

# *Bracie, gdzie jesteś?* braci Coen

Ludyczna gra pozorów czy autorskie wyznanie wiary  
w potęgę śmiechu?

IRENEUSZ SKUPIEŃ

## **Matryca kina klasycznego jako pretekst dla historycznego dyskursu**

*Bracie, gdzie jesteś?* (*O Brother, Where Art Thou?*, 2000), ósmy film w dorobku braci Coen, jest kolejną próbą zmierzenia się reżyserskiego duetu z możliwością doświadczania historyczności na obszarze sztuki popularnej. Doświadczania rozumianego dwojako, zarówno jako opowieści i próby zrekonstruowania konkretnych historycznie czasów, jak też użycia historii jako maski służącej do stawiania diagnoz i wymierzania sprawiedliwości współczesnemu światu. W potocznym rozumieniu estetyka postmodernistyczna pozwala na poruszanie się wyłącznie w obrębie tekstu i uniemożliwia generowanie znaczeń wychodzących poza tekst. W takim ujęciu doświadczanie historyczności w tekstach postmodernistycznych staje się niemożliwe, gdyż jeśli zanegujemy jakiegokolwiek funkcje referencyjne tekstu, tym samym wymażemy z kategorii naszych doświadczeń wszystko to, co jest związane z naszym przeżywaniem i rozumieniem historii, zarówno jako narracji o czasach minionych, jak też opowieści o terażniejszości.

*Bracie, gdzie jesteś?* przenosi nas bezpośrednio w lata wielkiego kryzysu. Wprowadzenie kategorii historyczności, odbywające się za pomocą różnych form zapośredniczających w wielu innych dziełach amerykańskich twórców, w tym wypadku pozornie dokonuje się na bardziej bezpośrednim poziomie odniesień do czasu rzeczywistego – Ameryki początku lat 30. Z kolei sieć znaczeń tkanych przez ten obraz filmowy jest rozpięta między intertekstualną grą z dominującymi w tamtym okresie matrycami gatunkowymi i narracyjnymi a nawiązaniem do twórczości konkretnego reżysera, Prestona Sturgesa. Osadzenie akcji filmu w latach 30., które są dla Coenów skarbnicą cytatów stylistycznych, nie oznacza istotnego przełomu w ich podejściu do opowiadania o amerykańskiej historii. Znajdujemy się cały czas w samym jądrze postmodernistycznej estetyki oraz wysoce samoświadomej gry z tekstem i z odbiorcą.

Film Coenów sprawia ponadto spory kłopot w kwestii zdefiniowania jego przynależności gatunkowej. Mamy w nim bowiem do czynienia z prawdziwą mozaiką różnych gatunków i poetyk. Z jednej strony dzieło to jest skrzyżowaniem komedii z musicaliem, z drugiej opartym na antycznym tekście filmem drogi. Struktura fabularna z kolei przypomina film o dojrzewaniu do odpowiedzialności i poszukiwaniu tożsamości, ale ta tematyka całkiem serio jest konsekwentnie równoważona przez pikarejską tonację całej opowieści. Filmowa błazenada nie oznacza jednak,

że interpretacja tego filmu jako kolejnej narracji historycznej w dorobku amerykańskich twórców musi się ograniczyć tylko do jego powierzchni. Choć trzeba przyznać, że stopień nonszalancji oraz sposób, w jaki opowiadają oni o latach 30. sprawi, że *Bracie, gdzie jesteś?* sytuuje się na antypodach np. filmu *To nie jest kraj dla starych ludzi* (*No Country for Old Men*, 2001), w którym historia – lata 80. i Ameryka Reagana – jest woalem, zza którego mówi się jasno i czytelnie o współczesności. Ale czy taka konstatacja jest wystarczająca, aby uprawomocnić tezę o całkowitym zaniku referencyjności w omawianym dziele braci Coen?

Krzysztof Loska w tekście *Joel i Ethan Coenowie. Kino i postmodernizm*<sup>1</sup> przenosi wzmiankowane powyżej twierdzenie na całą twórczość amerykańskiego duetu. Według polskiego badacza kompletny zanik jakiegokolwiek referencyjności jest konstytutywną cechą ich filmowego uniwersum. Punktem wyjścia jego rozważań stają się koncepcje Fredrica Jamesona na temat charakteru ponowoczesnej rzeczywistości. Z punktu widzenia niniejszych rozważań najbardziej interesujące wydają się stwierdzenia dotyczące kategorii historyczności, tym bardziej że opinie Jamesona stoją w opozycji do bliższej mi koncepcji zaproponowanej przez Lindę Hutcheon<sup>2</sup>. Loska przywołuje jedną z fundamentalnych tez amerykańskiego teoretyka, w której ten zwraca uwagę, że jedną z zasadniczych cech ponowoczesności jest osłabienie historyczności. Jameson w swym radykalizmie idzie zresztą dalej, twierdząc, że cecha ta nie ogranicza się tylko do samego osłabienia, ale wręcz do całkowitego wymazania rzeczywistej historii z horyzontu doświadczenia ludzkiego<sup>3</sup>. Czyżby więc dokonania braci Coen były jedynie doskonałymi symulakrami, jak w swym tekście sugeruje Krzysztof Loska?

Wydaje się, że diabeł tkwi w szczegółach. Sięgając do źródła, trudno odmówić słuszności diagnozie, którą można by aplikować do twórczości Coenów. Pisze Jean Baudrillard: *Reprezentacja wychodzi od zasady ekwiwalencji znaku i rzeczywistości (nawet jeśli owa równoważność stanowi utopię, jest podstawowym aksjomatem). Symulacja przeciwnie – wychodzi od utopijności zasady ekwiwalencji, wypływa z radykalnej negacji znaku jako wartości, wychodzi od znaku jako przywrócenia i wyroku śmierci na samą możliwość referencji. Podczas gdy przedstawianie stara się wchłonąć symulację, interpretując ją jako fałszywą reprezentację, symulacja pochłania cały gmach przedstawień jako symulakr*<sup>4</sup>.

Niewiara w możliwość reprezentacji nie oznacza jednakże całkowitego wymazania rzeczywistej historii z horyzontu doświadczenia ludzkiego. Tej twardo przeze mnie postawionej tezie przychodzi zresztą w sukurs sam Baudrillard, który pisze dalej o kolejnych stadiach obrazu (w procesie stawania się obrazów symulakrami). Dzieli on ten proces na cztery kolejne fazy<sup>5</sup>:

1. Obraz stanowi odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości.
2. Obraz skrywa i wypacza głęboką rzeczywistość.
3. Obraz skrywa nieobecność głębokiej rzeczywistości.
4. Obraz pozostaje bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest czystym symulakrem samego siebie.

