

**Społeczeństwo, jednostka i obcość
w kontekście nowoczesności i płynnej nowoczesności.
Analiza *The Shape of Water* Guillermo del Toro
inspirowana myślą Zygmunta Baumana**

Wiktor Magdziarz

Abstract

The article *Society, Individual, and Alienness in the Context of Modernity and Liquid Modernity. The analysis of Guillermo del Toro's „The Shape of Water” Inspired by Zygmunt Bauman's Thought* analyses Guillermo del Toro's eponymous movie, addressing Bauman's theories of modernity, liquid modernity, and the place of the Other in the society. The issues depicted in the Oscar-winning film shall be examined as particularly relevant to the contemporary society's turbulent problems and anxieties—and, at the same time, to the subgenre of urban fantasy, similarly steeped in the familiar urban space despite its supernatural tone. What remains unanswered, however, is whether Bauman's theory has been employed purposefully (even if subconsciously) by the director, or whether it might be so deeply anchored in the everyday discourse that it has become non-negligible in any contemporary social debate.

Wiktor Magdziarz — lic; kształcił się na studiach pierwszego stopnia w Kolegium Międzyobszarowych Studiów Humanistycznych i Społecznych (MISH) Uniwersytetu Warszawskiego; większość zajęć realizuje w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, lecz poszerza również wiedzę w zakresie psychologii oraz kulturoznawstwa; jego zainteresowania dotyczą przede wszystkim interakcji między kulturą współczesną a życiem społecznym. Kontakt: wiktormagdziarz@gmail.com

Creatio Fantastica nr 1 (58) 2018, ss. 137-153, DOI: 10.5281/zenodo.1419550

© © Artykuł dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0). Pewne prawa zastrzeżone przez Ośrodek Badaczy Facta Ficta w Krakowie. Wersja elektroniczna artykułu jest referencyjna.

*I saw a mermaid once in a carnival tent,
and it was a monkey sewn to the tail of the fish*
— Giles¹

Wprowadzenie

Obsypany Oscarami – w tym nagrodą za najlepszy film – *The Shape of Water* wzbudził wśród publiczności ogromne kontrowersje. Chwalono go za sztuk wizualną, piękną muzykę, za siłę, z jaką oddziałuje na uczucia odbiorcy, ale też poddawano krytyce, wskazując na uproszczenia narracyjne, czy zarzucając reżyserowi próbę przypodobania się masowej publiczności. Niniejszy artykuł ma na celu wyjście z analizą poza te, zarezerwowane dla recenzji zagadnienia i wskazanie powodów, dla których *Kształt wody* może być interesujący z perspektywy badawczej i interpretacyjnej. Z przyjętego tu punktu widzenia del Toro, wykorzystując narrację fantastyczną, nawiązania intertekstualne oraz socjologiczne teorie nowoczesności i ponowoczesności stworzył film bardzo współczesny, opowiadający o niezwykle ważnym, dzisiejszym problemie. Mówi on bowiem o zderzeniu paradygmatu nowoczesności z obcością, wypełniającą Baumanowską „płynną nowoczesność” i o lękach, które ta obcość powoduje, a więc o czymś, co zdaje się w zasadniczy sposób determinować kształt życia społecznego. Kwestią sporną jest, czy twórca wykorzystał opisane tu teorie w sposób świadomy i celowy, czy może po prostu są one dziś już tak głęboko zakorzenione w zbiorowej świadomości, że, mówiąc o pewnych kwestiach, nie jesteśmy w stanie od nich uciec. Zważyć jednak warto, że nawet jeśli byłoby tak w istocie, nie ujmuje to ani trochę wartości poznawczej filmu. Komunalem wręcz wydaje się stwierdzenie, że wszelkie odniesienia do sfery pozarozumowej w kulturze mówią coś odbiorcy o emocjach autora, który takie nawiązania tworzy. Z perspektywy niniejszych rozważań analiza treści kultury powinna nieodłącznie zawierać w sobie próbę zrozumienia motywacji samego twórcy na poziomie meta. W sytuacji zaś, gdy mamy do czynienia właśnie z filmowym czy literackim przekroczeniem ograniczeń rzeczywistości materialnej, takie podejście narzuca się w sposób szczególny.

W pierwszej części artykułu przedstawiony zostanie pokrótce analizowany film, w drugiej – przedłożony wstęp teoretyczny, w którym zarysowane zostaną koncepcje dostarczające klucza interpretacyjnego, w kolejnej zaś – analiza linii fabularnej *Kształtu wody*. W tekście szczegółowo opisane będą też zastosowane przez reżysera zabiegi narracyjne. Celem będzie udzielenie odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób zostały one przezeń sfunkcjonalizowane i do jakich mogą prowadzić wniosków.

O Kształcie wody

Film *The Shape of Water* został wyprodukowany w roku 2017 przez wytwórnię Double Dare You Productions. Jego reżyserem jest Meksykanin Guillermo del Toro, producentem zaś, wraz z samym del Toro – J. Miles Dale. Scenariusz filmu, we współautorstwie

¹ *The Shape of Water*, reż. Guillermo del Toro, USA 2017, online: <https://vod.pl/filmy/ksztalt-wody-caly-film-online/z41m-7y9?#0> [dostęp: 30.08.2018].

Vanessa Taylor i ponownie del Toro, opowiada historię niemej pracownicy tajnego rządowego laboratorium, Elisy (w tej roli Sally Hawkins), pracującej na nocnej zmianie jako sprzątaczką. Pewnego wieczoru, w ramach tajnej misji, do pracowni przybywa okrutny nadzorca Strickland (Michael Shannon), przywożąc w kontenerze z wodą humanoidalne stworzenie o rybim wyglądzie (grane przez Douga Jonesa). Bohaterka buduje ze stworem (w filmie określanym jako „okaz [*the asset*]” czy „to coś [*a thing*]”) osobistą relację, odkrywając, że jest on zdolny do komunikacji i wykazuje zrozumienie dla sztuki (na przykład reagując na muzykę). Gdy Elisa dowiaduje się, że stwór ma zostać zabity w imię rozwoju nauki, decyduje się go wykraść i z pomocą przyjaciół – czarnoskórej przyjaciółki Zeldy (Octavia Spencer) i homoseksualnego sąsiada Gilesa (Richard Jenkins) wykrada go z laboratorium, pozwalając następnie zamieszkać we własnym mieszkaniu. W czasie gdy Strickland stara się wytropić złodziei walcząc o odzyskanie cennego „okazu”, relacje między bohaterką, stworzeniem i Gilesem zacieśniają się.

