

„CHYBA W TEN SPOSÓB TOCZY SIĘ TA LUDZKA KOMEDIA PRZEZ CAŁE POKOLENIA DROGĄ NA ZACHÓD I PRZEZ PUSTYNIĘ”*. PARABOLICZNOŚĆ W KINIE BRACI COEN

KAMILA ŻYTO

Wydział Filologiczny UŁ
Faculty of Philology, University of Łódź
kamila.zyto@uni.lodz.pl
ORCID0000-0003-2822-8341

Parabola – często synonimicznie nazywana także przypowieścią¹ – jest gatunkiem literackim pierwotnie związanym z kontekstem dydaktycznym. W swym kształcie miała charakter moralizatorski, pouczający, często perswazyjny. Niejednokrotnie stanowiła formę, którą operowały teksty religijne² – bliskowschodnie, judaistyczne, ale przede wszystkim chrześcijańskie, zwłaszcza Nowy Testament. Tradycyjną parabolę cechowała narracyjna schematyczność, uproszczenia w budowaniu postaci i świata przedstawionego, dlatego służyła intensyfikacji moralnego przekazu –

* Fragment monologu narratora z filmu *Big Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998) wygłaszany w ostatniej scenie przez kowboja w scenariuszu określanego jako „The Stranger”.

¹ Niektórzy badacze uznają parabolę za kategorię nadrzędną, zaś przypowieści, exempla, bajki, alegorie czy powiastki filozoficzne traktują jako jej formy, przy czym na ogół przypowieść (czasami przypowieść ewangeliczna) uznawana jest za „podstawowy gatunek paraboliczny”. Na potrzeby tego tekstu przyjęte zostanie takie właśnie szerokie rozumienie paraboli. Zob. np. M. Michalski, *Parabola filozoficzna w prozie polskiej XX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2002, XCIII, z. 2.

² Zob. J. Sławiński, hasło ‘przypowieść’, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 450. Więcej na temat niejednoznaczności gatunkowo-rodzajowej paraboli i problemów związanych z systematyką tego pojęcia zob. A. Martuszczyńska, *Pozytywistyczne parabole*, Gdańsk 1997, s. 115–154.

funkcje środków, którymi operowała, były wyznaczone przez ten cel. Nie chodziło o opowiedzenie oryginalnej historii, zapewniającej wgląd w losy wyjątkowych bohaterów, ale o wskazanie na sensy uniwersalne, prawdy niezbywalne. Jak tę tradycyjną i – jak może się wydawać – niedzisiejszą formę przekazu odnieść do filmów reżyserskiego duetu Joela i Ethana Coenów? Czy nie jest ona zaprzeczeniem tego, co twórcy ci oferują swoim widzom i z czym są przez nich kojarzeni?

Ich pełne cytatów i zapożyczeń, oparte na stylizacji kino dla wielu badaczy jest kwintesencją postmodernistycznej gry resztkami, interpretacyjnej otwartości i wieloznaczności³. W konsekwencji logiczne wydaje się traktowanie go jako antytezy tradycyjnie rozumianego myślenia parabolicznego. Ekscentryczni bohaterowie Coenów, tacy jak Koleś z *Big Lebowskiego* (*The Big Lebowski*, 1998) czy Barton Fink (*Barton Fink*, 1991), to raczej niepowtarzalne indywidua niż personifikacje moralnych wartości. Serią powikłanych perypetii, w które wpadają, rządzi na ogół przypadek, nieprzewidywalne zrządzenie kapryśnego losu. Działanie Eda Crane'a, bohatera *Człowieka, którego nie było* (*The Man Who Wasn't There*, 2001), wyznaczane jest szeregiem zbiegów okoliczności, a za jego zbrodnie płaci niewinna żona. Nie skłania to do poszukiwania w filmach Coenów prawideł rządzących światem czy ludzką egzystencją. Pozory jednak często mylą, o czym twórcy ci zdają się doskonale wiedzieć.

Celem niniejszego artykułu jest udowodnienie, że autorzy oscarowego *Fargo* (1996) w swojej twórczości często wykorzystują elementy, chwytły czy zabiegi typowe dla tradycyjnej paraboli. Jednak ich filmy to raczej jej współczesne inwarianty. W wypadku dzieł Coenów nie można mówić o paraboli jako gatunku, choć wiele z nich nosi znamiona tekstów parabolicznych. Przesłania, jakie zawierają, nie są jednoznaczne i nie mają na celu pouczać, jednak ich enigmatyczna struktura zachęca do poszukiwania sensów naddanych. Jest to możliwe, ponieważ – jak wskazuje Wojciech Ligęza: „Parabola nie występuje obecnie w stanie »czystym«, znacznie oddaliła się od macierzystego kontekstu literatury dydaktycznej. Myślenie alegoryczne nie mieści się w zespole doświadczeń czytelnika [a także widza – przyp. K.Ż.] dwudziestowiecznego. Nie dziwi więc odmienna w stosunku do

³ Zob. K. Loska, *Joel i Ethan Coenowie. Kino i postmodernizm*, w: *Kino amerykańskie. Twórcy*, red. E. Durys, K. Klejsa, Kraków 2006.

pierwowzorów funkcja paraboli, jak również jej wnikanie w obręb innych gatunków literackich [jak i filmowych – przyp. K.Ż.]. Konsekwencją tej przemiany jest większa wieloznaczność utworów parabolicznych: poszukiwanie sensu w świecie zamiast ilustracji znanych twórcy i adresatowi powszechników²⁴.

We wstępnej części rozważań, po pierwsze, ustalone zostaną relacje zachodzące między parabolą i parabolicznością, oba pojęcia zostaną również zdefiniowane. Po drugie, podążając za ustaleniami Michała Głowińskiego, artykuł wprowadzi kategorię fikcji parabolicznej. Po trzecie, wskazane zostaną główne cechy oraz specyfika współczesnych tekstów parabolicznych. W tym zakresie pomocne okażą się przede wszystkim ustalenia poczynione na gruncie teorii literatury parabolą szeroko się zajmującej⁵. Następnie zostanie dookreślony system wartości i przekonań, do którego odsyłają bracia Coen. Część analityczna artykułu skupi się wokół tych elementów ich dzieł, w których można dostrzec intencję parabolizacji. Jej ślady lokują się na różnych poziomach obrazu filmowego. Z jednej strony parabolizację tekstu poświadczają zabiegi narracyjne (wprowadzanie ram narracyjnych i wykorzystanie *voice-over*), z drugiej ulegają jej wybrane aspekty świata przedstawionego (stylizacja na poziomie *mise-en-scène*, alegoryzacja postaci). Ponadto omówione zostaną odwołania i aluzje do innych tekstów o charakterze parabolicznym, jak i wprowadzanie w obręb sjużetu przypowieści jako formy wtrąconej.

OD PARABOLI DO PARABOLICZNOŚCI (I Z POWROTEM)

Parabola jako gatunek literacki o charakterze dydaktycznym wydaje się zjawiskiem we współczesnej kulturze mało popularnym. W noblowskim wykładzie Olga Tokarczuk podkreśla dominację na rynku wydawniczym narracji pierwszoosobowych i dodaje: „Mimo to jednak doświadczenie czytelnicze zaskakująco często jest niekompletne i rozczarowujące, bo okazuje się, że

⁴ W. Ligęza, *Parabole Mroźka*, w: *W kręgu przemian polskiej prozy XX w.*, red. T. Bujnicki, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 95.

⁵ Kwestie te w rozważaniach filmoznawczych nie znalazły swojego opracowania, choć samo pojęcie do interpretacji dzieł filmowych było wykorzystywane. Zob. np. A. Śliwińska, *Filmowe przypowieści*, <http://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/nasze-lekcje/lekcja-6-filmowe-przypowiesci/filmy/schody> (dostęp 28.12.2019).

ekspresja autorskiego »ja« nie daje gwarancji uniwersalności. Czego nam brakuje, to – jak się zdaje – paraboliczny wymiar opowieści⁶.

Rzadziej sięga się po historie, które służą zobrazowaniu *a priori* założonych prawd, ale wciąż istnieje potrzeba paraboli, która „znajdując dla różnych losów wspólny mianownik, uniwersalizuje nasze doświadczenie, a jej niedostateczna obecność jest świadectwem bezradności”⁷. Za epokę przełomową w ewolucji paraboli w literaturze polskiej uważa się romantyzm międzypowstaniowy. Wtedy parabola stała się bardziej subiektywna, mniej arbitralna w definiowaniu świata. Pojawiły się wówczas powieści-parabole i od tego momentu można mówić o istnieniu „struktury parabolicznej”, gdyż: „na powieściowy konkret, odsyłający nas do realnej rzeczywistości, nakłada się w tych utworach sens uniwersalny, odnoszący się przede wszystkim do natury ludzkiego poznania. Konkret ten jednak, w przeciwieństwie do paraboli poetyckich (pojmovanych w tym ujęciu jako alegorie *sensu stricto*), nie przestaje być ważny, w niektórych utworach narracyjnych tego typu [...] istotny staje się nawet jego nadmiar i zwielokrotnienie. Szczególną funkcję pełnią w tym wypadku metatekstowe ramy utworów, żądające ich parabolicznej interpretacji”⁸. Rozmywanie się sensów dyskursywnych oraz bezsilność poznawcza są cechami charakterystycznymi literackich paraboli XX-wiecznych.

Począwszy od romantyzmu stopniowo następuje wyłanianie się „opozycji paraboli jako gatunku wobec paraboliczności jako kategorii estetycznej”⁹. Dlatego Michał Głowiński, pisząc o czterech typach fikcji narracyjnej, wprowadza szeroko rozumiane pojęcie fikcji parabolicznej, w obrębie której „amplituda możliwości jest ogromna: od fikcji podporządkowanych celowi dydaktycznemu, w których sens ogólny został bezpośrednio i to często w formie apodyktycznej sformułowany (jak choćby w exemplum), po fikcje, które od wszelkich zamierzeń dydaktycznych są wolne i w których sens ogólny jest formułowany w postaci nienarzucającej się lub wręcz stanowi swoistą tekstową potencjalność, zostaje przemilczany (jak w fikcjach

⁶ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, w: eadem, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 266–267.

⁷ Ibidem, s. 267.

⁸ A. Martuszevska, op. cit., s. 122–123.

⁹ M. Siekańska, *Paraboliczna opowieść o Zagładzie. Forma jako możliwość wypo-wiedzenia doświadczenia*, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 2, s. 115.

parabolicznych, których mistrzem był Kafka)¹⁰. Rozróżnienie pomiędzy parabolą a parabolicznością pojawia się także u Ewy Owczarz. Za parabolę uznaje ona teksty, w których mamy do czynienia ze znaczącą redukcją tego, co szczegółowe w celu zwrócenia uwagi na znaczenia ogólne (np. powieści-parabole Franza Kafki). Paraboliczność z kolei wiąże z nadmiarem i multiplikacją, sytuacją, „gdy wszystko coś znaczy, gdy powiedzieć wszystko o wszystkim znaczy pochwycić w bezmiarze sensów pozornych choćby pozór sensu prawdziwego”¹¹. Paraboliczny jest „każdy utwór domagający się – w części lub w całości – dwustopniowej interpretacji semantycznej; ogranicza to użycie takich terminów, jak alegoria, symbol, metafora”¹².

