

Pola Sobaś-Mikołajczyk

Uniwersytet SWPS

Rozkrajanie amerykańskiego snu skalpelem *Mitu Syzyfa*. Egzystencjalizm i diagnoza amerykańskiego kryzysu w serialu *Fargo*

*Wystatem jednego chłopaka do komory gazowej w Huntsville. Jednego jedyne-
go. Sam go aresztowałem i świadczyłem w sądzie. [...] Powiedział, że gdyby go
wypuścili, znów by to zrobił. I wie, że pójdzie do piekła. [...] Zaświtało mi wtedy,
że nigdy nie widziałem takiego człowieka, i zacząłem się zastanawiać, czy to aby
nie jakiś nowy wychów. Patrzyłem, jak przypinają go do krzesła i zamykają drzwi.
Był może trochę niespokojny, ale nic więcej. Widzi mi się, że naprawdę wiedział,
że za kwadrans będzie w piekle. [...] A jednak ten chłopak to nic w porównaniu
z tym, co czekało za horyzontem.*

Tymi słowami zaczyna się powieść *To nie jest kraj dla starych ludzi* Cormaca McCarthy'ego, na motywach której powstał w 2007 roku film Ethana i Joela Coena pod tym samym tytułem i pierwszy sezon serialu *Fargo* (2014). Film zresztą również rozpoczyna się od dość wiernej parafrazy tych przemysłów powieściowego szeryfa Eda Toma Bella, ucieleśniającego etos amerykańskiej prowincji – przekonanej, że zło jest produktem nowoczesności wytwarzanej w centrum i infekującej peryferia. Temu przekonaniu szeryf daje wyraz wielokrotnie, lecz najdobitniej, gdy wtóruje swojemu alter ego utyskującemu na młodzież farbującą włosy na zielono, że „przestają mówić «Pan», a potem już leci”.

Szkopuł w tym, że w widzianym okiem szeryfa państwie amerykańskim rzeczywiście źle się dzieje – pogranicze pustoszą wojny gangów, którym niejaki Anton Chigurh (Javier Bardem) nadaje zupełnie nową jakość. Anton uosabia bo-

wiem zło w stanie czystym, zupełnie wyzwolone z okowów moralności. Z takim złem nie można pertraktować, bo niczego się nie obawia i niczego też nie pragnie poza sobą samym. Urasta więc do formy niemożliwego do zatrzymania żywiołu, eliminującego swoje ofiary fizycznie lub popychającego je w stronę deprawacji (co choćby stało się udziałem chłopców, którzy w jednej z ostatnich scen bezinteresownie udzielili pomocy pokiereszowanej ofierze wypadku, by minutę później rzucić się sobie do gardeł dla studolarowego banknotu).

Wobec takiego zła poszukujący sensu narrator, szeryf Ed Tom Bell, staje się podwójnie bezradny, bo przyszło mu walczyć nie tylko z przerastającym jego siły zadaniem, ale także z własnymi wątpliwościami płynącymi z jałowych pytań o jego źródła i znaczenie. Właśnie to daremnie powtarzane przez szeryfa Eda Toma Bella „Unde malum?”, któremu mógł przeciwstawić jedynie własne uprzedzenia wobec tzw. rednecków spowodowało jego stopniową rejteradę w świat rojeń o dawnych dobrych czasach, przesłaniającą mu własną indolencję (będącej zresztą jedną z pośrednich przyczyn śmierci głównego bohatera Mossa i jego żony).

Twórcy filmu nie stawiają kropki nad „i” – ani nie potwierdzają, ani nie obalają rozumowania narratora, choć zdarza się im subtelnie je podważać, wskazując na podobieństwo pomiędzy poczynaniami pochodzącego z prowincji Mossa i Antona. Dla przykładu, ten pierwszy drogo opłacił pomoc, jakiej udzielili mu mieszkańcy niewielkiego przygranicznego miasteczka, przez co także przyczynił się do deprawacji tej społeczności. Wprawdzie po jego odejściu nikt nikomu nie rzucił się do gardła, lecz rozmiary uczynionej przez niego szkody pozostało zagadką. Z drugiej strony wciąż było nią również pochodzenie Antona.

Choć, jak pisze Błażej Hrapkiewicz „Joel i Ethan Coenowie lubią zbijać dziennikarzy z tropu”, wmawiając im, że za ponurymi kadrami ich filmów nie kryje się żadna głębsza filozofia, czemu „krytycy bardzo często dawali wiarę” (Hrapkiewicz, 2011), po *To nie jest kraj dla starych ludzi* układającym się w gęsto przetykany nawiązaniem do filozofii egzystencjalistów esej o naturze zła i istocie wyboru tragicznego, dalsza maskarada przestała być możliwa. Dowodzi tego nie tylko podana przez Hrapkiewicza imponująca lista tropicieli filozoficznych wątków wplecionych w kino twórców *Bracie, gdzie jesteś*, ale także wnioski Dominiki Kulińskiej, która w interesującej pracy licencjackiej *Egzystencjalne kino braci Coen* przeanalizowała filozoficzne zaplecze filmów *Śmiertelnie proste*, *Fargo* i *To nie jest kraj dla starych ludzi* (Kulińska, 2011).