Filmowa narracja osadzona jest w rzeczywistości społecznej Stanów Zjednoczonych roku 1963 (wiadomo, że minęło dokładnie 13 lat od bitwy pod Pusan – jednej z potyczek wojny koreańskiej, stoczonej w roku 1950). Na okres ten przypada dialog, a może (z punktu widzenia narracji del Toro, opierającej się na wyraźnym przeciwstawieniu obydwu paradygmatów) konflikt pomiędzy nowoczesnością, a ponowoczesnością. Za Zygmunt Baumanem można powiedzieć, że w połowie XX wieku na terytorium racjonalnej nowoczesności wdarł się niosący zmiany, obcy element – rzeczywistość już ponowoczesna, albo „płynnonowoczesna”. W tym nowym porządku kształty, formy i zjawiska są niestabilne, a charakterystyczna dla projektu oświeceniowego wiara w siłę ludzkiego rozumu zostaje zachwiana. Jak powiedział filozof:

Obcy ery nowoczesnej są „obcymi”] o tyle, o ile ład projektowany czyni ich „obcym elementem”. „Obcy” to ci, których klasyfikacja rozłączna czyni semantycznie „niedookreślonymi”, lub – przeciwnie – obdarza naraz sensami, które logika klasyfikacji definiuje jako wzajem sprzeczne; a więc ci, którzy swym istnieniem kwestionują nieprzenikalność granic i znieważają majestat ładu².

Trzeba tutaj koniecznie powtórzyć, że mówimy o roku 1963, rzeczywistości społecznej amerykańskiego snu. Początek lat sześćdziesiątych w Ameryce był czasem wielkiego przyspieszenia gospodarczego (w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych średnia dochodów gospodarstw domowych wzrastała w USA najszybciej, i to wzięwszy pod uwagę okres od początku lat pięćdziesiątych aż do końca pierwszej dekady XXI wieku³), ale i społecznego konserwatyzmu. Jest środek zimnej wojny, Nikita Chruszczow i John Fitzgerald Kennedy konkurują o dominację, w tle rozgrywa się walka Ameryki i Związku Radzieckiego o podbój kosmosu. Kapitalizm, wspierany przez przemysł kultury masowej, tworzy społeczeństwo konsumpcyjne i na tym tle rozgrywają się batalie zmarginalizowanych przez system społeczny grup o emancypację. Stabilny dotąd system drży w posadach,

² Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa: Sic! 2000, s. 37.

³ Jordan Weissmann, *60 Years of American Economic History Told in 1 Graph*, online: *The Atlantic*, <https://www.theatlantic.com/business/archive/2012/08/60-years-of-american-economic-history-told-in-1-graph/261503/> [dostęp: 30.08.2018].

a jego implozja następuje pod koniec lat sześćdziesiątych wraz z rewolucją seksualną i masowymi protestami młodzieży hippisowskiej, niegodzącej się na amerykańską interwencję w Wietnamie. Jako przykład głębokich przemian zachodzących w tym czasie w społeczeństwie amerykańskim można podać choćby odrzucenie po trzydziestu latach konserwatywnego kodeksu Haysa, cenzurującego treści zawarte w produkowanych i rozpowszechnianych w Stanach Zjednoczonych filmach.

Nowoczesność i konsumpcjonizm

Tymczasem jednak, mamy sam początek dekady. Społeczeństwo nowoczesne portretowane przez del Toro opiera swoje podejście do rzeczywistości na podstawach oświeceniowych. Jak pisze Anthony Giddens:

[...] powiedzmy najpierw z dużym przybliżeniem: „nowoczesność” odnosi się do sposobów prowadzenia życia społecznego i organizacji, które pojawiały się w Europie od XVII wieku i które następnie objęły swym wpływem właściwie cały świat⁴.

Człowiek nowoczesny wierzy, że racjonalne uporządkowanie świata umożliwi ludzkości zapanowanie nad rzeczywistością, która, nieujarzmiona, jawi się jako nieprzewidywalna, groźna – choćby wzięwszy pod uwagę nieuniknione niepokoje społeczne, jak i niemożliwe do przewidzenia katastrofy naturalne, stanowiące dla zbiorowości ludzkich odwieczne zagrożenie. Opanowanie tych zagrożeń ma w konsekwencji ułatwić ludziom osiągnięcie postępu, a ten z kolei postrzegany jest jako gwarant kolektywnego szczęścia. Taki światopogląd implikuje założenie, iż władzę można osiągnąć przez poznanie, stąd wiedza zostaje sfunkcjonalizowana jako sposób na osiągnięcie dominacji (rosyjski wojskowy z filmu del Toro, Mihalkov, mówi: „Nie chodzi o to, żebyśmy posiadli wiedzę, tylko o to, żeby pozbawić jej Amerykanów [*We don't need to learn, we need Americans not to learn*]”⁵). Nowoczesny Obcy jest czynnikiem zaburzającym porządek, wymykającym się czytelnym podziałom, klasyfikacjom i przez to niebezpiecznym dla ładu społecznego, wywracającym na nice Baumanowski „sen o czystości”:

Jeśli „brudem” jest ten składnik rzeczywistości, dla którego nie przewidziano miejsca w zaprowadzonym porządku, i jeśli taki nieprzewidziany w pożądanym schemacie rzeczy składnik, który porusza się o własnych siłach, podważając sens i celowość ładotwórczej krzątaniny – tedy Obcy jest takiego właśnie „brudu” wcieleniem⁶.

Guillermo del Toro kreśli obraz kapitalistycznego społeczeństwa konsumpcyjnego, eksponując szczegóły charakterystyczne dla tego, konkretnego ładu społeczno-ekonomicznego. Mamy więc samochód marki Ford (symbol masowej produkcji), zmakdonaldyzowaną sieć barów szybkiej obsługi, wypierającą tradycyjne restauracje (w tym kontekście

⁴ Anthony Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008, s. 1.

⁵ *The Shape of Water*, dz. cyt., 00,53,09-00,53,16.

⁶ Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa: Sic! 2000, s. 22.

niesmaczne ciasto i udawany, włoski akcent barmana wydają się ironicznym, ale też gorzkim komentarzem odautorskim odnośnie do tego stanu rzeczy), luksusowego *cadillaca* i domek na przedmieściach (symbole aspiracji klasowych i dążenia do akumulacji dóbr materialnych), elementy systemu biurokratycznego (sprzątaczkę „odbijając zegar” na początku zmiany w laboratorium), media masowe, reklamę, modę, hollywoodzką produkcję filmową i tak dalej. Konsumpcja w takim społeczeństwie jest podstawowym mechanizmem regulacyjnym, zajmuje więc niezwykle istotne miejsce i determinuje porządek aksjologiczny, co del Toro skrupulatnie odnotowuje na przestrzeni całego filmu. Logika wydajności, umasowienie i próby „uprzątnięcia” otaczającego społeczeństwo bałaganu wymuszają unifikację, której projekt nowoczesny próbuje poddać rzeczywistość, postrzegając jako wrogą siłę heterogeniczny charakter świata. Homogenizację tedy rozciąga się nie tylko na sferę produkcji, ale też i na społeczeństwo. Wytworem takich procesów jest konserwatywna społeczność o jasno określonej, niepoddającej się negocjacom koncepcji tego, czym jest norma, a także żyjąca w przeświadczeniu, że za odstępstwo od tejże należy się systemowa kara (metonimią systemowej opresji u del Toro jest pałka, którą nosi ze sobą będący w pozycji władzy Strickland).

