

Prawdziwe męstwo, czyli o możliwościach lektury gatunku jako politycznego zwierciadła

IRENEUSZ SKUPIEŃ

Rekonfiguracja postmodernistycznego wzoru

Prawdziwe męstwo (*True Grit*, 2010) jest pierwszym filmem w dorobku braci Coen, który bezpośrednio odwołuje się do dziedzictwa westernu jako gatunku. Wprawdzie elementy tej tradycji były obecne już w dziele *To nie jest kraj dla starych ludzi* (*No Country for Old Men*, 2007), ale dopiero *Prawdziwe męstwo* można zdefiniować jako western *par excellence*. Wspólne dla tych obydwu obrazów jest wpisanie elementów spuścizny gatunkowej w dyskurs dotyczący najnowszych dziejów Stanów Zjednoczonych. Tropienie śladów historyczności w westernie wydaje się zadaniem pozornie łatwym, gdyż gatunek ten jest najsilniej zanurzony w przemianach rzeczywistości amerykańskiej. Sam western jest zresztą dla Amerykanów w pewnym stopniu konstruktem historycznym. Zwłaszcza w tym znaczeniu, w jakim artykułują się różnice w odbiorze tego gatunku pomiędzy publicznością europejską a amerykańską. Dla tej pierwszej dramaty rozgrywające się niegdyś na Dzikim Zachodzie stanowią przede wszystkim pretekst do dobrej rozrywki, ta druga wierzy, że western staje się odbiciem rzeczywistych wydarzeń, które miały miejsce w historii ich kraju (z zastrzeżeniem, że w procesie przemian w recepcji tego gatunku western staje się dla części amerykańskiej publiczności, zwłaszcza tej lepiej wykształconej, w coraz mniejszym stopniu źródłem wiedzy historycznej).

W tym miejscu należy oczywiście wnieść uwagę, że western jest gatunkiem, który generuje wiele modeli analityczno-interpretacyjnych, nierzadko wykluczających się wzajemnie. We wstępie do książki *Western Movies* William T. Pilkington i Don Graham wyróżnili osiem różnych sposobów ujmowania tego gatunku, jako: dzieła autorskiego, utworu historycznego, mitu, przedłużenia literatury, alegorii współczesności, odbicia postaw społecznych, swoistej struktury, wreszcie jako realizacji modeli gatunku¹. Analizę *Prawdziwego męstwa* wykorzystującą któryś z wyżej wymienionych sposobów należy obudować zastrzeżeniem, które uwzględniłoby całość dokonań duetu reżyserskiego, opisywaną wielokrotnie w kategoriach estetyki postmodernistycznej. Jednak *Prawdziwe męstwo* stanowi niezwykle interesujący *casus* filmu, który wymyka się tak jednoznacznej kategoryzacji. W tym dziele Coenowie nie tylko podejmują grę z tradycją we-

sternową, ale próbują przekroczyć i zakwestionować ów postmodernistyczny paradygmat, przez który są definiowani.

Sam wybór gatunku jest w tym kontekście znaczący. Jeśli przyjmiemy *optykę amerykańską*, czyli preferowanie podejścia historyczno-alegorycznego, to musimy założyć obecność silnie zaznaczonej w świecie przedstawionym realności. Znajdziemy się wtedy niemalże na antypodach postmodernistycznej estetyki, której daleko jest do uznawania jakichkolwiek form referencyjności tekstu. Pozornie łatwiejsze wydaje się wpisanie w ten model estetyczny *optyki europejskiej*, mocniej akcentującej aspekt mitu i struktury oraz funkcji rozrywkowej gatunku. Krystyna Wilkoszewska, zwracając uwagę na dylemat klasyfikacyjny związany ze zdefiniowaniem tego, czym w ogóle jest kino postmodernistyczne pisze: *Wówczas jednak ani sprzeciw wobec takiego kina [hollywoodzkiego] nie mógłby być postmodernistyczny, gdyż postmoderna nie zwalcza nurtów popularnych, lecz się do nich skłania, ani też nie można by mówić o jakimś zwrocie do kultury pop jako wyróżniku postmoderny w filmie, gdyż tak zwana kultura niska zawsze stanowiła żywioł szeroko rozumianego kina; podobnie rzecz miałaby się z powrotem do kategorii narracyjności i fabularności, gdyż te w poetyce filmowej nigdy nie uległy osłabieniu*². Twórczość Coenów niewątpliwie balansuje między tradycją filmową w jej wymiarze jarmarczonym i popularnym oraz tą, która pod powierzchnią znaków każe szukać ukrytych sensów. Balansuje między strategią postmodernistycznego podwójnego kodowania oraz – zaryzykuję tezę – strategią modernistyczną z ducha, o której przywołana już Krystyna Wilkoszewska pisze następująco: [w tej strategii] *chodzi raczej o nader modernistyczne przeciwstawienie powierzchni i głębi, jawnych treści fabuły i skrytego głębokiego sensu, do którego odbiorca dociera mocą swej ogólnej wrażliwości i hermeneutycznej interpretacji, a nie przez proste odszyfrowywanie rozsianych znaków kultury*³.

Prawdziwe męstwo jest przykładem rekonfiguracji wzoru postmodernistycznego. Na powielanie strategii twórczej znanej z wcześniejszych filmów Coenów wskazuje wiele elementów składających się na kształt tego dzieła. W tym kontekście najistotniejsze wydaje się ustosunkowanie do dylematu poruszanego przez wielu krytyków oraz interpretatorów *Prawdziwego męstwa*: czy w większym stopniu mamy do czynienia z remake'em filmu *Prawdziwe męstwo* (*True Grit*, 1969) Henry'ego Hathaway'a, czy z adaptacją powieści Charlesa Portisa pod tym samym tytułem? Tekst Portisa został opublikowany w 1968 r. Wielu krytyków stawia go w jednym rzędzie z wydanymi również w latach 60. powieściami Josepha Hellera *Paragraf 22* oraz Thomasa Bergera *Mały wielki człowiek*, a więc z tekstami, które w znacznym stopniu ukształtowały kontestacyjny i rewizjonistyczny klimat swoich czasów oraz dość szybko stały się materiałem adaptacyjnym wykorzystanym przez filmowców, w tym przypadku Mike'a Nicholasa i Arthura Penna.

Interteksty – koincydencja czy znaczący wybór autorów?