W niniejszym artykule chciałabym zwrócić uwagę na zaczerpnięte z tych filmów egzystencjalne wątki wyzyskane w serialu *Fargo*. W pierwszym sezonie służyły one głównie postmodernistycznej grze literackiej, za to w drugim z ich

pomocą twórcy cyklu dokonali dekonstrukcji najnowszej amerykańskiej historii i mitu amerykańskiej prowincji. Zachęta do takiej interpretacji znajduje się zresztą już w drugiej sekwencji pierwszego odcinka tej serii, będącej montażem pierwszych jego scen z archiwalnymi zdjęciami z lat siedemdziesiątych oraz słynnym przemówieniem, w którym Ronald Reagan podkreślił, że „Amerykanie zadają sobie dziś pytania o swoją egzystencję”.

Zarzuca się Syzyfowi przede wszystkim, że traktował bogów z niejaką lekkością¹

Po sześciu latach od premiery filmu z Bellem, scenarzysta serialu *Fargo* Noah Hawley nie miał dla poczciwego szeryfa litości. Z jego dylematów i komicznie przerysowanej indolencji ulepił konwencjonalnego półgłówka mimowolnie sabotującego śledztwo właśnie przez pragnienie ucieczki w świat iluzji o sielskiej mieścinie, do której zło może dotrzeć wyłącznie z zewnątrz, i żalącego się podwładnej: „Nie mam do tego zdrowia. Do noszenia odznaki, patrzenia, do czego są zdolni ludzie. To nieludzkie. Gdzie witanie sąsiada? Odświeżanie mu chodnika i witanie mu dzieci?”.

Udzielający się widzom filmu epistemologiczny niepokój filmowego Eda zapewnił grającemu jego antagonistę Bardemowi Oscara, Złoty Glob i Nagrodę Bafta, a kreowanej przez niego postaci czterdzieste czwarte miejsce w panteonie rankingu stu największych postaci kina według magazynu „Empire” (*The 100 Greatest Movie Characters*, 2016), ale też... bezkarność. Miłośnicy twórczości Coenów wiedzą jednak, że amerykańska prowincja w ich ujęciu ma wiele oblicz. Aby więc w swoim serialu antagoniście z czterdziestego czwartego miejsca rankingu „Empire” dobrać godnego przeciwnika, Hawkey sięgnął po inne uosobienie kultury peryferii – bohaterkę z lokaty sześćdziesiątej dziewiątej (i trzydziestej trzeciej pozycji w zestawieniu Amerykańskiego Instytutu Filmowego), czyli Marge Gunderson z filmowej wersji *Fargo*. Naturalnie obie te postaci poddano liftingowi. Tym razem Anton przyjechał na mroczną i mroźną prowincję pod nazwiskiem Lorne’a Malvo, nie miał już kamiennego oblicza Bardema i mało twarzowej fryzury na pazia, lecz facjatę Billy’ego Boba Thorntona, na której malował się złośliwy grymas podkreślony jeszcze gorzej dobranym uczesaniem z nieświeżą grzywką.

W miejscu Marge Solverson, kreowanej przez Frances McDormand, pojawiła się natomiast Molly Solverson (Allison Tolman), której okrągła figura w pierwszych scenach serialu jeszcze nie zapowiadała ciąży. Z zestawienia wielu zabaw-

¹ Wszystkie śródtytuły pochodzą z *Mitu Syzyfa* (Camus, 1991, s. 107-110). Stamtąd też zaczerpnięto pozostałe cytaty z tego dzieła.

nych różnic pomiędzy tymi postaciami z pewnością mogłoby powstać fascynujące studium porównawcze, lecz dla celów tego tekstu znacznie istotniejsze jest to, co te bohaterki łączy i sprawia, że obie – w przeciwieństwie do szeryfa Eda Toma Bella – prowadzą egzystencję nastawioną na akcję, a nie kontemplację.

Te cechy to skrupulatność, cierpliwość w obliczu ograniczającej jej aktywność indolencji szefa i małomówność wyrażająca się także w braku skłonności do filozoficznych dociekań, która jednak wynika ze świadomej decyzji, a nie wrodzonej dyspozycji, o czym widz może się przekonać, gdy obie bohaterki w chwili kryzysu pozwalają sobie na etyczne rozważania złożone z serii retorycznych pytań. Gdy Marge domagała się od przestępcy odpowiedzi „po co to wszystko” niemal tymi samymi słowami, jakie wyrzuciła z siebie Molly podczas odwiedzin w szpitalu, obie rozwiały wątpliwości, jakoby nie były dręczone przez absurd ich egzystencji.

