

Ireneusz Skupień

Postmodernizm a historyczność : Hudsucker Proxy braci Coen

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 11/1, 51-69

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ireneusz Skupień

Postmodernizm a historyczność. *Hudsucker Proxy* braci Coen

Słowa kluczowe: postmodernizm, gatunek, narracja, historyczność, historia, realizm

Key words: post-modernism, genre, narration, historicity, history, realism

Historia jako zabawa, maska i źródło znaczeń

Zagadnienie doświadczania historyczności w tekstach postmodernistycznych otwiera nieustannie kolejne pola sporów badawczych i interpretacyjnych. Relacja pomiędzy „tekstem” a „światem” stała się kluczowa dla koncepcji kanadyjskiej badaczki Lindy Hutcheon, która w swoich pracach konsekwentnie rozwija tezę o możliwości otwierania się tekstów postmodernistycznych na kategorię historyczności¹. Teza ta sytuuje się w poprzek potocznego rozumienia powyższej relacji, według którego poruszanie się wyłącznie w obrębie tekstu uniemożliwia generowanie znaczeń poza tekst wychodzących. Kino braci Coen jest niezwykle wdzięcznym obszarem do prześledzenia wzajemnego splotu zależności pomiędzy kategoriami postmodernizmu a historyczności. Zwłaszcza że w ich filmach mamy do czynienia zarówno z bezpośrednim doświadczaniem historyczności (jako próbą rekonstrukcji przeszłości), jak i z użyciem historii jako parawanu, za którym skrywa się dyskurs dotyczący współczesnego świata.

Przynależność filmowego uniwersum braci Coen do estetyki postmodernizmu manifestuje się najsilniej poprzez wykorzystywanie historycznie ukształtowanych wzorców gatunkowych. O większości z nich trudno się wypowiadać, używając wyłącznie językowej kliszy określającej owe wzorce jako „gatunki skostniałe”, ewentualnie „gatunki martwe”. Wręcz przeciwnie: film *noir*, western i film gangsterski, czyli Coenowski *background*, są formami odnawiającymi się cyklicznie – i to zarówno w wersji naiwnej, czystej i nieprzetworzonej, nastawionej na *mainstreamowy* odbiór, jak i w wydaniu bardziej wyrafinowanym, skierowanym do *arthousowej* publiczności. W tym drugim przypadku filmy, czerpiąc z tradycyjnych wzorców, coraz częściej wykorzystują zasadę podwójnego kodowania, która okazuje się niezwykle skuteczną formą komunikacji z coraz bardziej heterogeniczną publicznością. Coenowie są niekwestionowanymi mistrzami w stosowaniu tej reguły. Semantyczna rozwartość ich filmów, wynikająca ze strategii podwójnego kodowania, powoduje, że funkcjonują we współczesnym obiegu filmowym jako twórcy niezwykle atrakcyjni, a ich

¹ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, w: *Postmodernizm*, red. R. Nycz, tłum. J. Margański, Kraków 1997.

filmy bywają w równym stopniu admiirowane przez popcornową publiczność multipleksów, jak przez zarażonych wirusem kinofilii bardziej wybrednych odbiorców.

W filmografii Coenów pojawiają się jednakże pozycje nawiązujące do nurtów w kinie amerykańskim, które wydawały się być już *passé* i funkcjonować na zasadzie zamkniętego rozdziału. Najbardziej reprezentatywnym filmem staje się w powyższym kontekście *Hudsucker Proxy* (The Hudsucker Proxy, 1994). Odkurza on kilka nieco zapomnianych już zjawisk, które najpełniej rozwinęły się w kinie hollywoodzkim w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku. Zjawiska te odwołują się do różnych poziomów „filmowego życia”: kontekstu historyczno-politycznego (kino *New Dealu*), gatunku filmowego (*screwball comedy*), zamkniętej artystycznej biografii (Preston Sturges), a nawet formułowanych *ex post* definicji (*comedy of remarriage*) z dorobku historyków kina².

Hudsucker Proxy można opisywać w kategoriach wzorcowego modelu, wpiśniętego możliwość odmiennych recepcji dzieła w swoją świadomie realizowaną strategię artystyczną. Mamy więc na jednym biegunie obraz, który spełnia wszystkie warunki kina eskapistycznego i kompensacyjnego. Za taką formę pracy filmu odpowiadają przede wszystkim czytelne odniesienia do tradycji gatunkowej, schematyczna i nieskomplikowana fabuła, silne nasycenie elementami komicznymi oraz gwiazdorska obsada. Na przeciwnym biegunie znajdują się rozwiązania stylistyczne, intertekstualne oraz umożliwiające otwarcie tekstu postmodernistycznego na kategorię historyczności.

Dla dotychczasowych fanów twórczości Coenów ich piąty film był sporym rozczarowaniem. Kiedy prześledzi się okoliczności powstania i premiery *Hudsucker Proxy*, to widać wyraźnie, że pozatekstowy aspekt filmu nosi ślady rys i pęknięć. Scenariusz został napisany przez braci wspólnie z Samem Raimim w 1985 roku, czyli tuż po zrealizowaniu debiutu *Śmiertelnie proste* (Blood Simple, 1984). Długa zwłoka z jego przeniesieniem na ekran spowodowana była głównie względami budżetowymi. Reżyserskiemu duetowi zarzucano koniunkturalizm, kolportując opinie, że odnoszący sukces (po czterech świetnie przyjętych filmach), dobrze rokujący twórcy wpadli w macki grubych ryb filmowego biznesu. Oczywiście Coenowie zdyskontowali skutecznie swoje dotychczasowe osiągnięcia, ale *Hudsucker Proxy* już od fazy pomysłu i scenariusza miał wyglądać w sposób bardzo zbliżony do swego ostatecznego kształtu (z uwzględnieniem nieuchronnych kompromisów ze studiem oraz zrealizowaniem sugestii dotyczących gwiazdorskiej obsady). Nie byłoby tego filmu bez dużego budżetu. W ogromnej mierze jest to zasługa jego producenta Joela Silvera. Dwadzieścia pięć milionów dolarów (Josh Levine podaje, że kwota mogła sięgnąć nawet czterdziestu milionów³) potrzebne było Coenom przede wszystkim do urzeczywistnienia artystycznej wizji filmowego miasta. Sporo środków pochłonęły oczywiście gąże aktorskie. Jest to też pierwszy film amerykańskich

² Zob. S. Cavell, *Pursuits of happiness. The Hollywood comedy of remarriage*, Harvard 1981.

³ J. Levine, *The story of two American filmmakers*, Toronto, Ontario 2000, s. 108.

reżyserów, w którym na taką skalę wykorzystano efekty specjalne. Pomimo tego wszystkiego *Hudsucker Proxy* okazał się komercyjną porażką (zaledwie trzy miliony dolarów wpływu), a dotychczasowi admiratorzy (znamiennie, że film miał swoją premierę w styczniu 1994 roku podczas festiwalu Sundance) poczuli się zawiedzeni⁴. Warto jednak pamiętać, iż kontekst produkcyjny jest nierzadko tą sferą dzieła, na którą jego twórcy nie mają całkowitego wpływu. W efekcie model funkcjonowania filmu w przestrzeni odbiorczej często uniezależnia się od wcześniej zaprojektowanych intencji autorskich.

W *Hudsucker Proxy* niezwykle interesujący jest margines, na którym ujawniają się z jednej strony elementy samoświadomej strategii autorskiej, z drugiej zaś autonomia samego tekstu filmowego. Samoświadomość twórcza jest z pewnością tą cechą, której braciom Coen nie brakuje. Wszystkie ich dokonania są efektem niezwykle starannej i przemyślanej filmowo wizji. W obrazach reżyserów *Fargo* nie ma miejsca na przypadkowe elementy, ich struktura jest już gotowa przed przystąpieniem do realizacji zdjęć. W tym sensie źródła niepowodzenia *Hudsucker Proxy* można interpretować w nieco odmienny sposób. Jest to bowiem pierwszy film Coenów, który w tak ostentacyjny sposób problematyzuje przywołaną wcześniej opozycję pomiędzy eskapistyczną funkcją dzieła filmowego a jego funkcją znaczeniową. Wcześniejsze filmy nie były wprawdzie pozbawione całkowicie tego dualizmu, ale w przypadku ich piątego dzieła cecha ta zmanifestowała się najpełniej, na co niewątpliwie wpłynęło tak mocne uruchomienie jego komercyjnego potencjału (wysoki budżet, inscenizacyjny rozmach, gwiazdorzy w obsadzie).