Zmienił się też sposób funkcjonowania paraboli w tekście. Przestała ona być formą niesamodzielną, wtrąconą. W związku z powyższym aktualnie częściej pisze się o parabolicznych powieściach, opowiadaniach, a także filmach. W kontekście współczesnej literatury oraz innych tekstów kultury, jeśli można mówić o paraboli, to już nie jako o gatunku, lecz jako „wzorcu stylizacyjnym”¹³. Maciej Michalski, analizując przemiany tekstów parabolicznych, zauważa, że paraboliczność dawnego typu charakteryzowała „zamkniętość”. Moralizatorski charakter redukował „otwartość” przez redundancję, schematyzm i pretekstowość świata przedstawionego. Z kolei paraboliczność nowoczesna dydaktykę zastępuje metaforycznością wymowy oraz brakiem klucza interpretacyjnego. Moralizatorstwo ustępuje miejsca skłonności do filozofowania, choć część utworów ma też wydźwięk

¹⁰ Badacz pojęcia paraboli nie ujmuje jako osobnego gatunku literackiego, od razu traktuje je szerzej. Jednocześnie odnotowuje kierunek zmian zachodzących w obrębie fikcji parabolicznych poprzez wskazywanie na ich olbrzymią dywersyfikację, ale też – niejako na marginesie – na rolę fikcyjności jako cechy tekstów parabolicznych (do znaczenia fikcyjności jeszcze powrócę). Zob. M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane*, t. 3, Kraków 1998, s. 213.

¹¹ E. Owczarz, *Parabola i parabolizacja wobec mimesis*, w: *Mimesis w dyskursie literackim*, red. C. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1996, s. 90.

¹² Ibidem, s. 92.

¹³ A. Martuszevska, op. cit., s. 118.

polityczno-społeczny¹⁴. W rezultacie paraboliczne teksty nowoczesne bywają celowo niejasne.

W twórczości braci Coen ta właśnie cecha nowoczesnego typu paraboliczności wydaje się kluczowa. Ich filmy to filozofujące dzieła z elementami krytyki społecznej, niekiedy z politycznymi odniesieniami (*Śmiertelnie proste* czyni aluzje do czasów Ronalda Reagana; *Big Lebowski* do okresu wojny w Zatoce Perskiej, choć film uważany był za kultowy raczej w okresie wojny z Irakiem¹⁵). Jednak zawarte w nich przesłanie niekoniecznie pozostaje oczywiste. Cechą paraboli filozofujących, rozpiętych w swej naturze między realistycznym przedstawianiem a dyskursywnością, jest – w ujęciu Michalskiego – fikcjonalność (kreacja świata przedstawionego). „Parabola – ze swej natury fikcjonalna – ma bowiem charakter ekspansywny. Znaczy to, że zawłaszcza wszystko, co znajdzie się w jej obrębie. Fragmenty dyskursu, które często goszczą w utworach prozatorskich, nie mogą być bezpośrednio odnoszone do rzeczywistości, kiedy zanurzone są w fikcji [wyróżnienie – K.Ż.] – ona to staje się pierwszym układem odniesienia dla wszelkich refleksji ogólniejszej natury”¹⁶. Fikcyjność łączy się z pozostałymi cechami paraboli filozofujących – obrazowością, ekspansywnością oraz totalnością, a także szczególnego rodzaju dwu poziomowością semantyczną, wieloznacznością i otwartością dzieła. Związana jest z zamierzonym niedopowiedzeniem i brakiem konkluzji oraz mówieniem nie wprost¹⁷. Istotną rolę odgrywa odbiorca, gdyż „musi godzić się na [...] wielowykładalność, na alternatywne interpretacje oraz – co najważniejsze – na indywidualny wysiłek podejmowania własnej refleksji. Współczesny tekst paraboliczny, odwołując się głównie poprzez swą obrazowość do bezpośrednich przeżyć czytelnika, skłania go do podjęcia dialogu, do myślowego przyswojenia bądź odrzucenia rozumienia świata, które parabola ze sobą niesie, do którego odwołuje się lub które zdaje się kwestionować”¹⁸. Teksty te są więc niejednoznaczne,

¹⁴ M. Michalski, op. cit.

¹⁵ Zob. W.A. Ashton, *Deception and Detection: The Tricster Archetype in the Film. “The Big Lebowski”, and its Cult Following, “Tricster’s Way”* 2009, Vol. 5, Issue 1, Article 5, <http://digitalcommons.trinity.edu/trickstersway/vol5/iss1/5> (dostęp 12.05.2022).

¹⁶ M. Michalski, op. cit., s. 111.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 107.

a o ich wymowie przesądza aktywna postawa odbiorcy. Niejednoznaczność rodzi się, gdy dochodzi do przesunięcia akcentu z warstwy dyskursywnej na przedstawiającą. To postępująca fikcjonalizacja umożliwia istnienie wielu interpretacji, bo fikcja nigdy nie zostanie „zbadana, zinterpretowana w pełni”. Jednak „[n]apięcie między tymi dwoma poziomami nie zostaje zniesione ani unieważnione, ale stanowi także o filozoficzności paraboli, pobudza do myślenia, staje się wycieczką w głąb siebie, »fermentem«¹⁹.”

Cechy nowoczesnych tekstów parabolicznych zbliżają tę formę wypowiedzi do założeń formacji, jaką jest postmodernizm. Rozwój paraboliczności podąża za rozwojem i tendencjami obecnymi w kulturze. Z jednej strony dochodzi do stylizacji z wykorzystaniem struktury paraboli oraz serii powrotów do tradycyjnych jej cech, które za sprawą wykorzystania parodii, pastiszu czy ironii zmieniają swój charakter. Z drugiej strony, mamy do czynienia z odsyłaniem do biblijnych przypowieści czy exemplów na zasadzie intertekstualnych nawiązań. Istotna z tego punktu widzenia wydaje się dwukodowość umożliwiająca odbiór tekstu na różnych poziomach oraz opierająca się na przenikaniu kultury wysokiej i niskiej. Widz może odczytać ogólne i uniwersalizujące znaczenie historii, a więc jej sens paraboliczny, do czego jest zachęcany przez tekst. Może też poprzestać na śledzeniu rozwoju zdarzeń, odczytywaniu literalnych treści opowiadanej historii oraz jej fikcyjnego świata. Ważny wyróżnik postmodernizmu stanowi rola odbiorcy w modelu komunikacyjnym. Postmodernistyczna sztuka uprzywilejowuje go: nadawca dostarcza często jedynie kontekstu, kluczowa jest jednak postawa tego, który go aktykuje. Nowoczesna paraboliczność filozofująca wpisuje się w tendencje obecne w kulturze postmodernistycznej także w zakresie wartości. W obu wypadkach mamy do czynienia z odejściem od określonych postaw czy systemów moralnych na rzecz albo ich indywidualizacji, albo różnorodności, albo rezygnacji z problematyki etycznej. Postmodernizm niejako przywraca kulturze współczesnej parabolę jako gatunek i paraboliczność jako jej nowoczesny *modus operandi*. Dzieje się tak gdyż: „Rezygnuje z terroru oryginalności i pożądanego tego, co nowe, na rzecz swobodnej gry z tradycją, dowolnego mieszania stylów, korzystania

¹⁹ Ibidem, s. 109.

pełnymi garściami ze wszystkich wypracowanych dotąd chwytów i technik artystycznych”²⁰.

W POSZUKIWANIU PORZĄDKU DYSKURSYWNEGO

W istotę paraboli wpisane jest równoległe funkcjonowanie znaczeń literalnych i dyskursywnych, więc jest ona dwupoziomowa. Sensy dyskursywne wymagają z kolei wskazania jakiegoś punkt odniesienia, np. systemu wartości, z którego wyrastają i do którego się odnoszą. Michał Głowiński w kontekście przypowieści pisze: „to narracja podporządkowana pewnego typu dyskursowi, a mianowicie takiemu, w którym podmiot w sposób ukryty lub jawny odwołuje się do zespołu przekonań funkcjonujących w danym społeczeństwie, bądź też tworzy pozory, że takiego odwołania dokonuje”²¹.

Niezbędne jest więc ustalenie ram światopoglądowych, składających się w kinie braci Coen na zespół przekonań, do którego twórcy ci odsyłają. Czy to zestaw prawd, które są w obrębie świata przedstawionego afirmowane? A może podlegają one krytyce lub poddawane są reinterpretacji? Czy na podstawie filmów braci Coen można dokonać rekonstrukcji określonego systemu wartości i czy jest on spójny? Czy też podlega ewolucji? Jak pisze Monika Siekańska, porządek dyskursywny, do którego teksty paraboliczne się odnoszą, „może być [...] ustanowiony jednorazowo i indywidualnie przez autora, oczywiście przy założeniach polemicznego odwołania się do modelu istniejącego [...]”²².

Wskazówek w zakresie systemu wartości, do którego odnoszą się Coenowie, dostarczają gatunkowość, miejsce akcji, a także nawiązania intertekstualne pojawiające się w ich filmach. Wszystkie utwory duetu z Minnesoty rozgrywają się w Ameryce, choć w różnych jej rejonach – od rodzinnego stanu poczynając (*Fargo*), na odległym Mississippi kończąc [*Bracie, gdzie jesteś? (O Brother, Where Art Thou)*, 2000]. Częściej są to jednak prowincje, małe miasteczka lub przedmieścia niż metropolie. Te ostatnie pojawiają się w *Hudsucker Proxy* (1994) czy *Co jest grane, Davis? (Inside Llewyn Davis)*, 2013). Pojawiają się też: Arizona w *Arizona Junior (Raising*

²⁰ A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm*, „Ethos” 1996, vol. 33–34, s. 70.

²¹ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne. Interpretacje*, t. 5, Kraków 2000, s. 247.

²² M. Siekańska, op. cit., s. 117.

Arizona, 1987), Teksas w *Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984) i *To nie jest kraj dla starych ludzi* (*No Country for Old Men*, 2007) oraz zachodnie rejonny Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej – a więc tereny, na które zmierzali osadnicy, wydają się najczęściej portretowanymi rejonami.

Jednym z ulubionych gatunków Coenów jest western (*Prawdziwe męstwo*, *Ballada o Busterze Scruggsie* czy oscarowy *To nie jest kraj dla starych ludzi*). Jeśli nawet przedstawiona historia nie ma charakteru westernowego (*Śmiertelnie proste*) lub nie rozgrywa się na preriach i bezdrożach (*Big Lebowski*) Dzikiego Zachodu, to Coenowie ikonograficznie nawiązują do tego archetypicznie amerykańskiego gatunku. Dobrym przykładem jest Los Angeles z filmu *Big Lebowski*, gdzie widza prowadzi trajektoria toczącego się drogą biegacza stepowego – krzewu często pojawiającego się w westernach. Tam też, w kręgielni przy barze, opowieść o Kolesiu snuje kowboj. W *Śmiertelnie proste* – historii z ducha kina *noir* – narratorem jest detektyw ubrany w kowbojski strój. W *Arizona Junior* komediowe perypetie bohatera rozgrywają się wśród pustkowi i kaktusów. Rumaki zastąpione zostają tu motocyklami – mimo tego współczesnienia dochodzi do tradycyjnego dla westernu pojedynku w samo południe.

Z Dzikim Zachodem wiąże się proces kształtowania amerykańskiej cywilizacji i ukonstytuowania narodu, który stworzyli napływowi mieszkańcy tego kontynentu. Frederick Jackson Turner utrzymuje, że podbój i stopniowe zajmowanie ziem na Zachodzie stanowiły część transformacji Europejczyków w nowych ludzi. Ich system wartości skupiał się wokół takich cnót, jak: równość, demokracja, optymizm, indywidualizm czy samowystarczalność. Wiązał się z koniecznością bycia mobilnym i z ciągłym optymistycznym podążaniem ku nieznannej przyszłości²³. Z kolei Robert V. Hine i John Mack Faragher uznają, że historia pogranicza jest jednocześnie historią o powstaniu i obronie społeczeństwa, wykorzystaniu ziemi i rozwoju rynku, a wreszcie o formowaniu się kolejnych stanów: „To opowieść o podboju, ale także przetrwaniu, wytrwałości oraz łączeniu się

²³ F.J. Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, w: idem, *The Frontier in American History*, New York 1920, s. 1–38 [tekst dostępny online: <https://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/afp/turner.htm> (dostęp 2.03.2022)].

ludów i kultur, które sprawiły, że narodziła się ciągłość życia w Ameryce²⁴. Dziś za pośrednictwem licznych tekstów kultury obcujemy z krainą silnie zmitologizowaną²⁵, przeobrażoną przez pamięć kulturową, do czego przyczyniły się media, a także kino, na ogół portretujące raczej fantazmatyczny Dziki Zachód niż prawdziwy.

