



KAMILA ŻYTO

---

# FILM NOIR I KINO BRACI COEN

---

FILMO!ZNAWCY



**FILM NOIR**  
**I KINO BRACI COEN**



REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ  
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTviT

*prof. dr hab. Jolanta Dylewska (współprzewodnicząca Komitetu Redakcyjnego)*  
*dr Piotr Mikucki, dr Anna Zarychta*

UNIwersytet Łódzki

*prof. zw. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (współprzewodniczący Komitetu Redakcyjnego)*  
*prof. dr hab. Tomasz Kłys, prof. dr hab. Piotr Sitarski*

**Państwowa Wyższa Szkoła  
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi**



**WYDAWNICTWO**  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO



KAMILA ŻYTO

---

# FILM NOIR I KINO BRACI COEN

---

FILMO!ZNAWCY

Państwowa Wyższa Szkoła  
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi



Łódź 2017



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO



Kamila Żyto – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej  
Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

*Alicja Helman*

REDAKTOR INICJUJĄCY

*Urszula Dzieciatkowska*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

*Dorota Stępień*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Munda – Maciej Torz*

PROJEKT GRAFICZNY SERII

*Adrian Dutkowski*

PROJEKT OKŁADKI

*Katarzyna Turkowska*

Na okładce wykorzystano kadry z filmu  
*Człowiek, którego nie było* (*The Man Who Was't There*, 2001) reż. Joel i Ethan Coen

© Copyright by Kamila Żyto, Łódź 2017

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2017

© Copyright for this edition by Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna  
i Teatralna im. Leona Schillera, Łódź 2017

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Biblioteki  
i Ośrodka Informacji Filmowej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej  
i Teatralnej im. Leona Schillera  
Wydanie I. W.07695.16.0.M

Ark. wyd. 20,5; ark. druk. 21,625

<https://doi.org/10.18778/8088-528-8>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: ISBN 978-83-8088-528-8, e-ISBN 978-83-8088-529-5  
Wydawnictwo Biblioteki i Ośrodka Informacji Filmowej PWSFTviT: ISBN 978-83-6550-122-6



*Pamięci moich rodziców*







## Spis treści

Podziękowania .....	9
Wstęp .....	11
Część pierwsza. Pytania bez odpowiedzi – kilka uwag na temat filmu <i>noir</i> (i nie tylko) .....	25
Rozdział I. Między klasycznym kinem <i>noir</i> a filmami <i>neo-noir</i> – bezdroża i ślepe zaułki .....	27
1. Problemy, problemy i kłopoty .....	27
2. W poszukiwaniu korzeni – francuski łącznik .....	29
3. Co na to inni? – film <i>noir</i> w piśmiennictwie anglosaskim i amerykańskim ....	36
4. W stronę odpowiedzi na pytania bez odpowiedzi .....	38
5. Kto za kim stoi, czyli zaplecze ideowo-światopoglądowe .....	46
5.1. Amerykańskie oblicza egzystencjalizmu .....	46
5.2. Jądro ciemności – film <i>noir</i> z perspektywy francuskiej filozofii egzysten- cjalnej .....	49
5.3. Demony psychoanalizy .....	63
6. Odwieczne wątpliwości – film <i>noir</i> jako gatunek i tonalność .....	68
7. Pytanie o styl i estetykę .....	74
8. W poszukiwaniu wzorca .....	80
8.1. Wizualny ekwiwalent egzystencjalnych niepokoi .....	80
8.2. Narracja i fabuła .....	82
8.3. Nie tylko <i>femme fatale</i> .....	94
Rozdział II. <i>Neo-noir</i> – w poszukiwaniu kompromisu .....	99
1. Jeszcze większe kłopoty .....	99
2. Strategie poklasycznych filmów <i>noir</i> .....	102
3. <i>Neo-noir</i> niejedno ma imię .....	103
4. <i>Noir</i> w obliczu nowych możliwości .....	108
5. Radykalny kryzys – narracja, bohater, sytuacja .....	110



Część druga. W nicość śniąca się droga – <i>noir</i> w twórczości braci Coen .....	115
Rozdział I. <i>Śmiertelnie proste</i> – melodramat nieszczęśliwych zbiegów okoliczności .....	117
1. Śladami nawiązań .....	121
2. Visser, destrukcyjny detektyw .....	131
3. Abby, czyli dysfunkcyjna <i>femme fatale</i> .....	139
4. Marty, przypadek patologiczny .....	147
5. Ray, zagubiony kowboj .....	152
6. Ikonografia .....	156
7. Pusty świat, puści ludzie .....	160
Rozdział II. <i>Ścieżka strachu</i> – egzystencjalne niepokoje gangstera .....	169
1. W cieniu Hammetta .....	172
2. Kino gangsterskie jako gatunkowa rama .....	177
3. Zwierzęta różnej maści .....	181
4. Między słowami .....	190
5. Geometria struktury – symetrie, trójkąty, powtórzenia .....	193
6. „ <i>Nobody knows anybody</i> ” – credo racjonalisty .....	196
7. Podwójna natura .....	204
8. Kapelusz, wiatr i sen, czyli niepokój .....	209
9. Przemoc, czyli absurd .....	212
Rozdział III. <i>Fargo</i> – detektywistyczny paradokument w bieli .....	217
1. Brak <i>noir</i> w <i>noir</i> (?) .....	219
2. <i>Docu-noir</i> – nowe ścieżki inspiracji .....	224
3. Detektyw Gunderson na tropie .....	235
4. <i>It's a White World</i> .....	252
5. Męski świat desperacji .....	257
Rozdział IV. <i>Człowiek, którego nie było</i> – kiedy Obcego dopadają mdłości .....	267
1. W cieniu wątpliwości rodzą się psychozy .....	271
2. Duch Caina znów nawiedza świat Coenów .....	275
3. Ed Crane – bohater powieści egzystencjalnej .....	284
4. W poszukiwaniu utraconej tożsamości .....	294
5. Alienacja Obcego, czyli historia istoty pozaziemskiej .....	296
6. „Ja” jako rzecz .....	299
7. Nowoczesne niepokoje bohaterów .....	311
8. Kwestia stylu, kwestia gustu .....	311
Zamiast zakończenia. Modernizm czy postmodernizm – kino <i>neo-noir</i> i bracia Coen.....	315
Bibliografia .....	321
Filmografia .....	329
Indeks osób .....	333
Indeks filmów .....	337
Summary .....	343
O autorce .....	345



## **Podziękowania**

Książka ta nigdy by nie powstała, gdyby nie wsparcie moich rodziców i ich nieustająca wiara we mnie. Wiem, że gdziekolwiek są, są dumni. Nieocenioną pomoc merytoryczną otrzymałam od niezastąpionych menterek – profesor Alicji Helman i profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej. Inspirujące dyskusje i spory prowadziłam ponadto z moimi przyjaciółmi z filmoznawczego świata i nie tylko.







## Wstęp

Jednym ze znaczących zjawisk współczesnej kinematografii jest częste pojawianie się na ekranach kin całego świata filmów określanych przez krytykę mianem *neo-noir*. Pojęcie to, na ogół traktowane jako interpretacyjny wytrych, trudno jednak precyzyjnie zdefiniować czy opisać. Reżyserów dzieł *neo-noir* nie łączy ani wspólnota pokoleniowa, ani miejsce pochodzenia, ani nawet zbliżona strategia twórcza. Można odnieść wrażenie, że często filmy tak określane/definiowane/identyfikowane więcej dzieli niż łączy. Nawet jeśli zgodzimy się z tezą, że istnieje między nimi wyczuwalne pokrewieństwo, nie konstytuuje ono odrębnego gatunku, nie wpływa na powstanie odrębnego stylu lub nurtu. Wyrażna pozostaje jedynie „pewna tendencja”... Jedynym punktem stycznym dla filmowców tworzących, zazwyczaj zresztą nieregularnie, obrazy filmowe określane jako *neo-noir* wydaje się świadome czerpanie – na wiele różnych zresztą sposobów – z tradycji kina *noir*. Dodać należy, że już ono samo było/jest zjawiskiem(?)/nurtem(?)/gatunkiem(?) wielce problematycznym, jeśli chodzi o swą genologiczną istotę, historyczny moment funkcjonowania czy cechy dystynktywne. Wszystkie zasygnalizowane problemy związane z pojęciami film *noir* i *neo-noir* będą przeze mnie szerzej omawiane w pierwszej części książki, gdyż ich wskazanie oraz częściowe chociażby rozwikłanie staje się koniecznym warunkiem uporządkowania pola metodologicznego przed przystąpieniem do analizowania konkretnych dzieł. Na wstępie jednak trzeba zastrzec, że w tej materii wciąż można postawić więcej pytań niż udzielić jednoznacznych, rozstrzygających odpowiedzi. Praca ta nie rozwieje wszystkich wątpliwości. Nawet jeśli zgodzimy się z tezą, że istnieje między tak zwanymi filmami *neo-noir* wyczuwalne pokrewieństwo, nie konstytuuje ono odrębnego gatunku, nie tworzy też wspólnego nurtu. Być może „kino czarne” pozostanie również mroczne w sferze definicji, pomimo podjęcia przeze mnie (entej na gruncie filmoznawstwa) próby usystematyzowania teoretycznych zagadnień z nim związanych. Mam jednak nadzieję, że przynajmniej niektóre kwestie, dotyczące stosowanej terminologii i zakresu proponowanych definicji, zostaną wydobyte z odmetów uogólnień oraz niezobowiązujących, nieprecyzyjnych uzusów, a następnie poddane wnikliwej redefinicji.



Nazwiska i tytuły związane z kinem *noir* można by mnożyć. Za *neo-noir* uznaje się, między innymi, filmy Christophera Nolana [choćby *Śledząc* (*Following*, 1998), *Memento* (*Memento*, 2000), *Mroczny rycerz* (*The Dark Knight*, 2008)], Wong Kar-Waia [*Upadłe anioły* (*Duo luo tian shi*, 1995), *Chungking Express* (*Chung Hing sam lam*, 1994)], Quentina Tarantino [*Wściekłe psy* (*Reservoir Dogs*, 1992), *Pulp Fiction* (*Pulp Fiction*, 1994)] czy Ridleya Scotta [*Łowca androidów* (*Blade Runner*, 1982)]. Periodyzacja, wskazująca na fazę *neo-noir* w kinie<sup>1</sup> nie jest precyzyjna. „Nowe kino czarne” zdaje się trwać – z różnym nasileniem oczywiście – od końca klasycznego okresu kina *noir*, czyli roku 1958 i filmu *Dotyk zła* (*Touch of Evil*) Orsona Wellesa.

Wśród licznych twórców dzieł *neo-noir* wymienia się także (nie bez powodów zresztą) braci Ethana i Joela Coenów. W ich bogatym dorobku artystycznym bez większych trudności i wątpliwości wskazać można sześć obrazów filmowych, które z tradycją kina *noir* mają wiele wspólnego. Otwartym na razie pozostawiam pytanie, czy są to filmy *neo-noir*, a także kwestię, czy w ogóle zasadne jest – jeśli tak, to w jakich przypadkach i na jakich zasadach – operowanie tym właśnie pojęciem, którego przedrostek wyraźnie przecież wskazuje na pojawienie się jakiejś „nowej”, „odmiennej”, wcześniej w obrębie kina *noir* nieobecnej jakości. Nowej na tyle zresztą, że wymagającej zaakcentowania i umożliwiającej wyznaczenie definicyjnej linii demarkacyjnej, służącej podkreśleniu zwrotu, jaki się dokonał. Jednak łatwość, z jaką w dorobku Coenów wskazać można filmy czerpiące z tradycji kina *noir*, nie powinna skłaniać do braku intelektualnej czujności. Jednocześnie należy podkreślić, że ich dzieła pozostają jakościowo „inne”, „odrębne”, „osobne”. Ale czy inne tylko względem filmów czarnych uznawanych za klasyczne? Czy może „odmienne” także w kontekście przywołanego już chociażby *Memento* Nolana? Dla porządku należy wymienić filmy braci Coen, które zrodziły się – w ten czy inny sposób – z ducha *noir*. Należą do nich bez wątpienia: *Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984), *Ścieżka strachu* (*Miller's Crossing*, 1990), *Fargo* (*Fargo*, 1996), *Człowiek, którego nie było* (*The Man Who Wasn't There*, 2001) oraz – w dużym stopniu, choć na innych nieco zasadach, o czym będzie mowa później – *Big Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998) i *To nie jest kraj dla starych ludzi* (*No Country for Old Men*, 2007).

Wskazane obrazy filmowe stanowią istotną część dorobku artystycznego amerykańskich twórców. Konsekwencja, z jaką Joel i Ethan Coenowie na przestrzeni trzech dekad swojej zawodowej aktywności powracają do tematów, wątków, rozwiązań narracyjnych oraz stylistycznych charakterystycznych pierwotnie dla, dziś już historycznego, zamkniętego,

---

<sup>1</sup> W pierwszej części książki wyjaśnię i uzasadnię, dlaczego piszę o fazie *neo-noir* w kinie, a nie po prostu filmach *neo-noir*.



klasycznego okresu kina *noir*, składnia do wniosku, a przynajmniej sankcjonuje postawienie hipotezy, że właśnie poprzez odwoływanie się do tej kategorii, czy za jej pośrednictwem, najlepiej wyraża się ich własna, autorska wizja świata. Oczywiście nie chodzi tu o przekładalność wrażliwości charakterystycznej dla kina *noir* lat czterdziestych i pięćdziesiątych w skali jeden do jednego. Taki zabieg nie jest po prostu możliwy, bo zmieniły się czasy, okoliczności czy społeczna struktura rzeczywistości. W przypadku kina braci Coen mamy do czynienia z autorską rekonfiguracją *noir*, w moim przekonaniu na tyle jednak bliską duchowi oraz istocie „pierwowzoru” (okaże się nią zaplecze ideowo-światopoglądowe), tak mocno w nim osadzoną (choćby przez intertekstualne odniesienia), że stosowanie do kina braci Coen kategorii *neo-noir* jest wątpliwe, problematyczne lub po prostu staje pod znakiem zapytania. Oczywiście Coenowie w każdym swoim filmie przyjmują nieco inną strategię czerpania z ducha *noir* – zarówno z jego filmowej, jak i literackiej tradycji. Każdorazowo rekonfiguracji podlegają bowiem różne aspekty czy poziomy konstytuujące tożsamość klasycznego *noir*, inny wyróżnik tego skomplikowanego zjawiska zostaje poddany oglądowi. Raz w centrum ich zainteresowania znajduje się styl (*Człowiek, którego nie było*), innym razem sposób konstruowania fabuły (*Ścieżka strachu*) czy bohaterów (*Fargo*). Należy zatem postawić pytanie, a będzie ono powracało przy okazji oglądu każdego z filmów, czy bracia Coen to twórcy filmów *neo-noir*, proponujący widzom „nową jakość” obcą klasycznemu kinu *noir* i świadczącą o zasadności podziału na *noir* i *neo-noir*? Czy może to artyści, którzy uważają, że *noir* jest zjawiskiem wciąż żywym, kategorią nadal przydatną do opisu amerykańskiej rzeczywistości i stanu ducha amerykańskiego społeczeństwa? Czy wszystkie wyróżniki kina *noir* wykorzystywane są przez braci Coen jako elementy nadal witalne? Które z nich podlegają i dlaczego transformacji? Jakże zaś jawią się jako uniwersalne?

Wyjątkowych w tym kontekście kłopotów nastęrczają dwa filmy amerykańskich twórców – *Człowiek, którego nie było* i *Ścieżka strachu*. Ich akcja rozgrywa się bowiem nie we współczesnej Ameryce, lecz odpowiednio w latach pięćdziesiątych i trzydziestych. Można więc potraktować je jedynie jako hołd złożony tradycji, rodzaj nostalgicznego powrotu do przeszłości i, tym samym, wpisać w kategorię kina *retro-noir*<sup>2</sup>. Tak zapewne skategoryzowałby je Fredric Jameson, jeden z naczelników teoretyków postmodernizmu, dla którego „film nostalgiczny”, czyli *la mode rétro*, jest

---

<sup>2</sup> *Retro-noir* traktuję tu jako jedną ze strategii, które najczęściej określane dziś mianem *neo-noir* kino stosuje wobec tradycji klasycznego filmu *noir*. Jednak w odróżnieniu od Jamesona nie uważam, że filmy *retro* (także *retro-noir*) muszą być nastawione na wywołanie uczucia nostalgii. Inną ze strategii stosowanych przez poklasyczne filmy *noir* jest parodia czy pastisz. Ponadto w obrębie jednego filmu strategie te mogą być łączone.



odmianą pastiszu i nie obejmuje tylko filmów o przeszłości, ale wszystkie dzieła zdolne zaspokoić „głębsze i prawdziwie nostalgiczne pragnienie powrotu do tamtego okresu i powtórnego przeżycia dawnych, obcych wytworów jego estetyki”<sup>3</sup>. Jameson, kontynuując swój wywód, dodaje:

Wydaje mi się niezmiernie symptomatyczne, że właśnie styl filmu nostalgicznego wkracza jako kolonizator nawet w te odmiany dzisiejszego kina, które posługują się współczesnymi realiami – jakbyśmy, z jakichś powodów, nie potrafili ustawić ogniskowej na naszej własnej teraźniejszości, jakbyśmy nie byli w stanie znaleźć estetycznego wyrazu dla naszych najświeższych doświadczeń. I jeśli tak się sprawy mają, okazuje się to strasznym oskarżeniem samego kapitalizmu konsumpcyjnego – a przynajmniej alarmującym i patologicznym objawem społeczeństwa, które nie potrafi już radzić sobie z historią i czasem<sup>4</sup>.

W tym ujęciu wszystkie filmy *noir* braci Coen można by traktować jako przejaw kina nostalgicznego, a ich samych postrzegać jako twórców postmodernistycznych, co zresztą na gruncie współczesnego filmoznawstwa jest praktyką dość powszechną i niepozbawioną podstaw<sup>5</sup>. Ponadto każdy film *neo-noir* do pewnego stopnia jest *retro*, każdy bowiem w mniejszym lub większym stopniu powraca do stylu klasycznego filmu *noir*. Wydaje się jednak, że Coenowie nie traktują *noir* tylko i wyłącznie jako „wytworu dawnej estetyki” (choć i taka strategia nie jest im obca), ale postrzegają *noir* także – jeśli nie przede wszystkim – jako tradycję wciąż żywą, której potencjał w okresie kina klasycznego nie został wyczerpany. Należy bowiem pamiętać, że film *noir* narodził się i rozwijał w czasie obowiązywania spisanego w latach trzydziestych Kodeksu Haysa, a narzucone przezeń wymogi w znaczący sposób ograniczały zawarty w opisie rzeczywistości proponowanym przez ten nurt krytyczny i pesymistyczny wydźwięk. Czarę goryczy dopełnił fakt, iż kino to funkcjonowało w obrębie systemu wielkich wytwórni hollywoodzkich, które rządziły się specyficzną logiką

---

<sup>3</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. Przemysław Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 199.

<sup>4</sup> Tamże, s. 200.

