

Zmasakrowani przez ojca.

„Tajemnica Brokeback Mountain” – film i opowieść.

Brygida Helbig-Mischewski

Nagrodzony trzema Oskarami, oparty na opowiadaniu cenionej amerykańskiej pisarki Annie Proulx film „Brokeback Mountain” to opowieść o nieudanym, połowicznym buncie przeciwko realnemu i symbolicznemu ojcu, o spętaniu konwencjami społecznymi, opowieść o represjach, jakim podlega „obcy”, „inny” w kulturze. To film o zahukaniu jednostki przez rodzinę i społeczeństwo, o wielkiej życiowej klęsce, sięgający pytań ostatecznych. To przede wszystkim, oczywiście, tragiczny film o miłości, jaką spotyka się w życiu tylko raz, pytający o to, jaką cenę płacimy za taką miłość i czy jesteśmy w stanie, czy powinniśmy ją zapłacić. A jest to w tym wypadku miłość między osobami tej samej płci, między mężczyznami, pokazana w sposób mogący nawet w tzw. „konserwatywnym” widzu wzbudzić ogromne wzruszenie i współczucie. Wielką wartością i siłą tego filmu jest spojrzenie na miłość homoseksualną od „środka”, z perspektywy serca i namiętności, dekonstruujące nasze lęki przed inwazją „innego”, nasze poczucie zagrożenia tym, co na pozór mogłoby postawić pod znakiem zapytania nasz starannie uporządkowany świat.

Miłość między mężczyznami nie jest tutaj budzącą zazwyczaj raczej agresywne reakcje prowokacją, podważającą dualizm płci, nasze obiegowe na jej temat wyobrażenia, lecz głębokim, tragicznym przeżyciem egzystencjalnym, poruszającym w widzu całe morze emocji. Tajwańsko-amerykański reżyser Ang Lee nie izoluje dyskursu gejowskiego od tzw. problemów uniwersalnych. Bohaterami nie są wystylizowani i pretensjonalni, narcystyczni dandysi z wielkich miast, lecz od pierwszej chwili budzący sympatię „zwykłego widza” chłopcy ze wsi Ennis (Heath Ledger) i Jack (Jake Gyllenhaal), bez wykształcenia, biedni jak myszy kościelne i upokarzani przez pracodawcę, pastuchy owiec, nawet nie zdający sobie sprawy z własnego uroku. Są to chłopcy z Dzikiego Zachodu, próbujący za wszelką cenę sprostać tradycyjnym wyobrażeniom na temat męskości. Ang Lee wpisuje przejmującą opowieść Annie Proulx w konwencję i tradycję westernu bazującego na ideale „macho”, potwierdzając i podważając ten ideał jednocześnie, doprowadzając go do absurdu. Nawiązuje również do miłosnego dramatu heteroseksualnego, pokazującego tragiczny dylemat między kodeksem dozwolonych zachowań społecznych a „porywem serca”, etosem a erosem. Wiele jest filmów o miłości heteroseksualnej popadającej w podobny konflikt między namiętnością

a życiem w „uporządkowanych strukturach społecznych”, np. ekranizacje „Anny Kareniny” czy biografii Friedricha Hölderlina. W obu przypadkach, podobnie zresztą jak i w „Tajemnicy Brokeback Mountain” namiętność, która nie daje się włączyć w tak zwane „normalne życie” ani zostać przezwyciężona, bo jest silna i uzależniająca jak narkotyk, prowadzi do destrukcji, do śmierci biologicznej (np. samobójstwo) lub społecznej (np. dom wariatów). W niektórych przypadkach, tak jest również w „Tajemnicy...”, bohaterowie nie wytrzymują nie tylko nacisku otoczenia, lecz również własnego sprzeniewierzenia się wpojonej im hierarchii wartości i wizji samego siebie, a także rozdarcia między pożądaniem a poczuciem odpowiedzialności za inne osoby, z którymi związał ich los. To opowieści o naszym uwikłaniu w kulturę, o naszym zniewoleniu i o naszej przewyższającej wszystko utopijnej tęsknocie za absolutną wolnością i miłością.