Podobnie mitologizowanym i stanowiącym o ich tożsamości regionem Stanów Zjednoczonych jest Głębokie Południe (*Deep South*), kojarzone z konserwatyżmem społecznym oraz religijnym (konkretnie: protestanckim), a także niechlubną niewolniczą przeszłością i plantacjami bawełny. Trzy filmy braci Coen rozgrywają się w tym rejonie (*Barton Fink*, *Ladykillers* oraz *Bracie, gdzie jesteś?*), z czego najwięcej elementów parabolicznych zawiera ten ostatni. Południe jest subregionem pełnym sprzeczności. Z jednej strony jest to obszar fundamentalizmu religijnego (*Bible Belt*), napięć rasowych (*Black Belt*) oraz aktywności Ku Klux Klanu. Z drugiej to właśnie tam doszło do największej liberalizacji, tam walka o demokrację i równouprawnienie była najbardziej zacięta, a amerykańskie wartości wykuwano w trudzie, znoju i krwi. Bastion konfederatów jest z całą pewnością krainą będącą drugim sercem Stanów Zjednoczonych.

Jednocześnie należy pamiętać, że Coenowie często odwołują się do twórczości Prestona Sturgesa i Franka Capry (np. *Bracie, gdzie jesteś?*, *Hudsucker Proxy*) – piewców zwykłego, prostego obywatela (*common man*), który pragnie zrealizować swój *American dream* i stać się prawdziwym self-made manem. Bez względu na to, czy jest to Nowy York (*Barton Fink*) czy przedmieścia niewielkiego miasteczka na amerykańskiej prowincji (*Fargo*, *Poważny człowiek*, *Człowiek, którego nie było*) jego czyny oraz wybory motywowane są chęcią pielęgnowania *American way of life*.

American dream to rodzaj narodowego etosu opartego i zapisanego w Deklaracji Niepodległości Stanów Zjednoczonych, od pokoleń kształtującego tożsamość Amerykanów. Jest on pokłosiem osadnictwa oraz podboju Zachodu, wojny secesyjnej, kolejno napływających fal imigrantów, wreszcie

²⁴ R.V. Hine, J.M. Faragher, *The American West: A New Interpretive History*, New Haven, Conn 2000, s. 10.

²⁵ H. Paul, *The Myths That Made America. An Introduction to American Studies*, Bilefeld 2014. Tłum. cytatu – K.Ż. Wszystkie fragmenty z książek anglojęzycznych zostały przytoczone w tłumaczeniu autorki niniejszego artykułu.

konsumeryzmu i industrializacji. Na amerykański sen składają się wartości o charakterze ogólnym, ale także te wynikające z pragnień osobistych i dążeń poszczególnych jednostek. Jego korzenie są związane z odkryciem w Kalifornii złóż złota. Gromadzenie dóbr i dążenie do życia w dostatku jako rezultatu ciężkiej pracy łączono z purytańską etyką, której hołdowali protestanczy osadnicy, potem pionierzy. Z czasem przestało chodzić tylko o zasoby materialne, a ciężar został przeniesiony na takie wartości jak demokracja i równe szanse na realizację marzeń. Każdy powinien mieć możliwość, by lepiej i dostatniej egzystować – ta przysługuje jednak według zasług²⁶.

Literatura i kino do mitu amerykańskiego snu odnosiły się wielokrotnie, zarówno w tonie afirmatywnym, jak i polemicznym²⁷. Bracia Coen pozostają względem niego krytyczni – jego ofiarami padają bohaterowie *Hudsucker Proxy* oraz *Fargo*. Pierwszy film rozgrywa się w emblematycznej amerykańskiej metropolii, drugi na prowincji. Tym samym twórcy z Minnesoty zdają się potwierdzać opinię Teda Ownby'ego, który stwierdza, że choć sny nowej kultury konsumenckiej swoje epicentrum miały w dużych miastach, to szybko rozprzestrzeniły się na tereny wiejskie, agrarne czy prowincjonalne²⁸.

RAMY JAKO SYGNAŁ PARABOLIZACJI

Ramy jako zabieg narracyjny w kinie braci Coen często wykorzystywane są do budowania znaczeń dyskursywnych. W formie zabiegu stylistycznego pojawiają się stosunkowo rzadko. Zazwyczaj mamy z nimi do czynienia na początku i na końcu filmu, kiedy to – pod postacią *voice-over* czy powtarzającego się ujęcia lub sceny – kłamrą spinają opowieść²⁹. W tym

²⁶ A.G. Bogue, *Frederick Jackson Turner Reconsidered*, „The History Teacher” 1994, No. 27(2), s. 195.

²⁷ Jego analiza obecna jest w powieściach Marka Twaina (*Przygody Huckleberry Finna*), Scotta Fitzgeralda (*Wielki Gatsby*), Johna Steinbecka (*Mysz i ludzie*), dramatach Artura Millera (*Śmierć komiwożera*), filmach zrodzonych z buntu kontrkultury [*Swobodny jeździec* (*Easy Rider*), 1968, reż. Dennis Hopper].

²⁸ T. Ownby, *American Dreams in Mississippi: Consumers, Poverty, and Culture 1830–1998*, Chapel Hill–London 1999.

²⁹ Kategorię ramy traktuję stosunkowo szeroko i nie odnoszę jej tylko do sytuacji, w której konkretny zabieg sygnalizuje zmianę statusu ontologicznego świata

kontekście warto przywołać filmy: *Fargo*, *Co jest grane, Davis?* czy *Barton Fink*, w których twórcy ci proponują ciekawe rozwiązania.

Fargo zostaje uramowione podwójnie. Film otwierają niediegetyczne napisy informujące, że mamy do czynienia z historią prawdziwą, zaś listę płac zamyka wyjaśnienie twierdzące coś dokładnie odwrotnego. Dialektyka takiego rozwiązania polega na zapewnianiu, że oto pokazany zostaje „kawałek życia”, by potem odkryć fikcyjny charakter zaprezentowanej historii. Tym samym następuje przesunięcie akcentu z „rzeczywistości” na fikcję, która ostatecznie zawłaszcza dyskurs. Podobnie dzieje się w filmie *Człowiek, którego nie było*, gdzie w jednej z ostatnich scen historia, która została opowiedziana, okazuje się zmyśleniem narratora, który ją stworzył na potrzeby i zamówienie magazynu dla mężczyzn. Dyskurs objawia się więc przez fikcję, a napięcie między nią a rzeczywistością stanowi o filozoficzności paraboli.

W *Fargo* ważniejsza wydaje się jednak druga, wewnętrzna rama. Tworzą ją dwa ujęcia przedstawiające samochód, który odpowiednio wylania się i zanurza w śnieżnej zamieci. Pierwsze otwiera film, drugie pojawia się po tym, jak detektyw Marge udaje się, by schwytać jednego z porywaczy. Akcja filmu rozgrywa się na amerykańskim Midweście – rama wprowadza w mroczną rzeczywistość tego zakątka Stanów Zjednoczonych, uznawanego za symbol „przeciętnej” Ameryki. Ponadto *Fargo* to opowieść o zwykłym obywatelu, Jerryem Lundegaardzie, który pragnie ziścić swój amerykański sen. Bohater nie chce zbyt wiele – tyle ile Ameryka obiecuje. Wkracza jednak na drogę wiodącą do zatracenia i uruchamia lawinę przemocy. Zamiast piąć się na szczyt, ponosi klęskę. Ujęcia, składające się na ramę, przedstawiają zimowy krajobraz – padający gęsto śnieg sprawia, że nie widać horyzontu – horyzont z oczu stracili bowiem obywatele USA, w filmie trup ściele się gęsto. W planie symbolicznym przywołane obrazy pokazują, jak bohaterowie pogrążają się w chaosie, Ameryka jawi się jako kraj pełen moralnej degrengolady. Postać Jerry’ego znika w zadymce po raz pierwszy, po tym jak podejmuje decyzję o zleceniu porwania własnej żony dla pieniędzy. Zamiast opowieści

przedstawionego. W tym wypadku nie chodzi więc tylko o tzw. ramy modalne, o których pisze m.in. Eugeniusz Biały, ale wszelkie chwytły, pełniące funkcję „nawiasu” i podkreślające umowność czy paraboliczność przekazywanych sensów. Zob. E. Biały, *Narracja a rama modalna dzieła filmowego – uwagi analityczne*, w: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*, red. M. Hendrykowski, Poznań, 1982.

o społecznym awansie Coenowie proponują widzom historię pokazującą, że ślepa wiara w mit indywidualizmu i self-made mana kruszy moralne kręgosłupy. Gdy samochód Marge znika w zawiei, ta absurdalnie utrzymuje, że jest „kolejny piękny dzień”. Amerykański optymizm, jaki uosabia bohaterka-przedstawicielka prawa, zostaje w ten sposób podważony. Rama pełni dwie funkcje jednocześnie: ustanawia historię Jerry’ego jako paraboliczną dla losu jednostki, która nie cofnie się przed niczym, aby osiągnąć sukces, i kwestionuje ważne amerykańskie mity.

Podobny rodzaj ramy zostaje wykorzystany w filmie *Co jest grane, Davis?*. Tu sprawia ona, że film ma kształt narracyjnej pętli. Obraz rozpoczyna i kończy scena pokazująca Llewyna Davisa, muzyka folkowego, który po jednym z występów zostaje pobity w ciemnej uliczce przez mężczyznę, którego żonę miał obrazić. W obu wypadkach bohater śpiewa inny utwór – w pierwszym wypadku to *Hang Me, Oh Hang Me*, w drugim *Fare Thee Well*. Piosenki te są w wymowie pesymistyczne i przepełnione przeczuciem nadciągającego końca, przeświadczeniem doświadczania straty i życiowej porażki. Llewyn jest człowiekiem, który powinien osiągnąć sukces – ma talent i z całą pewnością jest indywidualistą. Jednak wszystko w jego życiu idzie źle i tak samo się kończy. Mimo desperackich prób odwrócenia własnego losu protagonista nie jest w stanie zrealizować *American dream*. Francesco Sticchi podkreśla, że: „linearna narracja, typowa dla opisu ewolucji bohatera, zostaje zastąpiona strukturą cyrkularną, ewidentną poprzez (prawie idealne) powtórzenie sekwencji otwierającej na końcu filmu, co sygnalizuje brak postępu. W związku z tym dzieło to nie oferuje widzowi jednoznacznego narracyjnego rozwiązania; zamiast tego pokazuje bohatera w obliczu wcześniej już zdefiniowanego i ustalonego zakończenia, będącego lustrzanym odbiciem początku. Ponadto cyrkularna narracja sugeruje, że bohater utknął w niekończącym się cyklu powtórzeń”³⁰. Taka właśnie repetycja i ramowe ukontekstowanie historii Davisa sprawiają, że skłonni jesteśmy traktować jego los jako paraboliczny.

³⁰ F. Sticchi, *Inside the „Mind” of Llewyn Davis: Embodying a Melancholic Vision of the World*, „Quarterly Review of Film and Video”, October 2017, Vol. 35(2), s. 3. Tekst dostępny również online: https://www.researchgate.net/publication/320606267_Inside_the_Mind_of_Llewyn_Davis_Embodying_a_Melancholic_Vision_of_the_World (dostęp 12.05.2022).