<sup>5</sup> Krzysztof Loska pisze wręcz, że „Twórczość braci Coenów wydaje się ucieleśnieniem sztuki postmodernistycznej w rozumieniu Jamesona [...]. Od chwili debiutu ich kino naznaczone jest nostalgiczną postawą wobec przeszłości, stylizacją, a więc podrabianiem «cudzego stylu», polegającym na świadomym przeszczepieniu pewnych technik i schematów formalnych przy jednoczesnym zachowaniu dystansu, ujawnieniu imitowanego wzorca. Ich filmy w sposób przewrotny wskazują na tekst wyjściowy, obnażają jego specyfikę, dokonując jego reinterpretacji. Odnajdziemy w nich zarówno odniesienia do gatunku (film gangsterski) czy poetyki (*film noir*), jak i indywidualnego stylu danego artysty (Franka Capry, Prestona Sturgesa)”. Krzysztof Loska, *Joel i Ethan Coenowie. Kino i postmodernizm*, [w:] *Kino amerykańskie. Twórcy*, red. Elżbieta Duryś, Konrad Klejsa, Rabid, Kraków 2006, s. 346–347.



produkcyjną i realizowały określoną politykę ekonomicznego równoważenia zysków i strat. Kino *noir* było co prawda wyrwą w bruku tego monolitycznego systemu, ale jego potencjał sensotwórczy nie został, bo nie mógł zostać, w pełni wykorzystany. Joel i Ethan Coenowie, kręcąc swoje filmy już w zupełnie innych warunkach produkcyjnych oraz systemowo-instytucjonalnych, ten właśnie niewyczerpany potencjał uruchamiają na nowo. Pokazują jego siłę i aktualność jednocześnie, składają mu swoisty rodzaj hołdu zabarwionego nostalgią, ale z całą pewnością nieopierający się tylko na niej. Nie chodzi bowiem jedynie o „estetykę muzealną” czy „estetykę kolonizacji”, skoncentrowanie się na imitacji aspektów wizualnych. Jameson pisze, że w tym wypadku: „Historia stylów [...] zastępuje «prawdziwą historię»”<sup>6</sup>. Tymczasem warto podjąć próbę poszukiwania w twórczości Coenów „prawdziwej historii”, skrytej co prawda za konwencjami, które już znamy – czego Coenowie nie ukrywają, lecz co wręcz ostentacyjnie manifestują – ale jednocześnie, z ich punktu widzenia, wciąż nie do końca wykorzystanymi. Martwy nie może być potencjał sensotwórczy stylu, poetyki czy formy, która funkcjonowała w ramach okoliczności ograniczających jego pełną eksplozję i rozwój. *Noir* jako idea wciąż szuka swojego wyrazu, jednak *noir* jako nurt w historii kina (jedno z „wcieleń” czy inkarnacji idei) ukształtowany przez specyficzne warunki funkcjonowania i sytuację społeczną już nie istnieje i jest tradycją. „Czarne” filmy braci Coen są zatem jednocześnie do pewnego stopnia nostalgicznym powrotem do minionych czasów oraz charakterystycznych dlań form podawczych, konwencji, wzorców narracyjnych czy gatunkowych, ale i powrotem pozbawionym nostalgii, a nastawionym na wielowymiarową, pogłębioną eksplorację pierwotnego potencjału idei *noir*. Dlatego właśnie nie brak w nich elementów uniwersalnych, refleksji nad lękami i dylematami ponadczasowymi, co postaram się naświetlić w toku dalszych rozważań.

Praca ta wyrasta także z kinofilskiej fascynacji twórczością *noir* braci Coen i będzie próbą podjęcia polemiki ze zdaniem tych recenzentów, krytyków i filmoznawców, którzy uważają, że filmy braci Coen głównie „pasożytują” na historii kina lub są pięknymi opakowaniami, w których wewnątrz nic się nie kryje<sup>7</sup>. Najbardziej radykalnie w tej kwestii na gruncie polskiego filmoznawstwa wypowiada się Krzysztof Loska, który twierdzi, że postmodernistyczna ironia, pastisz, intertekstualność czy

---

<sup>6</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. Katarzyna Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4, s. 76.

<sup>7</sup> Por. Emanuel Levy, *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, University Press, New York 2001, s. 251; Anthony Quinn, recenzja filmu *Bracie, gdzie jesteś?*, „Independent”, 15 września 2000, cyt. za: Eddie Robson, *Coen Brothers*, Virgin Books Ltd., London 2003, s. 216.



samoświadomość Coenów nie odsyła widza do ukrytego znaczenia, lecz „przyjmuje postać łupieżczego zawłaszczania tradycji, swobodnego nią manipulowania dla własnych korzyści”<sup>8</sup>. O ile badacz trafnie rozpoznaje rodzaj zabiegów wykorzystywanych przez twórców *Śmiertelnie proste*, o tyle jego finalna konkluzja wydaje się pochopna. Ironia, samoświadomość czy intertekstualność nie są zabiegami obcymi klasycznemu kinu *noir*, czego przykładem choćby *Bulwar Zachodzącego Słońca* (*Sunset Blvd.*, 1950) Billy’ego Wildera, a także *Dotyk zła* Wellesa często uznawany za dzieło samoświadomie dekadentkie i pełne barokowego ekspresjonizmu, celowo wręcz karykaturalne czy teatralne epitafium nurtu<sup>9</sup>. Oczywiście wskazane przez Loskę techniki nie mogły w pełni wybrzmieć w okresie klasycznym filmu czarnego, na pewno zaś nie w takim zakresie, jak w twórczości braci Coen, ale były jego częścią, budowały świeżość i wspierały dywersyjny potencjał nurtu, wyrażnie i na wiele sposobów kwestionującego hollywoodzkie zasady *decorum*. Coenowie, w moim przekonaniu, sięgają po potencjał niewykorzystany przez kino *noir* lat czterdziestych i pięćdziesiątych, obecny w spectrum jego chwytów, ale w jego obrębie niedostatecznie eksploatowany. Czy chodzi więc jedynie o postmodernistyczny z ducha „powrót”, stylizację, podrabianie cudzego stylu, skoro sięga się po te jego aspekty, które nie wybrzmiały w pełni? *Noir* jest w twórczości Coenów – w moim przekonaniu – czymś więcej niż nobliwym przodkiem, którego reanimacji próbuje się dokonać. Chodzi raczej o wiarę – powrócę tu raz jeszcze do słów Jamesona – że, wbrew przekonaniu tego teoretyka, istnieje „wyraz dla naszych doświadczeń”, który „potrafi radzić sobie z czasem i historią”. Idea *noir* jest takim wyrazem dla naszych doświadczeń, przejawiającym się co prawda w różnych estetycznych odsłonach, odwołujących się jednak do wspólnego ideowego i światopoglądowego zaplecza, którego rekonstrukcji się podejmę.

Ów wyraz nie jest może „nowy”, ale warto sprawdzić, na ile Coenom udaje się „oczyścić” film *noir* z instytucjonalnych i ideologicznych uwikłań, w jakich funkcjonował w latach czterdziestych i pięćdziesiątych oraz pokazać go w formie „krystalicznej”? Co miałyby to oznaczać? Czy istnieje w ogóle coś takiego jak „czysty film *noir*”, funkcjonujący bez kontekstu, uwarunkowań, odniesień? Zapewne nie. Ale wydaje się, że istnieje/istniała jakaś, rozumiana nieco utopijnie, po platońsku „idea” *noir*, w sposób mniej lub bardziej świadomy inkrustowana w obręb filmów okresu klasycznego przez takich twórców, jak: Billy Wilder, Orson Welles, Otto Preminger, Edward Dmytryk czy Robert Siodmak. Już sama liczba filmów

---

<sup>8</sup> Krzysztof Loska, *Joel i Ethan Coenowie...*, s. 367.

<sup>9</sup> Por. np. Andrew Spicer, *Film Noir*, Pearson Education Limited, Essex 2002, s. 61–62; Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, Da Capo Press, San Diego 1981, s. 202.



spod znaku *noir*, powstałych w latach 1941–1958<sup>10</sup> (Nicholas Christopher wskazuje na ponad trzysta tytułów<sup>11</sup>) i ukucie *post factum* samego terminu poświadcza jej istnienie w sposób wystarczający. W każdej z kolejnych realizacji – filmowych, książkowych czy telewizyjnych – okresu poklasycznego idea *noir* zostaje ukontekstowana i reinterpretowana. Trzeba więc zadać pytanie, w czym wyjątkowość filmów *noir* braci Coen, a jeśli nie wyjątkowość to specyfika?

Odpowiedź na to pytanie nie jest ani łatwa, ani jednoznaczna. Wydaje się jednak, że Coenowie działają wielotorowo. Z jednej strony ich kino bardzo silnie osadzone jest w tradycji, odwołuje się do klasycznych tekstów *noir* – zarówno jeśli chodzi o literaturę, jak i film. Punktem wyjścia często są wątki, tematy, motywy czy schematy fabularne widzowi znane i przez niego oswojone. Z drugiej strony czerpią z autorów prozy *hard-boiled* oraz *noir fiction*, nie tyle nieznanych, ile słabiej kojarzonych z kinem *noir*<sup>12</sup>.

Przykładem mogą być liczne odniesienia do twórczości Dashiella Hammetta. Jak pisze Patrycja Włodek, o zapisaniu się na kartach historii literatury wielu powieści spod znaku *hard-boiled fiction* zadecydowała popularność ich filmowych adaptacji<sup>13</sup>. W centrum zainteresowania hollywoodzkich filmowców znajdował się zaś Raymond Chandler – ojciec czarnej powieści kryminalnej, autor i współautor licznych scenariuszy. To kinowe wersje jego powieści lub filmy, w których powstawaniu brał udział, odnosiły największe sukcesy [np. *Podwójne ubezpieczenie* (*Double Indemnity*, 1944) Billy’ego Wildera; *Żegnaj laleczko* (*Murder, My Sweet*, 1944) Edwarda Dmytryka] i sprawiły, że poetyka klasycznego okresu filmu *noir* uległa wykrystalizowaniu. *Sokoł maltański*, choć oparty na powieści Hammetta, stanowił jedynie swojego rodzaju przedśpiew i należy do fazy *proto-noir* lub *hard-boiled movies*<sup>14</sup>. W trakcie jej trwania ukonstytuowaniu uległa jedynie fabularna i tematyczna podstawa nurtu, do której później dodano komponent estetyczny, a w związku z tym popularność *Sokoła*

---

<sup>10</sup> Podane ramy czasowe najczęściej uznawane są przez historyków kina za wyznaczające początek i koniec klasycznego okresu filmu *noir*. Związane są one z pojawieniem się na ekranach kin *Sokoła maltańskiego* (*The Maltese Falcon*, 1941) Johna Hustona i – o czym była już mowa – *Dotyku zła* Orsona Wellesa.

<sup>11</sup> Nicholas Christopher, *Somewhere in the Night. Film Noir and American City*, Shoemaker & Hoard, Emeryville 2006, s. VIII.

<sup>12</sup> Oba pojęcia i ich wzajemne relacje zostaną objaśnione w części I, w rozdziale I, w przypisie 7.

<sup>13</sup> Zob. Patrycja Włodek, „Świat był przemoczoną pustką”. Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2015.

<sup>14</sup> Termin zaczerpnięty od Thomasa Schatza. Zob. Thomas Schatz, *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*, McGraw-Hill Inc., New York 1981.



maltańskiego ma raczej charakter wtórny<sup>15</sup>. Do okresu *proto-noir*, obejmującego lata 1941–1944, zalicza się także adaptację innej powieści Hammetta pod tytułem *Szklany klucz* (*The Glass Key*, 1942) w reżyserii Stuarta Heislera<sup>16</sup>. Film uważany jest jednak za mało udaną ekranizację, nazbyt pietystycznie podążającą za literą pierwowzoru. Szczęścia w kinie nie miały także *Papierowy człowiek* i *Krwawe żniwo*. Pierwsza z powieści adaptowana była dwukrotnie, ale w ramach serii – najpierw wytwórni MGM [*Pościg za cieniem*, reż. Woodbridge Strong Van Dyke (*The Thin Man*, 1934)]<sup>17</sup>, potem zaś na jej kanwie oparto składający się z siedemdziesięciu dwóch odcinków serial telewizyjny (*The Thin Man*, 1957–1959). Druga z wymienionych powieści w kinie nie zaistniała w ogóle. Coenowie w dużej mierze przywracają więc kinu, choć jego nazwisko nie pojawia się w napisach, Hammetta, którego twórczość przez klasyczne kino *noir* była słabiej eksploatowana. Z kolei odniesienia do prozy Chandlera odnajdziemy jedynie w *Big Lebowski*.

Ponadto, co może zresztą najważniejsze, zaczerpnięte przez Coenów z filmu *noir* schematy narracyjne, fabularne czy gatunkowe ulegają oczywiście transformacji, jednak nie tak głębokiej, aby widz miał problemy z ich rozpoznaniem. Na ogół jest po prostu zaskoczony rozwojem zdarzeń, które toczą się inaczej niż skłonny jest przewidzieć na podstawie znajomości konwencji – o ile oczywiście wiedzą taką dysponuje. Inaczej także konstruowane są postaci, choć początkowo wydawać się może, że wpisują się w charakterologiczne typy do pewnego stopnia skonwencjonalizowane na gruncie klasycznego kina *noir*. Zaburzeniu i rekonfiguracji poddany zostaje styl, ikonografia, narracyjne formy podawcze – w różnych filmach w różnym zakresie oczywiście. Mimo daleko idących przekształceń, nie ma wątpliwości, co jest źródłem inspiracji i odniesień, jaka tradycja jest trawestowana i staje się źródłem inspiracji oraz namysłu. Co więcej, warto rozważyć, czy w przypadku kina Coenów w odbiorcy rodzi się poczucie, że celem nadrzędnym twórców jest poddanie owej tradycji miażdżącej krytyce, parodii lub postmodernistycznemu pastiszowi. Nie oznacza to oczywiście, że tego typu operacje estetyczne nie mają miejsca. Warto jednak zadać pytanie o to, czy nie są one elementami składowymi

---

<sup>15</sup> Patrycja Włodek, „Świat był przemoczoną pustką”..., s. 217.

<sup>16</sup> Wcześniej, w roku 1935, książkę na ekran przeniósł Frank Tuttle.

<sup>17</sup> Kolejne części serii [*Od wtorku do czwartku*, reż. W. S. Van Dyke (*After the Thin Man*, 1936); *Another Thin Man*, reż. W. S. Van Dyke (1939); *Shadow of the Thin Man*, reż. W. S. Van Dyke (1941); *The Thin Man Goes Home*, reż. Richard Thorpe (1945); *Song of the Thin Man*, reż. Edward Buzzell (1947)] były już tylko nią inspirowane i zachowywały parę głównych bohaterów z literackiego pierwowzoru jako odtwórców głównych ról – Myrmę Loy i Wiliama Powella oraz sformułowanie *Thin Man* w tytule, które pierwotnie (w książce i jej bezpośredniej adaptacji) odnosiło się do ofiary, ale potem przylgnęło do głównego bohatera.



jakiejś nadrzędnej strategii z ducha różnej od – jak chce Loska – chęci „obnażania specyfiki tekstu wyjściowego” i „swobodnego manipulowania tradycją dla własnych korzyści”? Należy także zastanowić się, jakie elementy poetyki *noir* zostają „ocalone” i w jaki sposób ulegają rozwinięciu, na ile i w jakich aspektach tradycja filmu *noir* pozostaje dla autorów *Fargo* tradycją wciąż żywą?

Odparcia wymaga również często stawiany im zarzut o manipulowanie cudzymi tekstami dla własnych korzyści, o czym była już mowa, ale i niezwracania się ku światu zewnętrznemu, pozatekstowemu. Paradoksalnie jest to możliwe, wychodząc z pozycji postmodernistycznych. Linda Hutcheon pisała:

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 sytuje, jest „światem” dyskursu, „światem” tekstów i intertekstów. Ten „świat” łączy bezpośrednio więzy ze światem empirycznej rzeczywistości, ale on sam nie jest ową empiryczną rzeczywistością<sup>18</sup>.

Kino Coenów zanurzone jest w tekstach i intertekstach, bez wątpienia jest „światem dyskursu”, a nie powrotem do „świata zwykłej rzeczywistości”. Taki powrót nie jest bowiem w ogóle możliwy, nie tylko dla tekstów postmodernistycznych. Postmodernizm bowiem „Nie posuwa się tak daleko, by ustanowić «wyraźną dosłowną relację ze światem rzeczywistym ponad sobą», jak twierdzą niektórzy”<sup>19</sup>. Przede wszystkim jednak „Ostatecznie świat możemy «poznawać» (w przeciwieństwie do «doświadczenia») jedynie poprzez nasze opowiadanie o nim (przeszłe i obecne) [...]. Teraźniejszość, podobnie jak przeszłość, nieuchronnie jest dla nas zawsze uprzednio utekstowana [...]”<sup>20</sup>. W tym względzie więc filmy *noir* braci Coen nie różnią się od swoich „klasycznych” ascendentów i nie ma podstaw, by utrzymywać, że nie odsyłają do świata empirii, nawet jeśli utekstwiają ów świat podwójnie – poprzez własne opowiadanie i poprzez przywoływanie opowieści innych. Wyższa u Coenów świadomość dyskursywności świata nie eliminuje odniesień do rzeczywistości. Dyskursywność nie istnieje bez świata.

Książka, którą oddaję czytelnikowi do rąk, nie jest pracą monograficzną poświęconą twórcom filmu *Śmiertelnie proste* i – co charakterystyczne

---

<sup>18</sup> Linda Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. Janusz Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia...*, s. 383.

<sup>19</sup> Tamże, s. 388.

<sup>20</sup> Tamże.



dla tego typu narracji – próbą uchwycenia specyfiki ich autorskiej poetyki z uwzględnieniem jej zmienności w różnych okresach. Nie jest choćby już z tego powodu, że nie obejmuje całego dorobku artystycznego Coenów. Nie oznacza to jednak, że pewne wskazane elementy czy strategie nie składają się na ową poetykę i odnaleźć je można także w innych, nieomawianych przeze mnie, bo wyrastających z innej tradycji czy zamysłu, filmach tego artystycznego duetu. Nie taki rezultat jest jednak celem nadrzędnym książki. Jej temat i zamysł skupia się wokół kategorii *noir*, która najczęściej łączona jest z kinem, na jego gruncie najpełniej obecna, z jego żywiołu w dużej mierze zrodzona i na jego gruncie ukształtowana, choć obecnie funkcjonująca przecież także w literaturze, komiksie, grach komputerowych i tak dalej. To specyficzne środki wyrazu filmowego oraz powszechność, dostępność i zainteresowanie medium, jakim jest kino, przyczyniły się do utrwalenia i krystalizacji idei *noir*. O owej krystalizacji mówić można, nawet jeśli samo pojęcie nie zostało precyzyjnie zdefiniowane, a debaty dotyczące jego zakresu znaczeniowego wciąż trwają. Funkcjonuje ono w dyskursie krytycznym, historycznym, teoretycznym i innych pomimo braku konsensusu w wielu zasadniczych kwestiach. Ponadto odnoszone jest – o czym była już mowa – do dużej części twórczości braci Coen, poprzez którą postaram się naświetlić filmową kategorię *noir* i uchwycić jej istotę, przysłoniętą i uwikłaną w kontekst społeczno-historyczny i uwarunkowania produkcyjno-systemowe. Zasadniczy w dorobku Coenów korpus dzieł posłuży mi jako pryzmat skupiający oraz pozwalający rozpoznać istotę zjawiska dużo szerszego, o rozległych implikacjach – estetycznych, etycznych, aksjologicznych, czerpiącego z tradycji – literackiej (*hard-boiled fiction*), malarskiej (Edward Hopper), filmowej (ekspresjonizm, *Kammerspiel*, *Straßenfilme*), filozoficznej (egzystencjalizm), wykorzystującej zdobycze i ustalenia psychologii i psychiatrii (zwłaszcza spod znaku Freudowskiej psychoanalizy). Coenowie – przefiltrowując klasyczne kino *noir* przez swoją wrażliwość i artystyczne preferencje – wydają się uruchamiać na nowo kluczowy dla niego potencjał. Potencjał ten przyczynił się zaś do tego, że w historycznym wymiarze kino *noir* przetrwało prawie dwie dekady (dzieje innych, często przełomowych w historii kina nurtów często były krótsze, np. neorealizmu włoskiego, francuskiej nowej fali czy niemieckiego ekspresjonizmu), a sama tendencja zdołała się odrodzić krótko po jego wygaśnięciu i zapoczątkować zjawisko określane mianem *neo-noir*.