Tym sposobem pierwsza seria *Fargo*, składająca się z odcinków o tytułach nawiązujących do logicznych paradoksów i nierozwiązywalnych zagadek, pozostawia widza z dwoma filozoficznymi dylematami właśnie „z tego samego asortymentu”. Pierwszym z nich jest oczywiście pytanie, skąd pochodzi zło symbolizowane przez Antona/Lorne’a. Drugim – co skłoniło Marge/Molly do odmowy wnikania w tragizm swojej kondycji. Odpowiedzi na oba pytania udziela drugi sezon, przy okazji rozprawiając się z mitologią dawnych dobrych czasów kultywowaną przez Eda Toma Bella, ale także z mitami wpisanymi w poświęcony mu film. Filozoficzną rozprawkę serwowaną przez drugi sezon *Fargo*, w który Coenowie włączyli się jako producenci wykonawczy, można więc porównać do ekshumacji i powtórnej sekcji amerykańskiego snu dokonanej rękoma tych samych koronerów o wisielczym poczuciu humoru, którzy przeprowadzili ją sześć lat wcześniej. Tyle że tym razem udało im się dostrzec rasę denata, jego płeć i prawdziwą przyczynę zgonu. Po rewizji protokołu oględzin korekcie nie uległ więc tylko jeden punkt. Delikwent w dalszym ciągu nie żyje, a do zestawu prosektoryjnych narzędzi z obszaru egzystencjalnej filozofii najwyraźniej przybyły też wiertła i skalpele pożyczone z laboratorium teorii postkolonialnych i feministycznej krytyki kultury.

Szyf był najmądrzejszym i najbardziej przezornym ze śmiertelnych. Wedle innej tradycji jednak miał skłonności zbójckie. Nie widzę w tym sprzeczności

Na przekór serialowym konwencjom, druga seria *Fargo* jest prequelem luźno związanym z fabułą pierwszego cyklu. Fabuła toczy się w 1979 roku, gdy wielkimi krokami zbliża się era reagonomiki, która zmiecie z powierzchni ziemi miriady amerykańskich rodzinnych firemek, uważanych za sól ziemi przedreagonowskiego kapitalizmu, i ustanowi panującą do dzisiaj korpokrację.

Coenowie i Hawley nie byliby sobą, gdyby tych przemian nie ujeli w formie gangsterskiej makabreski. Dlatego rodzinnym biznesem wpadającym w tryby umacniającego się systemu monopoli jest niewielki przestępczy syndykat założony przez niemieckiego emigranta Otta Gerharda. O tym niekonwencjonalnym przedsiębiorstwie Wojciech Orliński pisze, że:

zaczął działać w czasach prohibicji, potem przestawił się na haracze i narkotyki. Niewielki biznes, ale dawał utrzymanie rodzinie i kilkunastu wynajętym cynglom. Na rodzinny biznes Gerhardtów chrapkę ma syndykat zbrodni z Kansas City, odległego o dzień jazdy samochodem. Kansas City to już jest metropolia pełną gębą i tamtejsza mafia działa w sposób profesjonalny, jak porządnie zarządzana korporacja. [...] Widzimy nawet prezentację ze slajdami (takimi prawdziwymi – czasy PowerPointa dopiero nadejdą), która dotyczy konieczności przejścia interesu rodziny Gerhardtów. Na jej podstawie syndykat z Kansas City podejmuje decyzję: przejmujemy! (Orliński, 2016).

Coenowie i Hawley nie byliby też sobą, gdyby tej dykteryjki z życia drobnej przestępczości (czy też: przedsiębiorczości) nie podlali solidną dawką egzystencjalizmu. Odwołania do filozofii Sartre'a i dramaturgii absurdu pojawiają się więc nie tylko w tytułach odcinków przywołujących tak znaczące dzieła jak *Bojaźń i drżenie*, *Nosorożec* czy *Mit Syzyfa*, ale przede wszystkim w dialogach postaci, uwięzionych w camusowskiej pułapce i konfrontowanych z tragizmem własnej kondycji w dysputach na temat domorośłych interpretacji wyimków z *Mitu Syzyfa*, podtykanych przez sprzedawczynię w sklepie mięsnym.

