórczym oraz problemami w życiu osobistym. W artykule przeanalizowano fabułę filmu w kontekście psychologicznego efektu utopionych kosztów. Autorka zestawia dzieło Almodóvara z *Elegią* Isabel Coixet oraz *Blondynką* Andrew Dominika.

Słowa kluczowe: *Kwiat mego sekretu*, Almodóvar, efekt utopionych kosztów, kino hiszpańskie, literatura

The Flower of My Secret, directed by Pedro Almodóvar, is the story of a writer, Leo Macias. The protagonist faces a creative crisis

and problems in her personal life. The article analyzes the film's plot in the context of the psychological effect of sunk costs. The author compares Almodóvar's work with *Elegy* by Isabel Coixet and *Blonde* by Andrew Dominik.

Keywords: *The Flower of My Secret*, Almodóvar, sunk cost effect, Spanish Cinema, literature

Małgorzata Nieszczerzewska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań
malgorzata.nieszczerzewska@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0001-5179-9244



„Chcę zacząć od zera...” *Blondynka*, 2022

Tym razem mnie nie skrzywdzisz? Nie. Ale wtedy to zrobiłaś.
Nie chciałam cię skrzywdzić. Chciałaś, podjęłaś decyzję.
Nie jesteś tamtym dzieckiem, jesteś kimś innym.
Zawsze jestem tym samym dzieckiem¹.

„Ale nie będziesz o mnie pisał, tatusiu?” (narracje i interpretacje)

Rozważania w niniejszym artykule dotyczą filmu *Blondynka*, niemal trzygodzinnego dzieła wyreżyserowanego przez Andrew Dominika w 2022 roku. Wzbudzający wiele kontrowersji i skrajny w odbiorze,

¹ *Blondynka*, reż. Andrew Dominik, 2022.

posłuży mi za punkt wyjścia do krótkiej analizy efektu utopionych kosztów, który rozumiem jako skłonność do trzymania się wcześniej podjętych decyzji nawet w takiej sytuacji, gdy okazały się one niekorzystne. Narracja filmu Dominika jest jednym z przykładów na to, że im więcej jednostka zainwestowała w projekt swojego życia, tym więcej wysiłku i czasu poświęca na „ratowanie” tego projektu, nie bacząc na kolejne koszty i konsekwencje.

Jak pisze Marek Hendrykowski, metafora filmowa jest nie tylko wyrażeniem ilustrującym. W nieporównanie większym stopniu przysługuje jej bowiem status „odzwierciedlonej myśli”². Ruchome obrazy bowiem idealnie nadają się do przedstawiania strumienia doznań, myśli i uczuć. „Zaprasza do takiego działania ich mobilna, znajdująca się w nieustannym ruchu, wyobrażona czasoprzestrzeń. Zarówno przedstawiona, jak i domyślna – z miejscami niedookreślenia włącznie”³. W narracji filmowej jedni dostrzegają ontologiczne uwolnienie przekazu z materialnej rzeczywistości, podczas gdy inni przeciwnie – dopatrują się metonimicznego powiązania ciągu ruchomych obrazów z gruntem rzeczywistości – kontynuuje Hendrykowski. Wypowiedź ta z pewnością znajduje swoje uzasadnienie w odbiorze filmu *Blondynka*, zrywającego z typową konwencją przedstawienia scen od punktu A do punktu B. Obraz ten, przypominający oniryczny, miejscami wręcz psychodeliczny zlepek pojedynczych, kolorowych i czarno-białych obrazów, ma zdecydowanie więcej przeciwników niż zwolenników. Nie wynika to jedynie z męczącej w odbiorze konwencji, w ramach której film został zrealizowany. Wpływa na to m.in. próba odnalezienia w nim biograficznej opowieści o Marylin Monroe. Oczekujemy bowiem, że filmy będą posiadały pewien wspólny mianownik, którym jest modus odniesienia do szeroko rozumianej, zewnętrznej rzeczywistości. „Przy czym status czegoś domyślnie rzeczywistego ma w filmie nie tylko kamerowy ogląd dowolnego otoczenia, lecz również to, co ustanawia umysł”⁴. Choć

² M. Hendrykowski, *Język ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1999, s. 41.

³ M. Hendrykowski, *O właściwościach narracji filmowej*, „Varia” 2018, t. 23, nr 32, s. 161.

⁴ *Ibidem*, s. 164.

fabuła analizowanego w artykule filmu w luźny sposób oparta została na powieści *Blondynka* Joyce Carol Oates, bestsellerze z 2000 roku, który jednych zachwycił (książka była finalistką Nagrody Pulitzera), a innych oburzył, jego odbiorcy jednak mocno poszukują w nim biograficznych danych faktograficznych. Chociaż Oates wielokrotnie powtarzała, żeby nie traktować *Blondynki* jak biografii (podobna deklaracja padła również z ust reżysera filmu), recenzje, które pojawiły się w mediach wkrótce po premierze filmowego obrazu Dominika, wskazują jednak, że odbiorcy niezbyt przejęli się wskazówką autorki oraz oniryczną kreacją reżysera⁵. Wybrane cytaty wskazują, że potrzeba odniesienia do biografii ikony amerykańskiego filmu jest bardzo silna.

O Monroe powiedziano i napisano już wiele, tymczasem Netflix i Dominik próbują dotknąć jej życiorysu jak najbardziej – brutalnie, bez opamiętania, przedstawiając ją w roli ofiary, która od najwcześniejszych lat życia była krzywdzona⁶.

...nieznośnie słyca, seksualizuje i wiktyimizuje postać Normy Jeane Mortenson. Ana de Armas jest znakomita, ale nawet ona nie uratowała filmu Netfliksa, którego seans jest niemal trzygodzinną męką (dosłownie i w przenośni)⁷.

Blondynka działa z różnym skutkiem jako wypowiedź na temat traumy, autodestrukcyjnych zachowań i uprzedmiotowienia kobiet. Znacznie ciekawiej robi się, gdy głos oddany zostaje życiowym partnerom Marilyn⁸.

⁵ Łukasz Muszyński pisze wprost, że film oferuje widzom doznanie – przeniknięcie za podszewkę mitu Marilyn Monroe oraz przejażdżkę po najciemniejszych zakamarkach jej świadomości. „Jest to jednak podróż, która w równym stopniu frapuje i męczy, wydaje się aktem empatii oraz nadużyciem. Z pewnością więcej satysfakcji niż samo uczestniczenie w niej dostarcza konfrontacja opinii po seansie. Ł. Muszyński, *Daleko od Normy*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Blondynka-24377> [11.05.2023].

⁶ I. Łęcka, *Blondynka (2022) – recenzja i opinia o filmie [Netflix]*. *Opowieść bez szminki i lukru*, <https://www.ppe.pl/recenzje/305821/blondynka-2022-recenzja-filmu-netflix-opowiesc-bez-szminki-i-lukru.html> [11.05.2023].

⁷ O. Gersz, *„Seks, cierpienie i pupa Marylin Monroe*, <https://natemat.pl/439834/blondynka-netfix-recenzja> [11.05.2023].

⁸ M. Kujawiński, *Blondynka – recenzja filmu*, <https://naekranie.pl/recenzje/blondynka-recenzja-filmu> [11.05.2023].

Nawet pobieżny odbiór *Blondynki* pozwoli odnaleźć w tym obrazie filmowym podstawowy – można by rzec nawet banalny – schemat narracyjny: Norma Jeane, wychowywana przez toksyczną matkę, całe życie poświęca tworzeniu kreacji, która tylko z pozoru wydaje się jej własnym dążeniem i pomysłem, i staje się Marylin Monroe, symbolem seksu i kobiecości, gwiazdą z jednej strony uwielbianą przez wszystkich, z drugiej natomiast wiecznie krzywdzoną. Realizuje ten projekt bez względu na wartości, z którymi jej de facto nie po drodze i komplikacje, które pojawiają się w międzyczasie. Chociaż reżyser wielokrotnie odstępuje od narracji z powieści Oates, podąża jednakże krok w krok w jednej kwestii za autorką – zarówno jej, jak i jego Marilyn za wszelką cenę pragnie być kochana. Widzowie muszą przebrnąć zatem przez wszelkie dramaty bohaterki, która temu pragnieniu poświęca wiele, podejmując decyzje, od których nie ma odwrotu: zezwala na przemoc (bicie, poniewieranie, tłamszenie i upajanie przeróżnymi środkami), byleby choć na chwilę uzyskać aprobatę oraz poczuć „miłość tatusia”, na którego zawsze czekała⁹.

Fragmety z przywołanych recenzji wydają się idealnym streszczeniem całego obrazu Dominika. Na tym można by poprzestać i stwierdzić, że właściwie brakuje powodów, aby przyglądać się filmowi z nieco innej perspektywy. Ufając jednak słowom Gillesa Deleuze’a, piszącego, że kadry filmowe nie poprzestają na zamknięciu w obrazie jak największej liczby elementów składowych, ale jednocześnie przekształcają obraz w obraz mentalny, otwarty na grę relacji czysto myślowych, z których utkana jest całość¹⁰, może jednak warto spróbować? Choćby w tym celu, aby wytrwanie do końca seansu (co, jak sądzę, jednak nie wszystkim widzom się udało) nie przyniosło ze sobą efektu utopionych kosztów dla samego widza, którym byłoby w tym wypadku zmęczenie filmową narracją oraz poczucie totalnie straconego czasu.

⁹ I. Łęcka, *Blondynka* (2022)...

¹⁰ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margasiński, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2008, s. 27.

„Wyobraź sobie, że co wieczór kochają cię setki nowych ludzi...” (neurotyczna samotność)

Blondynka Dominika to doskonałe studium neurotycznej osobowości, tak charakterystycznej dla naszych czasów¹¹. Jak większość neurotyków Marylin chce być wyjątkowa, niepowtarzalna. Neurotyków cechuje bowiem niezwykła zachłanność, żądza posiadania wszystkiego, szczególnie zainteresowania ze strony innych. „Blondynka” pragnie, żeby kochały ją codziennie setki nowych ludzi. „Nie ma już Normy Jeane” – mówi do matki przebywającej w zakładzie psychiatrycznym. Jest natomiast Marylin Monroe, której obcy ludzie przysyłają kwiaty. Nowa kreacja powstaje w wyniku decyzji totalnego odcięcia się od przeszłości, jawiącej się bohaterce jako traumatyczna. Zachowanie podobne jest zatem do tego, które opisuje Karen Horney w *Neurotycznej osobowości naszych czasów*:

Jedną z dominujących cech neurotyków w naszych czasach jest ich nadmierna zależność od aprobaty lub uczucia innych osób. Wszyscy chcemy być lubiani i aprobowani, ale u osób neurotycznych zależność od uczuć lub aprobaty jest nieproporcjonalna w stosunku do rzeczywistej wagi, jaką inni przywiązują do tego w życiu¹².

¹¹ Neurotyczny rys osobowości w kobiecym wydaniu w nieunikniony sposób przywołuje na myśl inne dzieło filmowe, mianowicie Śniadanie u *Tiffany’ego*, adaptację znanej powieści Trumana Capote’a, wyreżyserowaną przez Blake’a Edwardsa w 1961 roku. Z racji tego, że obie bohaterki żyją właściwie w tym samym czasie, podobieństwo charakterologiczne tym bardziej wydaje się ciekawe. Można nawet zasugerować twierdzenie, że Holly Golightly, bohaterka Śniadania u *Tiffany’ego* chce być właśnie jak Marylin, ikona kobiecości i seksualności czasu, w którym żyje Holly (nawet jej imię może być grą słowną nawiązującą do Hollywood). Chociaż w powieści Capote’a ani w filmowej ekranizacji nie znajdziemy bezpośredniego nawiązania do postaci Marylin Monroe, ten trop interpretacyjny wydaje się jednak uzasadniony. O tym filmie w kontekście neurotycznej wyobraźni miejskiej pisałam w książce *Narracje miejskiej wyobraźni*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2009.

¹² K. Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, tłum. H. Grzegółowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, s. 40.

Pragnienie bycia *widzialną* sprawia, że bohaterka filmu Dominika przeżywa nieustanny lęk. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że właściwie jest jednym ogromnym lękiem. Być może dlatego postać grana przez Ane de Armas wielu odbiorców irytuje. W każdej niemal scenie odgrywa bowiem rolę ofiary. Nawet gdy się uśmiecha, to wygląda, jakby bała się zachować inaczej. Inny wachlarz emocji pojawia się wtedy, gdy Norma staje się Marylin, gdy odgrywa poszczególne role. Jak podkreśla Horney, warunki życia w każdej kulturze wywołują jakies obawy, które mogą wynikać z zagrożeń zewnętrznych, z określonych układów społecznych lub tradycji kulturowych. Niektórzy potrafią sobie z nimi poradzić, przyjmując różne strategie obronne, inni jednak ulegają im w mniejszym lub większym stopniu. Udziałem neurotyka bowiem, stają się nie tylko lęki wspólne wszystkim członkom danej kultury, ale także – wynikające z jego indywidualnych warunków życiowych, choć splecione z warunkami ogólnymi – lęki różniące się pod względem ilościowym lub jakościowym od specyficznych lęków właściwych danemu wzorcowi kulturowemu¹³.

Neurotyczny lęk, pisze Horney, jest zawsze nieproporcjonalny do wielkości niebezpieczeństwa lub jest reakcją na niebezpieczeństwo pozorne. Niebezpieczeństwo jest tu produkowane bądź wyolbrzymiane przez różne czynniki psychiczne, bezsilność natomiast – uwarunkowana własną postawą. Lęk ten dotyczy bowiem nie sytuacji rzeczywistej, ale sytuacji takiej, jaką neurotyk ją widzi¹⁴. Inną cechą neurotycznego lęku jest jego irracjonalność. Dlatego wyobraźnia jednostki naznaczona lękiem nie ma nic wspólnego z racjonalnym doświadczeniem rzeczywistości. Jednostka widzi więcej, niż postrzegają inni; lub przeciwnie – nie dostrzega tego, co widzą inni. Nieustanny lęk wywołuje u neurotycznej jednostki cierpienie. Jak pisze Horney, neurotyk cierpi zawsze bardziej niż przeciętny człowiek. Neurotyk właściwie zawsze jest człowiekiem cierpiącym, chociaż zdarza się, że nie musi być świadomy swego cierpienia¹⁵. Obraz Dominika właśnie z tego powodu odbierany być może jako ponadprzeciętnie

¹³ Ibidem, s. 20.

¹⁴ Ibidem, s. 35-37.

¹⁵ Ibidem, s. 21.

męczący: cierpienie bohaterki jest bowiem wprost proporcjonalne do jej neurozy. Filmowa Marylin przeżywa je nieustannie, zarówno jako Norma Jeane, jak i jej medialna kreacja. Stąd oskarżenia kierowane pod adresem reżysera, że

Norma Jeane składała się jedynie z tragedii i traum, była ich wytworem. Mimo że żadna ofiara nie jest jedynie ofiarą, to w „Blondynce” Marilyn nie jest niczym więcej. Przydarzają jej się złe rzeczy i źli ludzie, którzy nieustannie czegoś od niej chcą i ją wykorzystują, a aktorka nie ma nad nimi kontroli. (...) Jest uwięziona w więzy niczym Roszpunka, ale nikt jej nie ratuje, także ona sama¹⁶.

Trudno się z tą wypowiedzią nie zgodzić. Obraz Andrew Dominika rzeczywiście eksploatuje cierpienie bohaterki i cierpliwość widzów do granic możliwości. Norma Jeane siedząca na widowni ogląda sama siebie na kinowym ekranie. Otoczona innymi widzami patrzy przed siebie, próbując odnaleźć w tych obrazach chociaż odrobinę rzeczywistości oraz usprawiedliwienia dla tego momentu życia, w którym się właśnie znajduje. Dlatego scena, gdy pyta samą siebie: „I to dla tego wszystkiego zabiłaś swoje dziecko?”, jest niezwykle wymowna. Neurotyczna osobowość nie pozwala przewidywać zakończenia kłopotliwych sytuacji, ponieważ karmi się jedynie tym, co dzieje się „tu i teraz”. Poczucie nieodwracalności decyzji wraca w najmniej oczekiwanych momentach, nie zawsze jednakże towarzyszy temu oszacowanie jej kosztów. Najczęściej to tylko przeblysk, że jednak „chyba coś poszło nie tak”, ale projekt życia musi być kontynuowany, gdyż zbyt wiele zostało w niego zainwestowane. Stąd wynikać może pragnienie autodestrukcji, bohaterka nieumiarkowanie pije alkohol, zezwala na relacje, w których występuje w roli jedynie seksualnego obiektu (obrazuje to m.in. scena, w której Norma zostaje wykorzystana seksualnie w gabinecie właściciela wytwórni, właściwie przy braku jakiegokolwiek oporu, czy słynna scena z prezydentem w pokoju hotelowym) oraz odurza się lekami i narkotykami. Te czynności mogą służyć również

¹⁶ <https://natemat.pl/439834,blondynka-netfix-recenzja> [11.05.2023].

jako sposób uwolnienia się od lęku i neurotycznego cierpienia. Jak pisze bowiem Horney, jednym ze sposobów uwolnienia się od lęku jest jego nieustanne odurzanie. Można to uczynić świadomie i dosłownie, pijąc alkohol czy zażywając narkotyki. Istnieje jednak wiele innych sposobów, jeden z nich polega na pogrążaniu się w życiu towarzyskim ze strachu przed samotnością¹⁷.

Można stwierdzić, że oprócz doskonałego studium współczesnej neurozy „Blondynka” to również studium samotności. Nieustanne, neurotyczne cierpienie wynika bowiem z lęku podstawowego, lęku przed samotnością. Bohaterka filmu Dominika zawsze jest bowiem samotna i opuszczona, niezależnie od tego, ilu ludzi ją otacza, oklaskuje i podziwia. Norma Jeane zawsze odpowiada wtedy uśmiechem, jakby z wdzięcznością. Każdy komplement z ust obcej osoby przyjmuje z podziękowaniem. Warto zwrócić również uwagę na wątek symbolicznego trójkąta miłosnego, relację uczuciową i seksualną „Blondynki” z dwoma mężczyznami, napiętnowaną nawet w liberalnym środowisku, w którym bohaterka egzystuje. Bezpośrednia interpretacja odsyła nas m.in. do tezy Artura Schopenhauera o społecznej naturze człowieka. Pisał on, że instynkt społeczny nie jest w istocie u ludzi popędem bezpośrednim i nie polega na zamiłowaniu do towarzystwa, lecz na obawie przed samotnością. Człowiek nie tyle bowiem szuka dobroczynnej obecności innych ludzi, ile ucieka przed pustką i lękiem, jakim napawa samotność oraz przed *monotonią własnej świadomości* (podkr. M.N.). Aby tego dokonać, człowiek szuka nawet złego towarzystwa¹⁸. W kontekście symbolicznym miłosny trójkąt ukazuje natomiast wewnętrzną niesymetryczność bohaterki. Porównuje ona bowiem tę relację do konstelacji Bliźniąt, składającej się jednakże nie z dwóch, ale z trzech elementów. Bohaterka podejmuje próby dążenia do pełni i wewnętrznej harmonii, poszukuje dopełnienia, które mogą dać jej inni, jej osobowość nie jest jednak w stanie tego osiągnąć.

Maria Nowicka-Kozioł, analizując problematykę samotności, podkreśla, że sens egzystencji zawiera się w nieustannym ruchu

¹⁷ K. Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, s. 42.

¹⁸ Za P. Domeracki, *Zła samotność. W kręgu malistycznych koncepcji samotności*, [w:] *Koncepcje i problemy filozofii zła*, red. M. Jaranowski, R. Wiśniewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009, s. 10.

w kierunku samookreślenia się, w wysiłku samotnym oznaczonym piętnem nicości, która jest związana ze świadomością rzeczywistej struktury bytu¹⁹. Bohaterka filmu Dominika niejako podpisuje się pod tym stwierdzeniem, obserwując w towarzystwie dwóch mężczyzn, których „kocha”, wirujące na niebie, będące w ciągłym ruchu gwiazdy i mówiąc: „Gwiazdy tak pięknie świecą, ale są takie samotne”. Samotność współczesnego podmiotu wydaje się właśnie samotnością kosmiczną, pisze Nowicka-Kozioł. „Dekonstrukcja i dekonstrukcja dekonstrukcji, nierozstrzygalniki, ‘plenienie’ znaczeń wydawać się mogą zabawą dziecka z kalejdoskopem, które ‘przetasowuje’ te same elementy, te same podstawowe znaczenia”²⁰. Kontemplowanie wirujących gwiazd, układających się w różne konstelacje, podobne jest do takiej zabawy.

„Wcale tak nie myślisz, gdybyś nie była naszą Marylin, to kim?” (destrukcja tożsamości)

W rozważaniach na temat efektu utopionych kosztów w kontekście neurotycznej osobowości należy również zwrócić uwagę na kwestię autonarracji podmiotu, będącą w tym wypadku, tak jak inne narracje, sposobem rozumienia i widzenia świata. Autonarracje stanowią bowiem poznawczy kontekst działania jednostki, a narracyjna tożsamość wpływa w tym wypadku na jej zachowania, ponieważ kształtuje rozumienie przez nią jej celów, planów i otoczenia, w jakim próbuje je realizować. Autonarracja to taki rodzaj narracji, w której własna osoba odgrywa najważniejszą rolę²¹. Obraz filmowy Andrew Dominika skonstruowany jest w sposób hybrydyczny: narracje o głównej bohaterce splatają się z jej własnymi narracjami, na które nakładają się dodatkowo frag-

¹⁹ M. Nowicka-Kozioł, *Samotność podmiotu ponowoczesnego*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Paedagogica” 2008, nr I, s. 45.

²⁰ Ibidem, s. 50.

²¹ J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002, s. 37.

menty odtwarzanych przez nią ról. Wszystko to tworzy narracyjny kalejdoskop, w którym łatwo się zgubić, a który niezmiennie odsyła do problematyki współczesnych kreacji tożsamości. Jak podkreśla Maryla Hopfinger, kategoria tożsamości stała się na przestrzeni ostatnich dekad i niejednoznaczna, i wieloznaczna, opatrzona wieloma rozmaitymi określeniami. Jest nie tylko często używanym pojęciem (można by nawet rzec swoistym „wytrychem interpretacyjnym” – M.N.), ale także synonimem poszczególnych perspektyw, z których przyglądamy się różnym zjawiskom naszej współczesności²².

Akcja „filmu o Marilyn Monroe” umiejscowiona jest teoretycznie na przełomie lat 50. i 60. XX wieku, w czasie, gdy w kręgu euro-amerkańskim dokonał się tak zwany zwrot tożsamościowy, jako korelat procesów modernizacyjnych, liberalizacji życia społecznego i przeobrażeń stylu życia. Obiektywne przemiany sprzyjające procesowi auto-identyfikacji jednostek przyczyniły się jednocześnie do permanentnego kryzysu tożsamości podmiotów indywidualnych, który obserwujemy również w czasach współczesnych. Jak pisze Hopfinger, widzimy przede wszystkim zmiany w ludziach, ich potrzebach, celach, motywacjach.

A wszystko to współbrzmi z obecną w kulturze współczesnej tendencją do indywidualizacji i subiektywizacji tożsamości. Teraz każdy może przede wszystkim czuć się wolny, może być wyjątkowy, dążyć do samopoznania, do autorefleksji, realizować potrzebę uczestnictwa, ekspresji, potrzebę wyjawiania (...). Każdy może być artystą (...). A tam, gdzie szukam samego siebie, zaczyna się sztuka (...). Kreatywność w sferze postaw i zachowań staje się doniosłym wyznacznikiem tożsamości²³.

Może warto zatem potraktować *Blondynkę* Dominika jako metaforę każdej jednostki, która „zmuszona” jest do indywidualnego konstruowania scenariusza swojego życia w kulturze indywidualizmu, inwestowania w siebie bez względu na poniesione koszty i podej-

²² M. Hopfinger, *Otwarcie na świat i problem tożsamości*, [w:] *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*, red. A. Werner, T. Żukowski, IBL PAN, Warszawa 2013, s. 5.

²³ *Ibidem*, s. 8-9.

mowania różnorodnych decyzji mających mniej lub bardziej poważne konsekwencje. Bohaterka, próbując sprostać temu zadaniu, bierze udział w różnych grach, w ramach których wpisuje się w odpowiednie scenariusze. Parafrazując tytuł klasycznej pozycji Erica Berne’a *W co grają ludzie*²⁴, postać „Blondynki” gra po kolei w terapię, aktorkę, małżeństwo, ciężę, „każdą” dziewczynę, normalne życie, w miłość, a nawet w uzależnienie²⁵. Być może dlatego w ramach poszczególnych kadrów zmieniają się w filmie barwy obrazu oraz sposoby ich ujęcia, tworząc kalejdoskop, który trudno zinterpretować (pytanie, w którym momencie mamy do czynienia z Normą, a w którym z Marylin, tzw. rzeczywistością a kreacją, i którą grę właśnie obserwujemy, towarzyszy widzowi właściwie podczas trwania całego seansu). Porzucanie jednej roli i automatyczne przyjmowanie kolejnej pokazuje, że zindywidualizowana tożsamość niemal nigdy nie jest „wolna od gry”, jak ujmuje to Berne²⁶.

Dodatkowo obserwujemy w filmie przewrotną grę w „podejmowanie decyzji”, którą symbolizuje kontrowersyjna scena aborcji. Bohaterka z jednej strony utrzymuje, że chce zachować dziecko, z drugiej natomiast zachowuje się jak ubezwłasnowolniona: „Przecież zmieniłam zdanie, dlaczego nie słuchacie?” i poddaje się „zabiegowi przerwania ciąży”. Scenę tę możemy oczywiście odczytać dosłownie, tak jak czyni to wielu krytyków, oskarżając jednocześnie reżysera o szczególny ekshibicjonizm oraz „propagandę antyaborcyjną”. W kontekście neurotycznej osobowości, problemu konstruowania tożsamości oraz efektu utopionych kosztów warto jednak spojrzeć na nią z nieco innej perspektywy. Horney podkreśla, że neurotycy nie podejmują często żadnej świadomej decyzji. W wielu wypadkach proces ten zachodzi automatycznie²⁷, dzieje się niejako „samo”. Różnica między nimi a osobami zdrowymi nie polega na stopniu uświadomienia sobie podejmowanych decyzji, lecz na uzyskanym wyniku, który najczęściej bywa przeceniany. Fragmenty życia bohaterki filmu Dominika są tego

²⁴ E. Berne, *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, tłum. P. Izdebski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

²⁵ Ibidem, s. 55.

²⁶ Ibidem, s. 5.

²⁷ K. Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, s. 41.

potwierdzeniem. Scena aborcji, której bohaterka niby nie chce, a jednak się ona odbywa, jest szczególna. Jednostka podejmuje tu decyzję (namówiona przez osoby z zewnątrz) i jednocześnie próbuje od niej uciec. Niestety bezskutecznie. Niby zmieniła zdanie, ale nikt jej nie słucha. Niby może odejść, ale jednak biegnie w złym kierunku i staje pod ścianą. Gdy potraktujemy w tej scenie płód jako metaforę tego, co rozwija się wewnątrz jednostki poszukującej nowej tożsamości, można odczytać tę scenę jako próbę pozbycia się nowego „ja”, które właśnie kształtuje się w bohaterce. „Ja”, które nie jest grą, jakiej oczekują inni. Filmowa Norma jednak to nowe „ja” zabija, wracając w ten sposób do odgrywania poprzednich ról. Dlatego obserwując siebie na ekranie, pyta: „To dla tego wszystkiego zabiłaś swoje dziecko? Swoje »ja«”? Jej słynne słowa „chcę zacząć od zera”, oznaczają, że tak naprawdę wcale tego nie chce, zbyt wiele zainwestowała, koszty były bardzo wysokie. Potwierdzają to również słowa osoby z jej otoczenia: „wcale tak nie myślisz. Gdybyś nie była naszą Marylin, to kim byś była?”

Gra w małżeństwo bardzo dokładnie pokazuje neurotyczny rys osobowości bohaterki. Z postawą uległości, która charakteryzuje neurotyka, związana jest ściśle zależność emocjonalna wypływająca z neurotycznej potrzeby kurczowego związania się z kimś, kto może zapewnić opiekę. Ta pozorna zależność od innych wynika oczywiście z wewnętrznego braku poczucia bezpieczeństwa²⁸. W bohaterce toczy się niemal nieustannie konflikt wewnętrzny. A jak podkreśla Horney w *Naszych wewnętrznych konfliktach*, z powodu jego niszczyielskiej siły neurotyk buduje wokół konfliktu strukturę obronną, której celem jest ukrycie tego konfliktu, a która jednocześnie wrasta w niego tak głęboko, że nie da się go już wyizolować w czystej postaci²⁹. W tym kontekście szczególną uwagę warto zwrócić na postać „tatusia”, niemal od początku filmu towarzyszącej bohaterce i piszącej do niej listy i przypomnieć, że autonarracje jednostki są związane nierozzerwalnie z treścią narracji jej partnerów. Jak podkreśla Trzebiński, są one bowiem historiami, w których zawsze występują inni, nawet jeśli są postacia-

²⁸ Ibidem, s. 80.

²⁹ K. Horney, *Nasze wewnętrzne konflikty. Konstruktywna teoria nerwic*, tłum. A. Gomola, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1994, s. 46.

mi wyimaginowanymi przez podmiot. Określone interakcje między postaciami autonarracji tworzą strukturę osobistych historii jednostki, zarówno historii jej życia, jak i bardziej zlokalizowanych w czasie historii jej ważnych spraw³⁰. Widzowie nie są w stanie jednoznacznie stwierdzić, czy postać „tatusia” istnieje naprawdę, czy jest wyimaginowana, chociaż ta druga wersja wydaje się zdecydowanie bardziej prawdopodobna. Najprostsza interpretacja odsyła nas naturalnie do postaci ojca, którego Norma Jeane nigdy nie poznała, a który urasta w jej wyobraźni do postaci niemal idealnej, mitycznej, opiekuńczej i jest totalnym antagonistą toksycznej matki. Norma Jeane, zarówno wtedy, gdy jest „sobą”, jak i gdy identyfikuje się jako Marylin, bezustannie gra w dziecko tęskniące za nieznanym ojcem. Realizuje wciąż od nowa różne wersje gier, w których występuje konstelacja Rodzic-Dorosły-Dziecko, a które Berne nazywa „transakcjami”³¹.

W kontekście gry „w” albo „o” tożsamość figurę „tatusia” zinterpretować można dodatkowo jako odkrywanie wewnętrznego głosu, którym przemawia do bohaterki „archetyp ojca”, pozytywny wzorzec, który powinien wyposażać bohaterkę-dziecko w umiejętność bycia Dorosłym; w siłę i odwagę do wyjścia w świat, konfrontowania się z przeciwnościami losu oraz dawać wytrwałość w realizacji swoich celów i umiejętność stawiania i chronienia własnych granic. Wzorcowy ojciec kocha bowiem swoje dziecko, ale utrzymuje w stosunku do niego odpowiednią dyscyplinę. Dziecko czuje oparcie w ojcu, a jednocześnie wystawiane jest przez niego na próby. W ten sposób kształtuje w sobie siłę. W coraz większym stopniu buduje własną autonomię i stawia sobie coraz bardziej ambitne cele. Pozytywny ojciec potrafi zbudować w oczach dziecka autorytet na podstawie swojego postępowania, podejmowanych decyzji i ich rezultatów³². To zatem wewnętrzny „głos”, który podpowiada również, że podjęte decyzje były niemoralne. Świadczy o tym fragment „listu od tatusia”: „Moja kochana Normo Jeane. Nie widziałem twojego najnowszego filmu. Jest wulgarny. Pozujesz

³⁰ J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, s. 37.

³¹ E. Berne, *W co grają ludzie...*, s. 21.

³² *Archetyp Matki i Ojca*, <https://www.damosfera.pl/archetyp-matki-i-ojca/> [11.05.2023].

na nim z zadartą sukienką”. To ewidentna próba przywołania sumienia do porządku, „tatus”, niczym Absolut-Bóg przypomina, że projekt życia odbiega od moralnych standardów (świadczyc o tym może również to, w jaki sposób podpisuje się autor wymyślonych listów: „Twój kochający Ojciec”; kochający, ale jednak sprawiedliwy, podobnie jak biblijna postać Boga-Ojca).