W przypadku „Tajemnicy Brokeback Mountain” sprawa jest o tyle bardziej tragiczna i skandaliczna, że miłość niezgodna z zakłamaną purytańską moralnością wydarza się przecież jeszcze „przed” wejściem w życie małżeńskie i rodzinne (choć Ennis jest już zaręczony), więc właściwie pozornie ma większe szanse na zaistnienie bez sensacji rozwodowych. Jest rok 1963, bohaterowie mają po dziewiętnaście lat, więc jakby może jeszcze zdarzyć się wszystko, nie zdarza się jednak nic – ani wcześniej ani potem, po upływie dwudziestu lat. *Nothing ended, nothing begun, nothing resolved*, tak podsumowana jest ostatnia rozmowa bohaterów w opowiadaniu Annie Proulx. Miłość przegrywa z uwewnętrzną przez bohaterów wizją męskości, jaką uosabia postać kowboja. Po pierwszym zbliżeniu seksualnym Jack i Ennis pośpiesznie zapewniają się nawzajem, że na pewno nie są „pedałami”. W tym momencie przeszywa nas dreszcz, gdyż w takim wypadku muszą albo się siebie wyprzeć albo znienawidzić. Czynią trochę jedno, trochę drugie. Kiedy lato się kończy i hodowca owiec Joe Aguirre nakazuje im zwinąć namiot i opuścić wzgórze Brokeback, próbują zmierzyć się ze społecznymi oczekiwaniami, wrócić do tzw. normalnego życia. Wchodzą w związki z kobietami, w rolę ojców rodziny, Ennis w stanie Wyoming, Jack w odległym Teksasie.

Wróćmy jednak jeszcze na chwilę na majestatyczne wzgórze, które bohaterów wynosi ponad codzienność, a zarazem jest klamrą spinającą początek i koniec fabuły filmowej. Piękny i subtelny Jack i mrukliwy, oschły, tłamszący w sobie uczucia Ennis otoczeni są wspaniałą górską naturą, ukazaną w konwencji wzniosłej, romantycznej. Annie Proulx: *There were only the two of them on the mountain flying in the euphoric, bitter air, looking down on the hawk's back and the crawling lights of vehicles on the plain below, suspended above ordinary affairs and distant from tame ranch dogs barking in the dark hours*. To natura jest ich największym i jedynym sprzymierzeńcem, w obszarze cywilizacji i kultury towarzyszy im uczucie

niespełnienia, spętania, strach. Któregoś wieczora po uczcie z nielegalnie upolowanego jelenia i wypiciu sporej ilości whisky wyhamowany do tej pory Ennis zaczyna opowiadać Jackowi swą historię i okazuje się, że powiedział tego wieczora więcej „niż przez cały ostatni rok”. Pod wpływem tego emocjonalnego zbliżenia, tej rodzącej się intymności, obaj bohaterowie popadają w ekstatyczny nastrój. Nocą zziębnięty Ennis, który, jak zwierzył się przyjacielowi, „nigdy jeszcze nie miał okazji zgrzeszyć”, daje się namówić na ogrzanie się w namiocie Jacka i tutaj rozgrywa się miłość, czułość i namiętność, która jednocześnie jest agresją, autoagresją, walką, gwałtem na samym sobie. To scena nie tylko naładowana ogromnymi, sprzecznymi emocjami, filmowana jakby po ciemku, w strachu, szybko, zrywami, to także scena bardzo symboliczna przedstawiająca sytuację egzystencjalną bohaterów. Ich nienasycone pragnienie, bezgraniczne pożądanie już na zawsze podszyte będzie nienawiścią i pędem do autodestrukcji, wściekłością za zniszczenie pewnego obrazu samego siebie, za zniszczenie swego życia jako społecznie akceptowanej i budzącej respekt biografii. Ich pieszczoty są jak razy. Tutaj film wyrasta ponad podkład literacki. Wiele jest scen, w których bohaterowie biją się z miłości, zwątpienia i rozpacz. I to jest chyba to, co widza najbardziej wzrusza, boli, przeraża. Kochający jednocześnie niszczą samych siebie, niszczą swoją miłość, sami wymierzają sobie karę za przekroczenie granic. Których nawet nie są w stanie przekroczyć do końca. Mają społeczeństwo w sobie – reprezentowane przez uwewnętrzniony głos ojca, który, nie tylko w przypadku Ennisa, odgrywa ogromną rolę. Czują, że zachwiali porządkiem świata, przez ich nieuwagę ginie owca rozszarpana przez kojota, to znów ich owce mieszają się z owcami obcymi, *everything*, pisze Annie Proulx, *seemed mixed*. Dla Ennisa Jack jest bodajże pierwszym człowiekiem, który okazał mu czułość, który nauczył go mówić i kochać. Stąd też nigdy nie uwolni się od niego. Schodząc ze wzgórza będzie, przynajmniej w opowiadaniu Proulx, czuł się jakby spadał w przepaść. Jego biografia będzie, po tym jednym jedynym uniesieniu, nieuchronnym spadaniem w dół. Będą spotykać się co kilka lat, co kilka miesięcy, w bólu i ekstazie, aż do chwili, gdy kartka napisana przez Ennisa do Jacka któregoś razu wróci do nadawcy z napisem: *deceased*, odbiorca nie żyje...