Sięgnięcie po książkę Portisa przez tandem Hathaway-Wayne musi zastanawiać. Henry Hathaway, w przeciwieństwie do Nicholasa i Penna, był już wtedy niezwykle doświadczonym i zasłużonym reżyserem hollywoodzkim. Zaczynał karierę w 1930 r. i przed realizacją *Prawdziwego męstwa* miał na swoim koncie 62 produkcje. Był przy tym twórcą raczej tradycyjnych i konserwatywnych westernów,

mającym niewiele wspólnego z nurtem demitologizacji tego gatunku, którego apogeum przypada właśnie na lata 60. i wczesne lata 70. John Wayne był natomiast w tamtym czasie wręcz emblematem postaw konserwatywnych i antykonstestacyjnych. Przyczynił się do tego nie tylko jego wizerunek filmowy, ale również czynne zaangażowanie i wspieranie amerykańskiej interwencji zbrojnej w Wietnamie. Zresztą *Prawdziwe męstwo* było kolejną rolą Wayne'a po roli Mike'a Kirby'ego w wyreżyserowanym przez samego aktora filmie *Zielone berety* (*The Green Berets*, 1968). Wybór powieści Portisa jako materiału adaptacyjnego dla ich kolejnego westernu stanowił więc rodzaj deklaracji ideowej. Oczywiście deklaracji bardzo przewrotnej. Sam wybór tekstu mógł sygnalizować chęć przypodobania się gustom nowej, młodej publiczności. Jeśli tak było, to nie ulega wątpliwości, że za tą strategią kryła się motywacja czysto merkantylna, gdyż wymowa filmu Hathawaya-Wayne'a dość mocno odbiega od pierwowzoru literackiego. Zmieniłoby się zakończenie, które gorzki rozrachunek ze światem wartości Far Westu przemieniło w optymistyczne w gruncie rzeczy przesłanie. Mattie Ross (Kim Darby) nie zdążyła się w filmie Hathawaya zestarzeć, tym samym widz nie ma okazji zobaczyć czterdziestoletniej, samotnej, zgorzkniałej kobiety, która podaje w wątpliwość sens wydarzeń z przeszłości. Twórcy oszczędzili odbiorcom również widoku kalectwa Mattie (utrata jednej ręki) – w filmie z 1969 r. czternastoletnia bohaterka po ukąszeniu węża dość szybko wraca do zdrowia. Żywy u Hathawaya pozostaje Rooster Cogburn (John Wayne). Bohaterowie w ostatniej scenie wprawdzie się rozstają, ale w domyśle tkwi przecież przeświadczenie, że nie tracą ze sobą kontaktu i pewnie wkrótce spotkają się ponownie. Podkreślają to ostatnie słowa filmu wypowiedziane przez Cogburna do Mattie: *Odwiędź kiedyś starego, grubego człowieka*. Znamienne dla łagodzenia wymowy powieści Portisa jest także rozwiązanie samego motywu zemsty. Toma Chaneya (Jeff Corey), odpowiedzialnego za śmierć ojca głównej bohaterki zabija bowiem nie Mattie, ale Cogburn. Ten zabieg dość mocno zmienia charakterystykę postaci dziewczyny, z zimnej i opętanej żądzą zemsty nastolatki staje się ona niemalże ofiarą brutalnego świata. Po zastrzeleniu Chaneya Mattie wpada do jaskini pełnej jadowitej węży (u Portisa i Coenów) – ten sam upadek do jaskini, ale bez uprzednio dokonanego własnoręcznie aktu zemsty, traci w filmie Hathawaya swój symboliczny status.

Pewnym ustępstwem na rzecz nastrojów panujących pod koniec lat 60. jest jedynie konstrukcja wizerunku głównego bohatera męskiego, czyli Roostera Cogburna. Kreowany przez Johna Wayne'a jednooki szeryf jest oczywiście stuprocentowym zawodowcem, który w momencie próby staje na wysokości zadania, ale zaskakująco dużo jest w tej roli dystansu i autoironii w stosunku do kreowanej przez niego postaci. W dziele Hathawaya Cogburn wykazuje wiele ludzkich słabości, które kłócą się z wizerunkiem Wayne'a, ukształtowanym chociażby przez filmy Hawksa. Jest poważnie uzależniony od alkoholu, prawdopodobnie z jego winy opuściła go żona, stracił z tego powodu również kontakt z synem. Cogburn nie do końca jest człowiekiem honorowej walki, potrafi np. strzelić do przeciwnika, gdy ten nie posiada broni. Jest też próżny i kłóliwy, o czym świadczą nieustanne przechwałki i spięcia z teksaskim rangerem La Boeufem (Glen Campbell). Wszystkie te cechy paradoksalnie jednak nie waloryzują postaci negatywnie. Pomagają w tym elementy dyskretnego humoru, zawarte w filmie Hathawaya, które sytuują postać Cogburna w pobliżu konwencji zachowań obecnych w środowiskach młodzieżowych tamtego czasu.

Najważniejsza zmiana w stosunku do pierwowzoru literackiego uwidoczniła się w filmie Hathaway na płaszczyźnie narracyjnej. Skutkuje ona całkowitym przesunięciem sensów w strukturze znaczeniowej tego dzieła. Twórcy pierwszej adaptacji książki Portisa zrezygnowali z narracji pierwszoosobowej, w której historię wyprawy na terytorium Indian opowiada czternastoletnia Mattie Ross. Zabieg ten sprawił, że na plan pierwszy zostaje wysunięta postać szeryfa. Znamienne w tym względzie jest zakończenie filmu. Ostatnie ujęcie to zatrzymany kadr, na którym widzimy siedzącego na koniu szeryfa Cogburna w pozie charakterystycznej dla tradycyjnego westernu, z kowbojskim kapeluszem w rękę, skierowanym w pożądanym geście w stronę Mattie, ale tak naprawdę w stronę widza. W filmie braci Coen (podobnie jak u Portisa) narratorką jest Mattie Ross. W tym miejscu wchodzimy więc na teren analizy porównawczej pomiędzy dwiema adaptacjami, gdyż zmiana formuły narracyjnej w filmie Hathaway prowadzi do możliwości zupełnie odmiennej klasyfikacji tego filmu.

Will Wright, amerykański teoretyk westernu, należący – obok Jima Kitsesa – do najważniejszych przedstawicieli opcji strukturalnej w badaniach nad tym zjawiskiem, zaproponował wyodrębnienie czterech podstawowych modeli westernu. Było ono oparte na analizie struktur fabularnych filmów zrealizowanych w latach 1931-1972⁴. Wright wyróżnił cztery podstawowe typy fabuł o Dzikim Zachodzie: ze schematem klasycznym, odmianę z „zemstą”, formułę przejściową i fabułę ze schematem „profesjonalnym”. Jednocześnie jako sztandarowy przykład westernu, który realizuje ostatni z wymienionych typów (fabuła o zawodowcach), Wright przywołał *Prawdziwe męstwo* Hathaway⁵. Choć powyższe typy fabuł nie występują w poszczególnych filmach w stanie czystym i dopuszczalne są możliwości ich krzyżowania, to jednak typologia Wrighta, która opiera się na wyodrębnieniu wspólnych elementów w obrębie fabuły (czyli tzw. funkcji w rozumieniu strukturalnym), zwraca uwagę na dominujący zestaw motywów, które przesądzają w tym ujęciu o przyporządkowaniu konkretnego dzieła do któregoś z typów. Znaczące przesunięcie w strukturze narracyjnej adaptacji braci Coen (przyznanie naczelną kompetencji narracyjnych Mattie Ross i uczynienie z niej głównej bohaterki tej opowieści – w przeciwieństwie do grupy równorzędnych postaci jako „profesjonalnych” bohaterów w filmie Hathaway) powoduje, że propozycja braci Coen staje się bliższa fabule z dominującym motywem zemsty (choć są w niej oczywiście obecne elementy intrygi o zawodowcach; według Wrighta w fabule westernu nie można wyodrębnić modelu wzorcowego). Ta typologia, choć z gruntu wywodząca się z badań strukturalnych, okaże się bardzo przydatna przy opisie konsekwencji wynikających z powyżej opisanych różnic między dwiema adaptacjami; konsekwencji, które mają przełożenie na odmienną interpretację filmu na poziomie historyczno-alegorycznym.