Kluczowymi kategoriami, które zostaną naświetlone w książce, są więc zjawiska kryjące się pod pojęciami *noir*, *neo-noir* i kino braci Coen. Dwa pierwsze wymagają nakreślenia historycznego i teoretycznego kontekstu oraz doprecyzowania – przynajmniej w pewnej mierze – ich wzajemnych relacji. Temu poświęcona zostanie obszerna, osobna pierwsza część książki, stanowiąca jednocześnie – w moim przekonaniu – niezbędne



wprowadzenie do części analityczno-interpretacyjnej, w której skupię się na poszczególnych filmach braci Coen, w tym jednak ich wymiarze, w jakim odsyłają one do kina *noir* i wpisują się bądź nie w tendencje kina *neo-noir*. W części pierwszej postaram się nakreślić i uporządkować stan badań nad filmem *noir*, przedstawić najważniejsze propozycje rozumienia terminu, ale także, uwzględniając dotychczasowe ustalenia, wątpliwości oraz spory, zaproponować własny sposób rozumienia tej kategorii i skonstruować, może nie definicję, ale pewien model „noirowości”. Zastanowię się też nad – co już sygnalizowałam – koniecznością operowania drugą z wymienionych kategorii, wskażę przypisywane jej cechy i postawię pytanie o zasadność traktowania wybranych przeze mnie filmów Joela i Ethana Coenów jako *neo-noir* właśnie. W konsekwencji, choć nie bezpośrednio, namysłowi poddana zostanie przynależność i przystawalność prowadzonego przez nich typu dyskursu do paradygmatu stworzonego przez myśl postmodernistyczną. Uchwycenie ducha tradycji stanie się możliwe z perspektywy najnowszych jej trawestacji.

Jako materiał analityczny posłużą cztery z sześciu odwołujących się do poetyki *noir* filmów Coenów. Kolejno dokonam analizy debiutanckiego obrazu *Śmiertelnie proste*, gangsterskiej *Ścieżki strachu*, oscarowego *Fargo* oraz najbardziej egzystencjalnego z ducha, czarno-białego, *opus magnum* kina *noir* w dorobku braci Coen, czyli *Człowieka, którego nie było*. Kluczem, który zastosowałam, dokonując selekcji, jest: po pierwsze, zróżnicowanie (np. gatunkowe i stylistyczne) tych filmów, po drugie, bliskość relacji, w jakie wchodzi one z tekstami (filmowymi i literackimi) konstytutywnymi dla klasycznego filmu *noir*. Przyjmując takie założenia, zdecydowałam się nie włączać do książki analiz dwóch z Coenowskich filmów *noir*, które jako takie właśnie, choć nie bez zastrzeżeń, wcześniej skategoryzowałam. Chodzi o western *To nie jest kraj dla starych ludzi* i komedię *Big Lebowski*. Pierwszy ze wskazanych filmów stanowi bardzo wierną adaptację prozy współczesnej, pióra Cormaca McCarthy’ego, nie odsyła do klasycznych filmowych czy literackich tekstów *noir* i jest w większej mierze wyrazem nostalgii, ale za utraconym światem i wartościami Dzikiego Zachodu niż za światem kina *noir* (choć oczywiście operuje charakterystyczną dlań figurą gangstera-psychopaty i zasadza się na kategorii egzystencjalnego z ducha absurdu). Warto podkreślić, że w tym przypadku wiecznie żywa idea *noir* odradza się nie tylko we współczesnym filmie, lecz przede wszystkim we współczesnej literaturze, co jednak jest tematem na osobne opracowanie. Kwestie te analizowałam w tekście poświęconym tylko temu filmowi<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Zob. Kamila Żyto, „*To nie jest kraj dla starych ludzi*” Joela i Ethana Coenów: western *noir* jako współczesny moralitet, [w:] *Adaptacje literatury amerykańskiej*, red. Rafał Syska, Rabid, Kraków 2011.



Podsumowując, *To nie jest kraj dla starych ludzi* to bez wątpienia film *noir* (choć nie jest nasycony tak głęboko intertekstualnymi odniesieniami do klasycznego kina czarnego czy prozy *hard-boiled*), ale jego analiza wymagałaby uruchomienia i uwzględnienia na równych prawach także dwóch innych obszernych kontekstów – relacji z westernem oraz swoistości procesów adaptacyjnych<sup>22</sup>.

Drugi z wymienionych filmów, *Big Lebowski*, wykorzystuje co prawda wątki z prozy Chandlera, a dokładniej powieści *Wielki sen* (*The Big Sleep*), jednak w sposób parodystyczny i pastiszowy [nie będąc jednocześnie jedynie parodią czy pastiszem jak chociażby *Umarli nie potrzebują pledu* (*Dead Men Don't Wear Plaid*, 1982) Carla Reinera]. Innymi słowy, typowy dla *noir*, mroczny i niepokojący nastrój ustępuje tu miejsca tonacji komediowej. Jak się okaże, humor, choć specyficzny (ważna stanie się tu kategoria *playfulness*), jest elementem składowym zarówno klasycznych filmów *noir*, jak i czarnych filmów braci Coen, ale nigdy nie staje się dominantą dzieł spod tego znaku, co sprawia, że *Big Lebowski* jest filmem osobnym. Jak słusznie zauważa Greg Tuck:

Niewielkie są szanse na odnalezienie ponurej ironii czy też surrealistycznej, gwałtownej przemocy typowej dla kina czarnego w filmie *Big Lebowski* [...], jest to obraz posiadający narracyjne elementy, które można z nim kojarzyć, ale – podobnie jak *Thin Man* – tak naprawdę nie jest to produkt należący do uniwersum *noir*. W rzeczy samej, za sprawą swojego zamiłowania do czynienia aluzji do wcześniejszych filmowych konwencji – włączając w to film *noir*, ale do niego się nie ograniczając – Coenowie demonstrują pewien poziom sentymentalnego przywiązania, które zawsze niesie ryzyko rozjaśnienia mroków<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Podobną – do pewnego stopnia – strategię Coenowie stosują w filmie *Prawdziwe męstwo* (*True Grit*, 2010), który jest dość wierną adaptacją powieści Charlesa Portisa, wcześniej zekranizowaną przez Henry'ego Hathawaya z Johnem Waynem w jednej z głównych ról [*Prawdziwe męstwo* (*True Grit*, 1969)]. Roger Ebert zauważa jednak, że w tym filmie Coenowie wyjątkowo nie są ekscentryczni, nie starają się grać na wielu tonach, lecz trzymają się jednej linii melodycznej, w wyniku czego powstał urzekający western. Z kolei Błażej Hrapkiewicz umieszcza *Prawdziwe męstwo* w kontekście kina *noir*, jednocześnie – nieco niejasno („*Prawdziwe męstwo* ocala z wrażliwości *noir* gorzką melancholię”) – daje do zrozumienia, że jest to western, choć okraszony raczej cierpką melancholią. Krytyka filmowa ma więc problem z klasyfikacją filmów braci Coen. Większość z nich zawiera bowiem charakterystyczne także dla kina *noir* pesymizm, alienację, absurd, egzystencjalny lęk [np. *Poważny człowiek* (*A Serious Man*, 2009) czy *Co jest grane, Davis?* (*Inside Llewyn Davis*, 2013)].

Zob. Roger Ebert, *True Grit*, <http://www.rogerebert.com/reviews/true-grit-2010> (dostęp: 17.05.2017); Błażej Hrapkiewicz, *Bracia Coen: wątpliwy relatywiści*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1824-bracia-coen-watpiacy-relatywisci.html> (dostęp: 17.05.2017).

<sup>23</sup> Greg Tuck, *Laughter in the Dark: Irony, Black Comedy and Noir in the Films of David Lynch, the Coen Brothers and Quentin Tarantino*, [w:] *Neo-Noir*, red. Mark Bould, Kathrina Glitre, Greg Tuck, Wallflower Press, New York–London 2009, s. 164.



Czyniąc wyjątki i wprowadzając zastrzeżenia, nie tyle eliminuję „niewygodny” materiał analityczny, ile dążę do możliwie jak największej klarowności wyводу, dlatego właśnie koncentruję się na wskazaniu przede wszystkim jednego, dominującego sposobu, w jaki bracia Coen rozwijają potencjał sensotwórczy idei *noir* poprzez eksploatowanie związanego z nią historycznego i estetycznego zaplecza.







## **CZĘŚĆ PIERWSZA**

**Pytania bez odpowiedzi  
– kilka uwag na temat filmu *noir* (i nie tylko)**







## Rozdział I

### Między klasycznym kinem *noir* a filmami *neo-noir* – bezdroża i ślepe zaułki<sup>1</sup>

#### 1. Problemy, problemy i kłopoty

Mimo czynionych przez badaczy starań, nieustannie toczącej się dyskusji i podejmowanych na nowo prób jej zakończenia, w mocy wciąż pozostaje konstatacja Paula Schradera z 1972 roku, który uważał, że:

Prawie każdy krytyk [a także teoretyk i historyk kina – K. Ż.] ma swoją własną definicję filmu *noir* [i kategorii *noir* jako takiej – K. Ż.] wraz z własną listą filmowych [i nie tylko – K. Ż.] tytułów i danych na ich poparcie. Jednakże takie osobiste i opisowe definicje mogą być dość nieprecyzyjne. Film o miejskim, nocnym życiu nie musi być koniecznym filmem *noir*, a z kolei film *noir* nie musi koniecznym dotyczyć zbrodni i korupcji. Ponieważ film czarny definiuje się raczej przez tonację niż gatunek, jest prawie niemożliwe dowodzić słuszności jednej definicji, a niesłuszności innej. Jak wiele „czarnych” elementów musi zawierać film, by był *noir*?<sup>2</sup>

Warto także zapytać, rozszerzając listę wątpliwości przedstawioną przez Schradera, jakie elementy przesądzą o tym, że film jest *noir*? Inaczej rzecz ujmując, czym są owe „czarne elementy”? Czy istnieje jakaś cecha/cechy niezbywalne, bez zaistnienia których tekst kultury nie może być określany przymiotnikiem *noir*? Czy jest ona/są one stałe i niezmiennie, czy

---

<sup>1</sup> Niewielki fragment tego rozdziału ukazał się jako osobny artykuł. Zob. Kamila Żyto, *Od kina noir do neo-noir – bezdroża i ślepe zaułki*, [w:] *Film i media – przeszłość i przyszłość. Kontynuacje*, red. A. Gwóźdź, M. Kempna-Pieniążek, Biblioteka Kwartalnika Filmowego, IS PAN, Warszawa 2014 (e-book dostępny do pobrania na stronie internetowej „Kwartalnika Filmowego”: <http://www.ispan.pl/pl/wydawnictwa/ksiazki>).

<sup>2</sup> Paul Schrader, *Uwagi o filmie noir*, przeł. Kordian Bobowski, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 70.



może wraz z upływem czasu i zmianami społecznymi, kulturowymi oraz historycznymi ulega/ulegają modyfikacji? Oczywiście podjęcie próby odpowiedzi na te pytania skazuje z góry na wpadnięcie w pułapkę kolejnej „osobistej i opisowej definicji”, która może się okazać „dość nieprecyzyjna”, ale nie sposób też pisać o tradycji kina *noir* w twórczości braci Coen, próby takiej nie podejmując, nie decydując się na usystematyzowanie oraz uporządkowania związanych z kategorią *noir* i kinem *noir* metodologicznych problemów. Nie jest moim celem ostateczne rozwiązanie sporów teoretyków i historyków kina poprzez stworzenie holistycznej definicji kina *noir*, której zakwestionować się nie da. Nie jest to możliwe choćby przez wzgląd na rozległość zjawiska, ale przede wszystkim z powodu wciąż dokonującego się oraz modyfikującego jego oblicze – także w momencie pisania tych słów – rozwoju. Sceptycy oczywiście mogą powiedzieć, że jeśli zjawiska zdefiniować się nie da, to oznacza to, że ono nie istnieje. Jeśli więc nie istnieje definicja *noir*, to nie ma kina *noir*, a jest jedynie puste, do niczego nieodsyłające pojęcie, które zostało stworzone z potrzeby systematyzowania zjawisk (a co za tym idzie – świata) lub z chęci wyrażenia sprzeciwu wobec możliwości nieistnienia adekwatnych do ich opisu kategorii. Nie ma więc innego wyjścia jak „wpaść w pułapkę” i stawiając odpór niedowiarkom, po raz kolejny podążać szlakiem definicyjnych prób, szlakiem już wielokrotnie przemierzonym, wiodącym, jeśli nie ku doskonałej definicji, to przynajmniej w jej okolice. Większym grzechem jest bowiem całkowite zaniechanie prób w obliczu istnienia przesłanek (czyli niepodważalnego istnienia grupy filmów, które łączy pewna wspólna cecha) niż ich niedoskonałość.

Określenie *noir* jest obecnie najczęściej wykorzystywane jako kategoria krytyczna, stosuje się je do opisu wielu rodzajów tekstów i wytworów kultury oraz sztuki. Odnoszone jest ono zarówno do literatury, jak i malarstwa. *Noir* mogą być także gry komputerowe, seriale telewizyjne, komiksy, a nawet biżuteria. Nie ulega jednak wątpliwości, że pojęcie to jest najsilniej związane z filmem i to na gruncie filmowej tradycji właśnie jego znaczeniowy zakres oraz implikacje uległy kodyfikacji. Termin ten w historii kina ma zresztą nie tylko charakter opisowy i wartościujący, a więc krytyczny właśnie, lecz także bardziej precyzyjny, historyczno-filmowy, odsyłający do konkretnego okresu w rozwoju dziesiątej muzy. Film *noir* to nurt w kinematografii amerykańskiej lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Jednocześnie samo pojęcie jest używane także w odniesieniu do dzieł filmowych powstałych poza wskazanym okresem. W związku z powyższym warto przyrzeć się różnorodnym zakresom znaczeniowym kategorii *noir*, w szczególności uwzględniając sposób jej funkcjonowania w filmoznawstwie.



## 2. W poszukiwaniu korzeni – francuski łącznik

W języku francuskim, z którego termin się wywodzi, *noir* oznacza tyle, co „czarny”, odnosi się więc przede wszystkim do koloru. Dopiero drugie znaczenie tego słowa konotuje sensory abstrakcyjne. Używający przymiotnika *noir* krytycy, od samego początku nie tyle – lub nie przede wszystkim – mieli na myśli barwną tonację, co pragnęli wskazać i podkreślić znaczenie metaforyczne tego terminu: opisywali nim nastrój, atmosferę, jaką przesiąknięte były niektóre teksty kultury. Chodziło zawsze o zaakcentowanie pesymistycznego wydźwięku, pozbawionej nadziei na zmianę, przepełnionej niepokojem atmosfery. *Noir* – wbrew podstawowemu, literalnemu sensowi – w języku polskim trafniej oddawałby więc przymiotnik „mroczny” (franc. *sombre* – także tłumaczone jako „ciemny”, „ponury”). Sam termin został ukuty we Francji. Dzięki swej lakoniczności, wdzięcznemu brzmieniu, a zapewne i ze względu na „artystyczne” konotacje fraza *noir* z czasem z francuskiego *expressis verbis* przeniesiona została na grunt językowy innych krajów. Francuskie *noir* wydawało się egzotyczne i szlachetne, proste i oryginalne jednocześnie. Mówi się więc dziś głównie o filmie *noir* czy powieści *noir*<sup>3</sup>.

Wróćmy jednak do pierwszych użyczeń terminu *noir*. Jak pisze Andrew Spicer, był on stosowany przez francuskich krytyków oraz recenzentów już w latach trzydziestych, ale w odniesieniu do nurtu, który teraz w historii kina określany jest mianem realizmu poetyckiego i obejmuje grupę filmów rozgrywających się w proletariackim środowisku, opowiadających historie o charakterze kryminalnym i romantycznym, kładących nacisk na atmosferę desperacji oraz akcentujących przecucie nadchodzącej klęski<sup>4</sup>. James Naremore dodaje, że przed II wojną światową przymiotnik miał wydźwięk pejoratywny i był stosowany przez pravicową prasę francuską, kiedy chciała zganić niemoralność i skandalizujący charakter lewicowej kultury<sup>5</sup>. Od początku więc termin związany był z kulturą, a co więcej – używany w odniesieniu do sztuki filmowej. Teraz kojarzony jest przede wszystkim i częściej z kinem amerykańskim, a nie francuskim, ale jego najogólniejszy zasięg znaczeniowy nie uległ znaczącej modyfikacji. Jasny jest nadal związek terminu *noir* z pesymistycznym wydźwiękiem, desperacją, posępnym i złowrogim klimatem, przecuciem nadciągania

---

<sup>3</sup> W Polsce używa się także, choć rzadziej, terminu „film czarny” (ale już nie „czarna powieść”). W kręgu języka angielskiego również nie stosuje się tłumaczenia, a określenie *black film* zarezerwowane jest dla dzieł twórców pochodzenia afroamerykańskiego.

<sup>4</sup> Andrew Spicer, *Film Noir*, Pearson Education Limited, Essex 2002, s. 15.