Obcy u del Toro

Guillermo del Toro portretuje wielu nowoczesnych Obcych, przy czym należy zauważyć, że w społeczeństwie o takiej charakterystyce, jaką autor artykułu stara się nakreślić w kilku wcześniejszych fragmentach tekstu – nowoczesnym, amerykańskim społeczeństwie lat sześćdziesiątych – stać się Obcym wcale nie było trudno. Po pierwsze, są w filmie postaci czarnoskóre: przyjaciółka Elisy, Zelda, i jej mąż, Brewster – a trzeba zaznaczyć, że jest to czas, gdy czarna społeczność Stanów Zjednoczonych walczy o zniesienie segregacji rasowej. W tym samym roku, w którym rozgrywa się akcja filmu, Martin Luther King prowadzi marsz na Waszyngton – w filmie transmitowany w telewizorze w mieszkaniu bohaterów – a przecież lata sześćdziesiąte to też czas, gdy powstaje ruch „Black is Beautiful”, czy organizacja Black Panthers.

Drugą grupą, która musi wynegocjować swoją pozycję w społeczeństwie, są kobiety. Ucieśnieniem patriarchy u del Toro staje się wojskowy, nadzorca Strickland, podkreślający swoją tożsamość płciową poprzez ostentacyjne lekceważenie dyskrekcji i higieny przy oddawaniu moczu, brutalność, napastowanie seksualne Elisy, lekceważenie kobiet („kobieca gadanina [*girl talk – no doubt*]”⁷). W filmie sportretowany zostaje również specyficzny porządek społeczny, w którym podstawową (i jedyną akceptowaną) komórką społeczną jest heteronormatywna rodzina nuklearna. Postacią reprezentatywną dla tegoż porządku jest właśnie Strickland, którego familia zostaje skrajnie wyidealizowana, niczym z reklam epoki. Mowa tu o organizacji życia domowego, o charakterystyce relacji między domownikami, o rolach społecznych jakie realizują członkowie rodziny.

⁷ *The Shape of Water*, dz. cyt., 00,16,56-00,16,58.

Jarżmo patriarchatu zrzuca z siebie w jednej z najbardziej sugestywnych scen filmu *Zelda*. Na przestrzeni całego filmu, przedstawiając swą relację z mężem przez pryzmat gotowania, w kulminacyjnym momencie przeciwstawia mu się, wypominając jego bierność. Trzeba tu odnotować, że Brewster (mąż Zeldy) zostaje ukazany jako mężczyzna siedzący wciąż w fotelu przed telewizorem, w trakcie wykonywania czynności, która kojarzy się z biernością. W scenie, w której w jego domu pojawia się Strickland, próbuje on wstać, lecz nie jest w stanie, nie zdobywa się ostatecznie na odwagę. Asertywność Zeldy staje się zauważalna, ponieważ przedstawiona zostaje na zasadzie kontrastu z bezczynnością i ograniczeniem intelektualnym Brewstera (które żona wypomina mu *explicite*). W tym kontekście możnaby zapytać przekornie, czy Strickland przypadkiem nie popełnia tragicznej pomyłki domniemując, że matka Zeldy nie znała zakończenia historii Dalili, nazywając córkę imieniem tej właśnie biblijnej bohaterki.

Kolejną grupę stygmatyzowaną społecznie – niepełnosprawnych, czy to na ciele, czy na umyśle – reprezentuje Elisa poprzez swoją niemotę. Interesującym tropem, o którym warto wspomnieć, jest w tym kontekście pociąg fizyczny, jaki odczuwa wobec bohaterki Strickland. Obcość, paradoksalnie, jest bowiem dla podmiotu nowoczesnego zarówno odpychająca i niewłaściwa, jak i pociągająca. Tabu, którym jest obłożona, czyni z niej owoc zakazany. Strickland – postać niesłusznie odczytywana jednowymiarowo, tylko i wyłącznie jako przedstawiciel nowoczesnego systemu opresji i odtwórca nowoczesnych norm – jawi się tutaj jako jednostka wewnętrznie rozdarta. Jednym z przejawów jego kondycji może być fakt, że fetyszyzuje on ułomność głównej bohaterki (*vide* scena stosunku z żoną), choć inną interpretacją jego zachowania wskazywałaby również na rozumienie tejże fascynacji jako pociągu do słabości czy bezbronności – czyli sytuacji, w której Strickland potencjalnie mógłby zmanifestować swoją dominację. Niepełnosprawność byłaby więc w takim ujęciu zestawiona z podporządkowaniem.

Dalej wspomnieć należy o kolejnych dwu postaciach niemogących odnaleźć porozumienia ze społeczeństwem – i to na więcej niż jednej płaszczyźnie. Zarówno bowiem przyjaciel Elisy, Giles (Richard Jenkins), jak i naukowiec z rządowego laboratorium, doktor Hoffstetler (Michael Stuhlbarg), nie realizują doktryny racjonalnego działania i planowego postępu, osiąganego kosztem poświęcenia innych wartości. Giles, postawiony w kontraście do nuklearnej, wyidealizowanej rodziny Stricklanda – która, jak już wspomniano, wystylizowana jest na podobieństwo obrazów reklamowych epoki, jest homoseksualistą i – co znaczące – artystą tworzącym rysunki właśnie do reklam. Jego talent, poświęcenie i oddanie profesji okazują się nic nie warte w starciu z bardziej skuteczną w komercyjnym, masowym zastosowaniu fotografią. Współczucie dla Obcego ma u niego źródło we własnym poczuciu odrzucenia, a także w uznaniu artysty dla piękna nieznanego stworzenia. Hoffstetler natomiast odmawia zabicia fantastycznego stworzenia (w kontraście do tej postawy można przywołać wypowiedzi wojskowych: „dokonać wiwisekcji, rozebrać na kawałki, dowiedzieć się, jak to działa [*vivisect..., take it apart..., see how it works*]”⁸, „otworzyć,

⁸ Tamże, 00,43,29-00,43,32.

dowiedzieć się czego tylko możemy [*So crack the damn thing open, learn what you can*]⁹), argumentując, że jest ono nie tylko piękne, lecz także skomplikowane i zdolne do odczuwania emocji. Sam Hoffstetler mówi: „Nie chcę, by ta skomplikowana, piękna rzecz została zniszczona [*I don't want an intricate, beautiful thing destroyed*]¹⁰. Odwołuje się więc do wartości stojących w sprzeczności z ideą „postępu za wszelką cenę”. Postrzega siebie jako wykonawcę zawodu, z którym związany jest swoisty etos. Hoffstetler pozostaje jednakże też cudzoziemskim, rosyjskim szpiegiem; wyłączony jest więc z wyobrażonej wspólnoty narodowej, która w nowoczesności odgrywała niebagatelną rolę, będąc jednym z ważniejszych paradygmatów składających się na tożsamość jednostki.

Ewentualne wątpliwości co do nowoczesnego podejścia do wartości rozwiewa w filmie del Toro zwierzchnik Stricklanda, general Hoyt, przedstawiciel zbrojnego ramienia państwa, zajmujący w związku z tym wysoką pozycję społeczną, której symbolem jest pięć gwiazdek przytwierdzonych do generalskiego munduru („Mogę robić co tylko mi się podoba [*I can do whatever I want*]¹¹). Na pytanie Hoffstetlera, czym jest „decency” (ang. ‘porządność, przyzwoitość’), odpowiada, iż tę cechę można przypisać człowiekowi, który wykona przydzielone mu zadanie: „Przyzwoitość? Przyzwoitym jest nie spierdzielić swojej roboty. Inne jej rodzaje nie mają znaczenia. [*Decent? A man has a decency not to fuck up... But the other kind of decency? It doesn't really matter*]¹². Definiuje więc pojęcie przyzwoitości (*decency*) na sposób utylitarystyczny.