Inna nadzwyczaj wzruszająca scena, to spotkanie po czterech latach, gdzie namiętność tak zaślepia, że Ennis u progu swego domu rzuca się na Jacka, przyciska do muru, całuje bez opamiętania, zapominając, że przez okno może wyglądać żona (Alma: Michelle Williams). *She had seen what she had seen...* Namiętność odbiera mu rozum, powala go z nóg. Staje się, jakże mogłoby być inaczej, powodem rodzinnej tragedii... Dlaczego berlińscy widzowie,

oglądając tę scenę, śmieją się do rozpuku, nie wiem. Być może rozładują ogromne napięcie z jednej, a zażenowanie z drugiej strony. Berlińczycy!

Kowboje nie potrafią specjalnie wyrażać swoich uczuć. Pieszczotliwie mówią do siebie „skurwysynu” – *son of a bitch*. Ani razu nie pada miłosne wyznanie, którego, ku utrapieniu mężczyzn, podobno tak bardzo potrzebują kobiety. Jeden jedyny raz, przynajmniej w prozie Proulx, Ennis wydobywa z siebie „kochanie” – *little darlin*. Swą rozpacz po rozstaniu z Jackiem Ennis jest w stanie wyrazić tylko wymiotami, jakby chciał wypruć z siebie trzewia. Poza tym głównie milczy, powściąga wszystko w sobie, widzimy, jak w środku wrze. Słusznie chwalono w tym kontekście doskonałą grę aktorską Heth Ledger, choć i Jake Gyllenhaal jest świetny. I właśnie dlatego Ennis, pogromca własnych uczuć, co jakiś czas wybucha w sposób niekontrolowany burząc misternie zbudowaną konstrukcję opartą na wyparci się swych pragnień i emocji. Chciałoby mu poradzić – człowieku, zacznij mówić, zwierz się chociażby tej kobiecie, która cię pokochała, otwórz usta, nie bądź aż takim prawdziwym mężczyzną, bo zginiesz. Lecz, prawdę mówiąc, gdyby coś powiedział, prawdopodobnie zginąłby również.

To ekstremalne wyparcie się siebie jest w przypadku Ennisa umotywowane biograficznie – jako dziecko został zastraszone przez ojca przykładem kowboja bestialsko zamordowanego za jawny homoseksualizm. Ojciec co prawda nie żyje, lecz żyją jego przerażające groźby i przesłania. Ennis jest pewien, mówi o tym Jackowi w opowiadaniu Proulx, że w morderstwo wmieszany był jego ojciec i że w razie potrzeby przyłożyłby również rękę do ukarania syna w ten sam sposób... Jest w nim więc wielkie przerażenie, że to on sam, tak jak każdy z nas, mógłby znaleźć się „po tamtej stronie”, i własna rodzina, być może, nie miałaby dla niego litości, stałaby się pierwszym oskarżycielem i oprawcą.

Spółczeństwo, i to jest także ważne przesłanie tego filmu, karze w swej obłudzie przede wszystkim tych, którzy mają odwagę się ujawnić – zmasakrowany kowboj odważył się na „prowokację”, założył z przyjacielem rancho. Jak pisze kulturoznawca Krzysztof Wojciechowski w swojej książeczce „Knigge für deutsche Unternehmer in Polen”, a pisała już o tym i Zapolska: „To, co zabronione, jest dozwolone, jeśli odbywa się po cichu”, jeśli ludzie się z tym „nie afiszują”, jeśli godzą się z rolą grzeszników, którym wielkodusznie wybaczymy. Biada jednak, gdy odważymy się publicznie bronić naszych przekonań lub trudnych, tragicznych wyborów – stajemy się wówczas zagrożeniem, zwiastunem chaosu, rozpadu kosmosu, wymykania się świata spod kontroli.