<sup>5</sup> James Naremore, *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2008, s. 15.



nieubłaganej klęski i tak dalej. Pojęcie jednak tak naprawdę do szerszego użycia wprowadzone zostało po II wojnie światowej i to niemal jednocześnie w literaturze oraz filmie. Naremore pisze, że właśnie wtedy w Paryżu rozwinęła się „noirowa” wrażliwość (*noir sensibility*), a na jej czołowego depozytariusza typuje Borisa Viana, przyjaciela byłego surrealisty Raymonda Queneau’a i egzystencjalistów Jean-Paul Sartre’a oraz Alberta Camus. Vian, pod pseudonimem Vernon Sullivan, publikował historie spod znaku *roman noir*. Największy rozgłos zdobyła napisana przez niego w 1946 roku powieść *J’irai cracher sur vos tombes* (*Napluję na wasze groby*)<sup>6</sup>. Co ciekawe, Vian, który był także tłumaczem powieści Chandlera, przez pewien czas utrzymywał, że książka jest tylko przekładem prozy wschodzącej gwiazdy *hard-boiled fiction*<sup>7</sup> niejakiego Vernona Sullivana właśnie. W Stanach Zjednoczonych książka miała być oceniana. Ta i kolejne powieści *noir* Borisa Viana często zawierały zresztą elementy parodii opowieści kryminalnych. Przede wszystkim był on jednak autorem słabo się sprzedających utworów surrealistycznych, postacią barwną, członkiem paryskiej bohemy artystycznej tamtych lat, intelektualistą. Nie odrzucał jednak kultury popularnej. Jak wielu jego kolegów cenił amerykańskich pisarzy spod znaku *hard-boiled fiction*, czego świadectwem jest historia jego śmierci.

W jej dniu, 23 czerwca 1959 roku, Vian wybrał się na premierowy pokaz filmowej adaptacji swojej książki *Napluję na wasze groby* (*J’irai cracher sur vos tombes*) w reżyserii Michaela Gasta. Już w trakcie kręcenia filmu spierał się z jego producentami i twórcami o kształt ekranizacji. W wyniku konfliktu publicznie ogłosił, że chce wycofać swoje nazwisko z czołówki.

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 11–12.

<sup>7</sup> *Hard-boiled fiction* to nurt w prozie kryminalnej, który zrodził się w Stanach Zjednoczonych na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych oraz wprowadził do tego rodzaju literatury elementy realizmu i naturalizmu (zaczepnięte zresztą z pisarstwa Ernesta Hemingwaya i Johna Dos Passosa), obecne zarówno w przesiąkniętej przemocą oraz seksem fabule, jak i stylu języka, którym posługiwali się najbardziej dlań reprezentatywni twórcy (np. Raymond Chandler). Krótkie, szorstkie, pozbawione kwiecistych opisów, ascetyczne, lecz dobitne zdania, zawikłana akcja, sceneria mrocznego miasta molocha i cyniczny, pozbawiony jakichkolwiek sentymentów, rozczarowany światem i ludźmi bohater stały się znakiem rozpoznawczym tej literatury. W ramach nurtu, zapoczątkowanego przez Dashiella Hammetta w 1929 roku, przeważały tzw. *detective stories*, jednak ważnym podgatunkiem był też *noir fiction*, melodramat ze zbrodnią w roli głównej, w którym przodował z kolei James M. Cain. Proza *hard-boiled* była początkowo publikowana w odcinkach w tanich, drukowanych na słabej jakości papierze czasopismach, takich jak „Black Mask”. Z czasem jednak na rynku pojawiły się wydania książkowe i podbiły serca czytelników prozy kryminalnej na całym świecie. Zob. np. John T. Irwin, *Unless the Threat of Death Is Behind Them: Hard-Boiled Fiction and Film Noir*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006; Geoffrey O’Brien, *Hardboiled America: Lurid Paperbacks and the Masters of Noir*, Da Capo Press, b.m.w. 1997.



Pięć minut po rozpoczęciu projekcji filmu oburzony Vian miał wykrzyknąć: „Ci goście mają być Amerykanami? Gówno prawda!”, a następnie złożony chorobą serca opadł na fotel. Zmarł w drodze do szpitala. Przywołana anegdota oddaje dobrze fascynację francuskich intelektualistów tamtego czasu kryminałem *hard-boiled* oraz ich atencję dla czerpiącego z tej tradycji kina *noir*. Powieść *Napluje na wasze groby* została opublikowana we Francji w roku 1947 przez początkującego wydawcę i przyjaciela Viana – Jeana d’Halluin. Pomysłodawcą był ten pierwszy. Powieść miała stanowić odpowiedź na zainicjowaną przez wydawnictwo Gallimard w 1945 roku, a dokładnie przez Marcela Duhamela, *Série Noire*, cykl przekładów powieści kryminalnych, głównie *hard-boiled fiction*, pióra między innymi takich autorów amerykańskich, jak: Chandler, Hammett czy McCoy. Warto nadmienić, że Gallimard z marnym skutkiem wydawało te dzieła Viana, które firmował swoim własnym nazwiskiem. Chris Petit, recenzent „The Guardian”, zauważa, omawiając *Pluje na wasze groby*, że powieść ta była inspirowana filmem *noir*, ale posiadała także elementy charakterystyczne dla kultury francuskiej, zwłaszcza jej fascynację sadystycznym erotyzmem<sup>8</sup>.

Foster Hirsch wskazuje z kolei na pokrewieństwo prozy Alberta Camus i pisarzy spod znaku *hard-boiled fiction*. Przede wszystkim zaś opisuje *Obcego*, książkę powstałą w 1942 roku, jako powieść z ducha *noir*. Camus zresztą do takich fascynacji sam się przyznawał. *Obcy* miał powstać pod wpływem powieści *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* Jamesa Caina. Camus doceniał styl i kontrolę, jaką nad nim sprawowali amerykańscy autorzy powieści kryminalnych, o czym pisze w *Człowieku zbuntowanym*. Bliski był mu sposób, w jaki amerykańscy pisarze portretowali swoich bohaterów. Charakteryzowani przez wygląd i codzienne czynności oraz ich automatyzm protagoniści *hard-boiled fiction* posłużyli Camus za wzorec przy budowaniu postaci Meursaulta, który

jak wielu bohaterów *noir* zostaje schwytyany w sieć niesprzyjających okoliczności i przypadków, inaczej jednak niż typowy protagonista *noir* walczący przeciwko zaciśkającej mu się na szyi pętli pozostaje w obliczu katastrofy niewzruszony i ironiczny. Dla Meursaulta przypadkowe morderstwo człowieka nie jest ani mniej, ani bardziej znaczące niż cokolwiek innego w jego życiu. Jest to coś, co po prostu się zdarza. Choć Meursault jest narratorem, to pozostaje figurą enigmatyczną, kimś obcym względem siebie, innych ludzi i świata. Kluczowa w dorobku Camus powieść jest zasadniczo historią rodem z filmu *noir*, zawierającą jego stałe motywy – działanie złowrogiego losu oraz wyalienowanego, oszołomionego i pogrążonego w chaosie bohatera<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Chris Petit, *Big in thrillers*, „The Guardian”, 4.08.2001, <http://www.guardian.co.uk/books/2001/aug/04/fiction.reviews> (dostęp: 1.05.2012).

<sup>9</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, Da Capo Press, San Diego 1981, s. 49.



Pokrewieństwo wysoko cenionej literatury egzystencjalnej i filmu *noir* dostrzegł także Barton Palmer. Píše on, że wspólna jest im ponura, czasami wręcz czarna wizja relacji międzyludzkich. Dostrzega jednocześnie, że różne są w obu przypadkach kreacje fikcyjnych światów<sup>10</sup>. André Gide wysoko cenił *Krwawe żniwo* Hammetta, a André Malraux powieść *Azyl* Williama Faulknera, scenarzysty takich filmów *noir*, jak *Wielki sen* (*The Big Sleep*, 1946) i *Mieć i nie mieć* (*To Have and Have Not*, 1944). Tego drugiego dostrzegł także Jean-Paul Sartre, którego, jak pisze Naremore, zafascynowała wieloosobowa perspektywa narracyjna *Wściekłości i wrzasku*. Sartre, dając w 1946 roku odpowiedź na pytanie, czym jest literatura twierdzi, że

współczesne życie stało się „nierealne”, stworzone z „labiryntu korytarzy, drzwi i klatek schodowych, które donikąd nie prowadzą, niezliczonych znaków, które opisują trasy, ale nic nie znaczą”. Przypominając strach nazistowskich tortur, niedawno jeszcze będących doświadczeniem obywateli francuskich, był on [Sartre – K. Ż.] orędownikiem literatury „ekstremalnych sytuacji”, które powinny być opowiadane (ang. *narrate*) z wielu perspektyw, bez „wszechwiedzącego świadka”. Powieść, podkreślał, musi oscylować pomiędzy „Newtonowską mechaniką a ogólną teorią względności”; powinna być zaludniona przez „umysły, które są na wpół świadome, a na wpół zmaczone, niektórych z bohaterów możemy traktować z większą sympatią niż innych, ale żaden z nich nie powinien dysponować uprzywilejowanym punktem widzenia<sup>11</sup>.

Jeszcze zanim w roku 1946 Paryż zachwycił się amerykańskimi filmami, francuscy intelektualiści odkryli więc amerykańskich *thought guys*, prozę Chandlera, Hammetta, Woolricha i innych. Prozę, która fascynowała w szczególności egzystencjalistów. Przytoczony opis modelu literatury postulowany przez Sartre’a wyraźnie jest nią inspirowany, przystaje jednak także do wielu klasycznych filmów *noir*. Wydają się one – do pewnego stopnia i w ramach ograniczeń hollywoodzkiego systemu – próbą realizacji sformułowanych przez tego filozofa postulatów. Wstępnie należałoby postawić tezę, iż egzystencjalizm stanowi ważne dla *noir* zaplecze ideowo-światopoglądowe. Nic zresztą dziwnego, wszak wielu reżyserów filmu czarnego (na przykład Robert Siodmak, Fritz Lang, Billy Wilder), często emigrantów z Europy, po drodze do Hollywood zatrzymało się w Paryżu, gdzie z pewnością zapoznali się z dominującą tam po wojnie, ale i wyczuwalną oraz obecną przed nią, egzystencjalną myślą filozoficzną.

Na ekranach kin francuskiej stolicy obrazy zza oceanu triumfowały, gdy pod ich przyjęcie był już położony grunt literackiej fascynacji. Po okresie wojny nad Sekwaną w naturalny sposób odrzucono kino niemieckiego

<sup>10</sup> R. Barton Palmer, *Hollywood's Dark Cinema. The American Film Noir*, Twayne Publishers, London–Mexico City–New Delhi–Singapore–Sydney–Toronto 1994, s. 10.

<sup>11</sup> James Naremore, *More Than Night...*, s. 24.



okupanta, ale zachowywano też dystans w stosunku do kina brytyjskiego. Historyczny zamęt osłabił francuską kinematografię. Hollywood znajdowało się więc w sytuacji uprzywilejowanej. Jego produkty nie gościły we francuskich kinach przez ostatnich pięć lat, więc w 1946 roku były manną z nieba dla spragnionych duchowej strawy paryżan. Uwaga krytyki skupiła się na pięciu filmach: *Sokole maltańskim* (*The Maltese Falcon*, 1941), *Podwójnym ubezpieczeniu* (*Double Indemnity*, 1944), *Laurze* (*Laura*, 1944), *Żegnaj laleczko* (*Murder, My Sweet*, 1944) oraz *Straconym weekendzie* (*The Last Weekend*, 1945), ale pokazano także takie obrazy, jak: *Kobieta w oknie* (*The Women in the Window*, 1944), *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) i *Obywatel Kane* (*Citizen Kane*, 1941). Wiele z nich było adaptacjami *hard-boiled fiction*. Krytyk Nino Frank szybko dostrzegł ich pokrewieństwo i ukuł termin film *noir*, zapożyczony zresztą od nazwy serii francuskich przekładów amerykańskiej powieści *hard-boiled*, *série noir*. Po raz pierwszy określenie to pojawia się w jego artykule zatytułowanym *Un nouveau genre „policier”: L’aventure criminelle* (Nowy rodzaj policyjnego dramatu: kryminał przygodowy)<sup>12</sup> opublikowanym w sierpniu w lewicowym piśmie „L’écran français”. Trzy miesiące później w bardziej konserwatywnym „La Revue du cinéma” Jean-Pierre Chartier także podkreślał wspólnotę wymienionych dzieł. Dostrzegał, że są one przełomem retorycznym i tematycznym w kinie amerykańskim, ale ganił je za pesymizm i „wstręt do ludzkości” (ang. *disgust for humanity*). Amerykańskie filmy *noir* miały – jego zdaniem – nie wzbudzać w widzu współczucia i sympatii dla bohatera. Tytuł eseju brzmiał *Les Américains aussi font des films „noir”* (Amerykanie także kręcą filmy *noir*)<sup>13</sup>. W podobnym duchu wypowiadał się na łamach „La Nouvelle Critique” słynny George Sadoul, który dostrzegał w rodzącym się nurcie objaw upadku amerykańskiego społeczeństwa i przemysłu filmowego. Franka w jego entuzjazmie dla filmu *noir* wspierali z kolei lewicujący krytycy z „Positif”. Stanowiska były więc spolaryzowane, ale zjawisko i zmiana w kinie amerykańskim zostały dostrzeżone i prowokowały do dyskusji. Na marginesie warto dodać, że w 1946 roku nową tendencję w filmach zza oceanu odnotował także Siegfried Kracauer. W artykule *Hollywood’s Terror Films* nie posługuje się on co prawda terminem film *noir*, ale odnosząc się chociażby do takich filmów Alfreda Hitchcocka, jak *Podejrzenie* (*Suspicion*, 1941) czy *W cieniu podejrzenia* (*Shadow of a Doubt*, 1943), wskazuje na cechy dla niego charakterystyczne. Podkreśla, że nową

<sup>12</sup> Przekład na język angielski: Nino Frank, *A New Kind of Police Drama: the Criminal Adventure*, [w:] *Film Noir Reader 2*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2003, s. 15–19.

<sup>13</sup> Zob. James Naremore, *More Than Night...*, s. 13–14 oraz przekład na język angielski: Jean-Pierre Chartier, *Americans are also Making Noir Films*, [w:] *Film Noir Reader 2*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2003, s. 21–23.



jakością amerykańskich thrillerów jest, między innymi, skupienie się nie na przemocy fizycznej i zagrożeniach społecznych, jak wcześniej, lecz na dezintegracji osobowości i aberacjach psychicznych, których przyczyny nie są jasne. Zdaniem Kracauera, to, co tłumaczy i ewentualnie racjonalizuje okrucieństwo, można określić jako „nagłą emocjonalną potrzebę”. W finale jednak widz zostaje pozostawiony z przekonaniem, że „nic nie da się zrobić”<sup>14</sup>. Świat pozostaje pogrążony w chaosie, dominuje więc pesymizm i mrok.

Dlaczego to we Francji zauważono i nazwano rodzący się w kinie amerykańskim nurt? Dlaczego tam zyskał tak duże uznanie? Naremore twierdzi, że „dekadę po odzyskaniu wolności charakteryzowało silne odrodzenie się amerykańizmu, jakie nastąpiło wśród francuskich reżyserów i krytyków. Wielu z nich szukało bowiem sposobu na odświeżenie swojego kina autorskiego poprzez czerpanie z bardziej autentycznych dialogów hollywoodzkiego kina gatunków”<sup>15</sup>. Ponadto Francuzi odnajdowali w amerykańskim filmie *noir* elementy własnego kina z okresu jego świetności (kino realizmu poetyckiego)<sup>16</sup>. Bardziej przekonująca wydaje się jednak koncepcja Spicera, który pisze:

We Francji, w szczególności za sprawą lewicowych krytyków piszących dla magazynu „Positif”, film *noir* stał się ważnym komponentem zdominowanego przez egzystencjalizm, pełnego zadumy nad sobą intelektualnego klimatu. Filozofia ta kładzie zaś nacisk na *contingency* (pol. ewentualność) i przypadek, pokazuje świat pozbawiony wartości i moralnych dogmatów, wyzuty z jakiegokolwiek znaczenia, poza tym, jakie nadaje mu wyalienowany i zagubiony w nim „nieheroiczny bohater”. Francuscy intelektualiści odnaleźli w filmie *noir* odbicie swoich własnych lęków i pesymizmu. Jako kinofile kierowali zaś swą uwagę na amerykańskie filmy, które byłyby raczej „sztuką” niż komercyjną rozrywką, lecz jednocześnie cieszyły się popularnością<sup>17</sup>.

Mamy więc do czynienia z podwójnymi narodzinami. Z jednej strony bowiem bez wątpienia to w Hollywood nakręcono pierwsze filmy *noir*, tyle że nikt wtedy w Stanach Zjednoczonych nie dostrzegał ich pokrewieństwa, nikt nie posługiwał się samym pojęciem. Nie może więc być mowy o istnieniu jakiegokolwiek „szkoły” czy „formacji” twórców w sposób świadomy kreującej zjawisko, posiadających wspólne założenia lub cele. Istniały jedynie filmy nieświadomie oddające klimat i nastrój czasów. Z drugiej strony we Francji narodziła się idea tego, czym *noir* jest. To tu

---

<sup>14</sup> Siegfried Kracauer, *Hollywood Terror Films: Do They Reflect American State of Mind*, „New German Critique” 2003, no. 89, s. 105–111.

<sup>15</sup> Tamże, s. 14–15.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Andrew Spicer, *Film Noir*, s. 2.



nazwano i podjęto pierwsze próby zdefiniowania zjawiska, jak się później okazało, wykraczającego poza ramy kinematograficznego nurtu. Nie sposób więc nie wiązać filmu *noir* z kinem amerykańskim, ale jednocześnie nie można pominąć zasług, jakie dla skonceptualizowania jego ideowego zaplecza mają Francuzi. Pomost porozumienia transatlantyckiego został zbudowany, gdyż po obu stronach oceanu panowały te same nastroje i istniała potrzeba ich wyartykułowania. Francja była krajem, który właśnie zostawił za sobą *les années noires*, czyli czas okupacji, przemocy, ale i kolaboracji oraz kompromisu, krajem pogrążonym w moralnym chaosie, niepewności, stojącym w obliczu konieczności określenia na nowo swojej postawy. Stany Zjednoczone po wojnie także nie były już tym samym państwem. Amerykańscy żołnierze wrócili do domu jako zwycięzcy, z niesplamionym honorem, ale często doświadczeniem wojennej traumy. Ponadto byli zmuszeni odnaleźć się w odmienionej rzeczywistości, w której życie toczyło się niezmiennym rytmem, a kobiety zajęły ich miejsce w pracy oraz okazały się samodzielne i niezależne.