Ten, konkretny Obcy

Jeśli poglądy zarówno lewicowe, jak i prawicowe, „postępowe” i „reakcyjne” ery nowoczesnej były zgodne co do tego, że obcość jest zjawiskiem nienormalnym i pożałowania godnym, i że w harmonijnym społeczeństwie przyszłości nie będzie dla obcych miejsca – myśl ponowoczesną cechuje powszechne niemal przekonanie, że różnicowania uniknąć się nie da – i że, co więcej, jest ono czymś dobrym, cennym, wartym ochrony i pielęgnacji¹³.

W ten sposób pozycję obcego w społeczeństwie ponowoczesnym, w kontraście do rzeczywistości nowoczesnej, zdefiniował Zygmunt Bauman. Tego zagadnienia będzie też dotyczyć poniższa część wywodu. Wspomniano już tutaj o kilku grupach, które w nowoczesności mogą uchodzić za obce i których interakcja ze społeczeństwem jest w *The Shape of Water* zagadnieniem bardzo istotnym. Osią fabularną filmu jest jednak u del Toro inny wątek. Reżyser zawiązuje i prowadzi intrygę, wprowadzając w racjonalną, nowoczesną rzeczywistość Obcego w masce postaci fantastycznej, która to staje się emanacją lęków nowoczesnego społeczeństwa. Fantastyczne stworzenie łączy w sobie przeciwstawne porządki, wymyka się więc klasyfikacji, nie da się nad nim poznawczo zapanować.

⁹ Tamże, 00,44,50-00,44,53.

¹⁰ Tamże, 00,01,00,31-00,01,00,34.

¹¹ Tamże, 00,43,58-00,44,00.

¹² Tamże, 00,01,36,09-00,01,36,24.

¹³ Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa: Sic! 2000, str. 60-61.

Warto w tym miejscu wymienić sprzeczności, o których mowa. Po pierwsze mowa tu o rozumianej na sposób Horkheimera i Adorno opozycji natury i kultury, w obrębie której „przemoc systemu nad ludźmi rośnie wraz z każdym krokiem, jaki oddala ich od przemocy przyrody”¹⁴. Projekt nowoczesny usiłuje wyrwać człowieka z porządku natury, stawiając go ponad nią, niezależnionego od jej wpływu. Fantastyczne stworzenie funkcjonuje natomiast na pograniczu człowieczeństwa i zwierzęcości. Stwór jest wszak zdolny do posługiwania się językiem (migowym), korzystania z kultury (reaguje na dźwięk muzyki, posila się siedząc za stołem) i, wydaje się, także odczuwania emocji, jakie zwykle się przypisywać ludziom. Poza tym twórcy nadali mu humanoidalne kształty: „»Wzięliśmy na warsztat wiele różnych projektów, aby stworzyć usta, które zachęcają do pocałunku« uśmiecha się del Toro [»We went through a series of designs to create a mouth that is kissable« del Toro smiles]”¹⁵. Z drugiej strony ma w sobie też pierwiastek zwierzęcy, nie można bowiem zapomnieć o tym, że jest dziką bestią. Aby podeprzeć się przykładem z filmu, warto przywołać pamiętną scenę, w której stworzenie krwawo rozprawia się z kotem o imieniu Pandora.

Drugą istotną sprzecznością w naturze obcego stworzenia jest obecność – obok wspomnianego już człowieczeństwa – elementu boskiego czy metafizycznego. Trudno jasno stwierdzić, czy jest ono całkowicie przypisane porządkowi *profanum*, czy też, przeciwnie, przynależy do sfery *sacrum*, film jednak podsuwa szereg wskazówek naprowadzających na ten właśnie trop. Po pierwsze, na najbardziej podstawowym poziomie, stworzenie zostaje przechwycone z kontekstu społecznego, w którym spełniało funkcję istoty boskiej. W Ameryce Południowej, skąd przywieziono stwora, Indianie czcili go bowiem jako Bóstwo, składając mu ofiary z kwiatów i owoców. Wojskowi wspominają w pewnym momencie, że: „miejskowi w Amazonii czcili go jak Boga [*the natives in the Amazon worshiped it like a God*]”¹⁶, a, szydząc, dodają: „teraz nie wygląda już na Boga, prawda? [*doesn't look much of a God now, does it?*]”¹⁷. Stąd też, gdy stwór zostaje przywieziony do laboratorium, wojskowi drwią z niego, odnosząc się do tego faktu. Interesująca wydaje się w tym kontekście rozmowa między Stricklandem, a Zeldą i Elisą, kiedy mężczyzna odmawia stworzeniu boskości, argumentując, że to człowiek został stworzony na boskie podobieństwo, stąd Bóg musi być podobny właśnie do człowieka. W kolejnym zdaniu dopowiada nawet, że Stwórca powinien przypominać bardziej samego Stricklanda – a więc raczej białego mężczyznę, niż czarnoskórą Zeldę. Strickland *implicite* przekazuje w tej wymianie zdań, w jaki sposób postrzega świat: jego prymarną orientacją poznawczą, obiektem prototypowym dla kategorii „człowiek”, jest biały mężczyzna. Później kwestia domniemanej boskości stworzenia zostaje podniesiona przez bohaterów jeszcze kilka razy, m. in. przez

¹⁴ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przekł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2010, s. 18-19.

¹⁵ Tim Gray, *How Guillermo del Toro's 'Shape of Water' Creature Was Inspired by Robert Redford*, online: *Variety*, <https://variety.com/2018/artisans/news/how-guillermo-del-toro-shape-of-water-robert-redford-1202666047/>, [dostęp: 30.08.2018].

¹⁶ *The Shape of Water*, dz. cyt., 00,41,47-00,41,49.

¹⁷ Tamże, 00,41,50-00,41,52.

Gileasa („A więc mówisz, że czcili go jak Boga, stąd teraz pytanie, czy on istotnie jest Bogiem; ja tego nie wiem [*Now you said that... You know, he was worshiped like a God, now is he a God, I don't know if he's a God*]”¹⁸) oraz Stricklanda („Cholera, ty jesteś Bogiem [*Fuck, you are a God*]”¹⁹). Kilkukrotnie stworzenie przejawia moce, których obecność może odsyłać do idei boskości czy (autor pozwala sobie wskazać w tym miejscu na bardziej konkretny trop) postaci Chrystusa. Giles zostaje przez istotę uleczonej poprzez dotknięcie (analogia do nakładania rąk) w sposób bliźniaczy do tego, jak czynił to Chrystus na kartach Ewangelii. W finałowej sekwencji natomiast stwór, otrzymawszy cios w serce (co prawda nie zostaje przebity włócznią, lecz postrzelony kulą z rewolweru), leczy swoje rany i zmartwychwstaje. Wątek ten zostaje podsumowany przez zamknięcie narracji przywołanym przez narratora wierszem sufiskiego mistyka Hakima Sanai (którego pojawienie się w filmie jest osobną i tajemniczą historią²⁰):

Nie mogąc pojąć twojego kształtu,
znajduję cię wszędzie wokół.
Twoja obecność napelnia moje oczy twą miłością
Wypełnia moje serce pokorą, ponieważ jesteś wszędzie²¹.