Oczywiście w zbiorze coenowskich Syzyfów nie brakuje postaci, z jakimi reżyserzy zdążyli już swoich widzów oswoić. Należy do nich choćby rzeźnik Ed, mielący przypadkową ofiarę w przemysłowej maszynie do mięsa znacznie sprawniej niż rzeźmieszek z filmu *Fargo* rozdrabniał kolegę w niewielkim tartaku. Z typowym dla Coenów poczuciem humoru rzeźnik ten ucieka w krwawy pracoholizm przed świadomością iluzoryczności własnego małżeństwa oraz... nieuchronności śmierci, choć poczucie tej ostatniej wzbudza w nim wspomniana wielbicielka Camusa oraz sielskie malowidło, którego tematem są pasące się krowy. Dodatkowym smaczkiem jest fakt, że odtwórca tej roli, Jesse Plemons, dowiedział się od reżysera, że jego bohater „jest jak krowa” (Fernandez, 2015), o czym zresztą łatwo się przekonać, gdy umiera w chłodni (sic), tragicznie świadomy absurdu własnego losu, wypieranego niemal przez całe życie.

W równie zawile serpentyny splatają się też życiowe tory i przemyślenia pozostałych Syzyfów: najmłodszego i niepełnosprawnego intelektualnie członka

dynastii Gerhardów Charliego, policjanta Lou, stopniowo godzącego się z autoidentyfikacją ze wspomnianym motywem, oraz dwóch dążących do emancypacji przedstawicieli mniejszości etnicznych: elokwentnego Afroamerykanina Mike'a Milligana oraz rdzennego Amerykanina Hanzeego. Obaj mogliby posłużyć jako podręcznikowe przykłady zastosowania strategii mimikry Homiego Bhabhy. Hanzee uciekł jednak z pułapki niedoskonałej imitacji, bo wypowiedział posłuszeństwo kolonizatorowi, zamordował swojego zwierzchnika i wbrew przestrogom Bhabhy osiągnął stan doskonałego kamuflażu, by zając miejsce pana, w wyniku czego zginął typową śmiercią gangstera. Tej przezorności brak Mike'owi, któremu wierna służba korporacyjnemu molochowi przyniosła jedynie udrękę i powolną agonię w kieracie obdzierającej z podmiotowości korporacyjnej maszyny. Jak pisze Camus: „Bogowie nie bez racji doszli do wniosku, że nie ma straszniejszej kary niż praca bezużyteczna i bez nadziei”.

Jednak syzyfowe brzemie, dźwigane przez mniejszości etniczne nawiedzające coenowskie Bemidji i okolice, wciąż jest lżejsze od skał wtaczanych pod górę przez mieszkające tam kobiety. U nich bowiem na zawód niespełnionym amerykańskim snem nakłada się też rozczarowanie panującą pod koniec lat 70. schyłkową fazą drugiej fali feminizmu i początkową fazą trzeciej. Ich cieniem stał się miraż postfeminizmu, przez który według Agnieszki Graff „[f]eministyczna obietnica równościowego świata, w którym kobieta może «mieć wszystko» (*have it all*), została w kolejnych dekadach przekształcona w obowiązek, by we wszystkich sferach życia odnieść indywidualny sukces” (Graff, 2014, s. 57-58).

Choć postacie zdają sobie sprawę z iluzoryczności tej ideologii, ich status „podporządkowanych innych” w ujęciu Gayatri Spivak uniemożliwia im stworzenie języka, którym mogłyby obnażyć postfeministyczny fałsz, bo – jak tłumaczy Ewa Majewska – wewnątrz dominującej narracji obcość podporządkowanego innego jest tak ekstremalna, że jego skargi pozostają niesłyszalne (Majewska, 2012, s. 337). Ten mechanizm trafnie opisano w jednym z ostatnich dialogów Lou z Peggy, podczas którego policjant z dumą zidentyfikował się z silnie przez niego spatriarchalizowaną wersją mitu Syzyfa: „Pchamy ten głaz. Mężczyźni. Mówimy, że to ciężar, ale to przywilej”, nie może jednak ani zrozumieć, ani nawet usłyszeć skarg Peggy usiłującej mu uświadomić, że w jej przypadku uczestnictwo w amerykańskim śnie polega na reprodukcji niespełnionych postfeministycznych obietnic: „Pragnęłam być kimś. [...] Chciałam wybierać. Być sobą. Nie spełniać cudzych oczekiwań. [...] Też jestem ofiarą [...] Nie zrozumiesz, jesteś mężczyzną. To kłamstwo, że dasz radę. Będziesz żoną i matką, zrobisz karierę, jakby doba miała trzydzieści sześć godzin. Kiedy nie potrafisz, mówią, że to twoja wina. Jesteś gorsza...”.