Archetypowy „tatus” ucieleśnia się m.in. w postaciach mężczyzn, których „Blondynka” wybiera sobie na życiowych partnerów i dzięki którym „wszystko ma się urodzić na nowo”. Nie bez powodu zwraca się do nich właśnie „tatusiu”. Niezwykle wymowna jest scena, w której pierwszy mąż Normy bije ją i poniża, po tym, gdy zobaczył jej akty wykonane w przeszłości. Może mieć ona podwójny wydźwięk: najprostsza interpretacja odsyła oczywiście do kwestii męskiej przemocy i próby dominacji nad kobietą-ofiarą, dlatego obserwujemy w tej scenie fizyczne i psychiczne znęcanie się nad bohaterką. Scenę tę można jednak potraktować jako symboliczną. Postawa Marilyn pokazuje nam bowiem nieco więcej: bohaterka niejako sama siebie krzywdzi, obwinia, wręcz „katuje” poczuciem winy. Dręczą ją wyrzuty sumienia z powodu tego, na co kiedyś pozwoliła i czego już nie cofnie (zdjęcia, na których pozuje nago, żyją swoim własnym życiem, nie da się sprawować już nad nimi żadnej kontroli, pojawiają się wszędzie znienacka). Znajduje się ona w tym momencie w stanie dramaturgicznej świadomości, o której pisze Mark Leary. Dobrze pamięta, że otaczający ją ludzie wciąż kształtują sobie o niej jakieś wyobrażenie i zdaje sobie sprawę, że jej zachowanie świadczy o niej³³. Dlatego skruszona od razu zaczyna się tłumaczyć: „tatusiu, to moja wina, nie wiem skąd ten bałagan, powinnam była posprzątać”. Innymi słowy, „podjęłam złe decyzje, ale nie przewidziałam jednak ich konsekwencji albo je ignorowałam; teraz widzę więcej, nie warto było”. Scena ta może również sugerować, że bohaterka, będąca tzw. symbolem kobiecości szuka przeciwwagi. Próbuje zatem odkryć w sobie pierwiastek męski, który charakteryzują siła, dominacja, ochrona itp., aby zrównoważyć tę obrazkową „hiperkobiecość”, wytworzoną w wyniku

³³ M. Leary, *Wywieranie wrażenia na innych. O sztuce autoprezentacji*, tłum. A. Kacmajor, M. Kacmajor, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1999, s. 29.

podjętych wcześniej decyzji. Jak podkreśla bowiem Horney, zewnętrzna dominacja cech kobiecych domaga się wewnętrznej dominacji cech męskich, ekstrawersja domaga się introwersji, zewnętrzna przewaga strony uczuciowej, wewnętrznej przewagi myślenia i chłodnego rozumowania³⁴ (którego „Blondynce” zdecydowanie brakuje). Słowa pierwszego „męża-tatusia” tylko to potwierdzają: „Powiedz, że nie zagrasz w kolejnym filmie, żądaj lepszych ról, poważniejszych, bo tak *zdecydował twój mąż*”. Zagraj wreszcie w lepszej roli życia, nie zaś w kolejnej ekranowej fikcji. Kolejny mąż to zatem artysta, scenarzysta, dramaturg. „Tatuś”, który pomoże napisać Blondynce nową rolę; dziewczyny niewinnej, prawdziwej, „każdej dziewczyny”, zaczynającej nowe, inne życie. Będzie pisał *dla niej* (lepszy, prawdziwy scenariusz), ale nie *o niej* („ale nie będziesz pisał o mnie, prawda tatusiu?”, nie będziesz mnie oceniał).

Fragment „listu od ojca”, który brzmi: „muszę cię w końcu zobaczyć moja piękna, utracona córko, zanim wyruszę w długi rejs przez morze. Twój zapłakany ojciec”, ukazuje moment krytyczny w poszukiwaniu prawdziwej siebie i próbie zmiany życia bohaterki, porzucenia odgrywanych ról. To bowiem moment utraty wiary, sensu poszukiwania z jednej strony Absolutu, który chroni wewnętrzne „ja”, z drugiej sensu poszukiwania samego „ja”. Pojawia się tu jeszcze jeden paradoks dotyczący zarówno życia bohaterki filmu Dominika, jak i współczesnej kultury: Marylin jest wszędzie *widzialna* (zainwestowała w to bardzo wiele), ale Norma jest *niewidoczna*. „Ojciec” nie może jej zobaczyć. Świadomość podjętych wcześniej decyzji, które sprawiły, że „Blondynka” jest jedynie widzialna w świecie zewnętrznym, ale nie da się jej zobaczyć, powoduje, że bohaterka się poddaje i ukrywa jeszcze bardziej, tym razem w świecie uzależnienia od alkoholu i innych używek.

Zakończenie: inne „Blondynki”

Emocjonalne zaangażowanie oraz efekt utopionych kosztów w kontekście relacji z innymi oraz porzucenia własnego „ja” odnaleźć można również w klasycznym już obrazie filmowym *Kwiat mego sekretu* (1995)

³⁴ K. Horney, *Nasze wewnętrzne konflikty...*, s. 37.

w reżyserii Pedra Almodóvara omawianym również w niniejszym tomie. To tragiczno-komiczna opowieść o kolejnej neurotycznej postaci kobiecej, pisarce Leo, która za wszelką cenę stara się uratować od dawną nieistniejące małżeństwo, jednocześnie tracąc kontrolę nad swoim życiem. Utrata własnego „ja” objawia się w tym wypadku w sposób wieloznaczny. Po pierwsze, Leo wydaje powieści pod pseudonimem Amanda Gris. Pomimo, że jej powieści są niezwykle poczytne, pisarka nie chce się utożsamiać z narracją, która sama tworzy. Píše zatem kolejne powieści, zupełnie inne od poprzednich; w tym wypadku jednak – chociaż jest z nich bardzo dumna – nie podpisuje ich w ogóle. Chce pozostać anonimowa, być może obawiając się, że moment ujawnienia prawdziwej tożsamości będzie jednocześnie końcem Amandy, w którą jednak wiele zainwestowała. Dostrzegamy tu zatem podobieństwo do Marylin: czytelnicy doskonale znają Amandę, kreację, która odnosi literacki sukces, nie widzą natomiast Leo, „prawdziwej” autorki romanśów. Po drugie, Leo podtrzymuje „grę w małżeństwo” z Paco, żołnierzem przebywającym z misją w Brukseli i Bośni. Chociaż doskonale zdaje sobie sprawę, że relacja ta od dawna jest martwa, nie przyjmuje tego do wiadomości. Za wszelką cenę pragnie, aby Paco wrócił do domu i do niej, i walczył o to małżeństwo, które Leo nazywa polem bitwy i którego, jak podkreśla, „jest jedyną ofiarą”. Cierpi zatem, odurzając się nadmiarem alkoholu oraz lekami. Niezwykłą metaforą tego neurotycznego cierpienia są za małe buty, prezent od męża, które założyła, ale nie potrafi sama ich zdjąć (warto w tym miejscu zwrócić uwagę na symboliczną scenę, w której te ciasne buty ściąga wreszcie z jej stóp przyjaciółka Betty; ta sama, która później okazuje się kochanką jej męża i która paradoksalnie podejmuje „decyzję rozstania z Paco” za Leo).

Zupełnie inną „Blondynką” jest natomiast Cresta, bohaterka ekranowej opowieści *Niebieski żołnierz*, filmu wyreżyserowanego przez Ralpha Nelsona w 1970 roku. Porwana w młodym wieku i wychowywana przez Indian piękna blondynka zostaje odbita przez żołnierzy kawalerii i eskortowana z powrotem na „łono amerykańskiej cywilizacji”. W wyniku starcia oddziału z Czejenami Cresta wraz z jedynym ocalałym szeregowym Honusem Grantem przemierzają prerie, aby dotrzeć do bazy. Młody żołnierz mierzy się nie tylko z trudami tej podróży, ale również

z trudnym charakterem samej bohaterki, która odkrywa przed nim nowy świat i zmienia jego myślenie o rdzennych mieszkańcach Ameryki. To bowiem kobieta silna, niezłomna i decyzyjna, przywołując stereotypowe określenia, typowa antyblondynka. Konsekwentnie dąży do celu i dobrze szacuje koszty. Nie poddaje się zbędnym emocjom, w przeciwieństwie do dwóch wspomnianych „Blondynek” jest bardzo racjonalna, w trudnych warunkach nie waha się wypowiedzieć własnego zdania. Jest również zdolna do poświęcenia: ucieka z bazy kawalerii, aby ostrzec Czejenów przed planowaną masakrą i pozostaje z nimi do samego końca. Nie powstrzymuje jej nawet widok okrutnej rzezi, która spowodowała śmierć mieszkańców wioski. Ta postać jest przeciwieństwem młodego żołnierza i jednocześnie jego inspiracją. To bowiem dzięki *Blondynce* Honus dojrzewa i dostrzega, że narracje, które towarzyszyły mu całe życie, nie muszą być prawdą. Że nawet podobne sytuacje mogą mieć zupełnie różny wydźwięk i można je oceniać w sposób antagonistyczny. I że krew niewinnych może być jednak „bardziej czerwona”³⁵.

Piśmiennictwo

- Berne E., *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, tłum. P. Izdebski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margasiński, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2008.
- Domeracki P., *Zła samotność. W kręgu malistycznych koncepcji samotności*, [w:] *Koncepcje i problemy filozofii zła*, red. M. Jaranowski, R. Wiśniewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009.
- Hendrykowski M., *Język ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1999.
- Hendrykowski M., *O właściwościach narracji filmowej*, „Varia” 2018, t. 23, nr 32.
- Hopfinger M., *Otwarcie na świat i problem tożsamości*, [w:] *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*, red. A. Werner, T. Żukowski, IBL PAN, Warszawa 2013.

³⁵ <https://www.themoviedb.org/movie/14384-soldier-blue?language=pl-PL> [11.05.2023].

- Horney K., *Nasze wewnętrzne konflikty. Konstruktywna teoria nerwic*, tłum. A. Gomola, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1994.
- Horney K., *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, tłum. H. Grzegołowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.
- Leary M., *Wywieranie wrażenia na innych. O sztuce autoprezentacji*, tłum. A. Kacmajor, M. Kacmajor, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1999.
- Nowicka-Kozioł M., *Samotność podmiotu ponowoczesnego*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Paedagogica” 2008, t. I.
- Trzebiński J., *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002.

Źródła internetowe

- Archetyp Matki i Ojca*, <https://www.damosfera.pl/archetyp-matki-i-ojca/> [11.05.2023].
- Gersz O., *Seks, cierpienie i pupa Marylin Monroe*, <https://natemat.pl/439834,blondynka-netfix-recenzja> [11.05.2023].
- <https://natemat.pl/439834,blondynka-netfix-recenzja> [11.05.2023].
- <https://www.themoviedb.org/movie/14384-soldier-blue?language=pl-PL> [11.05.2023].
- Kujawiński M., *Blondynka – recenzja filmu*, <https://naekranie.pl/recenzje/blondynka-recenzja-filmu> [11.05.2023].
- Łęcka I., *Blondynka (2022) – recenzja i opinia o filmie [Netflix]. Opowieść bez szminki i lukru*, <https://www.ppe.pl/recenzje/305821/blondynka-2022-recenzja-filmu-netflix-opowiesc-bez-szminki-i-lukru.html> [11.05.2023].
- Muszyński Ł., *Daleko od Normy*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Blondynka-24377> [11.05.2023].

Streszczenie / summary

Przedmiotem rozważań w niniejszym artykule jest film Andrew Dominika *Blondynka* z 2022 roku. Wzbudzający wiele kontrowersji i skrajny w odbiorze, posłużył jako punkt wyjścia do krótkiej analizy

efektu utopionych kosztów, rozumianego jako skłonność do trzymania się wcześniej podjętych decyzji nawet w takiej sytuacji, gdy okazały się one niekorzystne. Nawiązując m.in. do problematyki neurotycznej osobowości i destrukcji tożsamości, autorka traktuje narrację filmu Dominika jako jeden z popkulturowych przykładów na to, że im więcej jednostka zainwestowała w projekt swojego życia, tym więcej wysiłku i czasu poświęca na „ratowanie” tego projektu, nie bacząc na kolejne koszty i konsekwencje.

Słowa kluczowe: *Blondynka*, Dominik, neurotyczna osobowość, destrukcja tożsamości, „hiperkobieć”

The subject of consideration in this article is Andrew Dominik’s film *Blonde* from 2022. Arousing much controversy and extreme reception, this film served as a starting point for a short analysis of the sunk costs effect, understood as the tendency to stick to previously made decisions even when they turned out to be unfavorable. Referring to the issues of neurotic personality and identity destruction, the author treats the narrative of the film as a pop culture illustration of the tendency whereby the more an individual has invested in the project of his life, the more effort and time he devotes to “saving” this project, regardless of subsequent costs and consequences.

Keywords: *Blonde*, Dominik, neurotic personality, identity destruction, “hyperfemininity”

Alicja Figarska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

alisze@st.amu.edu.pl

absolwentka kulturoznawstwa



Gdy emocje wpadanie w pułapki ułatwiają...

Elegia, 2008

Elegia jest opowieścią o miłości, pożądaniu, starości i śmierci. Pełna wigoru młodość i piękno na ekranie styka się ze starością i niepomaganiem ciała, które objawia się w chorobie. Tak jak wskazuje sam tytuł odwołujący się do typu utworu, jakim jest elegia, mamy tu do czynienia z poważnym, refleksyjnym filmem. Film Coixet nie pozostawia miejsca na śmiech, dotykając problemów egzystencjalnych, takich jak miłość, choroba czy śmierć. Jak wspomina w wywiadach Kingsley, Coixet jest powściągliwa i powściągliwość sobie ceni, tak samo jak minimalizm. Unika przesady. Widać to także w filmie, który jest uporządkowany i stanowi jedną, spójną całość – mimo otwartego zakończenia „nic się nie rozłązi”. Scenariusz stworzony przez Nicholasa Meyera oparty został na bestsellerowej powieści amerykańskiego pisarza Philipa Rotha.

Bestsellerowej i kontrowersyjnej jak wiele innych jego utworów. *Elegia* zbiera w serwisie Filmweb¹ pozytywne opinie. Ponad 27 tysięcy ocen przyniosło wynik 7,1 gwiazdek na możliwych 10 do zdobycia. Na ekranie zobaczyć możemy charyzmatycznego Bena Kingsleya oraz piękną Penelope Cruz. Na forum serwisu Filmweb trwają dyskusje związane z tym, czy David Kepesh (Ben Kingsley) naprawdę kochał Consuelę (Penelope Cruz), czy też kierowało nim jedynie pożądanie. A może niezwykle pożądanie przerodziło się w niezwykle miłość?

W grę wchodzi tu także efekt utopionych kosztów czy już poniesionych kosztów. Główny bohater filmu Kepesh podejmuje decyzję skutkującą zakończeniem jego związku z Consuelą i mimo odczucia żalu i cierpienia z tym związanego nie decyduje się wyciągnąć ręki czy podjąć próby naprawienia sytuacji. Wynikać może to właśnie z przekonania, że już się tak po prostu stało – taka została podjęta decyzja, a nawet gdyby postąpił inaczej... efekt byłby taki sam. Do rozstania i tak by doszło. Nie warto więc zmieniać swojego postępowania ani walczyć o podtrzymanie relacji, która w odczuciu głównego bohatera filmu Coixet i tak jest skazana na niepowodzenie. Jednocześnie mamy tu do czynienia z czymś, co moglibyśmy nazwać uzasadnieniem własnego wysiłku (czy też w tej sytuacji własnego cierpienia) – na zasadzie: „Cierpię z powodu rozstania, ale to cierpienie, które sam wywołałem swoimi działaniami, jest cierpieniem, które i tak by mnie spotkało niezależnie od moich wysiłków. Tak po prostu musiało się zdarzyć”. Pułapka utopionych kosztów jest pułapką także z tego względu, że próba wyjścia z niej wiązałaby się z koniecznością przyznania „postąpiłem źle” / „popełniłem błąd”. Przyznanie się raz do błędu w perspektywie niektórych osób może działać na zasadzie „jeśli raz przyznałem, że się pomyliłem, oznacza to, że nie jestem nieomylny. W sytuacji, gdy nie jestem nieomylny... pomylić mogę się kolejny raz”. A przecież nikt nie lubi być w błędzie – do tego stopnia, że nawet gdy przewiduje sprawy negatywne jak Kepesh – i wtedy nie chce się mylić. Dla naszego umysłu bardziej komfortowe jest posiadanie racji nawet w temacie przykrych dla nas sytuacji. Pomyłki wzbudzać mogą w nas zażenowanie, chęć zapadnięcia się pod ziemię, rozpacz, irytację. Związane są z przygnę-

¹ <https://www.filmweb.pl/film/Elegia-2008-411063> [11.05.2023].

bieniem i zawstyżeniem powodującym dyskomfort². Działanie pułapki utopionych kosztów zostaje uprawomocnione przez fakt, że decyzja Kepesha wynika oczywiście z jego własnego / swobodnego wyboru – mamy więc tu do czynienia ze sprawczością, która nawet jeśli niesie za sobą nieprzyjemne konsekwencje, to jednak jest komfortowa dla naszego mózgu. Nikt nie chce odczuwać dyskomfortu, a to emocje w dużej mierze kierują naszym postępowaniem.

Film na podstawie powieści

Sama Coixet jest miłośniczką powieści Philipa Rotha – w dodatku zamieszczonym do wydania *Elegii* w formie DVD wspomina, że uważa Rotha za najważniejszego, a zarazem najbardziej kontrowersyjnego współczesnego pisarza. Spodziewała się, że otrzyma Nagrodę Nobla – tak się jednak nie wydarzyło. Pisarz zmarł w 2018 roku. Opinię o Noblu dla Rotha podziela wielu – przez wiele lat był wymieniany wśród kandydatów do tej nagrody w dziedzinie literatury. Co ciekawe, Roth nie lubił ekranizacji swoich powieści – uważał, że jest mu bardzo daleko do świata filmu. O filmie *Elegia* powiedział tylko, że Penelope Cruz była w tej roli bardzo dobra³. Zachwycała go jedynie późniejsza ekranizacja książki *Amerykańska sielanka*⁴.

Penelope Cruz o powieści Rotha wyrażała się entuzjastycznie – po raz pierwszy przeczytała ją jeszcze kilka lat przed zjawieniem się na planie filmowym. Podczas pracy nad kreacją w jej odczuciu jednej z ulubionych, najbardziej staromodnych, nieobliczalnych i szalonych postaci, książka Rotha stała się dla niej wręcz biblią, z którą nie rozstawała się podczas kręcenia kolejnych scen.

² K. Schulz, *Być w błędzie. Przygody w krainie pomyłek*, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2016, s. 13.

³ <https://ksiazki.wp.pl/philip-roth-nie-lubi-filmow-ekranizacji-swych-powieosci-6146200947316865acji-swych-powieosci> [20.05.2023].

⁴ <https://booklips.pl/adaptacje/film/philip-roth-po-raz-pierwszy-zadowolony-z-ekranizacji-swojej-powieosci-chwali-mcgregora-za-amerykanska-sielanke/> [20.05.2023].

Romansowa historia ocierająca się o temat tabu

Głównym bohaterem filmu, jak i powieści Rotha jest David Kepesh (*Konające zwierzę* jest ostatnim utworem Rotha, w którym się pojawia, po powieściach *Pierś* i *Dyplom z pożądania* – nie należy tego jednak traktować w sposób syntetyczny – w końcu w *Piersi* występuje pod postacią... piersi). David Kepesh osiągnął zawodowe szczyty. Jest cenionym wykładownicą i prowadzi własny program radiowy o książkach. Jego wykłady niezmiennie cieszą się popularnością, co pozwala mu nawiązywać bez problemu nowe kontakty, także seksualne. Podczas jednego z wykładów wpada mu w oko piękna Consuela Castillo. Z nawiązaniem relacji przezornie czeka jednak do zakończenia udziału kobiety w jego wykładach, by uniknąć plotek. Należy przy tym zaznaczyć, że Consuela nie jest nastolatką, a dorosłą, dojrzałą, dwudziestoparoletnią kobietą. Zostaje ona kochanką Kepesha. Na ekranie możemy obserwować przemianę młodej dziewczyny zafascynowanej swoim profesorem, patrzącej w sposób idealistyczny na życie, w dojrzałą kobietę, do której wypowiedzi wkrada się więcej cynizmu i ironii. Młodą kobietę, która zaczyna dostrzegać słabości i wady Kepesha. Ta przemiana wiąże się w dużym stopniu z tym, że wie, czego oczekuje od życia oraz od Kepesha i te pragnienia chce realizować. Nie zadowala jej życie chwilą ani niezobowiązujący seks.

David, wchodząc w relację z początku skupioną na seksie, tak jak jego poprzednie związki, z czasem staje się ofiarą miłości, choć tej intensywnie się wypiera. Ich romans nie kończy się po kilku spotkaniach, a przeradza się w relację trwającą wiele miesięcy. Są wzajemnie sobą zafascynowani. Oboje mają urok osobisty, inteligencję i ciekawość świata – ją zachwyca jego doświadczenie i osobisty czar, w jego oczach fascynujące jest jej zniewalające piękno oraz dojrzałość. Mówi o niej, że jest prawdziwym dziełem sztuki. Uczucie czy też fascynacja nie sprawiają jednak, że David staje się nieczuły względem różnicy wieku między nimi – doskonale zdaje sobie sprawę z faktu, że Consuela jest młoda i piękna. Ma przed sobą całe życie, a on? Choć zdrowy, to tylko kwestią czasu pozostaje moment, w którym (w jego opinii) stanie się zniedołężniały. Ma nawet w planach zastosować tzw. manewr wyprzedzający i zakończyć tę relację, nim zrobi to ona – spacer, podczas

którego miał to zrobić, kończy się jednak nie rozstaniem, a wspólnie snutym planami odnośnie do przyszłości i miejsc, które wspólnie odwiedzą. Myśli o trzydziestoletniej różnicy wieku między nimi sprawiają, że staje się zazdrosny i podejrzliwy, a każdego młodego mężczyznę pojawiającego się w otoczeniu Consueli postrzega jako potencjalne zagrożenie. David obawia się, że Consuela w końcu zorientuje się, ile życie oraz młodszy od niego mężczyźni mogą jej zaoferować – utwierdzony w tym przez swojego przyjaciela uznaje ich rozstanie na tym tle jedynie za kwestię czasu. Consuela, widząc jego silne zainteresowanie jej poprzednimi partnerami (a nie było ich 50, lecz 5), ostrzega go, żeby powstrzymał swoją zazdrość, nie próbował jej sprawdzać. Widzi obawy Kepesha. Dochodzi między nimi do cichego konfliktu, którego przyczyną jest tak naprawdę niemy spór o to, kto ma rację w aspekcie tego, czy ich związek ma szansę. Czy też społeczeństwo zaszufladkuje ich w banalny i krzywdzący sposób: jako tę, która „poleciała” na doświadczenie i pieniądze, oraz tego, który (jak przystało na podstarzałego lowelasa) ugania się za spódniczkami?

Przez część widzów Kepesh może być postrzegany jako podstarzały lowelasa – w rzeczywistości jednak, gdy jego relacja z Consuelą wykracza poza ramy przypadkowego seksu... różnica wieku między nimi wzbudza w nim obawy nie tylko o trwałość ich relacji, ale także o to, jak ich związek będzie postrzegany przez innych. To właśnie przez to skutecznie wykręca się od spotkań z rodziną Consueli i jej znajomymi. Robi to jednak o jeden raz za dużo, a raz podjęta decyzja i koszty emocjonalne w związku z tym podjęte nie pozwalają już mu się z niej wycofać. Czeką na sygnał od Consueli – ten jednak nie nadchodzi. Nic dziwnego – wcześniej na konkretny sygnał czekała ona sama. Jak stwierdza reżyserka filmu: Consuela pragnęła usłyszeć wyznanie miłosne wraz z zapewnieniem, że Kepesh chce spędzić z nią życie. Tego wyznania nie usłyszy prawie do samego końca, choć, jak przyzna później, wiedziała, że David ją kocha. Kepeshowi trudno jest jednak zyskać sympatię widza i ją utrzymać. Miłość, jakaś forma przywiązania do Consueli nie przeszkadza mu w tym, by w dalszym ciągu utrzymywać kontakt z Carolyn (pod koniec filmu dowiadujemy się, że ta relacja trwała aż 20 lat, a po drodze Carolyn zaszła z Kepeshem w ciążę, którą usunęła).

Sama Coixet twierdzi, że 85% mężczyzn jest właśnie taka jak Kepesh – przez seks znajduje miłość. Mówi o swoich męskich bohaterach filmu, że wszyscy trzej są dupkami. Kepesh miał w swoim życiu ponad 50 kobiet, a jednak wyraźny dyskomfort wywołuje w nim fakt, że Consuela miała (w jego opinii) „aż” pięciu partnerów.

Gdybyśmy chcieli tłumaczyć i usprawiedliwiać głównego bohatera, moglibyśmy odwołać się do tego, że utrzymywanie przez mężczyzn stosunków z wieloma kobietami było w przeszłości uzasadnione ewolucyjnie, ponieważ dawało szansę na przekazanie swoich genów – niosło za sobą jakość w zakresie sukcesu reprodukcyjnego⁵. Kepeshowi zdecydowanie nie chodziło jednak o przekazanie genów, a o chwilową przyjemność wynikającą z seksualnego aktu.

Postaci na ekranie jest niewiele – oprócz tych głównych pojawia się jeszcze przyjaciel Kepesha, poeta George O’Hearne (Dennis Hopper), będący jego powiernikiem; Carolyn (Patricia Clarkson) – kochanka Kepesha – oraz jego nieszczęśliwy syn (w tej roli Peter Sarsgaard), który obwinia ojca za swoje błędne życiowe wybory. Sam mimo posiadania dzieci wdał się jak jego ojciec przed laty w pozamałżeński romans, ale nie może zdecydować się ani na odejście od żony, ani na rozstanie z kochanką. Słyszy wtedy od ojca, który sam opuścił jego matkę, że ten, odchodząc, postąpił uczciwie.

To właśnie Kepesh gra w tej produkcji pierwsze skrzypce i to z jego perspektywy została opowiedziana ta historia. Z tego powodu poznajemy ją nacechowaną sceptycyzmem, a nie z poziomu zakochanej, pewnej swoich uczuć kobiety.

Młodość i starość stykające się na ekranie

Na ekranie młodość styka się ze starością – wyraz znajduje to w podjętych rozmowach, w różnicy wieku między głównymi bohaterami, ale nie tylko. Kepesh zdecydował się nie uczestniczyć w uroczystości zorganizowanej przez rodziców Consueli z otrzymania przez

⁵ E. Aronson, *Człowiek – istota społeczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 369.

nią dyplomu, będącej świętowaniem wkroczenia w dorosłość (ma to znaczenie symboliczne – Consuela jest starsza od większości studentów kończących naukę) i osiągnięcia nowej pozycji społecznej. To okazja do spotkania skupiona wokół sukcesu i szczęścia. Kepesh nie bierze w niej udziału, jakiś czas później uczestniczy jednak w innym spotkaniu. Śmierć najlepszego przyjaciela (być może także jedyne, bo na ekranie więcej przyjaciół Kepesha zobaczyć nie możemy) staje się powodem uroczystości pogrzebowej, która okazuje się dla Kepesha pretekstem nie tylko do wyrażenia żalu z powodu śmierci przyjaciela, ale także żalu z powodu utraty Consueli, niewykorzystanych szans, niepoukładanego życia. To moment w filmie, w którym Kepesh wyraźnie się odkrywa – już nie głosi swoich tez dotyczących utrapienia, jakim jest małżeństwo, już nie udaje, że wszystko ma. Nie boi się mówić o tym, co utracił, i żałować przeszłości. Jak zauważa Carlyne, rozmawiają ze sobą tak naprawdę po raz pierwszy od kilkunastu lat znajomości – na ekranie pojawiają się łyzy Carlyne stanowiące zapowiedź późniejszych łyż Kepesha.

W tym sensie pojawia się motyw ciała stanowiącego problem, ponieważ z jednej strony za sprawą seksu i pożądania przypomina ono o zwierzęcej stronie natury człowieka, a z drugiej aktywuje lęk przed śmiercią, motywujący różne działania⁶. „Książkowy” Kepesh pyta o to, czy „godzi się, aby siedemdziesięciolatek uczestniczył aktywnie w cielesnym wątku komedii ludzkiej?”⁷. „Filmowy” za to stwierdza, że starość nie jest dla cykorów, ale jednym z takim cykorów okazuje się chyba właśnie Kepesh.

Kobiece piękno

W filmie ukazane zostały ciała dwóch kobiet. Consuela pokazwana jest odkryta, zupełnie naga, bo jej ciało utożsamiane może być

⁶ B. Wojciszke, *Psychologia miłości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2010, s.91.

⁷ P. Roth, *Konające zwierzę*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 35.

z ogólnie panującym kanonem piękna i młodości. Przyjaciółka Kepesha także zostaje ukazana w kontekście seksualnym, a jednak widzimy ją rozebraną jedynie do bielizny – tak jakby ta bielizna miała coś ukryć. Co ciekawego, ciało Kepesha nie zostaje odkryte – widzimy jedynie klatkę piersiową mężczyzny.

W filmie skupiono się na ukazaniu piękna Consueli – o której Kepesh mówi, że jest prawdziwym dziełem sztuki. Porównuje ją także do „Mai nagiej” Francisco Goi, jeszcze nim dojdzie między nimi do zbliżenia o podłożu seksualnym.

Z jednej strony mamy więc odwołanie do tego obrazu i innych dzieł sztuki, z drugiej na myśl nasuwa się Afrodyta, grecka bogini stanowiąca symbol piękna, kobiecości i miłości zarazem.

Afrodyta funkcjonująca jako archetyp kobiety zauważalna jest w postaci Consueli, która potrafi cieszyć się własną seksualnością, pięknem i zmysłowością. W książce Roth opisuje to w ten sposób: „Znała wartość własnego ciała. Wiedziała, kim jest”⁸.

Jean Shinoda Bolen uważa, że każda zakochana z wzajemnością kobieta staje się wcieleniem archetypu Afrodyty – jest w stanie wciągnąć mężczyzn w swoje erotycznie naładowane pole⁹. Zgodnie z tym Consuela nie wstydzi się swojej kobiecości – zdaje sobie sprawę, że jest piękna – im starsza, tym większa u niej tego świadomość. Gdy Kepesh pytał, czy nie wpadła w pracy nikomu w oko – odpowiada, że oczywiście wpadła każdemu. Jej magnetyzm jest widoczny na ekranie.

Kobieta nie ukrywa także, że ciało i piękno mają dla niej znaczenie. Gdy dowiaduje się, że ma złośliwy nowotwór piersi i konieczna jest operacja – jest to dla niej cios. Widać, że jest zmęczona, smutna, ma obcięte na krótko włosy. Już po operacji, w wyniku której usunięto jej całą pierś, mówi: „Już nie jestem piękna”.

Rak piersi jest najczęściej występującym nowotworem złośliwym u kobiet. Kobiety po zabiegu mastektomii, związanym z trwałym okaleczeniem ciała, tak jak Consuela odczuwają ogromny stres. Piersi stanowią bowiem w naszej kulturze symbol kobiecości i atrakcyjno-

⁸ Ibidem, s. 15.

⁹ J. Shinoda Bolen, *Boginie w każdej kobiecie*, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 2006, s. 224-225.

ści¹⁰. Z badań wynika, że kobieta po mastektomii często separuje się od życia towarzyskiego, ogranicza pracę, a nawet z niej rezygnuje. Funkcjonowanie w zakresie zdrowia psychicznego (kontaktów społecznych) okazuje się trudniejsze od tego funkcjonowania w zakresie zdrowia fizycznego¹¹. Należy pamiętać, że Consuela jest młoda – nie ma przy tym stałego partnera ani dzieci, co stanowić może dodatkowy stresogenny aspekt. Dodatkowo to właśnie piersi stanowiły tę część ciała Consueli, która budziła w Kepeshu największy zachwyty. To on, jak sama wspomina, najbardziej doceniał jej ciało. Z tego powodu to właśnie do niego zwróciła się z prośbą o wykonanie ich zdjęć – sam David zadaje sobie pytanie o to, czy kazała te zdjęcia wykonać z myślą o nim, czy o sobie.