Decyzji o rozpoczęciu wspólnego życia Ennis wbrew sugestiom, marzeniom i bardzo konkretnym planom odważniejszego Jacka nie jest więc w stanie podjąć. Boi się czekającej

go kary, tak czy inaczej wymierza ją sobie jednak sam, wykańczając psychicznie siebie, przyjaciela i rodzinę. Ciekawe, że rozdarcie bohaterów dotyczy jednak bardziej sprzeniewierzenia się męskiemu etosowi, a przede wszystkim lęku przed zlincowaniem przez otoczenie niż cierpienia, które zadają swoim żonom. (Skrupuły moralne odczuwa Ennis przede wszystkim wobec dzieci.) Cierpienie kobiet jest w filmie może nie zbagatelizowane, ale trochę usunięte w cień. Nie ma w nim wzruszających scen przedstawiających współczucie męskich bohaterów wobec kobiet.

Bohaterowie męscy to co prawda pastuchy owiec, zarazem jednak film sugeruje, że są wielcy i heroiczni. Tylko w otoczeniu natury górskiej (Rocky Mountains) symbolizującej duchowość i sięgającej nieba, bohaterowie czują się dobrze – kręcący się wokół potrzeb materialnych świata rodziny i przeróżnych prozaicznych zobowiązań należy do kobiet. Kobiety przedstawione są raczej, choć nie tylko, jako istoty płaskie, żyjące na poziomie horyzontalnym, uwięzione w światku pozorów: jako krzątające się i „lamentujące”, przemęczone gospodynie i „mamusie” albo wyrafinowane i zimne, lalkowate damy. Mam tu przede wszystkim na myśli obie żony bohaterów.

Bardzo wiele mówiąca pod tym względem jest scena na balu. Jack i inny mężczyzna, farmer, zmuszeni są wysłuchiwać płytkiej, kręcącej się głównie wokół plotek, strojów i nowinek towarzyskich paplaniny ich żon. Oni sami rozumieją się prawie bez słów, jedno spojrzenie na siebie nawzajem mówi wszystko: jak bardzo te kobiety nudzą. W świecie kuchni i życia rodzinnego bohaterowie męscy poruszają się niezgrabnie, jak zwierzęta miotające się w klatce. Już na początku filmu, na tajemniczym wzgórzu, Jack i Ennis zapewniają się nawzajem, że absolutnie nie potrafią gotować... Świat kobiet jest w tym filmie zdecydowanie mniej wartościowy, wzniosły i atrakcyjny niż świat mężczyzn – z pewnością odpowiada to rzeczywistości lat 60-ych, „produkującej” w wyniku specyficznej socjalizacji dziewczynek kobiety takie a nie inne. Oczywiście, jak mówi słusznie Ennis, one „nic za to nie mogą”, tak po prostu jest. Ang Lee pozwala sobie jedynie na zaznaczenie krytyki tradycyjnego podziału ról męskich i kobiecych, np. w momencie, kiedy Ennis odmawia samodzielnego podania dzieciom (przygotowanego już przez żonę!) posiłku. Kreuje również postaci uboczne kobiet mądrych i dojrzałych, nie występujących u Annie Proulx. To np. matka Jacka, kobieta, która rozumie i nie potrzebuje słów. To może również córka Ennisa, może jego druga kobieta, którą traci.

Tylko dwóch mężczyzn, oto podświadome chyba przesłanie tego filmu, tej, mimo wszystko, swoistej apoteozy męskości, może przeżyć ze sobą coś tak wspaniałego – cwałować konno ramię w ramię przez dziką naturę, wskakiwać z wysokiej skały do lodowatej górskiej rzeki,