Na postawione parę akapitów wcześniej pytanie, czy Coenom bliżej do Portisa, czy do Hathaway, należy więc odpowiedzieć w sposób następujący: ich film z pewnością jest wierniejszą adaptacją pierwowzoru literackiego (zwłaszcza jego ducha), co nie oznacza, że nie można go definiować w kategoriach remake'u dzieła Hathaway. Formuła remake'u, będąca intertekstualnością samą w sobie, należy do podstawowych strategii kultury postmodernistycznej. Z drugiej strony wyraziste różnice pomiędzy oboma tekstami filmowymi implikują możliwość ich alegorycznej (a więc odnoszącej się do konkretnych doświadczeń zanurzo-

nych w historii) interpretacji. Taka relacja między „tekstem” a „światem” musi z kolei bazować na kategoriach referencyjności, które wykraczają poza estetykę postmodernistyczną.

Poza gatunkowym dyskursem

Prawdziwe męstwo okazało się jednym z największych sukcesów komercyjnych braci Coen, ale ich wiernych admiratorów nie opuszczała konfuzja związana z niemożnością rozpoznania czytelnych reguł i strategii twórczych zawartych w tym filmie. Western w ich wykonaniu okazał się dziełem opowiedzianym w niezwykle tradycyjny sposób. Próżno w nim szukać charakterystycznej dla ich stylu pracy kamery z jej szalonymi najazdami oraz organizowaniem przestrzeni według symetrycznych, horyzontalno-wertykalnych wzorów. Brakuje w tym filmie fetyszyzacji rekwizytów i detali, tak charakterystycznych dla filmów braci Coen. Z reżyserskiego przybornika ulubionych chwytów pozostała jedynie kompozycja narracyjna oparta na opowiadaniu w instancji pierwszoosobowej, ale i jej uzasadnienie tkwi raczej w przyjętej strategii adaptacyjnej i chęci dochowania wierności tekstowi Portisa niż w innowacyjnym pomysle. Wydaje się, że wzmiankowana konfuzja znajdowała również pożywkę w mało klarownym na pierwszy rzut oka podejściu do samej tradycji gatunkowej. Film Coenów znajduje się bowiem nie tyle na pograniczu, ile poza kryteriami określającymi jego przynależność w dyskursie gatunkowym. Choć Coenowie z pewnością próbują nawiązać do moralitetowych korzeni westernu, to figura moralitetu jest im ostatecznie potrzebna tylko po to, aby nie tyle skompromitować leżący u jej podstaw podział na dobro i zło, ile dokonać reinterpretacji tych kategorii.

Prawdziwe męstwo na poziomie stylistycznym jest filmem, który generuje pokusę lektury wyznaczonej pojęciami zaproponowanymi przez Fredrica Jamesona, dzieło nostalgiczne oraz pastisz jako martwy język. Jameson pisze, że *pastisz jest jedną z najbardziej znaczących cech albo praktyk dzisiejszego postmodernizmu*⁶, że *pastisz, podobnie jak parodia, jest naśladownictwem specyficznego czy też wyjątkowego stylu, jest nakładaniem stylistycznych masek, posługiwaniem się martwym językiem; jest jednak neutralnym przypadkiem praktyki podrabiania, pozbawionym ukrytej intencji parodystycznej, satyrycznego impulsu, prześmiewczości, drzemiącego gdzieś odczucia, że istnieje przecież coś „normalnego”, w porównaniu z czym obiekt naśladowany okazuje się komiczny*⁷, konkluduje wreszcie: *w świecie, w którym innowacja stylistyczna jest niemożliwa, pozostało jedynie naśladować martwe style, zakładać językowe maski, mówić głosami z muzeum wyobraźni*⁸. Nie do zakwestionowania jest nostalgiczność filmu Coenów⁹; odtworzone z pietyzmem realia epoki, przywoływane po wielokroć znane z tradycji gatunku krajobrazy (stan Arkansas), zachwyty, z jakim kamera rejestruje galopujące konie, wreszcie porażająca monumentalizmem scena decydującej potyczki Cogburna z bandą Neda Peppera (Barry Pepper) – wszystko to stanowi element niekłamane gołdu dla najbardziej amerykańskiego gatunku filmowego. Ale jest coś w tym obrazie, co wymyka się Jamesonowskiemu intuicjom, zwłaszcza tym wieszczącym w kontekście opisywanych przez niego praktyk postmodernistycznych tzw. śmierć podmiotu¹⁰. To wyrazisty indywidualny głos, nacechowany intencją moralistyczną, szukający ładu i porządku etycznego w naznaczonym przemocą i chao-

sem świecie, głos pozbawiony złudzeń, ale tęskniący w gruncie rzeczy za wartościami, które stały u podłoża mitologii westernu. Ten element filmu braci Coen jest odpowiedzialny za to, że *Prawdziwego męstwa* nie możemy również czytać jako przykładu demitologizacji gatunku, w tym znaczeniu, jakie przypisuje się choćby filmom Arthura Penna. Wszystkie kłopoty klasyfikacyjne związane z warstwą stylistyczną tego dzieła stanowią swego rodzaju zachętę, aby punkt ciężkości związany z refleksją nad nim przenieść na te jego składniki, które są umiejscowione poza czystą tekstualnością, a więc w szeroko rozumianym doświadczeniu historyczności.

Aplikowanie takiej formuły w badaniach nad tym gatunkiem nie jest oczywiście niczym nowym. Doświadczanie historyczności w westernie rozumiem dwojako. Z jednej strony jest to przywoływanie historii jako czasu minionego (western jako utwór historyczny), z drugiej zaś kostium gatunkowy będący pretekstem do rozważań nad czasem dzisiejszym (western jako alegoria współczesności oraz western jako odbicie społecznych postaw, przekonań, niepokojów i pragnień). W tym pierwszym przypadku zastosowanie znajdują tezy zawarte w słynnym eseju Roberta Warshowa¹¹ i powtórzone – nie bez krytycznej rewizji – przez Łukasza A. Plesnara, który pisze: *Mimo wszystkich wątpliwości i zastrzeżeń uważam, że westerny można, a czasami nawet należy, traktować jak filmy historyczne. Wszak relacjonują one proces zdobywania Dzikiego Zachodu, odwołując się do szeregu ważnych wydarzeń z dziejów Stanów Zjednoczonych. Zwłaszcza dla publiczności amerykańskiej utwory tego rodzaju osadzone są w żywej historii. Ich funkcja przypomina nieco tę, jaką dla widzów polskich pełnią: „Krzyżacy” (1960) Aleksandra Forda oraz „Pan Wołodyjowski” (1969), „Potop” (1974) i „Ogniem i Mieczem” (1999) Jerzego Hoffmana*¹². Jeśli idzie o ujmowanie westernu jako alegorii współczesności, Plesnar – nie będąc zwolennikiem tej orientacji badawczej – uczciwie ją uprawomocnia, powołując się na sformułowania Pilkingtona i Grahama, którzy jak podaje, twierdzili: *Trudno zaprzeczyć skłonności reżyserów i scenarzystów do posługiwania się westernem jako strukturą alegoryczną. W ten sposób interpretowano np. wiele westernów z końca lat sześćdziesiątych i wczesnych lat siedemdziesiątych, jak choćby „Dziką bandę” (1969) Sama Peckinpaha oraz „Ucieczkę Ulzana” (1972) Roberta Aldricha, widząc w nich wypowiedzi traktujące nie o Starym Zachodzie, lecz o amerykańskim zaangażowaniu w Wietnamie*¹³. Znanie są oczywiście pułapki i ślepe zaułki związane z lekturą alegoryczną, których najdoskonalszą egzemplifikacją są opisane przez Plesnara¹⁴, a także Jacka Ostaszewskiego¹⁵ perypetie interpretacyjne związane z filmem Freda Zinnemanna *W samo południe* (*High Noon*, 1952). Zgodnie z najbardziej znaną wykładnią, utwór ten miałby stanowić próbę usprawiedliwienia udziału Stanów Zjednoczonych w wojnie koreańskiej. Interpretacja taka stała oczywiście w jawnej sprzeczności z wiedzą na temat lewicowych przekonań twórców tego filmu, co podkreślił jego scenarzysta Carl Foreman, który zasugerował, aby czytać *W samo południe* jako alegorię strachu panującego w środowisku branży filmowej podczas prac komisji McCarthy’ego.