Jeśli założymy, że przyczyna niepowodzenia *Hudsucker Proxy* leżała m.in. w nadmiernym poddaniu się rygorom filmowej konfekcji, to argument ten można łatwo zbić, odwołując się do kontekstu historycznego. Sięganie do tradycji gatunkowych oraz historycznego potencjału kina jest cechą konstytutywną twórczości braci Coen. To ten element strategii podwójnego kodowania, który odpowiada za jej popularny wymiar. Dla widza – zwłaszcza amerykańskiego – czytelne staje się odwoływanie do tradycji kina lat trzydziestych i czterdziestych. Nieprzypadkowo za najbardziej komercyjne filmy Coenów uważa się te, które wprost do tej tradycji się odwołują; poza *Hudsucker Proxy* są to: *Bracie gdzie jesteś* (*O Brother Where Art Thou*, 2000) oraz *Okrucieństwo nie do przyjęcia* (*Intolerable Cruelty*, 2003).

Gatunkowe cytaty – ucieczka od czy do historii?

Kolejnym zjawiskiem odpowiadającym za popularny charakter *Hudsucker Proxy* jest gatunkowe nawiązanie do *screwball comedy*. Z tym, że wysoki stopień zindywidualizowania autorskiej wypowiedzi w tym filmie uniemożliwia

⁴ Zob.: E. Robson, *From "The Hudsucker Proxy" to "Fargo". A different concept, a different kind of film*, "Post Script. Essays in Film and the Humanities", Winter/Spring 2008, vol. 27, no. 2.

zaklasyfikowanie go do kina gatunkowego. Owo nawiązywanie nie jest niczym innym, jak kolejnym elementem postmodernistycznej strategii. W *Hudsucker Proxy* bracia Coen sięgają po zgrane gatunkowe karty, choć to tylko jedno z wielu tworzyw potrzebnych do skonstruowania swoistego filmowego brikolażu. O takim charakterze tego filmu decydują przede wszystkim relacje wewnątrztekstowe pomiędzy różnymi elementami jego struktury: w większym stopniu relacje między elementami struktury tematycznej, w mniejszym – fabularnej. Takie rozłożenie akcentów sprawia, iż nie można definiować *Hudsucker Proxy* jako filmu o miłości, a to wszak ten zakres tematyczny determinował rozumienie gatunku, jakim była *screwball comedy*. Kiedy spojrzymy chociażby na klasyka i pierwowzór gatunku, czyli film Franka Capry *Ich noce* (*It Happened One Night*, 1934), to zauważymy, że dominantą tematyczną tego filmu jest ewolucja relacji pomiędzy postaciami Ellie (Claudette Colbert) oraz Petera (Clark Gable). Pod powierzchnią naiwnej fabuły ukryte są oczywiście poważniejsze zagadnienia, jak np. kwestia tożsamości i wymienności ról płciowych i społecznych, ale są one tylko pochodną zasadniczego jądra tematycznego, czyli związku uczuciowego Ellie i Petera. W filmie Capry pojawiają się oczywiście tematy będące odbiciem swoich czasów i rzeczywistości społecznej (sprzyja temu zwłaszcza konwencja kina drogi, w naturalny sposób wyodrębiająca „zmysł obserwacyjny” tekstu filmowego), ale w strukturze tego dzieła są one usytuowane na drugim planie. Klarowna gradacja tematyczna jest więc tym, co odróżnia film Capry od filmu Coenów.

W *Hudsucker Proxy* wyrazisty temat przewodni zastąpiony został współistnieniem różnych zagadnień, z których historia miłosna Norville’a Barnes’a (Tim Robbins) oraz Amy Archer (Jennifer Jason Leigh) nie jest bynajmniej tym najistotniejszym. Coenowskie dekonstruowanie tradycji gatunkowej opiera się więc w tym przypadku na następującej strategii: dominanta tematyczna konstytuująca tekst-matrycę staje się tylko jednym z elementów dzieła wchodzącym w relacje z innymi elementami pola treści, z tym, że wszystkie cechy gatunkowe pierwowzoru zostają zachowane. Jak pisze Łukasz Plesnar: „Komédie tego typu koncentrują się najczęściej na jakimś niezwykłym z punktu widzenia życiowego prawdopodobieństwa zdarzeniu, które prowadzi do romansu, a nawet małżeństwa bohaterów. Mężczyzna i kobieta należą zawsze do odmiennych grup społecznych, różniąc się zamożnością, wykształceniem i stylem życia. Akcja pełna jest niespodziewanych zwrotów, sytuacji rodem z farsy i wizualnych gagów. Często obserwujemy odwrócenie tożsamości bohaterów, co prowadzi do licznych komplikacji i efektów komicznych”⁵. Spróbujmy skatalogować te cechy w filmie braci Coen.

Zasadniczą cechą wszystkich *screwball comedies* jest akcentowanie odmienności i różnic pomiędzy kobietą i mężczyzną. Najczęściej jest ona definiowana poprzez różne pochodzenie społeczne protagonistów (w *Ich nocach* Ellie jest córką multimilionera, Peter średnio zarabiającym dziennikarzem).

⁵ Ł. Plesnar, *Hollywood: pod znakiem Wielkiego Kryzysu*, w: *Historia kina*, t. 2: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 100.

Nie inaczej jest u Coenów. Norville Barnes jest obcym, przybyszem w Nowym Jorku. Cecha ta jest sygnalizowana już w jednej z pierwszych scen przez przyjeżdżający na dworzec w Nowym Jorku autobus z tablicą informującą, że przybył on z Muncie, średniej wielkości miasta w stanie Indiana. Norville jest więc prowincjuszem. Uzdolnionym na miarę prowincjonalnej rzeczywistości, ale niepotrafiącym znaleźć posady odpowiedniej do swoich aspiracji i kwalifikacji. Przypatrujemy się więc jego usilnym próbom znalezienia pracy. Przypadek sprawia, że nasz bohater znajduje lichą posadę w sortowni korespondencji wielkiej korporacji Hudsuckera. Amy Archer na tym tle wydaje się osobą z zupełnie innej rzeczywistości. Organicznie wtopiona w wielkie miasto, z imponującym dorobkiem zawodowym (jest laureatką nagrody Pulitzera), pracuje aktualnie w wysokonakładowym dzienniku „The Manhattan Argus”. I nie jest w nim bynajmniej podrzędną dziennikarką, tylko jego najjaśniejszą świecą gwiazdą.

Różnice pomiędzy protagonistami są także bardzo wyraźne na płaszczyźnie charakterologicznej oraz na poziomie opisu postaci. Postać Norville’a Barnesesa wpisuje się ponadto w intertekstualny dialog z męskimi bohaterami filmów Franka Capry. Mam na myśli zwłaszcza postać Longfellowa Deedsa w kreacji Gary’ego Coopera z filmu *Pan z milionami* (*Mr. Deeds Goes To Town*, 1936) oraz Jeffersona Smitha w wykonaniu Jamesa Stewarta z filmu *Pan Smith jedzie do Waszyngtonu* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939). Nawiązywanie do tych postaci odbywa się nie tylko poprzez charakterystykę filmowych bohaterów, ale również poprzez dobór do głównej roli aktora łączącego w sobie podobne cechy aktorów filmów Capry. Rewersem tego intertekstualnego dialogu jest z pewnością konstrukcja postaci kobiecej i – ponownie – gra Coenów aktorskim wizerunkiem, tym razem Jennifer Jason Leigh, która w *Hudsucker Proxy* stylizowana jest na postaci kreowane przez Jean Arthur w obydwu przywoływanych filmach Capry, odpowiednio Babe Bennett i Clarissę Saunders (z tą pierwszą łączy ją ponadto to, iż obie są posiadaczkami Nagrody Pulitzera). Amy Archer jest ponadto biegunowo odmienna od Norville’a pod względem cech mentalnych. Przebojowa, asertywna, wygadana, wypowiadająca kaskady zdań z szybkością karabinu maszynowego. Zresztą sposób podawania niezwykle szybkich, błyskotliwych dialogów przypomina inne aktorskie ikony *screwball comedies*, czyli Rosalind Russell i Katharine Hepburn.