rozpalać ogień nawet w deszcz, chwycić się nawzajem na łąso itd. Te sceny to idylla, utopia, paradyż – realizacja jakiejś wielkiej, niemalże metafizycznej tęsknoty, do której kobiety nie mają dostępu. Kobieta to jest raczej ta, która ściąga na ziemię. Żona Jacka Lureen (Anne Hathaway) ma, przynajmniej w opowiadaniu, głos zimny jak łąo: Bez wątpienia, *she was polite but the little voice was cold as snow*. Z drugiej strony kobiety są tu trochę jak dzieci, wymagające rycerskiej opieki i troski, obrony honoru, której im Jack i Ennis chętnie udzielają. I tym także z pewnością zyskują sobie sympatię sporej części publiczności. W scenach czułych, miłosnych kobiety kocha się jakby bardziej jak dzieci, np. uderza palcem po nosku itd. *Angels*, mówi Ennis w prozie Proulx o swych córkach i lubimy go również za to. Z drugiej strony dowiadujemy się tutaj czegoś o jego obrazie kobiety i w związku z tym nasuwa nam się pytanie: No dobrze, lecz czy z aniołami można się kochać? Tam jakby nie ma miejsca na znalezienie w sobie ogiera. Ennis zakochany jest w witalności, dzikości i męskości Jacka, którą symbolizuje jego jazda konna, poskramianie byków i koni na rodeo. Od początku wodzi za Jackiem na koniu wzrokiem pełnym mistrzowsko wyrażonego przez aktora, skrywanego podziwu. Scena, w której Ennis seksualnie zbliża się do żony, urywa się gwałtownie i na ekranie pojawia się szalejący na rodeo Jack. Ojciec Ennisa, to bardzo znamienne, wpałał synowi, że wszyscy kowboje rodeo to *loser*, nie nadający się do niczego „ciule”¹. Fascynacja Ennisa jest więc i pod tym względem buntem przeciwko ojcu.

Zaś represyjna rola ojca Jacka jeszcze wyraźniej niż w filmie zaznaczona jest w prozie Proulx. Jest tam wspomnienie o strasznym upokorzeniu przez ojca, jakiego Jack doznał w dzieciństwie, o tym, jak ojciec go obsikał. Także o tym, że ojciec, prawdopodobnie z pogardy, nigdy nie nauczył Jacka ujeżdżania byków. Z wielkim trudem musiał przyswoić to sobie sam, aby ojcu dorównać. Później zmuszony jest, w scenie doskonałej i pełnej humoru, zmierzyć się z pogardzającym nim teściem i jemu z kolei udowodnić, że jest mężczyzną, tzn. tym, który umie postawić na swoim, potrafi, gdy trzeba, być stanowczy i brutalny.

Piękny i odważny, trochę androgyniczny Jack, w końcu musi zginąć. Nie wiemy, czy ginie faktycznie przywalony częściami ciężarówka, którą reperuje, czy z rąk okolicznych homofobów, jak wydaje się strauumatyzowanemu Ennisowi. Tak czy inaczej, w obu przedstawionych w filmie wersjach, jego piękna twarz zostaje zdeformowana, zmasakrowana – bo stracił twarz, bo nie była to twarz „prawdziwego mężczyzny”, o którą tak dzielnie walczył ze swoim ojcem i teściem. Była zbyt delikatna, zdradzała zbyt dużą wrażliwość. Nie jest obojętne dla interpretacji filmu, że ciężarówka, pod którą skończył życie, pochodzi z

¹ Żeby wykorzystać słowo, które w związku z wizytą papieża niemieckiego w Polsce zrobiło ostatnio karierę.

firmy teścia, w której pracował. Jack przywalony zostaje reprezentowanym przez ojca i teścia ideałem mężczyzny. Maria Janion nazwałaby go pewnie męczennikiem inności.

Na tym jednak rola ojców w filmie jeszcze się nie kończy. Jeszcze po śmierci Jacka ojciec, *the stud duck*, więzi jego prochy, nie zezwala na to, by wiatr, zgodnie z życzeniem zmarłego, rozegnał je po wzgórzu Brokeback, nie wydaje ich Ennisowi. Nawet po śmierci nie godzi się na wolność dla syna, zdradza go raz jeszcze, chce go zamknąć w „rodzinnym grobie” otoczonym, jak pisze Proulx, drutem kolczastym, ozdobionym kwiatami z plastiku!