W stronę historii

Bracia Coen po raz pierwszy cofnęli się tak głęboko w swoich eksploracjach amerykańskiej historii, po raz pierwszy wyszli poza wiek XX. Płaszczyzna stricte

historyczna jest zdecydowanie mocniej wyeksponowana w utworze Coenów aniżeli u Hathaway'a, gdzie opowieść o przeszłości kraju była mocno skonwencjonalizowana, a demaskatorski potencjał powieści Portisa został znacznie złagodzony. Znakomitą ilustracją odmiennego podejścia Coenów staje się scena publicznej egzekucji trzech nieszczęśników przyłapanych na łamaniu prawa stanowego. W adaptacji z 1969 r. mamy do czynienia z delikatnie zasugerowanym elementem subwersywnym, polegającym na konfrontacji sceny okrutnej egzekucji przez powieszenie z wyraźnie zaznaczoną fascynacją czternastoletniej Mattie, która jest jej obserwatorką. W scenie tej bohaterce towarzyszy czarnoskóry pracownik gospodarstwa Rossów, były niewolnik Yarnell (Ken Renard). W kulminacyjnym momencie opuszczania zapadni przez kata, gdy próbuje on zakryć oczy Mattie, ta zdecydowanym gestem odsuwa jego dłoń, mówiąc, iż chce zobaczyć egzekucję do końca. Takie rozwiązanie dramaturgiczne sugeruje w wymiarze symbolicznym moment przejścia dziewczynki w dojrzałość: oto Mattie wydostaje się spod kurateli osoby dorosłej, podejmując samodzielną decyzję o nieodwróceniu wzroku od okrutnego wydarzenia. W ten sposób z niewinnej istoty przeistacza się w osobę gotową stawić czoło nieprzyjaznemu światu. W analogicznej scenie u Coenów Mattie samodzielnie udaje się na miejsce kaźni. Jest od początku zafascynowana obrazem zdarzeń, a nieobecność u jej boku Yarnella powoduje, iż osłabieniu ulega możliwość zinterpretowania jej zachowania w kategoriach przemiany, wchodzenia w dorosłość. Brak u Coenów owego elementu emancypacyjnego sugeruje, iż fascynacja przemocą nie jest efektem jakiegoś procesu (socjalizacji, uniewrażliwienia się na okrucieństwo przez doświadczenia etc.), ale nieodłącznym elementem ludzkiej natury, a konstatacja ta zyskuje na sile, jeśli sobie uzmysłowimy, że w owym dyskursie o przemocy centralną figurą staje się czternastoletnia dziewczyna. Z kolei akcent rewizjonistyczny Coenowie wydobywają w tej scenie przez zupełnie odmienne ukazanie zachowań skazańców. W filmie Hathaway'a trzech złoczyńcy są osobami jednorodnymi etnicznie, reżyser zresztą nie jest nimi specjalnie zainteresowany, jawią się oni jako postaci zupełnie anonimowe. U Coenów w tej trójce pojawia się Indianin, a pozostali dwaj skazańcy, mocno zindywidualizowani, mają okazję, aby przemówić do tłumu i w swoim ostatnim słowie móc zawrzeć jakąś formę spowiedzi, skruchy, a nawet osobliwego przesłania. Jeden z nich za swoje nieszczęścia (zabił pijany w kłótni o scyzoryk) oskarża alkohol i prosi zebranych o to, aby jego przewiny nie wpłynęły na to, w jaki sposób traktowane przez społeczność będą jego dzieci. Drugi nie okazuje skruchy, ale w pełen gorzycy sposób wyznaje, że został skazany, bo zabił niewłaściwą osobę, a wśród zgromadzonych jest wielu, którzy mają gorsze rzeczy na sumieniu. Po tych niekonwencjonalnych wyznaniach widz tym bardziej oczekuje tego, co ma do powiedzenia na temat swojej sytuacji Indianin mający za moment dokonać żywota. Cała jego wypowiedź zaś brzmi: *Zanim zawisnę, chciałem powiedzieć, że mam nadzieję...* Widz nie zdąży się dowiedzieć, na co miał nadzieję ów trzeci skazaniec, bowiem kat dosłownie zamknął Indianinowi usta zakładając mu na głowę worek, a ten rozpoczął intonację plemiennych okrzyków wojennych. Indianin, inny, obcy, niezrozumiały, nie jest wart nawet tego, aby wysłuchać go w obliczu śmierci – ta konstatacja zawarta w *Prawdziwym męstwie* obrazuje stosunek reżyserów amerykańskich do własnej historii i choć jest wyartykułowana niejako na marginesie głównego nurtu wydarzeń, to tym bardziej poraża swoim dyskretnym szyderstwem.

W stronę demitologizacji

Jak wcześniej zauważyłem, zmiany w stosunku do pierwowzoru literackiego dokonane przez Hathawaya, uczyniły z jego *Prawdziwego męstwa* fabułę opowiadającą o zawodowcach. Filmowi Coenów bliższy zaś jest wzorzec fabuły z dominującym motywem zemsty. Reżyserska przewrotność zasadza się na umieszczeniu w jego centrum nie dorosłego mężczyzny, ale czternastoletniej dziewczyny. To ona staje się w adaptacji Coenów uosobieniem wszystkich cech archetypicznych mścicieli, „aniołów zemsty” znanych z wielu wcześniejszych realizacji westernowych. Motywacją działań mściciela jest najczęściej krzywda osobista, a także krzywda dotycząca rodzinę lub najbliższą społeczność, z którą mściciel czuje się silnie związany. Nie inaczej jest z Mattie. Impuls do działania zostaje wyznaczony przez morderstwo, jakiego dopuszcza się na jej ojcu Tom Chaney (Josh Brolin). W przeciwieństwie do adaptacji Hathawaya elementy fabuły opowiadające, jak doszło do śmierci Franka Rossa, są nieobecne w sjużecie na poziomie wizualnym. Rekonstrukcja tych wydarzeń zostaje przedstawiona w pierwszoosobowej narracji głównej bohaterki. Ta zmiana pełni podobną funkcję, jak opisana przeze mnie wcześniej różnica w czasie egzekucji (obecność – nieobecność opiekuna) – u Coenów otrzymujemy postać Mattie jako w pełni ukształtowany wzorzec osobowościowy. To znamienne przesunięcie akcentu pozwala uniknąć lektury filmu w kategoriach opowieści o dojrzewaniu (do dorosłości, do odpowiedzialności, do poznania etc.). Zamiast tego otrzymujemy efektowną elipsę czasową (nie ma jej u Hathawaya); przenosimy się do roku 1903, poznajemy Mattie jako czterdziestoletnią kobietę próbującą bezskutecznie odszukać Roostera Cogburna i dokonującą rozliczenia z własnym życiem oraz swoją przeszłością. Bilans jest zdecydowanie ujemny, Mattie wątpi w sens i celowość dokonanego własnoręcznie aktu sprawiedliwości, po 26 latach poznajemy ją jako osobę zgorzkniałą, samotną, która nie potrafiła nawiązać bliższych relacji z innymi. Nie bez znaczenia dla jej wizerunku jest kalectwo – w wyniku ukąszenia przez węża Mattie straciła jedną rękę.