Utwór ten jest wyznaniem miłości skierowanym jednocześnie do kochanka, jak i do Absolutu. Sam reżyser w wywiadach podkreślał, że jest niezwykle zadowolony z owego fragmentu, mówiąc, że „stał się on najpiękniejszym zakończeniem filmu, jakie mógł sobie wymarzyć [*it became the most beautiful closing I could have imagined for the movie*]”²²).

Przyjmując taką perspektywę, mówi się, po pierwsze, o prostym pomieszaniu porządków, metafizycznego i doczesnego *per se*, co już jest przekroczeniem dozwolonych granic, ponieważ wprowadza nieład i zamieszanie w dziedzinie ontologii. Po drugie, można mówić o nieuchronnej konsekwencji wprowadzenia metafizyki w rzeczywistość doczesną, jaką byłoby umożliwienie jej w ten sposób bezpośredniego, fizycznego oddziaływania na życie społeczeństwa. Nowoczesność kreśli bardzo wyraźną granicę między tym, co doczesne, a tym, co pozaracjonalne. Religia usankcjonowana jest tu jako rozsądek obowiązującego porządku moralnego, funkcjonuje więc w roli regulatora społecznego, zapewniając konsensus moralny, lecz nie zachowując możliwości oddziaływania celowo i bezpośrednio na rzeczywistość – wpływania więc na nią w sposób, w jak czyni to obce stworzenie. Film przekonująco ilustruje te sprzeczności, wykorzystując atuty nurtu fantastyki miejskiej (*urban fantasy*) jako paradygmatu narracyjnego, umożliwiającego łączenie w sobie różnych światów. W *Kształcie wody* komponenty fantastyczne z jednej strony odnoszą

¹⁸ Tamże, 00,01,32,36-00,01,32,40.

¹⁹ Tamże, 00,01,55,24-00,01,55,28.

²⁰ Zob. na ten temat: Peter Armenti, *Who Wrote the Poem at the End of „The Shape of Water”?*, online: *Library of Congress*, <https://blogs.loc.gov/catbird/2018/03/who-wrote-the-poem-at-the-end-of-the-shape-of-water/> [dostęp: 30.08.2018].

²¹ Przekład własny za: „Unable to perceive the shape of you, | I find you all around me. | Your presence fills my eyes with your love. | It humbles my heart, for you are everywhere”. *The Shape of Water*, dz. cyt., 00,01,58,04-00,01,58,20.

²² Guillermo del Toro, Riley Coven, *Guillermo del Toro Speaks About the ‘Shape of Water’ and the Importance of Silence*, online: *The Daily Campus*, <http://www.smudailycampus.com/ae/guillermo-del-toro-speaks-about-the-shape-of-water-and-the-importance-of-silence> [dostęp: 30.08.2018].

się do sfery metafizyki, a z drugiej przejawiają się w rzeczywistości doczesnej, zmieniając jej bieg, co, biorąc pod uwagę specyfikę gatunku, potwierdza trafność takiego przyporządkowania.

Aby potwierdzić adekwatność tej intuicji, można przywołać kilka popartych literaturą argumentów. Zważmy po pierwsze, że *Kształt wody* czerpie z kilku paradygmatów gatunkowych. Dostrzec można w nim elementy baśni (manichejska wizja dobra i zła w świecie, moral zawierający się w tryumfie tego pierwszego nad drugim, konwencjonalna fabuła, wyraźnie podkreślone archetypiczne cechy bohaterów, przez pryzmat których są oni charakteryzowani), gotyckiego romansu (antynomiczna para połączona uczuciem, upiorna atmosfera), horroru (uczynienie jednym z bohaterów narracji potwora, co zasygnalizowane zostaje już w pierwszej scenie filmu; kwestią interpretacji pozostaje, która z postaci finalnie okazuje się rzeczonym), *science fiction* (tajemnicze, futurystyczne laboratorium, w którym rozgrywają się sceny niedostępne oczom mieszkańców miasta), musicalu (fragmenty muzyczno-taneczne), kina *noir* (obraz deszczowego, ponurego miasta nocą). Ponieważ film balansuje na granicy kanonów narracyjnych i estetycznych, można spróbować wpisać go w kontekst szerszego gatunku (przy czym niekoniecznie właśnie podgatunku jednego z powyższych²³), jakim jest wspomniana, synkretyczna w swym charakterze, fantastyka miejska. Elementy kilku z wymienionych, a obecnych u del Toro gatunków, są dla niej charakterystyczne, przede wszystkim z uwagi na typową dla *urban fantasy* hybrydyczność, łączącą wiele elementów kojarzonych z innymi konwencjami²⁴. Zauważmy przy tym: *The Shape of Water* jest metanarracją, czyli filmem o filmie; Guillermo del Toro mówi o opisanych tu zagadnieniach manipulując ramami formalnymi, w jakie ujęte jest jego dzieło. Co ciekawe, w telewizji w domach bohaterów transmitowane są fragmenty programów wpisujących się we wspomniane skonwencjonalizowane schematy gatunkowe, te same skądinąd, z których czerpie sam film.

Słowo *urban* (miejskość) jest w kontekście *urban fantasy* rozumiane na różne sposoby. Niektórzy teoretycy gatunku uważają, iż sprowadza się ono do świata przedstawionego filmu czy powieści, których akcja musi być osadzona w środowisku miejskim. Inni zaś utrzymują, że wystarczy, by fantastycznomiejska narracja konfrontowała realia nowoczesności (w rozumieniu potocznym, nie Baumanowskim) z tym, co pozarozumowe. Oba te warunki *Kształt Wody* spełnia. Inną cechą charakterystyczną miejskiej fantastyki jest obecność (wspomnianych już tu wcześniej) dystynktywnych postaci, wśród których odnaleźć możemy charakterystyczne archetypy – silną, żeńską bohaterkę, łowcę potworów czy artystę i naukowca. Trzy podstawowe wątki, jakie Stefan Ekman przypisuje miejskiej fantastyce na podstawie analizy kilkunastu wypowiedzi znawców gatunku to, po pierwsze, zestawienie „miejskości” z rzeczywistością paranormalną²⁵, po drugie natomiast pojawienie się elementów horroru gotyckiego i miejsc, których nie są w stanie dostrzec zwyczajni

²³ Stefan Ekman, *Fantastyka miejska – literatura Niewidocznego*, „Creatio Fantastica” 2018, nr 1 (58), s. 9.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 6.

mieszkańcy świata²⁶, a w końcu i określonych bohaterów, którzy albo wywodzą się z marginalizowanych grup społecznych, albo też są w stanie wejść z ich członkami w interakcję²⁷. Wszystkie te wątki możemy odnaleźć w *Kształcie wody*.