*Sens obecności przeszłości może być odczytany jedynie z jej śladów*<sup>6</sup> – przywołam znane stwierdzenie Lindy Hutcheon. Jesteśmy więc daleko od pesymizmu Jamesona; w jego rozumieniu niemożność doświadczenia historyczności jest bezpośrednio związana z zanikiem wszelkiej reprezentacji. Jameson swoją wizję ogranicza całkowicie do czwartej fazy procesu stawania się obrazów symulakrami

według klasyfikacji Baudrillarda. Ślady przeszłości z definicji Hutcheon sytuują się zaś bliżej fazy trzeciej – ślad nie jest wszak pełną obecnością. Skrywanie zaś nieobecności głębokiej rzeczywistości nie oznacza nieobecności w ogóle, w jej wymiarze ontologicznym. Jeśli rzeczywistość ta jest ukryta, oznacza to wszak, że może zostać odkryta. Odkrywanie to zaś może się dokonać tylko przez owe ślady, które z kolei mogą mieć tylko i wyłącznie wymiar tekstualny. Sprowadzając teorię na grunt rozważań o twórczości braci Coen, należałoby stwierdzić, że niewiara w możliwość reprezentacji, której amerykańscy twórcy są apostołami, nie przekłada się na niewiarę w sens doświadczenia historycznego. Coenowie doskonale wiedzą, że niemożliwe są zobiektywizowane narracje historyczne w ponowoczesnym świecie, ale jednocześnie wierzą w sens doświadczenia historyczności. Z tym zastrzeżeniem, że doświadczenie to jest możliwe tylko przez fikcję, że jego osiągnięcie jest możliwe tylko przez tekstualne zapośredniczenie. Dlatego trudno się zgodzić z tezą Krzysztofa Loski, który pisze: *swoiście rozumiana intertekstualność i samoświadomość, które niewiele wspólnego mają z modernistycznymi strategiami autorskimi, nie odsyłają widza do ukrytego znaczenia, są raczej pułapką bez wyjścia, wynikającą z niewiary w posłannictwo sztuki*<sup>7</sup>, a wcześniej jeszcze dosadniej stwierdza: *amerykańscy twórcy zawężają potencjał reinterpretacyjny (...) i poruszają się wyłącznie po powierzchni, bez krytycznego oglądu tekstu pierwotnego, ograniczając się nierzadko do pustej gry z oryginałem (...). Coenowie poprzestają zwykle na uprzedmiotowieniu wcześniejszego stylu, wykorzystaniu go w sposób pozabawiony twórczej inwencji, bez dodania nowych treści*<sup>8</sup>. Nieco później stawia zaś pytanie: *Powstaje więc zasadnicza wątpliwość: czy przywoływanie form historycznych jest tu wyłącznie przypadkiem indywidualnego naśladownictwa i epigoństwa, czy też struktura tekstu wyjściowego uległa dalekosiężnej transformacji, w której autorzy podejmują dialog z tradycją, tworzą nowy kontekst dla minionej formy wypowiedzi?*<sup>9</sup> Wprawdzie zasugerowanie istnienia takiego dylematu nieco łagodzi wcześniejsze stanowisko Krzysztofa Loski, ale z całej reszty tekstu przebija zdecydowanie niewiara w możliwość rzeczywistego stworzenia wzmiankowanego kontekstu dla minionych form wypowiedzi.

### Adaptacja jako fałszywy trop

Przywołałem szerzej opinie zawarte w artykule *Joel i Ethan Coenowie. Kino i postmodernizm*, gdyż *Bracie, gdzie jesteś?* stanowi ten przykład w ich twórczości, na podstawie którego bez trudu można zdeprecjonować wszelki wysiłek interpretacyjny zmierzający do zrekonstruowania znaczeń znajdujących się pod powierzchnią tekstu. Wydaje się, że najłatwiej jest za ten stan rzeczy obwinić kwestię statusu adaptacji antycznego eposu, którą nota bene docenili członkowie Akademii Filmowej, postanawiając nominować adaptatorów do Oscara. *Bracie, gdzie jesteś?* rozpoczyna się cytatem z *Odysei: Męża sław Muzo, znanego z wykrętów, który długo wędrował, miast widział wiele i ludzi wielu*. Ale oczekiwania odbiorcze, rozbudzone tym zdaniem nie zostaną zaspokojone.

Film Coenów nie jest w żadnym razie adaptacją eposu Homera. Reżyserzy przyznali zresztą, że pierwowzoru literackiego nigdy nie mieli nawet w rękę, i – jak pisze Tracy Seeley – wiedzę o nim czerpali z wersji komiksowej (sic!)<sup>10</sup>. Trudno byłoby więc wskazać *Odyseję* jako źródło poważnej inspiracji, to raczej

pretekst dla paru rozwiązań fabularnych. Z bohaterów antycznego tekstu pozostali raptem, poza Odysem – Everettem Mc Gillem (George Clooney) i Penelopą – Penny (Holly Hunter), jednooki cyklop Polifem – Big Dan Teague (John Goodman) oraz trzy syreny, czyli czyhające na bohaterów prostytutki. Wątek zalotników został okrojony do jednego z nich, doradcy kandydata na nowego gubernatora, Vernona T. Waldripa (Ray McKinnon). A już tylko jak filmowy greps brzmi to, że ów kandydat nazywa się Homer Stokes (Wayne Duvall). Z *Odysei* jest oczywiście zaczerpnięty podstawowy element struktury fabularnej, czyli powrót do domu, do mitycznej Itaki.

Z przywołanej przez Alicję Helman typologii różnych form adaptacji dokonanych przez Michaela Kleina i Gillian Parker<sup>11</sup> *Bracie, gdzie jesteś?* nie mieści się tak naprawdę w żadnej z nich. Kwestię wierności opowiadaniu pomijam z oczywistych względów. Również drugi wariant tej typologii, czyli zachowanie jedynie podstawowego szkieletu opowiadania, podczas gdy sam tekst zostaje zinterpretowany lub zdekonstruowany, nie znajduje zastosowania w przypadku filmu Coenów. Znikoma liczba wątków zaczerpniętych z eposu Homera nie pozwala nawet na nazwanie ich szkieletem opowiadania, ale jeśli się uprzeć i w ten sposób je zdefiniować, to i tak pozostanie problem z drugim członem zawartym w typologii Kleina i Parker. Nazwanie opisywanego filmu mianem nowego spojrzenia na *Odyseję* wymagałoby niezwykle ryzykownej ekwilibrystyki interpretacyjnej, podobnie zresztą jak obrona tezy, że w swym dziele Coenowie próbują na jakimś poziomie dekonstruować antyczny tekst. Trzeci wariant, czyli potraktowanie oryginału jako surowej materii i okazji do stworzenia odrębnego dzieła, jest nie do zaakceptowania z tego względu, że w *Bracie, gdzie jesteś?* nie występuje taka strategia adaptacyjna – zamiast surowej materii są przecież konkretne wątki, które nie tworzą odrębnego dzieła, ale stają się tylko jednym z wielu równoległych elementów świata przedstawionego.

Ale czy jakiegokolwiek próby interpretowania *Bracie, gdzie jesteś?* przez wykorzystanie w tym filmie eposu Homera mogą nas zaprowadzić tylko donikąd? Czy potencjalnie najbardziej „historyczny” element tego filmu okazuje się li tylko ślepą uliczką, literackim i kulturowym ornamentem, który – jak pisze Krzysztof Loska – nie ma żadnego celu poza czysto ludycznym<sup>12</sup>. I czy to automatycznie oznacza, że ósme dzieło Coenów jest całkowicie pozbawione głębszego znaczenia? Czy pejzaż amerykańskiego Południa lat 30. nie skrywa niczego więcej poza malowniczością i atrakcyjnością komediowej fabuły?