Dorota Masłowska zawyrokowała, że „gdy [Rye] próbuje uciekać z nożem do steków w plecach, wpada pod samochód niejakiej Peggy Blomquist. Krew z jego ust cieknie wprost na jej ukochane kobiece magazyny, których stosami zaściewa rzeczywistość, jakby chciała ją przed sobą zasłonić. Tak, Peggy ma skłonność do unikania faktów” (Masłowska, 2016). Ponieważ według Angeli McRobbie, właśnie te czasopisma odegrały olbrzymią rolę w formułowaniu postfeministycznego fantazmatu (*Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, 2014, s. 509), konstatacja Wojciecha Orlińskiego, że Peggy „[w]plątała się w tę aferę z powodu własnej głupoty. I brnie coraz głębiej, bo próbuje zacierać za sobą ślady. Pomaga jej w tym beznadziejnie w niej zakochany, safandulowaty mąż Ed, który nie widzi, że jego żona potrzebuje pomocy psychiatry, a nie kogoś, kto umie pozbyć się zwłok” (Orliński, 2016) wydaje mi się nazbyt uproszczona. To, co Masłowska nazywa „unikaniem faktów” bądź „zaściewaniem sobie rzeczywistości”, jest strategią przyjętą przez wszystkie największe heroiny tego serialu. O tragizmie ich losu nie tyle decyduje konieczność wtaczania głazu na szczyt, lecz dodatkowy wysiłek, jaki wkładają w reprodukcję kłamstwa o celowości swojej syzyfowej pracy, ponieważ jej absurd pozostaje niewypowiedzalny.

Tragedia zaczyna się, kiedy Edyp wie

Najsilniej w iluzję emancypacji w ramach kapitalizmu wikła się Floyd, tym usilniej wmawiająca bliskim i wrogom, że jest w stanie pokierować erodującym rodzinnym przedsiębiorstwem, ponieważ „nie ma już zajęć męskich i kobiecych”, im wyraźniej widać, że głąz syndykatu Gerhardów, który pragnęłaby wepchnąć na dawne koleiny umiarkowanego ekonomicznego sukcesu, już od dawna toczy się w przepaść. Dlatego jego najbardziej sugestywną i dosłowną ilustracją stała się scena negocjacji pomiędzy Floyd a reprezentującym kansaskiego molocha Joe Bullo (Brad Garrett). Poprzedziła ją sekwencja mozolnego i majestatycznego schodzenia do malarsko zakomponowanych podziemi hotelu, zespolona z ujęciem Otta unieruchomionego i upokorzonego swoją chorobą, wykonującego pieśń Hioba z drugiego motetu Johannes Brahmsa.

Szerokie ujęcie wnętrza piwnicy, w której odbywały się negocjacje, nie mogły być bardziej jednoznaczne – obrus spływający z negocjacyjnego stołu układa się w kulisty kształt nader wyraziście ewokujący ów gigantyczny głąz, po który Floyd zeszła aż na samo dno Pearl’s Hotel, gdzie zatrzymali się wysłannicy kansaskiego syndykatu. Z dialogu wynikało, że to Floyd zaaranżowała cały ten zapożyczony z *Ojca chrzestnego* teatr – to ona zaprosiła mediatora i do dla niej zaplanowano scenografię, której dominantą była utrzymana w kafkowskich kadrach ascetyczna biel przypominającego ołtarz stołu. Nawet gdyby układ przy tym stole nie

był ściśle hierarchiczny (zasiedli przy nim tylko Floyd, Joe i mediator, za Floyd siedzieli jej synowie, a pozostali członkowie syndykatu stali dookoła), nigdy nie mogłoby przy nim dojść do żadnej włoskiej uczy, bo – choć w drugim planie majaczył ekspres do kawy – bieli obrusa nie zakłóca nawet najdrobniejsza skaza, jaką mogłaby się stać choćby drobna filizanka.

Pamela Grace, zwracając uwagę na symbolikę posiłków w filmie *Fargo*, podkreśla kontrast pomiędzy rytualnymi biesiadami Marge i jej męża Normy a sceną, podczas której protagonistka spotyka się z niezrównoważonym psychicznie kolegą ze szkoły i „nie spożywa przy nim ani jednej kalorii” (Grace, 2004, 48), więc trudno się oprzeć wrażeniu, że i w tej scenie ogołocony stół ma głębokie symboliczne znaczenie, bo podkreśla bezradność świeżo upieczonej matki chrzestnej zwykle filmowanej bądź przy stole kuchennym, bądź w chwilach, gdy – karmiąc swoich synów lub męża – przejmuje nad nimi władzę.

Marge, w rozmowie z Joe, nie zyskała kontroli ani składając mu ofertę podziału terytorium, tym samym błagając go językiem korporacyjno-biznesowej nowomowy o pozostawienie jej dzieci i męża przy życiu za cenę utraty resztek godności, ani intonując swoją własną „skargę Hioba”, w której znów położyła akcent na pragnienie zachowania synów przy życiu:

Patrzy pan na starą kobietę. Mam sześćdziesiąt jeden lat. Urodziłam sześcioro dzieci. Trzykrotnie poroniłam. Dwóch moich synów tu jest. Dwóch urodziło się martwych. [...] Chociaż jestem stara, nie zakładajcie, że jestem słaba i miękka.