Z wymienionych przez Plesnara cech *screwball comedies* obecna w filmie Coenów jest również kwestia fałszywej tożsamości bohaterów, w tym przypadku Amy Archer, która podszywając się pod prostą dziewczynę z Muncie, zdobywa zaufanie Norville’a, zostaje następnie zatrudniona przez niego jako osobista asystentka, a wszystko po to, by mieć dostęp do materiałów. Ten wątek filmu jest zresztą zapożyczeniem fabularnym z *Pana z milionami*. Plesnar w swym tekście próbuje również określić *conditio sine qua non* tożsamości gatunkowej *screwball comedy*, który konstytuuje jej archetypiczny rdzeń. Píše: „Centralnym motywem wszystkich *screwball comedies* jest walka płci, a więc przeciwstawienie sobie pierwiastków męskiego i żeńskiego, z tym, że – w przeciwieństwie do innych gatunków filmowych – kobieta uzyskuje często

przewagę nad mężczyzną, dezorganizując jego uporządkowaną egzystencję”⁶. Nie inaczej jest u Coenów. Amy nie tyle dezorganizuje, ile raczej komplikuje życie Norville’a, gdyż uzmysławia on sobie, że poza karierą zawodową może się również zrealizować na płaszczyźnie uczuciowej. Natomiast w momencie zdemaskowania prawdziwej tożsamości Amy okazuje się, iż był permanentnie oszukiwany, co staje się przyczyną jego osobistego i zawodowego upadku. W porządku filmowego sjużetu Coenowie nie domykają jednak wątku Amy–Norville. Optymistyczne zakończenie i ponowne spotkanie głównej pary wzięte jest przez autorów w ewidentny nawias, gdyż rozgrywa się w sferze życzeniowej, już po interwencji anioła, mającej charakter rozwiązania typu *deus ex machina*. W przeciwieństwie do klasyków gatunku męsko-damska relacja nie wybrzmiewa więc należycie, przysłonięta przez rozwiązanie perypetii zawodowych głównego bohatera. Przywrócenie moralnego porządku poprzez zbalansowanie tej relacji w *Hudsucker Proxy* nie następuje. To zasadnicza różnica pomiędzy tym filmem a wzmiankowanymi dziełami Capry. Przywrócenie *status quo* w rozgrywkach płciowych było w kinie lat trzydziestych ekwiwalentem przywracania porządku w sferze społecznej i gospodarczej. Gatunek w ten sposób wpisywał się symbolicznie w politykę *New Dealu*, której głównym założeniem było przeciwieństwo opanowanie chaosu i przewyciężenie kryzysu. Nieznaczące przesunięcie akcentu w schemacie fabularnym *Hudsucker Proxy* zaburza strukturę dzieła, eksponując w planie treści przede wszystkim problem, który w punkcie wyjścia można zdefiniować jako relację: pracownik *versus* korporacja (lub – jak będę starał się dowieść w dalszej części tekstu – jednostka uwikłana w stosunki ekonomiczne swojej epoki).

W ten sposób dzieło Coenów ujawnia swoje inne, zaskakujące oblicze i wpisuje się w dyskurs na temat dwudziestowiecznej historii Stanów Zjednoczonych, ze szczególnym uwzględnieniem analizy mechanizmów różnych form kapitalistycznej gospodarki. *Hudsucker Proxy* realizuje więc model narracji historycznej. Jak pisze Linda Hutcheon: „Ostatecznie świat możemy *poznać* (w przeciwieństwie do *doświadczenia*) jedynie poprzez nasze opowiadania o nim (przeszłe i obecne) [...]. Teraźniejszość, podobnie jak przeszłość, nieuchronnie jest dla nas zawsze utekstowiona”⁷. Wspomniany model narracji Coenowie konstruują na kilku poziomach. Omówiłem już te z nich, które są odpowiedzialne za popularny charakter dzieła, z wyróżniającą się na tym poziomie próbą reinterpretacji wzoru gatunkowego. Eksploatacyjny potencjał tego wzoru (*screwball comedy*) okazuje się jednak niewystarczający w kontekście tego, o czym pisze Hutcheon, czyli poznawania poprzez opowiadanie. Po jakie inne narzędzia sięgają więc amerykańscy twórcy?

Jednym z istotniejszych jest sama narracja filmowa. Coenowie stosują jeden ze swoich ulubionych chwytów narracyjnych: wprowadzają narratora homodiegetycznego, którego horyzont poinformowania znacznie przewyższa horyzont poinformowania zarówno widza, jak i innych postaci filmowych.

⁶ Tamże, s. 100.

⁷ L. Hutcheon, dz. cyt., s. 388.

Jest on więc w zasadzie narratorem wszechwiedzącym. Nadają mu ponadto dodatkowe, specjalne uprawnienia, powodujące, że narrator w *Hudsucker Proxy* jest nie tylko opowiadaczem, ale prawdziwym *spiritus movens* świata przedstawionego. Jego siła sprawcza manifestuje się na dwóch poziomach: symbolicznym i diegetycznym. Czarnoskóry Moses (Bill Cobbs) jest korporacyjnym zegarmistrzem, konserwatorem rezydującym na samej górze, na ostatnim piętrze budynku Hudsucker Industries. Symboliczny status Mosesa można określić wielorako: jest on stróżem i panem czasu jednocześnie, jest figurą autora poprzez swoją wszechwiedzę, reżysera – przez możliwość aranżowania zdarzeń w świecie przedstawionym oraz przez to, że jego prerogatywy sięgają właśnie w obręb filmowej diegezy. Wszechwiedza Mosesa najpełniej manifestuje się w scenie, kiedy zdradza Amy kulisy filmowej intrygi. Zauważmy, że również to rozwiązanie wprowadzone zostaje na zasadzie *deus ex machina*. Amy, będąca szpiegiem wysokonakładowego dziennika, uparcie próbuje odkryć prawdziwe motywacje stojące za niejasnymi decyzjami zarządu. A ponieważ jest bystra, inteligentna i zdeterminowana, mogłaby dojść do prawdy na wiele sposobów. Skoro potrafiła odkryć tajny gabinet Sidneya Mussburgera, w którym tak naprawdę podejmowane są strategiczne decyzje dotyczące firmy, równie dobrze mogłaby natrafić na inne tropy (dokumenty, podsłuchane rozmowy, etc.). Zamiast takich lub podobnych rozwiązań filmowy tekst oferuje zabieg skrajnie antyrealistyczny – na drodze Amy staje Moses i opowiada *expressis verbis* o interesujących ją tropach i faktach. Na wątpliwości Amy dotyczące wiedzy swojego interlokutora ten po prostu odpowiada: „stary Moses wie wszystko”. Następnie opowiada jej o intrydze zarządu, która ma na celu spadek cen akcji, co więcej, Moses ma dar przewidywania przyszłości i prokuje, że patent Norville’a na *hula-hoop* okaże się marketingowym majstersztykiem. Rola Mosesa nie kończy się jednakże tylko na samym prowadzeniu opowieści. W kulminacyjnym punkcie fabuły, gdy Norville staje na gzymsie czterdziestego czwartego piętra budynku Hudsuckera, a następnie leci w dół po nieuchronną – wydawałoby się – śmierć, stary Moses wykracza poza swoje uprawnienia *stricte* narracyjne i staje się bezpośrednim podmiotem filmowych zdarzeń. Również w tym przypadku rozwiązanie to podstemplowane jest antyrealistyczną pieczęcią. O ile walka Mosesa z demonicznym Aloysiusem (Harry Bugin) o zatrzymanie mechanizmu zegara wpisuje się jeszcze w logikę starcia przeciwstawnych sił Dobra i Zła (a więc w pewną logikę konwencji filmowej), o tyle konsekwencje owego starcia, czyli zastygnięcie czasu w świecie przedstawionym i pojawienie się zmarłego Waringa Hudsuckera w anielskim wcieleniu, poza tę logikę całkowicie wykraczają.