Próby szukania analogii między *Odyseją* a *Bracie, gdzie jesteś?* na poziomie fabularnym okazują się mało interesujące. Poza intertekstualną zabawą nie dostarczają one odbiorcy głębszej satysfakcji. Ciekawsze wydaje się za to pytanie, po co Coenowie w ogóle sięgnęli po antyczny epos. W moim rozumieniu odniesienia do niego są przejawem konsekwencji, z jaką amerykańscy twórcy operują w swych filmach kategorią historyczności. Nawiązanie do *Odysei* pozornie jest znakiem pustym, pozbawionym swego denotatu. Parafrazując Baudrillarda, można powiedzieć, że jest to znak, który skrywa nieobecność ukrytego znaczenia. Wydobycie zaś jego obecności będzie możliwe w momencie, gdy wpiszemy *Odyseję* w pewien zestaw toposów kulturowych obecnych w *Bracie, gdzie jesteś?* – paradoksalnie – nie w obrazie, nie w narracji, ale w warstwie muzycznej tego filmu.

Wielki kryzys gospodarczy, który dotknął Stany Zjednoczone w latach 30., jest momentem historycznym, który ukształtował wyobraźnię wielu pokoleń Amery-

kanów. Nie tylko dotknął on generacji żyjącej w tamtym czasie, ale pozostawił trwałe ślady w kolejnych, żyjących w zupełnie innych okolicznościach dziejowych. Transhistoryczność wielkiego kryzysu została ugruntowana nie tylko przez wspólnotowe doświadczenie i zbiorową pamięć, ale przede wszystkim przez kulturowe wyobrażenia na jego temat. Odbiorca zwiedziony quasi-adaptacyjnym zabiegiem i nawiązaniem do antycznego tekstu, który prowadzi na interpretacyjne manowce, łatwo może przeoczyć to, że w *Bracie, gdzie jesteś?* amerykańscy twórcy z podziwu godną konsekwencją kontynuują swoją opowieść o najważniejszych okresach w dwudziestowiecznej historii swojego kraju.

Ukrytych znaczeń nie należy jednak szukać tam, gdzie być ich nie może, bo konsekwencją takiego podejścia staje się tylko pogłębiające się przeświadczenie, że jesteśmy pogrążeni całkowicie w świecie symulaków. Jeżeli jednak chcemy bronić tezy, że baudrillardowskie skrywanie nieobecności głębokiej rzeczywistości nie oznacza wcale jej braku, to musimy się przyjrzeć tym strategiom twórczym, które w procesie utekstowienia opowieści o przeszłości są odpowiedzialne za wydobywanie ukrytych znaczeń. W ten sposób narracja historyczna staje się elementem postmodernistycznej estetyki, która nie ruguje historyczności z horyzontu doświadczenia ludzkiego.

### Filmowe lata trzydzieste, czyli imaginarium spełnione

Bracia Coen, snując swą opowieść, ani przez chwilę nie zgłaszają jakichkolwiek roszczeń do mimetyzmu. Cyfrowa obróbka obrazu, która wykreowała wizjonerskie, ale zupełnie nieprawdziwe krajobrazy Południa, jest tego najlepszym dowodem. Tonacja kolorystyczna obrazu konsekwentnie jest utrzymywana w barwie ochry. Przybrudzone żółcienie i brązy były kolorami, które najbardziej kojarzyły się reżyserom z czasami wielkiego kryzysu. Trudność, o której opowiada operator filmu Roger Deakins<sup>13</sup>, polegała na tym, że tamte rejony są jednymi z najbardziej zielonych w całej Ameryce. Nic więc dziwnego, że większość nakręconego materiału została poddana digitalizacji, aby prawie całkowicie wyeliminować kolor zielony i osiągnąć pożądany efekt. Cyfrowa obróbka nie doprowadziła wprawdzie do tak spektakularnego rezultatu, jak np. wykreowany, ekspresjonistyczny Nowy Jork w *Hudsucker Proxy* (*The Hudsucker Proxy*, 1994), ale warto o tym zabiegu pamiętać, zwłaszcza w kontekście rozważań na temat ewentualnej referencyjności dokonania Coenów. O czasach kryzysu można opowiadać w tonacji nie całkiem serio – sugerują, jak się zdaje, autorzy filmu – ale należy przynajmniej pozostawić ślady, które odnoszą się do tamtego czasu, przez wyobrażenie o nim. Bujna, zielona roślinność nie zniknęła wszak nagle w delcie Mississipi w czasach kryzysu; nawet łańcuch bankructw i zadłużeń, który wkrótce ma opasać prawie cały świat, nie miał takiej mocy sprawczej. Zgniłe brązy i żółcienie w obiektywie Rogera Deakinsa miały pokazać zdegradowaną krainę, ziemię jałową. W ten sposób konkretny wybór stylistyczny spełnił funkcję metafory rzeczywistości.

Struktura fabularna w *Bracie, gdzie jesteś?* jest oparta na schemacie *road movies*. Konwencja ta jest wprawdzie dość mocno wyeksploatowana, ale wciąż bardzo nośna. Figura podróży przez spieczone słońcem miasta i bezdroża Mississipi pozwala Coenom na bliższe przyjrzenie się zjawiskom ukształtowanym przez wspólnotowe wyobrażenia. W kinie drogi panoramiczność spojrzenia na wybrane

fragmenty rzeczywistości koresponduje zazwyczaj z opowieścią o dojrzewaniu głównego bohatera, o odnajdywaniu przez niego swej prawdziwej tożsamości. W tym filmie osobowość Everetta McGilla nie przechodzi jakiejś istotnej przemiany. Poznajemy go w momencie ucieczki z więzienia, skutego łańcuchami z dwoma współtowarzyszami niedoli – Petem Hogwallopem (John Turturro) i Delmarem O'Donnellem (Tim Blake Nelson). Działania głównego bohatera są zeterminowane przez cel, który sobie wyznaczył – jak najszybciej dotrzeć do domu, aby uniemożliwić legalizację związku między swoją żoną a jej obecnym adoratorem, a także by odzyskać miłość swoich córek (które są utrzymywane w przeświadczeniu o śmierci ojca). Ten cel, po wielu perturbacjach, które wyznaczają przebieg fabularny filmu, zostaje osiągnięty. Charakterystyka samego Everetta nie ewoluuje w czasie opowiadania. Jedynym fabularnym zaskoczeniem okazuje się ujawniona przez niego w pewnym momencie prawdziwa motywacja ucieczki z więzienia. W pierwszych sekwencjach filmu współdzielimy przekonanie z Petem i Delmarem o tym, że ucieczka została zorganizowana przez Everetta w celu odnalezienia łupu pochodzącego z rabunku. Czasu, by tego dokonać, zostało niewiele, gdyż miejsce ukrycia owego skarbu zostanie za parę dni zalane przez wodę z pobliskiej zapory. W czasie ucieczki okazuje się jednak, że tak naprawdę Everettem kierują pobudki osobiste, a skarb, który nie istnieje, został wymyślony przez niego po to, by mógł do swych planów przekonać Pete'a i Delmara, z którymi wszak był skuty łańcuchami – tak więc to ich determinacja i wiara w gratyfikację warunkowała powodzenie ucieczki. Motyw skarbu łączy się zresztą w ironiczny sposób z wątkiem osobistym. Penny uzależnia powtórnie wyjście za męża za Everetta od odnalezienia przez niego ich pierwszej ślubnej obrączki, która po zalaniu ich dawnej posiadłości spoczywa na dnie ogromnego sztucznego zbiornika wodnego. Tak więc prawdziwym skarbem w tej opowieści okazuje się szczęście osobiste, Everett natomiast w drodze do niego natrafia wprawdzie na wiele przeszkód, ale jego tożsamość pozostaje stabilna (ku niezadowoleniu i konsternacji kompanów okazuje się zresztą, że żaden z niego rabuś, a do więzienia trafił za drobny przekręt polegający na tym, że podawał się za adwokata).