Choć scena ta znajduje się w czwartym odcinku zatytułowanym *Bojaźń i drżenie*, jest bezpośrednią kontynuacją rozmowy, którą Floyd i Joe przeprowadzili w odcinku drugim pod tytułem *Przed drzwiami prawa*, nawiązującym do skatulkowego opowiadania wplecionego w strukturę *Procesu* Kafki. Zgodnie z logiką tego opowiadania, postaci Joego odpowiada kafkowski Odźwierny, a Floyda – człowiek tkwiący przed drzwiami prawa, który „zużywa wszystko, nawet najcenniejsze przedmioty, na przekupienie odźwiernego” oraz „[z]apomina o innych odźwiernych i ten pierwszy wydaje mu się jedyną przeszkodą przy wejściu do prawa” (Kafka, 1991, s. 172-173). Joe gładko wszedł w rolę odźwiernego, który „wprawdzie wszystko przyjmuje, ale mówi przy tym: – Biorę to tylko dlatego, byś nie sądził, żeś czego zaniedbał” (Kafka, 1991, s. 172-173) i „urządza z nim nieraz małe przesłuchania” (Kafka, 1991, s. 172-173), w które wplata na pozór niewinną uwagę: „jest Pani dobrą kobietą [...] Gdyby to ode mnie zależało, zgodziłbym się” i pytanie: „jeżeli podzielimy teren i wkroczymy, zagwarantuje pani, że chłopcy się dostosują?”, na które Floyd odpowiada: „synowie słuchają matki”.

Jednak ostatnie sylaby kwestii Floyd rozbrzmiewają w kontrapunkcie do kadru, w którym mieści się popiersie Joe i uchwycone w amerykańskim planie sylwetki jego ochroniarzy dzień wcześniej napadniętych przez starszego z synów Floyd, Dodda. W chwili, gdy Joe uświadomił jej własną bezsilność wobec nie-subordynacji pierworodnego, umieścił ją na powrót w planie eseju Camusa, tym razem przypisując jej rolę Edypa, który stopniowo pojmuje tragizm swojego losu, lecz nie ustaje w dążeniu do samowiedzy i brnie w jej nieodwracalność. Rozmówca Floyd podjął jej grę i, aby udowodnić swojej przeciwnicze rozmiar jej słabości, postawił ją przed dylematem Abrahama: „to zawsze problem z rodzinną firmą. Jeśli jeden z moich ludzi narazi zawartą umowę, utnę mu rękę. Gdy pyskuje, odetnę mu język. Ale to pani dzieci i wnuki. Jak pokaże pani wasze oddanie?”. Zanim jednak zdąży doprowadzić tę grę na granicę perwersji, Dodd wypowiedział matce posłuszeństwo i został wyprowadzony przez młodszego z synów. Floyd pochyliła się wówczas nad stołem i rozłożyła nad nim ramiona, jakby pochylając się nad głazem, który znów stoczył się na samo dno przepaści. Przez te kilkanaście sekund, gdy twarz Jean Smart tężała w grymasie wyrażającym słynne zdanie Camusa: „[t]warz, która cierpi tak blisko kamieni, sama jest już kamieniem”, trwa jej „czas świadomości Syzyfa”. Gdy Floyd odezwał się ponownie, przeprosiła za swojego syna i znów zapewniła, że będzie jej posłuszny. Była już jednak świadoma, że wypowiada słowa pozbawione treści, a jednak – jak Edyp z cytowanego przez Camusa dramatu Sofoklesa – brnęła w afirmację swojego tragicznego losu.

Pustkę wypowiedzianych przez kobietę słów podkreśliła późniejsza scena z tego samego odcinka, w której Ed dowiedział się od pracodawcy, że za sklep identyfikowany przez niego ze spełnieniem amerykańskiego snu zapłacił czekiem bez pokrycia. Przez to krótki komentarz Joego: „nie sądzę”, poprzedzający złożenie Floyd zaporowej oferty równoważnej z wypowiedzeniem wojny gangów zamykające scenę negocjacji, jest już właściwie zbędny. Od tamtej chwili Floyd zdawała już sobie sprawę, że los jej rodziny i jej własny są przesądzone, co podkreśliła płynąca w tle pieśń Mahlera *Pożegnanie*. Wiedziała też, że jej władza nad klanem była iluzoryczna, a mimo to właśnie cytowanymi na początku tego podrozdziału słowami usiłowała wtłoczyć swojej wnuczce do głowy postfeministyczny miraż, który na jej oczach rozwiął się, zanim jeszcze zabrzmiały pierwsze akordy pieśni Mahlera. Nic dziwnego, że gdy tylko je wypowiedziała, w wyniku napadu mafii z Kansas dom Gerdhardów zatrzęsł się w posadach niczym domek z kart tuż przed rozsypaniem, a jego szyby pękały z brzękiem.