Kryzys wieku średniego?

Kepesh miał w swoim życiu około 50 kobiet – gdy sięgniemy po powieści Rotha z tym bohaterem – ich fabuła potwierdzi, że David jest po prostu utożsamiany z bogatym życiem erotycznym. Związek z o tyle młodszą od siebie kobietą, który wykracza poza sferę seksualności, przez wielu mógłby zostać uznany za pokłosie kryzysu wieku średniego czy też jego kolejny rozdział. Pierwszym rozdziałem byłoby odejście od żony i syna, drugim związek z Consuelą, który przecież także nie jest spokojny. Przez cały okres ich relacji Kepesh ma wątpliwości, obawy, niepokoje związane z ryzykiem odrzucenia. Mówi wręcz o ogarniającym go „przerażeniu” na myśl o życiu z Consuelą.

Jeśli jednak pozostać przy myśli o tej relacji jako pokłosiu kryzysu wieku dojrzałego, należy wspomnieć, że wiek średni jest najczęściej okresem w życiu człowieka, gdy jest on najbardziej odpowiedzialny, posiada już określone role społeczne, jest to wręcz szczytowy okres w życiu¹² Taki

¹⁰ M. Lachowicz, M. Etowska, *Poziom jakości życia kobiet po przebytym zabiegu mastektomii*, s.207, <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/14511?show=full> [9.05.2023].

¹¹ Ibidem.

¹² P.K. Oleś, *Psychologia człowieka dorosłego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 42.

właśnie jest Kepesh – ma już poukładane życie. Żyje w samotności, bez kobiety funkcjonującej z nim na co dzień, lecz nie odczuwa samotności, pozwalając sobie na przelotne romanse. Ma ugruntowaną pozycję społeczną, jego praca zawodowa cieszy się uznaniem, także w przestrzeni medialnej. Jest charyzmatyczny, wykazuje się erudycją. Jednocześnie okres wieku średniego to czas największego obciążenia obowiązkami (u Kepesha nie jest to widoczne), stresu, obciążenia organizmu, a przede wszystkim trudnych przemian związanych z utratą młodości, zawężającą się perspektywą temporalną i coraz realniejszą śmiercią. To właśnie w tym okresie życia człowiek podejmuje decyzje zaważające na jego ogólnym bilansie życiowym¹³.

Można pokusić się o stwierdzenie, że relacja Kepesha z Consuelą jest swego rodzaju nagrodą – szansą od życia, by ten bilans jeszcze zmienić. Aspekt bilansu życiowego pojawia się także w rozmowie z Carolyne, po pogrzebie George'a, gdy okazuje się, że oboje tak naprawdę osiągnęli w zakresie emocjonalnym niewiele – znajdują się w tym samym lub gorszym punkcie, co w młodości, a dodatkowo ich zewnętrzna powłoka uległa przemianie, co uderza przede wszystkim w kontekście Carolyn. Przeprowadzenie bilansu doprowadza ją do płaczu. Zdaje ona sobie sprawę z utraty młodości, konieczności definitywnego porzucenia marzeń o alternatywnej wizji życia (wspomnienie dokonanej aborcji), uświadomienie zaniedbania części zdolności i czasowej ograniczoności życia¹⁴. Strata bliskiej osoby czy też śmierć w bliskim otoczeniu (taką śmiercią była śmierć George'a) także wyzwalać może obawy¹⁵. Kobieta, zwracając się do Kepesha, mówi, że życie zleciało im w pogoni za nie wiadomo czym.

Pojawiający się w okresie wieku średniego u ludzi tzw. problem skończoności życia i wzrost znaczenia ograniczoności czasu, jaki pozostał jeszcze do dyspozycji, a do tego nadchodzące przeświadczenie, że pewnych celów życiowych już nie da się spełnić¹⁶ jest dla człowieka trudne i wzmacnia stres. To moment życia i myśli, które mogą prowadzić

¹³ Ibidem, s. 42.

¹⁴ Ibidem, s. 45.

¹⁵ Ibidem, s. 171.

¹⁶ Ibidem, s. 43.

do zachowań nieracjonalnych, do obsesji i lęków, które mogą zapanować nad działaniem człowieka. Tak jak zapanowały nad decyzjami Kepesha. Nie jest on postacią nieśmiałą, zahukaną. Jest człowiekiem sukcesu, nie ma problemu ze zdobywaniem nowych partnerek, a jednak młodość Consueli i jej poważne podejście do ich relacji onieśmiela go. Przerazenie wywołuje w nim jednak nie ona sama i jej zachowanie, ale jego własne myśli dotyczące występującej między nimi różnicy wieku. Sądzę, że podłożem tych myśli jest właśnie kryzys wieku średniego, który zmusza bohatera do dostrzeżenia kruchości życia, która swój pełny wymiar odnajduje w śmierci jego przyjaciela – nagłej i niespodziewanej. Co ważne, we wcześniejszych fragmentach filmu nie pojawia się wątek choroby przyjaciela Kepesha czy problemów zdrowotnych. Do momentu upadku na scenie żyje pełnią życia – nie odmawiając sobie niczego także w zakresie pozamałżeńskich relacji. Sama śmierć w filmie zostaje ukazana w sposób mniej dosadny, niż ma to miejsce w literackim pierwowzorze.

Przyczyny lęku odczuwanego w połowie życia, a więc zmiany świadczące o starzeniu się, mniejszych możliwościach biologicznych i zmniejszającej się atrakcyjności, obawa związana z niezrealizowanymi jeszcze zamierzeniami (czy zdążyć?), niekorzystne porównanie społeczne, świadomość błędów przeszłości (znajdujące swój wydzźwięk na przykład w nieuregulowanych, negatywnych relacjach między Kepeshem a jego synem), a przede wszystkim poczucie straconych szans na skutek własnych, błędnych wyborów¹⁷ znajdują swój wydzźwięk w sytuacji głównego bohatera filmu Coixet. David opowiada o tym, jak przez miesiące, a później lata nie mógł się pozbierać – mimo że próbował sobie znaleźć miejsce – było to trudniejsze, niż przewidywał. Wydaje mi się, że sam nie spodziewał się po sobie takiego zachowania.

Rozstanie na własne życzenie

Przekonanie Davida, że Konsuela w końcu zostawiłaby go dla młodszego mężczyzny, jest kluczowe, ponieważ uzasadnia jego po-

¹⁷ Ibidem, s. 185.

stępowanie. Pragnienie uzasadnienia własnego postępowania to ważny czynnik sprawiający, że ludzie stają się głusi na racjonalne argumenty i są zdeterminowani, by nie zmieniać swej postawy¹⁸.

Kepesh boi się zaangażować, a jednocześnie jest już w wieku, który w zderzeniu z młodością i pięknem podsuwa mu obawy związane z reperkusjami społecznymi. Źle obecnie brzmi, zawarty w filmie z 2008 roku, tekst o tym (zgodny z treścią zawartą w książce), że czeka z rozpoczęciem seksualnych relacji ze studentkami aż do zakończenia ich udziału w jego zajęciach, po tym, jak na drzwiach jego gabinetu przyklejono numer telefonu zaufania dla ofiar molestowania seksualnego. W czasach zwiększonej wrażliwości i świadomości związanej z zachowaniami seksualnymi w szkole i w pracy to tekst, który zdecydowanie źle się zestarzał. Jednocześnie stanowi to kolejny aspekt stanowiący wyzwanie dla sympatii, którą Kepesha mogą darzyć widzowie. To pierwszy moment, w którym David wyraża zaniepokojenie reakcjami społecznymi – pierwszy, ale nie najważniejszy. Wraz z upływem czasu związek z Consuelą nabiera intensywności, a my nie widzimy już bohaterów tylko w łóżku, ale także w trakcie codziennego życia mogącego zasugerować (możliwość) prowadzenia wspólnego gospodarstwa domowego. Consuela zapomina zabrać swoich rzeczy z łazienki (lub też umyślnie je tam zostawia z myślą o kolejnej wizycie), robią również wspólnie zakupy, spacerują po mieście. Im intensywniejszy ich związek, tym intensywniej na szyi Kepesha zacieśnia się pętla obaw związanych z odrzuceniem przez partnerkę oraz gradem opinii, które na temat ich relacji wyda jej rodzina. Nie dowiadujemy się, jak w rzeczywistości odebrałaby to rodzina Consueli, ale intuicyjnie przeczuwać możemy, że zaakceptowałiby każdego partnera, który zostałby przez Consuelę wybrany. Wskazuje na to przywiązanie Consueli do rodziny oraz ufność w niej pokładana. Bohaterka mówi Kepeshowi, że wszyscy o nim wiedzą i chcą go poznać. Consuela jest pewna siebie, a rodzina o kubańskich korzeniach mogłaby postrzegać Kepesha jako autorytet i go podziwiać. Consuela wspomina, że jest pierwszą osobą w rodzinie, która ukończyła studia,

¹⁸ E. Aronson, *Człowiek – istota społeczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s.189.

więc kontakty z uznanym profesorem w niektórych środowiskach mogłyby zostać uznane za pewną nobilitację społeczną.

Obawa przed opiniami społecznymi, będąca jednocześnie swego rodzaju wy tłumaczeniem dla Kepesha, jest znacząca. Jest natomiast naturalne dla człowieka jako części społeczeństwa, że społeczne oczekiwania kształtują działania, przekonania i sądy człowieka.

I tak właśnie Kepesh wpada w pułapkę własnych lęków – z jednej strony boi się opinii innych ludzi, z drugiej sam jest przerażony tym, że może zostać porzucony. Filmowa Consuela mówi wprost: „Chcesz to wszystko zniszczyć? Nie? To zacznij mi ufać”, gdy przyłapuje go na próbach jej sprawdzania, kontrolowania, czy w czasie, gdy nie jest z nim, nie spotyka się z kimś innym. Jednocześnie to wyrażenie „wszystko” wskazuje, że w jej odczuciu posiadają wiele. Deklaruje się zresztą jasno, szepcząc na plaży słowa: „kocham cię”, to ona mówi: „myślałam o nas”. Pyta: „czego ode mnie chcesz?”, „kim dla ciebie jestem?”. Określa Kepesha jako zazdrosnego i zaborczego („Dzieci też są zazdrosne o zabawki, które w końcu im się nudzą i chcą nowe”).

David podczas rozmowy z Carlyne o związku z Consuelą, kilka lat po tym, gdy się rozstali, już nie boi się rozmawiać o emocjach. Mówi: „wszystko zniszczyłem”, „tęsknię za nią”, „kochałem ją”. Dodaje także, że prawdziwie kochał pierwszy raz w życiu. Zawładnął nim po prostu strach.

Podsumowanie

Film Coixet rzadko kiedy uderza w ogólną wrażliwość odbiorcy, wywołując dyskomfort. To obraz chciałoby się napisać: ugrzeczniony, spłycony względem literackiego pierwowzoru. Scenariusz posługuje się częściowo cytatami zaczerpniętymi z książki, jednak wybrane zostały te, które nie budzą zgorszenia. *Elegia* jest mniej dosadna w słowach i oferowanych obrazach. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że książki Rotha są nazywane kontrowersyjnymi, spłyconie obrazu wydaje się uzasadnione, jako dające możliwość dotarcia do większej grupy odbiorców. To znajduje swoje odbicie już w samym tytule: *Konające zwierzę* (*The*

Dying Animal) jako tytuł oryginału przywodzące na myśl cierpienie związane ogromnym bólem czy też sam proces umierania oraz *Elegia* (*Elegy*) dużo spokojniejsza w swoim wydźwięku. *Elegia* jest łagodniejsza, ma sympatyczniejszego głównego bohatera i nie posiada tak naturalistycznie zbudowanej narracji dotyczącej cielesności i konania.

Coixet opowiada o przełomach w życiu człowieka i dylematach z nimi związanymi. Okazuje się, że w pułapkę utopionych kosztów łatwo popaść w chwilach ekstremalnych, odmieniających nasze życie. Nową sytuacją dla Kepesha nie jest związek z dużo młodszą od siebie kobietą, ale emocjonalne zaangażowanie, które dla bohatera wcześniej skupionego jedynie na seksualności jest czymś nowym. Kepesh, który przed laty uznał małżeństwo za więzienie i z tego powodu się z niego „wypisał”, wbrew sobie dojrzewa do tego, żeby kogoś pokochać. Te nowe okoliczności, nowy etap życia, niosący za sobą wątpliwości i obawy budzi w bohaterze obawy, że teraz już nie może wycofać się z podjętej decyzji o niespełnieniu próśby ukochanej.

Tak samo nowy etap życia zaskakuje bohaterkę filmu *Kwiat mego sekretu* w reżyserii Almodovara, która nie może pogodzić się z rozwodem. W ten sposób Leo, bohaterka filmu, trwa w toksycznej relacji, obawiając się przyznania, przed samą sobą oraz resztą społeczeństwa, że jej drogi z mężem rozeszły się. Tu także mamy do czynienia z człowiekiem sukcesu. W obliczu zdrady męża i rozwodu, czyli wydarzeń przełomowych dla jej życia, sukces traci na znaczeniu. W *Kwiecie mego sekretu* jak w *Elegii* muzyka odgrywa ważną rolę, a i film Almodovara pozbawiony takiego natężenia groteski, jakie znamy z jego pozostałych utworów, mógłby zostać nazwany elegią. Trudności związane z wyjściem z pułapki, w którą wpadła główna bohaterka, kończą się załamaniem nerwowym. Również tytułowa *Blondynka* (reż. Andrew Dominik) uwikłana w toksyczną relację z matką ma problem ze zmianą kierunku swojego postępowania. Mimo odnoszenia kolejnych sukcesów wraca do matki, która przecież nie ma do zaoferowania jej miłości. Nią także, tak jak Kepeshem i Leo, kierują emocje. Towarzyszymy jako widzowie jej upadkom i rozwojowi od małej, zagubionej dziewczynki do dorosłej kobiety.

Emocje. To one sprawiają, że popełniamy błędy. To one również nie pozwalają nam wycofać się z raz podjętych decyzji. Pułapka utopionych

kosztów staje się więc pułapką, w którą łatwo wpaść w kluczowych, przełomowych dla swojego życia momentach, gdy wyjątkowo silnie kierują nami emocje: przywiązanie, obawy, ale także potrzeba szczęścia, miłości i spokoju.

Piśmiennictwo

- Aronson E., *Człowiek – istota społeczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004,
Oleś P.K., *Psychologia człowieka dorosłego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
Roth P., *Konające zwierzę*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.
Shinoda Bolen J., *Boginie w każdej kobiecie*, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 2006.
Schulz K., *Być w błędzie. Przygody w krainie pomylek*, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2016.
Wojciszke B., *Psychologia miłości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2010.

Źródła internetowe

- <https://www.filmweb.pl/film/Elegia-2008-411063>.
Lachowicz M., Etowska M., *Poziom jakości życia kobiet po przebytych zabiegach mastektomii*, <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/14511?show=full>.

Streszczenie/summary

Tekst przedstawia rozważania dotyczące filmu *Elegia* hiszpańskiej reżyserki Isabel Coixet. Autorka skupiła się na ukazaniu sprzężenia miłości, starości, pożądania i miłości w ekranizacji inspirowanej powieścią Philipa Rotha *Konające zwierzę*. Pułapka utopionych kosztów zostaje przedstawiona w odniesieniu do kryzysu wieku średniego i relacji miłosnych ocierających się o tematy tabu. *Elegię* ukazano jako film, którego

główny bohater w kluczowym dla siebie momencie życia, na skutek oddziaływania silnych emocji, wpada w pułapkę utopionych kosztów.

Słowa kluczowe: *Elegia*, Coixet, kryzys wieku średniego, starość, pożądanie, Philip Roth

The article presents reflections on the film by the Spanish director, Isabel Coixet. The author focuses on showing the combination of love, old age, desire and love in the film adaptation inspired by Philip Roth's novel, *The Dying Animal*. The sunk cost trap is presented in relation to the midlife crisis and love relationships bordering on taboo topics. *Elegy* is presented as a film whose main character, at a crucial moment in his life, falls into the trap of sunk costs due to the influence of strong emotions.

Keywords: *Elegy*, Coixet, midlife crisis, old age, desire, Philip Roth

Maciej Kijko

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

quintus@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0001-9858-4371



Kapitan Ahab i Tania Natura *Moby Dick*, 1957

Moby Dick, dzieło szczególnie formalnie i dramaturgicznie, uznane za klasykę literatury, obrosło bezlikami interpretacji. Wielokrotnie też było ekranizowane. Nowatorska forma (która była przyczyną długiego okresu niezrozumienia i braku uznania dla dzieła) nie pozwala jednak na prostą translację z medium literatury na medium filmu. Więcej nawet, według opinii Mikołaja Wiśniewskiego, jeśli odjąć wszystkie niefabularne elementy książki, dygresje, rozważania na temat biologii wielorybów i tym podobne, pozostanie z niej „[c]hyba tylko jej pompacyjna, pozbawiona polotu i humoru hollywoodzka wersja”¹. Czyni to z filmu autonomiczne dzieło i uwalnia je mimo wszystko spod ciężaru

¹ M. Wiśniewski, *Posłowie*, do: H. Melville, *Moby Dick, czyli biały wieloryb*, PIW, Warszawa 2021, s. 417.

literackiego pierwowzoru. Dlatego też niecham odniesień, dyskusji i porównań obu dzieł: „oryginału” i „adaptacji”.

Spośród istniejących ekranizacji pod uwagę biorę tę właśnie klasyczną hollywoodzką realizację Johna Hustona z 1956 roku, która tak została przez autora posłowania do najnowszej polskiej edycji Melville'owskiego *opus magnum* zdezawuowana. Łatwo wpisać *Moby Dicka* amerykańskiego reżysera w problematykę utopionych kosztów wychodząc od interpretacji skoncentrowanej na kapitanie Ahabie, mimo że ten na ekranie pojawia się dopiero po kilkudziesięciu minutach opowieści. Psychologiczny wymiar dramatu jest oczywisty. Ahab w wyniku nieudanej próby upolowania białego wieloryba odnosi liczne rany, traci nogę, po czym owładnięty pragnieniem zemsty – przypisując przy tym zwierzęciu intencje wyrządzenia mu krzywdy – także trzeźwy ogląd sytuacji i wzgląd na koszty podejmowanych przez siebie działań. Nie biorąc pod uwagę, że za daleko posuwa się w swym gniewie, mając za nic zobowiązania wobec swoich mocodawców i odpowiedzialność za całą załogę, mimo prób pokazania mu konsekwencji ślepego dążenia ku zemście, doprowadza do katastrofy. Zapiekły w gniewie nie jest w stanie zrozumieć zgubności obranej drogi. Ginie on sam i ginie większość podległej mu załogi. „Pequod” tonie. *Moby Dick* porywa trupa Ahaba i niknie w odmętach oceanu. Koszty zaślepiającej wielorybnika zemsty zostały dosłownie utopione.

Ale John Huston chciał chyba nakręcić film o mocnym wydźwięku metafizycznym. Ramę dla niego tworzy kazanie ojca Mapple'a, w kościele wielorybników w filmowym New Bedford. Bóg żąda od ludzi rzeczy trudnych. Czasami, by działali wbrew sobie samym. Powinni dawać świadectwo prawdzie i walczyć ze złem.

Idzie więc o to, by przemoc przyrodę, rozciągnąć nad nią daną przez Boga władzę: „Bądźcie płodni i rozmnażajcie się, abyście zaludnili ziemię i uczynili ją sobie poddaną; abyście panowali nad rybami morskimi, nad ptactwem powietrznym i nad wszelkim zwierzętkiem naziemnym” (Rdz,1, 28)². To wymaga wysiłku. Pościg Ahaba za *Moby Dickiem*, bezkompromisowe i nieustępliwe dążenie do pomsty, jest przekroczeniem: Starbuck z głębi wiary stwierdza: „Gniew na bezrozumną bestię

² *Biblia Tysiąclecia*, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 1971, s. 23.

to bluźnierstwo”³. Jest próbą postawienia siebie w roli Boga. Tu trzeba – wbrew sobie, swoim pragnieniom – pokory. Zgody na to, że ostatecznie to Bóg wymierza sprawiedliwość. Tymczasem Ahab mówi: „Uderzyłbym na słońce, gdyby mnie znieważyło”⁴. Więcej nawet: uznaje, że zna dostatecznie Boski plan, mówiąc do załogi: „Niech Bóg zapoluje na nas, jeśli nie zabijemy Moby Dicka”⁵. Nie jest w stanie wyrazić żalu, uznać swojego błędu, jak Jonasz. Musi ponieść karę. I ten metafizyczny dramat, jest obrazem utopionych kosztów. Popadnięcie w pychę skutkuje ślepotą że nie jest się władcą świata, a ekonomem wydelegowanym do poddania go władzy Boga. Nie pozwala zawrócić z drogi ku upadkowi.

I ta jednak interpretacja w kontekście filmu Johna Hustona nie satysfakcjonuje mnie. Wydaje mi się, że daje on możliwość pójścia dalej, poza jednostkowy (nawet jeśli dramatyczny) konflikt o psychologicznym tylko, czy nawet metafizycznym, bądź religijnym wymiarze. Metafizyka transcenduje przekonania dotyczące materialnego świata, przeobraża je w przedwieczne, uniwersalne prawdy. Występkiem Ahaba w tym planie jest więc w rzeczywistości to, że niebezpiecznie blisko podchodzi do granicy. Może zagrozić oczywistości metafizycznego porządku. W tym, co proponuję, Ahab jest tylko/aż w funkcji *pars pro toto*. Dramat i koszty nie dotyczą jednostki, nie mają wymiaru metafizycznego. Wszystko rozgrywa się tu i teraz, pomiędzy ludźmi a światem. I nadal poniesione koszty, całe zaangażowanie, nie pozwalają dostrzec niebezpieczeństw, doprowadzają do katastrofy. Film Hudsona traktuję jako profetyczny – zapewne wbrew nawet zamiarom reżysera.

Wprowadzająca w opowieść sekwencja wędrówki narratora, Izmaela, poprzez krajobrazy gór i dolin, dziką przyrodę, wprowadza temat granicy między kulturą a naturą oraz człowieka jako istoty mającej władzę. Wodospad, który mijają wędrowiec, przywołuje wiersz Shelleya, obrazujący pojęcie o tej granicy:

³ *Moby Dick*, 51'19" – 51'24".

⁴ *Moby Dick*, 51'31" – 51'34".

⁵ *Moby Dick*, 39'29" – 39'36".

W dzikich lasach, wśród gór samotnych,
Gdzie wodospady **zawsze** skaczą dokoła,
Gdzie las i wichry walczą ze sobą, a potężna rzeka
Nieprzerwanie w swym łożysku rwie się i szaleje⁶.

Wieczność i niewyczerpalność przyrody jest *implicite* zestawiona ze znikomością istnienia człowieka. Jednocześnie przecież ta małość człowieka jest znakiem jego szczególnego statusu, jego mocy, co sugestywnie ujął Kant: „Niebo gwiazdziste nade mną, prawo moralne we mnie”. Ten kontemplatywny, a zarazem odsyłający do złożonych kontekstów filozoficznych związanych z intelektualnym opracowaniem tematu natury obraz zaraz zostaje wzmocniony sceną w karczmie.

Na jej ścianie wisi obraz przedstawiający wieloryba z wyeksponowanym uzębieniem drapieżnika w wysokości ponad dużo mniejszym statkiem. Obraz ten wraca: „Czy one to potrafią?” – pyta Izmael. „Są zdolne do wszystkiego” – słyszy⁷. Mogą zmiażdżyć człowieka jak góra, potrzaskać statek. Pada też zdecydowane: „Morze należy do nas, tak jak wieloryby”⁸. Władza wyeksponowana w tym stwierdzeniu nie ma symbolicznego jedynie charakteru. Jest realnym panowaniem, dysponowaniem zasobami ziemskimi dla ludzkich korzyści. Ale ta władza spotyka opór. Relacja z przyrodą zarysowana jest w kategoriach konfliktu. Walki człowieka, predestynowanego do sprawowania władzy, z bezrozumną, wrogą i oporną przyrodą. Obraz wieloryba będącego wrogiem ludzi wraca później w scenie, gdy Izmael przed snem przegląda książkę. Na jej kartach znajduje ilustrację z ogromnym wielorybem, przedstawianym, jak w chwili wściekłości opada na łódź pełną ludzi. Za chwilę unicestwi swym ogromem dzielnych marynarzy. Samo imię kaszalota jest znakiem jego szczególnej wrogości wobec człowieka: nadaje się imiona tym tylko najbardziej krwiożerczym wielorybom, które zabiły tysiące ludzi, i stanowi potwierdzenie, że trzeba go pokonać,

⁶ P.B. Shelley, *Mont Blanc*, tłum. P. Juskowiak, za: B. Latour, *Czekając na Gaię. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę*, [w:] *Ekologie*, red. A. Jach, P. Juskowiak, A. Kowalczyk, Muzeum Sztuki, Łódź 2014, s. 159 [wytłuszczenia przeniesione z tekstu Latoura].

⁷ *Moby Dick*, 5'38 – 5'42”.

⁸ *Moby Dick*, 5'06 – 5'09”.

bo stanowi zagrożenie dla zasady ludzkiej władzy. I jest ze wszystkich stworzeń najgorszy. Zwycięstwo nad nim to znak ostateczny dominacji.

Znakiem ludzkiej dominacji jest też sam „Pequod”. Liczne jego części składowe są wykonane z wielorybiej kości: knagi z rębów, rumpel ze szczęki. Z zadowoleniem, jako takie, są prezentowane Izmaelowi, kiedy ten wkracza na pokład. Natura jest wmontowana w świat człowieka. Staje się jego składową. Jemu ma służyć. Sam Ahab jest takim montażem. Po wypadku „poskładali” go, uzupełniając braki wielorybią kością; noga jest z żuchwy.

W kościele, który odwiedza Izmael przed wyruszeniem w rejs, kamera przesuwa się wzdłuż ściany z tablicami upamiętniającymi śmierć marynarzy „zabitych”, jak głosi jeden z napisów, przez zwierzęta. W kazaniu duchowny głosi chwałę tych, „którzy są niezłomni”. Gloryfikacja wysiłków ujarznienia natury i jednoznaczne potępienie jej oporu – w tych ramach zwarta jest wprowadzająca część filmu. Zarysowane i akcentowane w kolejnych scenach napięcie doskonale mieści się w kategoriach opisywanych przez termin „antropocen”.

W 2000 roku Paul Crutzen i Eugene Stroemer opublikowali krótką notatkę na łamach „Global Change Newsletter”, uznając, że z badań wynika konieczność uznania człowieka za siłę geologiczną o globalnym znaczeniu, a co za tym idzie – wyróżnienie w siatce stratygraficznej epoki, którą nazwali antropocenem⁹. Od czasu publikacji tego tekstu dyskusja nie milknie, przeciwnie – termin wszedł już na poziom dyskursu społecznego i jest znakiem globalnych zagrożeń oraz konieczności zmian. Zanik bioróżnorodności nazywany szóstym wymieraniem, zmiany klimatyczne, technomasa swą ilością przekraczająca biomasę – te rozpatrywane wcześniej osobno problemy termin antropocen ujmuje jako aspekty jednego zjawiska: antropogenicznego wpływu na system ziemski. Dyskusji, czy w ogóle można dorzecznie mówić o antropocenie w zaproponowany sposób, towarzyszy debata dotycząca datowania początku epoki¹⁰. To zaś

⁹ P.J. Crutzen, E.F. Stroemer, *The Anthropocene*, „Global Change Newsletter” 2000, vol. 41, s. 17-18.

¹⁰ J. Zalasiewicz et al., *When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level Is stratigraphically optimal*, „Quaternary International” 2014, s. 1-8.

każe odnieść się (bez względu na obstawanie za tą czy inną możliwością) do kultury. W najprostszym wymiarze problemu oznacza to podważenie przeciwstawienia człowieka i jego świata, reszcie tego, co istnieje.

Ujmowanie jednak *Moby Dicka* w kategoriach antropocenu nie wystarcza. Świat przedstawiony jest dużo bardziej złożony niż postulowany w definicji antropocenu dychotomiczny obraz Człowieka wywieranym przez siebie wpływem rujnującego niewinną Naturę, która jest jego niezastępowalnym środowiskiem życia. Chodzi o coś więcej, o coś innego.

Zaciągając się na pokład, Izmael negocjuje wynagrodzenie. Stanowi ono określony procent od zysków. On otrzymuje 1/300, jego towarzysz i mentor Queequeg, jako harpunnik, 1/60. Ahab, jak się okazuje w toku wydarzeń, kiedy jest gotów zrezygnować ze swego udziału, by zmobilizować załogę do pójścia drogą wyznaczoną jego furją, ma zagwarantowaną 1/10.

Załoga to zbieranina ludzi różnego pochodzenia, z wyraźną jednak hierarchią kryjącą się pod tą oficjalną, wynikającą z rang, doświadczenia, wieku: oficerowie i kapitan są biali, harpunnicy, wykonujący najbardziej niebezpieczne zadanie, pochodzą z wysp Pacyfiku Queequeg, Indianin Tasztego, czarnoskóry, pochodzący z Afryki Dagoo. Czarnoskóry jest też najmłodszy członek załogi, majtek Pip.

Po upolowaniu pierwszego wieloryba „Pequod” nie przypomina już statku, kamera traci z oka żagle, wiatr, przestrzeń, fale, co tworzyło tę opowieść jako rozgrywający się w przestrzeniach świata pojedynek o pierwszeństwo. Statek przedzierzga się w fabrykę. Scena zawęży się, ciemnieje. Rozświetlają przestrzeń ognie palenisk, na których jest wytapiany tłuszcz, kłębi się dym. Każdy fragment statku staje się miejscem przerobu pozyskanych ze zwierzęcia surowców. Marynarze stają się robotnikami.

Te elementy dają sposobność odczytania niezatrzymującego się na granicy kultura – natura, nawet negując jej oczywistość. One podważają uniwersalistyczną optykę antropocenu. Wkrótce po tym, jak Crutzen i Stroemer wystąpili ze swoją propozycją terminologiczną, która ujmowała problem w niekontrowersyjnych kategoriach Człowieka (w wymiarze gatunkowym) i (niezróżnicowanej) Natury, Immanuel Wallerstein tak pisze na temat uniwersalizmu:

Odwołanie do uniwersalizmu występuje w trzech podstawowych odmianach. Pierwszą z nich jest argumentacja, że polityka przywódców świata paneuropejskiego służy obronie „praw człowieka” i wspieraniu czegoś, co nazywane jest „demokracją”. Druga odmiana pojawia się w żargonie zderzenia cywilizacji, zakładającym zawsze wyższość cywilizacji „zachodniej” nad „innymi” cywilizacjami, ponieważ tylko ona zbudowana jest na tych uniwersalnych prawdach i wartościach. Trzeci rodzaj odwołania do uniwersalizmu opiera się na traktowaniu rynku jako rozwiązania nieuchronnego, udowodnionego naukowo, i na poglądzie, że „nie ma alternatywy” – rządy muszą uznać prawa neoliberalnej ekonomii i działać zgodnie z nimi¹¹.

Matthew Lepori, odrzucając pojęcie antropocenu, zwraca uwagę, że Mowa Gatunku¹², posługując się uniwersalistyczną perspektywą oglądu zjawisk, zamazuje ich rzeczywiste podstawy: relacje władzy i historyczny kontekst. Pojęcie antropocenu pozwala nie dostrzegać, że nie po prostu Człowiek, a konkretni ludzie w konkretnych konstelacjach relacji są odpowiedzialni za dzisiejszy stan świata. „Podczas gdy różnorodne relacje władzy wśród przedstawiceli gatunku ludzkiego są pominięte, zaakcentowana jest walka o władzę pomiędzy rodzajem ludzkim a naturą”¹³. Rozwój cywilizacyjny wynikający z wykorzystania natury jest skrajnie niezrównoważony. Nie tylko w wymiarze podejmowanym przez rzeczników zrównoważonego rozwoju, ale i w odniesieniu do różnych populacji – grup i społeczeństw, które w różnym stopniu brały w nim udział i z niego korzystały. Określone jest przez warunki ekonomii politycznej. Ale też, czego Lepori nie ujmuje, syntetyczną wizję świata i miejsca w nim człowieka.