Populistyczny wymiar filmu *Bracie, gdzie jesteś?* sytuujący go blisko dokonań Capry i Sturgesa manifestuje się w jego niezwykle naiwnej warstwie symbolicznej. Metaforyka akwaticzna wzmacnia ten aspekt dzieła. Woda zalewa nie tylko wyjałowioną ziemię, ale także zajadłą grupę pościgową z demonicznym szeryfem Cooleyem (Daniel von Barga) na czele, a z owego potopu ratują się tylko szlachetni bohaterowie. Żywioł zmywa więc zmęczoną kryzysem krainę i przywraca nadzieję na lepsze czasy. Naiwność symboliki idzie w parze z naiwnością przesłania i prostotą moralnego pocieszenia, w gruncie rzeczy bardzo eskapistycznego (szczęście rodzinne ponad burze epoki). W ten sposób *Bracie, gdzie jesteś?* staje się nie tyle ludyczno-karnawałową grą z widzem, ale wypowiedzią artystyczną na temat roli, jaką pełnił określony typ kina w targanej niepokojami amerykańskiej rzeczywistości lat 30. ubiegłego stulecia. Zanim spróbuję skatalogować elementy tamtej rzeczywistości (a może raczej – kina tamtego okresu) odpowiedzialne za specyfikę narracji historycznej w tym filmie, chcę jeszcze zwrócić uwagę na pewien element warstwy stylistycznej, który jasno określa status i charakter Coenowskiej wypowiedzi jako metawypowiedzi właśnie. Chodzi mi o ramę tego filmu. Pierwsze sceny ukazujące tłukących kamieniem więźniów przy drodze są sfotogra-



fowane w czerni i bieli. Kolory pojawiają się dopiero po czołówce filmu, w chwili ucieczki trójki bohaterów. Czern i biel powraca w ostatniej scenie filmu. Everett z Penny i córkami przechodzą z prawej strony kadru na lewą, przekraczając tory kolejowe. Podążająca w górę kamera w polu widzenia pozostawia już tylko same tory oraz oddalającego się w głąb kadru na kolejowej drezynie Ślepego Proroka (Lee Weaver). Obrazowi temu towarzyszą słowa piosenki: *unieście mnie na śnieżnobiałych skrzydłach, już na zawsze do nieba*<sup>14</sup>. Czarno-biała rama tego filmu jest czytelnym sygnałem, że świat przedstawiony w *Bracie, gdzie jesteś?* staje się umownym konstruktem, nad którym całkowitą władzę sprawuje jego demiurg. Omnipotencja ta jest podkreślona dodatkowo przez formę narracji. *Bracie, gdzie jesteś?* jest jednym z niewielu filmów Coenów, w którym nie występuje narrator będący elementem diegezy. Narracja ekstrapdiegetyczna wzmacnia więc w tym przypadku „boski” charakter spojrzenia.

Narracja historyczna jest tu jednak uwiarygodniana przede wszystkim na płaszczyźnie fabularnej. Jak już wspomniałem, panoramiczności i przekrojowości spojrzenia na przywołany okres w dziejach sprzyja niewątpliwie konwencja kina drogi oraz narracja, w której postacią ogniskującą wydarzenia jest Everett McGill. To jego oczami obserwujemy dziwy i szaleństwa epoki. Wydarzenia, które się na nie składają, są mieszaniną zaczerpniętą z historycznych kronik oraz z kina tamtego okresu. Najczęściej jednak trudno odróżnić jedno od drugiego. Z doświadczenia historycznie weryfikowalnego pochodzi zaś z pewnością wątek Ku-Klux-Klanu.

Walcząca o hegemonię i supremację białych organizacja była nieodłącznym elementem pejzażu amerykańskiego Południa od czasów zakończenia wojny secesyjnej. Wprawdzie lata 30. ubiegłego wieku to już okres łabędziego śpiewu tego rasistowskiego stowarzyszenia, ale w wielu stanach (w tym w Mississipi) Ku-Klux-Klan wciąż utrzymywał swoje wpływy. Wizerunek tej organizacji w *Bracie, gdzie jesteś?* jest mocno przerysowany. Stary jak ludzka kultura zabieg, czyli obłaskawianie groźnego potwora przez śmiech i groteskę, jest również elementem populistycznej i konsolacyjnej strategii Coenów. Co ciekawe, reprezentant Ku-Klux-Klanu Homer Stokes zgłasza dość poważne aspiracje polityczne. Pierwowzorem Homera mógł być zresztą Wielki Mag Clarke, cierpiący na zaawansowaną megalomanię (uważał się ponoć za wcielenie Juliusza Cezara), która doprowadziła go do obłędu i sprawiła, że został on w 1932 r. zamknięty w nowojorskim szpitalu dla obłąkanych. Natomiast z krainy filmowych żartów reżyserów i scenarzystów pochodzi z kolei uczynienie jednym z członków KKK Big Dan Teague’a, czyli jednookiego sprzedawcy Biblii, wzorowanego na homerowskim Polifemie – jedna z najważniejszych funkcji w organizacji nosiła miano Wielkiego Cyklopa. Uczynienie Homera Stokesa najpoważniejszym kontrkandydatem urzędującego Pappiego O’Daniela (Charles Durning) na stanowisko gubernatora stanu prowadzi ostatecznie do ciekawej konkluzji, która ma walor wręcz politycznej deklaracji. Rywal Homera jest politykiem niezwykle antypatycznym i skrajnie cynicznym. Interesownie rozumiana kariera polityczna jest dla niego zdecydowanie ważniejsza niż deklarowane dobro obywateli stanu. Fakt, iż to właśnie on ratuje bohaterów z opresji (oczywiście stary wyga wywęszył wyborczy potencjał fraternizowania się z Chłopcami z Mokradel (The Soggy Bottom Boys), którzy robią furorę wśród słuchaczy radia i zostanie z pewnością ponownie gubernatorem, jest paradoksalnym aktem wiary w amerykańską demokrację. To oczywiście nie deklaracja samych Coenów, ale kolejny element opowieści o wy-



obrażeniach, jakie Amerykanie przez fikcję i kino mają na swój własny temat – w demokratycznej polityce mniej szkód narobi zdemoralizowany cynik aniżeli szlachetny (w swym mniemaniu oczywiście) fanatyk.