Podobnie zresztą sprawy mają się w wypadku Bartona Finka. W filmie ramą staje się wizerunek pięknej kobiety siedzącej na plaży w słoneczny dzień. Fink, podobnie jak Davis, jest utalentowanym, młodym człowiekiem, przed którym – jak się wydaje – kariera stoi otworem. Jednak widz staje się świadkiem jej fiaska. Finka i Davisa łączy upór i przekonanie o konieczności pozostania wiernym własnej wizji sztuki. Davisa brzydzi komercjalizacja, dążenie do tego, żeby jego dzieła schlebiali gustom publiczności, gardzi (i daje temu wyraz) tandetą oraz brakiem profesjonalizmu. Burton z kolei jest lewicowcem, pragnie pisać sztuki o prostych ludziach, ważnych sprawach i – gdy trafia do Hollywood – przechodzi kryzys twórczy. Rama zostaje otwarta po tym, jak bohater sukces swojego dramatu świętuje z przyjaciółmi w ekskluzywnej restauracji. Widzimy przebitkę na fale oceanu rozbijające się o skały. Ten widok stanowi treść niewielkiego obrazka wiszącego w hotelowym pokoju Burтона, pejzaż uzupełniony zostaje jednak o tajemniczą postać *bathing beauty* – najprawdopodobniej obiekt westchnień bohatera, upostaciowienie jego marzeń. Wreszcie w zakończeniu pojawia się scena, w której Fink rozmawia z dziewczyną z plaży. Rola przywołanego motywu wizualnego nie jest do końca jasna i jednoznaczna, ale poprzez swą wyrazistość skłania do poszukiwania parabolicznej wymowy dzieła. Czy idylliczny widok jest sugestią idealizacji, jakiej Fink poddaje sztukę? A może rozbijające się o brzeg fale odsyłają do trudów procesu twórczego? Sens przekazu pozostaje mglisty, jednak losy bohatera uświadamiają, że nastawiona na indywidualizm kultura amerykańska sekuje jednostki takie jak Fink czy Davis.

Z uramowieniem mamy także do czynienia w *Hudsucker Proxy*, gdzie związane jest ono z narracją retrospektywną. W sekwencji otwierającej Norville Barnes stoi na gzymsie drapacza chmur i rozważa samobójstwo, sytuacja powraca pod koniec dzieła, a w retrospekcji pokazane zostają okoliczności, które doprowadziły bohatera do tego desperackiego kroku.

Z kolei w *Bracie, gdzie jesteś?* przygody trójki bohaterów inicjuje ich ucieczka z więzienia. W trakcie filmu odbywają oni podróż do domu, która rozpoczyna się i kończy spotkaniem z przemieszczającym się drezyną czarnoskórym ślepcem. Przepowie on protagonistom tułaczkę, przestrzegając, że droga będzie długa i kręta, a w jej trakcie wiele się wydarzy. Nie należy jednak zbaczać z trasy, gdyż wiedzie ona do bogactwa, choć nie takiego, jakiego bohaterowie spodziewają się od losu. Postać ślepca (bez imienia

oraz pracy, co stanowi znak alegoryzacji postaci) powróci w ostatnim ujęciu filmu. Za jego sprawą historia, opowiadająca o wykuwaniu się demokracji na Południu, zostaje domknięta.

NARRATOR VOICE-OVER JAKO DEPOZYTARIUSZ TREŚCI DYSKURSYWNYCH

Paraboliczny charakter w kinie braci Coen posiada również *voice-over*. W filmie takie rozwiązanie narracyjne najczęściej służy ekspozycji. Za pomocą *voice-over* można dokonać podsumowania wydarzeń, uzyskać dostęp do przeżyć i uczuć bohatera. Bywa, że mamy do czynienia z monologiem z off-u więcej niż jednej postaci, co zmienia zabieg ten w swoisty dialog. W swym emocjonalnym zabarwieniu *voice-over* najczęściej jest neutralny (gdy służy informowaniu), ale może też być konfesyjny, ironiczny, może również wprowadzać elementy komizmu. Ponadto narratorem zza kadru najczęściej jest jedna z postaci – w większości przypadków to główny bohater lub taki, który znajduje się blisko wydarzeń³¹. W twórczości braci Coen odnajdziemy wiele niestandardowych rozwiązań. *Voice-over* otwiera ich filmy na znaczenia dyskursywne, zrywa z mimetycznością. Postaci wygłaszające monologi z off-u filozofują, snują refleksje na temat rzeczywistości, ich funkcja i usytuowanie w świecie przedstawionym czyni zeń opowiadających przypowieść mędrców *à rebours*.

Co znaczące, w trzech filmach braci Coen narratorem uczyniona zostaje postać stylizowana na kowboja, a więc symbol Dzikiego Zachodu. W *Śmiertelnie proste* monolog zza kadru słyszymy tylko raz, jego sens pozostaje niejasny:

Świat jest pełen płaks. Niestety nic nie jest zagwarantowane [*nothing comes with guarantee*]. Nieważne, kim jesteś: papieżem, prezydentem Stanów Zjednoczonych, człowiekiem roku, coś może się wydarzyć [*something can always go wrong*]. Śmiało. Narzekaj, wyżal się sąsiadom, poproś o pomoc

³¹ Zob. np.: S. Kozloff, *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Films*, Berkley 1988; S. Chatman, *New Directions in Voice-Narrated Cinema*, w: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. by D. Herman, Columbus 1999.

i patrz, jak skaczą. W Rosji jest tak, że wszyscy sobie pomagają. Przynajmniej teoretycznie. Ale ja znam tylko Teksas. Tutaj jesteś sam³².

Autorem przytoczonych słów okazuje się Visser – morderca i kłamca, skorumpowany, bezwzględny manipulator, który paradoksalnie jako jedyny dostrzega upadek otaczającego go świata. Bohater nosi się jak kowboj, choć pełni funkcję detektywa, przez co widzowie są skłonni identyfikować go z określonym zespołem wartości. Jednak jego czyny dalekie są od działań podejmowanych przez filmowych bohaterów westernu. Visser nie ma złudzeń co do moralnej kondycji Ameryki. Jego tajemnicza wypowiedź awizuje finałową tragedię i podkreśla, że Teksas nie jest krainą z klasycznego westernu, w którym wartości moralne stanowiły priorytet. W filmie bohaterowie nie ufają sobie, wręcz przeciwnie – wszyscy wszystkich zdradzają i oszukują. Dawny filmowy symbol amerykańskich cnót, Dziki Zachód, dziś jest ziemią jałową, spaloną słońcem, nieprzyjazną, jak relacje łączące mieszkających tam ludzi. Co więcej, w monologu skorumpowany detektyw podkreśla nieprzewidywalność tego opuszczonego przez Boga świata oraz czyni aluzję do zgubnej roli indywidualizmu.

Innym Coenowskim kowbojem jest szeryf Ed Tom Bell z filmu *To nie jest kraj dla starych ludzi*. Reprezentuje on odchodzące w niepamięć pokolenie przedstawicieli prawa. W swoim monologu nostalgicznie powraca do dawnych czasów, wspomina ojca i dziadka, którzy byli szeryfami. Jednak Dziki Zachód za ich czasów był krainą, gdzie stróż porządku cieszył się szacunkiem i autorytetem. Tymczasem Teksas Toma Bella to okolica surowa i nieprzyjazna, gdzie bezwzględny płatny morderca bestialsko rozprawia się z policjantem. Ameryka jest w tym filmie Coenów krajem pełnym przemocy, która wymknęła się spod kontroli. Dlatego to właśnie Bell przywołuje historię młodego chłopaka, który zabił, lecz nie w afekcie, ale dlatego, że zabić chciał. Wreszcie wyznaje, że nie zamierza umrzeć w starciu z czymś, czego nie rozumie. Ten wielbiciel starego ładu jako narrator spoza kadru i bohater staje się depozytariuszem sensów dyskursywnych.

Parabolizacja w wypadku obu filmów wynika z zestawiania poziomu znaczeń przedstawionych w obrazie (zdegradowany, surowy współczesny Dziki Zachód i jego ziemia przesiąknięta krwią) oraz narracji typu *voice-over*

³² Fragment listy dialogowej filmu (tłumaczenie za listą dialogową, wydanie Kino Świat).

przypominającej, jakie wartości były ongiś ważne. Tom Bell, podobnie jak Visser, na ekranie nie pojawia się od razu – obaj pozostają zdystansowani wobec rzeczywistości, o której opowiadają. Ten pierwszy, gdy go słyszymy, nie żyje, ten drugi, w obliczu okrucieństwa, jakiego jest świadkiem, odchodzi na emeryturę. Tom, gdy przyjeżdża na miejsce porachunków gangów narkotykowych, oznajmia: „Tam była egzekucja, tu Dziki Zachód”, przy czym sformułowanie „Dziki Zachód” w tym wypadku odnosi się do braku zasad. Film *To nie jest kraj dla starych ludzi* nie bez przyczyny często określany jest mianem moralitetu. Jak pisze Błażej Bacia: „W pewnym momencie wydawać się nawet może, że *To nie jest kraj dla starych ludzi* podejmuje, wzorem klasyki westernowej, tematykę moralności, a oglądanie tego filmu w kluczu »grzech–kara« może odkryć prawdziwy sens przekazu. W ich [braci Coen – przyp. K.Ż.] filmie co rusz giną ludzie przypadkowi, a sam morderczy Chigurh nie tyle jest realną postacią, co alegorią śmierci z kosą. Przenosi to film z poziomu moralitetu do rangi dramatu egzystencjalnego”³³. Uwagi badacza trafnie pokazują, że to – balansujące między refleksyjnym *voice-over* a realistyczną obrazowością pokazywanych wydarzeń – dzieło ma charakter paraboliczny.

Narrator-kowboj pojawia się także w *Big Lebowski*. Początkowo nie wiadomo, kim jest właściciel głosu z off-u. Pewne jest jedynie, że nie do końca rozumie swojego bohatera ani miasto, w którym ten żyje (Los Angeles). Po raz kolejny więc sugerowany jest dystans między narratorem a światem diegetycznym. Ponadto typowy dla ikonografii Dzikiego Zachodu ciernisty biegacz ze świata westernu przenosi odbiorców do rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych i jej symbolu – supermarketu. Narrator podkreśla, że jest to czas konfliktu z Saddamem Husajnem i Irakiem, Kolesz zostaje przedstawiony jako oryginał i leń. Narracja *voice-over* pełni przede wszystkim funkcję ekspozycyjną. Jednak ma także charakter metatekstualny: „Czasem pojawia się człowiek, nie powiem bohater”, „Chyba zgubiłem wątek”, „Do licha, starczy już tego wprowadzenia”. Dodatkowo podkreśla on, że widz ma do czynienia z „historią”. Akcentowanie fikcyjnego statusu opowieści oraz styl wypowiedzi ustanawia narratora „bajazerem”. Odbiorca

³³ B. Bacia, „*To nie jest kraj dla starych ludzi*”, czyli *danse macabre* braci Coen, „Art Papier” 2008, nr 5(101), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=55&artykul=1225> (dostęp 12.03.2020).

spodziewa się (jak w wypadku baśni czy legend) przesłania, morału, pouczenia. Tymczasem Lebowski spotyka kowboja-narratora w kręgielni, gdzie ten udziela mu szeregu niezobowiązujących rad dotyczących życia („Czasem ty zjadasz niedźwiedzia, czasem niedźwiedź zjada ciebie”, „Wyluzuj się”). Jego monolog pojawia się również, gdy pogrążony w malignie Koles doświadcza wizji. Narrator wewnątrztekstowy jest więc wszechwiedzący, ponadto posiada dostęp nawet do podświadomości bohatera. W zamykającej film scenie zwraca się do widza, patrząc wprost do kamery i wyraża nadzieję, że ten dobrze się bawił i uzna historię za udaną. Podkreśla tym samym swoją rolę „opowiadacza”, ale też podsumuje postawę Lebowskiego. Świat, o którym opowiada (inny od – domyślnie – świata Dzikiego Zachodu) jest pełen oszustów i kombinatorów. W świecie diegetycznym największym jest Lebowski-milioner, ale zamieszkują go również ludzie tacy jak tytułowy bohater. „Koles – pada z ust kowboja-narratora – jest niezniszczalny. Nie wiem jak was, ale mnie to pociesza. Dobrze jest wiedzieć, że gdzieś tam jest Koles, wyluzowany za nas wszystkich”. Znowu narracja, zapoczątkowana w trybie *voice-over*, staje się nośnikiem treści dyskursywnych i akcentuje paraboliczność filmu. Morał nie zostaje co prawda wyłożony *expressis verbis* ani nie ma charakteru pouczenia, jednak zachęta do poszukiwania prawdy uniwersalnej wydaje się wyraźna.