Przez długi czas jeszcze *noir* jako kategoria opisowa funkcjonowała tylko w Europie (zwłaszcza zaś we Francji) i to właśnie tu film czarny wprowadzony został na salony kultury wysokiej. Nobilitacja nastąpiła dzięki wspomnianemu już lewicującemu czasopismu „Positif”. Dla jego krytyków nurt był modernistyczny i awangardowy, zarówno w estetyce, jak i podejmowanych tematach oraz z całą pewnością stanowił wyzwanie rzucone amerykańskim normom społecznym i ich konserwatyzmowi. Prawdziwe apogeum jego popularności przyszło wraz z uznaniem francuskich kinofilów oraz twórców Nowej Fali. Godard i Truffaut poprzez swoją twórczość wprowadzili *noir* jako pewną szerszą tendencję w obręb kina autorskiego, a słynne „Cahiers du Cinéma” promowało reżyserów związanych z tym historycznie zamkniętym już nurtem. Wysoko ceniono, między innymi, Alfreda Hitchcocka, Roberta Aldricha czy Edwarda Dmytryka. Jak pisze Palmer, na łamach tego wpływowego pisma: „Filmy *noir* antyestablishmentowych reżyserów były uznawane za przejaw geniuszu i osobowości, nie zaś objaw zmian dokonujących się w Hollywood i gustach jego masowej publiczności”<sup>18</sup>. Potwierdza to tekst Claude’a Chabrola z 1955 roku, dla którego *noir* jest czymś więcej niż gatunkiem filmu kryminalnego. Reżyser *Pięknego Serge’a* (*Le Beau Serge*, 1958) wskazuje na jedność **podejścia** twórców kryminałów *noir* **do tematu** jako wyznacznik ich autorskości. Chabrol pisze, że

nie rozważają oni [twórcy kryminałów *noir* – K. Ż.] zbrodni lub innych kryminalnych elementów jako dramatycznych sytuacji prowadzących do różnych wariacji

---

<sup>18</sup> R. Barton Palmer, *Hollywood’s...*, s. 17.



fabularnych, które są mniej lub bardziej interesujące, ale widzą je z ontologicznego (w przypadku Raya, Loseya czy Dassina) lub metafizycznego (w przypadku Wellesa, Langa i Hitchcocka) punktu widzenia<sup>19</sup>.

Wreszcie to we Francji właśnie w 1955 roku, a nie w Stanach Zjednoczonych, czego można by było oczekiwać, powstała pierwsza praca monograficzna poświęcona filmowi *noir*<sup>20</sup>. Jej autorami byli Raymond Borde i Étienne Chaumeton, a opracowanie nosiło tytuł *Panorama du film noir américain* (*Panorama amerykańskiego filmu noir*).

### 3. Co na to inni? – film *noir* w piśmiennictwie anglosaskim i amerykańskim

W piśmiennictwie anglosaskim film *noir* jako ciekawe zjawisko artystyczne, a nie socjologiczne czy historyczne dostrzegł w 1971 roku Colin Wilson. Postrzegał go jednak już szerzej niż tylko jako nurt w historii kina, wskazywał raczej na zmianę dominującego w filmie kryminalnym tonu<sup>21</sup>. Raymond Durnat w słynnym eseju *Pain It Black: The Family Tree of the Film Noir* z 1970 roku rozpatrywał film *noir* w kategoriach artystycznych<sup>22</sup>. On także rozumie *noir* szeroko, jako zjawisko spójne za sprawą powracających motywów i tonów, ponadgatunkowe, ale – co ważniejsze – swoim zasięgiem wykraczające poza kino amerykańskie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Durnat wskazuje na kinematografię francuską jako w tym względzie pionierską i wiodącą. *Noir* – jego zdaniem – są filmy Louisa Feuillade’a, Julienu Duviviera, Marcela Carné, Henri-Georgesa Clouzota, Jean-Luca Godarda, ale odnotowuje też wkład Włochów, Niemców, Brytyjczyków<sup>23</sup>. Samo określenie w Wielkiej Brytanii oczywiście znane było już wcześniej, ale Anglicy myśleli o filmie *noir* raczej w kategoriach gatunkowych niż autorskich. W Stanach Zjednoczonych za prekursorski uznaje

---

<sup>19</sup> Claude Chabrol, *The Evolution of the Crime Film*, [w:] *Film Noir Reader 2*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2003, s. 31.

<sup>20</sup> Autorzy tego kanonicznego dziś opracowania traktują film *noir* jako serię, a więc grupę filmów z jednego kraju, posiadających pewne wspólne cechy, na tyle jednak wyraziste, że przez pewien czas zdolne nadać im łatwo rozpoznawalny charakter. Raymond Borde, Étienne Chaumeton, *Towards a Definition of Film Noir*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2000, s. 17 (fragment z książki *Panorama du film noir américain*).

<sup>21</sup> R. Barton Palmer, *Hollywood’s...*, s. 20–21.

<sup>22</sup> Raymond Durnat, *Pain It Black. The Family Tree of the Film Noir*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alan Silver, James Ursini, Limelight, New York 2000, s. 37–50.

<sup>23</sup> Tamże, s. 38–39.



się tekst Paula Schradera *Uwagi o filmie noir* z 1972 roku<sup>24</sup>. Znamienne wydaje się, że refleksję nad tym rodzimym zjawiskiem w USA podjęto dopiero po ponad dziesięciu latach od domknięcia się jego okresu klasycznego, a uczynił to teoretyk i praktyk kina. Schrader jest autorem scenariusza *Taksówkarza* (*Taxi Driver*, 1976) i reżyserem filmu *Dwa światy* (*Hardcore*, 1979). Oba dzieła posiadają cechy filmu *noir*, który ich twórca postrzega wąsko i konserwatywnie jako ograniczony czasem i miejscem nurt<sup>25</sup>.

W późniejszym okresie, a więc od początku lat siedemdziesiątych, liczba publikacji poświęconych filmowi *noir* zaczęła lawinowo rosnąć. Dziś pozycjami poświęconymi temu zjawisku można by wypełnić sporą bibliotekę. Koncepcji, czym jest film *noir*, definicji kategorii *noir* nie sposób zliczyć. Brak konsensusu w tej sprawie jest jednak wynikiem złożoności i niejednorodności zjawiska, nawet filmy *noir* powstałe w okresie klasycznym i bez większych zastrzeżeń do nurtu zaliczane znacząco się od siebie różnią. Ponadto sprawę komplikuje fakt, że dzieła z ducha klasycznego filmu *noir* wciąż powstają, czego świadectwem są, moim zdaniem, filmy braci Coen. Tym samym zaskakujące wydaje się, że na gruncie polskiego filmoznawstwa zagadnienie to nie doczekało się obszerniejszego monograficznego opracowania. Najczęściej pisze się o klasycznym kinie *noir*, dużo rzadziej o kinie *neo-noir*. To pierwsze zjawisko omawia i referuje w sposób zwarty w *Historii kina* Rafał Syska<sup>26</sup>, co jest oczywiście naturalną konsekwencją koncepcji całościowego ujęcia rozwoju światowej kinematografii. Żaden z podręczników historii filmu nie pomija zresztą milczeniem filmu *noir* jako nurtu w kinie hollywoodzkim lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Ponadto wydany został także monograficzny numer „Studiów Filmoznawczych”<sup>27</sup> poświęcony filmowi *noir*, jednak ten zbiór artykułów już nie koncentruje się na historycznym wymiarze nurtu, ale zjawisko to pokazuje w szerszym kontekście, jako funkcjonujące w łonie różnych kinematografii oraz w różnych momentach czasowych. Istnieje także wiele tekstów polskich autorów odwołujących się do tej kategorii zawartych w różnych czasopismach oraz tomach zbiorowych, zasadniczo poświęconych jednak innym zagadnieniom. Na wymienienie zasługuje, ze względu na swój prekursorski charakter, rozdział książki Alicji Helman, w którym autorka omawia klasyczny film *noir* jako jeden z etapów

---

<sup>24</sup> Paul Schrader, *Uwagi o filmie...*, s. 69–81.

<sup>25</sup> Schrader wspomina jedynie zdawkowo o istnieniu „zagranicznych odgałęzień *noir*”. Tamże, s. 70.

<sup>26</sup> Rafał Syska, *Dekada cienia: amerykańskie kino lat czterdziestych*, [w:] *Historia kina. Kino klasyczne*, t. 2, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2011, s. 459–474.

<sup>27</sup> „Studia filmoznawcze” 2010, nr 31 (red. Sławomir Bobowski, tytuł numeru: *Film noir*).



rozwoju filmu gangsterskiego<sup>28</sup> oraz fragment książki *Film i przemoc* Rafała Syski, gdzie badacz rozważa rolę nurtu w kontekście ewolucji okrucieństwa na ekranie<sup>29</sup>. Dwie ostatnie pozycje dowodzą, że klasyczny film *noir* był zjawiskiem przełomowym pod różnymi względami, dokonał rewolucji w wielu aspektach filmowego języka, co potwierdza wagę zjawiska i jego potencjał rozwojowy. Do kategorii *noir* odnosi się też Patrycja Włodek w książce poświęconej twórczości Chandlera<sup>30</sup> oraz szerzej Magdalena Kempna-Pieniążek, zajmująca się przede wszystkim filmami *neo-noir*<sup>31</sup>.

#### 4. W stronę odpowiedzi na pytania bez odpowiedzi

Zasadniczo termin *noir* od początku łączony był z filmem, dopiero później posłużył do opisywania innych tekstów kultury. Przyjąć więc należy, że to właśnie na gruncie kina trzeba poszukiwać wyznaczników kategorii *noir*. Nie ulega też wątpliwości, że film *noir* był nurtem w kinie amerykańskim lat czterdziestych i pięćdziesiątych, jako taki stanowi zjawisko zamknięte, wyczerpane, nie istnieją bowiem czynniki społeczne i historyczne, które ukształtowały jego oblicze. Przyjmując perspektywę historyczną i akceptując czasowe ograniczenie nurtu zrodzonego w łonie klasycznego kina hollywoodzkiego, o dziełach powstałych poza jego zasięgiem można mówić jako o filmach *neo-noir*. Tyle że w tym wypadku przedrostek *neo* oznaczałby zaistnienie nowej **fazy**, a nie wyłonienie się „nowego” nurtu. Filmy *neo-noir* są bardziej zróżnicowane, jeśli chodzi o pochodzenie i czasowy zasięg. Powstają w różnych krajach i kontekstach kulturowych, na wiele odmiennych sposobów odnoszą się do klasycznego filmu *noir*. Część z nich uwzględnia nowe uwarunkowania społeczne, kulturowe, historyczne czy produkcyjne, inne stanowią po prostu parodie klasycznych filmów *noir* i nie mają ambicji wprowadzania „nowych jakości”, a są też takie dzieła, które powielają schemat klasycznych filmów czarnych. Ponadto już w latach czterdziestych i pięćdziesiątych filmy *noir* coraz częściej powstawały poza kinematografią amerykańską.

---

<sup>28</sup> Alicja Helman, *Film gangsterski*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 66–91.

<sup>29</sup> Rafał Syska, *Film i przemoc: sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Rabid, Kraków 2003, s. 63–70.

<sup>30</sup> Zob. Patrycja Włodek, *„Świat był przemoczoną pustką”. Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2015.

<sup>31</sup> Magdalena Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.



Perspektywa historycznego rozwoju *noir* jako względnie spójnego i skodyfikowanego nurtu właśnie, prostego przejścia z klasycznego okresu do okresu *neo* jest więc ślepym zaułkiem. Słuszniejsze wydaje się przyjęcie innej koncepcji, a w jej ramach szersze rozumienie pojęcia *noir*. Podejście, które zaproponuje, nie prowadzi do negowania istnienia filmu *noir* jako prądu w historii klasycznego kina hollywoodzkiego, ale i nie zawęża zjawiska do tego momentu historycznego. Zrodzony w Hollywood film *noir* traktuję jako nurt, w ramach którego w sposób najbardziej dobitny idea *noir* została wyeksplikowana i uzyskała najwyrazistszą formę, a także ukonstytuowała się jako łatwy do rozpoznania, a tym samym wymagający nazwania, paradygmat, co było wynikiem kumulacji sprzyjających temu procesowi czynników zewnętrznych. Zjawisko, które krytyka dziś określa jako *neo-noir*, to już nie nurt w kinie (raczej pewna utrzymująca się w nim tendencja), ale poklasyczny etap czy faza rozwoju idei *noir* w ogóle, która swoim zasięgiem objęła film i literaturę oraz inne dziedziny sztuki i kultury (także popularnej). Już filmy *noir* powstające w fazie *neo* cechuje – ze względu na stosowaną strategię, miejsce i moment aktywacji idei – duża różnorodność (np. *retro-noir*, *future-noir*). Jednak *neo-noir* z pewnością by nie było, gdyby nie sukces klasycznego kina *noir*. Todd Erickson nieco ironicznie pisze, że:

W 1995 roku dzięki współczesnemu kinu, które wyjątkowo obrodziło cyklem samoświadomych filmów *noir*, termin został wchłonięty i przyswojony oraz stał się częścią amerykańskiego życia codziennego. Wszechobecne medium, jakim jest nowoczesna telewizja, składa hołd filmowi *noir* poprzez dostarczanie cyklicznej rozrywki jak serial *Z archiwum X* stacji Showtime Network. Nawet dziennikarze używają takich, powstałych w wyniku fuzji, fraz jak „cable noir”, „tv noir”, „pop noir” i „cyber noir”, aby wspomóc się w opisywaniu zjawisk, na których swoje piętno odciska mroczny nastrój i wizualny styl filmu *noir*. Wzrastającą świadomość znaczenia terminu film *noir* zawdzięczamy także beztróskim krytykom filmowym, którzy dbając o to, aby zaimponować swoim IQ, przypisują go prawie każdemu współczesnemu filmowi ukazującemu ciemne, wilgotne ulice i/lub głównego bohatera znajdującego się w niebezpieczeństwie. W konsekwencji wytwórnice i niezależni dystrybutorzy, choć nikt przed filmem *Życie na gorąco* z 1990 roku nie promował swojego produktu jako „film *noir*”, polegają obecnie na zawierających ten zwrot cytatach z recenzji jako formie reklamy<sup>32</sup>.

Termin *noir* jest więc współcześnie dźwignią marketingową audiowizualnej kultury i coraz bardziej traci na ostrości swojego znaczeniowego zakresu. Idea *noir*, dziś rozplywająca się w popkulturowym uniwersum użyć terminu, istniała zanim zrodził się nurt w kinie amerykańskim, ale

---

<sup>32</sup> Todd Erickson, *Kill Me Again: Movement Becomes Genre*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2000, s. 307.



przed wojną natężenie tej tendencji nie było wystarczające, aby podjąć próby konceptualizacji zjawiska.

Punktem wyjścia do dalszych rozważań uczynię propozycję Jamesa Naremore, gdyż oferuje on – w odróżnieniu od przywoływanego wcześniej Schradera – szerokie rozumienie koncepcji *noir*. Autor książki *More Than Night* już na wstępie swoich rozważań pisze:

Można powiedzieć, że film *noir* stał się w rzeczy samej jedną z **dominujących kategorii intelektualnych** [podkr. – K. Ż.] końca XX wieku, znajdującą zastosowanie w prawie całej przestrzeni sztuki, zbiorowej pamięci, a także krytyce! [...] Nie podważam ważności czy trafności naszego kulturowego rozumienia idei *noir*, ale traktuję tę centralną kategorię jako rodzaj mitologii, którą sproblematyzuję poprzez umieszczenie filmów, wspomnień i krytycznej literatury w serii historycznych ram i kontekstów<sup>33</sup>.

Tym samym badacz zalicza *noir* do grupy pojęć, które należy opisywać z perspektywy historii idei. Co za tym idzie, jego jakościowej, zamkniętej charakterystyki nie sposób sporządzić. „Noirowość” jest bowiem „elementem obejmującej cały świat pamięci zbiorowej” (ang. *part of a world-wide mass memory*). Zawsze łatwiej jest wskazać konkretne filmy *noir* niż zdefiniować samą ideę, bowiem „funkcjonuje ona podobnie jak określenia romantyczny czy klasyczny”<sup>34</sup> w wielu różnych kontekstach i dyskursach. Niemniej stanowi:

Ideologiczny koncept posiadający swoją własną historię, który może być wykorzystywany do opisania **okresu, nurtu i powracającego stylu** [podkr. – K. Ż.]. Jak większość terminologii krytycznej ma charakter upraszczający i czasami działa na korzyść bliżej nieokreślonych programów (ang. *agendas*). Z tego powodu, a także z powodu zmienności znaczenia w czasie, powinien być on rozpatrywany jako konstrukt dyskursywny, posiadający jednak swoją heurystyczną wartość, która uruchamia specyficzne tematy, co warto jest dalszej uwagi<sup>35</sup>.

Można więc definiować poszczególne oblicza filmu *noir*, jeśli uwzględni się kontekst oraz uwarunkowania zewnętrzne towarzyszące powstaniu konkretnej grupy obrazów. Trudno zaś precyzyjnie opisać kategorię *noir* jako taką. W rzeczy samej więc:

Powinniśmy zdać sobie sprawę – pisze autor książki *More Than Night* – że film *noir* jest zjawiskiem, które należy zarówno do historii idei, jak i historii kina; innymi słowy ma mniej wspólnego z grupą konkretnych artefaktów niż z dyskursem – luźnym, ewoluującym systemem argumentów i odczytań, które pomagają kształtować

---

<sup>33</sup> James Naremore, *More Than Night...*, s. 2.

<sup>34</sup> Tamże, s. 6.

<sup>35</sup> Tamże.



komercyjne strategie i estetyczne ideologie [...] film *noir* jest zarówno ważnym elementem filmowego dziedzictwa, jak i ideą, którą projektujemy na naszą przeszłość<sup>36</sup>.

Takie podejście z całą pewnością godzi odwieczne spory toczące się wokół filmu *noir*. Zgadzam się ze zdaniem Naremore'a, który, podsumowując problem, pisze, że w zależności od tego, jak termin ten jest używany, może opisywać nieistniejący już okres w historii kina, nostalgię za czymś, co w gruncie rzeczy nigdy nie istniało, jak i żywą wciąż tradycję<sup>37</sup>.

Zaryzykuję nawet stwierdzenie, że z punktu widzenia historii kina film *noir* lat czterdziestych i pięćdziesiątych był nurtem, w obrębie którego idea *noir* uległa skryształizowaniu, nurtem zresztą na tyle spójnym, że w fazie *neo* rozwoju idei determinującym jej ewolucję. Film *noir* okresu klasycznego poprzez swoją wyrazistość i dominującą rolę, jaką odegrał w oddawaniu nastrojów tamtych czasów, sprowokował powstawanie dzieł *neo-noir*. Jednak przez twórców filmów *neo-noir* postrzegany był na różne sposoby. Jak pisze Palmer, użyteczna jest tu kulturowa koncepcja „tekstu do czytania”. Tłumaczy ona bowiem, dlaczego film *noir* odradza się w tak wielu wcieleniach, formach, wariantach. W założeniach tej teorii

zwraca się uwagę na [...] często lekceważony fakt tekstualnej wymiany: tekst nie jest dostępny jako identyczny wszystkim czytelnikom czy widzom. W wypadku kina filmy są pozycjonowane do oglądania przez kulturowe czynniki pozostające poza kontrolą producentów czy odbiorców. Te czynniki sprawiają, że tekst jest dostępny tylko w pewnych, historycznie zdeterminowanych warunkach (ang. *forms*); innymi słowy, warunki te mogą, i często zmieniają się, w zależności od czasu i miejsca. Tak więc widzowie jednego tekstu, który wydaje się być tym samym filmem, w dwóch różnych kulturach nigdy nie oglądają i obejrzeć, w rzeczy samej, nie mogą. [...] Rozpatrywanie filmu *noir* jako „tekstu do czytania” pomaga uniknąć podejścia esencjonalistycznego – przekonania, teraz dyskredytowanego, że wszystkie jakości, jakie widz odnajdzie w filmie, muszą należeć do jego istoty i musiały istnieć zanim film wkroczył w obręb społecznie zdeterminowanej sieci wymiany<sup>38</sup>.