Dopełnieniem wypaczonej religijności Ku-Klux-Klanu stają się w *Bracie, gdzie jesteście?* protestanckie kongregacje wiary. Sposób zainscenizowania chrztu w rzece, podczas którego neofici stają się oficjalnymi wyznawcami, nie pozostawia jednakże złudzeń co do istoty samego obrządku. Kilkudziesięcioosobowy pochód przyodzianych w biel osób obojga płci maszeruje w stronę rzek z tradycyjną pieśnią *Down To The River To Pray* na ustach, by poddać się woli pastora i przejść rytuał oczyszczenia w wodzie. Grupa ta sprawia jednak wrażenie bezwolnej masy napędzanej raczej przez dyktat swego guru aniżeli przez jakąś duchową potrzebę. Sposób, w jaki zmierzają oni do rzeki, przypomina raczej mechaniczność poruszania się zombie niż radosny pęd do mającego wkrótce nastąpić podniosłego wydarzenia (zdumiewające, że nie reagują oni w ogóle na zakłócających uroczystość trzech uciekinierów). W pewnym momencie do pastora podbiega Delmar, i... dostaje rozgrzeszenie za wszystkie swoje przestępcze uczynki. Najtrafniejszym podsumowaniem tej inscenizacji chrztu są słowa wypowiedziane przez Everetta: *Kryzys wymiata ludzi. Wszyscy szukają odpowiedzi.*

Na antypodach siły porządkującej, czyli religii, sytuuje się żywioł anarchiczny, uosobiony przez gangstera George'a Nelsona (Michael Badalucco), zwanego Bużką (Baby Face). Postać ta należy jak najbardziej do porządku rzeczywistej historii. George „Baby Face” Nelson był, obok Johna Dillingera, George'a „Machine Gun Kelly'ego” Barnes'a oraz Charlesa „Pretty Boy” Floyda, jednym z najbardziej emblematicznych przedstawicieli świata przestępczego w czasach wielkiego kryzysu. W *Bracie, gdzie jesteście?* trójka głównych bohaterów spotyka go na jednym z bezdroży, uciekającego przed stróżami prawa. Następnie towarzyszą mu w kolejnym napadzie na bank. Są też świadkami jego załamania nerwowego (Nelson jest zresztą scharakteryzowany jako osobnik cierpiący na poważne zaburzenia psychiczne), a ponownie spotykają go w jednej z ostatnich sekwencji filmu, gdy gangster zostaje ostatecznie pojmany przez policję i agentów FBI.

Rywalizujący ze sobą politycy, gangsterzy, rasiści, podstępne prostytutki, fanatyczni stróże prawa, religijni wyznawcy oraz rzesze bezrobotnych, bezdomnych i włóczęgów – taka oto ludzka, społeczna menażeria zaludnia świat wykreowany przez braci Coen. Postaci te nie są w jakikolwiek sposób pogłębione na poziomie psychologicznym; jedna, najwyżej dwie cechy charakteru definiują je całkowicie. To bardziej typy zrodzone ze zbiorowego wyobrażenia na temat lat wielkiego kryzysu aniżeli osoby z krwi i kości. Historyczne wizerunki, ukształtowane przez wspólnotową pamięć i wyobraźnię, są oczywiście w znacznie większym stopniu zakotwiczone w przekazach fikcyjnych niż w dokumentach historycznych. Doświadczenie historyczności w *Bracie, gdzie jesteście?* jest więc przefiltrowane przez kino, literaturę, a przede wszystkim przez muzykę.

### **Muzyka jako nośnik wyobrażeń o przeszłości**

W filmie Coenów pojawia się motyw radia jako medium o bardzo dwuznacznym charakterze. Radio jest bowiem nie tylko fascynującym wynalazkiem, dzięki któremu cała Ameryka może słuchać hitu *I am a Man of Constant Sorrow* w wy-

konaniu The Soggy Bottom Boys, ale również narzędziem politycznego ogłupiania i manipulowania wyborcami. Jest do tego instrumentem bardzo skutecznym, wszak walkę o fotel gubernatora wygrywa ostatecznie ten (Pappy O'Daniel), kto głośno deklaruje, że medium to jest najdoskonalszym orężem w jego kampanii, a nie ten (Homer Stokes), kto swą strategię wyborczą opiera na anachronicznych wiecach i objazdowych platformach. Nie zapominajmy, że w tym samym czasie, po drugiej stronie Atlantyku, inny polityk w genialny sposób, za pomocą swojego charyzmatycznego głosu, uwiódł całe społeczeństwo i w jak najbardziej demokratyczny sposób wygrał wybory, a następnie stanął na czele ogromnej nacji. Ale radio w *Bracie, gdzie jesteś?* to przede wszystkim muzyka.

Rozbrzmiewające w filmie utwory w stylu gospel, folku czy bluesa towarzyszą perypetiom Everetta i jego kompanów od pierwszych scen filmu. Jak zauważa M. Keith Booker: *Muzyka w tym filmie często ma pierwszeństwo przed narracją, wiele ze scen wygląda jakby zostały wymyślone jako tło dla muzyki, w ten sposób odwraca się zwyczajową hierarchię kinematograficznej procedury*<sup>15</sup>. Jednym z bohaterów *Bracie, gdzie jesteś?* jest spotkany na rozdrożu przez trójkę uciekinierów muzyk folkowy Tommy Johnson, w którego rolę wcieli się zresztą słynny, pochodzący z Nowego Orleanu bluesman Chris Thomas King. Opowiada on o tym, jak zaprzedał duszę diabłu, a ten w zamian nauczył go grać na gitarze. Do ciekawego *qui pro quo* dochodzi w samej stacji radiowej w Tishamingo. Bohaterowie udają przed niewidomym właścicielem studia, iż są czarnoskórzy i wykonują *murzyńskie pieśni dla zbawienia duszy*. Ten jednak ripostuje, że w czasie kampanii wyborczej Pappy'ego O'Daniela nie ma popytu na takie utwory, a jemu są potrzebne przebojowe szlagiery mające być skutecznym instrumentem na rzecz politycznej reelekcji kandydata i najważniejszego sponsora stacji. Wtedy Everett z kompanami przestają udawać i stwierdzają, że takie piosenki również mają w swoim repertuarze. Filmowy band i jego perypetie można interpretować jako sytuację artysty tworzącego w warunkach show-biznesu. Bracia Coen, wprowadzając taki wątek do swego dzieła, tematyzują w ten sposób swoją własną sytuację jako uczestników i twórców przemysłu rozrywkowego. Z tym że o ile muzyka w samej diegezie służy bohaterom głównie do zarabiania pieniędzy, osiągnięcia sławy oraz wymigania się od powrotu do zakładu karnego, o tyle cała ścieżka dźwiękowa *Bracie, gdzie jesteś?* jest oparta na kompozycjach, które w historii muzyki zapisały się przede wszystkim jako manifesty społeczne, a nie komercyjne produkty. Na ten aspekt filmu Coenów zwraca uwagę Tracy Seeley, która pisze: *Film sam w sobie prezentuje prawdziwą, szczerą muzykę folkową Południa w sposób całkowicie pozbawiony ironii, jak gdyby podkreślając walor autentycznej kultury poza jej komercyjną wartość*<sup>16</sup>. W podobnym duchu wykorzystanie muzyki w *Bracie, gdzie jesteś?* interpretuje M. Keith Booker, pisząc: *ten film jest pełnym tęsknoty spojrzeniem na lata trzydzieste, w którym regionalne zróżnicowanie przyczyniało się do powstawania kulturowej autentyczności niemożliwej już do osiągnięcia w geograficznie homogenicznym środowisku późnego kapitalizmu*<sup>17</sup>.