Jason Moore jako alternatywę dla antropocenu zaproponował termin kapitałocen. On lepiej pozwala zrozumieć, z czym mamy do czynienia

¹¹ I. Wallerstein, *Uniwersalizm europejski. Retoryka władzy*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007, s. 12.

¹² Tak oddają używany przez Leporiego termin Species-talk.

¹³ M. Lepori, *There is no Anthropocene: Climate Change, Species-talk and Political Economy*, „Telos” 2015, vol. 172, s. 104-105.

w Hustonowskim *Moby Dicku*. Wskazuje on, że nie rewolucja przemysłowa, nie Wielkie Przyspieszenie, są granicznymi punktami nowej epoki. Jej rodowód jest odleglejszy w czasie, wiąże się z umożliwionym globalną ekspansją Europy uformowaniem się przekonań – stanowiących punkt wyjścia dla działań gospodarczych zmieniających oblicze Ziemi. Kapitalizm i jego historia w tym ujęciu „jest relacją kapitału, władzy i natury postrzeganych jako organiczna całość”¹⁴. W miejsce mikro- i makrokosmosu, koncepcji świata głębokich relacji pomiędzy człowiekiem a światem, wchodzi koncepcja dwóch oddzielnych substancji niepołączonych istotną relacją. Kartezjański podział na *res cogitans* i *res extensa* pozwala zbudować nową podstawę dla relacji ze środowiskiem. Wizję natury osobnej względem człowieka, niezależnej odeń, ale tym samym uwalniającej człowieka od jakichkolwiek zobowiązań. Świat z jakości zamienia się w ilość. Całą rzeczywistość daje się przeliczyć na mile, korce, stopnie, dymy, głowy. I w odpowiedni sposób wykorzystać, przekuć w zysk. Tajemnica świata zostaje rozwiązana – jest nią liczba. Świat daje się kalkulować i przewidywać, to jest rdzeń władzy. Sprawowanej przez konkretnych ludzi, dla konkretnych celów i na dobrze określone sposoby. Moore proponuje myślenie o kapitalizmie jako o

nowym sposobie organizowania natury, a tym samym – nowym sposobie organizowania relacji pomiędzy pracą, reprodukcją i warunkami życia. Wewnątrz tej ramy rynki, ceny i pieniądze pozostają istotne. Ale owa alternatywa sprawia, że zaczynamy przyglądać się, w jaki sposób każdy rynek, każda cena i każdy przepływ oraz akumulacja pieniędzy wiązały się z pozaludzką naturą, a także z ludzką pracą, w dużej mierze nieodpłatną¹⁵.

Naomi Oreskes i Erik Conway uzupełniają tę diagnozę wskazaniem, że dzisiejszy kryzys nie jest kwestią przypadku. Od lat siedemdziesiątych naukowcy zdawali sprawę z rosnącego antropogenicznego

¹⁴ J.W. Moore, *Narodziny Taniej Natury*, [w:] *Antropocen, czy kapitalocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. J.W. Moore, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2022, s. 101.

¹⁵ *Ibidem*, s. 105.

nacisku na środowisko, mającego dewastujący na nie wpływ. Ta jednak wiedza była systematycznie ignorowana. By móc zachować cyrkulację kapitału na niezmiennym poziomie, dążyć nawet do zwiększenia jej intensywności podejmowano szereg działań zaprzeczających ustaleniom naukowych gremiów. Dla zachowania *status quo* zdecydowano przemilczeć i usunąć z pola widzenia wiedzę dającą pojęcie o rozległych konsekwencjach podejmowanych działań gospodarczych. Oreskes z Conwayem pokazują, jak próbowano argumentować, „że nie istnieje żaden dowód na to, że globalna zmiana klimatyczna jest realna, a jeśli jest realna, nie można dowieść, że to z powodu ludzkiej aktywności, a jeśli jest realna i ma antropogeniczny charakter, to nie ma dowodu, że ma to jakiegokolwiek znaczenie”¹⁶. Jakby rezygnacja z projektu, który zawiódł, była niemożliwa i lepiej zaprzeczać prawdzie, niż się z nią zmierzyć.

Ten kontekst wydaje się doskonałym punktem wyjścia dla interpretacji *Moby Dicka* Johna Hustona. Świat wielorybników, świat „Pequoda”, Ahaba, Izmaela jest światem interesów robionych na naturze. Ona jest zasobem, jest bogactwem, które należy do tego, kto po nie sięgnie. Język kapitału jest wszechobecny. Kiedy na pokład „Pequoda” wnoszone są zapasy, marynarze słyszą napomnienia, by ich nie marnowali – nie dlatego, że mają starczyć na długotrwały rejs, a z powodu ich ceny: za funt, uncję, baryłkę. Oni sami są tylko częściami systemu – jednostkami pracy wymiennymi na pieniądź.

Wystarczy spróbować obliczyć podział zysku z wyprawy, by dostrzec mechanizm działania systemu. Jeśli Ahab ma z tego 10%, można założyć, że oficerowie otrzymać mogliby po ok. 5%, trzech

¹⁶ N. Oreskes, E.M. Conway, *Challenging Knowledge: How Climate Science Became a Victim of the Cold War*, [w:] *Agnostology. The Making and Unmaking of Ignorance*, red. R.N. Proctor, L. Schiebinger, State University Press, Stanford 2008, s. 60. W swojej książce *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu* Ewa Bińczyk przywołuje konkluzje Yvesa Cocheta dotyczące wyparcia świadomości problemu w porządku czasowym: „1) lata siedemdziesiąte XX wieku: nie istnieją granice dla wzrostu, 2) lata osiemdziesiąte: granice co prawda istnieją, ale daleko nam do dotarcia do nich, 3) lata dziewięćdziesiąte: cóż, pewnie wkrótce dotrzemy do granic wzrostu, ale rynki i technologie już niebawem rozwiążą nasze problemy, 4) początki XXI stulecie: choć docieramy do granic wzrostu, i tak trzeba wspierać rozwój gospodarczy, bo bogaci on i przygotowuje przyszłe pokolenia na katastrofę” (s. 62).

harpunników w sumie 5%, a reszta około trzydziestoosobowej załogi 8%. Daje to koszt rządu ok. 28%. Reszta pozostaje dla niewidzialnych inwestorów, tych, którzy mają kapitał, by go inwestować i pomnażać poprzez pracę najemników, niewolników, kobiet, zwierząt. To oni mają władzę ustalania i narzucania reguł.

Ahab, dzięki swej wiedzy, przewiduje trasę Moby Dicka i wyznacza kurs na Bikini. Wówczas kamera wraca raz po raz do złotego dublona. Rozjarza go blask południowego słońca. On zaś rozpala marynarskie marzenia o tym, na co wydadzą nagrodę. To jednak, co wydaje się nagrodą, zostanie zwrócone w systemie – wymienione na rum bądź inne rzeczy. Nie zmieni sytuacji marynarzy, pozwoli im skosztować luksusu i marzyć o nim, nie dając możliwości ucieczki od pułapki najniższych pozycji społecznych. Wciągnie ich głębiej w logikę i mechanikę kapitału. Biedni pozostaną biednymi, bogaci się wzbogacą.

Szaleństwo Ahaba nie wynika z tego, że sprzeciwił się Bogu czy chciał zająć jego miejsce, ale że odważył się odkryć karty w grze kapitału z naturą. To, że wyciska się z niej pieniądze, wydobywając surowce rękami niewolników, bądź nisko opłacanych robotników, że przerabia się je na towary najtańszym kosztem, tak jak hoduje rośliny i zwierzęta, jest wtórne względem tego, że aby osiągnąć zysk, potrzebna jest władza.

Poucający go, wzywający do umiaru Starbuck jest rzecznikiem metafizyki kapitału – to, co steruje rynkiem, to nieuchronne prawa, Smithowska „niewidzialna ręka”. Ahab zrywa z pozorem, na światło dzienne wystawia władzę jako podstawę kapitału. Musi on podporządkowywać sobie innych ludzi, zwierzęta, przestrzeń, Ziemię, by móc istnieć. Ahab sam chce sprawować taką władzę. Mówi, że Moby Dick „jest tylko maską. Nienawidzę tego, co się za nią kryje. Zła, które od zarania dziejów nęka i przeraża człowieka. Dręczy nas i okalecza, nie zabija, pozwalając żyć z połową serca i płuca”¹⁷. To, co nie-ludzkie i wydawałoby się bierne, bezwolne, wciąż stawia opór, nie pozwala zaczerpnąć tchu pełną piersią w uczuciu zadowolenia, że nic nie stoi na drodze władzy. Upolowanie morskiego olbrzyma, zabicie go, miałyby stanowić ostateczny akt potęgi i zlikwidować wszelki opór.

¹⁷ *Moby Dick*, 52'03" – 52'24".

Mówiąc: „Przetopimy kaszalota na święty olej”¹⁸, Ahab uznaje, że to zwycięstwo i to trofeum zapewni władzę, dla której nie będzie granic.

Próbując przekonać Stubbsa i Flaska do buntu przeciwko kapitanowi, Starbuck mówi: „Nie Moby Dicka się lękam, a gniewu Boga. (...) Przerabiamy wieloryby na olej do lamp, służymy ludzkości, a to podoba się Wszzechmogącemu. Ahab porzucił swą misję. Z żądy zemsty pozbawił nas dobrych żniw. To, co święte, zamienia w mroczny, bezcelowy pościg. Stał się orędownikiem ciemności. Rzucił Niebiosom wyzwanie”¹⁹. Kapitan „Pequoda” w rzeczywistości nie grzeszy przeciwko Bogu. Podważa usprawiedliwienie kapitału jako misji dla dobra ludzkości. Porzucając tę retorykę, staje się niebezpieczny. Ale jego klęska i śmierć nie wynikają z siły karzącej ręki systemu, a z racji, że tak upragniona przezeń władza jest niemożliwa. Natura tylko z pozoru jest tania. Suwerenna władza jest iluzją, którą prowadzi ku zagładzie.

Abstrahując od wszelkich dyskusji, w których podnoszone są kwestie odnoszące się do etycznych relacji z pozaludzką częścią świata, zgodnie z logiką kapitału można rzecz ująć w formie bilansu. Odrzucając nieprecyzyjne, niemierzalne kategorie etyczne, rozpatrując problem w odniesieniu do zysków, strat, zaangażowania kosztów, na powrót – mimo wszystko – wracamy do tego, co uznane za nieistotne, niepotrzebne. Koszty okazują się utopione. Powstaje pytanie: dlaczego? Czy to niewłaściwa dystrybucja sił, czy może zaważyły właśnie imponderabilia?

Podobne wątki, choć w innych nieco dekoracjach rozwijane, można odnaleźć w dwóch innych filmach omawianych w tym tomie. Pierwszy z nich to *Aguirre, gniew boży* Wernera Herzoga z 1972 roku. Jego opowieść umiejscowiona jest w momencie formowania się nowoczesnego systemu-świata. Świat już jest większy niż chwilę wcześniej i zdaje się obiecywać więcej, niż można przypuszczać. Opowieść o El Dorado nęcąca wizją niezmiernych bogactw rozpala oczekiwania i wyzwala żądze, nieznajdujących ograniczeń dla ich zaspokojenia. Świat staje się rezerwuarem bogactw, które czekają tylko na ludzi odważnych na tyle, żeby mieć za nic wszelkie bariery powstrzymujące przed skorzystaniem z szansy. Lope de Aguirre, uczestnik wyprawy w poszukiwaniu Zło-

¹⁸ *Moby Dick*, 87'21" – 87'24".

¹⁹ *Moby Dick*, 63'15" – 64'00".

tego Miasta, wypowiadając posłuszeństwo zwierzchności nakazującej odwrót, powołuje się na przykład Corteza. Ten, tylko odmawiając wykonania takiego rozkazu, zdobył Meksyk. Bunt to zapowiedź nowych konfiguracji lojalności, innej logiki relacji. Aguirre zapowiada jakby (z racji czasu akcji) i jest sumą jednocześnie (z racji czasu powstania filmu) całej serii postaci obecnych w kulturze, dla których akumulacja kapitału stanowiła centralny punkt ich światopoglądu, pieniądź jądrem wszechświata, hipostazą absolutu. Są to postacie tyleż potworne, co fascynujące. Pozwalają i nie dostrzegać faktu, że „niewidzialna ręka rynku” to wygodna fikcja zakrywająca rzeczywisty systemowy kształt wyzysku, i sprowadzać skandal kapitału do pojedynczych ekscesów ludzkiej chciwości, które wszyscy zgodnie potępiają. Ale bezwzględna *hybris* jest wpisana w logiką kapitału, stanowi jego istotę. Każde eksploatować, pochłaniać, kapitalizować wszystko – ta pożyteczność za nic ma koszty, nawet jeśli to śmierć. Aguirre dostrzega zdolność kapitalizmu do robienia zysku z niemal niczego: „Nawet jeśli ten kraj składa się tylko z drzew i wody i tak go podbijemy. A potem zostanie wyciśnięty do cna przez tych, którzy przyjdą po nas. Moi ludzie mierzą bogactwo złotem, ale to jest coś więcej. To władza i sława”²⁰. Nieustępliwy, konsekwentny, do samego końca nie pozwala sobie dostrzec iluzoryczności swoich dążeń. Złoto pozostaje widmem. Natura, tylko w jego oczach tania, odebrała cały dług z procentem.

Drugi film, w którym pobrzmiewają nuty przywodzące na myśl temat *Moby Dicka*, to *Niebieski żołnierz* Ralpha Nelsona z 1970 roku. O ile obraz Herzoga umieszczony jest w czasach o trzy prawie wieki przed akcją dramatu Hustona, tak opowieść Nelsona rozgrywa się w podobnym czasie i miejscu. W pełni pokazuje koncepcję Taniej Natury Jasona Moore’a, kluczową także dla formowania się współczesnych Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej. To stanowi tło perypetii Cresty i Honusa i determinuje ich los. Młody, niewinny w swej wierze w misję cywilizacyjną szeregowiec kawalerii, w relacji z rozdartą między dwoma światami kobietą, zyskuje wiedzę i doświadczenie. Cresta, żyjąca pomiędzy Czejenami, wie, że nigdy nie będzie Indianką, a jednocześnie nie może i nie chce przyjąć opowieści o wrogości wobec białych, dzikości

²⁰ *Aguirre, gniew boży*, 84’02” – 84’24”.

i okrucieństwie rdzennych mieszkańców kontynentu amerykańskiego. Nie może przyjąć za swoją (jak to nieświadomie czyni niedoświadczony Honus) tej wizji, bo żyjąc pośród Indian, zna złożoność wzajemnych relacji i decydującą rolę w ich kształtowaniu białych osadników i ich rzekomych obrońców. Brutalna scena ataku na wioskę czejeńską ma wszelkie atrybuty działania sanitarnego. „Zniszczcie tę zarazę!”²¹ – zarzewia do walki swoje oddziały pułkownik Inverson. To przygotowanie dzikiej i niczyjej ziemi na przyjęcie prawowitych właścicieli. „Udało się wam oczyścić kolejną pięćdziesiąt amerykańskiej ziemi, by mogli na niej żyć ludzie”²² – z dumą stwierdza dowódca do swoich żołnierzy po rzezi, gdy w powietrzu unosi się jeszcze dym ze spalonych tipi²³. Słuchają tego niedobitki plemienia, okaleczone kobiety i dzieci. Nie-ludzie dla głodnego terytorium, bogactw z głębi ziemi i władzy państwa pionierów²⁴.

Piśmiennictwo

- Bińczyk E., *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Chakrabarty, D., *Humanistyka w czasach antropocenu. Kryzys mitycznej Kantowskiej opowieści*, „Prace Kulturoznawcze” 2018, nr 1-2, s. 243-263.
- Crutzen P.J., Stoermer E.F., *The “Anthropocene”*, „Global Change Newsletter” 2000, vol. 41, s. 17-18.

²¹ *Niebieski żołnierz*, 103°57’ – 103°58’.

²² *Niebieski żołnierz*, 110°40’ – 110°52’.

²³ Ironicznym komentarzem do tego może być wiersz indiańskiej poetki Bonnie Jean Silvy *Moja lekcja historii*, którego końcowy fragment brzmi: „czerwony człowiek hamował postęp, powiedział mój dziadek/ i dlatego trzeba go było zabijać nawet wtedy/ kiedy nie miał już broni a niedobitki resocjalizować/ w rządowych rezerwach/ poza tym, czerwony człowiek nie miał tu żadnych praw/ jak wszyscy wiemy, to kolumb odkrył amerykę/ a nie my, kochanie...” „Literatura na Świecie” 1989, nr 2 (211), s. 112..

²⁴ Relację między państwem rozumianym terytorialnie a kapitałem (w konsekwencji także kapitałocenem) omawia Christian Parenti w tekście *Tworzenie środowiska w epoce kapitałocen: ekologia polityczna państwa*, [w:] *Antropocen czy kapitałocen?...*, s. 193-212. Poświęca też uwagę historii Stanów Zjednoczonych w nieco innym jednak kontekście niż uruchamiany przez film Nelsona.

- Latour B., *Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę*, [w:] *Ekologie*, red. A. Jach, P. Juskowiak, A. Kowalczyk, Muzeum Sztuki, Łódź 2014, s. 157-174.
- Lepori M., *There Is No Anthropocene: Climat Change, Species-Talk and Political Economy*, „Telos” 2015, vol. 172, s. 103-124.
- Moore J.W., *Narodziny Taniej Natury*, [w:] *Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. J.W. Moore, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2021.
- Oreskes N., Conway E M., *Challenging Knowledge: How Climat Science Became a Victim of the Cold War*, [w:] *Agnotology. The Making and Unmaking of Ignorance*, red. R.N. Proctor, L. Schiebinger, State University Pres, Stanford 2008, s. 55-89.
- Parenti Ch., *Tworzenie środowiska w epoce kapitałocen: ekologia polityczna państwa*, [w:] *Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. J.W. Moore, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2021, s. 193-212.
- Silva B.J., *Moja lekcja historii*, „Literatura na Świecie” 1989, nr 2 (211), s. 112.
- Wallerstein I., *Uniwersalizm europejski. Retoryka władzy*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007.
- Wiśniewski M. *Posłowie*, do: H. Melville, *Moby Dick, czyli biały wieloryb*, PIW, Warszawa 2021, s. 411-447.
- Zalasiewicz J. et al., *When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal*, „Quaternary International” 2014, s. 1-8.

Streszczenie / summary

Tekst stanowi próbę interpretacji filmu Johna Hustona *Moby Dick* porzucającą wymiary psychologiczny czy metafizyczny, by wyjść od pojęcia antropocenu, a skoncentrować się na zaproponowanym przez Jasona Moore’a terminie kapitałocen. W tym odczytaniu dzieło amerykańskiego reżysera stanowi obraz destrukcyjnego i niepoahamowanego pragnienia podporządkowania sobie świata i jego bezwzględnej eksploatacji. Za kluczowy w tym kontekście zostaje uznany system kapitalizmu, jako projekt podporządkowujący zasadzie (krótkowzrocznego) zysku i ludzi, i przyrodę.

Słowa kluczowe: *Moby Dick*, Huston, antropocen, kapitałocen, władza, wyzysk

The text is an attempt to interpret John Huston's film *Moby Dick* by abandoning the psychological or metaphysical dimensions and starting from the notion of the Anthropocene. Attention is also paid to the term Capitalocene proposed by Jason Moore. In this reading, the work of the American director is an image of the destructive and unbridled desire to subjugate the world and its ruthless exploitation. The system of capitalism, as a project that subordinates both people and nature to the principle of (short-sighted) profit, is identified as crucial in this context.

Keywords: *Moby Dick*, Huston, Anthropocene, Capitalocene, power, exploitation

Martyna Pożusińska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

marpoz3@st.amu.edu.pl

studentka



Dziwne koleje ludzkiej racjonalności, czyli czego uczą nas szaleńcy? *Aguirre, gniew boży*, 1972

Pomimo faktu, że *Aguirre, gniew boży* z 1972 roku jest jednym z wcześniejszych pełnometrażowych filmów fabularnych w karierze Wernera Herzoga (pracę nad nim rozpoczął w wieku 28 lat), samonarzucające wydaje się spostrzeżenie, że już w tym wczesnym filmie zgromadzone zostały motywy, które reżyser będzie bardzo konsekwentnie eksplorował na przestrzeni lat, a które wiążą się z tematem stanowiącym motyw przewodni niniejszego tomu, a więc ze zjawiskiem osobliwych, niezgodnych z ekonomicznym rachunkiem, a niekiedy jaskrawie irracjonalnych i (auto)destrukcyjnych działań podejmowanych przez człowieka. Wybory bohaterów filmów Herzo-

ga stoją w bardzo silnej opozycji do koncepcji *homo oeconomicus*, zasadniczo stanowiąc antytezę teorii racjonalnego wyboru: nie dążą oni bowiem do minimalizacji nakładów pracy przy jednoczesnej maksymalizacji korzyści; powiedziałabym raczej, że w znacznej mierze proporcje zostają odwrócone – to nakład pracy, katorżniczy trud i wysiłek są maksymalizowane, natomiast ostateczny efekt działań zazwyczaj kończy się niepowodzeniem, jeśli nie spektakularną klęską (jak w przypadku Aguirre czy Timothy’ego Treadewella z filmu *Grizzly Man*). Zgodnie z definicją efekt utopionych kosztów to powszechna ludzka skłonność do trzymania się wcześniej podjętych decyzji, nawet gdy okazały się one w ostatecznym rozrachunku niekorzystne. Jak sądzę opis ten w znacznym stopniu zgadza się ze schematem działań bohaterów Herzoga, natomiast w jego ramach następuje pewne znaczące przemieszczenie akcentów: bohaterowie zdają się trzymać wcześniej powziętych decyzji nie *nawet* gdy okazywały się one niekorzystne i okupione zbyt wielkimi ofiarami, a przede wszystkim gdy były niekorzystne, absolutnie destrukcyjne, mnożyły nonsensowne ofiary i prowadziły do zatury.

Pisząc o filmach Herzoga w kontekście efektu utopionych kosztów, nie sposób nie nawiązać do samej postaci reżysera i jego „większych niż życie” projektów. Skala tych przedsięwzięć w dobie CGI i innych udogodnień technologicznych pozostaje dla współczesnego odbiorcy kina zdumiewająca. Mimo że Herzog w wywiadach podkreśla, że podejmuje się tylko tego, co uznaje za możliwe do wykonania (momentami te wyznania zakrawają na autoironię: „Rób to, co wykonalne. Sam robię tylko to, co wykonalne, włączając w to przeniesienie statku przez górę”¹), ujrzenie pracy na planie filmowym od kulis stawia motto rodaka Ludwika Szalonego pod znakiem zapytania. Jak sądzę, największego wglądu w ten problem dostarczają filmy ukazujące szerszy kontekst powstawania projektów niemieckiego reżysera, takie jak dokument o wielce znaczącym tytule *Brzemie snu* (1982) ukazujący syzyfowe zmagania reżysera podczas pracy w dżungli w trakcie

¹ D. Marchese, *Werner Herzog has never thought a dog was cute*, <https://www.nytimes.com/interactive/2020/03/23/magazine/werner-herzog-interview.html> [20.10.2023].

filmowania monumentalnego *Fitzcarraldo* (filmowanie w trakcie lokalnej wojny plemion, ciężka choroba tropikalna Jasona Robardsa powodująca konieczność ponownego obsadzenia głównej roli, rezygnacja Micka Jaggera, wycofywanie się inwestorów, niekończące się ekscesy nieobliczalnego Kinskiego. liczne wypadki na planie filmowym, ryzykowanie życiem kilkudziesięciu osób w trakcie wciągania statku na górę to tylko część z poniesionych kosztów), *Location Africa* poświęcony tworzeniu *Cobra Verde* (protest statystów domagających się wyższego wynagrodzenia, który po raz kolejny wskazuje na problematyczną obecność wątków neokolonialnych), czy intymny *Mój ukochany wróg* poświęcony trudnej relacji z Kinskim („Każdy siwy włos na mojej głowie nazywam Kinski”²). Na początku *Brzemienia snu* Herzog utrzymuje, że doprowadzi projekt do końca za wszelką cenę, ponieważ nie chce być „człowiekiem bez snów”. Pod koniec tworzenia projektu jego perspektywa diametralnie się zmienia („Tracę fantazję. Nie wiem, co może się teraz wydarzyć”). Szczególnie uderzające wydają się wyznania Herzoga, kiedy zapytany o swój stosunek do dżungli odpowiada:

Kinski mówi, że pełna jest elementów erotycznych. Wcale nie widzę jej erotyczną. Widzę ją pełną obsceniczności. Po prostu – natura jest tu podła i nikczemna. Nie mógłbym dostrzec tu niczego erotycznego. Widziałbym cudzołóstwo, duszenie, krztuszenie się, walkę o przetrwanie i... wzrost i... gnicie. (...). To jedyne miejsce, gdzie stworzenie jest wciąż niedokończone. Popatrzcie uważnie na to, co jest dookoła nas – istnieje tu pewien rodzaj harmonii. Jest to harmonia... przytłaczającego i kolektywnego morderstwa. A my, w porównaniu z tak wyraźną podłością i nikczemnością, i obscenicznością całej tej dżungli, brzmimy i wyglądamy jak fragmenty źle wymówionych zdań z głupiej, prowincjonalnej, taniej powieści. (...) We wszechświecie nie ma harmonii. Musimy przywyknąć do idei, że prawdziwa harmonia, tak jak ją pojmujemy, nie istnieje. Mówiąc to wszystko,

² T. Leatham, *Werner Herzog explains why Nicolas Cage and Klaus Kinski possess the same “gift”*, <https://faroutmagazine.co.uk/werner-herzog-nicolas-cage-klaus-kinski/> [20.10.2023].

mówię pełen podziwu dla dżungli. Nie nienawidzę jej, kocham ją, bardzo. Ale kocham ją wbrew sobie³.

Herzog często podkreśla, że jego priorytetem jest bycie „dobrym żołnierzem kina”, który jednocześnie działa jak „wyraziciel kolektywnych snów” („To nie są tylko moje sny, wierzę, że te sny są także wasze... Jedyną różnicą między mną a wami jest to, że jestem w stanie je wyrazić; i o to właśnie chodzi w poezji, malarstwie, literaturze i w tworzeniu filmów”⁴). Być może właśnie to ekscentryczne połączenie wojskowego rygoru i imperatywnego działania w poczuciu wyższego obowiązku z wrażliwą, poetycką naturą twórcy dokonującego stylistycznych przekształceń w polu widzenia („ekstacyzna prawda” ujawnia się za pośrednictwem stylizacji) i destylującego z rzeczywistości „czyste obrazy” stanowi jedną z możliwych odpowiedzi na problem podjęty w niniejszym tomie. W bezkompromisowym poczuciu obowiązku wobec rzeczywistości społecznej, wywyższeniu tego, co ogólne, ponad to, co przygodne i partykularne, już tkwi brzemienne w konsekwencje samoprzekroczenie. Działanie to nie jest jednak wyjałowione z afektu – Herzog neguje erotyczność dżungli pojmowanej jako przestrzeń harmonijnego dopełnienia, zwracając uwagę na jej ekscesywną bujność i obsceniczne rozkiełznanie, przyznając że cały ten przytłaczający nadmiar, paradoksalne „wynaturzenie” w samym sercu natury, jest tym co rodzi najbardziej głębokie i intensywne z doświadczeń: „Nie nienawidzę jej, kocham ją, bardzo. Ale kocham ją wbrew sobie”⁵.

³ I. Sarzyński, *Aguirre i Fitzcarraldo. Analiza operatorska postaci w filmach Wenera Herzoga*, [w:] *Antropologia postaci w dziele filmowym*, CZUŁY BARBARZYŃCA PRESS, Warszawa 2015, s. 249-250.

⁴ *The Dream-Driven Filmmaking of Werner Herzog: Watch the Video Essay*, “The Inner Chronicle of What We Are: Understanding Werner Herzog”, <https://www.openculture.com/2019/11/the-dream-driven-filmmaking-of-werner-herzog.html> [20.10.2023].

⁵ D. Zahl, *Werner Herzog on natural theology. Some uplifting thoughts from Burden Of Dreams*, <https://mbird.com/theology/werner-herzog-on-natural-theology/> [20.10.2023].

Siła imperatywu zasilanego fantazją i moc kreacyjna ofiary ponad konwencjonalnym porządkiem codzienności

Aguirre, gniew boży opowiada o XVI-wiecznej wyprawie konkwistadorów w poszukiwaniu legendarnego Eldorado, na której czele stoi faktyczna postać historyczna Gonzalo Pizarro. Przy tworzeniu scenariusza Herzog zainspirował się rzeczywistą historią osławionego okrutnika Lope de Aguirre, który wraz z Pizarro wziął udział w buncie przeciw królowi Hiszpanii, dopuszczając się następnie zdrady i przechodząc na stronę Pedra de Ursua, by później zwrócić się także przeciw niemu ostatecznie odbierając mu życie. Rzeczywisty Aguirre w przyływie gniewu zabija także własną córkę, powodowany zazdrością o to, że mogłaby nawiązać relacje seksualne z kimś, kogo nie byłby w stanie zaakceptować. Finalnie nieobliczalny przeniwierca ponosi śmierć z rąk hiszpańskiej armii. Jego martwe ciało zostaje pokawałkowane i wystawione na widok publiczny w kilku wenezuelskich miastach ku przestrodze przed niesubordynacją wobec władzy monarszej. Jak zauważa Herzog, mimo że niewiele dokumentów dotyczących losu zuchwałego konkwistadora zachowało się do czasów współczesnych, fakt ten nie stanowił problemu w procesie pracy nad filmem, ponieważ jego celem nie było wierne odtworzenie życiorysu Aguirre⁶. Sylwetka protagonisty, jak i przebieg historii zarysowane zostają w sposób, który problematyzuje kwestię wierności. Czy Aguirre faktycznie jest przeniwiercą? Wchodzi on w rolę zmyślnego marionetkarza-intryganta spiskującego przeciw dowódcom i w odpowiednich momentach sabotującego działania swojej drużyny w taki sposób by wreszcie przejąć stery. Wszystko to jednak wynika z fanatycznej wręcz wierności wobec jednego imperatywu, którym bezwarunkowo się kieruje – dotrzeć do Eldorado bez względu na wszelkie przygodne okoliczności. Pozostaje w niezłomny sposób wierny wobec sprawy, a nie wobec ludzi, ponad których sprawę wywyższa. Zuchwałemu protagoniście daleko jest do zwykłego oportunisty, który w filmie znajduje ucieleśnienie chociażby w figurze wiecznie kalkulującego mnicha Gaspara

⁶ P. Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, London 2002, s. 77-79.

de Carvajala. Jego wierność jest absolutna. Aguirre nie dostosowuje się biernie do zmieniających się warunków, pokątnie lawirując, to on dyktuje warunki i decyduje o przedsięwziętych środkach w sposób absolutnie bezkompromisowy – jego utożsamienie się z misją jest totalne, przesyczone przerażającym rodzajem destrukcyjnej intensywności („Jeśli ja, Aguirre zechcę by ptaki spadały martwe z drzew, to będą spadały martwe z drzew. Ja jestem gniewem bożym, ziemia, po której stąpam widzi mnie i drży.”). Między Aguirre a podejmowanymi przez niego działaniami nie ma żadnego „rozstępu”, minimalnego dystansu umożliwiającego krytyczną, racjonalną refleksyjność. W rezultacie prowadzi podporządkowanych sobie żołnierzy na pewną śmierć, a sam pogrąża się w obłędzie, snując fantazję o prześcignięciu w swoich dokonaniach Corteza, podboju Meksyku, ożenku z własną córką i stworzeniu nowej, absolutnie czystej dynastii, a wszystko to w scenerii absolutnie rozpaczliwej: samotny pośród trupów w samym centrum nieprzebranej dżungli, pośród tabunu małp wdzierających się na tratwę. Fantazja jest tym, co umożliwia załodze trwanie w dążeniu; dopóki pozostaje żywa dzięki wierze w odroczonej gratyfikację, która kiedyś w końcu nastąpi, wyprawa wydaje się sensowna i może być kontynuowana. Aguirre również podlega tej logice, ale jednocześnie zdaje się poza nią w jakimś sensie wykraczać – oczywiście on także fantazjuje, jednak jego relacja z ponoszonymi ofiarami i destrukcją sprawia wrażenie dużo bardziej intymnej, duchowej, a w związku z tym diabolicznej.