Dlatego właśnie obecnie badacze zjawiska widzą i rozumieją klasyczny film *noir* w tak różny sposób – jako gatunek, styl, tendencję itd. Dla każdego z nich jest on nieco innym „tekstem do czytania”. Podobnie twórcy filmów *noir* fazy *neo* odmiennie postrzegają *noir*. Dla jednych jego istota tkwi w charakterystycznych rozwiązaniach narracyjnych, inni inspirowani się warstwą wizualną czy charakterystycznymi dla klasycznego filmu *noir* wątkami fabularnymi. O tym, że punktem odniesienia jest grupa amerykańskich filmów z lat czterdziestych i pięćdziesiątych przesądza

<sup>36</sup> Tamże, s. 11.

<sup>37</sup> Tamże, s. 39.

<sup>38</sup> R. Barton Palmer, *Hollywood's...*, s. 28.



także fakt, że dzieła te są dobrze znane, cieszyły się popularnością wśród widzów chodzących do kina, w momencie ich powstawania, ale posiadają sporą rzeszę fanów także dziś, istnieją bowiem liczne fora internetowe poświęcone temu zjawisku oraz jego obszerna literatura. Z tego względu – w pewnej mierze i na ile to możliwe – dokonam rekonstrukcji wyznaczników kina *noir* poprzez opis i odwoływanie się do tego historycznie najbardziej znaczącego momentu, ponieważ pozwala on nie tylko na odnalezienie źródeł kulturowej idei, ale także oddaje jej najważniejsze cechy.

Wybór twórczości braci Coen jako przykładu potwierdzającego istnienie idei *noir* we współczesnym kinie (fazie *neo-noir*) w tym kontekście wydaje się oczywisty. Jak pisałam we wstępie, twórcy ci czerpią z klasycznego filmu *noir*, nie ukrywając tego faktu. Co więcej, zgodnie z opinią Naremore'a, pojęcie to dla nich „opisuje tradycję wciąż żywą”, ale dodać i podkreślić warto, że film *noir* pokazują („czytają”) zarówno poprzez styl, nastrój czy gatunkowe preferencje. Wykorzystują w różnych filmach z różnorodnym natężeniem odmienne, składające się nań wyznaczniki – z poziomu narracji, konstrukcji bohatera, ikonografii itd.

Warto dodać, że dla Naremore grupa filmów *noir* ma zazwyczaj strukturę łańcucha, którego ogniwa łączą się na różny sposób. Na krawędzi (*Clash by Night*, 1952) Fritza Langa niewiele łączy z Laurą (*Laura*, 1944) Ottona Premingera, a oba filmy są uznawane za *noir*. Części łańcucha połączone są więc ze sobą na różne sposoby. Ogniwa przylegające będą wykazywały wiele elementów wspólnych, te odległe mogą wydawać się mało do siebie podobne<sup>39</sup>. Tak więc „nie ważne, jaki modyfikator przypiszemy do kategorii, nigdy nie uda się wyznaczyć wyraźnych granic i wskazać jednokowych cech. Nie można także sformułować «właściwej» definicji – istnieje tylko seria mniej lub bardziej interesujących użyć”<sup>40</sup>.

Czy jednak takie postawienie sprawy prowadzi do wniosku, że nie istnieje choćby jedna wspólna cecha charakterystyczna dla wszystkich filmów *noir*? Oczywiście przyjęcie takiego założenia uniemożliwiłoby, a przynajmniej znacząco utrudniło, funkcjonowanie idei *noir* jako takiej. Zakładam więc, że istnieje jakiś element niezmienny, cecha konstytutywna, czy, jak ujął to Naremore, „modyfikator” (ang. *modifier*)<sup>41</sup>, który połączony z tą kategorią *noir* umożliwi jej zidentyfikowanie, choć – i tu zgadzam się z Naremorem – nie doprowadzi do stworzenia precyzyjnej definicji. Warto więc spróbować, po opisaniu istoty klasycznego filmu *noir*, wskazać taki element, który stanowiłby heurystyczną wartość konstruktu dyskursywnego, jakim jest idea *noir*. Barton Palmer słusznie

---

<sup>39</sup> James Naremore, *More Than Night...*, s. 6.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Tamże.



pisze, że „film *noir* to termin nie tylko opisujący grupę filmów, ale także wskazujący na to, jakie **wartości** [podkr. – K. Ż.] zostały uruchomione, aby możliwym było zidentyfikowanie ich jako grupy właśnie”<sup>42</sup>.

Celem moich dalszych rozważań jest więc poprzez próbę syntetycznego opisu (z uwzględnieniem kontekstów społecznych, historycznych i produkcyjnych) filmu *noir* jako **nurtu** w klasycznym kinie hollywoodzkim wskazanie charakterystycznego dla idei *noir*, stałego „modyfikatora” powodującego uruchamianie niezmiennego zespołu wartości z nią związanych. Następnie zaś, w analitycznych partiach książki, poszukiwać będę z jednej strony obecności owej stałej, jak i wskazywać, jak za sprawą odmiennych uwarunkowań, rekonfiguracji poddane zostały inne cechy składające się na istotę klasycznego filmu *noir*, lecz dlań fakultatywne. Partie analityczne poprzedzone zostaną także próbą omówienia zjawiska określanego mianem film *neo-noir*. Przywołam te koncepcje, które pokazują, że filmy *noir* powstające od lat sześćdziesiątych łączą także pewne elementy wspólne. Choć w tym przypadku trudno mówić o kontynuacji nurtu, to mamy do czynienia z powracaniem idei *noir* oraz okresami, kiedy jej obecność w kinie ulega nasileniu. Proponuję więc film *neo-noir* traktować jako rodzaj **tendencji** w kinie cyklicznie się odradzającej w momentach wystąpienia sprzyjających warunków. Schemat obecności idei *noir* w filmie wyglądałby następująco:

1. Okres przed II wojną światową – elementy *noir* obecne w kinie francuskim (realizm poetycki), kinie Republiki Weimarskiej i brytyjskiej twórczości Alfreda Hitchcocka. Brak nasilenia i krystalizacji, ale zapowiedź przełomu<sup>43</sup>.

2. Okres po II wojnie światowej – krystalizacja idei *noir* w postaci **nurtu** w kinie amerykańskim, jednocześnie powstawanie filmów *noir* w obrębie innych kinematografii, np. brytyjskiej [Trzeci człowiek (*The Third Man*, 1949), reż. Carol Reed], wyczerpanie nurtu to koniec lat pięćdziesiątych.

3. Okres od początku lat sześćdziesiątych – rozpoczęcie trwającej do dziś fazy *neo*, w ramach której nieustająco, choć z różnym natężeniem, powstają filmy *noir*, niekiedy bezpośrednio odsyłające do dzieł klasycznych,

---

<sup>42</sup> R. Barton Palmer, *Hollywood's...*, s. 28.

<sup>43</sup> Jak pisze Naremore: „Twórcy weimarscy (pod przewodnictwem Fritza Langa) specjalizowali się w gotyckim horrorze, kryminalnej psychologii i złowieszczych spiskach; Francuzi (włączając René Claira, Marcela Carné i Jacquesa Préverta) produkowali realistyczne filmy o przestępstwach dokonywanych w środowisku klasy średniej; Hitchcock (któremu sekundowały takie postaci, jak Michael Balcon, Charles Bennett i Ivor Montagu) koncentrował się na intrygach międzynarodowych. Elementem łączącym te trzy typy filmowego modernizmu było zainteresowanie popularnymi historiami dotyczącymi przemocy i miłości cielesnej lub, jak ujął to Graham Greene, «krwawym melodramatem»”. James Naremore, *More Than Night...*, s. 45.



innym razem jedynie się nimi inspirujące. W tym czasie można wskazać okresy szczególnego zainteresowania i żywotności idei *noir* w filmie (np. modernistyczne i postmodernistyczne kino *neo-noir*), a więc mówimy o **tendencjach** (nie nurcie) *neo-noir*.

Podsumowując, obecność idei *noir* – jakkolwiek podlegająca historycznej ewolucji, ulegająca transformacji, objawiająca się w różnych tekstach kultury – zawsze odsyła do pierwotnego zaplecza ideowo-światopoglądowego, na stałe z nią związanego i przesądzającego o jej spójności i koherentności. Owo zaplecze łączy się z określonymi wartościami i postawami dla idei *noir* niezbywalnymi, w różnym stopniu jednak i z różną intensywnością aktywowanymi w konkretnych manifestacjach tekstualnych, aktywowanymi zresztą pomimo wygaśnięcia owego pierwotnego zaplecza. O ile bowiem pierwotne zaplecze ideowo-światopoglądowe jako spójny prąd filozoficzny czy myślowy uległ wyczerpaniu i domknięciu, o tyle związane z nim wartości i postawy wciąż powracają. Zasadniczemu wyróżnikowi *noir*, który postaram się wskazać, towarzyszy najczęściej cały szereg cech zmiennych, których obecność nie jest konieczna, lecz fakultatywna i służy zazwyczaj uruchamianiu lub precyzyjnij – ewokowaniu, wartości ściśle związanych z zapleczem ideowym. Aby film można było uznać za *noir*, powinien on bezwzględnie przekazywać owe wartości poprzez wykorzystanie pewnej liczby cech zmiennych to umożliwiających. Niekoniecznie jednak każdy film *noir* musi operować wszystkimi zmiennymi jednocześnie. Brak jednej (lub większej liczby) cech fakultatywnych nie dyskredytuje dzieła jako przynależącego do grupy, decyduje jednak o pozycji, jaką w jej obrębie zajmuje. Filmy posiadające więcej cech fakultatywnych są na ogół uznawane za bardziej reprezentatywne i częściej należą do „kanonu”, widz łatwiej identyfikuje je jako z ducha *noir*. Obrazy operujące ich mniejszą liczbą nie zawsze są wiązane z nurtem amerykańskiego filmu *noir* okresu klasycznego czy jedną z tendencji *neo-noir*, w związku z czym odbiorca nie zawsze uruchamia odpowiednie konteksty interpretacyjne. Filmem *noir* nie jest także dzieło, które na poziomie treści odwołuje się do jego zaplecza ideowego i łączonych z nim wartości, ale do ich aktywowania nie wykorzystuje żadnych z charakterystycznych dlań cech fakultatywnych. Ich lista jest zresztą dość obszerna i ulega modyfikacji w zależności od zmieniających się uwarunkowań zewnętrznych, czynników społecznych, historycznych itd. Możliwość wybiórczego doboru cech fakultatywnych oraz ich czasowa zmienność sprawiają jednak, że film *noir* jest zjawiskiem, które pomimo pewnej konwencjonalizacji w okresie klasycznym, nie uległ całkowitej standaryzacji, co doprowadziłoby do jego zaniku. Pozostaje za to tradycją wciąż żywą, funkcjonującą w obrębie kina gatunków, ale i poddającą się zmianom związanym z różnymi praktykami oraz strategiami kina autorskiego, należącą zarówno do domeny kina rozrywkowego, jak i artystycznego, a jednocześnie egzystującą w miejscach ich nachodzenia



na siebie. Cechy fakultatywne, podlegające każdorazowo selekcji, w dużej mierze są podatne na zmiany oraz związane z różnymi poziomami dzieła filmowego. Wpisać je można w ramy szerszych kategorii, zarówno z poziomu formy, jak i treści. Andrew Spicer, analizując film *noir* okresu klasycznego, wyróżnia cztery takie kategorie: ikonografia, styl wizualny, strategie narracyjne oraz tematyka i charakterystyka bohatera<sup>44</sup>. Większość badaczy piszących o kinie *noir*, bez względu na to, czy traktują oni film *noir* jako nurt, cykl, gatunek czy tonację, tego typu podział wprowadza i zgadza się co do treści opisu wypełniających poszczególne kategorie. Problematiczna wydaje się tu jedynie ostatnia kategoria, bowiem Spicer wskazuje, że tematem są np. motywy Freudowskie i egzystencjalne, traktuje więc tę kategorię dość szeroko<sup>45</sup>. W moim ujęciu, freudyzm, ale przede wszystkim egzystencjalizm, będą stanowiły pierwotne zaplecze ideowo-światopoglądowe, które przede wszystkim poprzez związany z nim zespół wartości i postaw nadaje zasadniczy ton i nastrój filmom *noir*, a w mniejszym stopniu generuje konkretne wątki tematyczne. Te traktuję w sposób bardziej szczegółowy i proponuję rozpatrywać w powiązaniu z gatunkowymi konwencjami oraz jako ich pochodną. Poniższy diagram obrazuje relacje pomiędzy poszczególnymi elementami filmu *noir*.

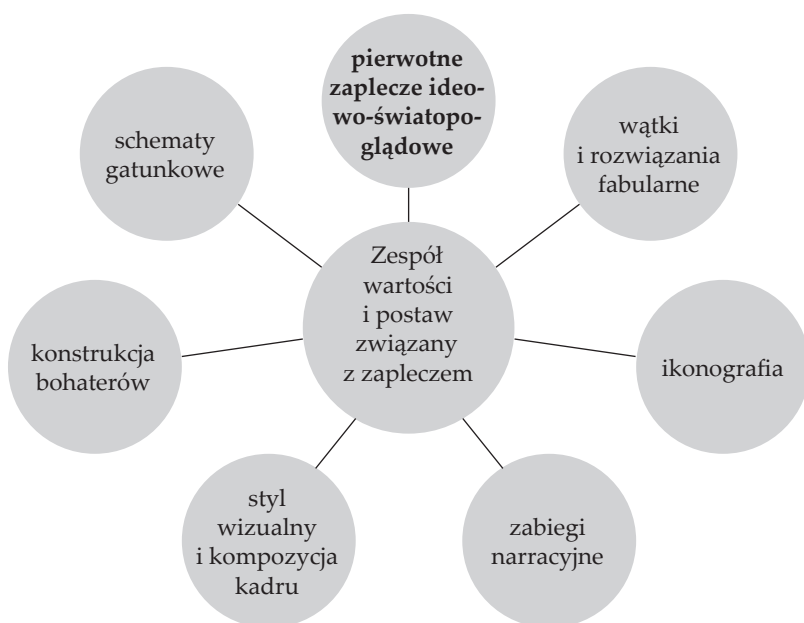


Diagram 1. Relacje między poszczególnymi elementami filmu *noir*

<sup>44</sup> Andrew Spicer, *Film Noir*, s. 4.

<sup>45</sup> Tamże, s. 4–5.



## 5. Kto za kim stoi, czyli zaplecze ideowo-światopoglądowe

Egzystencjalizm powszechnie kojarzony jest z nurtem w filozofii, przede wszystkim francuskiej, lat trzydziestych i czterdziestych. Sztandaramowymi przedstawicielami owego nurtu byli z pewnością Albert Camus i Jean-Paul Sartre. Popularność myśli Camus i Sartre'a oraz ich emblematyczność dla egzystencjalizmu związana jest z faktem, że poglądy swe głosili nie tylko w traktatach filozoficznych, lecz także w dziełach literackich, które po wojnie uległy popularyzacji. W Paryżu wśród intelektualistów zapanowała wręcz moda na egzystencjalizm spod znaku Sartre'a i Camus. Ich fascynację *hard-boiled fiction*, która początkowo stanowiła literackie źródło klasycznego filmu *noir*, już sygnalizowałam. Konieczne jest jednak rozwinięcie wątku wzajemnych związków między tymi zjawiskami, są one bowiem dużo głębsze i nie ograniczają się do osobistych preferencji wymienionych myślicieli. Zadanie to nie jest jednak łatwe, gdyż już samo zdefiniowanie oraz określenie istoty egzystencjalizmu nastreca wiele problemów. Warto jednak podkreślić, że wszyscy badacze *noir* pokrewieństwo owo akcentują, rzadko jednak uznają je za kluczowe. W moim przekonaniu jednak egzystencjalizm ma kluczowe znaczenie dla kina czarnego *en bloc*, gdyż wprowadził do obiegu kulturowo-społecznego cały szereg wartości i postaw, które po dziś dzień konstytuują istotę *noir*.

### 5.1. Amerykańskie oblicza egzystencjalizmu

Bezpośredniość wpływu europejskiego egzystencjalizmu na klasyczne kino *noir* była powielekroć stawiana pod znakiem zapytania. Stephen Faison zauważa, że myśl egzystencjalna w Stanach była w latach czterdziestych właściwie nieznana i dopiero powojenna wizyta Sartre'a, Camus i de Beauvoir zmieniła ten stan rzeczy, zwłaszcza, że ich przybycie było szeroko nagłaśniane i komentowane przez prasę<sup>46</sup>. Środowisko intelektualistów przyjęło przybyszy i ich poglądy dużo chłodniej. Jak pisze George Cotkin, wielu z nich przyznawało co prawda, że

egzystencjalizm uchwycił kondycję człowieka w ogóle, a dokładniej realia egzystencji w cieniu totalitarnej dominacji i możliwości atomowej anihilacji. Lecz ci sami intelektualiści dystansowali się od francuskiego egzystencjalizmu, ponieważ uważali sposób, w jaki Sartre i de Beauvoir podnosili temat zimnej wojny oraz ich literacką politykę za naiwne i regresyjne<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Stephen Faison, *Existentialism, Film Noir and Hard-Boiled Fiction*, Cambria Press, New York 2008, s. 1.

<sup>47</sup> George Cotkin, *Existential America*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 2003, s. 7.



Padwały zarzuty o promowanie mody na pesymizm, zamiast przedstawiania filozoficznego stanowiska. Co więcej, sama myśl była sprzeczna z etosem amerykańskim opartym na wartościach pozytywnych i optymizmie. Zresztą USA nie miało powodów do pogrążania się w rezygnacji, bowiem kraj ten z wojny wyszedł zwycięsko i miał prawo widzieć przyszłość w jasnych barwach. To Francja była moralnie zdruzgotana i pogrążona w chaosie. Mimo stosunkowo późnej asymilacji europejskiego egzystencjalizmu na gruncie amerykańskim, badacze wskazują na istnienie specyficznego amerykańskiego egzystencjalizmu. Strach, rozpacz, śmierć – zdaniem Cotkina – ukształtowały twórczość Jonathana Edwardsa, Hermana Melville’a, Emily Dickinson, Williama Jamesa, Edwarda Hoppera czy Waltera Lippmanna, a jako względnie skodyfikowany system filozoficzny egzystencjalizm został wprowadzony w Stanach Zjednoczonych w latach dwudziestych dzięki popularyzacji analiz myśli duńskiego egzystencjalisty Sørensa Kierkegaarda dokonanej przez ministra Waltera Lowrie<sup>48</sup>. Nie tyle więc w Ameryce istniał egzystencjalizm jako nurt czy szkoła filozoficzna, co w myśleniu wielu twórców obecna była perspektywa egzystencjalna, wyznaczająca pewną postawę człowieka wobec świata. Różnica między amerykańską a europejską myślą egzystencjalną opierałaby się zaś na tym, że:

Amerykańscy egzystencjaliści nie zastąpili pesymizmu i rozpacz europejskiego egzystencjalizmu optymizmem, ale też nie tarzali się z rozkoszą w jego desperacji. Odmówili uczynienia fetyszu z nihilizmu. W rękach Amerykanów [...] egzystencjalne podstawy cierpienia i rozpacz funkcjonowały nie jako obezwładniające siły, ale jako bodźce do działania i rodzaj zobowiązania<sup>49</sup>.