Kwestionowanie realizmu, czyli historia ujęta w nawias

W ciekawym studium o *The Hudsucker Proxy* R. Burton Palmer obecne w tym filmie antyrealistyczne zabiegi umieszcza w kontekście anty-Arystotelesowskiej teorii dramatu Bertolta Brechta⁸. Przywołanie idei niemieckiego artysty i teoretyka oraz aplikowanie jej do twórczości amerykańskich reżyserów można by najprościej uznać za kolejny element postmodernistycznych technik. To oczywiście alibi dla sięgnięcia po teorię Brechta nie otwiera nam jednakże żadnego nowego pola interpretacyjnego, w tym ciągu myślowym każdy cytat czy nawiązanie funkcjonują ze sobą na równi i tak naprawdę nic nie znaczą. Podejrzliwość wobec brechtowskiego powinowactwa może wzmóc się jeszcze bardziej, jeśli zauważymy, że niektóre z zastosowanych w *Hudsucker Proxy* technik dystansacyjnych spełniają funkcje raczej ornamentacyjne niż znaczeniowótworcze. Egzemplifikacją tego niech będzie scena pierwszego spotkania Amy i Norville'a przy barowym kontuarze. Jest ona skomentowana przez siedzących po drugiej stronie baru nowojorskich taksówkarzy: Griera (Skipper Duke) i Levina (Jay Kapner). Komentarz ten tworzy odrębną narracyjnie opowieść; odbiorczy dystans buduje się zaś poprzez potraktowanie zachowań Amy i Norville'a w tej scenie jako archetypicznych i odindywidualizowanych. Opowieść Griera i Levina zaburza potoczność narracji, jest w niej obcą tkanką, oni dwaj zaś pełnią rolę brechtowskiego minichóru zakłócającego możliwość pełnego, emocjonalnego zaangażowania odbiorcy. Scena ta pełni jednak tylko funkcję filmowego żartu, jest gestem zręcznych prestidigitatorów wdzięczących się do widza swą umiejętnością zabawiania i trafnego doborowania kolejnych składników do swojego postmodernistycznego kociołka.

Są jednak w filmie braci Coen takie elementy o charakterze antyrealistycznym, w przypadku których trzymanie się brechtowskiego tropu może przynieść interesujący efekt interpretacyjny. Techniki dystansowania i odzierania odbiorcy z uczuciowego uczestnictwa w filmowej opowieści są konstruowane już na poziomie narracji. Nie może być inaczej, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę opisaną powyżej rolę Mojżesa jako narratora filmu. Narracyjne efekty obcości niejednokrotnie krzyżują się z dystansującymi efektami wizualnymi. Są widoczne zwłaszcza w scenie zatrzymania czasu oraz późniejszej anielskiej interwencji. W klasycznym modelu opowiadania wszelkie obrazy wizyjne oraz mające charakter nadprzyrodzony podlegały procesom ścisłego oznaczania. Precyzja stawała się tym większa, im bardziej zaburzały one realistyczny porządek. Coenowie w zasadzie tylko raz skorzystali z takiego staroświeckiego zasygnalizowania przejścia montażowego w *Hudsucker Proxy* (delikatne zniekształcenie, falowanie obrazu) i to w scenie retrospekcji, gdy zwisający zza okna budynku korporacji Sidney Mussburger wspomina swoją wizytę u krawca. Obraz interwencji sił nadprzyrodzonych został z kolei arbitralnie wkompono-

⁸ R. Burton Palmer, *Classic Hollywood Redivivus. "The Hudsucker Proxy" and "O Brother, Where Art Thou?"*, w: *Contemporary film directors. Joel and Ethan Coen*, Urbana and Chicago, 2004, s. 140.

wany w tkankę dzieła, stanowiąc wyraźny oznacznik silnej samozwrotności tekstu filmowego. Dodatkowy kontekst dla tego rozwiązania stanowi fakt jego zapożyczenia z innego filmu Capry *To wspaniałe życie* (*It's a Wonderful Life*, 1946). W tym obrazie niedoszłemu samobójcy George'owi Baileyowi (James Stewart) anioł (Henry Travers) ukazuje alternatywną wizję rzeczywistości, z której główny bohater zostaje wymazany. Świat bliskich George'a emanuje wówczas duchową pustką i niespełnieniem – to nadrealne przedstawienie zafundowane mu przez wysłannika niebios odwołuje go od samobójstwa oraz pozwala dostrzec wartości życia. Efekt obcości wygenerowany zostaje więc w dwójnasób: poprzez samo zaburzenie realistycznego porządku oraz przez użycie bardzo czytelnego cytatu.

Zatrzymanie czasu przez Mosesa oraz anielska interwencja byłego prezesa firmy wyraźnie rozłamują *Hudsucker Proxy* na dwie części. Nawet jeśli założymy, że widz do momentu tych zdarzeń obcował z nierealnym, skonstruowanym i nieco baśniowym światem, to jednak logika tej rzeczywistości wykluczała interwencję elementów nadprzyrodzonych. Wprowadzenie rozwiązania *deus ex machina* daje motywację do dalszego rozwoju akcji. Ale biorąc pod uwagę charakter zdarzeń następujących po tej interwencji, można stwierdzić, że składają się one na coś w rodzaju fałszywego *happy endu*. Niebieski list w *Hudsucker Proxy* spełnia więc podobną funkcję jak spadek po umierającym w toalecie milionerze odziedziczony przez protagonistę *Portiera z hotelu Atlantic* (Der letzte Mann, 1924). Optymistyczne zakończenie spowodowane interwencją z zaświatów ukazuje w ten sposób swoją iluzoryczność i stanowi mocno ironiczną kodę filmu Coenów.

Kolejnym zabiegiem dystansacyjnym w filmie Coenów jest wykorzystanie technik paradokumentalnych w roli sekwencji montażowych opowiadających o ogromnym sukcesie komercyjnym, jakim było wprowadzenie na rynek *hula-hoop*. W klasycznym modelu wprowadzenie w przestrzeń narracji sekwencji montażowych wykorzystujących nagłówki gazet i zdjęcia dokumentalne nie było szczególnym odstępstwem od wzorca i przezroczystości dzieła. Tutaj jednak odbiorcę dystansuje czarno-biały charakter tej części filmu, który radykalnie kontrastuje z jego jak najbardziej kolorową resztą.

R. Burton Palmer, przywołując teorię Brechta, zwraca uwagę przede wszystkim na zagadnienie będące jej istotą – dzieło sztuki powinno wytrącać widza z komfortowej pozycji emocjonalnego zaangażowania, a następnie uruchomić w nim mechanizm intelektualnej refleksji⁹. *Hudsucker Proxy* pod grubą warstwą wizualnych fajerwerków i narracyjnych atrakcji otwiera się na możliwość takiej refleksji. Jest to kolejny film Coenów, w którym snują oni swoją opowieść o dwudziestowiecznej Ameryce. Realizują model narracji historycznej, wpisując się w postulowaną przez Hutcheon utekstowioną opowieść o przeszłości. Film, którego akcja rozgrywa się w końcu lat pięćdziesiątych, sięga po gatunek z lat trzydziestych, cytuje reżyserów tamtego okresu oraz inspirowane przez ówczesnymi kreacjami aktorskimi. By dobitniej wyeksponować

⁹ Tamże, s. 140.

ów dialog pomiędzy epokami i pokoleniami, stosuje anachronizmy w warstwie inscenizacyjnej: zapożycza się w innych czasach i wraca do punktu wyjścia. Taka struktura narracji powtarza się również na poziomie diegetycznym. Film zaczyna się 31 grudnia 1958 roku, następnie cofa się do wydarzeń sprzed miesiąca, by znów wrócić do znamiennych wydarzeń sylwestrowej nocy. Wizualnej repetycji poddana jest zresztą scena wchodzenia Norville'a na gzyms budynku Hudsuckera.