Demoniczny Aguirre głośno wyraża pogardę wobec tych, których ambicje sprowadzają się wyłącznie do poszerzenia materialnych zasobów, morduje wszystkich członków ekspedycji, którzy ośmielą się wyrazić sprzeciw wobec jego decyzji. Jak zauważa Andrzej Werner:

Pościgiem za Eldorado kieruje nie żądza zysku, raczej przeciwnie: usprawiedliwia ona zadziwiającą bezinteresowność dążenia, które jest tym bardziej imperatywnym celem, im trudniejsze staje się spełnienie⁷.

⁷ J. Sarbiewska, *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 53.

To eskalacja napięcia, trud i konieczność wyrzeczenia zdają się stanowić siłę napędową popychającą Aguirre ku niemożliwemu. Już sama konieczność wyrzeczenia odsyła bezpośrednio do motywu ofiary i utraty, które z kolei wiążą się z mocą tworzenia unikatowej wartości, upragnionego celu, który im bardziej niedosięgly, tym bardziej zdaje się jawić jako ulokowany poza przestrzenią prozaicznego porządku banalnej i przewidywalnej codzienności. Staje się bardziej „magiczny” i „nie z tej ziemi”, a tym samym godny pożądania. Przywodzi to na myśl znany motyw miłości dworskiej wielokrotnie podejmowany w refleksji humanistycznej, chociażby przez Giorgio Agambena, dla którego w średniowiecznych stanzach, a więc wierszach o niespełnionej i nieosiągalnej miłości, „rozkosz czerpana jest z tego, czego nie można mieć na własność”⁸, z tego, co naprzemiennie jawi się jako dostępne i niedostępne. Jak wyraża to Łukasz Musiał:

Coś jest widzimy to, ale nie możemy tego dotknąć, a tym bardziej posiąść. Wyciągamy rękę, zagadkowe coś znika, rozplywa się w powietrzu, cofamy rękę i coś pojawia się znowu nienaruszone. Bliskie a zarazem odległe⁹.

W związku z tym można powiedzieć, że celem pragnienia nie jest odnalezienie własnego (konkretnego, empirycznego) obiektu, ale samoutrwalenie. Rozkosz jest rezultatem samego procesu pragnienia, nie stanowi efektu zdobycia, zapanowania, ale w pewnym sensie staje się konsekwencją masochistycznego podtrzymywania samego procesu pragnienia, którego warunkiem jest nieobecność (nigdy nie chodzi o konkretny obiekt empiryczny). Jak zauważa Todd McGowan:

(...) pragnienie nie utrwała się dzięki sukcesowi (zdobyciu albo wchłonięciu obiektu), ale dzięki porażce, poddaniu się obiektowi (...) pragnienie zakłada, że pragnący podmiot oddaje

⁸ Ł. Musiał, *Kafka. W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2011, s. 236.

⁹ *Ibidem*, s. 237.

kontrolę obiektowi i dzięki tej podległości podtrzymuje swoje pragnienie¹⁰.

Rozkosz jest czymś w swojej naturze traumatycznym – pozbawia władzy, a jednocześnie przyciąga pragnienie, masochistyczny komponent rozkoszy ukazuje, czemu to nie władcze wejście w posiadanie jest doświadczeniem najintensywniejszych przeżyć i dlatego nie przynosi ono ostatecznego poczucia spełnienia.

McGowan jest zdania, że siła ofiary leży w jej życiodajnym, kreacyjnym wymiarze – tam, gdzie człowiek miał do czynienia z pierwotnym, beżakościowym niezróżnicowaniem, powołane do życia zostają nagle różnica, wartość i wzniosłość. Ofiara/utrata, odsyłając do tego, co nieobecne, tworzy niedosiężną rzeczywistość „poza”, przestrzeń oddzieloną dystansem od zwykłej rzeczywistości empirycznej¹¹. W tak przyjętej optyce utrata/ofiarowanie/wyrzeczenie przestaje być niepożądaną, przeznaczoną do eliminacji przeszkodą, a zaczyna się jawić raczej jako konstytutywna siła, podstawowy warunek, który umożliwia powołanie do istnienia innej, nowej przestrzeni obejmującej wartości, ku którym człowiek może się wychylać. Działanie o takim charakterze rozszczelnia bezpośrednio namacalną i dobrze znaną rzeczywistość przyziemnej codzienności, dostarczając nadziei na przekroczenie przez człowieka swojej ograniczonej kondycji. Jednocześnie sam proces składania ofiary nie ogranicza się wyłącznie do kierowania się ku uwznioślonej rzeczywistości „poza”, jego zasadniczym składnikiem jest rozkosz. Dla McGowana różnica między przyjemnością a rozkoszą sprowadza się do tego, że podczas gdy przyjemność wiąże się z wejściem w posiadanie jakiegoś obiektu, rozkosz zawiera w sobie auto(destrukcyjny) komponent i osiągnąta jest w momencie utraty¹². Jak sądzę, na tym polegałaby jedna z różnic między Aguirre a załogą – tym ostatnim daleko jest do wykolejone-

¹⁰ T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 30.

¹¹ T. McGowan, *Capitalism and desire. The Psychic Cost of Free Markets*, Columbia University Press, New York 2016, s. 110-111.

¹² Ibidem, s. 31.

go „zafiksowania” na samej utracie i wynaturzonego napawania się rozpadem, utrata akceptowana jest jako konieczny środek do celu, ale nigdy nie staje się celem samym w sobie.

Demoniczność, dwoistość numinosum i faustyczne dążenie

Lotte Eisner, autorka *Ekranu demonicznego*, a prywatnie mentorka i przyjaciółka Wernera Herzoga (niech miarą łączącej ich więzi będzie fakt, że pod koniec życia, kiedy Eisner podupadła na zdrowiu i straciła wzrok, Herzog pokonał pieszo w intencji jej zdrowia dystans od Monachium do Paryża), w rozważaniach nad fenomenem niemieckiego ekspresjonizmu filmowego przywołuje kategorię demoniczności, którą zapożycza z refleksji Goethego. Na początku swoich rozważań przywołuje esencjonalne w swojej wymowie motto zaczerpnięte z Zieglera:

Człowiek niemiecki jest z istoty swej człowiekiem demonicznym. Zagadkowy stosunek do w pełni ukształtowanej rzeczywistości, do zamkniętego w sobie świata zasługuje na to by być nazwanym po prostu demonicznym. Demoniczna jest niczym niewypełniona przepaść, demoniczna jest nigdy nie uciszona tęsknota, nigdy nie zaspokojone pragnienie. Niemiec wydaje się innym narodom kimś pędzonym i rozedrganym przez demonizm świata stającego się, ale nigdy nie gotowego¹³.

Dla Goethego pojęcie demoniczności sprowadzało się do tego, co przekracza wszelkie pojęcie, rozum, rozsądek, co jednocześnie nie leży w naturze jednostki, a czemu mimo tego pozostaje podporządkowana¹⁴. Niezaspokojone pragnienie, wewnętrzne rozdarcie, pęd, poczucie wyalienowania, wewnętrzne podwojenie, sprzeczność, bycie gnany siłą potężniejszą od reguły samozachowania – to określniki, za pomocą których można by streścić pojęcie demoniczności, a które odnoszą się także

¹³ M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972, s. 307.

¹⁴ Tamże, s. 307.

do motywów obecnych w filmie Herzoga. Do zjawiska goethe'owsko pojmowanej demoniczności odnosi się także Rudolf Otto, dostrzegając w nim elementy numinosum – demoniczność zawiera w sobie to, co niepojęte, irracjonalne, to, co tajemnicze (misterium), potężne (energicum), a jednocześnie pociągające (fascinas) i straszne (tremendum). W perspektywie przedstawianej przez Otto numinosum (świętość rozumiana jako pewna nadwyżka bez wymiaru moralnego, który jest jej potocznie przypisywany, a także – co podkreśla Otto – bez racjonalności) zawiera w sobie przeciwstawne momenty: łączy to, co odpychające, budzące grozę i trwogę (tremendum), z czymś fascynującym, pociągającym i czarującym (fascinas)¹⁵. Relację między tymi dwoma składnikami nazywa Otto „kontrastem – harmonią”, która znajduje swoje odzwierciedlenie w szczególnych typach praktyk podejmowanych przez człowieka – człowiek pragnie zawładnąć numenem, osiągnąć go, zagarnąć dla siebie, a jednocześnie być przezeń ogarniętym, zespolić się z nim. Jak utrzymuje Otto, mimo że punktem wyjścia dla człowieka była magiczna instrumentalizacja numenu, to ostatecznie dwoisty ruch zagarnięcia go i bycia przezeń zawładniętym uniezależnia się od czysto praktycznych motywacji manipulowania rzeczywistością, autonomizując się i urastając do celu samego w sobie. Rodzi się *vita religiosa*¹⁶. Jak konstatuje Otto:

(...) trwanie w tych osobliwych często dziwacznych stanach numinotycznej podniosłości staje się samo dobrem a nawet zbawieniem które różni się całkowicie od dóbr świeckich, osiągniętych przez magię¹⁷.

Samą kategorię numinosum i właściwy jej wymiar „kontrastu – harmonii” autor *Świętości* porównuje do kategorii wzniosłości, z tym zastrzeżeniem, że ta ostatnia należąca do przestrzeni estetyki jest według niego „jedynie słabym odbłaskiem” religijnego numinosum. Niemniej Otto jasno określa zakres podobieństwa:

¹⁵ R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 43.

¹⁶ Ibidem, s. 45.

¹⁷ Ibidem, s. 45.

Samo pojęcie pozostaje nierozwinięte, ma w sobie coś tajemniczego, i to jest właśnie czymś wspólnym dla tego co wzniosłe i dla numinosum. Do tego dochodzi również to, że również przy wzniosłym oddziałują na psychikę ów szczególnie podwójny element odpychającego przede wszystkim, a zarazem niezwykle pociągającego wrażenia. Poniża ono i podnosi zarazem, ogranicza psychikę oraz wynosi ją ponad ją samą, z jednej strony wywołuje uczucie, które przypomina strach, a z drugiej uszczęśliwia psychikę¹⁸.

To, co wydaje się istotne w refleksji nad numinotyczną z ducha naturą pewnych doświadczeń ukazywanych w filmach Herzoga, a także przywołaną kategorią wzniosłości, to właśnie rodzaj ambiwalencji i wewnętrznego napięcia wpisany w oba pojęcia. Natura reżyserowana przez Herzoga ukazana zostaje jako przekraczająca nasze zdolności umysłowego poznania, tym samym wprawiając w budzący niemy stupor przestrach, a jednocześnie wywołując doświadczenie ekstazy uniesienia – obraz przyciąga i odpycha, napawa zgrozą a jednocześnie pozostaje nieodparcie pociągający.

Demoniczność przywodzi na myśl także motywy faustowskie odsyłające do permanentnego stanu nienasycenia skutkującego koniecznością ciągłego wychylania się na przód; do nieprzejednanej dążności ku samoprzekroczeniu, wyrwania się z ograniczoności swojej ziemskiej kondycji. Faustyczność w wizji Spenglera posiada swój szczególny prasymbol: przestrzeń o „nieskończenie głębokiej, bezgranicznej rozciągłości”. Faustowski ideał opiera się na „czystej przestrzennej nieskończoności”, ma dążyć do „unieważnienia tego, co bezpośrednio obecne, optycznie dostrzegalne i mierzalne”¹⁹. Przewycięża to, co wyłącznie zmysłowe, i otwiera na przestrzenną transcendencję, pozwala na „zatrącenie się duszy w nieskończoności”. Sposób „reżyserowania” natury przez Herzoga doskonale koresponduje z faustowską wizją przestrzeni – samo otwarcie Aguirre jest niezwykle monumentalne; widok nieskończenie ogromnej, osnutej gęstą, szarą mgłą góry

¹⁸ Ibidem, s. 60.

¹⁹ J. Marzęcki, *Przedmowa*, [w:] O. Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 10.

wzmocniony zostaje emanującą hipnotyczną aurą kompozycją Popol Vuh. Sama mgła według Spenglera jest kwintesencją faustowskiego ducha – wypełniając nieskończoną przestrzeń, funkcjonuje jako zagadkowy symbol przerażającej i niezmierzonej samotności, nigdy nie jest jasna i przejrzysta²⁰. Faustyczne z ducha wydaje się być także charakterystyczne dla bohaterów przesycone bolesną tęsknotą i pragnieniem spojrzenie w nieokreśloną dal, widoczne szczególnie w dość komicznej ze względu na swój kontrast scenie, w której w udręczonych oczach Aguirre dostrzec można rodzaj pogłębiającego się duchowego wykorzenia z rzeczywistości materialnej, które przeistacza się z wolna w obłąd. W tym samym czasie jeden z autochtonów stojący obok niego na tratwie skoncentrowany na trwającej chwili beztrosko przygrywa na fletni.

Dwa ciosy – pułapka antropomorfizacji natury i teatr na tratwie szaleńców

Można zatem powiedzieć, że w wypadku demonicznego konkwistadora postępowanie nie jest zgodne z racjonalnym rachunkiem zysków i strat, ponieważ sama stawka nie przynależy do tego porządku. Odsyła raczej do sfery duchowej (jakkolwiek duch ten byłby straceńczy i oszalały) i dotyczy horyzontu sensu, a w zasadzie jego utraty. Pod tym względem szalony Aguirre przywodzi na myśl innego fanatyka, mianowicie obłąkanego kapitana Ahaba, a z kolei budząca grozę nieprzenikniona dżungla, będąca jednocześnie obiektem fantazji o totalnym zawłaszczeniu i ostatecznym spełnieniu, przypomina budzącego zachwyty, i grozę wzniesłego białego wieloryba – eksploatacja stawiającej opór nie poddającej się zawłaszczającym praktykom dżungli przypomina eksploatację ciała jednego ze wspaniałych wielorybów opisywanych przez Melville'a (wtedy, gdy chociażby w cetologicznych fragmentach z wcale niepozabawioną afektu chirurgiczną precyzją zilustrowany zostaje proces parcelacji wieloryba w celu pozyskania olbrotu; ciało wieloryba prze-

²⁰ L. Eisner, *Ekran demoniczny*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 46.

staje być odrębne i samozawarte, a granice jasno oddzielające relacje podmiotowo-przedmiotową ulegają upłynnieniu). W obu przypadkach symboliczne reprezentacje pozaludzkiej rzeczywistości naznaczone są silną sprzecznością; bohaterowie chcą ją zdominować i jednocześnie się z nią stopić, i w niej rozpuścić. Według Joanny Sarbiewskiej postać grana przez Kinskiego naznaczona jest głęboką sprzecznością – mianowicie jako podmiot nowoczesny dąży do podporządkowania sobie świata i wyzyskania go (jest przecież konkwestadorem), a jednocześnie ulega porywom irracjonalnego, obłądnego pragnienia (co z kolei odróżnia go od reszty towarzyszy)²¹ – to właśnie ta rozdzierająca, koszmarna intensywność, której nie można stawić oporu, wiedzie obu bohaterów ku zatraceniu. W adaptacji *Moby Dicka* (1956) Johna Hustona kontrast między zwykłą mentalnością kapitalisty zorientowanego na zysk reprezentowaną przez Starbucka a obłądną monomanią Ahaba ukazany zostaje podczas jednego z dialogów, kiedy Starbuck mówi:

Starczy mi odwagi by umrzeć, jeśli wyniknie to z mego rzemiosła. Lecz nie jestem tu po to by dopełniać zemsty. Ile baryłek oleju da nam zemsta? Za ile ją sprzedamy? (...) Odczuwać wściekłość na zwierzę, które kieruje się instynktem to bluźnierstwo.

W odpowiedzi Ahab rozpoczyna swój fanatyczny monolog:

Nie mów mi o bluźnierstwie. Uderzyłbym Słońce gdyby mnie znieważało (...). Każdy widzialny przedmiot jest jedynie maską, spod której ukazuje swoje oblicze jakaś rzecz rozumna. Biały wieloryb mnie dręczy, lecz jest tylko maską. To rzeczy pod maską nienawidzę. Owej nieuchwytniej złej siły, która istnieje od początku czasu i która zżera ludzi póki nie pozostawi ich przy życiu z połową płuc i serca.

Jak w swojej analizie zauważa Adam Lipszyc, to, co powoduje Ahabem, to tzw. biały lęk – lęk przed zupełną anihilacją, dotyczący „konstytucji podmiotu jako odrębnego bytu”. *Moby Dick* stanowi swe-

²¹ J. Sarbiewska, *Ontologia i estetyka...*, s. 54.

go rodzaju kondensację wszelkiej zagrażającej integralności podmiotu materii, dlatego też Ahab przypisuje zwierzęciu diaboliczność, „wołę i aktywną podłość”. Jak twierdzi dalej Lipszyc:

Zachowuje się tak, jakby eliminacja zwierza miała umożliwić mu rekonstrukcję własnego ciała. Nie wydaje się jednak, by Moby Dick stał na drodze do realizacji jego, Ahaba, pragnienia erotycznego: to sam wieloryb jest jedynym obiektem jego pragnienia, które ma charakter czysto niszczycielski. Rekonstrukcja ciała miałyby umożliwić Ahabowi uzyskanie pełnej, narcystycznej „swojności” i przewyciężenie dręczącej odmienności materii – choć w spełnieniu tej fantazji pozytywny narcyzm życia, narcyzm pełni władzy, zbiegałby się zapewne w jedno z negatywnym narcyzmem śmierci, z ciszą całkowitej anihilacji²².

Herzog jest zagorzałym krytykiem sentymentalizmu i newage’owych wizji pojednania człowieka z naturą w harmonijnej jedni; jak twierdzi: „Matka natura nie wzywa i nic do nas nie mówi”²³. Przetransponowanie sensotwórczej aktywności człowieka i typowych dla niego kategorii celu i znaczenia, a także uczuć na naturę musi zakończyć się klęską („Nigdy nie przyglądałem się piekłu z tak bliska” – powiedział Herzog o *Tiersche Liebe* Ulricha Seidla). Natura pozostaje poza sferą jakiegokolwiek antropomorficznie pojmowanej sensowności; powiedzieć, że milczy, to już ją upodmiotowić i powiedzieć za dużo, człowiek i jego niemożliwe, desperackie pragnienia pozostają wobec niej radykalnie oddzielone. To szczególne doświadczenie nieznośnej separacji znajduje wyraz w momentach rozpaczliwych prób zagłuszania ciszy podejmowanych przez bohaterów. Herzog w komentarzu do filmu sam zauważa, że to właśnie cisza w dżungli („Matka natura nic do nas nie mówi”) jest tym, czego przede wszystkim nie mogą znieść członkowie ekspedycji, kiedy cichnie wszelki dźwięk Aguirre rozkazuje jednemu ze rdzennych zagranie na flet-

²² A. Lipszyc, *Melville. Ostatki tożsamości*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2022, rozdz. 1.

²³ W. Herzog, *Deklaracja z Minnesoty. Prawda i fakt w kinie dokumentalnym*, [w:] *Herzog. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 113.

ni („Zagraj coś dla panów”). Relacja między bohaterami a dźwiękiem wydaje się w filmie kluczowa. Pierwszą scenę otwiera *L'acrima di rei* Popol Vuh, repetytywny, tworzący mistyczno-transową atmosferę niepokojącej liminalności utwór, który przywodzi na myśl ludzki chór, mimo że wykonany został przy użyciu syntezatora (Herzog chciał, by utwór nie brzmiał ani w pełni „ludzko”, ani w pełni „instrumentalnie”, miał być „nieokreślonym pomiędzy”, „czymś sztucznym”)²⁴. Holly Rogers zauważa, że repetytywny motyw przewijający się przez całą długość filmu reprezentuje cyrkularność, na którą konkwistadorzy pozostają głusi niemalże do ostatniej sceny. Jest niediegetyczny i wyraża pewną stałą, w przeciwieństwie do „narracyjnych”, zakładających rozwój w czasie praktyk członków załogi²⁵. Szczególną rolę w tym kontekście odgrywa technologia pisma kreującego rozmaite fikcje: dziennik mnicha, a także wszelkie rozporządzenia i zapisy dokonywane w trakcie ekspedycji. Fikcje te skontrastowane z obrazem ukazują brak korespondencji między uspójniającymi, podporządkowanymi linearnej logice praktykami narracyjnymi osadzonymi w języku a materialną rzeczywistością dżungli, która na ten język nie odpowiada. Według Benjamina Noysa właśnie ten bezgłos natury sprawia, że filmy Herzoga stają się przestrzenią „lekcji ciemności” – natura w filmach Niemca jest antywitalistyczna, przepelniona „zgrozą we wnętrzu rozpasanej witalności”:

Natura jawi się jako pęknięte pole materialnego istnienia, w którym nie można znaleźć schronienia przed sprzecznościami rzeczywistości społecznej: zamiast natury będącej źródłem sensu znajdziemy raczej źródło bezsensu lub pękniętej materialności uniemożliwiającej wszelkie płynne przekłady z powrotem na język słów czy obrazów²⁶.

²⁴ P. Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, London 2002, s. 80.

²⁵ H. Rogers, *Fitzcarraldo's Search for Aguirre: Music and Text in the Amazonian Films of Werner Herzog*, https://www.researchgate.net/publication/31317239_Fitzcarraldo's_Search_for_Aguirre_Music_and_Text_in_the_Amazonian_Films_of_Werner_Herzog [27.04.2023].

²⁶ B. Noys, *Antynatura: Człowiek niedźwiedź Wenera Herzoga*, [w:] *Herzog. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 124.

Herzog, ukazując przebieg procesów porządkujących wymykającą się antropomorfizmowi rzeczywistość nagiej materii, wywraca władze ludzkiej racjonalności na nice, ukazując ich nieneutralny, afektywny wymiar. Granica jasno odgradzająca relacje podmiot – przedmiot stopniowo się zaciera, dżungla przestaje być przestrzenią zewnętrzną wobec ludzkich praktyk; dokonuje się swego rodzaju „wtargnięcie psychotycznego chaosu” dżungli w pozornie uporządkowaną rzeczywistość ludzką. Wystarczy spojrzeć na wiele mówiące otwarcie i zakończenie filmu – na początku ekspedycja podąża w jakąś stronę, wyprawa ma swój kierunek, odpowiednie środki zostają dobrane do jasno określonego celu, prawa i reguły zostają jasno sformułowane i zapisane. W kontraście do teleologicznego schematu ostatnie ujęcia to już nie progres, a zupełny impas, ruch wirowy kamery okrążającej samotną tratwę w sercu dżungli, chwilę po tym, gdy ukazane zostają halucynacje załogi (tak jak obłądnie wirują wiatraki w *Znakach życia*, tak jak tańczy w koło kurczak na końcu *Stroszka*, tak jak krąży samochód w *Nawet karły były kiedyś male*).

Problem braku odpowiedzi na antropomorficzne zawołanie kierowane ku naturze nie dotyczy tylko rzeczywistości białych konkwistadorów. Moje wątpliwości dotyczą twierdzenia jakoby wyalienowanie podmiotu z przestrzeni natury dotyczyło w wizji Herzoga jedynie jednostek ukształtowanych przez cywilizację ufundowaną na zaawansowanej technice. Joanna Sarbiewska uważa np. że:

(...) obszar natury nie jest obszarem obcym i wrogim np. dla Indian w *Aguirre czy Fitzcarraldo* czyli dla pierwiastka organicznego żyjącego w symbiozie z prawami przyrody i nie naruszającego jej integralności. Indianie stanowią niejako pozostałość pierwotnej wspólnoty kolektywnej i nie są naznaczeni dualizmem człowieka cywilizacji²⁷.

Jednak kiedy w filmie do traty konkwistadorów podpyta delegacja autochtonów, ci ostatni w trakcie rozmowy dają bardzo jasne świadectwo swojej wizji naznaczonego brakiem, niekompletnego

²⁷ J. Sarbiewska, *Ontologia i estetyka...*, s. 32.

i potrzebującego dopełnienia świata. Wedle słów tłumacza pośredniczącego w komunikacji między stronami sprawa przedstawia się następująco:

On wie od swych przodków, że pewnego dnia pokonując wielkie niebezpieczeństwa Synowie Słońca przybędą z daleka w te okolice. Obcy ludzie mieli przybyć z hałaśliwym dymem, który wytwarzają z rury. Oni długo czekają na przybycie Synów Słońca, ponieważ tu nad rzeką Bóg nie dokończył jeszcze dzieła stworzenia.

A więc doświadczenie braku, nieodkrycia czy przytaczając za Eliade uczucie „ontologicznego głodu”, stanowiące siłę napędową pragnienia, lokuje się po obu stronach i poddane zostaje w wizji Herzoga uniwersalizacji. Z raj u wygnani zostali bez wyjątku wszyscy.

W jednym z pierwszych dialogów w filmie Pizarro i Aguirre spierają się o kierunek ekspedycji: „Nikt nie zdoła przepłynąć tej rzeki” – mówi Aguirre. „A ja ci mówię, że tak... Tu zaczyna się droga pod górę” – odpowiada Pizarro. „Nie, teraz droga wiedzie w dół” – przeczy Aguirre. Chciałoby się powiedzieć, że już w punkcie wyjścia droga jest jedna i ta sama – niemożliwe, z ducha faustowskie i kierujące się ku górze pragnienie transcendowania poza swoją ograniczoną ziemską kondycję poprzez kontakt z uwznioślonym obiektem jest jednocześnie momentem upadku: im bardziej bohaterowie zawierzają uwodzicielskiej fantazji o rajskim Eldorado, tym bardziej dojmująca staje się ich konfrontacja z ociężałą, przytłaczającą i pozbawioną upragnionego ducha materialnością dżungli (nie odpowiada na wołanie, jest głucha na ludzkie pragnienie). Właśnie w tym momencie zdaje się dochodzić do głosu szczególnie relacja między nadmiarem i brakiem, w jaką uwikłany jest człowiek – nadmiarowa, chaotycznie rozkiełznana obecność dżungli odsłania to, co w niej nieobecne (antropomorficzny sens), tym samym otwierając człowieka na doświadczenie pustki dokładnie w tym miejscu, w którym lokował uprzednio przekonanie o możliwej pełni (raju na ziemi). Samo otwarcie filmu wydaje się wielce znaczące: najpierw ekran zapęłnia filmowana z dystansu budząca podziw i trwogę olbrzy-

mia góra, następnie zbliżeni zostajemy do przedzierających się przez jej szlaki ludzi, by finalnie dzięki taktylnemu wręcz oku kamery dostać się w samo centrum hektycznego beżładu.

Destrukcyjny pęd w *Aguirre* nie manifestuje się wyłącznie w odniesieniu do relacji podmiot kontra pozaludzka materialna rzeczywistość, ale także na poziomie rzeczywistości społecznej. Herzog wysuwa na pierwszy plan teatralność relacji społecznych poprzez parodiowanie performatywnych gestów ustanawiania władzy – chociażby wtedy, gdy Aguirre wypowiada posłuszeństwo swoim zwierzchnikom i doprowadza do intronizacji wybranego przez siebie szlachcica, który swoją fizjonomią i zachowaniem bardziej przywodzi na myśl rubasznego sybarytę niż dostojnego arystokratę. Nowo wybrany dowódca przedstawiony zostaje w sytuacjach komicznych, często eksponujących jego niezdarkość, brak ogłady i pewną nadmiarową, wulgarną „fizjologiczność”. Dzięki tego rodzaju zabiegom wewnętrzne pęknięcie w obszarze, w którym symboliczna funkcja ma pokrywać się z podmiotem, zostaje jaskrawo unaocznione. Tożsamość traci swoje substancjalne ugruntowanie, zostaje rozchwiana jak tratwa znoszona przez wzburzone wody dżungli, wyobcowuje się sama z siebie i unaocznia swój względny, konstrukcyjny wymiar („To ma być tron?!” pyta Don Fernando de Guzman, „A cóż to jest tron? Kawalek drewna obity skrawkiem aksamitu wasza wysokość”, buńczucznie odpowiada Aguirre). Radykalna obcość i nieprzeniknioność dzięki natury przypiera do muru i weryfikuje wszelkie umowne konwencje, hierarchie, porządki i siatki sensu narzucane na rzeczywistość, ukazując ich zasadniczą arbitralność i nieugruntowanie, co niezwykle skrętnie wykorzystuje sam Aguirre (kiedy chociażby doprowadza do przeprowadzenia kangurzego sądu). Właśnie w takich momentach można poczuć, że „brzmimy i wyglądamy jak fragmenty źle wymówionych zdań z głupiej, prowincjonalnej, taniej powieści”. Tutaj właśnie, w momentach ukazujących maskaradę i „fikcyjność” rzeczywistości ludzkiej, zdaje się wkraczać komizm. Donna Inez i córka Aguirre przez cały film pozostają ubrane w swoje powłóczyście, aksamitne suknie; komiczny rozziw między fantazją a materialną realnością widać także w scenie, kiedy Don Fernando de Guzman na lichej tratwie ogłasza siebie na piśmie panem ziemi sześciokrotnie większej od Hiszpanii i „z każdym dniem większej”.

Nawet sama śmierć podlega komicznej stylizacji, zakrawając na komiksowość rodem z serii *Asterix* – jeden z trupów po dekapitacji kończy liczenie do dziesięciu, inny raniony śmiertelnie strzałą wypowiada zdanie: „Długie strzały są znowu w modzie”. Można powiedzieć więc, że film wymierza co najmniej dwa ciosy – jeden w fantazję o harmonijnej jedni obejmującej człowieka i rzeczywistość pozaludzką, drugi w spoistość i ugruntowanie rzeczywistości społecznej. W dość przewrotny sposób to ostatnie obnażone zostaje dopiero za sprawą figury fanatycznego szaleńca, który dokonuje bezlitosnej interwencji w porządek jasno ustalonych konwencji organizujących codzienną rzeczywistość. To interwencja szaleńca unaocznia teatralność i rachityczność rusztowania, na którym opiera się zbiorowość, to monstrialność Aguirre (Jego zdeformowanie i nieprzystawanie do konwencjonalnego porządku społecznego zostaje udosłownione w filmie przez defekt fizyczny – Herzog chciał, by Kinski w każdym ujęciu poruszał się jak krab. Nawiasem mówiąc, fizyczna deformacja to kolejny element wspólny Aguirre i Ahabowi – kapitan *Pequoda* pozbawiony przez białego wieloryba nogi także porusza się w niezborny sposób) pozwala na zakrzywienie porządku, który jawi się jako naturalny. Utożsamienie się Aguirre z żywiołem czystej destrukcji widać właśnie szczególnie w działaniach burzycielskich skierowanych przeciw usankcjonowanym autorytetom oraz prawem relacjom społecznym i przeciw powszechnie uznawanym wartościom, objawiając się w kpiarskim i pełnym zjadliwej ironii stosunku wobec nich – „Nie zapominaj mnichu o modlitwie... Bo mógłbyś się w ostatniej chwili poróżnić z Bogiem” – zwraca się z jadowitym sarkazmem do konającego mnicha. Jednak Aguirre nie zajmuje przecież zewnętrznej wobec nich pozycji; kiedy raz za razem wymierza ciosy w rozmaite funkcjonalne fikcje niechybnie dokonuje ataku na samego siebie, usuwając grunt spod własnych stóp. Także on sam, jego wewnętrzna spójność i ugruntowanie staje się jednym z kosztów, które musi utopić. O ile u Herzoga maskaradę i komiczne pokancerowanie rzeczywistości społecznej unaocznia interwencja figury szaleńca, o tyle zbliżony efekt osiąga Munk w *Zezowatym szczęściu*, powołując do życia figurę niedorajdy-konformisty, będącego zwichniętym trybem w rozregulowanej, obłądnie wirującej machinie społecznej. Jej nieugruntowanie nie jest jednak ukazane po-

przez aktywne ataki wymierzone przeciw niej przez głównego bohatera, a wręcz przeciwnie – przez jego groteskową, pełną wiary nadgorliwość w próbach stabilnego zakotwiczenia się w jej przestrzeni. Im bardziej safandula Piszczyk stara się dopasować poprzez rozpoznanie siebie w społecznym zawołaniu, przyjmowanie kolejnych imion, z którymi usiłuje się utożsamić, tym bardziej spektakularna okazuje się jego klęska – żarliwość próby odpowiada skali porażki, ponieważ stanowi wynik mylnego założenia opierającego się na przekonaniu o możliwości uzyskania pełnej korespondencji między podmiotem a jego symboliczną funkcją.