W związku z czym amerykańska perspektywa egzystencjalna bliska była antynomizmowi, zakładającemu gotowość samotnej jednostki do wyrażania sprzeciwu wobec nakazów władzy w imię i w obronie swoich najgłębszych przekonań, a także odrzucającemu wszelką łatwą „pewność” oferowaną przez skostniałe systemy religijne czy polityczne<sup>50</sup>. Rysem charakterystycznym amerykańskiej perspektywy egzystencjalnej jest więc dla Cotkina przede wszystkim wiara w niezbywalność i sensowność podjęcia działań, imperatyw akcji.

Podobne stanowisko zajmuje Faison, który również twierdzi, że w gruncie rzeczy egzystencjalizm narodził się w Stanach przynajmniej o dekadę wcześniej niż w Europie i jest czymś w swej istocie odrębnym. W jego mniemaniu z ducha egzystencjalna, zawierająca bowiem

---

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Tamże, s. 8.



elementy pesymizmu i realizmu, jest już proza Ernesta Hemingwaya i Scotta Fitzgeralda. O ile jednak w tym wydaniu można mówić o egzystencjalizmie klas wyższych, o tyle prawdziwe podwaliny pod amerykański egzystencjalizm położyła, powstająca już w latach dwudziestych, proza *hard-boiled fiction*, która bohaterem uczyniła członka klasy pracującej i w dużej mierze ukształtowała kino *noir*. W obu tych zjawiskach amerykański egzystencjalizm objawił się zresztą w formie najpełniejszej, gdyż zarówno pisarze, jak i filmowcy wybrali perspektywę człowieka zwykłego, wywodzącego się ze społecznych nizin raczej niż *high society*, zaś jego postawa jest nie tyle kwestią świadomego wyboru, ile czymś, z czego zaczyna zdawać sobie sprawę, kiedy okoliczności zmuszają go do zastanowienia się nad własnym życiem<sup>51</sup>. Amerykański egzystencjalizm w takim wydaniu zostaje pozbawiony zakorzenienia metafizycznego, gdyż:

W *hard-boiled fiction* i filmie *noir* doświadczanie nicości nie legitymuje się kosmicznym pochodzeniem, ani nie odnosi się do kryzysu nowoczesnej filozofii, ale wyrasta z pustki skorumpowanego społeczeństwa. [...] Amerykański *noir* – zarówno jeśli chodzi o literaturę, jak i film – nie podejmuje próby udowodnienia prawdziwości tezy o izolacji jednostki w pozbawionym znaczenia, niedającym się wyjaśnić świecie natury ludzkiej egzystencji, ale oferuje przekonującą wizję rzeczywistości, w której takie sytuacje są doświadczane przez bohaterów w konkretnych okolicznościach<sup>52</sup>.

Tym samym można więc mówić o perspektywie egzystencjalnej obecnej w amerykańskiej kulturze zanim jej filozoficzne podstawy zostały wyeksplikowane w rozważaniach francuskich myślicieli. To oni przełożyli doświadczenie uchwycone przez sztukę na język rozważań natury metafizycznej i nadali mu kształt refleksji uogólniającej, stąd konieczne wydaje się bliższe przyjrzenie się ich koncepcjom, zwłaszcza że z czasem zyskały one szeroki oddźwięk i były powszechnie dyskutowane. Choć nie wpłynęły bezpośrednio na wczesne, klasyczne filmy *noir*, to opisały głębsze sensy przedstawianych przez nie sytuacji. Z całą pewnością egzystencjalizm odcisnął swoje piętno na późnym, klasycznym kinie czarnym, co umożliwiło uniwersalizację idei *noir*. Twórczość braci Coen jest przykładem czerpania z klasycznego filmu *noir* wzbogaconego i uzupełnionego egzystencjalną refleksją filozoficzną. Autorzy filmu *Śmiertelnie proste* w swoich filmach *noir* nie ograniczają się bowiem tylko do pokazania zmagania prostego człowieka uwikłanego w egzystencjalny dramat istnienia, ale czynią z jego doświadczenia rodzaj przypowieści.

---

<sup>51</sup> Stephen Faison, *Existentialism, Film Noir...*, s. 11.

<sup>52</sup> Tamże, s. 17.



## 5.2. Jądro ciemności – film *noir* z perspektywy francuskiej filozofii egzystencjalnej

Już w latach trzydziestych i czterdziestych, a więc w szczytowym momencie swojego rozwoju, egzystencjalizm europejski był zjawiskiem niejednorodnym oraz wieloaspektowym. Pisano choćby o jego teistycznej i ateistycznej wersji. Poglądy czołowych przedstawicieli tego nurtu z czasem ewoluowały. Sartre rozpoczął swoją intelektualną podróż od fascynacji fenomenologią Husserla, przeszedł przez okres egzystencjalny, aby dojść do wniosku, że egzystencjalizm w gruncie rzeczy jedynie pasożytuje na prawdziwej filozofii (nią samą zaś nie jest)<sup>53</sup>. Różniły się też od siebie koncepcje Sartre'a i Camus, choć obaj byli przedstawicielami egzystencjalizmu laickiego (ateistycznego). Film *noir* nie jest więc w żaden sposób prostym przeniesieniem myśli egzystencjalnej na grunt kina, nie stanowi odbicia spójnej koncepcji filozoficznej, bo takiej w tym wypadku po prostu wskazać się nie da. Czerpie za to z zasadniczego rysu i ogólnych założeń egzystencjalizmu, bliski jest mu duch przede wszystkim jego laickiego odłamów oraz egzystencjalne skupienie na człowieku i jego doświadczeniu absurdu istnienia, które nieodmiennie opisuje. Nie podejmę więc próby systematycznej rekonstrukcji choćby zrębów egzystencjalnej myśli, przywołam raczej pewien jej ogólny zarys, a dokładniej wskażę na te postawy i wartości, które pomimo wyczerpania się egzystencjalizmu jako formacji pokoleniowej, ale nie tendencji myślowej, zdają się wciąż powracać.

Punktem wyjścia do dalszych rozważań uczynię przekonanie Jerzego Kossaka dotyczące natury egzystencjalizmu. Choć Kossak – autor książki *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, której drugie wydanie ukazało się w roku 1976 w serii „Krytyka Burżuazyjnej Ideologii i Rewizjonizmu” wydawnictwa „Książka i Wiedza” – pisze z pozycji politycznie zaangażowanej, dalekiej od neutralności i obiektywizmu, to jednak jego koncepcja, jeśli odrzucić jej ideologiczne uwikłanie, w owych czasach będące zresztą często warunkiem *sine qua non* publikowania, wydaje się ciekawa i wartościowa. Postrzega on egzystencjalizm, podobnie jak ja proponuję postrzegać ideę *noir*, a więc dość szeroko – nie tyle jako systematyczny układ poglądów filozoficznych czy literackich, ile mało spójną, powtarzającą się w dziejach strukturę światopoglądową. W dwudziestowiecznym egzystencjalizmie, a więc egzystencjalizmie lat trzydziestych i czterdziestych,

---

<sup>53</sup> Za prawdziwą filozofię – system spójny i holistyczny służący scalaniu całej wiedzy epoki – uznał marksizm, który zresztą jednocześnie krytykował, zarzucając mu zaniedbywanie jednostki, brak zainteresowania pojedynczym człowiekiem. Egzystencjalizm, jak pisze w swoim tekście z 1957 roku, jest ideologią, czyli stanowi „systemem pasożytniczy, żyjący na marginesie Wiedzy, który najpierw jej się przeciwstawiał w imię przeżytej rzeczywistości, a który dziś usiłuje się do niej włączyć”. Tamże.



widzi kontynuację różnych wcześniejszych formuł pesymizmu i zwątpienia, a także nihilizmu, które dają o sobie znać w momentach, gdy rodzi się zwątpienie w obiektywne miary wartości czy dotąd uznawany sens życia, a jednocześnie system „nowych”, wiarygodnych wartości nie uległ jeszcze skryształizowaniu. Tego typu ideologie powstają więc w chwilach kryzysu (przesilenia), przejścia od jednego typu hierarchii wartości do kolejnego. Kossak uważa jednak, że niczego one nie proponują, są jedynie produktem ubocznym rozkładu pewnego porządku społecznego. Nie stanowią ani jego afirmacji, ani nie podejmują walki o ustanowienie nowego porządku<sup>54</sup>. O ile można się zgodzić ze stwierdzeniem, że szeroko pojmowany egzystencjalizm to „określona konstrukcja losu ludzkiego i sensu życia ludzkiego”<sup>55</sup>, „szczególna formacja intelektualna”, która „nie przyjęła nigdy postaci zwartej doktryny”<sup>56</sup> (choć – dodać należy – istniały okresy jej konsolidacji i doprecyzowania), to kontrowersyjny wydaje się wniosek o braku potencjału pozytywnego egzystencjalizmu. Sartre dodatnio wartościuje życie autentyczne człowieka, pyta o możliwość zaangażowanego istnienia, po wojnie pojawia się też u niego motyw odpowiedzialności za innych i postulat afirmacji humanizmu. Dla Camus z kolei lekarstwem na absurd świata jest poczucie odpowiedzialności za innych, a walka ze złem społecznym możliwa jest tylko dzięki świadomości społecznych związków i relacji. Istotną rolę w koncepcji Camus odgrywa więc solidarność międzyludzka. Obcości przeciwstawić się można, jeśli szuka się jednostek czujących, myślących i czyniących podobnie jak my – postuluje autor *Obcego*. Aspektem pozytywnym egzystencjalnych doktryn w ich licznych wariantach jest zresztą już samo podjęcie namysłu nad ludzką kondycją i postawienie diagnozy, nawet jeśli jest ona pesymistyczna, co do położenia, w jakim znajduje się współczesny człowiek. Zdaniem Roberta Porfirio: „Aspekt pozytywny egzystencjalizmu zawiera się w takich kluczowych formułach jak «wolność», «autentyczność», «odpowiedzialność», wreszcie «skok w wiarę» (lub absurd)”<sup>57</sup>.

Warto także zastanowić się nad momentami nasilenia obecności myśli z ducha egzystencjalnej w historii dziejów. Kossak, odnosząc się do historii filozofii, łączy je, o czym była mowa, z momentami rozpadu jednego systemu wartości i oczekiwaniem na ukonstytuowanie się nowego. Wydaje się jednak, że pogląd ten można rozwinąć, gdy rozpatruje się przenikanie postaw i wartości pierwotnie związanych z egzystencjalizmem w obręb

---

<sup>54</sup> Jerzy Kossak, *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa 1976, s. 7–20.

<sup>55</sup> Tamże, s. 22.

<sup>56</sup> Tamże, s. 23.

<sup>57</sup> Robert G. Porfirio, *Motywy egzystencjalne w hollywoodzkim „czarnym filmie”*, przeł. Piotr Kamiński, „Dialog” 1977, nr 5, s. 142.



dział filmowych. W tym wypadku mamy do czynienia z sytuacją, w której reaktywowanie filmu *noir* i jego zaplecza ideowego następuje w wyniku kryzysu pewnego systemu wartości, co jest związane z wydarzeniami historycznymi (np. II wojna światowa i film *noir* okresu klasycznego). Odrodzenie filmu *noir* może być jednak także wynikiem działania innych czynników oraz wypływać z wrażliwości poszczególnych twórców. Niemniej szersza perspektywa proponowana przez Kossaka umożliwia traktowanie tej myśli jako pierwotnego zaplecza ideowo-światopoglądowego filmu *noir*.

Na gruncie filmoznawstwa o związkach egzystencjalizmu z filmem *noir* najobszerniej pisał przywołany już Robert G. Porfirio, który – podobnie jak Jerzy Kossak – egzystencjalizm rozumie szeroko i uznaje za „postawę charakterystyczną dla współczesnego umysłu, potężny i złożony ruch kulturalny wyrosły gdzieś na granicach tradycji romantycznej, zatem produkt tych sił kulturotwórczych, które legły u podłoża surrealizmu, ekspresjonizmu i realizmu literackiego”<sup>58</sup>. Badacz opisuje przede wszystkim wpływ egzystencjalizmu na amerykański film *noir* okresu klasycznego, który powstał w momencie, kiedy myśl ta uległa popularyzacji. Stara się, co wydaje się jedyną słuszną drogą, wskazać niektóre motywy egzystencjalne, nie zaś odnosić się do konkretnego systemu myślowego. Ponadto Porfirio ma świadomość, że:

„Czarny film” pozostał dla nas żywy do dzisiaj dzięki czemuś więcej, niż tylko naszej, niejasnej nostalgii za czasem minionym. Chodzi tu o **podskórny nurt pesymizmu** [podkr. – K. Ż.], wykluczający z góry *happy-end*, przez co filmy te nie dostały się nigdy w typową dla Hollywood kategorię dzieł eskapistycznych, gdzie zrazu chciano umieścić wiele z nich<sup>59</sup>.

Ów „podskórny nurt pesymizmu”, o którym mowa, nie tylko przyczynił się do wciąż nieustającego zainteresowania klasycznym filmem *noir*, ale także jest powodem odradzania się w kinie idei *noir* i po dziś dzień pozostaje jej motorem napędowym. Egzystencjalizm stanowi dla filmu *noir* zasadniczy punkt odniesienia, nie tylko ze względu na swój negatywny wymiar, zazwyczaj wysuwany na plan pierwszy i akcentowany. Takie postrzeganie świata w Stanach Zjednoczonych nie jest wysoko cenione, nie odpowiada amerykańskiej mentalności zdominowanej przez pozytywistyczne cechy protestanckiej kultury. Oczywiście II wojna światowa zachwiała dobrym samopoczuciem całego świata, w tym także obywateli USA, ale egzystencjalizm miał do zaoferowania Hollywood coś więcej – elementy dla kina fabularnego, zwłaszcza okresu klasycznego,

---

<sup>58</sup> Tamże.

<sup>59</sup> Tamże.



niezbędne. Warto odnotować, że w myśli egzystencjalnej z jednej strony kładzie się nacisk na jednostkę, z drugiej – na sytuację. Skupienie na człowieku to możliwość wykreowania bohatera, osadzenie go w sytuacji daje z kolei szansę na zbudowanie konfliktu. Jak pisze Sartre, „egzystencjalizm szuka go [człowieka – K. Ż.] wszędzie tam, gdzie on jest, w pracy w domu, na ulicy”<sup>60</sup>, bada zaś przede wszystkim „sytuację, w których człowiek zgubił sam siebie”<sup>61</sup>. Łatwo wysnuć więc wniosek, że egzystencjalizm zwraca się w kierunku psychologii oraz socjologii jednocześnie. Ważna jest dla niego struktura psychiki człowieka (dostarczająca w filmie motywacji przyczynowo-skutkowej) oraz kontekst społeczny jednostkowego doświadczenia (składający się na świat przedstawiony).

Ale bez żywych ludzi – pisze Sartre – nie ma w ogóle historii. Przedmiotem egzystencjalizmu [...] jest poszczególny człowiek w polu społecznym swojej klasy, wśród kolektywnych przedmiotów i innych poszczególnych ludzi; przedmiotem egzystencjalizmu jest alienowana, urzeczowiona, mistyfikowana jednostka, taką, jaką ją uczynił podział pracy i wyzysk, ale walcząca przeciw swej alienacji przy pomocy fałszywych i fałszujących jej walkę instrumentów i, mimo wszystko, odnosząca cierpliwe, trudne i powolne zwycięstwa<sup>62</sup>.

Słowa te, a przynajmniej ich zasadniczy przekaz, można by łatwo sparafrazować, wszak nawet w Hollywood bez żywych ludzi nie ma filmowych historii... Wypowiedź Sartre’a można w dużej mierze odnieść do filmu *noir*, w którym wyalienowany bohater zmagają się z własnym położeniem. W swoich ostatnich pracach myśliciel ten wyraźnie próbował dokonać syntezy egzystencjalizmu, marksizmu i psychoanalizy. Film *noir* łączy przede wszystkim egzystencjalizm z psychoanalizą. Hitchcock czy Siodmak otwarcie wręcz przywołują teorie Freuda, ale nawet jeśli tak się nie dzieje, motywy problemów z tożsamością, rozdwojenia jaźni, dopelgängera, nieświadomych konfliktów wewnętrznych, walki popędu życia i śmierci, funkcjonowania podświadomości, traumy związanej z przeszłością i wiele innych w kinie *noir* powracają.

Choć film *noir* niewiele ma wspólnego z marksizmem, to jednak podobnie jak egzystencjalizm ważny jest dla niego kontekst społeczny. Kino czarne okresu klasycznego łączono z przemianami realiów społecznych. Co ciekawe, wyrosło ono na gruncie sprzeciwu wobec tego samego ładu, co egzystencjalizm i postrzegane było jako wyraz antymieszczańskiego buntu. Kossak, pisząc o egzystencjalizmie laickim i jego niejednorodności, zauważa, że odnajdziemy tam

---

<sup>60</sup> Tamże, s. 10.

<sup>61</sup> Tamże, s. 18.

<sup>62</sup> Tamże s. 30.



fluktuację nastrojów i treści, która raz wiedzie do stężenia motywów tragizmu istnienia, metafizycznego przekleństwa ludzkiego bytu, aby gdzie indziej gromadzić elementy moralnej krytyki znienawidzonego etosu i obyczajowości rozkładającej się cywilizacji mieszczańskiej, krytyki na pograniczu radykalnego protestu społecznego z pozycji postępu<sup>63</sup>.

## Z jego punktu widzenia

treść filozofii i literatury egzystencjalistycznej, ukazująca moralne i ideowe outsiderstwo, pustkę i osamotnienie, pełną atomizację jednostki we współczesnym społeczeństwie mieszczańskim, jest ciężkim oskarżeniem etycznym i społecznym ustroju, który zohydził wszystkie uświęcone przez siebie wartości i nie może znaleźć nowych<sup>64</sup>.

Film *noir* z jednej strony diagnozuje w duchu egzystencjalizmu ludzką kondycję, pokazuje tragizm życia jednostki, z drugiej – jest refleksją nad nowoczesnym światem, obnaża słabości społecznego systemu, w okresie klasycznym przede wszystkim degrengoladę mieszczańsko-burżuazyjnej mentalności.