W filmie Coenów postać Mattie jest najmocniejszym elementem demitologicznym. Jako mścicielka ponosi klęskę. Symboliczne znaczenie ma tu scena po zabiciu Chaneya – Mattie odepchnięta siłą odrzutu po wystrzale z rewolweru wpada do jaskini pełnej jadowitych węży. To w niej konfrontuje się symbolicznie ze śmiercią, daremnością wszelkich wcześniejszych wysiłków – w jaskini oprócz węży znajdują się bowiem ludzkie szkielety. Klęska Mattie dokonuje się przede wszystkim na poziomie moralnym i symbolicznym, bowiem w planie wydarzeń przedstawionych w diegezie dziewczyna osiąga postawiony przed sobą cel, oczywiście przy decydującym udziale swoich kompanów, którzy są niezwykle skutecznymi profesjonalistami. Postać Mattie kompromituje więc jedną z fundamentalnych zasad panujących w westernie, że przemoc dokonana w słusznej sprawie pozwoli przywrócić naruszony porządek. Świat, który wypadł z ram po naruszeniu ładu (zabójstwo Franka Rossa), nie wpada po akcie zemsty z powrotem w swe koleiny. Plesnar powołuje się na słowa Andrew Tudora: *posłużenie się gwałtem jest nieodzownym ostatecznym rozwiązaniem podstawowych problemów. Gwałt działa na sposób magiczny, a z nim łączą się inne akcenty, np. etyka zemsty funkcjonująca w światach przedstawionych tych gatunków. W kategoriach akcji, emocji i moralności przemoc rozwiązuje wszystkie problemy i napięcia*¹⁶. Przemoc i zemsta nie



Prawdziwe męstwo, reż. Henry Hathaway (1969)

są więc właściwymi sposobami na rozwiązywanie konfliktów, choćby prowadzonych w jak najbardziej słusznej sprawie – ta najprostsza z możliwych konkluzja płynąca z adaptacji Coenów okaże się jeszcze przydatna przy próbie wpisania ich filmu w ramy interpretacji historyczno-alegorycznej.

Elementy demitologizacyjne są obecne również w konstrukcjach postaci męskich *Prawdziwego męstwa*. Występowały one zresztą w adaptacji Hathawaya, ale tam, jak wcześniej stwierdziłem, były gestem w stronę młodej publiczności końcówki lat 60. U Coenów zostaje wyeksponowana groteskowość postaci Roostera Cogburna, autoironia kreacji Jeffa Bridgesa przewyższa pod tym względem podobną cechą u Wayne'a. Do elementów znanych z kreacji Johna Wayne'a (alko-



Prawdziwe męstwo, reż. Ethan Coen, Joel Coen (2010)

holizm, gadulstwo, skłonność do przechwałek) dodaje on kolejne: niechlujstwo, brak dbałości o higienę, większą dozę cynizmu. Ta kreacja jest też mocniej nasycona fizycznością postaci: o cięższym chodem, sposobem wymowy. W symboliczny sposób ten aspekt postaci został już zdefiniowany w pierwszej scenie spotkania Mattie z Roosterem – szeryf prowadzi z nią pogawędkę załatwiając potrzeby fizjologiczne w obskurnej wygódce. Ale najmocniejszy składnik demitologizacji głównego bohatera jest związany ze złamaniem zasady, która konstytuowała kręgosłup moralny i system wartości Człowieka Zachodu. Wspominał o tym cytowany przez Plesnara Robert Warshow, przypisując temu człowiekowi jedną niezwykle istotną cechę: *żyje [on] w zgodzie ze swoistym kodeksem honorowym, nakazującym strzec sprawiedliwości, ładu i porządku, a także nie naruszać, pod żadnym pozorem, regulowanych zwyczajem norm walki*¹⁷. Coenowski Cogburn zbyt często daje dowody pokazujące, że te zasady nie są traktowane przez niego zbyt poważnie. Jego naczelną dewizą jest skuteczność, zaś o metodach działania szeryfa widz dowiaduje się sporo już w czasie jego przesłuchania przed sądem, w którym występuje w roli świadka w sprawie zastrzelenia niemalże całej rodziny Whartonów. Ci byli poszukiwanymi przez prawo przestępcami, ale sposób, w jaki Cogburn rozprawił się z nimi, z zasadami uczciwej egzekucji tegoż prawa miał niewiele wspólnego.

Wiele groteskowych elementów zostało zawartych również w postaci teksaskiego rangera LaBouefa (Matt Damon). Nieprzystawalność wizerunku LaBoeufa do otoczenia, w którym rozgrywa się akcja *Prawdziwego męstwa*, powoduje nieufność, z jaką Mattie podchodzi początkowo do jego osoby. Ekscentryczność teksańczyka jest dalekim echem postaci regulatora Lee Clayтона z filmu Arthura Penna *Przełomy Missouri* (*The Missouri Breaks*, 1976) w niezapomnianej kreacji Marlona Brando, z tym zastrzeżeniem, że współtowarzysz Mattie okazuje się ostatecznie człowiekiem niepozbawionym zalet i honoru. Buty, pas, kurtka z frędzlami – elementy stroju LaBouefa podkreślają jego obcość i stanowią dysfunkcję w świecie tradycyjnego Zachodu.