Trzeba wyobrazić sobie Syzyfa szczęśliwym

Spośród głównych bohaterek serialu *Fargo* jednoznacznej identyfikacji z mitem Syzyfa unika jedynie umierająca na raka Betsy: nie można wyrokować, czy jej ucieczka przed świadomością absurdu własnego losu nie jest autentyczna. Tylko ta postać zdaje się skutecznie opierać filozoficznym zapalom ściskającej w dłoniach *Mit Syzyfa* Noreen, brnąć przy tym w prostą epifanię pogardzaną przez egzystencjalistów, lecz hołubioną przez amerykańską prowincję.

NOREEN: Camus mówi, że śmierć czyni życie absurdalnym.

BETSY: Na pewno nie ma sześciolatniej córki.

NOREEN: To Francuz.

BETSY: Może być i z Marsa. Rozsądny człowiek nie mówi takich bzdur. Na ziemi mamy zadanie do wykonania i dostajemy na to czas. Życie się kończy i stajemy przed Bogiem. Powiedz mu, że to był żart Francuza.

Ponieważ nic poza tą wypowiedzią nie świadczy o rzekomej religijności Betsy, a przywołanie w dialogu jej córki wskazuje na to, że to właśnie jej Betsy stara się przede wszystkim oszczędzić świadomości absurdu losu matki, kwestia autentyczności powyższych wynurzeń pozostaje otwarta. Z drugiej strony kobieta jest uosobieniem cnót prowincjuszki przypisywanych mieszkankom Minnesoty skandynawskiego pochodzenia, których odbiciem staną się cechy Marge, wydane przez Grace – to specyficzna mieszanka determinacji, małomówności i przede wszystkim cierpliwości okazywanej indolentnym współpracownikiem². To dzięki tym cechom Betsy dyskretnie i subtelnie rozplątywała dostrzeżone zawilości, podczas gdy oficjalnie prowadzący śledztwo jej mąż przesiadywał na miejscu zbrodni pogrążony w czynności zgoła odwrotnej, czyli splątywaniu węzłów i prowadzeniu bezproduktywnych egzystencjalnych rozważań, a echem tej relacji w pierwszym sezonie stało się mozolne dążenie Molly do ukarania winnych serii morderstw Lorne'a i Nygaarda utrudniane jej przez niekompetencję zwierzchnika i własnego męża.

Jednak wgląd w proces kształtowania się postaw przyszłej komisarz Solverson, która w drugim sezonie pojawiła się jako rezolutna sześciolatka wtulona w wycieńczone chorobą ciało matki, nie jest jedynym spoiwem obu serii. Uważni widzowie dostrzegą, że jedyne pozostałe przy życiu członki klanu Gerhardów, Charliego, i Antona Chigurha łączy coś więcej niż upodobanie do niekonwencjonalnych fryzur. Wiele analogii związanych z tymi postaciami skłania do

² Warto zwrócić uwagę choćby na analizowaną przez Grace scenę, w której Marge, prowadząc śledztwo, dba też o samopoczucie ośmieszającego się przy niej podwładnego (Grace, 2004, s. 41).

postawienia teorii, że Charlie Gerhardt i Lorne Marno to jedna i ta sama postać. Najbardziej sugestywną z nich jest fakt, że Anton po raz ostatni pojawił się na ekranie, kuśtykając i przyciskając do torsu zawieszoną na prowizorycznym temblaku złamaną dłoń, a Charlie – z racji porażenia mózgowego – poruszał się w ten sposób przez cały serial. I chociaż na niekorzyść tej teorii działa fakt, że całkowite wyjście lub skuteczne zamaskowanie niepełnosprawności tej postaci nie wydaje się prawdopodobne, całkowita transformacja rdzennego Amerykanina Hanzeego w Moseesa Tripoli rasy kaukaskiej pozwala przypuszczać, że także w kwestii cudownego uleczenia Charliego scenarzysta może puścić wodze fantazji.

Perypetie Charliego prowadzące od chłopięcego buntu do samotnego oczekiwania na wyrok za próbę morderstwa układają się w dość prawdopodobną przedakcję *To nie jest kraj dla starych ludzi*, w której mieści się odpowiedź na pytanie o formację Antona, przez co druga seria *Fargo* nabiera kształtu opowieści o młodzińskich czynach zarówno bestii, jak i kobiety, której w przyszłości przyjdzie tę bestię wytropić, a przy tym daje jednoznaczną odpowiedź na pytania dręczące Eda Toma Bella. Widmo zła krążące po Ameryce nie przyszło z zewnątrz, lecz jest immanentnie wpisane w jej istotę, której konstytutywnym elementem jest wyzysk mniejszości, koncentracja kapitału i blokada awansu społecznego.