Typ narratora-gawędziarza znajdziemy również w filmie *Hudsucker Proxy*, gdzie mamy do czynienia z głosem spoza kadru należącym do postaci epizodycznej. Mojżesza – bo tak ma na imię filmowy narrator – można uznać za postać alegoryczną. Jego status, pod pewnymi względami, podobny jest do statusu kowboja z filmu *Big Lebowski*. W uniwersum świata diegetycznego wprowadza nas niski, męski głos. Swobodny styl wypowiedzi sugeruje, że jej autor jest kimś, kto lubi snuć opowieść. Ponadto monolog zawiera liczne informacje o charakterze ekspozycyjnym, ale nie jest zwięzły, nie pełni funkcji li tylko wprowadzającej w fabułę. W związku z tym uwaga widza zostaje zwrócona na sam proces opowiadania, sygnalizujący paraboliczność przekazywanych treści. Z otwierającej film wypowiedzi wynika także, że protagonista, Norville, bierze udział w wyścigu szczurów, a jego przyszłość pozostaje nieprzewidywalna. Tym samym awizowane są tematy obecne w innych dziełach Coenów, zaś przekaz ulega dyskursywizacji. Czytelna jest zwłaszcza krytyka mitu self-made mana. Główny bohater, który pojawia się w pierwszej scenie – przypomnijmy – właśnie próbuje popełnić

samobójstwo. Do tego desperackiego kroku doprowadziła go nadmierna ambicja, czego widz dowiaduje się wraz z rozwojem akcji. Sam narrator na ekranie pojawia się jednak dopiero w czterdziestej ósmej minucie filmu. Wtedy też okazuje się, że pełni funkcję opiekuna zegara, dzięki czemu panuje nad czasem, może go zatrzymać i cofnąć. Jest to więc postać wyjątkowa – usytuowana w świecie diegetycznym i jednocześnie „ponad” nim. Stary Mojżesz (biblijne imię wydaje się nieprzypadkowe) rozumie więcej niż inni bohaterowie, w rozmowie z Archer powie: „Tylko niektóre końskie głowy myślą, że mają pojęcie o tym, jak się rzeczy mają”. Ten narrator-gawędziarz opowiada historię kariery i upadku Norville’a jako paraboliczną opowieść o nieprzewidywalności losu oraz zgubnych skutkach ślepego podążania ścieżką kariery. Jego „nadprzyrodzony” status ostatecznie potwierdza scena, w której zatrzymuje zegar, by uratować Barnesa oraz walka, którą stoczy z Aloysiusem, filmową inkarnacją zła. Wreszcie to on podsumowuje wydarzenia, podkreślając, że to tylko historia i zna takich więcej.

ALEGORYZACJA BOHATERÓW, CZYLI POWIĘKSZENIE

Innym zabiegiem wskazującym na paraboliczny charakter filmów braci Coen jest sygnalizowana już alegoryzacja wybranych postaci³⁴. Ślepiec-wieszcz w *Bracie, gdzie jesteś?* to bohater wykazujący pokrewieństwo z Terezjaszem. Podobnie skonstruowana zostaje figura Mojżesza w *Hudsucker Proxy* i jego antagonisty Aloysiusa. Mitologiczny Terezjasz przepowiadał przyszłość, a ślepotą (w jednej z wersji mitu) ukarany został za zdradzanie śmiertelnikom boskich tajemnic. Biblijny Mojżesz spisał i przekazał ludziom boskie przykazania, dlatego często uważany jest też za autora Pięcioksięgu. W obu wypadkach mamy do czynienia z mędrkami, którzy związani są z tradycją parabolicznych tekstów religijnych.

³⁴ Michał Głowiński traktuje alegorię jako: „dwupoziomową konstrukcję znaczeniową, w której stosunki pomiędzy dwoma poziomami są w pewien sposób ustalone lub przynajmniej do ustalenia zmierzają; ustalenie owo może być w zasadzie wynikiem arbitralnej decyzji piszącego, w epokach jednak, w których alegoria znajdowała się w powszechnym obiegu, była ona następstwem odwołania się do świadomości społecznej, w której wyobrażenia alegoryczne funkcjonowały w utrwalonej postaci, mając za punkt oparcia przede wszystkim zespół wierzeń religijnych”. Zob. M. Głowiński, *Norwida...*, op. cit., s. 245.

Jednak Coenowie alegoryzują postaci ludzkie (oraz zwierzęce) także w sposób mniej oczywisty. Zanim wskazane zostaną konkretne przykłady, warto przywołać podział Głowińskiego, który pisze o dwóch rodzajach alegoryzacji. Po pierwsze, alegoria może mieć charakter wyizolowany i wtedy często wiązana jest z personifikacją, dochodzi bowiem do „ukonkretnienia abstraktu”. Po drugie, jest ciągła, kiedy przyjmuje formę fabuły, a jej zdarzenia nabierają znaczenia w odniesieniu do jakiegoś bardziej ogólnego sensu, systemu moralnego, doktryny lub zestawu przeświadczeń³⁵. Przypowieść jest więc alegorią ciągłą. W tej części wywodu mowa będzie o postaci jako formie alegorii wyizolowanej.

Bohaterami stanowiącymi personifikację pewnej abstrakcyjnej idei są m.in. Charlie Meadows, Anton Chigurh czy Leonard Smalls, ale także Gear Grimsrud i Carl Showalter. Wszyscy oni stanowią uosobienie zła, sił chaosu czy mrocznej strony natury głównych bohaterów. Ich pojawienie się zazwyczaj wróży katastrofę, sygnalizuje zejście protagonistów na niewłaściwą drogę, bywa objawem popadania w szaleństwo. Postaci te zdają się pochodzić z piekła, dlatego często łączone bywają z atrybutami iście diabelskimi. Na ogół są przerysowane, niekiedy wręcz karykaturalne, a ich portret psychologiczny zostaje znacząco zredukowany.

Emblematyczna jest tu zwłaszcza osoba płatnego mordercy Antona Chigurha z filmu *To nie jest kraj dla starych ludzi*. Javier Bardem gra tego bohatera w sposób oszczędny, jego twarz pozostaje chłodna, lecz przerażająca. O Antonie wiemy niewiele, motywy jego działań są niejasne. W ten sposób staje się on rodzajem nemezis, które ściga protagonistę filmu Llewelyna Mossa, od momentu, gdy ten próbuje przywłaszczyć sobie pieniądze z handlu narkotykami. W scenie, gdy Llewelyn zauważa miejsce gangsterskich porachunków, pojawia się cień, zwiastujący nadejście Chigurha. Postać ta wizualnie łączona jest z czarnym krukiem, do którego strzela, przejeżdżając przez most. W kulturze kruk łączony jest najczęściej, ze śmiercią, chorobami, umieraniem, wojną, a także grzechem. Jak pisze Władysław Kopaliński: „U wielu ludów Wschodu i Zachodu kruki uważane są za ptaki złowróżbne, żałobne, wieszczące nieszczęścia, choroby, zarazy, wojnę i śmierć prawdopodobnie ze względu na ich czarne oczy, błyszczące czarne pióra i skrzeczący

³⁵ Ibidem, s. 245–247.

głos, a także dlatego, że żywią się padliną, że ciągną gromadnie za wojskiem, oczekując krwawego łupu. Biblia traktuje kruka jako stworzenie nieczyste”³⁶. Inni bohaterowie mówią o Chigurhu: „To bestia z krwi i kości”, „Czasem myślę, że jest duchem”. Ubrany na czarno Anton sieje zniszczenie i jest symbolem anarchii, która opanowała Dzikie Zachód. Kierując się niejasnym kodeksem, zabija wszystkich, którzy weszli mu w drogę. Jest przeznaczeniem i przypadkiem jednocześnie, personifikacją destrukcyjnych sił, które zjawiają się, gdy Mossa opanowuje chęć łatwego zysku. Jak pisze Jakub Ligor, nikt poza starym szeryfem Tomem Bellem nie respektuje już wartości Dzikiego Zachodu. A może zawsze były one tylko mitem³⁷?

Inną postacią personifikującą zło na Dzikim Zachodzie jest Leonard Smalls w filmie *Arizona Junior*. Po raz pierwszy pojawia się w śnie głównego bohatera, H.I. McDunnougha, po tym jak ten kradnie dziecko oraz pozwala, by w jego domu zamieszkali dawni kompani z więzienia. Smalls w monologu z off-u zostaje nazywany przez H.I.’a „motocyklistą Apokalipsy”. Leonard wyłania się z ognia i jest (początkowo) senną marą, ale taką, która wkracza w życie bohatera. W pierwszym ujęciu pozostaje zaledwie cieniem, zarysem postaci, za nim ciągnie się łuna ognia (który będzie towarzyszył właściwie każdemu jego pojawieniu się na ekranie). Potem Smalls przemierza na swoim żelaznym rumaku pustynny, spalony słońcem krajobraz, ikonograficznie wpisujący się w filmowe wizerunki Dzikiego Zachodu. Ubrany jest w czarny, skórzany stój, ma osmoloną dymem twarz, wiele łączy go z uzbrojonym po zęby harleyowcem. Diabelski rodowód motocyklisty podkreśla także tatuaż z napisem „Mama – Didnt – Love” oraz bestialski sposób, w jaki likwiduje małe zwierzęta, będące symbolem niewinności i bezradności. H.I. podejrzewa, że jest on wcieleniem furii matki porwanego dziecka, stanowi analogon jeźdźca Zemsty. Wiele ma jednak wspólnego z kowbojami: Smalls śpi przy ognisku, nosi kowbojskie buty, a w rozmowie z Nathanem Arizoną nazywa się „tropicielem”. W jednym z ujęć widzimy go na tle zachodzącego słońca – ikoniczne ujęcie wielu westernowych bohaterów. Pod koniec filmu staje do pojedynku z głównym bohaterem i jego żoną – do tego starcia

³⁶ W. Kopaliński, hasło ‘kruk’, w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 172.

³⁷ Zob. J. Ligor, *The Character of Anton Chigurh in the Coen Brother’s „No Country for Old Man” as an Expression of Reflections on Evil and Violence in American Culture*, „Społeczeństwo. Edukacja. Język” 2017, t. 5, s. 73–86.

dochodzi w samo południe. Tym samym staje się przedstawicielem Dzikiego Zachodu *à rebours*, takim, który wymierza sprawiedliwość nie w imię honoru i prawa, lecz zysku i zemsty³⁸. Erica Rowell podkreśla: „Smalls wyraża dwoistość, która doprowadzi H.I.’a do ostatecznej wolności. Jego czyny łamią zasady, jakimi kieruje się społeczeństwo, w którym żyje, ale za tymi zasadami stoi moralna słuszność. Działania Smallsa są nielegalne i szkodliwe. Nie ma w nich nic zbawczego”³⁹. Postać ta została zbudowana ze stereotypów i klisz, dlatego wielu recenzentów podkreślało jej „kreskówkowość”. To bez wątpienia bohater o schematycznym rysunku psychologicznym, przez co podkreślony zostaje paraboliczny charakter filmu.