Western jako zwierciadło polityczne

Prawdziwe męstwo braci Coen jest tekstem otwierającym się na możliwość interpretacji w kategoriach odczytania kostiumu gatunkowego jako odbicia społecznych postaw, niepokojów i pragnień. Pisze Łukasz Plesnar: *Badacze preferujący opisywaną metodologię zakładają, że wszystkie (a nie jedynie niektóre) filmy o Dzikim Zachodzie są wypowiedziami o współczesności, dotyczącymi na dodatek wszystkich jej aspektów, nie zaś tylko jednego. Strategię odnoszenia do współczesności najpełniej zrealizował John H. Lenihan w książce „Showdown: Confronting Modern America in the Western Film”. Autor śledził, w jaki sposób zmieniająca się sytuacja społeczna, gospodarcza i polityczna w Stanach Zjednoczonych wpływała na kształt i treść produkowanych westernów*¹⁸. Wyeksponowanie motywu zemsty można więc interpretować jako nawiązanie do polityki amerykańskiej pierwszej dekady XXI. w. Znaczący w tym kontekście jest wybór powieści Portisa, napisanej pod koniec lat 60., a więc w czasach, gdy wiele amerykańskich filmów odczytywano jako mniej lub bardziej zawoalowane wypowiedzi dotyczące amerykańskiej polityki zagranicznej, a zwłaszcza militarnego zaangażowania w wojnę wietnamską. Początek nowego wieku znaczonej tragicznymi wydarzeniami

11 września 2001 r. pod wieloma względami przypomina podstawowe założenia amerykańskiej polityki zewnętrznej z czasów prezydentur Johnsona i Nixona. Dwie kadencje rządów George'a W. Busha były przesiąknięte wiarą w to, że przemoc jest najlepszym sposobem na poradzenie sobie z kwestią zagrożenia terroryzmem i brakiem poczucia bezpieczeństwa wewnętrznego. Brytyjski socjolog i badacz westernu Stephen McVeigh zwraca uwagę, że decyzje sygnowane przez administrację Busha oraz realne działania na frontach działań wojennych wymagały uzasadnienia w sferze symboliczno-ideologicznej¹⁹. Bush wprowadził do debaty publicznej narrację westernową w celu wzmocnienia poczucia tożsamości przeciętnych obywateli Stanów Zjednoczonych oraz po to, aby uprawomocnić swoje decyzje na arenie międzynarodowej. Pisze Beata Górka-Winter: *Od momentu ataku terrorystycznego w Stanach Zjednoczonych doszło do istotnych zmian w amerykańskiej strategii bezpieczeństwa. Ujawniła się przede wszystkim większa determinacja administracji USA do zwalczania reżimów mogących w jakikolwiek sposób zagrozić bezpieczeństwu USA lub ich sojuszników, jak i bezpieczeństwu międzynarodowemu w ogóle. Za jeden z krajów potencjalnie zagrażających USA uznano Irak, który prezydent USA zaliczył do krajów tworzących tzw. oś zła. Od tej pory uwidoczniło się wyraźne dążenie Stanów Zjednoczonych do zbrojnego obalenia reżimu Husajna. W nowej strategii bezpieczeństwa (wrzesień 2002 r.) USA przyjęły koncepcję tzw. uderzenia wyprzedzającego, co oznacza, iż w miejsce polityki odstraszania Iraku, Stany Zjednoczone gotowe były przeprowadzić tzw. wojnę prewencyjną*²⁰.

W narracji westernowej stosowanej przez amerykańskiego prezydenta kluczową rolę odgrywała sfera wartości związana z tradycyjną mitologią Dzikiego Zachodu. Na pierwszym planie mamy postać heroicznego kowboja przywracającego porządek. Nie bez znaczenia była również retoryka mająca na nowo zdefiniować figurę obcego, innego – barbarzyńcy zagrażającego wspólnocie, którego nie da się oswoić. W konsekwencji jedynym rozwiązaniem mogącym przynieść zbiorowości poczucie bezpieczeństwa staje się eksterminacja tych, którzy wyrządzili nam krzywdę i którzy są niereformowalni. Ci nowi dzicy w retoryce Busha spełniali podobną funkcję jak Indianie w klasycznym westernie. Pisze Stephen McVeigh: *To lustra starego westernu portretowały Indian jako ludzi bez twarzy, anonimowych i dzikich wrogów (...) W ten sam sposób Bush przedstawia Al-Kaidę, jako podobnie dzikiego, anonimowego oraz ideologicznie prymitywnego wroga. W przeciwieństwie do tego Amerykanie są ukazywani jako cywilizowani oraz postępowi ludzie. To zestawienie retoryki Busha przedstawia całkiem wyraźnie centralny motyw American Westu: barbarzyństwo kontra cywilizacja*²¹. Dalej McVeigh stwierdza, że zwłaszcza we wczesnej fazie wojny z terroryzmem Bush namiętnie wracał do podobnej retoryki, która w centrum stawiała dialektyczne napięcie pomiędzy dzikością a cywilizacją. W wielu przemówieniach amerykański prezydent krucjatę przeciw terrorystom opatrywał etykietą wojny cywilizacyjnej.

Żywoćność westernu jako narzędzia odbijającego nastroje społeczne została ostatecznie podżyrowana falą filmów zrealizowanych po 11 września 2001 r. Zmierzch gatunku wieszczono już wielokrotnie. Po antywesternach wczesnych lat 70. wydawało się, że to ostateczny kres obrazów z dzielnymi szeryfami i galopującymi końmi w rolach głównych. I oto w połowie lat 70. pojawił się film, który na funkcje tego gatunku pozwalał popatrzeć w nieco odmienny sposób. Mam na myśli film *Silverado* (*Silverado*, 1985, reż. Lawrence Kasdan) – niezwykle intere-

sującą próbę odrodzenia gatunku, na który na początku lat 80. została nałożona pieczęć z sygnaturą *passé*. Ewolucja gatunkowa westernu to nieustanne, choć mozolne przeobrażenia bieguna inwencji, czyli tego, co w refleksji genologicznej opatruje się terminem fenotypu gatunkowego²². W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że nowe, odmienne wątki, wyznaczając przebieg linii rozwojowej westernu, pełniły funkcje demaskatorskie i demitologizujące. Początek lat 70. to kres tej formuły. *Silverado* był westernem, który chciał nawiązać do złotych czasów, do pionierskiego ducha Johna Forda i Howarda Hawksa. Wybór ten nie był niewinny, wpisywał się w szerszy nurt, który zaznaczył się w filmie amerykańskim lat 80., będąc odpowiedzią na rosnące zmęczenie widzów społecznie zaangażowaną formułą kina. Dopowiedzmy, że to zmęczenie wpisywało się w duchowy klimat Ameryki czasów Ronalda Reagana, w których restytucja wartości konserwatywnych oraz prymat ekonomii w dyskursie publicznym (tzw. reaganomika) były niewątpliwym odreagowaniem lat kontestacji i poszukiwań alternatywnych wzorów życia społecznego oraz odmiennych modeli kultury. Piszę nieco szerzej o filmie Kasdana, gdyż linia rozwojowa westernu po roku 90. do złudzenia przypominała tę, której punkty są wyznaczone przez antywesterny lat 60. i 70. oraz właśnie *Silverado* – najbardziej jaskrawy przykład powrotu gatunku do swej konsolacyjnej funkcji. Film Kasdana rozpatrywany w kontekście redefinicji gatunkowych ukazuje wewnętrzne pęknięcie. Z jednej strony składa się z elementów, które są odpowiedzialne za efektywną komunikację z nowym odbiorcą i noszą wszelkie cechy eskapistycznej rozrywki – tego wszystkiego, co pozwala na rozpatrywanie *Silverado* na tle Kina Nowej Przygody. Z drugiej strony, krystalicznie czyste odwzorowanie konwencji, wierność gatunkowemu genotypowi oraz naśladownictwo ocierające się o pastisz umożliwiają lokowanie filmu Kasdana w rejonach kina nostalgicznego. Nostalgia dla dorosłych często przybiera kształt tęsknoty za utraconym światem poukładanych wartości. Film Kasdana spełnia tu wspomnianą powyżej rolę konsolacyjną, przy okazji dyskretnie przemycając dyskurs ideologiczny. Przywołując Fredrica Jamesona: *dzieła sztuki pełnią funkcje regulatora pomiędzy dwoma sprzecznymi aspektami naszych postaw – z jednej strony starają się zaspokajać pragnienia publiczności, z drugiej zaś mają chronić struktury symboliczne, a więc pewien istniejący ład*²³. *Silverado* niewątpliwie taką strukturę chroni, przy okazji proponując konserwatywną wizję rzeczywistości, nieco tylko „przeoraną” doświadczeniami liberalnymi. W centrum tych nostalgicznych tęsknot staje pragnienie reaktywacji wspólnoty jako narzędzia realizacji jednostki oraz apoteoza rodziny.