Historia opowiedziana w *Hudsucker Proxy* oparta jest więc w znacznej mierze na strukturze koła. Kolistość jest nie tylko sposobem prowadzenia narracji. Koło jest również najważniejszym *leitmotivem* wizualnym w tym filmie. Kołem jest potężny cyferblat górującego nad miastem korporacyjnego zegara. Koło odcisnięte na ogłoszeniu w gazecie zmienia bieg życia głównego bohatera. Wszystkie pomysły Barnesa są oparte na figurze koła: *hula-hoop*, słomka do drinków oraz *frisbee*. Kołem jest aureola świecąca nad głową zstępującego z niebios Waringa Hudsuckera. Idea kolistości jest nierozzerwalnie związana z ideą powtarzalności. O wielu powtarzalnych elementach wspominałem wcześniej. By domknąć ten wątek, chcę ponadto zwrócić uwagę na cytowane składniki dzieła znajdujące się w sferze filmowej *mise-en-scene*.

Hudsucker Proxy idzie w poprzek percepcyjnym nawykom widza, które denotują poszczególne elementy w kadrze jako przynależne konkretnie zdefiniowanej rzeczywistości pozatekstowej. W przedstawieniu świata oznaczonego czasowo jako rok 1958 znalazło się sporo składników z innej epoki. Na fakt ten zwraca uwagę R. Barton Palmer, akcentując zwłaszcza elementy związane z wyglądem postaci oraz stylem dekoracji wnętrz¹⁰. Dorzuciłbym jeszcze wygląd ulic, po których poruszają się bohaterowie oraz ogólny wizerunek miasta i korporacji Hudsuckera. Ronald Bergan, monografista twórczości braci Coen, klasyfikuje nawet poszczególne elementy świata przedstawionego, przyporządkowując je następującym po sobie dekadom: „budynki pochodzą z lat dwudziestych, ubrania z lat trzydziestych i czterdziestych, a umeblowanie z lat pięćdziesiątych”¹¹. Z kolei wygenerowany przez efekty komputerowe obraz Nowego Jorku jest efektem wizji twórczo zapłodnionej przez wyobraźnię ekspresjonistyczną. Odrealnione w ten sposób miasto staje się w większej mierze symbolem kapitalistycznej metropolii aniżeli konkretną przestrzenią urbanistyczną. Kilka jego ujęć jest zresztą wyraźnym cytatem wizualnym z klasycznego *Metropolis* Fritza Langa (*Metropolis*, 1926). Pikanterii temu zapożyczeniu dodaje fakt, że scenografowie filmu niemieckiego mistrza, tworząc filmowy kształt miasta-molocha, inspirowali się pejzażem nowojorskim¹². Mamy więc i w tym przypadku do czynienia z interesującą fluktuacją wpływów, z czymś na kształt sprzężenia zwrotnego, którego metaforę może stanowić geometryczna figura koła. W świecie amerykańskich twórców każda opowieść o przeszłości jest silnie utekstowiona.

¹⁰ Tamże, s. 138.

¹¹ R. Bergan, *The Coen Brothers*, London 2000, s. 151.

¹² A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza. 1913–1949. Wydanie poszerzone*, Kraków 2007, s. 120.

Ale cytowanie *Metropolis* odbywa się nie tylko w sferze *designu*. Coenowie z filmu Langa zaczerpnęli również kluczowy dla dramaturgii swojego dzieła podział przestrzenny góra – dół. Tak jak w filmie z lat dwudziestych w mieście podziemnym żyją udęczeni i zniewoleni robotnicy, a na powierzchni klasa panów, tak w *Hudsucker Proxy* dół (najniższe piętra oraz podziemia budynku korporacji) zaludniony jest najmniej wykwalifikowanymi pracownikami, góra zaś to domena zarządu i prezesa. Ścieżka awansu lub degradacji w tym świecie symbolizowana jest przez jazdę windą, zaś upadek ostateczny związany jest z całkowitym unicestwieniem, które dokonuje się poprzez samobójczy skok z samej góry na sam dół.

Obraz korporacji oraz stosunków pracy, jakie w niej panują, również zaopóżyca się w magazynie historyczno-filmowej pamięci. To oczywiście Clair i Chaplin. System pracy oraz proces produkcji w korporacji Hudsuckera przypomina jak żywo obrazy z filmu *Niech żyje wolność* (*A nous la liberte*, 1931) René Claira. Ten film zainspirował z kolei Charliego Chaplina do realizacji *Dzisiejszych czasów* (*Modern Times*, 1936). Mechanizacja procesu produkcji w obu tych dziełach koresponduje ze sposobem, w jaki organizowany jest system pracy w korporacji Hudsuckera. Wystarczy przywołać miejsce, do którego trafia Norville tuż po swoim zatrudnieniu. Dystopijny obraz fabryki oraz zachowania pracujących w niej ludzi przywodzą na myśl teorie amerykańskiego inżyniera Frederica Taylora, autora *Zarządzania warsztatem wytwórczym* i *Zasad naukowego zarządzania*. Warunki pracy w Hudsucker Industries modelowo spełniają założenia taylorizmu. Nie dziwi więc, że emblematem prawidłowego i efektywnego procesu pracy staje się monstrualny zegar. Czas w świecie korporacji Hudsuckera jest miernikiem wydajności i narzędziem kontroli. Zarząd firmy wyznaje zasady taylorowskiego chronometrażu, czyli pomiaru czasu przy pomocy sekundomierzy. Spełnia on funkcję systemu normowania pracy i jest bezpośrednio powiązany z systemem wynagradzania robotników. Znakomitą ilustracją tego, jak to działa, jest scena minuty ciszy w fabryce po samobójczej śmierci Waringa Hudsuckera. Do tego rytualnego gestu oddania pośmiertnego hołdu prezesowi wzywa głos z fabrycznego radiowęzła. To słowa anonimowego spikera dyrygują zachowaniami pracowników, skracając ową minutę do kilku sekund oraz informując, że pieniądze za zmarnowany w ten sposób czas pracy zostaną im potrącone przy kolejnej wypłacie.

Taylorowskie metody organizacji pracy nie ograniczają się w filmie Coenów do roli wytrycha pokazującego mechanizm funkcjonowania fabryki. Wizualna efektywność tego świata – na poziomie emocjonalnego uczestnictwa widza – zdecydowanie nie koresponduje z możliwym antykorporacyjnym przesłaniem zawartym w filmowej wizji. W przywoływanych wcześniej filmach Capry każdy konflikt na tle klasowym pokazywany był w sposób realistyczny. Ten sposób obrazowania umożliwiał widzowi uczuciowe zaangażowanie po stronie klasy prześladowanej (abstrahuję tu oczywiście od postulowanych przez filmy Capry rozwiązań problemu konfliktu klasowego, który jest u niego tylko formą przejściowego zakłócenia w znakomicie funkcjonującym amerykańskim systemie demokratycznym). *Hudsucker Proxy* takiej możliwości nie oferuje.

Przedstawienie fabryki i panujących w niej relacji ma charakter antyrealistyczny; i znowu – efekty dystansowania widza rozsiane są pomiędzy stronę scenograficzną i inscenizacyjną filmu (efektowną, ale sztuczną) oraz zawarte w sposobie prowadzenia aktorów. Mechaniczność i nadekspresyjność gry aktorskiej motywowana jest z kolei charakterem świata przedstawionego.