Piśmiennictwo

- Cronin P., *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, London 2002.
- Eisner L., *Ekran demoniczny*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Herzog W., *Deklaracja z Minnesoty. Prawda i fakt w kinie dokumentalnym*, [w:] *Herzog. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.
- Janion M., *Romantyzm, rewolucja, marksizm*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972.
- Lipszyc A., *Melville. Ostatki tożsamości*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2022.
- Marzęcki J., *Przedmowa*, [w:] O. Spengler, *Zmierzch Zachodu: Zarys morfologii historii uniwersalnej*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
- McGowan T., *Capitalism and desire. The Psychic Cost of Free Markets*, Columbia University Press, New York 2016.
- McGowan T., *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Musiał Ł., *Kafka. W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2011, s. 236.
- Noys B., *Antynatura: Człowiek niedźwiedź Wernera Herzoga*, [w:] *Herzog. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Sarbiewska J., *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Źródła internetowe

- <https://faroutmagazine.co.uk/werner-herzog-nicolas-cage-klaus-kinski/> [20.10.2023].
- Leatham T., *Werner Herzog explains why Nicolas Cage and Klaus Kinski possess the same “gift”*,
- Marchese D., *Werner Herzog has never thought a dog was cute*, <https://www.nytimes.com/interactive/2020/03/23/magazine/werner-herzog-interview.html> [20.10.2023].
- Rogers H., *Fitzcarraldo’s Search for Aguirre: Music and Text in the Amazonian Films of Werner Herzog*, https://www.researchgate.net/publication/31317239_Fitzcarraldo’s_Search_for_Aguirre_Music_and_Text_in_the_Amazonian_Films_of_Werner_Herzog [27.04.2023].
- The Dream-Driven Filmmaking of Werner Herzog: Watch the Video Essay, “The Inner Chronicle of What We Are: Understanding Werner Herzog”*, <https://www.openculture.com/2019/11/the-dream-driven-filmmaking-of-werner-herzog.html> [20.10.2023].
- Zahl D., *Werner Herzog on natural theology. Some uplifting thoughts from Burden Of Dreams*, <https://mbird.com/theology/werner-herzog-on-natural-theology/> [20.10.2023].

Streszczenie / summary

W moim tekście staram się rozważyć możliwe przyczyny leżące u źródła „efektu utopionych kosztów”. Jako główny punkt odniesienia wybrałam film Wernera Herzoga *Aguirre, gniew boży*, traktujący o niemożliwej podróży do utopijnego Eldorado, obracającej się ostatecznie w podróż do „serca ciemności”. W swoim tekście podejmuję problem paradoksalnej natury pragnienia, życiodajnej mocy gestów ofiarniczych, faustycznej dążności ku samoprzekroczeniu, a także niebezpieczeństwa związanego z antropomorfizacją rzeczywistości pozaludzkiej.

Słowa kluczowe: *Aguirre, gniew boży*, Herzog, pragnienie, ofiara, samoprzekroczenie, fantazja

In this essay I try to speculate on the possible causes of the so-called “sunk cost effect”. As my main reference point I chose *Aguirre, the Wrath of God*, a film in which the search for utopian Eldorado turns against itself and becomes a dark descent into “the heart of darkness”. In my essay I try to consider the problem of the paradoxical nature of desire, the strange appeal of sacrifice, the Faustian longing for self-transcendence, and the danger of anthropomorphism.

Keywords: *Aguirre, the Wrath of God*, Herzog, desire, sacrifice, self-transcendence, fantasy

Tomasz Michaluk

Akademia Wychowania Fizycznego im. Polskich Olimpijczyków
we Wrocławiu

Tomasz.michaluk@awf.wroc.pl

ORCID: 0000-0001-7760-1662



Dehumanizacja cielesności w dobie wojny. O jeden efekt CGI za dużo *O jeden most za daleko, 1977*

Pisanie o kosztach utopionych przez wojnę i podczas niej wydaje się stosunkowo łatwe, szczególnie współcześnie, kiedy media są pełne płonących pojazdów wojskowych i domostw zburzonych podczas różnych konfliktów zbrojnych, nieustannie tłących się na całym świecie. Co gorsza, możemy zobaczyć ruiny zniszczonych miast, które do niedawna były w rozkwicie, a zamieszkujący je obywatele nawet nie przeczuwali nadchodzącej tragedii. Teraz często są uchodźcami na obczyźnie, bez jasnej perspektywy powrotu, lub są pod wyniszczającą okupacją.

Wojna jest nierozzerwalnie związana z polityką i z niej wynika, jest jej dzieckiem, przejawem i atrybutem władzy. Bywa uważana za pierwotną formę polityki, podczas gdy pokój jest jej wystudzonym i przejściowym stadium (Foucault, 1998). Nikt nie powinien czuć się bezpieczny w prze-

konaniu, że nie padnie ofiarą wojny lub nie zostanie w nią wciągnięty lub z nią związany. Jednak nie sposób sobie wyobrazić, żeby współcześnie obywatel lub nawet grupa osób mogli zainicjować legalnie pełnoskalową kinetyczną wojnę, na pewno nie w rozwiniętych i demokratycznych krajach Zachodu. Skąd zatem biorą się wojny, w których *musimy* uczestniczyć, a w zasadzie uczestniczy *władza*, łożąc koszty i wysyłając na nią młodzież? Zaskakujące, ale najbardziej cywilizowane kraje zwykle są inicjatorami konfliktów zbrojnych, nazywanych eufemistycznie operacjami lub interwencjami zbrojnymi, przywracającymi ład, pokój, demokrację, wartości Zachodu etc. Jeśli natomiast dochodzi do próby wywołania konfliktów przez tzw. państwa niedemokratyczne, jest to zwyczajowo określane jako terroryzm państwowy. Prowadzenie *de facto* wojny nie oznacza, że państwa inicjujące konflikt respektują wymóg jej poprzedniego wypowiedzenia. Zwykle atak następuje znienacka i z powietrza, ponieważ liczy się pragmatyczny element zaskoczenia.

Obecnie cywilizowany świat unika terminu „wojna” na swoje działania zbrojne, przemocowe. Jest „interwencja” wplataną w codzienność, w migawki medialne, po wydarzeniach krajowych, chwilę przed sportem. Czy jednak ekwilibrystyka językowa i sprawnie montowana propaganda są w stanie zmienić fakty i istotę samej wojny, jej najciemniejszą stronę, która w kosztach i środkach z nikim i z niczym się nie liczy, która powoli zatruwa i dehumanizuje jednostki, degraduje społeczeństwa?

Postępujące zmiany w recepcji państwowo ugruntowanej przemocy, wraz z jej konsekwencjami, znajdują wyraz w nowych filmach o tematyce wojennej oraz przekazach medialnych (wiadomościach). Warto jednak sięgnąć do nieco starszych obrazów, żeby prześledzić kontekst przemian recepcji rzeczywistych kosztów ludzkich ponoszonych za sprawą wojny.

Politycy z różnych powodów mówią o kosztach zbrojeń – rzadziej kosztach wojny – np. w kontekście własnych zasług w przeznaczaniu pieniędzy podatników na tzw. bezpieczeństwo. Naiwnie zakładają, że ilość wydanych pieniędzy przekłada się bezpośrednio na potencjalny sukces w konflikcie militarnym¹ lub że osiągną istotny czynnik odstrasżający, co

¹ Wojny toczone np. w Korei, Wietnamie, Somalii, Afganistanie dowiodły, że kraj nieporównywalnie biedniejszy od USA potrafi skutecznie przeciwstawiać się

również wydaje się iluzoryczne. Prawdopodobnie jedynym czynnikiem skutecznie powstrzymującym konflikty globalne w XX wieku była i jest broń atomowa, której zasoby USA lub Rosji umożliwiają doprowadzenie do całkowitego zniszczenia ludzkości. Żandarm świata Stany Zjednoczone Ameryki Północnej wydaje na szeroko rozumiane bezpieczeństwo setki miliardów dolarów rocznie, co jest niewyobrażalną sumą dla mniejszych krajów, a nawet całych kontynentów. Nie powstrzymało to terrorystów i nie zapobiegło atakom z 11 września 2001 roku, po których świat się zmienił, a obywatele wielu krajów musieli zapomnieć o prawach dotychczas nabytych, np. do tajności korespondencji, prawie do procesu sądowego przed osadzeniem w więzieniu (Guantanamo), zakazie tortur lub ochrony przed śmiercią zadaną zdalnie, np. za pomocą drona. Można nawet odnieść wrażenie, że im więcej środków zostaje przeznaczonych na zbrojenia, tym więksi wrogowie zostają zdemaskowani. W dodatku Senat USA stosunkowo często przeznacza miliardowe środki na pomoc wojskową stronom różnych konfliktów lub państwom prowadzącym działania zbrojne o różnym stopniu nasilenia. Izrael, będący od dziesięcioleci w stanie permanentnego konfliktu z Palestyńczykami i w napiętych stosunkach z ościennymi krajami arabskimi (liczne wojny i incydenty zbrojne), otrzymuje regularną pomoc finansowo-militarną od USA. Ukraina, będąca w konflikcie wywołanym przez Rosję (od 2022 roku), jest istotnie zasilana finansowo, sprzętowo, logistycznie i wywiadowczo przez kraje NATO.

W kontekście narracji uzasadniającej w przestrzeni publicznej zarysowaną politykę, to pieniądze i uzbrojenie mają być czynnikami przesądzającym losy konfliktów. Na dalszy plan schodzi czynnik ludzki, przed finansowym i materiałowym jako najważniejszymi kosztami wojny. Czy rzeczywiście pieniądze i technika toczą wojny?

Każda wojna prowadzi do zamierzonej i postępującej dehumanizacji obywateli i całych społeczeństw, być może nawet do ogólnego zwyrodnienia kultury danego okresu. Pomimo niewyobrażalnych zbrodni, których jako istoty ludzkie byliśmy wielokrotnie sprawcami i świadkami podczas wojen, potrafimy dalej w wyznaczonym nam wrogu widzieć

okupantowi i błyskawicznie przywrócić przedwojenne realia, po ustąpieniu okupanta.

nie-człowieka, czy nie widzieć w nim człowieka, a jego eliminacja ma być naszym patriotycznym obowiązkiem. Racjonalizując wojnę, doprowadzamy do osobliwego wynaturzenia postulatów etyczno-moralnych, w szczególności propozycji Immanuela Kanta, który był przekonany, że w dobie postępującego oświecenia ludzkości znikną wszelkie konflikty zbrojne, będące przeciwieństwem istoty moralnej i racjonalnej². Zamiast tego byliśmy i jesteśmy świadkami działania *imperatywu wojny*, który znosi wszelkie racjonalne uzasadnienie, a metodą skłonienia obywatela do akceptacji systemowo usankcjonowanego zabijania stał się emocjonalny szantaż. Stworzenie pozoru nieuniknioności działań przemocowych, zaakceptowanie imperatywu wojny, jest warunkiem niezbędnym zmuszenia ludzi, żeby przyjęli wojnę jako konieczność i byli gotowi umierać jako w istocie przypadkowa strona konfliktu. Oczywiście elementem niezbędnym do podtrzymania konieczności uczestniczenia w wojnie jest uzasadnienie poniesionych ofiar, nawet jeśli konflikt został przegrany. Znane są określenia typu „zwycięstwo moralne”, które przegrana, a tym samym potencjalny powód do wątpienia w sens wojny, transformują w zwycięstwo innego typu niż militarne, na płaszczyźnie aksjologii. Od tego już tylko krok do osobliwych koncepcji, np. wojen sprawiedliwych. Jaką sprawiedliwością wykazuje się przemoc, która doprowadza do śmierci dzieci i młodzieży przebranej w mundury? Co dla ofiar cywilnych znaczy, że wojna jest sprawiedliwa?

Dzisiejsi agitatorzy wojenni dysponują nieporównywalnie doskonalszymi metodami dotarcia z propagandą do każdego, nawet dziecka. Jednocześnie towarzyszy temu rozmycie znaczenia i konsekwencji wojny. Wystarczy odpowiednio wyznaczony cel-motywacja i dwudziestolatek na rozkaz idzie zabijać, uzbrojony w kosztowaną technologię, która ma być głównym czynnikiem zapewniającym szybkie, czyste i bezbolesne zwycięstwo. Dzieci i młodzież mogą się o tym przekonać grając za darmo w wyprodukowaną i wydaną przez Armię Stanów Zjednoczonych grę komputerową (typu FPP, ang. first person perspective) *America's Army* (2002-2009)³, w której wcielamy

² I. Kant, *Prolegomena*, Państwowe Wydawnictwo Nauowe, Warszawa 1993.

³ Gra przez ESRB (ang. *Entertainment Software Rating Board*), czyli organizację, której celem jest ocena treści ze względu na potencjalne zagrożenie dla odbiorcy,

się w rolę żołnierza i we współpracy z innymi graczami rozprawiamy z domniemanym wrogiem. Tytuł w roku wydania 2002 budził pewne kontrowersje, szczególnie w obszarze aksjologii, przez swoją oczywistą nieadekwatność do rzeczywistości wojennej – w wojnie nie uczestniczy się dla przyjemności z fotela w zaciszu domowym. W późniejszych latach gra stała się popularna, a nawet doceniana przez prasę branżową gier, przyznającą produkcji wysokie oceny recenzenckie. Podkreślmy, że gra, jako narzędzie rekrutacyjne, miała oswajać i uczyć zabijania na poziomie taktycznym i dalej to robi, ponieważ wystarczy dostęp do internetu, żeby spróbować w niej swoich sił. Niestety, nie są dostępne dane, ilu młodych ludzi uległo jej iluzji i dało się zwerbować. Dziś już chyba nikt nie ma wątpliwości, że wojna może wyglądać jak gra komputerowa, szczególnie jeśli ofiara została wyznaczona i zlikwidowana przez siedzącego przed monitorami operatora broni tysiące kilometrów dalej (*Dron*, reż. Jason Bourque, 2017).

Od początku XXI wieku wojna coraz częściej przenosi się na ekrany urządzeń elektronicznych, dehumanizując wroga poprzez obrazowanie go jak zbioru pikseli, czyli różnokolorowych plam punktów, transformujących na skutek działania zdalnej broni, notabene również będącej pikselami, zwykle pojawiającymi się znikąd. Wróg-człowiek w ten sposób został zapośredniczony, przesłonięty swoją *reprezentacją* w świecie obiektów cyfrowych. W konsekwencji traci na znaczeniu, że oznaczonym (przedmiotem znaku, posługując się semiotyką C.S. Peirce'a)⁴ przez piksele jest osoba, człowiek. Interpretacja (*interpretant*, konieczny element wiążący *znak-representamen* z jego przedmiotem), prowadząca do zrozumienia-odczytania znaku, tzn. że życie traci człowiek, nie musi i zwykle nie jest wiodąca. Skoro wszystko przypomina grę, skłania to do interpretacji, że rozpraszają się tylko piksele. Interpretacja przybiera formę emocjonalną, radości czy satysfakcji, że o jednego nie-człowieka (potwora, wroga, *fraga*) mniej, tak samo jak w grze.

została zakwalifikowana do kategorii głównej TEEN (T), czyli odpowiedniej dla dzieci 13+ lat, może zawierać wulgaryzmy, rubaszny humor etc. W omawianym przypadku grę dodatkowo oznaczono symbolami: przemoc, krew.

⁴ C.S. Peirce, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, vol. I–II, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1998.

Już nie zadaje się śmierci człowiekowi, ale usuwa sam znak z ekranu monitora, przemienia się go w zbiory punktów interpretowane jako np. płonący wrak czołgu, albo porzucane szczątki *chyba* jakiegoś ciała. Obrazowi wojny przedstawianemu w grze nie towarzyszą żadne realne konsekwencje, być może oprócz tych w psychice osoby grającej⁵/oglądającej. Jednak w zapośredniczonym technologią wizualizacji świecie analogowym równa się to prawdopodobnie czyjejs śmierci. Różnica pomiędzy rzeczywistością a dostarczającą rozgrywki grą wideo coraz bardziej się zaciera. Nie jest to wina gier wideo, tylko wojny medialnie przedstawianej jak gra. W XXI wieku sposoby i jakość obrazowania wojny i walki w grach nie dość, że doścignęły rzeczywistość, to ją wręcz przegoniły. Dziś to wojna upodabnia się do gry wideo, zyskując tym na atrakcyjności w medialnym przekazie. Semiotycznie rzecz ujmując, dokonuje się podmiana przedmiotu znaków wojny, które w grach wideo i materiałach z frontu wyglądają tak samo. Dopiero *interpretacja* może rozstrzygnąć, co jest nam dane, przedstawione. Znaki wojny przestały przerażać, bo wyglądają jak gra, jednak, o czym łatwo zapomnieć, ich rzeczywistym przedmiotem jest świat analogowy i prawdziwa śmierć.

Wojna dokonała sztuki mimetycznej, podszywając się pod gry wideo, rozrywkę, postrzeganą nawet jako forma sportu (esport). Bywa, że tzw. *filmiki* i obrazy (fałszywe zdjęcia) wygenerowane w grach komputerowych, np. *Arma* (2006-2022), *Digital Combat Simulator* (2008-2023), są propagowane jako pochodzące z pola walki, przez poważne media i oficjalne władze⁶. Nie sposób jednoznacznie orzec, czy jest to świadome działanie dezinformacyjne po stronie osób rozpowszechniających

⁵ Nie podejmuję się w niniejszym tekście dyskusji na temat czy gry wideo szkodzą psychice dzieci, młodzieży, dorosłych i np. prowadzą do agresji, czy nie. Przyjmuję stanowisko, że tego typu rozrywka rozładowuje już istniejące napięcia i frustracje, a nie buduje agresję. Gry nie są źródłem i przyczyną agresji, ale mogą stać się jej sublimacją, sposobem rozładowania.

⁶ W DCS zostały spreparowane sekwencje filmowe, w których pilot ukraiński o pseudonimie Duch Kijowa strąca rosyjskie samoloty (2022). Nie rozstrzygając, czy takowy pilot rzeczywiście istniał i odnosił sukcesy, filmy, które obieły świat w mediach społecznościowych, były w 100% fałszywe (*fake*). Dezinformacja o Duchu Kijowa i jego rzekomych sukcesach (*fake news*) była również oficjalnie i świadomie rozpowszechniana przez Ministerstwo Obrony Ukrainy.

rzeczone materiały, szczególnie w kolejnych instancjach poza twórcą, czy cyfrowa imitacja wojny osiągnęła już stopień doskonałej falsyfikacji i każdego da się nabrać.

Zarysowana sytuacja jest elementem kształtującym widza i odbiorcę filmów. Czy zatem w przypadku pełnometrażowych filmów fabularnych obserwujemy podobne zjawiska, tzn. podobny sposób obrazowania i recepcji wojny?

Zaskakuje, jaki obraz dehumanizacji kreują dzisiejsze filmy, które wydają się rywalizować z grami wideo na ilość drastycznych sekwencji oraz brutalność obrazowania śmierci. Żołnierz, po jednej i drugiej stronie, nierzadko jest anonimowy, z wymazaną twarzą i nazwiskiem – oczywiście dla bezpieczeństwa swojego i bliskich. W rzeczywistości nie wiemy, kto ginie. Osoba, podobnie jak w grze, staje się statystyką, nie widzimy kosztów ludzkich, tragedii rodzin. Efektem ubocznym jest brak wiarygodnie zarysowanych bohaterów, chyba że zostanie wprowadzony dominujący wątek miłosny, jednak wówczas istnieje zagrożenie przestoczenie się obrazu w romans w estetyce wojennej (*Pearl Harbor*, reż. Michael Bay, 2001). Dehumanizacja jest widoczna w znacznej części współczesnych filmów wojennych i okołowojskich, szczególnie tych powstałych od czasów drugiej inwazji USA na Irak (II wojna w Zatoce Perskiej), czyli po 2003 roku⁷. Nie oznacza to jednak, że we współczesnych filmach brakuje anatomicznej brutalności i drastycznych scen, łamiących wszelkie niegdysiejsze tabu w pokazywaniu zadawania śmierci. Zwykle nie towarzyszy temu pogłębiona refleksja aksjologiczna, wręcz odwrotnie. Efekty urywanych kończyn, rzeki płynącej krwi, pękające i rozrywające się czaszki po trafieniu pociskiem, z których bryzga mózg, nie są czymś rzadkim. Pomijając wątpliwy aspekt estetyczny, cienka granica dzieli tego typu kino od groteski i farsy, którą doskonale uzmysławia scena walki króla Artura z Czarnym Rycerzem w produkcji *Monty Python i Święty Graal* (reż. Terry Jones i Terry Gilliam, 1975). Czy poza chęcią przyciągnięcia

⁷ Pomimo wszystko powstaje sporo interesujących filmów pokazujących koszty wojny w skali osobistej, lokalnej, np. zasługujący na uwagę *W świetle dnia* (reż. Dénes Nagy, 2022), jednak jest on osadzony w realiach II wojny światowej, a nie dzisiejszych konfliktów zbrojnych.

widowni przed ekran, czymś jeszcze bardziej szokującym niż sceny z wcześniejszych produkcji, ma to głębszy sens?

Pojawienie się stosunkowo taniej i łatwej do wykorzystania technologii CGI (ang. *Computer Generated Imagery*) pozwala twórcom filmowym na praktycznie wszystko, bez znaczenia czy efekt choćby zbliża się to do rzeczywistości analogowej, rządzonej prawami fizyki, jest prawdziwy w klasycznym Arystotelesowskim sensie, jako zgodność przedstawienia z rzeczywistością⁸. Podkreślmy, dotyczy to efektów, które *reprezentują* rzeczywistość, a nie artystyczny zamysł twórcy dzieła, np. jeśli drugowojenny samolot wykonuje na ekranie manewry, których nie miał możliwości wykonania w świecie analogowym, ze względu na ograniczenia konstrukcyjne i prawa fizyki, to jest to przekłamanie, świadome i celowe wprowadzanie widza w błąd i nie ma znaczenia, że bez tego prowadzenie fabuły byłoby niemożliwe albo widowisko stałoby się nudne. Co stoi na przeszkodzie, żeby przy pomocy CGI generować poprawne fizycznie sceny? Nic. Natomiast jeśli ów samolot ulega transformacji, np. w ptaka, to jako widzowie możemy przypuszczać, że jest to zamierzony efekt artystyczny budujący obraz, fabułę, narrację etc. Problem tzw. prawdy historycznej czy materialnej, który dotyka każdego filmu fabularnego, ale też filmów dokumentalnych i szeregu innych form wyrazu, ogólnie ujmując dowolnej *reprezentacji*, wynika z interpretacji, która nie jest ani konieczna, ani jedyna. Jednak czym innym jest przyjęcie określonej perspektywy narracji, czasem radykalnie różnej od dotychczasowych sposobów *interpretacji*, czego akurat temat wojny jest dobrym przykładem, a celowe zakłamywanie fizyki.

Stopniowe przejmowanie scen i fabuły przez CGI widać na przykładzie obrazów typu *Midway* (reż. Roland Emmerich, 2019), w którym trudno znaleźć jakąkolwiek prawdziwą, zgodną z prawami fizyki, scenę. Czy jednak użycie technik komputerowych wypacza obraz wojny, tak jak to się dzieje w przypadku gier wideo, w których wróg może przybierać najbardziej fantastyczne formy, a graczowi pod wpływem obrażeń ubywa jedynie paska zdrowia, który można na różne sposoby zregenerować, a w ostateczności grać na *nowym* życiu? Na jakiej pod-

⁸ Por. T. Michaluk, *AAAprawda. Telemetria prawdy*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2019, nr 2(26), s. 27-36.

stawie przeciętny widz może ocenić, czy to, co jest mu przedstawiane na filmie, jest fizycznie i przyczynowo-skutkowo prawdopodobne i możliwe? Niestety, obecnie na żadnej. Wyobraźmy sobie kolejne manewry naszego wojskowego samolotu i stan pilota w trakcie ich wykonywania. W scenach generowanych cyfrowo wszystko jest możliwe, jednak czy widz jest w stanie ocenić, że przeciążenie, które działała na pilota, doprowadziłoby do jego omdlenia w rzeczywistości, nie mówiąc o skutecznym prowadzeniu walki? W czasach, kiedy kręcono np. *Bitwę o Anglię* (reż. Guy Hamilton, 1969) czy *Tora! Tora! Tora!* (reż. Richard Fleischer, Ryzuo Kikushima i Kinji Fukusaku, 1970), analogowe efekty specjalne były na tyle proste, że rozpoznanie ich zastosowania nie przedstawiało większej trudności, np. mikroprzesunięcia całych zgrupowań samolotów względem chmur czy efekty wybuchów realizowanych na modelach i makietach (model też musi latać zgodnie z prawami fizyki, aczkolwiek nie ma podatnego na przeciążenie pilota). W okresie powstania wspomnianych dzieł celowo nie umniejszono realizmowi przedstawiania wojny, szczególnie w jej kontekście materialnym, wręcz odwrotnie, tzn. domniemany realizm był kryterium pozytywnej oceny przez widza i krytyków (pomijamy tutaj aspekt znaczenia i interpretacji fabuły).

W rzeczonych obrazach, przed CGI, nie było możliwości permanentnego i ciągłego fałszowania rzeczywistości, a co gorsza podkręcania tym samym limitów ludzkiego organizmu, postulowanej dehumanizacji, która *sugeruje*, że walcząc, można wytrzymać i przeżyć więcej, niż to jest możliwe – zarówno psychicznie, jak i fizycznie. Dziś w sposób dowolny twórca opiera narrację na rzeczywistość i prawach fizyki, choć często fabularyzuje rzeczy *niemożliwe*, na zasadzie podobnej do kreskówek, w której postaci strzelają do siebie z armaty, zrzucają bomby lub podkładają skrzynie dynamitu lub TNT, by po chwili być w pełni sił i bez oznak jakichkolwiek obrażeń (np. *Flyboys bohaterska eskadra*, reż. Tony Bill, 2006; *Eskadra „Czerwone Ogony”*, reż. Anthony Hemingway, 2012 i wiele, wiele innych).

Obsypany Oskarami, m.in. za scenografię, *Szeregowiec Ryan* (reż. Steven Spielberg, 1998) jest jednym z ostatnich filmów wojennych pokazujących konflikty w pełnej skali, z próbą wiernego zachowania

realiów analogowych⁹. Dowodzi również, że można kręcić obrazy, które wręcz zwiększają realizm, rezygnując z nadmiaru CGI. Scena lądowania sił alianckich 6 czerwca 1944 roku w Normandii przeszła do historii kina i w sposób absolutnie przerażający pokazuje bezsens walki, która jest wręcz samobójcza z perspektywy żołnierza stojącego w zbliżającej się do plaży barki inwazyjnej. Nikt nie rwie się do walki, nikt nie chce być bohaterem, bez względu na narodowość wszystkim w oczy patrzy śmierć. Nie ma tam cudownych wyczynów przekraczających możliwości dostępnej techniki wojskowej i organizmu żołnierza rzuconego w miażdżące tryby wojny. Nie ma ciągnącej fabułę dehumanizacji ciała ludzkiego, czyli scen w głównej narracji przekraczających ludzkie możliwości zarówno psychiczne, jak i fizyczne.

O jedne most za daleko (reż. Richarda Attenborough, 1977) na podstawie powieści Corneliusa Ryana (1974, wyd. polskie 1979) o tym samym tytule, jest dziełem, któremu daleko do dzisiejszych standardów fałszywego obrazowania wojny, przynajmniej w sferze praw fizyki oraz działania rzeczywistych zgrupowań taktycznych i strategicznych. Jest to o tyle niezwykły film, że przedstawia fiasko potężnej alianckiej inicjatywy militarnej i to w interpretacji samych przegranych. *Market-Garden* to kryptonim największej drugowojennej operacji powietrzno-desantowej przeprowadzonej przez wojska alianckie we wrześniu 1944 na okupowane terytorium Holandii. Na wrogie terytorium zrzucono ok. 35 tysięcy spadochroniarzy, w tym polską 1 Samodzielną Brygadę Spadochronową generała Stanisława Sosabowskiego. Może przez to, że obraz jest zapisem klęski¹⁰, nie dochodzi w nim do celowej dehumanizacji cielesnej i aksjologicznej żołnierzy i ich możliwości. Wyraźnie zostają zakreślone ograniczenia, zarówno na poziomie pojedynczego żołnierza, jak i strategicznym całych dywizji. Przegrali ludzie, a nie

⁹ Interesującym przykładem reprezentacji współczesnego konfliktu, pomimo sporej dawki CGI, jest *Helikopter w ogniu* (reż. Ridley Scott, 2002).

¹⁰ Podczas II wojny światowej, w grudniu 1944 r., Niemcy dokonali ofensywy w Ardenach, której powodzenie też było od początku niezwykle wątpliwe i która skończyła się porażką (*Bitwa o Ardeny*, reż. Ken Annakin, 1965). Jednak o ile operację *M-G* napędzała ambicja marszałka Bernarda Montgomery'ego, to niemiecka ofensywa była wyrazem rozpacz i bezsensowną próbą odwrócenia nieuchronnej klęski w wojnie.

brak czołgów czy dział. Niewątpliwie jest to mniej efekciarski film niż współczesne kino, a jednak kreuje dramatyczny obraz konfliktu wraz z jego relatywną absurdalnością i świadomym topieniem kosztów najcenniejszych z możliwych, czyli ludzkich. Tytułowym mostem, którego aliancom nie udało się zająć i kontrolować, był most na Renie w Arnheim. Jeśli operacja M-G skończyłaby się sukcesem, czyli ominięto by tzw. linię Zygfryda (umocnienia obronne), to alianci mieliby otwartą drogę do Zagłębia Ruhry, przemysłowego serca Niemiec. Czas trwania wojny skróciłby się znacząco, szcędząc wiele istnień ludzkich, przede wszystkim żołnierzy. Jednak operacja *Market-Garden* już w założeniu miała nikłe szanse na powodzenie przez zbyt dalekosiężny cel. Dodatkowe okoliczności, np. odkrycie w przeddzień inwazji niemieckich jednostek pancernych (zakładano, że ich tam nie będzie), zmniejszyły je praktycznie do zera. Mimo to operacja została zainicjowana. *Market-Garden* była efektem ambicji marszałka Montgomery'ego i tutaj być może należy upatrywać źródła irracjonalnych decyzji prowadzących do jej rozpoczęcia i kontynuowania przez ponad tydzień (zakładano maksymalnie 2-3 dni), pomimo wyraźnie rysującej się klęski. Wielcy dowódcy II wojny światowej podbijający Europę w swojej ambicji i władzy byli wręcz równi cesarzom rzymskim czy konkwistadorom. Mogli w sposób nieograniczony dysponować środkami prowadzenia wojny, o ile przynosiło to politycznie oczekiwany efekt.

Zdecydowanie oddalony od współczesności, z jej konfliktami i sposobem ich przedstawiania, jest obraz *Aguirre, gniew Boży* (reż. Werner Herzog, 1972). W XVI-wiecznej dżungli wyprawa hiszpańskich konkwistadorów, poszukujących mitycznego skarbu, powoli oddala się nie tylko od granic ówczesnej cywilizacji, ale zatracza również pozory racjonalnego działania. W konsekwencji konkwistador Lope de Aguirre siłą zdobywa przywództwo nad pozostałymi, wycieńczonymi resztkami wyprawy, co jednak nie przeszkadza snuć mu irracjonalnych planów przejęcia władzy nad tronem Hiszpanii. Samozwańczy przywódca z dnia na dzień pogrąża się we własnych wizjach, krwawo rozprawiając się z potencjalnymi i urojonymi przeciwnikami.

Dzieło Wernera Herzoga w skali pojedynczego oddziału przedstawia absurd decyzji podejmowanych i egzekwowanych siłą. Ten sam

efekt braku sensu i racjonalności przedstawia sobą wojna obejmująca państwa, narody i kontynenty. Kraje popadają w pułapkę poniesionych kosztów, dokonania kroków, które nie dość, że są nieodwołalne (tak się jawią), to stają się obłudnym uzasadnieniem ponoszenie kolejnych ofiar, bardzo często prowadząc do samozagłady istniejącego porządku świata. Izoluje to z racjonalnej rzeczywistości. Świat poza wojną jawi się jako nieprzenikniona i niezrozumiała dżungla. Konflikt, od walki jednostek pomiędzy sobą, do wystawionych przez państwa potężnych armii, konstytuuje quasi-universum sensu i celu w mikro- i makroskali. Jednak, a może na szczęście, dżungla prędzej czy później wchłonie każdego i wszystko.