Jak wspomniałam we wstępie do tego artykułu, Coenowie nie po raz pierwszy diagnozują swoją kulturę przy użyciu instrumentarium z obszaru egzystencjalnej filozofii. Nie jest też dla nich novum wpisywanie tej diagnozy w formę postmodernistycznej gangsterskiej humoreski – doskonałym przykładem takiego melanzu gatunków był już choćby *Burton Flink, Bracie, gdzie jesteś? czy Trzeba zabić starszą panią*. Jednak w żadnej z tych produkcji nie znalazły się wnioski tak radykalne – przypomnijmy, że wedle najświeższych ustaleń krzywo uśmiechniętych koronerów grzebiących w obumarłych tkankach amerykańskiego snu, pacjent zmarł na skutek galopującego reaganizmu, najdotkliwiej krzywdzącego te same mniejszości, którym amerykański mit sprzedano jako drogę do emancypacji. Co gorsza, finał serialu rozwiewa nadzieje na jego przepracowanie i zbudowanie wspólnoty, która odpowiadałaby nostalgicznym fantazjom, jakie Ed Tom Bell projektował na „dawne dobre czasy”, a Betsy – na nieosiągalną dla niej przyszłość.

Symbolem dalszego wikłania się w coraz bardziej spotworniałe warianty amerykańskiego losu jest znów zaczerpnięta z filozofii egzystencjalnej, na pozór wykonywalna, decyzja Peggy o wyborze więzienia: „Odsiadywałabym wyrok w Kalifornii. Widziałam reportaż o więzieniu na północ od San Francisco.

Z widokiem na zatokę. Przyjemnie. Zobaczyłabym pelikana”. Nadzieje Peggy znów jednak są próżne, a jej wybór znów okazuje się iluzoryczny – przywołane przez nią Alcatraz przestało funkcjonować już w 1963 roku.

Bibliografia

- Camus, A. (1991). *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, przeł. J. Guze. Warszawa: Wydawnictwo Krąg.
- Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. (2014). Red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokolowska, A. Mrozik, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Fernandez, M.E. (2015)., *Fargo's Jesse Plemons on His Minnesota Accent, Gaining Weight, and Killing People (and Hiding the Bodies) on TV*, „Vulture”. <http://www.vulture.com/2015/10/fargo-jesse-plemons-on-killing-people-on-tv.html> [dostęp: 14.06.2016].
- Grace, P. (2004). *Motherhood, Homicide, and Swedish Meatballs. The Quiet Triumph of the Maternal in Fargo* [w:] *The Coen Brothers Fargo*, red. W. Luhr. Cambridge: Cambridge Press.
- Graff, A. (2014). *Dziewczyny na mapie amerykańskich sporów o kobiecość, seks i politykę płci. Backlash, postfeminizm czy post-postfeminizm?* [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. Daria Bruszevska-Przytuła, Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska. Olsztyn: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.
- Hrapkiewicz, B. (2011). *Bracia Coen: wątpiący relatywiści*. „Dwutygodnik” nr 49, 2/2011, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1824-bracia-coen-watpiacy-relatywisci.html>.
- Kafka, F. (1991). *Proces*. Warszawa: Dom Wydawniczy „Jota”.
- Kulińska, D. (2011), *Egzystencjalne kino braci Coen*. Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Praca licencjacka opublikowana pod adresem: <http://kino-braci-coen.eprace.edu.pl> [dostęp: 14.06.16].
- Majewska, E. (2012). *Postkolonializm w Polsce – propozycja feministyczna*. „Przegląd kulturoznawczy”, nr 4 (14)/2012.
- Masłowska, D. (2016). *Głupota: Adidas for mafia*. „Dwutygodnik” nr 184, 04/2016, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6510-glupota-adidas-for-mafia.html>.
- Orliński, W. (2016). „*Fargo 2*”, *Mafia z małego miasteczka skutego lodem*. „Gazeta Wyborcza”, 8.01.2016. <http://wyborcza.pl/1,90535,19438739,fargo-2-mafia-z-miasteczka-skutego-lodem.html> [dostęp: 14.06.2016].
- The 100 Greatest Movie Characters*, „Empire”. <http://www.empireonline.com/movies/features/100-greatest-movie-characters/> [dostęp: 14.06.2016].

**Disassembly of American Sleep with a scalpel *Myth Sisyphus*.
The existentialism and the diagnosis of the American crisis
in *Fargo* series**

In my paper I focus on presenting the American crisis on the example of the series *Fargo*. The Coen brothers show different heroes in the role of contemporary Sisyphus. Drawing on the philosophy of Sartre and Kierkegaard, they analyze the existential condition of their characters and expose the American dream. They entangle the characters into economic, emotional and living crises in order to expose the illusion of emancipation in capitalism.

Słowa kluczowe: Słowa kluczowe: egzystencjalizm, amerykański serial telewizyjny, *Fargo*

Keywords: existentialism, American tv series, *Fargo*