Nowoczesne strategie niwelowania lęku

Powiedziano więc, że historia opowiadana przez Guillermo del Toro jest tak naprawdę opowieścią o pojawieniu się odmienności budzącej niepokój nowoczesnego społeczeństwa. Pytaniem, które samo się w tym kontekście nasuwa, jest kwestia działań, jakie owo społeczeństwo może przedsięwziąć, aby poradzić sobie z trapiącym je problemem. Próbując sformułować odpowiedź na to pytanie przywołać można myśl Zygmunta Baumana, który z tym zagadnieniem mierzył się między innymi w *Etyce ponowoczesnej*²⁸, a w nieco skróconej formie podejmował je w filmie dokumentalnym *Miłość, Europa, Świat Zygmunta Baumana* Krzysztofa Rzączyńskiego²⁹.

Odwołując się do Claude'a Lévi Straussa, polski socjolog wskazywał dwie nowoczesne strategie radzenia sobie z obcością³⁰. Po pierwsze, mówił on o strategii antropoemicznej, tj. abiektualnego „wymiotowania” obcego poza nawias społeczności³¹. Strategia emiczna może przybrać tak formę ekskluzji społecznej, fizycznego wygnania, jak również przemocy powziętej wobec niepożądanych Obcych. W realiach *The Shape of Water* można odnaleźć taki schemat działania w zgładzeniu stwora, czego planują dokonać wojskowi nadzorcy; chodzi im zatem o dosłowne pozbycie się Obcego. Po drugie, Bauman wspomina o strategii antropofagicznej, wyrażającej się w akcie pożarcia, czy wchłonięcia obcego bytu. Nowoczesne społeczeństwa realizują ten scenariusz próbując asymilować obcość, negować odmienność poprzez usunięcie elementów odróżniających Obcego od większości aktorów społecznych. Baumanowska strategia fagiczna przybiera jednak u del Toro inną, mniej oczywistą formę. „Pożarcie Obcego” to tutaj próba wpisania go w ramy usankcjonowanych „obiektywną” wiedzą klasyfikacji. Złożone, wymykające się analizie zjawisko, sprowadzone do znanych jednostce kategorii przestaje być bowiem groźne. Jak już skonstatowano, wiedza w nowoczesności zostaje sfunkcjonalizowana, aby zapewnić społeczeństwu bądź to rzeczywistą władzę nad otaczającą je rzeczywistością, bądź poczucie, że takową ono posiada. Obcy poddany strategii fagicznej może jawić się nowoczesności jako nietypowa kombinacja już poznanych cech, zwykle zniekształcenie

²⁶ Msc cyt.

²⁷ Msc cyt. Więcej na ten temat: John Clute, *Urban fantasy*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, red. John Clute, John Grant, Nowy Jork: St. Martin's Griffin 1999; Alexander C. Irvine, *Urban fantasy*, w: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, red. Edward James, Farah Mendlesohn, Cambridge: Cambridge University Press 2012, ss. 200-213.

²⁸ Zygmunt Bauman, *Etyka Ponowoczesna*, przekł. Janina Bauman, Joanna Tokarska-Bakir, Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN 1996.

²⁹ Krzysztof Rzączyński, *Miłość, Europa, Świat Zygmunta Baumana*, Polska: Narodowy Instytut Audiowizualny 2011.

³⁰ Zygmunt Bauman, *Etyka Ponowoczesna*, przekł. Janina Bauman, Joanna Tokarska-Bakir, Wydawnictwo Naukowe PWN 1996, Warszawa, s. 219.

³¹ Julia Kristeva pisze w *Potęrze obrzydzenia*: „A zatem to nie brak czystości czy zdrowia sprawia, że coś się staje wstrętne; wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane”. Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przekł. Maciej Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007, s.4.

percepcji, czy błąd pomiaru. Jak przypominają Horkheimer i Adorno, „postulowana przez Bacona *scientia universalis* jest [...] wroga wobec wszystkiego, co nie daje się włączyć w system”, a „dla oświecenia to, co nie daje się wyrazić w liczbach, a ostatecznie w jednostkach, jest pozorem”³².

W następnej kolejności, gdy geneza zjawiska staje się społeczeństwu znana, jest ono w stanie dobrać odpowiedni, usankcjonowany autorytetem nauki wzorzec postępowania. Może spróbować wpłynąć na omawiane zjawisko w sposób celowy i planowy, przewidując dokładnie konsekwencje powziętych działań i redukując niepożądaną niepewność. Jeśliby spróbować podążać za tym tokiem myślenia, można by postrzegać plany dokonania wiwiskcji stworzenia (frapujący dla badaczy jest zwłaszcza podwójny układ oddechowy stwora) właśnie jako próbę zredukowania go do obiektywnych zależności, wpisania w ramy znanych, określonych jasno klasyfikacji, systematyk³³.

Następną istotną w tym kontekście kwestią jest zagadnienie podmiotowości. Strategia fagiczna prezentowana w filmie może mieć na celu odebranie jej stworzeniu. Aby zdefiniować użyte tutaj pojęcie, na potrzeby niniejszego tekstu trzeba poczynić założenie, iż cechą każdej istoty ludzkiej jest immanentnie w nią wpisany, a niezwykle dla człowieka o umysłowości nowoczesnej irytujący, pierwiastek nieprzewidywalny – element indywidualny i niepoddający się żadnym racjonalnie zaplanowanym manipulacjom. Jednym słowem, odrzuca się w tym miejscu determinizm, w który nowoczesności wierzyć jest, bez wątpienia, wygodnie. Istota wyposażona w ów pierwiastek byłaby w takim ujęciu istotą podmiotową. Nie sposób podjąć się oceny, czy istoty inne niż ludzkie mogą mieć taki element w sobie, autor nie chce bowiem wkraczać na grunt filozofii, a wprowadzony tu termin ma w tym kontekście charakter *stricte* użytkowy i służy do ukazania innego zjawiska. Warto bez wątpienia wspomnieć, iż posiadanie przez ludzi takiego, nieprzewidywalnego pierwiastka zdecydowanie postulował też Zygmunt Bauman, nazywając go „moralnością” lub „impulsem moralnym”³⁴.

Człowiek nowoczesny, odrzucając przyjęte przeze mnie założenie, wyobraża wszak sobie, że jest w stanie przewidzieć (a nawet jeśli nie jest, to tylko tymczasowo, póki taką możliwość gwarantuje mityczny „postęp”) zachowanie istoty, o której powie, że ma ona pewne cechy wspólne z sobie pokrewnymi. Z takich cech można już wnioskować o możliwych działaniach, które przedmiot badania mógłby przedsięwziąć. W idealnej sytuacji odpowiednia ilość danych dotyczących zjawiska, wpisanie go w paradygmat odnoszącego się do siebie, zamkniętego i wewnętrznie spójnego systemu wiedzy, miałyby nowoczesności

³² Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przekł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2010, ss. 18-19.

³³ Czytamy w *Dialektyce oświecenia*, że: „według Bacona między najwyższymi zasadami a zdaniem obserwacyjnymi ma zachodzić jednoznaczny związek logiczny, mianowicie przez stopniowe uogólnienia”. Tamże.