Współczesna wielkoskalowa reprezentacja wojny została zmiękczona i oswojona, przesunięta w kierunku gry wideo, z których ktoś nagrał relację, choć sam w niej nie uczestniczy, tzn. nie uczestniczy swoją cielesnością, tylko przez cyfrowe, bezpieczne symulakrum¹¹. Przynajmniej od dwudziestu lat posunięto się o jeden efekt za daleko w kreacji obrazu wojny bitewnej i możliwości człowieka, który w niej uczestniczy. CGI jest świetnym narzędziem obrazowania wizji artystów, ale, przez swoje nieograniczone możliwości, stwarza pokusę łatwego i szybkiego (taniego) efektu. W filmach wojennych jest to o tyle niebezpieczne, że może stworzyć kreację bohatera nieśmiertelnego (zdehumanizowanego), karykaturę człowieczeństwa, żołnierza uniwersalnego (*Uniwersalny żołnierz*, reż. Roland Emmerich, 1992), dla którego walka na śmierć i życie staje się np. tłem do płomiennego romansu. Wojna dehumanizuje, wypacza sensy, generuje koszty i jest niszczycielska, czego swoiste świadectwo dają filmy podobne do *O jeden most za daleko*.

¹¹ Na temat cyfrowej reprezentacji cielesności w grach wideo por. T. Michaluk, *The value and meaning of physicality in non-digital sport and video games: from Pistorius to the Witcher*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach” 2020, t. 33, s. 343-352.

Piśmiennictwo

- Foucault M., *Trzeba bronić społeczeństwa*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Kant I., *Prolegomena*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993.
- Michaluk T., *AAAprawda. Telemetria prawdy*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2019, nr 2(26), s. 27-36.
- Michaluk T., *The value and meaning of physicality in non-digital sport and video games: from Pistorius to the Witcher*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach” 2020, t. 33, s. 343-352.
- Peirce C.S., *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, vol. I–II, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1998.
- Ryan C., *O jeden most za daleko*, Czytelnik, Warszawa 1979.
- Sosabowski S., *Wspomnienia. Droga wiodła ugorem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.

Filmy w porządku chronologicznym

- Bitwa o Ardeny*, reż. Ken Annakin, 1965.
- Bitwa o Anglię*, reż. Guy Hamilton, 1969.
- Tora! Tora! Tora!*, reż. Richard Fleischer, Ryzuo Kikushima i Kinji Fukusaku, 1970.
- Aguirre, gniew Boży*, reż. Werner Herzog, 1972.
- Monty Python i Święty Graal*, reż. Terry Jones i Terry Gilliam, 1975.
- O jedne most za daleko*, reż. Richarda Attenborough, 1977.
- Uniwersalny żołnierz*, reż. Roland Emmerich, 1992.
- Szeregowiec Ryan*, reż. Steven Spielberg, 1998.
- Helikopter w ogniu*, reż. Ridley Scott, 2002.
- Flyboys bohaterka eskadra*, reż. Tony Bill, 2006.
- Eskadra „Czerwone Ogony”*, reż. Anthony Hemingway, 2012.
- Dron*, reż. Jason Bourque, 2017.
- Midway*, reż. Roland Emmerich, 2019.
- W świetle dnia*, reż. Dénes Nagy, 2022.

Gry komputerowe

- America's Army*, 2009-2015.
- Arma*, 2006-2022.

Arnhem: The 'Market Garden' Operation, 1985.
Digital Combat Simulator, 2008-2023.

Pozostałe

Entertainment Software Rating Board (ESRB), <https://www.esrb.org/ratings-guide/> [1.05.2023].

Streszczenie / summary

W XXI wieku reprezentacja wojny w przekazach medialnych ulega postępującemu zmiękczeniu, a jej tragiczne koszty są akceptowane przez rozwinięte społeczeństwa, których polityka wywołuje i wspiera konflikty zbrojne. Wojna w sferze wizualnej i aksjologicznej podszywa się pod gry wideo. Prowadzi to do dehumanizacji ofiar, które przestają być postrzegane jako istoty ludzkie, stając się zbiorem animowanych pikseli. Znacząca część sztuki filmowej odnoszącej się do wojny wydaje się podążać w kierunku przedstawiania wojny jako tła dla barwnych przygód młodych mężczyzn, a nawet romansu. Wojny zostają sprowadzone do techniki i kosztu realizacji celu, bez uznania tragedii w wymiarze humanitarnym, który dotyka absolutnie wszystkich jej uczestników i świadków.

O jeden most za daleko (reż. Richard Attenborough, 1977) jest zapisem klęski potężnej alianckiej operacji lądowo-desantowej z okresu II wojny światowej. Fiasko jest przedstawione w wymiarze strategicznym, taktycznym i osobistym żołnierzy. Film przedstawia wojnę w kontekście nieracjonalnych decyzji, które nie liczą się z kosztami najtragiczniejszymi z możliwych, czyli kosztami życia ludzkiego. Film powstał jako autokrytyka aliantów, co samo w sobie obecnie jest mało spotykane.

Słowa kluczowe: *O jeden most za daleko*, Attenborough, dehumanizacja, wojna w mediach, wojna w filmie, semiotyka wojny

In the 21st century, the representation of war in media messages is becoming progressively softer, and its tragic costs are accepted by developed societies whose policies cause and support armed conflicts. War in the visual and axiological sphere impersonates video games. This leads to the dehumanization of victims, who are no longer perceived as human beings and become a collection of animated pixels. Much of the art of film relating to war seems to be moving in the direction of presenting war as a backdrop for young men's colorful adventures and even romance. Wars are reduced to technology and the cost of achieving the goal, without recognizing the tragedy in its humanitarian dimension, which affects absolutely all its participants and witnesses.

A Bridge Too Far (directed by Richard Attenborough, 1977) is a record of the failure of a powerful Allied amphibious operation during World War II. The fiasco is presented in terms of the strategic, tactical and personal dimensions of the soldiers. The film presents war in the context of irrational decisions that do not take into account the most tragic possible costs, i.e. the costs of human life. The film was created as a self-criticism of the Allies, which in itself is rarely seen nowadays.

Keywords: *A Bridge Too Far*, Attenborough, dehumanization, war in the media, war in film, semiotics of war

Roland Chalupa

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

rolcha@st.amu.edu.pl

absolwent kulturoznawstwa



„Honus, czy nie widzisz, że razem możemy być tylko teraz”? *Niebieski żołnierz*, 1970

„29 listopada 1864, Jedenasty Pułk Kawalerii z Kolorado, w sile ponad siedmiuset żołnierzy zaatakował spokojną wioskę Czejenów nad brzegiem Sand Creek w Kolorado. Indianie wzniesli amerykański sztandar oraz białą flagę na znak pokoju. Mimo tego kawaleria zaatakowała masakrując ponad pięciuset Indian z czego ponad połowę stanowiły kobiety i dzieci”¹.

Efekt utopionych kosztów może być rozumiany na wiele sposobów. Najczęściej odnosi się do jednostki i w taki właśnie sposób jest przedstawiany w źródłach wiedzy psychologicznej. Jednostka mimo świadomości błędnej decyzji, która nie przyniesie oczekiwanych korzyści i zysków, jest zdeterminowana w niej trwać. Jest to zaborczość (tylko

¹ *Niebieski żołnierz*, reż. Ralph Nelson, USA, 1970.

powierzchni) okraszona świadomością swojego własnego błędnego oglądu otaczającego świata czy błędnego wnioskowania, które w końcu doprowadza do złych czy tragicznych rezultatów. Jednak wydaje się, że nie jest to tak prosty mechanizm, który można wytłumaczyć jakąś cechą osobowości człowieka. Mimo wszystko jest to również psychologiczna pułapka, na którą może wpływać wiele naszych ludzkich podatności czy ukrytych mechanizmów. Efekt utopionych kosztów jest głównie interesujący ze względu na to, że sam w sobie jest procesem. Z jednej strony psychologia mówi z góry o sytuacji przegranej – koszty zostały utopione, czas został poświęcony, a owoców tego poświęcenia nie będzie żadnych, więc trwam w swojej decyzji, ponieważ „nie mogę stracić tak wiele”. Jednak proces ten trwa nie tylko poprzez świadomość, że poświęciło się już tak dużo, że nie można się wycofać, ale również dlatego, że pomimo braku perspektywy dobrych rezultatów człowiek wciąż wierzy w odmianę swojej passy i odmienienie swojego własnego losu.

Warto jednak na efekt utopionych kosztów spoglądać szerzej, na co pozwala nam chociażby socjologia lub również psychologia, gdy weźmiemy pod uwagę takie mechanizmy społeczne jak konformizm. Na myśl przychodzi też słynny eksperyment Solomona Ascha. Chodzi tutaj o konformizm informacyjny oraz normatywny opracowany przez Ascha w 1955 roku². To właśnie w tym eksperymencie badani odpowiadali niepoprawnie mimo przecucia lub nawet świadomości swojego błędu, jednak próbując upodobnić swoje wybory do wyborów innych. Chęć trwania w podjętej decyzji to przecież nie tylko zaborczość – to również chęć za wszelką cenę posiadania racji lub z drugiej strony lęk przed odrzuceniem. Co, jeśli przyznam, że się myliłem? Strach przed ilością zmarnowanego czasu, z którego nie można już zrezygnować, może być równie silny jak wiara, że wyczekiwany rezultat w końcu pojawi się na horyzoncie. Jednak problemem takiego rozumowania jest to, że w tym wypadku przeszłość jest już stanem rzeczy, czymś pewnym, co się wydarzyło, i uświadamia o wykonanych wcześniej decyzjach (jest już mało znacząca), natomiast przyszłość jest niewiadomą, losem,

² E. Aronson, *Człowiek – istota społeczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

któremu chce się coś powierzyć. Przyszłość jako wynik i synonim losu oddala się od psychologii, a zbliża w kierunku kultury. Dzięki temu efekt utopionych kosztów z perspektywy kulturowej może być grą. Niepewność przyszłości czy brak ustalonego wyniku staje się procesem trwania w grze. Jest to jedna z cech zabawy, które kategoryzuje Roger Caillois³. Dzieli on również samą zabawę na cztery kategorie, jedną z nich jest *alea*⁴, która polega przede wszystkim na przypadku, czyli na decyzjach, które nie są zależne od gracza, a sama zabawa w tym aspekcie polega na zwycięstwie nie nad sobą lub przeciwnikiem, ale nad losem. *Alea* więc jest również oczekiwaniem na zwrot, na pewnego rodzaju katharsis, które odmieni los jednostki lub zainicjuje przemianę. Utopione koszty więc nie muszą być tylko efektem, ale również zmaganiem z losem. Częściowo pasuje tutaj historia ukazana w książce oraz filmie *Moby Dick*, historia człowieka rozdartego pomiędzy własną wolą a przeznaczeniem. Na aktualnym etapie można zauważyć, że analiza efektu utopionych kosztów jest bardzo dramatyczna, ponieważ ukazuje człowieka mającego wiele sprzeczności. Jest to figura człowieka, który sam siebie mógłby zapytać: „czy odmieni się mój los, skoro tyle już poświęciłem? Czy brnąć dalej w to, co brnę, mimo tego, że wszystko, co mnie do tego doprowadziło, wygląda przerażająco”? W tym tekście skupię się na filmie *Niebieski żołnierz* z 1970 roku w reżyserii Ralpa Nelsona i na jego podstawie postaram się wykazać mechanizm utopionych kosztów. W analizie wspomnianego dzieła przede wszystkim będzie mnie interesować relacja dwójki głównych bohaterów: Cresty oraz Honusa. Najbardziej skupię się na świadomości narracyjnej (przewodnia narracja jest prowadzona przez Crestę) oraz na dramacie, który ujawnia się w takim sposobie opowiadania historii na temat dziewiętnastowiecznych masakr na rdzennej ludności Ameryki Północnej.

Tematyka wojenna jest bardzo wdzięcznym tematem, jeśli chodzi o próbę jej interpretacji w kwestii utopionych kosztów. Wojna to nic innego jak szaleństwo sprowadzone do czysto ludzkiego wymiaru, a w szaleństwie łatwo się zatracić, kiedy wcześniej już się go zakosztowało. Pasują tutaj słowa Nietzschego piszącego: „A gdy długo

³ R. Caillois, *Gry i ludzie*, Oficyna Wydawnicza VOLUMEN, Warszawa 1997.

⁴ Ibidem.

spoglądasz w otchłań, również otchłań spogląda w ciebie”⁵. Wojna jest prawdopodobnie zawsze działaniem wbrew sobie, jednak osoba postawiona w takiej rzeczywistości, często poddaje się jej okrucieństwu i zaprzecza swojemu instynktowi. Wojna to los człowieka idącego przed siebie, gotowego zagrać w potworną zabawę, grę, we wspomnianą *alea*, gdzie los potraktuje łaskawie jego samego lub wroga. Jest to jednak tylko pewien punkt widzenia, często również powielany przez kino.

W uczuciu rozdarcia tkwi także Honus, tytułowy bohater filmu *Niebieski żołnierz*, który być może poddaje się okrutnej narracji wojny, jednak podświadomie ją podważa. Dlatego dzieło to wydaje się interesujące do analizy, gdyż o wojnie opowiada w nietypowy dla kina sposób. Przede wszystkim mamy do czynienia z narracją z perspektywy białej kobiety, czyli Cresty, w przeszłości żyjącej również wśród Indian. To nie jest jedyny kobiecy pierwiastek tego filmu, ponieważ dzieło to otwiera utwór (zaraz po planszy informującej widza, z jakim wydarzeniem historycznym ma do czynienia) autorstwa Buffy Saint Marie o takim samym tytule. Widz od razu jest wprowadzany w historię ekspansji białego człowieka na kontynencie amerykańskim z perspektywy kobiecej. Pierwsze słowa wspomnianego utworu brzmią następująco:

Tell you a story and it's a true one. And I'll tell it like you'll understand. And I ain't gonna talk like some history man⁶.

Widzimy tutaj już pewnego rodzaju negację popularnych narracji nie tylko w kinie amerykańskim, ale narracji kulturowej oraz historycznej w ogóle. Narratorka utworu stawia prawdę w opozycji do historii. Równie kontestujący wydaje się być język obrazu czy jego struktura, np. montaż. Cresta pojawia się w kadrze już w drugim ujęciu, zaraz po planie totalnym, oraz w piątym ujęciu w opozycji do wcześniejszych ujęć żołnierzy z Pułku Kawalerii. Kobieta jest więc z perspektywy żołnierzy usytuowana w roli antybohaterki, co dodaje jej sprawczości, ale i nowego, semantycznego znaczenia. Jest bohaterką, która może

⁵ F. Nietzsche, *Dzieła wszystkie. Tom 5. Poza dobrem i złem. Z genealogii moralności*, Oficyna, Łódź 2019.

⁶ *Niebieski żołnierz*.

o coś walczyć, może coś zmienić. Nie jest ona westernową damą, która przyjmuje pod swój dach mężczyzn zajętych tworzeniem historii. Nie jest wyrzucona poza kadr historii kina. Warto tutaj przywołać pierwsze zdanie, jakie w ogóle pada w całym filmie, czyli: *Stupid little hat* wypowiedziane przez amerykańskiego żołnierza jako komentarz wobec kapelusza Cresty. Ironiczne wydają się te słowa wypowiedziane przez mężczyznę z takim samym typem nakrycia głowy, po prostu innego rodzaju (prawdopodobnie wcale nie mądrzejszego rodzaju).

Niebieski żołnierz był i wciąż jest kategoryzowany jako western, a dokładniej antywestern, głównie przez portretowanie rzeczywistości w sposób mniej mityczny a bardziej dosadny. Obraz Ralpha Nelsona to odmienne spojrzenie na zmiany jakich dokonywał biały człowiek na ziemiach amerykańskich, w tym przypadku w drugiej połowie XIX wieku. Dzieło to można rozpatrywać jako opozycję do wcześniejszych dokonań tego gatunku. Przykładem może być dzieło Howarda Hawksa z 1948 roku *Rzeka czerwona*, gdzie tereny Ameryki Północnej są ukazane jako miejsce do okiełznania, do wykorzystania przez człowieka. Są to tereny, z których według narracji filmu musi płynąć jakaś korzyść. Główną osią obrazu Hawksa jest przeprowadzenie bydła ze stanu Teksas do Missouri, a jedynymi przeszkodami są natura oraz ludność rdzenna. To tylko część różnic, dzięki którym właśnie *Niebieski żołnierz* jest opozycją do typowego gatunkowego westernu i jego mitu. Warto jeszcze porównać *Niebieskiego żołnierza* do innego westernu, biorąc pod uwagę bardziej sprawiedliwe kryteria. Mowa tutaj o obrazie Arthura Penna *Mały wielki człowiek*, który powstał w tym samym roku co dzieło Ralpha Nelsona. Choć intencje filmu Penna wydają się podobne do tych w *Niebieskim żołnierzu*, to problemem jest zbyt duża ilość humoru oraz komediowego wydzźwięku historii, która przykrywa jego antywesternowe przesłanie.

Wracając do omawianego dzieła, warto skupić się na relacji głównych bohaterów. Cresta poznaje Honusa zaraz po tym, gdy zostali jedynymi ocalałymi po ataku Czejenów. To właśnie ich wędrówka oraz rodząca się relacja posłuży za przykład efektu utopionych kosztów. Każdy z nich odgrywa pewną rolę społeczną, będąc przedstawicielem nie tyle innej kultury (ponieważ nie wywodzą się z odmiennych światów),

co innych poglądów na rzeczywistość, w której aktualnie uczestniczą. Efekt utopionych kosztów jest widoczny od samego początku, ponieważ wiemy, że role społeczne będą się utrzymywać, a wynik końcowy jest znany. Nie tylko wiemy, jak historia potoczyła się w Ameryce Północnej, ale jeśli spoglądać na sam film jak na dzieło oddzielone od rzeczywistości oraz wiedzy historycznej, to widz jest uświadomiony o wyniku masakry (również wojen) już na samym początku. W ten sposób relacja Honusa i Cresty staje się dramatyczna i będzie zmierzać w kierunku rozpadu. To, że role społeczne będą się utrzymywać, wiemy głównie przez wspomnianą już konstrukcję *Niebieskiego żołnierza*. Honus znajdujący się w rzeczywistości wojennej nie szuka nowej tożsamości ani narracji, lecz poszukuje narzędzi do confirmacji swojej roli, wypierając się ewentualnej weryfikacji. Widz jest świadom, że mimo rodzących się uczuć pomiędzy bohaterami ich relacja nie ma racji bytu. Podczas ich wędrówki Cresta nie traktuje Honusa poważnie, w dużej mierze widząc jego naiwność oraz etnocentryzm. Pokazuje to chociażby scena, w której kobieta z nutą pogardy reaguje na dramat mężczyzny spacerującego przy zwłokach zabitych amerykańskich żołnierzy i domagającego się wygłoszenia modlitwy. To, co miało nią być, staje się pewnego rodzaju wierszem, rymowaną pozbawioną jakiegokolwiek sakralności i duchowości, a pełną mitów o odwadze i męstwie Pułku, do którego należał niebieski żołnierz. Cresta reaguje na tę scenę niczym innym jak pożalowaniem Honusa i jego zaciętrzewienia w narracji własnego świata.

Cała historia idzie już wyłącznie w kierunku złego. Bohater jest jedną z egzemplifikacji efektu utopionych kosztów. Świat burzy się na jego oczach, gdy zostaje świadkiem własnej przegranej, świadkiem bronięcia się Indian przed postępującą ekspansją wojsk amerykańskich. Relacja Honusa z Crestą jest możliwa tylko podczas wędrówki bohaterów w kierunku Fort Reunion. Wspólna podróż jest więc pogłębieniem się relacji i rodzeniem się uczuć, które u celu przestaną istnieć. Zanim niebieski żołnierz wróci w szeregi swoich amerykańskich kompanów, nasycy się czułością, chociaż stara się to ukrywać. Wypiera się uczuć do kobiety, która wcześniej obdarowywała miłością Cętkowanego Wilka – jednego z Indian. Sama Cresta jest dla Honusa postacią tragiczną. Prawdopodobnie ją kocha, ale jednocześnie jest ona częścią świata do wyeliminowania.

Bohaterowie w filmie Nelsona jednak w obliczu pustki amerykańskich równin muszą zmierzać do Fortu. Główna bohaterka jest świadoma tego stanu rzeczy i nie widzi w ich wspólnej wędrówce romantycznej przeprawy, lecz użyteczność: chce dotrzeć na miejsce cała, chce przetrwać. Staje się egzemplifikacją kobiety świadomej i zarazem dramatycznej. Zmierając do fortu, zmierza również na spotkanie ze swoim mężem, amerykańskim żołnierzem. Po doświadczeniach z Nowego Świata kobieta przekreśla jakąkolwiek szansę na relację. Widać, jak walczy ze swoją własną kulturą, ze swoim pochodzeniem, a nawet z definicją miłości. Miłość musi być dla niej powiązana z moralnością i jest kolejnym objawem jej siły, ponieważ nie daje się zamknąć w świecie rządzonym przez mężczyzn. Relację ze swoim mężem Cresta wykorzysta według własnego kompasu moralności, ponieważ jest świadoma, że w innym wypadku będzie mogła historię tylko obserwowować, a nie próbować zmienić. W filmie bohaterka chce ostrzec plemię przed najazdem sił amerykańskich, pragnie ich uratować, ale wiadomo, że choć jej starania są piękne, to z góry skazane są na porażkę. Kobieta od samego początku zmierza w kierunku otchłani, w kierunku ponoszenia dalszych kosztów, a jej decyzje stają się tylko symboliczne. Zginie wśród Indian lub uda jej się przeżyć jako świadkini masakry ludu, z którym jest związana emocjonalnie, o który na swój sposób walczy. Jeśli chodzi o ostateczny wynik, to każdy ze scenariuszy w tym wypadku jest jej klęską. Jej jedyną możliwą walką była próba zmiany wektora moralności tytułowego żołnierza i wykazania jego hipokryzji, ale to również była forma popadania w coraz większe koszty.

Honus jest postacią jeszcze bardziej tragiczną, ponieważ nie jest on nawet człowiekiem rozdartym pomiędzy dwa światy, gdzie jeden z nich mógłby służyć jako wizja dobrego wyboru, po którym następowalby ewentualny zysk. Tak naprawdę donikąd nie zmierza, przypadek i los toczą jego historię, która jest równie tragiczna co groteskowa. Najbardziej widoczne jest to w tragikomicznej scenie, gdzie nagle staje w walce na śmierć i życie z rdzennym mieszkańcem Ameryki tylko dlatego, iż postanowił szukać swojej zaginionej szkapety. Gdy dochodzi do pojedynku, w którym wygrywa, nie potrafi zadać ostatecznego śmiertelnego ciosu przegranemu w walce. Jest tylko niebieskim żołnierzem, a jego jedynym

prawdziwym atrybutem jest kolor, który implikuje wyłącznie dychotomię świata podzielonego na niebieskie mundury oraz czerwonoskórą ludność. Ten podzielony świat niestety ma już wyznaczoną ścieżkę swojego losu, a potwierdza to nie tylko narracja zawarta w filmie, ale również kształt idei, jakie były znane w tamtym okresie. Francuski antropolog Edmond Perrier wyraził to druzgocącymi słowami pod koniec XIX wieku:

Tak jak zwierzęta znikają, napotkawszy ów wyższy byt – człowieka, tak i dzikus odchodzi w cień przy Europejczyku, zanim jeszcze pochłonie go cywilizacja⁷.

Podobne słowa wypowiedział również brytyjski antropolog Benjamin Kidd w książce *Social Evolution*, pisząc o tym, że kontakt rasy niższej zawsze w kontakcie z wyższą ulega wyniszczeniu⁸. Dlatego cokolwiek Honus i jego towarzysza uczynią, losy są już zapisane. Każdy ich kolejny ruch oraz decyzja to coraz większe utrapienie i krok w kierunku porażki i to prawdopodobnie porażki świadomej. Kształt ich przeszłego życia zanika, a ich decyzje prowadzą nieuchronnie do katastrofy – jednak nikt z nich nie jest w stanie się wycofać. Cresta i Honus są niewolnikami społecznych ról i swego dziedzictwa etnicznego. Już nic nie poradzą. Obraz Ralpa Nelsona kończy się ukazaniem krwawego ataku na wioskę Czejenów, czyli tym, o czym wiemy już od samego początku opowiadanej historii. Widz *Niebieskiego żołnierza* może uczestniczyć w tej dramaturgii, będącej ciekawą egzemplifikacją kosztów, które od samego początku były utopione.

Dramat człowieka dążącego do katastrofy świetnie ukazuje również film *Silent Twins* w reżyserii Agnieszki Smoczyńskiej. Dobitnie pokazany w nim jest brak perspektywy odwrotu od podjętej wcześniej drastycznej decyzji. Wyboru tak wielkiego i heroicznego, że jedyną złą decyzją wydaje się właśnie wycofanie z podjętej decyzji. Milczenie, które jest motywem przewodnim filmu, staje się kontestacją świata zewnętrznego, ale głównie świata dorosłych. W tym aspekcie koszty

⁷ P. Wielgosz, *Gra w rasy. Jak kapitalizm dzieli by rządzić*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2021, s. 193.

⁸ Ibidem, s. 193.

ponoszone przez bliźniaczki z dnia na dzień stają się coraz większe, a ewentualne wyjście z impasu staje się powoli nie tyle niemożliwe, co nieopłacalne. Siostry trwają wspólnie w swoim postanowieniu, jednak znamienne są sceny, w których bohaterki schylają głowy, unikając kontaktu wzrokowego z dorosłymi. Jedna z sióstr często w takich sytuacjach poszukuje afirmacji u drugiej, poprzez krótkie spoglądanie na rówieśniczkę. Jakby chciała upewnić się: czy wciąż w tym trwamy? Wydaje się, że można zobaczyć tu przywoływany wcześniej syndrom z eksperymentu Ascha. Czy konformizm, czyli również poszukiwanie miłości, może prowadzić z pełną świadomością do destrukcji? Moment, który przerwie milczące nastawienie do świata (głównie dorosłych), nie nadchodzi. Buduje się tutaj pewna relacja władzy i tylko brak tej władzy jest w stanie przywrócić jednej z sióstr mowę. Poniesione wyrzeczenie musi trwać, ponieważ powrót do świata słów wiązałby się z postawieniem pytania: po co to było i kto to zapoczątkował? W filmie Smoczyńskiej rozwiązanie okazuje się drastyczne, co sprawia, że utopione koszty są druzgocąco widoczne.

W sztuce filmowej często warto skupić się na analizie dzieła, a zatem też postaci czy na formy narracyjnej. Jednak kino jest również sztuką symbolizmu, a symbolizm ten w zależności od złożonej całości, niezależnie, w jakiej formie jest ukazany, ma szansę się wybronić. Efekt utopionych kosztów w kontekście filmu *Dawno temu w Ameryce* jest według mnie całkowicie zawarty w kilkuminutowej scenie, w której jeden z bohaterów pragnie podarować dziewczynie kremówkę. Wspomniane dzieło Sergio Leone jest często nazywany jego największym dziełem i wielkim dokonaniem kinematograficznym. W początkowej głównej perspektywie opowiada o losach młodych chłopców dorastających w nowojorskiej rzeczywistości pierwszych dekad XX wieku, lecz można znaleźć również wiele pomocniczych określeń, które w pewnym sensie są prawdziwe: historia o nowojorskiej mafii, o prohibicji w Stanach Zjednoczonych XX wieku, o przyjaźni czy o przemijającym czasie. Wydaje się jednak, że prawdziwe będzie również stwierdzenie, iż jest to obraz o życiowych wyborach. Scena, w której młody Patsy z zakupioną kremówką siedzi na schodach przed drzwiami mieszkania dziewczyny (czekając na jej wyjście, które byłoby dla bohatera spotkaniem ze światem kobiecości

oraz nowych uczuć), staje się miejscem jego wewnętrznej walki. Scena trwa kilka minut, towarzyszy jej nienachalna, ale piękna muzyka Ennio Morricone, dzięki czemu nabiera wspomnianego symbolizmu. Patsy w bardzo spokojny i dosyć subtelny sposób, zaczynając tylko od podjadania, decyduje się na zjedzenie całego podarunku oraz ucieczkę przed drzwiami. W kontekście filmu, który był tworzony w wymiarze epickim (długość, objętość czasowa całej historii oraz wielość perspektyw), scena ta wydaje się metaforycznym ukazaniem efektu utopionych kosztów. Patsy jest świadom, że wycofuje się ze swojego postanowienia. Wybiera świat na kształt zachłanności czy egoizmu. Można stwierdzić: nie postępuje dobrze, bo nie tak chciał postąpić. Biorąc pod uwagę wielość wydarzeń oraz zależności pomiędzy bohaterami czy ich ścieżki wyborów rozpięte w dziele na ponad cztery godziny, scena ta zawsze może powracać do widza. Gdy w tym przedstawionym filmowym świecie dochodzi do momentów dramatycznych, do przykrych konsekwencji wcześniejszych decyzji i gdy brakuje wrażliwości i sensu, widz może wrócić wtedy do sceny i zapytać: Jak potoczyłyby się losy przyjaciół z *Dawno temu w Ameryce*, gdyby Patsy postąpił inaczej?

Piśmiennictwo

- Aronson E., *Człowiek – istota społeczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Caillois R., *Gry i ludzie*, Oficyna Wydawnicza VOLUMEN, Warszawa 1997.
- Nietzsche F., *Dzieła wszystkie. Tom 5. Poza dobrem i złem. Z genealogii moralności*, Oficyna, Łódź 2019.
- Wielgosz P., *Gra w rasy. Jak kapitalizm dzieli by rządzić*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2021.

Streszczenie / summary

Wszelkie koszty poniesione przed podjęciem decyzji zostały już poniesione, niezależnie od tego, jaką decyzję podjęto. Wojna jest stanem

istniejącym, nie podejmujemy decyzji o wojnie. Można się tam zadowolić, można doświadczyć miłości w czasie wojny, można zrozumieć świat. *Soldier Blue* to amerykański western rewizjonistyczny z 1970 roku inspirowany wydarzeniami z masakry w Sand Creek w Kolorado w 1864 roku. Wędrówka głównych bohaterów przez prerię potwierdza tylko, że pojedynczy człowiek wobec wielkiego konfliktu społecznego jest całkowicie bezbronny.

Słowa kluczowe: *Niebieski żołnierz*, Nelson, wędrówka, alea, antywestern, etnocentryzm

Any costs incurred prior to making a decision have already been incurred no matter what decision is made. War is an existing condition, we do not make decisions about war. You can settle in there, you can experience love during war, you can understand the world. *Soldier Blue* is a 1970 American Revisionist Western film inspired by events of the 1864 Sand Creek massacre in Colorado. The main characters' journey through the prairie only confirms that an individual person is completely defenseless in the face of a great social conflict.

Keywords: *Soldier Blue*, Nelson, wandering, alea, anti-Western, ethnocentrism

Agnieszka Doda-Wyszyńska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań
adod@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0002-4726-5669



Przepraszam, czyja to wojna? *Ziemia niczyja*, 2001

„Czym się różni pesymista od optymisty?
Pesymista powie, że już gorzej być nie może,
optymista: może”.
(żart z początku filmu *Ziemia niczyja*, 2:30)

Możliwość – *Kairos* / *Metis*

W żarcie o pesymizmie i optymizmie opisane jest doświadczenie trudnej chwili, gdy oczekujemy poprawy sytuacji. Sławomir Mrozek w felietonie *Trudność* twierdzi, że „najtrudniej jest przeżyć najbliższe pięć minut”¹, bo jest ono przeważnie nudne i trzeba wykonać jakąś nieciekawą czynność. Inaczej odczuwamy upływ czasu w tzw. ważnych chwilach, np.

¹ S. Mrozek, *Trudność*, [w:] *Małe listy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

podczas wojny. Tu najbliższe minuty mogą decydować o naszym przeżyciu bądź śmierci. Gdy znajdziemy się w sytuacji określanej jako „między młotem a kowadłem”, jak bohaterowie *No man's land*, np. w okopach, z jednym towarzyszem broni, który potrzebuje pomocy, i z jednym wrogiem, który próbuje nas zabić, wtedy czas upływa jeszcze inaczej.