W zbliżony sposób w fabule *Bartona Finka* funkcjonuje Charlie Meadows, którego tytułowy bohater spotyka w hotelu Earle. Ten wydaje się nie tyle miejscem rzeczywistym, co projekcją stanu mentalnego Bartona. Charlie jest inkarnacją *common mana* – tego, o którego życiu Fink pragnie opowiadać w swoich sztukach i scenariuszu⁴⁰. Jest jowialnym, prostym facetem, a swoją posturą i zachowaniem kontrastuje z wrażliwym, ambitnym i delikatnym Bartonem. Odpowiedzialny za kostiumy Richard Hornung podkreślał, że strój Finka był celowo niemodny i staroświecki. Z kolei Charlie Meadows miał stanowić uosobienie klasy pracującej – nosi koszule z podwiniętymi do łokci rękawami, szelki, spodnie w prążki, gabardynowy garnitur i kapelusz z szerokim rondem⁴¹. Jego imię jest popularne wśród wielu zwykłych Amerykanów. Meadows z kolei stanowi wcielenie chaosu. Jego garderoba jest często w nieładzie. Rozpięty kołnierzyk, poluzowany krawat, wygnieciona, nieświeża koszula oraz nadmierna potliwość i tusza czynią zeń personifikację nieokiełznanych destrukcyjnych sił. Przebieg jego znajomości z Burtonem odzwierciedla proces twórczy i kryzys artystyczny w życiu

³⁸ Josh Levine wskazuje na jeszcze jeden istotny kontekst w odniesieniu do tej postaci. W powieści Wiliama Faulknera *Myszy i ludzie* jeden z bohaterów, niedorozwinięty psychicznie olbrzym, nosi imię Lennie Small. Zob. J. Levine, *The Coen Brothers. The story of two American filmmakers*, Toronto 2000, s. 46.

³⁹ E. Rowell, *The Brothers Grim. The Films of Ethan and Joel Coen*, Lanham–Maryland 2007, s. 43.

⁴⁰ W filmie *Barton* powie: „Strange as it may seem, Charlie. I guess I write about people like you. The average working stiff. The common man”.

⁴¹ J. Levine, op. cit., s. 93.

bohatera. Im bardziej Fink się blokuje artystycznie, tym intensywniejsze stają się jego relacje z Charliem. Ostatecznie Charlie okazuje się poszukiwanym przez policję, seryjnym mordercą o germańskim nazwisku Karl Mundt. Gdy po raz ostatni zjawi się w hotelu, Fink powie: „Charlie wrócił, gorąco jest”. Po chwili dojdzie do strzelaniny i Meadows/Mundt krzyknie: „Popatrz na mnie. Pokażę ci życie umysłowe”. Następnie rozpęta piekło, tym samym stanie się inkarnacją Furii i w asyście ognia zniszczy wszystko na swojej drodze. Tworzenie to proces całopalenia i czynność granicząca z szaleństwem. Ponadto Charlie zarabia na życie, sprzedając polisy ubezpieczeniowe, a więc o życiu (i – jak się okaże – o kinie) wie więcej niż główny bohater. Jednak, jak zauważa Josh Levine: „Barton jest nadmiernie skupiony na sobie oraz zbyt egotyczny, aby słuchać historii, które Charlie mu opowiada; w duchu greckich tragedii *hubris* doprowadza Bartona do upadku”⁴². Przybycie Meadowsa łączy się więc także z upadkiem Finka jako artysty, który – wbrew zdrowemu rozsądkowi – podąża drogą sukcesu, ta zaś wiedzie go do Hollywood, symbolu zepsucia i próżności.

Ostatni przykład alegoryzacji stanowi rudy kot Ulisses z filmu *Co jest grane, Davis?*. Historia zaczyna się od wymknięcia się zwierzaka z mieszkania, co zmusza bohatera do odszukania i zaopiekowania się pupilem przyjaciół. Kot wielokrotnie gubi się i zostaje odnaleziony. W nocy, w drodze powrotnej z Chicago, Davis, prowadząc samochód, potrąca zwierzę. Nie jest jasne, czy to ulubieniec Gorfeinów, którego po raz kolejny zgubił, czy inny czworonóg. Llewyn wielokrotnie traci kontrolę nad zwierzęciem. Tym samym kot staje się symbolem kapryśnego i zmiennego losu głównego bohatera – pechowca, sfrustrowanego i zdesperowanego pieniacza, który nie ma nadziei na lepsze jutro. Davisowi wiatr nieustannie wieje w oczy (czworonóg z kolei skacze na głowę śpiącego bohatera). Czego Llewyn się nie dotknie, to zepsuje. Jego muzyczna kariera wisi na włosku, nie ma pieniędzy, nie ma gdzie mieszkać, nie potrafi też budować relacji międzyludzkich. Trudno się dziwić, że nie zdołał upilnować pupila przyjaciół. Tom Reed w swojej analizie filmu sugeruje, że kot w gruncie rzeczy stanowi personifikację Davisa, ponieważ „między bohaterem a kotem ustanowiona zostaje, w stosunku jeden do jednego, subtelna analogia, która sygnalizowana jest także w dialogu.

⁴² Ibidem, s. 87.

Kiedy Llewyn próbuje zostawić wiadomość asystentce Mitcha, że ma kota, ta, źle go zrozumiawszy, powtarza: »Llewyn jest kotem«. Bohater wyjaśnia: »Llewyn ma kota. Jestem Llewyn. Mam jego kota«. Ale *de facto* pada: Llewyn jest kotem. Nieistotne nieporozumienie z osobą spoza kadru? A może ważny temat filmu?⁴³

Postaci, które w filmach braci Coen podlegają alegoryzacji, zwracają uwagę na wybrane cechy charakteru bohaterów lub ich losów, niejednokrotnie uosabiają ciemne strony mocy, przede wszystkim jednak dzięki swojej wyrazistość przyczyniają się do wydobycia sensów naddanych. Ich ekranowa obecność skłania do poszukiwania treści dyskursywnych. Jednocześnie za ich sprawą wprowadzony zostaje element sztuczności i schematyczności charakterystyczny dla paraboli tradycyjnej.

STYLIZACJA, CZYLI INTENSIFYKACJA

Paraboliczność filmów braci Coen podkreślana jest również za sprawą wizualnej oraz gatunkowej stylizacji. Ta zaś jako zabieg stanowi przejaw intertekstualności i ma charakter dwugłosowy, a więc operuje – podobnie jak parabola – na dwóch poziomach znaczeń. Jak pisze Teresa Kostkiewiczowa: „W wypowiedzi stylizowanej główną rolę grają wewnątrztekstowe opozycje składników o różnej wartości stylistycznej, które dzięki tej opozycji zyskują szczególną wyrazistość i nabierają nowych znaczeń. Jeden zespół tych składników (cech) służy ewokowaniu wzorca i jego identyfikacji, drugi – odróżnieniu od wzorca, zdystansowaniu się wobec niego i budowaniu macierzystego stylu wypowiedzi. Wypowiedź stylizowana jest wewnętrznie zdialogizowana, a poprzez zderzenie różnych sposobów mówienia podlegających wzajemnej reinterpretacji tworzą się w niej nowe wartości znaczeniowe i artystyczne⁴⁴. Owe „nowe wartości znaczeniowe” budują charakter paraboliczny przekazu filmowego. Stylizacja wizualna zamiast utrzymywać poczucie obcowania z quasi-obiektywną rzeczywistością (wrażenie realności), sygnalizuje w filmach Coenów fikcyjność świata przedstawionego

⁴³ T. Reed, *Does Llewyn safe the cat? STC Analysis of Inside Llewyn Davis*, <http://www.savethecat.com/wp-content/uploads/2014/02/Inside-Llewyn-Davis-Beat-Sheet-Analysis1.pdf> (dostęp 18.03.2020).

⁴⁴ T. Kostkiewiczowa, hasło ‘stylizacja’, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 539.

oraz opowiadanych historii, które dzięki temu mogą funkcjonować jako rodzaj exemplum.

W *Śmiertelnie proste* mamy do czynienia z opowieścią rodem z filmu *noir*, jednak jej autorzy nie wykorzystują czarno-białej taśmy filmowej, lecz osadzają historię trójkąta miłosnego w stylistyce kina *neo-noir*. W filmie pojawia się wiele jaskrawych neonów, nadmiernie intensywnych świateł i nasyconych kolorów. Co więcej, na poziomie scenografii, kostiumów, rekwizytów dominuje ikonografia westernowa – detektyw przypomina kowboja, a pełniący funkcję kochanka rodem z kina *noir* Ray stylizowany jest na typowego Malboro Mana. Tym samym klimat kina czarnego przenika do gatunku z nurtem tym rzadko łączonego. Klasyczne westerny jako opowieści o podboju i kolonizacji ziem zachodnich, odważnych pionierach oraz honorowych stróżach prawa w odróżnieniu od filmów *noir* pokazywały widzom pozytywny obraz Ameryki. W *Śmiertelnie proste* widzimy jej mroczne oblicze. Takie kontrastowe zestawienie konwencji podkreśla i utrwała przekonanie o rozpadzie świata utożsamianego z wartościami konstytutywnymi dla kształtu amerykańskiej tożsamości.

W *Arizona Junior* westernowy pejzaż także ulega przestyliwowaniu. Jego umowny charakter zostaje wydobyty przez zastosowanie obiektywów szerokokątnych, a prześwietlenie taśmy powoduje, że świat diegetyczny jawi się jako sztuczny, przypominający raczej animację dla dzieci niż film fikcji żywego planu. Przydrożne kaktusy, pustynny krajobraz i skaliste góry sprawiają wrażenie sztucznych. Dodatkowo aktorzy grają w sposób nadmiernie ekspresyjny. Sama historia rozwija się w zawrotnym tempie, a struktura intrygi wydaje się czerpać z komedii slapstickowej – tym samym opowieść zostaje umieszczona w stylizacyjnym nawiasie. *Arizona Junior* stanowi refleksję nad *American way of life*. Pokazuje bowiem Amerykanów jako „ludzi romantycznych, którzy wierzą w prawo do miłości, oczekują i pragną szczęścia oraz liczą na odkupienie. Są to ludzie jednocześnie dziecinni i dorośli, płytcy oraz dojrzały”⁴⁵. Mieszkańcy Stanów Zjednoczonych chcą śnić swój kolorowy sen, w filmie uzyskujący wizualną reprezentację dzięki wykorzystaniu nasyconych, pastelowych barw. Jednak Coenowie przede wszystkim opowiadają historię prostych obywateli i ich zawiedzionych, niespełnionych marzeń.

⁴⁵ J. Levine, op. cit., s. 46.

Temat ten zaczerpnięty został z twórczości Johna Steinbecka i dodatkowo podkreślony poprzez wykorzystanie konwencji kina drogi.

Powraca on zresztą w innym filmie opowiadającym o podróży w poszukiwaniu szczęścia, zatytułowanym *Bracie, gdzie jesteś?*. W tym wypadku taśma filmowa została poddana obróbce fotochemicznej w laboratorium, a intensywną zieleń bujnie rozwijającej się przyrody Mississippi zastąpiono żółciami i brązami. Jednak celem tego zabiegu było pokazanie duszności atmosfery, napięć i podskórnych konfliktów, jakie towarzyszą procesowi rodzenia się demokracji. Chodziło o uzyskanie wizerunku ziemi jałowej, suchej, spalonej słońcem. W rezultacie Missisipi przypomina Teksas z *To nie jest kraj dla starych ludzi* lub przestrzenie rodem z – wykorzystującego schemat kina drogi – westernu *Prawdziwe męstwo*. Droga w filmach braci Coen zawsze służy nie tyle pokazaniu przemiany czy dojrzewania bohatera, lecz jego porażki; na ogół jest to droga przez świat, pogrążony w chaosie.