³⁴ Bauman pisał również, że: „[...] „moralność jest stanem nieustannej i nie dającej się naprawić anomii”, „powołanie moralne jest z gruntu osobiste”, „nie jesteście istotami moralnymi dzięki społeczeństwu”, „zjawiska moralności są ze swej istoty nieracjonalne. Jako że są nimi o tyle tylko, o ile wyprzedzają wszelkie rozważania nad celem czynków i wszelkie rachunki zysków i strat”, „nie ma antecedenstu; pojawienie się moralności jest zaiste aktem samoródtwa, narodzin *ex nihilo*”. Zygmunt Bauman, *Moralność z perspektywy nowoczesnej i ponowoczesnej widziana*, w: tegoż, *Etyka ponowoczesna*, przekł. Janina Bauman, Joanna Tokarska-Bakir, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1996, ss. 17-24.

umożliwić osiągnięcie niemalże całkowitej skuteczności w przewidywaniu dalszego rozwoju wypadków. Powiedzieć jeszcze trzeba, że takie jasne, klarowne, niezaskakujące zjawisko nie mogłoby być groźne, można się bowiem nań przygotować, zanim w ogóle by powstało. Czynnikiem uniemożliwiającym całkowitą likwidację niepewności jest w tym ujęciu tylko podmiotowość, zdefiniowana na potrzeby tego artykułu. Patrząc przez pryzmat tego, co już zostało napisane, a także przyjąwszy kluczowe, omówione powyżej założenie, starania społeczeństwa nowoczesnego, aby zastosować wobec Obcego schemat strategii antropofagicznej, muszą zapewne wydawać się z jednej strony zrozumiałe, a z drugiej – dość tragikomiczne i bezproduktywne.

Kończąc tę część rozważań, warto odnotować, że obcego w filmie uprzedmiotawia się, dehumanizuje, wyłącza ze wspólnoty moralnej również na płaszczyźnie dyskursu (na przestrzeni całego filmu o istocie mówi się, że jest „obrazą [*an affront*]”, „brudną [*filthy*] rzeczą [*it's a thing*]”, „świrem [*it's a freak*]”, „obiekt [*the asset*]”, a przede wszystkim, że: „to nawet nie jest człowiek [*it's not even human*]”³⁵), odmawiając jej w ten sposób praw, które społeczeństwo rezerwuje tylko dla bytów uznanych za przynależne do gatunku ludzkiego. Ma to zresztą uzasadnienie naukowe, bowiem – jak wykazali Harris i Fiske, używając metody fMRI (obrazowanie metodą rezonansu magnetycznego) – kiedy nie postrzega się innej istoty ludzkiej jako takiej (na przykład w wyniku stereotypizacji), nasz mózg nie uaktywnia się w rejonie odpowiedzialnym za interakcje międzyludzkie (czyli w przyśrodkowej korze przedczołowej)³⁶. Fakt ten dowodzi, iż proces odczłowieczania ma swoje podłoże już na poziomie funkcjonowania samego mózgu. Warto wspomnieć, że Giles pierwotnie odmawia udzielenia stworzeniu pomocy argumentując, iż nie jest ono „nawet” człowiekiem. Fakt, że taka argumentacja może uchodzić za słuszną, wydaje się istotny dla zrozumienia przemocy, która dotyka obcego u del Toro.

Postacią, która na płaszczyźnie dyskursu zwraca stworzeniu podmiotowość włączając je do wspólnoty moralnej, jest Elisa. Wskazuje ona, że stworzenie nie różni się od niej samej, jest identycznie opuszczone, wykluczone i zasługuje na pomoc. Del Toro dotyka tu zagadnienia samotności, która w *The Shape of Water* współwystępuje z każdym rodzajem obcości. Wydaje się, że reżyser dostrzega dla swoich bohaterów ratunek w interakcji z Innym, co staje się przesłaniem etycznym całego filmu.

Metafora wody

Spoiwem narracji del Toro staje się metafora wody. Podążając za metaforą Baumana, stwierdzić można, że del Toro ekstrapoluje semantyczne konotacje płynu czy płynności na życie społeczne. Jak pisze filozof:

[...] płynność albo „ciekłość” można uznać za trafne metafory, oddające istotę obecnej, pod wieloma względami nowej, fazy w historii nowoczesności [...]. Wzorce i porządki [...] zderzają się z sobą, a ich przykazania

³⁵ *The Shape of Water*, dz. cyt.

³⁶ Anna Stefaniak, Michał Bilewicz, Mikołaj Winiewski, *Uprzedzenia w Polsce*, Warszawa: Liberi Libri 2015, s. 81.

przeczą sobie wzajemnie [...]; są one dzisiaj (wzorce zależności i wzajemne relacje) plastyczne, [...] łatwiej nadać im kształt, niż go utrzymać³⁷.

Reżyser używa rzeczowej przenośni, żeby wskazać na dychotomie, będące kanwą napięcia, rozdarcia wewnętrznego nowoczesnej jednostki. Jak wspomniano na wcześniejszym etapie niniejszych rozważań, Strickland może być interpretowany jako taka właśnie, rozbita przez wewnętrzne sprzeczności jednostka. Z jednej strony del Toro poprzez swoiste przerysowanie kreśli go jako postać ucieleśniającą nowoczesne normy społeczne – warto zauważyć, że Strickland jest wręcz wcieleniem systemu opresji. Z drugiej strony, odczuwa on pociąg wobec odmienności Elisy. Pociąg ów powoduje rozdźwięk pomiędzy przywiązaniem do bezpieczeństwa tego co znane, a urokiem tego, co nieoswojone. Strickland czyta książkę zatytułowaną *Sila pozytywnego myślenia* (*The Power of Positive Thinking*), popadając jednocześnie coraz mocniej w depresję. Dodać tu trzeba kolejną dychotomię: między przyszłością a przeszłością. Ten wątek przywołany zostaje w filmie w salonie Cadillaca, gdy sprzedawca pyta Stricklanda, czy on sam sądzi, że należy do przyszłości, czy też nie (*nota bene*, luksusowe auto nieprzypadkowo ma taki sam kolor, jak stwór z laboratorium; pada tu pośrednio pytanie o to, co nowoczesne społeczeństwo uznaje za piękne), a później przez syna Stricklanda (kapsuła czasu budowana przez dzieci w szkole). Po trzeciej, pojawia się w filmie wspomniana już kwestia tego, czy poza sformalizowanymi sposobami postępowania jest jeszcze miejsce na empatię dla Innego. W kulminacyjnym momencie swojej historii Strickland, sam rozporządzający przemocą, odwołuje się do etyki, prosząc o litość w obliczu poniesionej przez siebie zawodowej porażki. System, w którym żyje, ma jednak cechy Webberowskiej biurokracji, jest odczłowieczony, stosunki między uwikłanymi w niego jednostkami są bezosobowe. Zwracając się więc do urzędu, a nie do człowieka, nie może liczyć na empatię i zostaje „przetworzony” przez maszynę, której dotąd był częścią.