Problemem staje się nie tylko najbliższe pięć minut, ale i przeciwnik, który chce przeżyć tak jak my, ale stanowi dodatkowe zagrożenie, element nieprzewidywalny. Obaj czekamy na wyzwolenie z niewielkiej przestrzeni w tej dziwnej wojnie, gdy znajomy ze szkoły został określony jako nasz śmiertelny wróg, ale w okopie znowu staje się w pewnym sensie znajomym. Czy uda nam się przez kilka chwil albo godzin rozegrać relację, zmienić nasze wzajemne nastawienie i może nawet zamienić przeciwnika w przyjaciela?

Do okopu na tzw. ziemi niczyjej trafiają dwaj żołnierze narodów w stanie wojny. Jeszcze do niedawna nie wiedzieli, że są sobie wrodzy, zamieszkiwali bowiem jedno wspólne państwo – Jugosławię. Bośniak i Serb, aby ratować trzeciego, rannego i leżącego na tzw. minie wyskakującej bośniackiego żołnierza, muszą się sprzymierzyć. Na szczęście mówią tym samym językiem, nawet wspominają tę samą koleżankę ze szkoły. Jednak sytuacja wojny nie daje się w pół dnia wymazać ze świadomości.

Schemat taktycznego działania jednostki, opisany przez Michela de Certeau, to działanie kogoś, kto szuka możliwości jakiegoś nowego ruchu w ściśle określonej sytuacji, szuka *Metis*, korzystnego momentu, odpowiedniego punktu na osi czasu, który Certeau nazywa „sposobnością” w dominującym doświadczeniu czasu kryzysu należącego do *Kairos*.

Z tych trzech głównych greckich pojęć czasu: *Aion*, *Chronos* i *Kairos* wywodzimy trzy pojęcia odniesione do rozumienia naszej egzystencjalnej sytuacji. Kolejno: trwanie, ciągłość i niepowtarzalność. *Aion* opisuje czas jako trwanie, wiek, wieczność, ale również epokę jako pewną całość dziejów. *Chronos* wyraża ilościowy aspekt trwania, opisuje jako całość to, co zmienne. *Kairos* to „ten oto”, „właściwy” czas, odpowiedni moment do działania, stworzony przez przemijające okoliczności.

Jednostka świadoma próbuje zawsze jakoś „wygrać” niekorzystną sytuację, swoje ograniczenia, swój niedostatek sił i ograniczony czas

działania. Jest to jednocześnie nauka na błędach, działanie okupione ryzykiem zatrzymania na etapie słabości, zanim osiągniemy pozytywny skutek, który wydaje się wewnątrz kryzysu niemożliwy. Bo jak można z negatywnej, zagrażającej nam sytuacji wyciągnąć pozytywny skutek? Wygrywanie ograniczeń to taktyka codzienności, np. umiejętność skonsolidowania wokół siebie pomocników. Drugi człowiek w kryzysowym momencie jawi się z początku negatywnie, jako kolejne ograniczenie, bo przecież drugi jest zawsze inny, wnosi swoje ograniczenia, inaczej postrzega rzeczywistość, nie musi być wrogiem, żeby dodatkowo utrudniał nasze działanie. Nie ma jednak możliwości stworzenia całościowego i zupełnie indywidualnego planu działania i ujarznienia przeciwnika w obiektywnie istniejącej, jakiejś pozaczasowej przestrzeni. Paradoksalnie właśnie ów brak miejsca (w czasach kryzysu czy wojny) i nadmiar innych, z innymi od naszych pomysłami, gwarantuje naszej taktyce mobilność i wykorzystanie możliwości, jakie oferuje konkretna chwila (*Kairos*). Taktyka, jak pisze Certeau, jest wykorzystaniem braków w nadzorze władzy, jest podstępem i sztuką słabszego, uczy ze słabości czynić siłę. Tworzą ją trzy mechanizmy roztropności (poj. *Metis*): pamięci, przesuwania się i kumulowania znaczeń i okazji do wykorzystania.

„Mniej czasu” to bardzo ważne miejsce taktyczne na schemacie francuskiego myśliciela opisującego taktykę codzienności. Gdy czasu jest mało, kumulują się możliwości jednostki, wyznaczona zostaje nowa perspektywa działania. Z góry narzucone programy, normy, strategie, często uniemożliwiają wygranie jakiejś prywatnej wojny, kryzysu, ograniczenia. Jednostka zanim wykorzysta korzystną chwilę (*Metis*), musi cofnąć się na pozycję „więcej pamięci”. Myślenie taktyczne przewiduje różne możliwości rozwiązania trudnych sytuacji przez łączenie uprzednich albo możliwych do zaistnienia okoliczności. *Metis* to zdolność kumulowania doświadczeń, koncentrująca największą ilość wiedzy w najmniejszej jednostce czasu. Zawsze istnieje ryzyko zawłaszczenia naszego doświadczenia przez system, który dokona obróbki danych na swoją modłę².

² Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, schemat taktyki codzienności na stronie 37.

Dziwny czas wojny

Obserwując dziś wojnę za naszą granicą, spowodowaną inwazją Federacji Rosyjskiej na Ukrainę (24 lutego 2022 roku), widzimy, jak niezręczny jest czas wojny dla państw niezaangażowanych w nią bezpośrednio i dla mediów. Zwłaszcza, gdy konflikt nie zostaje rozwiązany w krótkim czasie, a właściwie nawet nie potrafimy zlokalizować jego źródła, zainteresowanie wojną słabnie i właściwie na polu boju pozostają tylko ci, którzy bezpośrednio walczą o swoje życie. To ich dotyczy greckie pojęcie *Metis* mówiące o najwyższym stopniu roztropności.

Pojęcie *Metis* pochodzi od imienia greckiej bogini (Mētis, Metyda, Rozsądek, Roztropność, Rozwaga, Przebiegłość) – uchodziła za jedną z najstarszych córek tytana Okeanosa i tytanimidy Tetydy. Była pierwszą żoną (lub pierwszą kochanką) Zeusa. Kiedy zasiadł na tronie na Olimpie, postanowił poszukać żony. Zdecydował się na jedną z tytanid, by pokazać, że nie ma uprzedzeń do społeczności poza Olimpem. Jego wybór padł na Metis. Kiedy ta zaszła z nim w ciążę, otrzymała przepowiednię głoszącą, że po urodzeniu pierwszego dziecka, córki wyda na świat chłopca i będzie on na tyle potężny, by zrzucić ojca z tronu i rządzić wszechświatem. Zeus przerażony taką wizją połknął ciężarną żonę. Metis jako nieśmiertelna pozostała w jego żołądku. Urodziła tam dziewczynkę, która stała się ponagającym głosem w głębi głowy swojego ojca. Kiedy była gotowa do wyjścia, chciała to zrobić w spektakularny sposób. Zamieniła się w myśl, czego nauczyła ją sama Metis, i dostała się do głowy Zeusa, gdzie kopała i krzyczała, aż w końcu dzięki Hefajstosowi wydostała się na zewnątrz jako Atena, bogini sztuki wojennej i mądrości.

Metis stanowi według Michela de Certeau specyficznym używaną „pamięć”, z jednej strony nabytą, z drugiej zdolną do tworzenia przeszłości, wyznaczającą na osi czasu nowy punkt odniesienia, otwierający horyzonty niewynikające bezpośrednio ze skumulowanych doświadczeń. Ja wyobrażam sobie, że jest to pamięć reżysera, który potrafi nie tylko spojrzeć na wybrany do przedstawienia inny świat z lotu ptaka, ale przede wszystkim z każdej perspektywy znajdującego się na planie aktora.

Ziemia niczyja (2001) to film młodego wówczas, około trzydziestoletniego bośniackiego reżysera Danisa Tanovića urodzonego w 1969 roku w byłej Jugosławii. Tanović rozpoczął studia w szkole filmowej w Sarajewie, przerwał je wybuch wojny domowej³. Opowiada o dziwności współczesnych wojen w ogólności, wojen obserwowanych i komentowanych przez cały świat, można by rzec: na bieżąco. Dzieło autorskie Tanovića – poza reżyserią był on także autorem scenariusza i muzyki do filmu, która jest wyjątkowo prosta i przejmująca – jest dziełem kompletnym, filmem o uniwersalności ludzkiej natury, która podczas wojny objawia się w całej pełni. Jest to „natura” – niezależnie od narodowości, kultury, emocjonalności – nieustannie szukająca, rozpoznająca (niekoniecznie prawidłowo) towarzyszy i wrogów.

Problem ze współczesną wojną polega na tym, że rozgrywa się na oczach mediów, dla których liczy się nie rzetelna informacja, np. prawda o konflikcie, źródło problemu, lecz liczy się zarządzanie uwagą. Już sto lat temu brytyjski arystokrata Arthur Ponsonby tak opisywał fotografie z I wojny światowej:

Dla niewtajemniczonych obraz uchwycony na fotografii jest niezwykle wiarygodny. Wydaje się, że nie może być nic bardziej autentycznego niż zdjęcie. Ponieważ mało komu przychodzi do głowy podważać prawdziwość fotografii, mają one specjalną wartość, jako że w przeciwieństwie do zwykłego stwierdzenia faktu nie można ich łatwo zanegować czy skrytykować. Dopiero po dłuższym czasie, jeśli w ogóle, udaje się wykryć fałszerstwo.

W czasie wojny fałszowanie zdjęć urosło niemal do rangi przemysłu. Dotyczy to wszystkich krajów, choć największymi specjalistami w tej dziedzinie byli Francuzi⁴.

Już obie wojny światowe były wojnami informacyjnymi. Co dopiero wojny współczesne, które mają technologicznie dużo doskonalsze

³ Tanović w 1994 roku wyjechał z kraju, by rozpocząć studia w Belgii, obecnie mieszka w Paryżu.

⁴ A. Ponsonby, *Kłamstwa czasów wojny. Propaganda podczas pierwszej wojny światowej*, tłum. R. Bąkiewicz, Wektory, Wrocław 2022, s. 158.

narzędzia? Pod pozorem bezpośredniego przekazu (braku dystansu czasowego) manipuluje się najbardziej.

Nawet bezpośredni obraz jest potem dystrybuowany. Dystrybucja informacji z frontu przechodzi przez biurka dziennikarzy i urzędników, którzy często żyją w systemie równie złym jak wojna, mianowicie w systemie urzędniczym, który jest według filozof Hannah Arendt najlepszym podłożem totalitaryzmu. O ofiarach – kto się nimi stanie i jak będą postrzegane – decydują nie tylko walczący o przetrwanie, lecz ludzie zza biurka (tacy jak opisany przez Arendt w *Banalności zła* Adolf Eichmann czy przedstawiony w filmie Tanovića porucznik Soft). W totalitaryzmie i w wojnie nie możemy wyznaczyć sobie ani perspektywy pięciu minut, ani pół godziny, ani nawet roku czy kilku lat. W tych dwóch systemach tracimy orientację, do czego zmierza świat i co nas czeka zarówno w bliższej, jak i dalszej przyszłości. Absurd wojny rozlewa się dzisiaj na cały świat. Jedynym podmiotem, który może na tym fakcie zyskać, jest podmiot zarządzający naszą uwagą: media. W ten sposób metaforyka wojny przenika w XXI wieku wszystkie dziedziny życia.

Trzy spojrzenia na wojnę i terror

U Tanovića mamy wojnę przedstawioną z trzech punktów widzenia: jednostkowego, wojskowego i medialnego. Wyznaczają je z jednej strony, jednostkowej, trzej główni bohaterowie w okopie, reprezentujący dwie zwaśnione strony: dwóch Bośniaków Ciki (Branko Djurić) i Cera (Filip Šovagović) leżący większą część filmu na bombie, oraz Nino (Rene Bitorajac) z wrogiej armii, który przyszedł przeszukać okopy w towarzystwie swojego dowódcy, lecz ten wkrótce zginął. To punkt widzenia wysłanych na wojnę jednostek.

Z drugiej strony, mamy dwa podmioty zbiorowe, cały sztab wielonarodowej „pokojoyej” armii ONZ zwanej smerfami ze względu na niebieskie hełmy i jeszcze większy wielonarodowy sztab reporterski. W relacjonowaniu sytuacji wojennej w ukazywanym w filmie rewirze, prym wiedzie brytyjska dziennikarka Jane Livingstone (grana przez

Katrin Cartlidge⁵), która stara się nie tylko rzetelnie ukazać sytuację wojny, ale również pomagać w ratowaniu ludzi.

Pod koniec XX wieku media już potrafią podsłuchiwać wojsko, czyli mają dostęp do wiedzy zarezerwowanej dla żołnierzy, dotyczącej rozkazów, wcześniej niemożliwy.

Reporterka Jane wie, że jej czas, aby uratować konkretnych ludzi, jest bardzo ograniczony. Próbuje go zdobyć więcej, informując media, co się dzieje bezpośrednio na froncie, że czyjeś życie jest zagrożone. Nie możemy głównym bohaterem z tzw. podmiotów zbiorowych (wojsko, media) odmówić dobrej woli. Właściwie nikomu z nich. Może poza wyjątkiem znudzonego zwierzchnika z NATO (świetna rola brytyjskiego aktora Simona Callowa), który najchętniej nie opuszczałby swojego centrum dowodzenia, gdzie przechowuje apetyczną asystentkę.

Jednak media masowe kierują się według niemieckiego socjologa Niklasa Luhmanna trzema wytycznymi niemającymi nic wspólnego z rzetelnością informacji: nowością, zaskoczeniem i irytacją⁶. Te cechy/wytyczne mediów nie mają też nic wspólnego z dobrą wolą. Dlatego ostatecznie, gdy główni bohaterowie się w końcu pozabijają na oczach całego świata, jedynym podsumowaniem wynikającym z funkcjonowania mediów jest słynne pytanie do operatora kamery: „Masz to?”.

Wojsko ONZ próbuje załagodzić wojenną sytuację, podobnie jak media. Dlatego w końcówce filmu obserwujemy subtelną „chemię” między przedstawicielami wojska i mediów, dziennikarką z Anglii i żołnierzem francuskim.

W jugosłowiańskim konflikcie wojennym z lat 90. XX wieku próbowaliśmy się zorientować i wtedy, i dziś, ale jest to wciąż konflikt z wielu powodów intelektualnie niedostępny. O niektórych z tych powodów pisze znawca tematyki Jugosławii Marek Waldenberg:

⁵ Rok po zagranii u Tanovića zmarła w wyniku powikłań po zapaleniu płuc, w wieku 41 lat.

⁶ N. Luhmann, *Realność mediów masowych*, tłum. J. Barbacka, GAJT, Wrocław 2009, s. 17.

W tej książce piszę o wydarzeniach dotyczących kraju przez długi czas nieznanego mi, obcego, niezagrażających mnie i moim bliskim. Znaczną sympatią zacząłem Jugosławię darzyć w okresie narastania Października. Uważany w Krakowie za czołowego rewizjonistę, dopatrywałem się w systemie jugosłowiańskim cech zbliżających go do socjalizmu, a nie do jego parodii istniejącej w ZSRR i w krajach tzw. demokracji ludowej. Powtarzające się dość często od 1957 r. wyjazdy do tego kraju potęgowały moją sympatię do zamieszkujących go ludzi, do Jugosłowian⁷.

Rewizjonizm powstały w XIX wieku, którego teoretykiem był Eduard Bernstein, kwestionował zwłaszcza ideę rewolucji społecznej oraz dyktaturę proletariatu, odrzucał wezwanie do natychmiastowego obalenia kapitalizmu na rzecz jego stopniowych, demokratycznych przemian. W propagandzie komunistycznej rewizjonizm był zarzutem wysuwany wobec wszelkich odchyłeń od aktualnie obowiązującej oficjalnej linii rządzącej partii. Waldenberg dzięki byciu rewizjonistą wnikliwie ukazuje wieloaspektowość nie tylko wojny w byłej Jugosławii, ale – właściwie – każdej wojny. Przede wszystkim analizuje błędy Wspólnoty Europejskiej w ocenie sytuacji przedwojennej. W przypadku Jugosławii błąd Europy polegał przede wszystkim na tym, że:

przedwcześnie i pospiesznie uznano dokonujące secesji republiki, nie uświadamiając sobie, że prowadzi to do eksplozji Bośni i Hercegowiny, będącej „Jugosławią w miniaturze”⁸.

To jednostronne proklamowanie w mediach niepodległości Chorwacji i Słowenii musiało spowodować wojnę domową.

Media masowe stanowią odrębny system społeczny wedle definicji systemu społecznego niemieckiego socjologa Niklasa Luhmanna. Gdy taki system uzyska względną (np. administracyjną) niezależność, dominuje również nad swoimi założeniami, np. system mass mediów zdominował założenie, że media służą komunikacji międzyludzkiej. Media narzucają sposoby komunikacji międzyludzkiej. System władzy

⁷ M. Waldenberg, *Rozbicie Jugosławii*, Scholar, Warszawa 2005, s. 30.

⁸ Tamże, s. 90.

w którymś momencie nawet uniezależnia się od systemów komunikacyjnych.

Władza bez komunikacji osiąga swoją maksymalizację w postaci terroru. René Girard – francuski antropolog – twierdzi, że społeczeństwo jako spójna całość nie jest możliwe, gdy ludzie bezpośrednio konkurują ze sobą o władzę. Systemy społeczne konkurują ze sobą, ale dziś mamy jakby podwojenie tej konkurencji, bo konkurujemy nie tylko jako elementy systemów społecznych, ale dodajemy do tego swoją indywidualną, niezależną od przynależności do systemu konkurencję. Według Girarda są trzy systemy kumulujące walkę o władzę, stawiające granice niepożądanym efektom spontanicznych procesów społecznych: prawo, kapitalizm i wojna. Dziś uległy one specyficznemu pomieszaniu, trudno je rozróżnić. W dodatku jesteśmy podwójnie sterowani w kwestii nawiązywania relacji społecznych: przez systemy społeczne (takie jak media, polityka, edukacja itp.) i przez technikę, która neutralizuje społeczny opór przeciw zawłaszczeniom prawdy, czyniąc każde zło możliwym.

Nic już dzisiaj nie stawia oporu anarchizmowi władzy. Koncepcja mimetyzmu (czyli wyróżnienia mechanizmu upodobniania się do siebie, jako podstawowego dla budowania kultury) René Girarda stanowi jedną z rzadkich hipotez antropologicznych, które wyjaśniając zjawiska społeczne, sięgają do samych początków kultury. Mimetyzm kulturowy opiera się na mechanizmie kozła ofiarnego. Członkowie wspólnoty (*logosu*) upodobniają się do siebie przez coraz silniejsze lokalizowanie winy poza sobą, ostatecznie w jakiejś jednostce zyskującej status ofiary, wobec której uzasadniony jest terror. Zabezpieczenie wspólnoty jako sensownej, dbanie o jej wewnętrzną siłę polega na ograniczaniu liczby jednostek poddanych terrorowi. Można to robić na dwa sposoby: rzeczywisty, walcząc o społeczną sprawiedliwość, i narracyjny, np. poprzez sztukę.

Społeczny efekt utopionych kosztów

Narracyjny efekt wyzwolenczy też ma dwa aspekty. Upraszczając narrację Girarda, można powiedzieć, że wyzwalając kogoś z/od czegoś, nie wyzwalamy go całościowo. Wyzwalając kogoś z jakichś ograniczeń,

często tworzymy nowe ograniczenia, jeżeli nie dla osoby wyzwalanej, to dla tych, którzy pośrednio przyczynili się do jej zniewolenia. Wyzwalając rzeczywistą ofiarę, mnożymy ofiary w innych miejscach, niekoniecznie świadomie. Trudny temat ofiarnictwa, które według Girarda stało się kulturową podstawą człowieczeństwa, ukazuje, że ta podstawa wyjątkowo źle dzisiaj działa. W XXI wieku najtrudniej odróżnić ofiary rzeczywiste od arbitralnie „wyznaczonych” przez systemy społeczne.

Drugi aspekt wyzwolenia jest blokowany przez zapotrzebowanie na ofiarę. Kultura według autora *Kozła ofiarnego* opiera się na mechanizmie szukania ofiary odpowiedzialnej za jakieś zło, a z kolei zło zawsze jest skutkiem eskalacji mimetyzmu, działania na zasadzie upodobniania się członków społeczności do siebie. „Inny” to członek społeczności „nie dość podobny” albo „zbyt podobny” do nas. Girard skupia naszą uwagę na dziesiątym przykazaniu *Dekalogu*, które oddolnie jest korzeniem mimetyzmu. Pożądamy dóbr bliźniego swego dlatego, że stanowią dla kogoś wartość, a nie dlatego, że stanowią wartość samą w sobie. W kontekście teorii mimetyzmu Girarda nie istnieje pozytywna zazdrość, wracamy do właściwego określenia tego grzechu: zawiść. Zawistnik doznaje smutku z powodu dobra, jakiego doznaje drugi człowiek, goryczy i cierpienia z powodu wyższości drugiej osoby. Przekonanie, które stoi za zawiścią wobec jakiegoś dobra, które ktoś inny posiadał, ukrywa to, że na drodze do jego osiągnięcia, kryje się trud, brak, porażka czy ofiara. Mówiąc, że pozytywnie czegoś komuś zazdrościmy, nakierowujemy myśl na efekt, koniec, pozytywny skutek często niełatwych wyborów i pracy na rzecz osiągnięcia celu. Czyli zazdroszcząc, nie myślimy o osiągnięciu dobra jako procesie, lecz o końcowym efekcie dobra, nieokupionego żadną ofiarą. Zazdrościmy nie dobra, tylko tego, co jest związane z tym dobrem, a mianowicie sensu, szczęścia i spełnienia. Szczęście według takiego pojmowania to coś przypadkowego, co przychodzi z zewnątrz, coś jak wygrana w totolotka. Posiadanie (dóbr) to jednak zobowiązanie. Posiadanie – i to nie tylko materialne – czegokolwiek wiąże się z pracą, czyli z ograniczeniem, samoograniczeniem, realną ofiarą z życia.

Terror jest zaporą dla tego „naturalnego” ofiarnictwa polegającego na porównywaniu się członków społeczeństwa. Ostatecznie terror ustanawia powszechne ograniczenia dla wszystkich (doskonały egalitaryzm)

i uwalnia człowieka od dylematów porównywania się. Hannah Arendt, pisząc swoje powojenne książki: *Korzenie totalitaryzmu* i *Banalność zła*, ujawnia najgłębszą strukturę terroru i totalitaryzmu jako ponadsystemowych narzędzi władzy, a właściwie przemocy. Presję na szarym obywatelu, totalitaryzm – główne narzędzie terroru – wywołuje poprzez nadmiar regulacji, rozporządzeń, wskazań, dobrych rad itd. Obywatelowi ma wydawać się..., nie, on ma być pewny swojej powinności zorientowania się w tym bałaganie. Powinien mieć poczucie, że brakuje mu widocznie znajomości jakiegoś kluczowego rozporządzenia i gdy tylko ono wreszcie zostanie przez niego odkryte lub sformułowane, wszystkie działania rządzących staną się jasne.

Bezpośredniość i katharsis wojny

Inaczej jest na wojnie, gdzie nie ma czasu na odnajdywanie się w rozporządzeniach. O. Maria Bocheński OP powiedział w jednym z telewizyjnych wywiadów: „wojna to straszna i piękna rzecz”. Rozkazy są bezpośrednie, nie musimy nawet pod presją walki o przetrwanie decydować, kto jest wrogiem, a kto przyjacielem. Po prostu to wiemy. Wiemy, kto na wojnie jest po stronie dobra, a kto po stronie zła. Dotyczy to jednak tylko jednostek, i to tych rzuconych na front, ale to nie one decydują o wyniku wojny.

Ostatecznie okazuje się, że wszystkie strony wojennego konfliktu w byłej Jugosławii prowadziły politykę tzw. czystek etnicznych, które sprowadzały się do wysiedleń lub masowych morderstw przedstawicieli przeciwnych nacji. Na Bałkanach trwa cały czas poszukiwanie osób oskarżonych o zbrodnie wojenne. Dlatego być może sam reżyser *Ziemi niczyjej* ucieka w inne miejsce świata, które wydaje się wymykać temu bałaganowi. Ale czy zmieniając miejsce życia, możemy uciec od traumatycznych doświadczeń?

Efekt utopionych kosztów to inaczej efekt konsekwencji, gdy podjęliśmy decyzję, a skutki okazały się złe, jednak obstajemy przy decyzji i kontynuujemy kolekcjonowanie strat. W obliczu wojny skutki decyzji okazują się jakby złe podwójnie, czyli jakkolwiek decyzję byśmy

podjęli i jakiegokolwiek działania, nie uciekniemy od ostatecznego *fatum* wojny, nie tylko „nadprogramowych” śmierci, ale przede wszystkim dojmującego poczucia bezsensu. W *Ziemi niczyjej* mamy prywatną walkę (o uratowanie życia sobie i towarzyszowi leżącemu na bombie) w obrębie większej wojny w byłej Jugosławii. Dwa inne filmy oparte na wydarzeniach związanych z wojną i podbojem ukazują ten efekt i procesy z nim związane inaczej, ale zakończenie jest takie samo: doświadczenie czystego okrucieństwa, bezinteresownej przemocy zamyka perspektywę szczęścia. Niemiecki *Aguirre, gniew boży* (1972) opisuje grupę hiszpańskich poszukiwaczy mitycznej krainy El Dorado pod przywództwem Gonzalo Pizarro. W trakcie wyprawy wybucha bunt i następuje przejście władzy przez popadającego w obłęd Don Lope de Aguirre. Nowy przywódca chyba instynktownie czuje, że podróż nie ma już sensu, a mimo to, albo właśnie dlatego, żąda od swoich towarzyszy w czasie jej trwania całkowitego poddaństwa. Ostatecznie zostaje sam, otoczony stadem małą w miejsce ludzi.

Amerykański *Niebieski żołnierz* (1970) przedstawia, jak usłyszymy w samym filmie, „najgłupszą i najmniej uzasadnioną zbrodnię w historii Ameryki”, czyli masakrę Czejenów z 1864 roku. Pułk amerykańskiej kawalerii dokonał rzezi pół tysiąca pokojowo nastawionych Indian, w tym kobiet i dzieci. Końcowa scena jest o tyle zaskakująca, że znacznie większą część filmu stanowi obserwowanie subtelnej relacji pomiędzy szeregowcem Honusem Genta i odbitą z rąk Indian Kathy w trakcie ich podróży przez prerię. Relacja ta zostaje przekreślona w końcówce filmu, gdy bohaterowie spotykają się wzrokiem. Łączy ich coś, co najbardziej niszczy relacje międzyludzkie – bycie świadkiem okrucieństwa, czystej bezinteresownej przemocy, której nie można zaradzić.

W *Ziemi niczyjej* również pod koniec filmu zawiązuje się subtelna, intymna relacja między żołnierzem ONZ Marchandem (Georges Siatidis) a dziennikarką Jane Livingstone (Katrin Cartlidge), ale tu świadkiem kłamstwa wojny jest tylko on. Czy potrafi się kiedykolwiek uwolnić od tego doświadczenia, które czasami trwa tylko kilka minut, a jednak zmienia całe życie?

Może warto zostać uprzedzonym przez różnego rodzaju twórców, np. filmowych, że słowo człowiek nie brzmi dumnie, a życie bywa

okrutne? Uprzedzonym po to, aby móc się jakoś zabezpieczyć przed efektem utopionych kosztów i móc odwrócić los zawczasu, gdy perspektywa naszego życia jest jeszcze otwarta.

Piśmiennictwo

- Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Znak, Kraków 2010.
- Arendt H., *Korzenie totalitaryzmu*, tłum. D. Grinberg i M. Szawiel, Świat Książki, Warszawa 2021.
- Doda-Wyszyńska A., *Zarządzanie martwymi. Ironia eschatologii*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2019.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Girard R., *Apokalipsa tu i teraz*, rozmawiał B. Chantre, tłum. C. Zalewski, WAM, Kraków 2018.
- Luhmann N., *Realność mediów masowych*, tłum. J. Barbacka, GAJT, Wrocław 2009.
- Mrożek S., *Trudność*, [w:] *Małe listy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Ponsonby A., *Kłamstwa czasów wojny. Propaganda podczas pierwszej wojny światowej*, tłum. R. Bąkiewicz, Wektory, Wrocław 2022.
- Waldenberg M., *Rozbicie Jugosławii*, Scholar, Warszawa 2005.

Streszczenie / summary

Efekt utopionych kosztów opisuje *Ziemia Niczyja* – film z 2001 roku w reżyserii Danisa Tanovića, który ma charakter przypowieści i jest debiutem bośniackiego pisarza i reżysera. Film o współczesnej wojnie powstał dzięki współpracy Bośni i Hercegowiny, Słowenii, Włoch, Francji, Belgii i Wielkiej Brytanii.

Efekt utopionych kosztów objawia się wyraźną tendencją do kontynuowania przedsięwzięcia po dokonaniu inwestycji finansowych, wysiłku lub czasu. Przedstawiono dowody na to, że psychologiczne uzasadnienie tego zachowania opiera się na pragnieniu sprawiania wrażenia, że nie

marnujemy tych dóbr. Michel de Certeau zapożyczonym od starożytnych Greków słowem *Metis* opisuje szansę na wyjście z tej beznadziejnej sytuacji. *Metis* charakteryzuje się „pamięcią”, z jednej strony nabytą, z drugiej zdolną do kreowania przyszłości, wyznaczania nowego punktu odniesienia na osi czasu, otwierania horyzontów, które nie wynikają bezpośrednio ze zgromadzonych doświadczeń. Kiedy znajdziemy się między młotem a kowadłem jak bohaterowie *Ziemi Niczyjej*, np. w okopach, z jednym towarzyszem broni, który potrzebuje pomocy, i z jednym wrogiem, który próbuje nas zabić, to nie ma czasu na kalkulacje.

Słowa kluczowe: *Ziemia niczyja*, Tanović, *Metis*, czas, wojna, Jugosławia, media

The sunk cost effect is described in *No Man's Land* – a 2001 film by Danis Tanović, which is a parable and the debut of this Bosnian writer and director. This film about contemporary war is a co-production of companies from Bosnia and Herzegovina, Slovenia, Italy, France, Belgium, and the United Kingdom.

The sunk cost effect is manifested in a greater tendency to continue an endeavor once an investment in money, effort, or time has been made. Evidence that the psychological justification for this behavior is predicated on the desire not to appear wasteful is presented. Michel de Certeau borrowed the word *Metis* from ancient Greece to describe a chance to get out of a hopeless situation. *Metis* is characteristic of “memory”: on the one hand, it is acquired; on the other hand, it is capable of creating the future, marking a new point of reference on the timeline, opening horizons that do not result directly from accumulated experiences. When we find ourselves in a situation between a rock and a hard place, like the heroes of *No Man's Land*, for example in the trenches, with one comrade in arms who needs help and with an enemy who is trying to kill us, then there is no time for calculations.

Keywords: *No Man's Land*, Tanović, *Metis*, time, war, Yugoslavia, media

Wydany w poprzednim roku pierwszy tom z serii Kamera/Kultura, pt. „Odstępstwo od wartości”, poleciłem pracownikom i studentom kulturoznawstwa i kultur mediów na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach i – tego się właściwie spodziewałem – spotkał się on z ich żywą reakcją jako książka wykraczająca poza dominujące w ramach badań filmoznawczych i medioznawczych schematy interpretacyjne filmów oraz jako publikacja inspirująca do dyskusji o wartościach w kulturze współczesnej. Zdecydowanie bowiem, jako uczestnicy i badacze procesów nadkonsumpcji kulturowej oraz społeczeństwa informacyjnego, w którym „człowiek techniczny” ma zdecydowaną przewagę nad „człowiekiem etycznym”, odczuwamy osłabienie, a nawet dojmujący brak aksjologicznej refleksji nad sztuką, nad komunikacją audiowizualną, nad całą ikonosferą. Ta książka okazała się dobrą odpowiedzią na takie zapotrzebowanie i z zadowoleniem przyjąłem propozycję recenzowania drugiego tomu z tejże serii.

Kolejna publikacja nosi tytuł „Efekt utopionych kosztów”, odnoszący się do schematu motywacyjnego często występującego w myśleniu i działaniach jednostek i grup społecznych, a więc ostatecznie znacząco wpływającego na życie każdego człowieka i każdej zbiorowości.

Tadeusz Miczka