W historii medium, jaką jest kino, techniki dystansacji widza służyły wielorakim celom. W głównej mierze ich rolą było zwracanie uwagi na samą pracę aparatu filmowego. Konsekwencją ich stosowania był również odmienny sposób recepcji filmu. Widz miał być raczej poznawczo sceptycznym świadkiem filmowego dyskursu niż zaangażowanym uczestnikiem fabularnej opowieści. Zasada podwójnego kodowania tekstu filmowego, której w swojej twórczości hołdują bracia Coen, ma wpływ także na postrzeganie przez widza użytych technik dystansacji w *Hudsucker Proxy*. Z jednej strony mogą się one w odbiorze filmu roztopić w przezroczystej formie, z drugiej zaś występować jako znaczące elementy krytycznego dyskursu filmowego. Sposób lektury tego filmu z pewnością umocowany jest w odmiennych i różnorodnych formach kompetencji kulturowych widza oraz w jego uwrażliwieniu na detale historyczne i niuanse narracyjne. Filmy Coenów wyróżniają się ogromną tolerancją na skrajnie różne formy odczytań, a z kolei ta ich cecha jest genetycznie wkomponowana w postmodernistyczną strategię podejścia do wypowiedzi artystycznej.

Historia jako fikcja, historia poprzez fikcję

Hudsucker Proxy jest kolejnym przykładem w filmografii amerykańskich twórców dowodzącym otwierania się tekstu postmodernistycznego na historię. Otwarcie to pozbawione jest naiwności i prostodusznego spojrzenia. Coenowie konsekwentnie realizują postulowany przez Lindę Hutcheon model czytania historii poprzez tropienie śladów obecności przeszłości.

Stoicy twierdzili, że świat jest wciąż na nowo odgrywanym spektaklem – za każdym razem w najdrobniejszym szczególe identycznym z poprzednim. Podobnie Coenowie w swym filmie zdają się dowodzić, że historia jest wciąż odnawiającym się cyklem. Szukaliśmy wcześniej śladów tej cyklicznej struktury w narracji, w pojawiających się motywach wizualnych, w intertekstualnych odniesieniach i w gatunkowych nawiązaniach. Spójrzmy obecnie na przejawianie się samej historii w tekście filmowym, czyli w fikcji.

„Formalne połączenie historii i fikcji poprzez wspólne mianowniki intertekstualności i narracyjności przedstawia się zwykle nie jako redukcję, jako kurczenie się zasięgu i znaczenia fikcji, ale raczej jako ich rozszerzanie się. Lub też, jeżeli jest ono rozumiane jako ograniczenie – sprowadzone do tego, co już ongiś opowiadane – dąży do przekształcenia w wartość najwyższą, jak to ma miejsce w pogańskiej wizji Lyotarda, gdzie nikt już nie potrafi niczego opowiedzieć jako pierwszy ani nawet być źródłem swego własnego opowiadania”¹³.

¹³ L. Hutcheon, dz. cyt., s. 390.

Coenowie wprowadzają historię w obręb filmowego tekstu głównie poprzez fikcję. Interpretacja przeszłości na podstawie porozrzucanych w tekście jej śladów uzależniona jest przede wszystkim od historyczno-filmowego doświadczenia i takiejże pamięci odbiorcy. W *Hudsucker Proxy* mamy do czynienia również z obecnością elementów denotowanych jako fakty historyczne będące częścią rzeczywistości pozatekstowej. Ich status – w procesie utekstowienia – staje się oczywiście natychmiast fikcyjny. Warto się przyjrzeć temu procesowi (oraz samym faktom) ze względu na to, że modelowo realizuje on postmodernistyczny sposób podejścia do interpretacji historii, która zawsze mediatyzowana jest poprzez narrację i fikcję.

Wspominałem wcześniej o zastosowanych technikach dokumentalnych obecnych w *Hudsucker Proxy*. Sekwencja montażowa pokazująca olbrzymi sukces wynalazku Norville'a Barnesa stylizowana jest na autentyczne zdjęcia z epoki lat pięćdziesiątych. Taka konwencja przedstawiania odsyła do modnego ostatnio w teoretycznej refleksji pojęcia *mockumentu*, czyli fikcji udającej dokumentalną prawdę albo inaczej – wykorzystania konwencji dokumentalnej dla wykreowania autorskiej, nieistniejącej rzeczywistości. W *Hudsucker Proxy* *mockument* pojawia się jako ówczesna kronika filmowa *Tidbits of Time*. Wiarygodność przedstawianych wydarzeń podkreślona jest przez głos narratora wypowiadający na wstępie coś w rodzaju dewizy prezentowanej kroniki. Narrator ten powiada: „oto najnowsze wiadomości ze świata, nam możesz zaufać”. W dalszej partii niby-dokumentalnego materiału pojawia się informacja o telefonie do Norville'a Barnesa, który wykonała „niezwykle ważna osoba”. Ranga tego zdarzenia ukazana jest poprzez wielką ekscytację dziennikarzy oraz najbliższego otoczenia Barnesa. W tym momencie w kronice pojawia się formalny zabieg podzielonego ekranu. W klasycznym kinie stosowano go zwykle dla ukazania dwóch rozmawiających ze sobą telefonicznie osób. Nie inaczej jest w tym przypadku. Z jednej strony ekranu widzimy łapiącego za telefon Barnesa, z drugiej pojawia się prezydent Eisenhower, który dzwoni do niego z gratulacjami za wynalezienie *hula-hoop*. Co istotne, postać Eisenhowera została przedstawiona na nieruchomej fotografii. Wybór ten wydaje się znaczący, trudno przypuszczać, aby w amerykańskich archiwach filmowych i telewizyjnych nie znalazło się ujęcie prezydenta rozmawiającego przez telefon, który był w latach pięćdziesiątych jednym z podstawowych narzędzi komunikacji oraz kształtowania wizerunku polityków. Użycie fotografii jest rozwiązaniem bardziej arbitralnym niż sięgnięcie po archiwalny materiał filmowy. W przypadku tego drugiego iluzja współuczestnictwa w domniemanej rozmowie Barnesa z Eisenhowerem byłaby dużo silniejsza. Obecność zdjęcia w tej scenie mocniej podkreśla jej umowność. Coenowie dekonstruują w ten sposób po raz kolejny (i to w obrębie mikrosegmentu tekstu filmowego) możliwość prowadzenia narracji historycznej bez różnorodnych form zapośredniczających. Sięgnięcie po formułę *mockumentu* ujawnia również manipulacyjny potencjał wzmiankowanych narracji oraz ich całkowitą niestabilność. Jesteśmy już bardzo blisko przywołanej przez Hutcheon „pogańskiej wizji” Lyotarda, w której nikt nie potrafi już niczego opowiedzieć jako pierwszy ani nawet być źródłem własnego

opowiadania. Postać Eisenhowera pojawi się zresztą w *Hudsucker Proxy* jeszcze raz. Ma to miejsce w momencie załamania kariery Norville'a, kiedy zostaje on oskarżony o kradzież pomysłu na *hula-hoop* i zwolniony z pracy w korporacji. Bliski obłądu błąka się po ulicach miasta. Podczas tej desperackiej wędrówki pod wpływem alkoholu doznaje omamów i halucynacji. Słyszy głos Eisenhowera, który z wyrzutem oznajmia mu, iż zawiódł się na nim nie tylko on sam, ale również jego małżonka oraz cały naród amerykański. W tej scenie arbitralność zastosowanego rozwiązania jest już całkowita – Eisenhower symbolizowany jest przez dwie łopoczące na wietrze flagi narodowe, które usytuowane są po przeciwnych stronach ekranu i „łapią w kleszcze” znajdującego się pomiędzy nimi Norville'a.

Interesującym elementem zaczerpniętym z rzeczywistości pozatekstowej jest w *Hudsucker Proxy* motyw bitnikowski – na pozór marginalny, ale znaczeniowo większy niż wynika to z ilości czasu poświęconego mu na ekranie. Królem bitnikowskiego mikroświata, ograniczającego się do podziemnego baru, jest Beatnik Barman (Steve Buscemi). Miejsce to pełni również funkcję centrum artystycznego, o czym informują porozwieszane na ścianach plakaty. Jeden z nich zapowiada spotkanie poetyckie. Na plakacie widnieją rzeczywiste nazwiska poetów będących luminarzami bitnikowskiej rewolucji: Ferlinghetti, Orlovsky oraz Snyder. Do knajpy bitników Norville trafia w momencie swojego życiowego i zawodowego kryzysu. Jest w niej jednak elementem obcym, barman symbolicznie odmówi mu nawet kieliszka martini. Świat korporacji Hudsuckera oraz świat uciekinierów wewnątrz amerykańskiej kultury (jak definiowali siebie bitnicy) nie łączy nic poza tym, że funkcjonują we wspólnej przestrzeni miasta.