Stylizacja u Coenów pełni także funkcję nostalgiczną. Dzieje się tak choćby w filmach *Człowiek, którego nie było*, *Burton Fink* czy *Hudsucker Proxy*. Jest to jednak nie nostalgia za światem, który odszedł, lecz za konkretnymi filmowymi gatunkami oraz rzeczywistością, jaką one przedstawiały. Stylizacji idealizującej podlega poziom *mise-en-scène*, ale opowiedziana historia nie konweniuje z wysmakowaną wizualną stroną filmu. W *Hudsucker Proxy* przedstawione wydarzenia rozgrywają się w 1958 roku, jednak ani kostiumy, ani dekoracje nie dają temu świadectwa. Świat przedstawiony utrzymany jest w stylu *art déco*, charakterystycznym dla lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku. Wybudowana w studio atrapa miasta w swym kształcie odwzorowuje wypełnioną drapaczami chmur linię horyzontu nowojorskiego Manhattanu tych dekad. W rezultacie w filmie pojawia się obraz metropolii, która nigdy nie istniała. W mieście-molochu dochodzi do moralnego upadku Norville'a Barnes'a – zwykłego człowieka, który zatracą się w pogoni za sukcesem.

W *Bartonie Finku* stylizacji poddano głównie wnętrze hotelu Earle. W tym wypadku elementy dekoracji także nie oddają czasu akcji filmu. Ich staroświeckość podkreśla sposób wykorzystania światła. W scenach kręconych we wnętrzach użyto oświetlenia, którego źródłem są pomalowane na żółto, wiszące na ścianach lampy. W ten sposób Coenowie uzyskali efekt przestrzeni klaustrofobicznej, ale i dekadentckiej, której czar dawno przeminął. Posępny i mroczny wygląd hotelu czyni dramat niespełnionego

artysty ewidentnym, w sposób dosadny unaocznia jego położenie i kondycję psychiczną.

W *Człowieku, którego nie było* Coenowie po raz kolejny prowadzą grę z wizualnym stylem i ikonografią kina czarnego. Film pierwotnie powstał na taśmie kolorowej, następnie przekopiowany został na czarno-białą. Koncepcja zdjęć pochodziła od Rogera Deakinsa. W jego opinii czerni i biel dają możliwość manipulacji obrazem, gdyż kontrasty świetlne są lepiej zaznaczone. Kolor pełniłby w filmie funkcję atrakcji wizualnej, zaś jego brak przyczynił się do skupienia uwagi widza na historii. Obraz w tym filmie nie jest tak mroczny, jak w klasycznych dziełach *noir*. Wiele scen rozgrywa się w świetle dnia, na zalanych słońcem ulicach, nie we wnętrzach. Na planie zdjęciowym najwięcej uwagi przywiązywano do roli oświetlenia właśnie. Ponadto zachowany został minimalizm i ascetyzm w kompozycji kadrów, które często są symetryczne oraz pozbawione jakiegokolwiek elementu przypadkowości. Wszystko to akcentuje sztuczność rzeczywistości, w której żyje i funkcjonuje bohater, oraz unaocznia, że utknął on w konwenansach małomiasteczkowej socjety. Wizualne przestyliżowanie odsyła do egzystencji zastygłej w formie.

We wszystkich wyżej wymienionych przypadkach za sprawą podkreślenia wizualnej warstwy swoich dzieł Coenowie akcentują paraboliczność losów bohaterów, wpisując je w wysmakowane, ale i skonwencjonalizowane sposoby przedstawiania. Uzyskiwana w ten sposób obrazowa intensywność ich filmów sprawia, że widz skłonny jest poszukiwać sensów dyskursywnych i jego uwaga zostaje przesterowana na inny niż opierający się na procesie projekcji-identyfikacji tryb odbioru.

PARABOLA – ODWOŁANIA I FORMA WTRĄCONA

Parabolizacja w twórczości Coenów dokonuje się także poprzez wprowadzenie odniesień i aluzji do tekstów kultury o charakterze parabolicznym oraz stosowanie paraboli jako formy wtrąconej. W drugim wypadku funkcjonuje ona zarówno na poziomie wizualnym, jak i werbalnym.

W *Hudsucker Proxy* monologowi *voice-over* towarzyszy obraz miasta pogrążonego w śniegu i mroku nocy, dodatkowo dowiadujemy się, że zbliża się koniec roku. Na myśl przychodzi *Opowieść wigilijna* Charlesa Dickensa. Ewokuje ją zresztą nie tylko nastój otwierającej film sekwencji, ale i podobieństwa, które odnajdziemy na poziomie tematyki czy konkretnych

wątków. Historia brytyjskiego pisarza opowiada o bogatym kupcu Ebenezerze Scrooge'u, do którego przybywa zmarły wspólnik, aby ostrzec go przed konsekwencjami skąpstwa i dążenia do zysku za wszelką cenę. Jest to więc przypowieść, której morał stanowi przestrożę przed zgubnymi skutkami pychy. Film modyfikuje fabularny przebieg zdarzeń powieści, ale także rozwija jej przekaz dyskursywny. Norville Barnes, podobnie jak Scrooge, zatracą się w dążeniu do celu i przestają zwracać uwagę na innych. W jednej z ostatnich scen zjawia się duch-wspólnik pazernego współwłaściciela Hudsucker Industries, który popełnił samobójstwo, ratuje nieszczęśnika przed śmiercią i pozwala mu wrócić na właściwą drogę. Ponieważ Barnes zostaje ocalony dzięki ingerencji sił nadprzyrodzonych, jak i zaskakujących wydarzeń, w filmie wybrzmiewa temat przypadkowości, nieokreśloności losu⁴⁶.

W *Bracie, gdzie jesteś?* odnajdziemy odniesienia do *Odysei*. Bohater nosi znaczące imię Ulisses, za wszelką cenę pragnie wrócić do domu oraz odzyskać swoją żonę Penny. Film to także opowieść o niełatwej drodze Ameryki do demokracji oraz rasowej równości. Nośnikiem dyskursywnych sensów stają się tu (podobnie jak w *Co jest grane, Davis?*) piosenki i snute przez bohaterów opowieści. Jak pisze Erica Rowell: „*A Man of Constant Sorrow* [tytuł śpiewanego przez bohaterów przeboju – przyp. K.Ż.] stanowi tłumaczenie znaczenia imienia Odyseusz, a tym samym funkcjonuje jako epitet określający bohatera braci Coen i Homera. Przebój ten staje się hymnem na cześć akceptacji i wolności. Muzyka i proces opowiadania to więzi, które łączą i wzmacniają”⁴⁷. Ponadto jedna z ostatnich scen filmu, przedstawiająca zalanie doliny, w wyraźny sposób odsyła do biblijnego potopu. Przedstawiony przez Coenów „potop” ma jednak wydźwięk ironiczny – dolina zostaje zalana, aby mogła powstać elektrownia.

Biblijne nawiązania pełnią też istotną rolę w *Poważnym człowieku*. Larry Gopnik doświadcza losu Hioba – w życiu wiatr zdaje się nieustająco wiać mu w oczy. Im bardziej stara się zrozumieć, czym sobie zasłużył na serię

⁴⁶ Za sprawą przywołania zasady nieoznaczoności Wernera Heisenberga czy paradoksu Erwina Schrödingera powraca on w *Człowieku, którego nie było* czy *Poważnym człowieku*. Tę pierwszą regułę przywołuje prawnik Crane'a w trakcie procesu, tę drugą główny bohater *Poważnego człowieka*, matematyk, wyklada studentom. Budują one ramę dla sensów dyskursywnych w tych filmach.

⁴⁷ E. Rowell, op. cit., s. 247.

katastrof, tym większych porażek doznaje. Larry rozwodzi się z żoną, która zdradza go z przyjacielem rodziny, nie może porozumieć się z dziećmi, ma kłopoty w pracy, wreszcie, jak się wydaje, cierpi na poważną chorobę. Inaczej niż biblijny Hiob nie zostaje nagrodzony za swoją uległość wobec losu i dąży do wyjaśnienia tego, co się dzieje w jego życiu. Logika i racjonalizm zdają się jednak nie sprawdzać, bowiem wszystko podlega prawom przypadku. Ponieważ zawsze może być gorzej i niczego nie da się przewidzieć, w finale zamiast konsolacyjnego rozwiązania pojawia się trąba powietrzna, która, być może, zamieni w proch poukładane i przewidywalne życie Gopnika. Tym samym świat amerykańskich przedmieść oraz związanych z nimi wartości staje w obliczu zagłady.

W filmach Coenów bohaterowie snują także historie, które mają służyć jako rodzaj przekazywanych ustnie, parabolicznych opowieści. Michalski dzieli parable filozoficzne na kreacyjne i narracyjne. Te pierwsze mają charakter ontologiczny i skupiają się na sposobie funkcjonowania świata, te drugie zaś cechuje egzystencjalny wydźwięk, gdyż dotyczą specyfiki ludzkiego istnienia ze szczególnym uwzględnieniem kategorii czasu⁴⁸.

W *To nie jest kraj dla starych ludzi* przypowieściami posługuje się szeryf Tom Bell – powraca on w nich do starych dobrych czasów. Pierwszą historię opowiada Carli, aby przekonać ją do wskazania miejsca pobytu Llewelyna. *Expressis verbis* formułuje dyskursywną wymowę swojej dykteryjki („Nawet walcząc ze związanym bykiem, nie możesz być pewien wygranej”). W dalszej części filmu okazuje się jednak, że obrazująca tak sformułowany morał opowieść najprawdopodobniej została zmyślona, czasy się zmieniły i nic już nie wygląda tak, jak chciałby szeryf. Ponadto na końcu filmu Tom Bell streszcza swojej żonie dwa sny. Pierwszego dobrze nie pamięta, znaczenie drugiego zaś jest niejasne. Oba dotyczą świata, który nie istnieje. Mamy więc w tym wypadku do czynienia z parabolami kreacyjnymi, ale wartość i prawdziwość przekazu, jaki niosą, zostaje zakwestionowana. W rezultacie okazuje się, że trudno wyrokować o tym, jaka jest rzeczywistość, bo jej natura pozostaje niepoznawalna.

W *Poważnym człowieku* źródłem przypowieści są rabini, do których udaje się Larry. Pierwszy sugeruje, żeby bohater spojrział na sprawy ze świeżej

⁴⁸ M. Michalski, op. cit., s. 122.

perspektywy. Drugi przytacza historię o dentyście niepotrafiącym odkryć znaczenia przekazu, jaki znalazł na zębach pacjenta i zapewnia, że „nie wiemy wszystkiego”, a „Bóg nie jest nam nic winien”. Trzeci rabin, Marshak, nie ma dla bohatera czasu. Po raz kolejny Coenowie wskazują na niepoznawalność jako zasadę rządzącą ludzką egzystencją.

Wreszcie parable pojawiają się jako spójne i osobne opowieści, ale nie ustne, lecz wizualne. Taki charakter ma sekwencja, która rozpoczyna film *Poważny człowiek*. Odsyła ona do żydowskiego folkloru, zdaje się nie łączyć z treścią dzieła, a jednak stanowi wykładnię zawartych w nim dyskursywnych znaczeń. W głowach widzów w trakcie oglądania filmu dźwięczy pytanie sformułowane w tej przypowieści, wtrąconej przez domniemanego dybuka Groschkovera: „Pytam ciebie, racjonalnego człowieka, który z nas jest opętany?”. Coenowie nie podsuwają odpowiedzi, widz nie dowiadyuje się po czyjej stronie jest racja – możliwość poznania zostaje zanegowana.