Coenowie zrezygnowali po raz pierwszy w *Bracie, gdzie jesteś?* z usług swojego stałego współpracownika, Cartera Burwella. Za ścieżkę dźwiękową odpowiadał T-Bone Burnett, muzyk i producent, w przeszłości towarzyszący m.in. Bobowi Dylanowi w czasie jego tras koncertowych. Burnett wybrał z kolei do ścieżki dźwiękowej filmu wiele z tradycyjnych kompozycji, które ocalały dzięki mrówczej

pracy zbierackiej legendarnego kolekcjonera dwudziestowiecznej amerykańskiej muzyki folkowej, Alana Lomaxa. Kryterium wyboru było zaś takie, by muzyka rozbrzmiewająca w filmie miała korzenie właśnie w latach 30., by ewokowała (również w warstwie słownej) klimat czasów wielkiego kryzysu. Stąd obecność takich słynnych kompozycji z tamtego okresu, jak *Hard Time Killing Floor Blues* genialnego bluesmana Skipa Jamesa, *You Are My Sunshine* (późniejszy oficjalny hymn stanu Luizjana) Jimmi'ego Davisa i Charlesa Mitchella czy *In The Jailhouse Now* Jimmi'ego Rodgersa. W centrum tej muzycznej mieszanki znajdują się jednak dwie inne kompozycje.

Pierwsza z nich pełni rolę motywu przewodniego, to właśnie wspomniana przeze mnie już wcześniej piosenka *I Am a Man of Constant Sorrow*. W filmie wykonuje ją fikcyjny zespół The Soggy Bottom Boys, który tworzą Everett, Pete, Delmar i towarzyszący im czarnoskóry śpiewak spotkany przez nich na drodze, czyli Tommy Johnson. Termin „wykonują” jest oczywiście nadużyciem, gdyż ta wersja klasycznego utworu została nagrana przez Dana Tyminskiego. Ta anonimowa piosenka, powstała gdzieś około 1913 r., stała się jednym z nieoficjalnych hymnów wszystkich waga-bundów południa Ameryki; doczekała się także niezliczonych przeróbek. Sam Bob Dylan nagrał kilka wersji tego utworu, poza tym do swego repertuaru włączali ją m.in. Joan Baez, Rod Stewart, Ginger Baker's Air Force, a nawet punkowy zespół Osaka Popstar, który tworzą Marky Ramone z The Ramones oraz Jerry Only z The Misfits. Piosenka ta pozwoliła filmowym uciekinierom uzyskać wielką popularność (oczywiście dzięki nagraniu jej w studiu radiowym), którą mogli zdyskontować w decydującym, krytycznym dla siebie momencie, uzyskując publiczne uniewinnienie ze strony gubernatora Pappi'ego O'Daniela.

Druga piosenka to towarzyszący czołówce filmu utwór *The Big Rock Candy Mountain* w oryginalnym wykonaniu Harry'ego McClintocka, legendarnego pieśniarza folkowego i poety. Tekst tej piosenki nie tylko doskonale współgra z ewokowanym czasem, ale stanowi również wykładnię stojącą za *Bracie, gdzie jesteś?* specyficznej filozofii tego dzieła. Piosenka Harry'ego McClintocka była odzwierciedleniem zbiorowego stanu ducha Amerykanów w latach 30. Jej eskapistyczny wydźwięk wpisywał się w powtarzające się co jakiś czas w kulturze utopijne koncepty. Big Rock Candy Mountain jako miejsce wyobrażone spełnia funkcję topicznej kontynuacji. Ta kraina wielkich gór z cukru, kraina piękna i szczęśliwości, gdzie jeziora są pełne alkoholu – to kolejna wersja mitycznych ziem, takich chociażby jak Atlantyda czy El Dorado. Pewna panoramiczność spojrzenia na otaczającą rzeczywistość, o której już wcześniej wspominałem, uzupełniona przez wyeksponowanie w świecie przedstawionym filmu unikatowych typów ludzkich, odsyła do jeszcze jednego toposu kulturowego. Tym razem nawiązania są osadzone w malarstwie niderlandzkich mistrzów: Hieronima Boscha i Pietera Breughla (starszego). Opisana w piosence Harry'ego McClintocka utopia jest niemal żywcem przeniesiona ze słynnego obrazu Breughla, *Krainy szczęśliwości* (1567). Breughel, inspirowany się średniowiecznymi podaniami o mitycznej krainie Kukanii (Krainie pieczonych gołąbków), stworzył ponadczasowy obraz wyobrażonego raju na ziemi.

Nasilanie się tęsknot za lepszym światem jest wyróżnikiem wszelkich znaczących przełomów i wielkich kryzysów. Pojawiające się regularnie w kulturze *eskapistyczne utopie miejsca* (w rozumieniu Jerzego Szackiego)<sup>18</sup> są świadectwem powtarzalności zjawisk dziejowych, gdyż stanowią rodzaj mentalnego odbicia kon-

kretnych okresów historycznych. W *Bracie, gdzie jesteś?* cyrkularność i powtarzalność jako sposoby epifanii historyczności, przebijają się na płaszczyznę interpretacji głównie dzięki wykorzystaniu toposów kulturowych, które ze swej istoty mają charakter repetytywny. Ale jedno pozostaje niezmiennie: przeszłość u Coenów jest wciąż funkcją pamięci zapośredniczonej w tekście, w fikcji, w kulturze. Taki charakter miały m.in. narracje szeryfów w *To nie jest kraj dla starych ludzi*, takie były wizualne rekonstrukcje nieistniejącego, wyobrażonego Nowego Jorku w *Hud-sucker Proxy*. Temu służą również wykorzystane w *Bracie, gdzie jesteś?* topoty kulturowe. Wydaje się, że właśnie w tym kontekście należy rozumieć wykorzystanie Homerowskiej inspiracji. Sięgnięcie po *Odyseję* staje się poniekąd rodzajem manifestu, wyznaniem wiary w możliwość doświadczenia historii również za pomocą odległego czasowo i kulturowo tekstu. To skrajna deklaracja, wszak mamy do czynienia z tekstem będącym jednym z prąźródeł wszelkiego pisania, literatury. Mamy do czynienia niemalże z mitem w czystej postaci. Ale w tej fikcji są zawarte wzory rozumienia oraz doświadczenia świata i historii. Jakże daleko jesteśmy od Jamesonowskiej powierzchni, od formalistycznej klatki.