Swoją opowieść o dwudziestowiecznej Ameryce bracia Coen rozpoczynają w roku 1958. Naprawdę rozpoczęli ją w roku 1984, gdy powstawał scenariusz filmu, którego realizacja rozpoczęła się prawie dziesięć lat później. Przeszłość w filmach Coenów jawi się jako funkcja zapośredniczającej pamięci zbiorowej i indywidualnej. Dopiero ta pamięć wyznacza filary, na których budowana jest narracja historyczna w filmowym świecie amerykańskich twórców. Z perspektywy końca dwudziestego wieku, korzystając z zasobów pamięci zamkniętej w niezliczonych, najczęściej sprzecznych wzajemnie narracjach o tamtym czasie, wybierają elementy najbardziej rozpoznawalne. Prezydent Dwight Eisenhower, jak prawie każdy amerykański przywódca w minionym wieku, stawał się synonimem swoich czasów. Formacja *beat generation* z kolei wydaje się najbardziej emblematycznym zjawiskiem kulturowym Ameryki drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Kluczowy fabularnie gadżet, czyli *hula-hoop*, występujący w filmie Coenów jako metonimia kreowania dóbr na rynku w końcówce lat pięćdziesiątych, powtarza rzeczywisty przypadek, lekko tylko przesunięty w czasie. „Zabawa ta, choć znana już od bardzo dawna, została ponownie wylansowana, najpierw w USA, potem w Europie, w drugiej połowie lat pięćdziesiątych przez firmę Wham-O. Polietylen o nazwie handlowej Marlex, przerobiono na obręcz *hula-hoop*; promocją i sprzedażą zajęła się utworzona w 1948 firma zabawkarska Wham-O Manufacturing, która tylko w ciągu

sześciu miesięcy roku 1958 sprzedała w USA ponad 100 mln obręczy *hula-hoop*¹⁴. Jak widzimy, nawet perypetie samej Hudsucker Industries są zbliżone do opisanego szczęśliwego przypadku. Podobnie było z innym pomysłem Norville'a, czyli z *frisbee*. Ten latający dysk używany w sporcie i w rekreacji również jest zastrzeżonym znakiem towarowym firmy Wham-O, a jego początki sięgają 1957 roku. Wynalazca *frisbee* – Walter F. Morrison – może być więc traktowany jako pierwowzór postaci Norville'a Barnes'a.

Bracia Coen tworzą zręby swej opowieści w połowie lat osiemdziesiątych. W filmie amerykańskim obserwowaliśmy wtedy m.in. triumfalny pochód tzw. kina Nowej Przygody, wpisującego się w tendencje eskapistyczne, będące odpowiedzią na rosnące zmęczenie widzów społecznie zaangażowaną formułą kina. Dopowiedzmy, że zmęczenie to korespondowało z duchowym klimatem 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. Ten rodzaj napięcia dostrzec można również w *Hudsucker Proxy*. Film Coenów staje się w tym kontekście gorzką wypowiedzią na temat różnych form postaw eskapistycznych. Wybór bitników (co ciekawe, Barnes określa ich mianem *misfits*) jako jedynych reprezentantów potencjalnego sprzeciwu wobec wyjaławiającej duchowo kultury korporacyjnej jest bardzo znamieny. Wpływ tej formacji na postawy kontrkulturowe następnego pokolenia jest nie do przecenienia, ale jeśli przypomnimy sobie chociażby postać Jeffa Lebowskiego – weterana ruchu hipisowskiego – z filmu *Big Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998), to będziemy niedaleko stwierdzenia, że stosunek Coenów do owych postaw jest co najmniej ambiwalentny. Co znaczące, metonimią zachowań kontestacyjnych w *Hudsucker Proxy* są knajpa, barman i zabawa sylwestrowa. Pojawiają się więc tylko te elementy, które stanowią o swobodnym stylu bycia kontestatorów. Treści i przesłania (choćby zawarte w bitnikowskiej poezji), często zabarwione gorzkim rozrachunkiem z amerykańską demokracją i wymierzone w skostniały porządek społeczny, są tutaj nieobecne.

Wprowadzenie kontekstu bitników służy jeszcze jednemu celowi. Ich obecność wytwarza napięcie pomiędzy postawami indywidualistycznymi, którym hołdują, a postawami masowymi, które są nierozzerwalną częścią kultury korporacji Hudsuckera (oraz koncernu prasowego wydającego „The Manhattan Argus”). To napięcie zostało zresztą zdiagnozowane i opisane w niezwykle wpływowej w tamtym czasie publikacji Williama Whyte'a *The organization man*, wydanej po raz pierwszy w 1956 roku. Autor ów stawia tezę, że przeciętny Amerykanin w drugiej połowie lat pięćdziesiątych zdecydowanie preferował postawy kolektywistyczne, a nie indywidualistyczne¹⁵. Z drugiej strony Whyte dostrzegł niebezpieczeństwo z tego wynikające, zwłaszcza na polu zarządzania

¹⁴ Zob. [online] <<http://pl.wikipedia.org/wiki/Hula-hoop>>, dostęp: 18.10.2013.

¹⁵ Zob.: W. H. Whyte, *The organization man*, Philadelphia, Pennsylvania 2002.

oraz w systemie korporacji, gdzie indywidualizm i kreatywność często dawały – jego zdaniem – lepsze wyniki.

Druga połowa lat pięćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych sprzyjała kreowaniu postaw antyindywidualistycznych. Jak pisze historyk Hugh Brogan: „Ogólnie biorąc, czasy Eisenhowera stanowiły okres wygodnego letargu”¹⁶. Pragnienie świętego spokoju w tych latach było z pewnością elementem wpisanym w historyczną cykliczność i zmienność nastrojów społecznych. Nastąpiło wtedy konieczne odreagowanie po niezwykle burzliwych czasach. W społeczeństwie prym wiodła generacja, dla której kluczowym doświadczeniem była wciąż druga wojna światowa (nieprzypadkowo przeciw prezydenturę sprawował generał armii amerykańskiej). Początek lat pięćdziesiątych również nie należał do spokojnych ani na arenie międzynarodowej (konflikt koreański), ani w polityce wewnętrznej (rosnąca histeria antykomunistyczna, apogeum mccartyzmu). Na tym tle zwłaszcza druga kadencja Eisenhowera (a w tym czasie rozgrywa się przeciw akcja *Hudsucker Proxy*) gwarantowała prawdziwe społeczne odprężenie. Wtedy też najmocniej przejawiał się duch pokolenia nazwanego *Silent Generation*, urodzonego pomiędzy latami wielkiego kryzysu a drugą wojną światową. Pokolenie zmęczone historycznymi wstrząsami zaczęło hołdować postawom eskapistycznym. Na czele wyznawanych wartości lokowały się wtedy: kariera, rodzina, konsumpcja, i... właśnie święty spokój. Jest w filmie Coenów zresztą kapitalna scena obrazująca ów odwrót od zachowań dyktowanych Wielkimi Zobowiązaniami Społecznymi ku motywacjom czysto prywatnym. Mam na myśli jedyną skuteczną w *Hudsucker Proxy* próbę samobójczą samego prezesa korporacji. Motywacja jego postępków na poziomie rozumienia działań postaci filmowych jest w pierwszej chwili dość niejasna. Wydaje się, że aktualnie urzędującego prezesa wielkiej korporacji do samobójczego skoku w czasie posiedzenia jej zarządu może pchnąć tylko i wyłącznie widmo bankructwa. Taki desperacki akt podyktowany był zazwyczaj poczuciem odpowiedzialności, honorowymi zobowiązaniami, w najgorszym razie następował pod wpływem grupowej presji. Scena, którą w kinie oglądaliśmy wielokrotnie, w *Hudsucker Proxy* wprowadza nas w konfuzję, gdyż skok Waringa Hudsuckera następuje w chwili prosperity, gdy ceny akcji osiągają największy w historii firmy poziom, a zarząd i udziałowcy już liczą w skupieniu swoje gigantyczne dywidendy. Jedyną odbiorczą hipotezą wyjaśniającą ten czyn może być podejrzenie Waringa Hudsuckera o jakiś rodzaj zaburzeń psychicznych. Tym większe nasze zaskoczenie, gdy w scenie z Waringiem jako aniołem dowiadujemy się, że motywacja samobójczego skoku była czysto osobista – bohater nie mógł się pogodzić z utraconą miłością.