W końcu pozostaje jeszcze kwestia odgryzionych przez stworzenie palców Stricklanda. Del Toro stawia w tym miejscu pytanie, na ile jednostka, która mocno zinternalizowała normy zachowania narzucone przez system, ma możliwość refleksyjnego kształtowania swojej tożsamości. Przyszyte zgodnie z prawidłami sztuki medycznej palce czernieją, pozostają obcym elementem, chirurgom nie udaje się przyłączyć ich do ciała. Ponowoczesna jednostka wydaje się mieć możliwość „wchłaniania” wybranych elementów rzeczywistości, inkorporowania ich do swojej tożsamości (elastyczne osobowości), natomiast jednostka zsocjalizowana w systemie nowoczesnym – w mniejszym stopniu, lub wcale. Wszystkie porażki, które ponosi Strickland, doprowadzają go do skrajności. Miotany sprzecznościami, na skraju załamania, zwraca się do tego, co zna najlepiej. Wypiera swoje pragnienia i powraca do tożsamości żołnierza. Odrywa przyszyte palce, a w jednej z kolejnych scen wygłasza manifestację ideologiczną, stojąc nad umierającym Hoffstetlerem:

³⁷ Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, przekł. Tomasz Kunz Wydawnictwo Literackie 2006, Kraków, ss. 7, 14 i 15.

To najtańsze cukierki, ale ja kocham je, odkąd byłem dzieckiem. Dzisiaj niektórzy wolą bardziej wyszukane słodczyce, z nugatowym nadzieniem, albo ten syf – *foo foo*, Ale nie ja, Bob! Dla mnie właśnie o to chodzi w cukierkach³⁸.

Wspomniano już, że del Toro opowiada o tych zjawiskach posługując się metaforą wody, wskazać zatem należy, w którym miejscu można odnaleźć tę figurę w filmie. Woda na pewno jest obecna na wszystkich etapach narracji i przybiera różne formy. W przyjętej tu interpretacji kształty, w jakich pojawia się na ekranie (co znaczące w kontekście tytułu samego filmu), odpowiadają dwóm potencjalnym kondycjom człowieka w społeczeństwie i odsyłają do pytania, czy ma on możliwość dowolnego kształtowania swojej tożsamości. W pierwszym wypadku („woda uwolniona”) mówić trzeba o jednostce, której społeczeństwo gwarantuje zarówno wolność pozytywną, jak i negatywną, a w drugim („woda ujarzmiona”), o takiej, która takowej gwarancji nie posiada, żyjąc w zniewoleniu, narzuconym przez opresyjny system. Woda zamknięta w narzuconych jej kształtach, to na przykład ta w tubie, w której do laboratorium przybywa stworzenie, albo ta w szklance Stricklanda (zwrócić należy uwagę, że w jednej ze sceny naumyślnie wylewa on ciecz na podłogę, co można interpretować jako próbę symbolicznej transgresji). W kontraście do niej, del Toro przedstawia wodę zacinającą strugami z nieba, wodę wypełniającą po sufit łazienkę (tam właśnie dokonuje się akt miłosny między Elisą a stworzeniem, symboliczne przekroczenie granic między dwiema istotami o odmiennym statusie ontologicznym) i wodę w oceanie. Tam właśnie, w najbardziej dosłownym zanurzeniu w bezmiar wody, gdzie nie ma już żadnych fizycznych barier, Elisa przekracza granice swojego człowieczeństwa, otrzymując nową, nieokreśloną tożsamość (skrzela), i może na zawsze złączyć się z fantastycznym stworzeniem.

Podsumowanie

The Shape of Water jest filmem wielowymiarowym, inteligentnym, przewrotnym i bez wątplenia wartym badawczego namysłu. Guillermo del Toro, nie tracąc sympatii widowni i odnosząc wielki sukces komercyjny, udowadnia nim, iż we współczesnym, wysokobudżetowym kinie hollywoodzkim wciąż tkwi potencjał do tworzenia kultury o ambicjach sięgających daleko poza generowanie zysku finansowego. Jest więc ów obraz przykładem na to, jak wykorzystując potencjał masowej dystrybucji, jaki tkwi w kulturze popularnej i dostosowując się do gustów szerokiej publiczności, twórca może zwrócić uwagę na ważne problemy społeczne, docierając do ogromnej rzeszy widzów z przekazem, który w innej formie mógłby wydać się im nieatrakcyjny lub nieinteresujący

³⁸ W oryginale: „[...] this candy is a cheap candy, but I love it ever since I was a kid. Now, some folks favor more sophisticated snacks, nougat center and that foo foo shit. But not me Bob! This is it for me”. *The Shape of Water*, dz. cyt., 00,01,45,37-00,01,45,52.

Bibliografia

- Armenti, Peter, *Who Wrote the Poem at the End of „The Shape of Water“?*, online: *Library of Congress*, <https://blogs.loc.gov/catbird/2018/03/who-wrote-the-poem-at-the-end-of-the-shape-of-water/> [dostęp: 30.08.2018].
- Bauman, Zygmunt, *Etyka ponowoczesna*, przekł. Janina Bauman, Joanna Tokarska-Bakir, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1996.
- Bauman, Zygmunt, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa: Sic! 2000.
- Bauman, Zygmunt, *Płynna nowoczesność*, przekł. Tomasz Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2006.
- Clute, John, *Urban fantasy*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, red. John Clute, John Grant, Nowy Jork: St. Martin's Griffin 1999.
- del Toro, Guillermo, Riley Coven, *Guillermo del Toro Speaks About the "Shape of Water" and the Importance of Silence*, online: *The Daily Campus*, <http://www.smudailycampus.com/ae/guillermo-del-toro-speaks-about-the-shape-of-water-and-the-importance-of-silence> [dostęp: 30.08.2018].
- Ekman, Stefan, *Fantastyka miejska — literatura Niewidocznego*, „Creatio Fantastica” 2018, nr 1 (58), s. 7-27.
- Giddens, Anthony, *Konsekwencje nowoczesności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008.
- Gray, Tim, *How Guillermo del Toro's 'Shape of Water' Creature Was Inspired by Robert Redford*, online: *Variety.com*, <https://variety.com/2018/artisans/news/how-guillermo-del-toro-shape-of-water-robert-redford-1202666047/> [dostęp: 30.08.2018].
- Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przekł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2010.
- Irvine, Alexander C., *Urban fantasy*, w: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, red. Edward James, Farah Mendlesohn, Cambridge: Cambridge University Press 2012, ss. 200-213.
- Kristeva, Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przekł. Maciej Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007.
- Miłość, Europa, Świat Zygmunta Baumana*, reż. Krzysztof Rzączyński, Polska: Narodowy Instytut Audiowizualny 2011.
- Stefaniak, Anna, Michał Bilewicz, Mikołaj Winiewski, *Uprzedzenia w Polsce*, Warszawa: Liber Libri 2015.

The Shape of Water, reż. Guillermo del Toro, USA 2017, online:

<https://vod.pl/filmy/ksztalt-wody-caly-film-online/z41m7y9#0> [dostęp: 30.08.2018].

Weissman, Jordan, *60 Years of American Economic History Told in 1 Graph*, online: *The Atlantic*, <https://www.theatlantic.com/business/archive/2012/08/60-years-of-american-economic-history-told-in-1-graph/261503/> [dostęp: 30.08.2018].