Początek lat 90. zaznaczył się kolejną kontreakcją. Myślę o *Tańczącym z wilkami* (*Dances with Wolves*, 1990, reż. Kevin Costner) oraz *Bez przebaczenia* (*Unforgiven*, 1992, reż. Clint Eastwood). Zwłaszcza w tym drugim filmie, w którym Eastwood wydawał się grabarzem gatunku, obraz Dzikiego Zachodu został ukształtowany na przeciwieństwo tego, co widzowie znali z wcześniejszej o kilka lat wizji Kasdana. Łukasz A. Plesnar, analizując dzieło Eastwooda, zauważa: *Zachód w „Bez przebaczenia” nie jest specjalnie malowniczy. Dominuje w nim kurz, błoto i płachty brudnego śniegu. Domy są prymitywne, saloon tonie w ciemnościach, a w burdelu nikt nie dba o porządek. Aura też nie nastraja optymistycznie. Ulewy i burze następują po sobie, a jeśli akurat nie pada, po niebie wałęsają się ciężkie, brudne chmury. Ponury nastrój potęguje kolorystyka zdjęć: z dominacją odcieni szarości i brązu. Gdy akcja rozgrywa się w pomieszczeniach, kamera często spog-*

*łąda pod światło. W efekcie postacie wydają się ciemne i niższe niż w rzeczywistości; czasem trudno je nawet rozpoznać. Brzydki i mało efektowny świat przedstawiony zamieszkują brzydki (w sensie fizycznym i etycznym) ludzie. Są brudni, niechłujni, wręcz odrażający, a jedynym drogowskazem moralnym jest dla nich pieniądz. Tacy są lokalni kowboje, brutalnie traktujący kobiety i posługujący się językiem pełnym przekleństw i wulgaryzmów*²⁴. Trzeba przyznać, że opisany powyżej obraz niewiele ma wspólnego z romantyczną, tradycyjną spuścizną filmów o Far Weście. Obraz Eastwooda po raz kolejny dał pożywkę wszystkim tym, którzy regularnie wieszczą upadek westernu, by tym razem ogłosić już na dobre śmierć tego gatunku.

Zwolennicy lektury westernu jako alegorii i odbicia nastrojów społecznych z satysfakcją, ale i z pewnym zdumieniem przyjęli renesans gatunku na początku XXI w. Kształt i zawarta w tych dziełach filozofia nie pozostawiała wątpliwości, że powstające w tym czasie westerny były reakcją na wydarzenia z 11 września 2001 r. Do tej grupy filmów należy zaliczyć m. in. *Zaginione* (*The Missing*, 2003, reż. Ron Howard), *Bezprawie* (*Open Range*, 2003, reż. Kevin Costner) oraz *Alamo* (*The Alamo*, 2004, reż. John Lee Hancock). Zwłaszcza film Costnera prezentuje obraz Dzikiego Zachodu, który całkowicie odbiega od rewizjonistycznej pasji, z jaką Eastwood zrealizował *Bez przebaczenia*. Wymienione obrazy były próbą powrotu do wartości reprezentowanych przez stare westerny: kodeksu honorowego, solidarności w obliczu zagrożenia i wiary, że przemoc użyta w słusznej sprawie nie zawiera składników deprawujących jednostki czy całe zbiorowości. W interpretacji tych dzieł trudno abstrahować od sytuacji politycznej Stanów Zjednoczonych po 11 września. Wszystkie te filmy wpisywały się oczywiście w retorykę używaną przez ówczesnego amerykańskiego prezydenta, George'a W. Busha.

Prawdziwe męstwo zostało zrealizowane w drugim roku prezydentury Baracka Obamy, w momencie, kiedy znaczna część opinii publicznej zwróciła się w stronę wartości, które w erze Busha juniora były w zdecydowanej defensywie. Prześledzenie linii rozwojowej westernu w ostatnich dekadach oraz ukazanie momentu historycznego, w którym Coenowie zrobili swój film, wydaje się kluczowe dla zrozumienia konfuzji, z jaką część krytyki przyjęła ich piętnaste dzieło. Cała sfera demitologizacyjna *Prawdziwego męstwa* znajduje bowiem uzasadnienie, pod warunkiem że w pierwszej kolejności przyłożymy i porównamy film braci Coen do westernów zrealizowanych tuż po 11 września. Dzieło to ujawnia rewizjonistyczne ostrze, ale obiektem ataku nie staje się cała tradycja gatunkowa, ale raczej wybrany fragment z dziejów gatunku.

W centrum struktury fabularnej oraz znaczeniowej *Prawdziwego męstwa* został umiejscowiony motyw zemsty. Dodajmy, zemsty w słusznej sprawie – wróg wartości stanowiących tożsamościowe spoiwo społeczności, w imieniu której występuje Mattie, znalazł się na „naszym” terenie, wkupił się w łaski tych, którzy zaoferowali mu pracę i dach nad głową, a następnie zdradziecko zamordował swojego dobroczyńcę (wcześniej zaś dokonał – w dzisiejszym rozumieniu – zamachu terrorystycznego na filary instytucji publicznych, gdyż zamordował senatora z Teksasu). Następnie udał się na terytoria „barbarzyńców” (Indian) wyłączone spod jakiegokolwiek jurysdykcji. Mattie doskonale zdaje sobie sprawę, że prawo powszechne i stanowione nie sięga tak daleko, a możliwość postawienia przed sądem Toma Chaneya równa jest zeru. Egzekucja prawa jest możliwa co najwyżej na „naszych” terytoriach (Fort Smith), a prawo do sprawiedliwego osądu przysługuje

również tylko „naszym” (symboliczne odebranie prawa do głosu, a więc i prawa do obrony skazanemu Indianinowi). W tej sytuacji pozostaje jedynie rozwiązanie oparte na przemocy – grupa profesjonalistów wybiera się na „dzikie” terytoria (symboliczna scena przeprawy przez rzekę), by tam dokonać ostatecznej eksterminacji tych, którzy zamachnęli się na „nasze” wartości i odebrali „nam” poczucie bezpieczeństwa.