### Na tropach Sullivana

Tytuł filmu został zapożyczony z dzieła Prestona Sturgesa *Podróże Sullivana* (*Sullivan's Travels*, 1941). Powinowactwo amerykańskich twórców z reżyserującym filmy w latach 40. Sturgesem jest nieco innego rodzaju niż to – przywoływane wielokrotnie w kontekście innych filmów Coenów – z Frankiem Caprą. Nieco upraszczając, można stwierdzić, że Capra inspirował Coenów przede wszystkim na poziomie treści oraz przedmiotu zainteresowania, Sturges natomiast wpłynął na nich przez swój styl oraz specyficzne rozumienie komedii filmowej. Nie bez znaczenia jest również fakt, że Sturges był jednym z prekursorów kina autorskiego, gdyż do prawie wszystkich swoich filmów (większość z nich nakręcił w latach 1940-1948 dla wytwórni Paramount) sam pisał oryginalne scenariusze, co było ewenementem w ówczesnym hollywoodzkim modelu produkcji. Filmy Sturgesa wyróżniały się również swoją autotematycznością, która *avant la lettre* stała się zapowiedzią estetyki postmodernistycznej (zresztą niektórzy badacze otwierają interpretując jego filmy, posługując się kategoriami zaczerpniętymi z tej estetyki)<sup>19</sup>. Sturgesa i Coenów łączy jednakże przede wszystkim pewna ekscentryczność warstwy stylistycznej oraz wiara w ożywczą moc komedii jako gatunku.

*Bracie, gdzie jesteś?* to tytuł filmu, który chce zrealizować w *Podróżach Sullivana* główny bohater tego dzieła, hollywoodzki reżyser John Lloyd Sullivan (Joel McCrea). Kręci on na zamówienie popularne, eskapistyczne musicale i farsy. Otaczająca go rzeczywistość inspirowała go jednakże do zrealizowania filmu o niższych warstwach społecznych. W tym celu wciela się w rolę biedaka poszukującego chleba i wyrusza w podróż po nieznanym mu wcześniej rejonach Ameryki. Początek jego przygód jest utrzymany w tonie romansowo-farsowym (komiczne perypetie „obstawy” z wytwórni filmowej, spotkanie Sullivana z dziewczyną kreowaną przez Veronicę Lake), ale za domniemane pobicie pracownika kolei trafia wkrótce z sześciolatnym wyrokiem do obozu ciężkich robót. Tam poznaje rzeczywisty los osób wykluczonych i zdegradowanych społecznie. Z opresji ratuje go podstęp. Ponieważ został skazany pod fałszywą tożsamością, a bliscy są przekonani

o jego śmierci, sytuacja wydaje się patowa. Sullivan przyznaje się więc do morderstwa, którego nie popełnił, ale dzięki temu łąduje na pierwszych stronach gazet i jego przyjaciele, przy udziale zaangażowanych w sprawę prawników, mogą szybko dowieść jego niewinności.

Najciekawsza wolta następuje jednakże w ostatniej scenie filmu. Sullivan pytany przez producentów o dalsze losy filmu *Bracie, gdzie jesteś?* kategorycznie postanawia powrócić do realizacji eskapistycznych komedii. Rzeczywiste doświadczenie, które wykroczyło i przerosło jego chwilową, przybraną tożsamość, miało go predestynować – jak się wydawało – do spełnienia zamiaru stworzenia dzieła filmowego dotykającego najważniejszych problemów społecznych epoki. Wbrew temu przypuszczeniu, Sullivan twierdzi, że po pierwsze jest zbyt szczęśliwy, aby nakręcić taki film, a po drugie wycierpiał zbyt mało, by miał prawo go zrealizować. Na koniec zaś wygłasza pochwałę komedii, która może przynieść jedyne realne pocieszenie ludziom biednym i wykluczonym. Tę ostatnią filmową sentencję Sullivana ilustruje przebitka ze śmiejącym się kompanem z obozu pracy głównego bohatera – śmiech ten był wywołany projekcją zabawnej kreskówki Disneya o psie Pluto.

Sturges porusza w swym filmie parę tematów, które stanowią dla Coenów pretekst do nawiązań fabularnych i obrazowych cytatów. Należy do nich m.in. motyw obozu pracy dla skazańców. W kinie lat 30. tematyka więzienna zaczęła być obecna wraz z pojawieniem się na ekranach filmu *Szary dom* (*The Big House*, reż. George W. Hill, 1930). Wkrótce premierę miał inny obraz, który znacząco wpłynął na wyobraźnię Prestona Sturgesa oraz *via Podróże Sullivana* na film braci Coen. Chodzi o utwór *Jestem zbiegiem* (*I am a Fugitive from a Chain Gang*, reż. Mervyn LeRoy, 1932). Charakterystyczne pasiaki więźniów, ciężka praca przy drodze lub w kamieniołomach, brutalni strażnicy na koniach i z bronią w rękę oraz nieustające próby ucieczki – te wszystkie elementy stanowiły od tej pory nieodzowny pejzaż amerykańskiego kina, które w swym centrum stawiało problem osób skazanych i odbywających karę więzienia.

Obydwa filmy są oparte na podobnej strukturze fabularnej podróży. W filmie Sturgesa wędrówka i perypetie głównego bohatera doprowadzają go do całkowitej rewizji swoich zapatrywań; ich efektem jest coś w rodzaju *estetycznej iluminacji* Sullivana. Dosłownym cytatem wizualnym w filmie Coenów staje się scena wizyty więźniów w kinie. W *Podróżach Sullivana* jest ona momentem kluczowym dla przemiany głównego bohatera. To w kinie, skonfrontowany z ekranem, Disneyowską kreskówką oraz z entuzjastycznymi reakcjami współtowarzyszy niedoli, Sullivan odkrywa terapeutyczną wartość śmiechu i komedii jako gatunku. W filmie Coenów scena ta nie niesie za sobą aż tak „poważnych” znaczeń w obrębie filmowej diegezy. Everett i Delmar spotykają w kinie Pete’a, o którym sądzili wcześniej, że został przez magiczne moce zmieniony w żabę. Spotkanie w kinie daje asumpt głównym bohaterom, by rozpocząć próbę ponownego wydostania kompana z więziennej opresji. Filmowe znaczenie nie wynika więc w tym przypadku z bezpośredniego nawiązania fabularnego do tekstu stanowiącego inspirację. By lepiej zobrazować ten mechanizm, wróćmy do motywu podróży.

Jak wcześniej stwierdziłem – efekt mentalnej metamorfozy u Coenów nie następuje; rezultatem wielu niezwykłych przygód (dużo bardziej niezwykłych niż u Sturgesa) nie jest żadna osobowościowa przemiana któregoś z bohaterów. Dzieje się tak m.in. dlatego, iż Coenom tekst, z którego czerpią, jest potrzebny jako mat-

ryca, dzięki której mogą prowadzić swój filmowy metadyskurs. W nim zaś istotniejsze od próby reinterpretacji tekstu źródłowego jest sięgnięcie po figurę relacji: artysta – dzieło. W ten sposób Coenowie wchodzą w fikcyjny świat, aby w nim zrealizować swój film *Bracie, gdzie jesteś?* i podobnie jak Sullivan prawie 60 lat wcześniej móc stwierdzić, że realizacja poważnego dramatu o czasach wielkiego kryzysu jest z ich punktu widzenia niemożliwa. W tym kontekście zarówno *Podróż Sullivan*, jak i niezrealizowany film *Bracie, gdzie jesteś?* oraz zrealizowany film Coenów pod tym samym tytułem mają wspólną cechę – są obrazami o pozycji artysty wobec rzeczywistości, są utworami wnikliwie badającymi relacje między *tekstem a światem*.