Tutaj dochodzimy do innego ważnego punktu, w którym krąg się zamyka. Miłość Ennisa i Jacka wkracza w wymiar metafizyczny, niemalże sakralny. Jest, oczywiście, silniejsza niż śmierć. Mało tego, śmierć jakby dopiero ją umożliwia, jest symbolicznym ślubem, przysięgą wierności, *Jack, I swear...*

Trudno o lepszy pomysł na zakończenie tego nierozwiązywalnego dylematu, tej historii o dwóch kowbojach, którzy wypadli z mitu Dzikiego Zachodu, wypadli z westernu, bo – paradoksalnie – realizowali go z najwyższą konsekwencją pozwalając sobie na wzgórzu Brokeback na celebrowanie autentycznej, niczym nie skrępowanej wolności. Tak jakby amerykańskie przesłanie wolności wzięli na serio, spotęgowali, jakby było ono czymś więcej niż pustą obietnicą z reklamy Marlboro, do której estetyka filmu, chyba nieco ironicznie, nawiązuje. Jakie mieli wyjście? Odważnie założyć „rancho pedałów”? Byłoby to świadome wydanie się na mękę. Nie każdy z nas jest do tego powołany. A więc może wyjechać do wielkiego miasta, gdzie, nawet już w latach 60-tych, spotkaliby się z prawdopodobnie większą tolerancją? Ennis nie był jednak zdolny oderwać się od swych korzeni... Poza tym: Czy nie stracilibyśmy do nich sympatii jako widzowie? Swą niedozwoloną miłość muszą także wobec nas, widzów, okupić cierpieniem, żebyśmy naprawdę im współczuli. Alternatywnym wyjściem byłaby świadoma rezygnacja ze spotkań, zerwanie z miłością, przeniesienie jej w wyłącznie duchowy wymiar wspomnienia i tęsknoty, gdzie i tak na końcu „łąduje”. Ale takie zakończenie byłoby mało prawdopodobne i raziłoby natrętną moralistyką. Bohaterowie tacy jak Jack i Ennis kończą, czy to w sztuce, czy w życiu, często w domu wariatów, na stryczku, pod kołami pociągu, a czasem być może, w klasztorze. Ennis „kończy”, jak podkreśla Evelyn Finger w doskonałej recenzji „Miłość jako pojedynek” dla „Die Zeit”, w samotnej przyczepie kampignowej między miastem a prerią. Umiejscowienie to wyraźnie symbolizuje jego samotność, wygnanie ze społeczeństwa, jego straszliwe rozdarcie. Efektem jego niezdecydowania, jego lęku i oporów moralnych jest sytuacja, w której stracił zarówno „normalną” rodzinę, jak i jedyną, wielką miłość, ogarniającą wszystkie poziomy egzystencji: ciało, duszę i ducha. Chciał mieć wszystko, więc nie dostał nic. Być może, gdyby

był zdolny wybrać jedno, choćby przez krótką chwilę miałby wszystko... To, że nie dokonał wyboru, nie jest, rzecz jasna, jego winą.

Przyczepa, w której mieszka, to jego grób, to także jego sanktuarium, kaplica jego miłości do Jacka, w której się do niego modli, w której coś mu obiecuje, przyrzeka, może, jak już wspomniałam, wieczną miłość, może zdobycie i rozrzucenie jego prochów po pamiętnym wzgórzu. W swym sanktuarium na kółkach, być może nawet symbolu naszej, nigdy do końca nie zaspokajającej naszych tęsknot, „ziemskiej wędrówki”, Ennis przechowuje także największą relikwię swej miłości, znalezione w domu rodziców Jacka, nałożone na siebie dwie koszule, które kochankowie nosili przed dwudziestu laty. Obok tych koszul Ennis przypina pocztówkę z widokiem wzgórza Brokeback. Znamiennie, że na rękawie splecionych ze sobą koszul widnieje skaza: zaschnięta plama krwi, świadectwo walk między kochankami i przyjaciółmi, zwiastun krwi, którą udławi się Jack pod ciężarówką. W ten sposób ta niemożliwa, skandaliczna miłość wraca na swoje miejsce, na jedyne miejsce, w którym ma szansę na zaistnienie – obszar już nie tyle ludzki, ile boski, w obszar Tajemnicy.

Jako widzowie i czytelnicy jesteśmy przerażeni, sparaliżowani współczuciem, dławimy się własnymi łzami. To właśnie ta kwestia ostateczna, egzystencjalna, o której pisałam na początku – w obliczu śmierci zaczynamy rozumieć, co w życiu straciśmy, czego nie zrobiliśmy, z czym zwlekaliśmy bez końca. Uświadamiamy sobie skończoność naszej egzystencji, nieuchronność upływu czasu, nieodwracalność pewnych faktów i konieczność podejmowania wyborów w odpowiednim czasie. Ze świadomością, że są to nieraz wybory tragiczne. *And if you can't fix it you've got to stand it.*