Opisana powyżej narracja do złudzenia przypomina tę, której autorem był George W. Bush w swoich orędziach i przemówieniach do narodu oraz w licznych wystąpieniach na forum ONZ i na arenie międzynarodowej. Coenowie w swoim filmie przedstawiają ciemne oblicze tak zaprojektowanej strategii politycznej. Akt zemsty być może przywraca w krótkiej perspektywie czasowej poczucie ładu i sprawiedliwości, ale w dłuższej okazuje się wyniszczający i destrukcyjny dla tych, którzy zemstę i odwet proklamowali jako skuteczne narzędzia przywracania harmonii wspólnotowej. Jedynym optymistycznym akcentem w *Prawdziwym męstwie* wydaje się ukazanie zdolności do krytycznej autorefleksji tych, którzy wiedzeni impulsem oraz poczuciem nagłej i bezsensownej krzywdy rozpoczęli gorączkowe praktykowanie przemocy jako sposobu na osiągnięcie celu. Nie przypadkiem postacią prezentującą taką postawę jest Mattie. Coenowie całkowicie rezygnują z wpisanania tej bohaterki w jakikolwiek dyskurs związany ze znaczeniem tożsamości płciowej (nie interesuje ich np. sugerowana w filmie Hathawaya relacja uczuciowa między Mattie a LaBouefem). W tym sensie jej młody wiek metaforyzuje raczej niedojrzałość polityczną, którą należy przezwyciężyć, aniżeli stanowi asumpt do prowadzenia przez amerykańskich reżyserów dobrze znanej narracji o dojrzewaniu w wymiarze personalnym. „Polityczność” głównej bohaterki filmu jest podkreślana zwłaszcza przez jej nastawienie do wartości związanych z pieniędzmi i ekonomią. Mattie ma niemalże obsesję na tym punkcie, o czym najlepiej świadczą sceny twardej negocjacji z byłym partnerem biznesowym jej ojca. Również jej relacje z profesjonalistami – Roosterem Cogburnem i strażnikiem stanowym LaBoufem są oparte na wzajemnym świadczeniu usług, których wartość definiowana jest ekonomicznie. Pieniądz jest dobrem najbardziej pożądanym w społeczności po właściwej stronie rzeki. Biznesmenem Frank Ross zostaje zamordowany. Gdy poznajemy Mattie, prowadzi ona całą buchalterię związaną z funkcjonowaniem gospodarstwa ojca. Rozmowy z Cogburnem rozpoczynają się od kwestii ustalenia stawki za jego zaangażowanie w pościg za bandą Chaneya. Motywacja LaBoeufa jest także na wskroś merkantylna, za głowę Chaneya nagrodę wyznaczyły nie tylko władze stanowe Teksasu, ale również rodzina zamordowanego przez niego senatora. Chaney zabił, bo Frank Ross nie pozwolił mu odegrać się w kasynie.

Po drugiej stronie rzeki relacje oparte na wymianie symbolicznej tracą na znaczeniu. Wymownym tego przykładem jest jedna z najbardziej groteskowych scen utrzymana w stylu wcześniejszych filmów braci Coen: spotkanie Mattie i Cogburna z Indianinem, a następnie z człowiekiem-niedźwiedziem (Ed Corbin). Napotkany Indianin najpierw zabiera zwłoki wisielca, którego z konaru wysokiego drzewa dopiero co odcięła Mattie, a następnie zamienia truposza na dwa lusterka dentystyczne oraz butelkę środka wykrztuśnego, które otrzymuje od człowieka-niedźwiedzia trudniącego się praktyką dentystyczną i weterynaryjną. W zabawnej puencie wszechstronny medyk oferuje Mattie i Cogburnowi wymianę zwłok, z zastrzeżeniem, że zachowa zęby nieboszczyka.

Rekapitulacją motywu zemsty staje się wspomniana już przeze mnie wcześniej scena ukąszenia przez węża, która stanowi metaforyczny obraz zarażenia złem w momencie dokonania aktu przemocy (zamordowanie Chaneya), złem, które pusztoszy Mattie nie tylko w wymiarze symbolicznym, z czego ona zdaje sobie sprawę dopiero po czasie, ale również dosłownym, fizycznym (kalectwo spowodowane amputacją zakażonej ręki).

Zdolność do autorefleksji i gorzkiego bilansu po latach jest jedynym promykiem nadziei prześwitującym przez sekwencję stanowiącą epilog *Prawdziwego męstwa*. Do takiej refleksji skłania się Mattie, a więc najbardziej „polityczna” z *dramatis personae* filmu Coenów. Być może to światełko w tunelu stanowi wyraz mniej lub bardziej świadomej, ale wyraźnie wyartykułowanej w filmowym tekście wiary braci Coen w możliwość moralnego odrodzenia się amerykańskiej klasy politycznej. Być może ten optymizm jest nieprzypadkowy, zważywszy na polityczną zmianę warty, która dokonała się w momencie, gdy Coenowie zaczęli realizować swoją wersję *Prawdziwego męstwa*. Pewne jest natomiast, że *Prawdziwe męstwo* jest dowodem na nieustającą żywotność westernu oraz wciąż płodną interpretacyjnie możliwość lektury gatunków filmowych przez pryzmat odbijania nastrojów i niepokojów społecznych. Zdumiewać może jedynie to, że świadectwem takiej możliwości zbliżenia się „tekstu” do „świata” stał się film twórców powszechnie uważanych za przedstawicieli jej całkowitego zanegowania.

IRENEUSZ SKUPIEŃ

¹ Ł. Plesnar, *Twarze westernu*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2009, s. 17.

² K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2008, s. 210.

³ Tamże, s. 211.

⁴ W. Wright, *Struktura westernu*, tłum. P. Kamiński, „Dialog” 1978, nr 3, s. 137.

⁵ Tamże, s. 139.

⁶ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. P. Czapliński, w: *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 193.

⁷ Tamże, s. 195.

⁸ Tamże, s. 197.

⁹ Por. M. Keith Booker, *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange*, Praeger, Westport, Connecticut – London 2007, s. 90; I. Bertrand, *Borders and Boundaries: History and Television in a Postmodern World*, w: *Screening the Past. Film and the Representation of History*, red. T. Barata, Praeger, Westport, Connecticut – London 1998, s. 189-204.

¹⁰ F. Jameson, dz. cyt., s. 196-197.

¹¹ R. Warshaw, *Kronika kina: Człowiek Zachodu*, tłum. K. Zarębski, „Film na Świecie” 1979, nr 1-2, s. 166-188.

¹² Ł. Plesnar, dz. cyt., s. 21.

¹³ Tamże, s. 25.

¹⁴ Tamże, s. 26.

¹⁵ J. Ostaszewski, *Umarli nie umierają albo co przytrafiło się westernowi*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 1998, s. 56.

¹⁶ Ł. Plesnar, dz. cyt., s. 17.

¹⁷ Tamże, s. 16.

¹⁸ Tamże, s. 27.

¹⁹ S. McVeigh, *The American Western*, Edinburgh University Press 2007, s. 213-220.

²⁰ B. Górka-Winter, *Interwencja w Iraku – kolejna faza „wojny z terroryzmem”*, „Biuletyn PISM” 2003, nr 16, <http://www.pism.pl/index/?id=84f7e69969dea92a925508f7c1f9579a> (dostęp: 22.12.2015).

²¹ S. McVeigh, dz. cyt., s. 217.

²² M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1994, s. 108.

²³ F. Jameson, dz. cyt., s. 199.

²⁴ Ł. Plesnar, *Clint Eastwood – miłość i gniew*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego*, red. Ł. Plesnar, R. Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2010, s. 31.