Z podobnych historii-przypowieści składa się *Ballada o Busterze Scruggsie* (*Ballad of Buster Scruggs*, 2018)⁴⁹. Ramą dla nich staje się wprowadzenie wizualnego motywu książki, która zawiera opowieści emblematyczne dla Dzikiego Zachodu. Najpierw widzimy jej tytuł, spis treści, a potem pojawiają się karty tytułowe otwierające kolejne rozdziały, co sugeruje umowność przedstawionych historii. Antyiluzyjność pogłębiona zostaje za sprawą bohatera pierwszej noweli, tytułowego Bustera Scruggsa. Zwraca się on wprost do kamery i rozmawia ze swoim koniem, w finale zaś odlatuje niczym anioł do nieba. Przedstawione przypowieści utrzymane są w różnej stylistyce i odmiennych konwencjach. Wydaje się je łączyć, po pierwsze, miejsce akcji, którym jest Dzikie Zachód, po drugie, fakt, że ten okazuje się krainą zupełnie nieprzewidywalną i okrutną. W tytułowej opowieści Buster, reprezentujący dobro, co podkreśla jego biały kowbojski strój, niespodziewanie ginie z ręki kowboja stanowiącego uosobienie zła.

O tym, że w krainie szeryfów i kowboi nie można być pewnym dnia ani godziny przekonuje się też bohater noweli *Kanion złota* cudem unikający śmierci z ręki rywala. Emblematyczna dla typu paraboliczności dominującej w *Balladzie o Busterze Scruggsie* wydaje się jednak opowieść zatytułowana *Źródło utrzymania*. Bohater noweli to właściciel objazdowego

⁴⁹ Film został wyprodukowany dla Netflixu, pierwotnie miał być serialem.

teatru, jego główny aktor jest pozbawiony rąk i nóg. Z czasem występy są coraz rzadsze, dochody coraz marniejsze, interes podupada. Publika woli mniej wyrafinowaną rozrywkę, co stanowi odniesienie do upadku gustów i pauperyzacji całego amerykańskiego społeczeństwa. Krytyczny wydźwięk tej noweli podbija recytacja *Przemowy gettysburskiej* Abrahama Lincolna, stanowiącej wzór amerykańskiej retoryki politycznej. Lincoln apelował w niej o zachowanie jedności narodu oraz państwa, o wolność oraz równość. Odwoływał się więc do kluczowych amerykańskich wartości. Tymczasem w innym monologu słyszymy: „Gdy los i ludzie częstują mnie wzgardą, / Chcę miłosierdzie wzbudzić w głuchym niebie, / Płaczę i żalę się na dołę twardą / I klnę upadek mój patrząc na siebie”⁵⁰. Powraca więc motyw kryzysu wartości oraz moralnej degrengolady amerykańskiego społeczeństwa, które zapomniało o ideałach wypracowanych przez ojców założycieli.

Peter Mathews w odniesieniu do rad, jakie dają Larry’emu Gopnikowi rabini, pisze: „niezadowolająca konkluzja płynąca z tych opowieści, ich bezużyteczność wobec dylematu leżącego u ich podstaw, wreszcie brak jasnego, jednoznacznego przesłania, które pozwoliłoby na wykorzystanie ich jako narzędzia krytycznego wobec przedstawianego paradoksu, dostarcza klucza, pozwalającego odblokować iluzję »moralnego memu«. Jak monety przekazywane z ręki do ręki, historie te zachowują swoją wartość tylko wtedy, gdy nie są zbyt dokładnie interpretowane”⁵¹. Stwierdzenie to można odnieść do wielu filmów braci Coen, których cechą jest paraboliczność używana na wielu poziomach, za sprawą różnorodnych chwytów. Z jednej strony posiadają one cechy parabolicznych tekstów nowoczesnych, np. na poziomie przekazywanych treści dyskursywnych (niemożność ustalenia znaczeń, wskazania reguł rządzących egzystencją, dokonania jakiegokolwiek jednoznacznej diagnozy). Z drugiej wykorzystują w swej budowie cechy i zabiegi typowe dla paraboli tradycyjnej, takie jak: schematyczność postaci, stylizacja świata przedstawionego w celu uczynienia go bardziej wyrazistym, wykorzystanie ram modalnych i *voice-over*, aby zaakcentować uniwersalizujący charakter przekazu. Mamy tu więc do czynienia ze swojego rodzaju paradoksem, wynikającym ze zderzenia tradycji i nowoczesności. Tym

⁵⁰ W. Szekspir, *Sonet XXIX*, przeł. M. Słomczyński. Cytat z listy dialogowej filmu.

⁵¹ P. Mathews, *The Morality Meme: Nietzsche and A Serious Man*, „Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology” 2014, No. 11(1), s. 76.

samym dzieła reżyserskiego duetu z Minnesoty we współczesnym kinie stają się oryginalną propozycją, stanowiącą odpowiedź na pytanie: „Jak konstruować swoją opowieść, żeby umiała unieść [...] wielką konstelacyjną formę świata?”⁵². Typ paraboliczności, jaki oferują, zasada się na oferowaniu takiej historii, która jest wielowymiarowa i skomplikowana, a jednocześnie odwołuje się do tego, co widzowi dobrze znane (zestaw wartości i konwencji gatunkowych).

Wymowa większości filmów-paraboli (a może raczej quasi-paraboli) tej pary reżyserów nie jest jednoznaczna. Nie odnajdziemy tu, jak w tradycyjnych przypowieściach, prawd bezwzględnych. Odwołując się do systemu wartości uznawanych za konstytutywne dla amerykańskiej tożsamości, Coenowie sygnalizują ich destrukcyjny potencjał i jednocześnie kwestionują model życia, który dominuje w świecie współczesnym. Złudność *American dream*, brak lekarstwa na ten stan rzeczy, determinizm, który nie istnieje, bo „nothing comes with guarantee”, uświadamiają, że świat nie jest ani racjonalny, ani urządzony wedle jakichś znanych prawideł. Jest z natury swej nieprzewidywalny, przypadkowy i chaotyczny – żadna paraboliczna historia nie zdoła uchwycić zasady jego funkcjonowania ani nie wyjaśni reguł rządzących ludzkim losem, chyba że taka, która wskazuje na brak jakichkolwiek pewników.

Bibliografia

- Biały Eugeniusz, *Narracja a rama modalna dzieła filmowego – uwagi analityczne*, w: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*, red. M. Hendrykowski, Poznań, 1982.
- Bogue Allan G., *Frederick Jackson Turner Reconsidered*, „The History Teacher” 1994, nr 27(2).
- Chatman Seymour, *New Directions in Voice-Narrated Cinema*, w: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. by D. Herman, Ohio State University Press, Columbus 1999.
- Głowiński Michał, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: idem, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane*, t. 3, Universitas, Kraków 1998.
- Głowiński Michał, *Norwida wiersze-przypowieści*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne. Interpretacje*, t. 5, Universitas, Kraków 2000.

⁵² O. Tokarczuk, op. cit., s. 280.

- Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Hine Robert V., Mack Faragher John, *The American West: A New Interpretive History*, Yale University Press, New Haven, Conn 2000.
- Jackson Turner Federick, *The Significance of the Frontier in American History*, w: idem, *The Frontier in American History*, New York 1920, s. 1–38; tekst dostępny także online: <https://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/afp/turner.htm> (dostęp 2.03.2022).
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kozloff Sarah, *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Films*, University of California Press, Berkeley 1988.
- Levine Josh, *The Coen Brothers. The story of two American filmmakers*, ECW Press, Toronto 2000.
- Ligęza Wojciech, *Parabole Mroźka*, w: *W kręgu przemian polskiej prozy XX w.*, red. T. Bujnicki, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978.
- Ligor Jakub, *The Character of Anton Chigurh in the Coen Brother's "No Country for Old Man" as an Expression of Reflections on Evil and Violence in American Culture*, „Społeczeństwo. Edukacja. Język” 2017, t. 5.
- Loska Krzysztof, *Joel i Ethan Coenowie. Kino i postmodernizm*, w: *Kino amerykańskie. Twórcy*, red. E. Durys, K. Klejsa, Rabid, Kraków 2006.
- Martuszevska Anna, *Pozytywistyczne parabole*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 1997.
- Mathews Peter, *The Morality Meme: Nietzsche and A Serious Man*, „Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology” 2014, No. 11(1).
- Michalski Maciej, *Parabola filozoficzna w prozie polskiej XX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2002, XCIII, z. 2.
- Owczarż Ewa, *Parabola i parabolizacja wobec mimesis*, w: *Mimesis w dyskursie literackim*, red. C. Niedzielski, J. Speina, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1996.
- Owby Ted, *American Dreams in Mississippi: Consumers, Poverty, and Culture 1830–1998*, University of North Carolina Press, Chapel Hill–London 1999.
- Paul Heike, *The Myths That Made America. An Introduction to American Studies*, Transcrit Verlag, Bielefeld 2014.
- Rowell Erica, *The Brothers Grim. The Films of Ethan and Joel Coen*, Scarecrow Press, Lanham–Maryland 2007.
- Siekańska Monika, *Paraboliczna opowieść o Zagładzie. Forma jako możliwość wypowiedzenia doświadczenia*, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 2.
- Sticchi Francesco, *Inside the "Mind" of Llewyn Davis: Embodying a Melancholic Vision of the World*, „Quarterly Review of Film and Video”, October 2017, Vol. 35(2); tekst dostępny również online: https://www.researchgate.net/publication/320606267_Inside_the_Mind_of_Llewyn_Davis_Embodying_a_Melancholic_Vision_of_the_World (dostęp 12.05.2022).
- Szahaj Andrzej, *Co to jest postmodernizm*, „Ethos” 1996, Vol. 33–34.

Tokarczuk Olga, *Czuły narrator*, w: eadem, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.

Źródła internetowe

Ashton William, *Deception and Detection: The Tricstery Archetype in the Film, "The Big Lebowski", and its Cult Following*, „Tricster's Way” 2009, Vol. 5, Issue 1, Article 5 <http://digitalcommons.trinity.edu/trickstersway/vol5/iss1/5> (dostęp 12.03.2020).

Bacia Błażej, „*To nie jest kraj dla starych ludzi*”, czyli *danse macabre braci Coen*, „Art Papier” 2008, nr 5(101), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=55&artykul=1225> (dostęp 12.03.2020).

Reed Tom, *Does Llewyn safe the cat? STC Analysis of Inside Llewyn Davis*, <http://www.savethecat.com/wp-content/uploads/2014/02/Inside-Llewyn-Davis-Beat-Sheet-Analysis1.pdf> (dostęp 18.03.2020).

Śliwińska Anna, *Filmowe przypowieści*, <http://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/nasze-lekcje/lekcja-6-filmowe-przypowiesci/filmy/schody,18> (dostęp 28.12.2019).

“I Guess That’s the Way the Whole Durned Human Comedy Keeps Perpetuatin’ It-Self, Down Through the Generations, Westward the Wagons, Across the Sands...”. Parabolic Cinema of Coen Brothers

The Coen brothers stylized films, full of quotations and borrowings, are for many scholars the quintessence of a postmodern game with remnants, interpretive openness, and ambiguity. This fact does not incline to look in these films for the rules governing the world or human existence what is typical of parabolic thinking. The article is an attempt to demonstrate that the makers of the Oscar-winning *Fargo* (*Fargo*, 1996) often use in their work elements, tricks, or strategies typical of a traditional parabola, though their films may often be read as its contemporary invariants. Numerous Coens’ films bear the hallmarks of parabolic texts, even if in this case one cannot speak of a parabola as a genre. The messages they contain are never unambiguous and are not intended to educate. However, owing to their enigmatic nature, they encourage viewers to search for extra meanings.

Keywords: parable; stylization; Coen brothers; American dream; American cinema

Data przesłania tekstu: 30.09.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 4.11.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 15.11.2021