Jest w filmie Coenów jeszcze jeden ciekawy motyw inspirowany *Podróżami Sullivan*, który zostaje przetworzony na płaszczyźnie fabularnej, ale jego konsekwencje sięgają poza świat przedstawiony. Chodzi mi o motyw przekraczania własnej tożsamości, wchodzenia w rolę, posłużenia się fikcją w celu próby zmiany otaczającej bohaterów rzeczywistości. W filmie Sturgesa osobowość Sullivan dwukrotnie ulega przekształceniu. Po raz pierwszy dokonuje się to całkowicie dobrowolnie, po raz drugi zaś jest wymuszone sytuacją. Wpierw John Sullivan postanawia przeprowadzić eksperyment i poszukać inspiracji do swojego nowego, zaangażowanego filmu. W tym celu wybiera metodę obserwacji uczestniczącej i wchodzi w rolę społecznego outsidera. Aby eksperyment był skuteczny, należy oczywiście maksymalnie uwiarygodnić swoją przybraną tożsamość. Towarzysząca nieustannie Sullivanowi wynajęta przez wytwórnię ekipa, mająca pilnować jego bezpieczeństwa, w oczywisty sposób samą swoją obecnością podważa status nowej tożsamości Sullivan. Przekroczenie granicy umowności następuje w momencie procesu sądowego i skazania Sullivan. Fałszywa tożsamość staje się od tej chwili jedyną, którą ma – dla społeczeństwa jest od tej pory osobą nieżyjącą. Drugi świadomy wybór przekształcenia osobowości nie służy już tak zwanej estetyce, lecz jest zdeterminowany przez kwestię walki o ocalenie, o uratowanie własnego życia. Sullivan wciela się w rolę poszukiwanego mordercy, aby móc ponownie zaistnieć w obiegu społecznym, by zostać rozpoznany i odzyskać prawdziwą tożsamość.

W filmie Coenów podobne przemiany dotyczą głównych postaci, ale przynajmniej w jednym przypadku – wymagowanej zamianie Pete’a w żabę – mają zdecydowanie pastiszowy charakter. Poza tym, ich uzasadnienie znajduje się przede wszystkim wewnątrz tekstu, na poziomie filmowego sjużetu. Everett udaje groźnego bandytę, ale tylko po to, by uwiarygodnić się w oczach Pete’a i Delmara. Dzięki tej roli może przekonać ich do istnienia łupu z rabunku, który stanie się fałszywym celem ich ucieczki oraz późniejszej wędrówki w poszukiwaniu skarbu. Prawdziwy kres podróży ma charakter wyłącznie osobisty (doprowadzenie do scalenia rozbitego małżeństwa, odzyskanie córek) i dotyczy tylko samego Everetta.

Jak widać, Coenowie nie próbują konstruować dodatkowych znaczeń na poziomie samej diegezy. Dużo mniejszą rolę w *Bracie, gdzie jesteś?* (w porównaniu z innymi dziełami reżyserskiego duetu) odgrywa reinterpretacja i rekontekstualizacja tekstów źródłowych. Za to w tym filmie, w dużo większym stopniu aniżeli w innych ich utworach, ich wiara w możliwość doświadczenia historyczności przez fikcyjną narrację objawia się w stanie niemalże czystym. Holenderski teoretyk i metodolog historii Franklin R. Ankersmit pisze: *Dla modernisty, działającego zgodnie z naukową wizją świata, z wizją historii, którą wszyscy początkowo akcep-*

tujemy, dowód jest w istocie świadectwem, że coś wydarzyło się w przeszłości. Historyk modernistyczny kieruje się drogą rozumowania prowadzącą od źródła i świadectwa do ukrytej za owym źródłem rzeczywistości historycznej. Natomiast dla postmodernisty świadectwo nie wiedzie do przeszłości, ale do innej interpretacji przeszłości – i faktycznie świadectwa są wykorzystywane w ten sposób. Ujmując rzecz metaforycznie: dla modernisty świadectwo jest płytą, którą historyk unosi, by zobaczyć, co się pod nią kryje. Dla postmodernisty jest ono płytą, po której stapa, by przejść na inną płytę: a zatem horyzontalność zamiast wertykalności<sup>20</sup>.

*Bracie, gdzie jesteś?* jest być może w dorobku Coenów tym filmem, przez który najmocniej przebijają osobowości samych autorów. Jest to spowodowane wieloma czynnikami, chociażby rezygnacją z budującymi mocny dystans zapośredniczającymi instancjami nadawczymi czy z wprowadzaniem w obręb światów przedstawionych różnych form narratorów homodiegetycznych. Najbardziej nośne w tym kontekście wydaje się jednak zbudowanie historycznej relacji między reżyserami a wymyślonym przez Prestona Sturgesa twórcą eskapistycznych, ale spełniających społecznie terapeutyczną funkcję popularnych komedii, Johnem Lloydem Sullivanem. Ten obraz Coenów jest najpełniejszą manifestacją ich wiary w znaczenie masowego wymiaru sztuki filmowej.

IRENEUSZ SKUPIEŃ

<sup>1</sup> K. Loska, *Joel i Ethan Coenowie. Kino i postmodernizm*, w: *Kino amerykańskie. Twórcy*, red. E. Durys i K. Klejsa, Rabid, Kraków 2006.

<sup>2</sup> Zob. L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, tłum. J. Margański, w: *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

<sup>3</sup> Tamże, s. 344.

<sup>4</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 11.

<sup>5</sup> Tamże, s. 11-12.

<sup>6</sup> L. Hutcheon, dz.cyt., s. 380.

<sup>7</sup> K. Loska, dz. cyt., s. 367.

<sup>8</sup> Tamże, s. 347.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> T. Seeley, *O Brother, What Art Thou?: Postmodern pranksterism, or parody with a purpose?*, w: *Coen Book, Post Script, Essays in Film and the Humanities*, t. 27, nr 2, Winter/Spring 2008, s. 96.

<sup>11</sup> A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 1998, s. 8.

<sup>12</sup> K. Loska, dz. cyt., s. 364.

<sup>13</sup> R. Bergan, *The Coen Brothers*, A Phoenix Paperback, London 2001, s. 212-213.

<sup>14</sup> Wszystkie cytaty pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu.

<sup>15</sup> M. Keith Booker, *Postmodern Hollywood. What's new in film and why it makes us feel so strange*, Greenwood Publishing Group, London 2007, s. 80.

<sup>16</sup> T. Seeley, dz.cyt., s. 99.

<sup>17</sup> M. Keith Booker, dz. cyt., s. 78.

<sup>18</sup> J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 11-12.

<sup>19</sup> Zob. A. Pirolini, *The Cinema of Preston Sturges. A Critical Study*, MacFarland & Company, Jefferson, North Carolina and London 2010.

<sup>20</sup> F. R. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, w: *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s.159.