Jednym z najważniejszych zjawisk ery Eisenhowera i *Silent Generation* był triumfalny pochód wszelkich form konsumeryzmu. Pisałem już, że najważniejszy symboliczny gadżet *Hudsucker Proxy*, czyli *hula-hoop* (ale również *frisbee* i słomka do drinków) pełni funkcję metonimii kreowania dóbr na rynku.

¹⁶ H. Brogan, *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, tłum. E. Macauley, Wrocław – Warszawa – Kraków 2004, s. 668.

W quasi-dokumentalnych materiałach, które pojawiają się na ekranie, widzimy również fascynację sprzętami gospodarstwa domowego. Bohaterowie żyją w czasach ekspansywnej reklamy: prasowej, radiowej i telewizyjnej, której celem jest często kreowanie sztucznego popytu. Świat korporacji *Hudsuckera* to świat nieustającej konsumpcji. Nawet jego rewers, czyli pojawiający się w filmie bitnicy, zredukowani zostali do wymiaru konsumpcyjno-barowego. Ekonomia tak naprawdę jest czynnikiem spajającym narrację oraz dokonane przez braci Coen wybory ikonograficzne, w których dominują nawiązania do czasów *New Dealu*. Pod powierzchnią estetyczności toczy się dyskurs, w którym spór toczą najważniejsze w dwudziestym wieku szkoły globalnej ekonomii. W tym kontekście znów istotny wydaje się moment tworzenia scenariusza *Hudsucker Proxy*. Początek lat osiemdziesiątych to całkowity krach ekonomii popytowej znaczonej nazwiskiem Johna Maynarda Keynesa. Kosztochłonna wojna w Wietnamie oraz kryzys energetyczny doprowadziły do zastoju gospodarczego, którego konsekwencją była recesja przy jednoczesnym wzroście inflacji. Do łask zaczynają wracać koncepcje neoklasyczne oparte na teorii Smitha. Triumfują ekonomiści spod znaku monetaryzmu i szkoły chicagowskiej. To ich teorie zdeterminują poglądy gospodarcze czasów Reagana. Narracja historyczna w filmie Coenów zostaje poprzez ten aspekt uzupełniona o *glossę* ekonomiczną.

W *Hudsucker Proxy* Coenowie wyrażają przekonanie o możliwości wyjścia poza obręb fikcji i *de facto* uprawomocniają swoje autorskie podejście oraz usprawiedliwiają moralistyczne nastawienie, które jest tak bardzo nieoczywiste dla interpretatorów ich twórczości, definiujących ją tylko przez pojęciowy pryzmat „sztuki wyczerpania”. Postawa taka koresponduje z koncepcjami tych badaczy, którzy konsekwentnie ukazują możliwość doświadczania historyczności w tekstach postmodernistycznych. Pisze Linda Hutcheon: „Postmodernizm podejmując charakterystyczne dla siebie próby zachowania autonomii estetycznej wciąż jednak zwraca tekst ku »światu«, potwierdza i zarazem podważa formalistyczną wizję. Ale nie wymaga to powrotu do świata »zwykłej rzeczywistości«, jak dowodzili niektórzy, »świat«, w którym tekst sam się sytuuje, jest »światem« dyskursu, »światem« tekstów i intertekstów. Ten »świat« łączy bezpośrednio więzy ze światem empirycznej rzeczywistości, ale on sam nie jest ową empiryczną rzeczywistością. Jest truizmem we współczesnej krytyce, że realizm stanowi w istocie zespół konwencji, że prezentacja rzeczywistości nie jest identyczna z samą rzeczywistością. Historiograficzna metapowieść kwestionuje zarówno każde naiwnie realistyczne pojęcie prezentacji, jak i wszelkie równie naiwne tekstualistyczne lub formalistyczne sądy o całkowitej separacji sztuki od świata”¹⁷.

¹⁷ L. Hutcheon, dz. cyt., s. 383.

Bibliografia

- Altman R., *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012.
- Bergan R., *The Coen brothers*, London 2000.
- Booker M. K., *Postmodern Hollywood. What's new in film and why it makes us feel so strange*, Westport Connecticut, London 2007.
- Brogan H., *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, tłum. E. Macauley, Wrocław – Warszawa – Kraków 2004.
- Cavell S., *Pursuits of happiness. The Hollywood comedy of remarriage*, Harvard 1981.
- Ćwikiel A., *Metropolis albo z archiwum filmowej ikonografii*, w: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2004.
- Garbicz A., Klinowski J., *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza. 1913–1949. Wydanie poszerzone*, Kraków 2007.
- Hutcheon L., *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, w: *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Levine J., *The story of two American filmmakers*, Toronto, Ontario 2000.
- Palmer R. B., *Classic Hollywood Redivivus. "The Hudsucker Proxy" and "O Brother, Where Art Thou?"*, w: *Contemporary film directors. Joel and Ethan Coen*, Urbana and Chicago 2004.
- Plesnar Ł. A., *Hollywood: pod znakiem Wielkiego Kryzysu*, w: *Historia kina*, t. 2: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.
- Robson E., *From "The Hudsucker Proxy" to "Fargo". A different concept, a different kind of film*, "Post Script. Essays in Film and the Humanities" Winter/Spring 2008, vol. 27, no. 2.
- Whyte W. H., *The organization man*, Philadelphia, Pennsylvania 2002.
- Zyto K., *Joel i Ethan Coenowie – paradoksy podmiotu cynicznego*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego*, red. Ł. A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2010.

Streszczenie

Na przykładzie filmu *Hudsucker Proxy* braci Joela i Ethana Coenów autor stara się udowodnić, iż teksty postmodernistyczne są otwarte na doświadczanie historyczności. Wychodzi przy tym poza tradycyjne umiejscawianie kina tych twórców w obrębie postmodernistycznego paradygmatu. Ukazuje – postulowaną przez kanadyjską badaczkę Lindę Hutcheon – podwójną możliwość otwierania się dzieła na kategorię historyczności: jako formę rekonstrukcji przeszłości, jego zwizualizowania na ekranie, tudzież użycie historii jako maski, z za której mówi się o problemach współczesnego świata. Strategia ta jest realizowana w *Hudsucker Proxy* na kilka sposobów: przez gatunkowe nawiązania i aluzje do kina lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku, przez zabiegi kwestionujące realizm oraz przez bezpośrednie przedstawienie konkretnego okresu historycznego (druga połowa lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku). W centrum refleksji nad twórczością braci Coen staje zaś kwestia relacji między „tekstem” a „światem”.

Summary

Post-modernism and historicity.
***The Hudsucker Proxy* by Coen brothers**

The author of the article tries to prove that post-modernist texts are open to an experience of historicity. The analysed example is *The Hudsucker Proxy* by Joel and Ethan Coen. This text goes beyond the traditional classification of these filmmakers'

works within the post-modernist paradigm. It portrays the double possibility of opening of this work to the category of historicity that is claimed by the Canadian researcher Linda Hutcheon: it is a form of reconstruction of the past, visualisation of the work on the screen, and the use of history as a mask behind which problems of the modern world are discussed. That strategy is realised in *Hudsucker Proxy* in a few ways: through references and quotations to the cinema of the 1930s and 1940s, through interventions questioning realism and through the direct depiction of the specific historical period (the second half of the 1950s). The central topic of reflections on works of the Coen brothers is the relationship between “the text” and “the world”.