Stosunek elementów metafizycznych do społecznych w filmie *noir* lat czterdziestych i pięćdziesiątych wyglądał rozmaicie. Obrazy te czasami wręcz ostentacyjnie podejmowały tematykę współczesnych problemów społecznych, jak w filmach *Bez wyjścia* (*No Way Out*, 1950) Josepha L. Mankiewicza, który traktuje o rasizmie czy *Błękitnej dalii* (*The Blue Dahlia*, 1946) George'a Marshalla, opowiadającej o problemach adaptacyjnych weterana II wojny światowej. Innym razem społeczne problemy ukrywano za sensacyjno-kryminalną intrygą i na pierwszy plan wysuwano wątki związane z niepokojami metafizycznymi. *Podwójne ubezpieczenie* (*Double Indemnity*, 1944) Billy'ego Wildera jest dramatem pogrążonego w świecie absurdu i zagubionego sprzedawcy polis Waltera Neffa, ale także krytyką bezdusznego świata korporacji oraz portretem mieszczańskiego zepsucia. Katalizatorem zdarzeń jest próżność i chciwość Phyllis Dietrichson, żony zamożnego człowieka, która czyha na jego majątek i pieniądze z ubezpieczenia. *Mildred Pierce* (*Mildred Pierce*, 1945) Michaela Curtiza pokazuje zagubienie porzuconej przez męża kobiety, jej samotność w świecie i heroiczną walkę o przetrwanie, ale w filmie odnajdziemy refleksję nad snobizmem burżuazyjnego stylu życia. Rozmiłowana w nim córka tytułowej bohaterki, Veda i jej drugi mąż, lokalny playboy i lowelas Monty Beragon, są postaciami wręcz odrażającymi moralnie<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Jerzy Kossak, *Klasyk tragicznego heroizmu*, [w:] Albert Camus, *Eseje*, wyb. i przeł. Joanna Guze, PWN, Warszawa 1971, s. 23–24.

<sup>64</sup> Tamże, s. 23.

<sup>65</sup> W roku 2011 film Curtiza, będący zresztą adaptacją powieści spod znaku *hard-boiled fiction* pióra Jamesa M. Caina, doczekał się telewizyjnego remake'u, który wyreżyserował



Punktem wyjścia egzystencjalnego dramatu jednostki jest zawsze poczucie **alienacji**, osamotnienia w świecie. Wynika ono u Sartre'a ze struktury podmiotu. Człowiek tym różni się od przedmiotu, iż odczuwa pragnienie i niespełnienie oraz ma **świadomość samego siebie**. „«Ja» jest bytem dla siebie, gdyż istnieje ono o tyle, o ile jest ono siebie świadome i świadome siebie jako świadomego”<sup>66</sup>. Człowiek zmuszony jest do funkcjonowania w zawieszeniu pomiędzy świadomością siebie (tego, co dokonane) a świadomością świadomości siebie. Pomiedzy nimi istnieje zaś rozdzźwięk „bytu i nicości”. Bytem jest to, co osiągnięte, nicością zaś ideał, a dokładniej świadomość, że owego ideału nie da się urzeczywistnić. Gdy dążymy do osiągnięcia ideału, powstaje byt-przedmiot, natychmiast jednak dostrzegamy jego niedoskonałość. „Ideał – pisze Pomian – jest zatem nicością, gdyż kiedy się go zakłada, jeszcze go nie ma, gdy zaś ocenia się trud podjęty, by wcielić go w życie dostrzega się, że nadal jest nieobecny”<sup>67</sup>. Stąd zresztą alienacja polegająca na „istnieniu wiecznej niestabilności między świadomością siebie a świadomością świadomości, na istnieniu koniecznej nieodpowiedniości między intencją a rezultatem, ideałem a rzeczywistością”<sup>68</sup>. Jeśli człowiek uzna, że zrealizował swój ideał, to wtedy znika jego świadomość siebie jako czegoś odrębnego. Pozbawiony tej świadomości podmiot staje się bytem w sobie. Zadowolenie z rezultatu grozi utratą świadomości, a więc zanikiem człowieczeństwa, zrównaniem człowieka z rzeczami. Podmiot staje więc w obliczu konieczności wyboru między wiecznym niezaspokojeniem a reifikacją, czyli egzystencją na kształt rzeczy.

W klasycznym filmie *noir* bohater często pokazany jest jako jednostka doświadczająca alienacji, a jednocześnie świadoma siebie, często swą sytuację analizująca, komentująca jej absurdalność, czemu służy niejednokrotnie narracja z offu. Dobrym przykładem jest tu postać Joe Gillisa, bohatera *Bulwaru Zachodzącego Słońca*, którego pragnieniem, konstytuującym wszelką egzystencję, jest zostanie hollywoodzkim scenarzystą. Bohater filmu dąży do tego celu, splatając swe losy z losami dwóch kobiet, Normy Desmond i Betty Schaefer, ale także przez oderwanie się za sprawą negacji od swej przeszłości, ucieczkę od siebie jako „esencji” narzuconej przez przyrodę i dotychczasowe przyzwyczajenia. Dlatego właśnie Gillis porzuca na podjeździe domu Normy swój samochód, a następnie

---

Todd Haynes. Składający się z pięciu odcinków miniserial dużo bardziej niż wersja kinowa skupia się na wątkach społecznych, rezygnuje z wątku kryminalnego, który w filmie stawia tytułową bohaterkę w obliczu sytuacji skrajnej, nie ma więc nic wspólnego z filmem *noir*.

<sup>66</sup> Krzysztof Pomian, *Sarte – filozof ludzkiej egzystencji*, [w:] *Filozofia i socjologia XX wieku*, red. Bronisław Baczko, cz. 2, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 297.

<sup>67</sup> Tamże, s. 298.

<sup>68</sup> Tamże, s. 299.



udaje przed gwiazdą niemego kina, że jest kimś innym niż jest. Posiada on jednak świadomość siebie i świadomość świadomości siebie, co ujawnia narracja, w której dokonuje analizy rozwoju wypadków. Jest ona także świadectwem zrozumienia „nieodpowiedniości między intencją a rezultatem”. Gillis w swej narracji dostrzega wszystko, co dostrzec powinien człowiek pragnący żyć autentycznie: własną izolację, samotność, przypadkowość ludzkiego istnienia, poczucie zagubienia. Mamy tu do czynienia, jak w wielu filmach *noir*, z sytuacją, gdy

Zamiast opisywać swą historię – bohater opowiada nam ją bezpośrednio, natomiast połączone techniki narracji w pierwszej osobie i retrospekcji podkreślają atmosferę złowieszczonego przeznaczenia. Narrator czerpie coś w rodzaju perwersyjnej przyjemności z opisywania zdarzeń, które doprowadziły go do jego upadku [...]”<sup>69</sup>.

Sytuacja Gillisa pozostaje wyjątkowa – w momencie snucia opowieści już nie żyje. Podobnie wyjątkowa jest sytuacja Waltera Neffa w *Podwójnym ubezpieczeniu*, który w momencie dokonywania spowiedzi opisującej własną klęskę znajduje się u progu śmierci. Czy chodzi więc o „perwersyjną przyjemność” czy może o Sartre’owski ostateczny akt samoświadomości będący manifestacją wolności w obliczu śmierci. Niemniej, jak pisze Porfirio, „Typowy «czarny» bohater żyje jednak dalej, pełen znużenia, rzadko litując się nad samym sobą”<sup>70</sup>. Zazwyczaj uparcie tkwi w świecie, co bliskie jest z kolei postawie proponowanej przez Camus, o której będzie mowa dalej.

W koncepcji Sartre’a ważną rolę odgrywa filozofia **wyboru**. Jego zdaniem istnieje wybór pierwotny (fundamentalny) sposobu istnienia, który jest całkowicie wolny i określa projekt istnienia oraz wybory wtórne, czyli późniejsze decyzje w ramach projektu istnienia, stanowiące realizację i konkretyzację pierwotnego wyboru oraz przez niego w dużej mierze zdeterminowane, niepozostające w pełni wolnymi. Jak pisze Tadeusz Jaroszewski:

Sartre z pewnością nie może pominąć, stwierdzonego nawet przez potoczną sytuację, faktu, że jednak pomimo wszystko jesteśmy w naszym działaniu uwarunkowani, ograniczeni sytuacją, w której się znaleźliśmy. Zdaniem jednak Sarte’a, każdy człowiek nie tylko znajduje się w sytuacji, ale „stanowi sytuację”, może bowiem jej dowolnie nadawać kształt i sens. Sama sytuacja, w której się znalazłem, dowodzi Sartre, może być ode mnie niezależna, ale ode mnie zależy wybór postawy wobec tej sytuacji<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Robert G. Porfirio, *Motywy egzystencjalne...*, s. 147.

<sup>70</sup> Tamże, s. 145.

<sup>71</sup> Tadeusz M. Jaroszewski, *Propozycja krytyki egzystencjalnej*, [w:] Jean-Paul Sartre, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, wyb. Anna Tatarkiewicz, przeł. Janusz Lalewicz, PIW, Warszawa 1968, s. 15–16.



Pierwotnym wyborem Gillisa jest decyzja o wyjściu z tłumu i zostaniu kimś więcej niż wyrobnikiem na usługach hollywoodzkich mododawców. W tym sensie decyduje się on na wolność, rozumianą przez Sartre'a jako „zaangażowanie w wybieranie siebie”<sup>72</sup>. Potem staje w obliczu szeregu sytuacji, w ramach których dokonuje wyborów wtórnych. Należą do nich przypadkowe trafienie do domu Normy Desmond czy konieczność zareagowania na jej, będącą formą emocjonalnego szantażu, próbę samobójczą. Za każdym razem działania, które podejmuje, są jego decyzją, wyborem wolnym, za który Gillis jest całkowicie odpowiedzialny. Odpowiedzialność tę ponosi zresztą i przyjmuje jako konsekwencję własnych poczynań (śmierć z ręki kochanki). Gillis jest jednym z tych bohaterów filmu *noir*, który nie pozostaje bezbarwny, choć podejmowane przez niego kroki mogą budzić nasze wątpliwości. Pierre Acot-Mirande trafnie zauważył, że:

Ważna jest w nim [filmie czarnym – K. Ż.] przede wszystkim pieśń o ludziach... Namiętności ludzkie są dobre lub złe, ale skierowane ku czemuś, co je przerasta. Bohaterowie nie są neuronami, ludźmi bez koloru i bez wyboru, którzy umierają nie podjąwszy w życiu żadnej decyzji. Każdy z nich postawił na wielką stawkę, na swój cel, który chciał osiągnąć. Postawa taka nie jest pozbawiona wielkości, a to, co jest wielkie, nigdy nie może być całkowicie niemoralne<sup>73</sup>.

Wolność i wybór stają się dla egzystencjalistów źródłem niepokoju i samotności, przyczyną wyobcowania ze świata. Człowiek pozostaje skazany na podejmowanie decyzji, tak więc: „Istnienie człowieka jest dlań z samego założenia kruche, jego wolność jest nieustającą tragedią wybierania, otoczony jest on nicością i nie może w sposób istotny zbliżyć się do innego człowieka, zespolić z jakąś grupą ludzką”<sup>74</sup>. Pamiętać jednak należy, że to za sprawą koncepcji wolności i wyboru egzystencjalizm broni się przed ześlizgnięciem w nihilizm.

Tylko zaakceptowanie bezsensu istnienia daje szansę na **życie autentyczne**, w dobrej wierze, choć nie zawsze z wiary tej rodzą się zadowalające efekty. W życiu autentycznym odpowiedzialności za nasze wybory nie staramy się niczym wytłumaczyć. Człowiek autentyczny nie próbuje się usprawiedliwiać, nie szuka wymówek, nie rozgrzesza swoich wyborów ani poprzez odwoływanie się do Boga, ani historii czy obiektywnych warunków. Zaś – jak pisze Robert Porfirio:

---

<sup>72</sup> Wisław Gromczyński, *Egzystencjalizm Jean-Paul Sartre'a*, [w:] *Filozofia współczesna*, red. Zbigniew Kuderowicz, t. 1, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 249.

<sup>73</sup> Pierre Acot-Mirande, *Czarny film*, „Kultura Filmowa” 1968, nr 5, s. 50.

<sup>74</sup> Tadeusz M. Jaroszewski, *Propozycja krytyki...*, s. 32.



Życie nieautentyczne – to życie, w którego sens ani przez chwilę się nie wątpi, czerpiące swoje uzasadnienie z łatwej akceptacji wartości zewnętrznych w stosunku do ludzkiego „ja”. By żyć autentycznie – należy odrzucić ową pewność i poprzez to odkryć w sobie zdolność do tworzenia własnych wartości. Czyniąc tak każda jednostka bierze odpowiedzialność za własne życie, dokonuje bowiem wyboru między dwiema gałęziami alternatywy. A skoro człowiek jest swym własnym sędzią – sam sobie tworzy dobro i zło<sup>75</sup>.

Albert Camus łączy koncepcję życia autentycznego z pojęciem **absurdu**. Uważa, że życie można przeżyć lepiej, jeśli zdajemy sobie sprawę z jego absurdu, a więc niemożności spełnienia pragnień i idącego za tym rozczarowania. Konsekwencją zrozumienia niezbywalnej absurdalności życia jest dla niego bunt. Bunt ten objawia się zaś nie w rezygnacji z życia, samobójstwie, ale w trwaniu, trwaniu w egzystencji pomimo świadomości absurdu. Bunt to ciągle mówienie absurdowi nie, ale nie próba ucieczki od życia. Paradoksalnie tylko ciągle doświadczanie absurdu i świadomość jego istnienia oraz nieuniknioności jest naszą nadzieją na autentyczność, daje bowiem wolność. Bunt, zdaniem Camus, może przybierać różne formy. Objawia się w narażaniu życia, przyjmuje formę kontemplacji absurdu albo tragicznego heroizmu, czyli heroizmu Syzyfa wciąż na nowo wtańczającego na górę kamień.

Gillis, wkraczając do mansardy Normy Desmond, od razu staje w obliczu absurdu rzeczywistości, w której aktorka funkcjonuje, ale sama nie dostrzega. Gdy bohater pojawia się w drzwiach, mylnie zostaje wzięty za grabarza. Na katafalku w salonie spoczywa, czym widz i Joe są zaskoczeni, szympansy. Trwają przygotowania do jego pogrzebu. Wkrótce bohater poznaje urojony świat dawnej gwiazdy filmowej, pogrążonej w złudzeniach i iluzjach, śniącej o powrocie na ekrany kin, wielkim sukcesie i dawno utraconym blichtrze. Wierny lokaj okazuje się byłym mężem i reżyserem absurdalnego spektaklu egzystencji Normy, która nie żyje już niczym poza światem własnych fantazji, nie dostrzega nieprzystawalności własnych pragnień do osiąganym rezultatom. Inaczej Gillis, z czasem jego świadomość rośnie. Nie tylko zaczyna sobie zdawać sprawę z szaleństwa Desmond, ale przede wszystkim z absurdalności także własnego położenia. Uwikłany w romans i związek z kobietą, której nie kocha, w drodze do realizacji własnych pragnień odkrywa prawdę o istocie świata, absurdalności hollywoodzkiego mitu. Jego prowadzona z offu narracja jest świadectwem samoświadomości, kontemplacją absurdu. Następuje proces, który Sartre nazywa podwójnym wyobcowaniem – od świata więzi społecznych i własnego świata osobowego.

---

<sup>75</sup> Robert G. Porfirio, *Motywy egzystencjalne...*, s. 146.



Rzeczywistość egzystencjalizmu laickiego to także rzeczywistość zagrożona w **chaosie**, świat pozbawiony wszelkich wartości, kodeksów moralnych. W tym świecie nie ma Boga. Jak pisze Jaroszewski:

W każdej sytuacji musimy bowiem wybierać na nowo, nie mając jakichkolwiek znaków, jak czynić należy. Nasza ocena samej sytuacji, jak i wybór kierunku działania zależy od nas samych, od naszej samotniczej, „opuszczonej” samowiedzy [...]. Skoro Boga nie ma, świat nie został stworzony przez żadną siłę twórczą, nie posiada on też żadnego „ustanowionego” ładu i sensu. Religie i systemy moralne oparte na wierze religijnej są tylko wymysłem ludzi zmierzających przesłonić nam „absurdalność naszego istnienia”, a zarazem ugruntować swoje panowanie nad nimi. [...] ta ateistyczna krytyka godzi równocześnie w te wszystkie laickie systemy moralne, które – jak powiada Sartre – chcą „zastąpić Boga” jakimiś obligatoryjnymi dla wszystkich wartościami i nakazami<sup>76</sup>.

W egzystencjalizmie następuje więc radykalne odrzucenie wszelkich punktów oparcia, oszukańcze są zarówno ład boży, jak i wszelkie łady społeczne (w tym zwłaszcza ład życia mieszczańskiego). Egzystencjaliści postrzegają je jako zapewniające fałszywe alibi, od odpowiedzialności za podejmowane decyzje nie można nikogo zwolnić. Dla Sartre’a świat był odrażający, pełen bojaźni, od której nie sposób uciec, bo natychmiast wpada się w pułapkę samooszustwa. Największą trwogę w chaosie świata wywoływała zaś świadomość bezpośredniego zagrożenia przez śmierć. Takie zagrożenie prowokowało do roztrząsania problemu własnego życia. W filmie *noir* aktorem, który stał się symbolem, egzystencjalnego drżenia w obliczu chaosu świata był Humphrey Bogart i grani przez niego bohaterowie. André Bazin pisał, że

nikt lepiej niż Bogart [...] nie ucieleśniał immanentności śmierci, a także zagrożenia śmiercią. Nie myślę o tej śmierci, którą się zadaje, ani o tej, którą się przyjmuje; myślę o śmierci z odroczeniem, która jest w każdym z nas. Jeśli jego śmierć tak bardzo, tak głęboko nas dotyka, to dlatego, że racją bytu jego życia była zdolność przetrwania. Śmierć święci więc w nim podwójny triumf, zwyciężyła nie tyle życie, ile odporność na śmierć<sup>77</sup>.

Dodaje także, iż:

Człowieka bogartowskiego nie można określić doraźnym szacunkiem, jaki wzbudza, czy niechęcią wobec cnót mieszczańskich, ani odwagą, czy tchórzostwem. Można go określić jedynie dojrzałością egzystencji, dojrzałością, która nasycą powoli życie uporczywą ironią wobec śmierci<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Tadeusz M. Jaroszewski, *Propozycja krytyki...*, s. 34–35.

<sup>77</sup> André Bazin, *Śmierć Humphreya Bogarta*, [w:] *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 138.

<sup>78</sup> Tamże, s. 142.



Typ bohatera, jakiego wykreował Bogart – głównie w filmach *noir* – to *par excellence* człowiek stojący w obliczu egzystencjalnych niepokojów, człowiek jednocześnie zdający sobie z tego sprawę, dostrzegający nicość i chaos rzeczywistości oraz żyjący na marginesie społeczeństwa, jak w *Casablance* (*Casablanca*, 1942) czy *Mieć i nie mieć* (*To Have and Have Not*, 1944). Ponadto bohaterowie w filmach *noir*, także bogartowscy, często stwarzali własny system wartości, odrzucając ład społeczny i funkcjonując na jego marginesie, co zgodne jest z przekonaniem Sartre’a, który uważał, że wartości w świecie pojawiają się jedynie za sprawą bytu ludzkiego. To my je ustanawiamy, gdyż są pokłosiem tego, czego pragniemy, a więc czymś, co nie istnieje, a powinno. Bohater *Casablanki* Rick jest mężczyzną rozgoryczonym i cynicznym. W jego ekskluzywnym klubie, w kontrolowanej przez rząd Vichy *Casablance* pojawiają się ludzie różnego autoramentu. Spotkać tu można szulerów, złodziei, oficjeli Vichy, niemieckich nazistów, ale i uciekinierów, nielegalnych emigrantów. To miejsce i jego klienci oddają cały chaos pogrążonego w wojnie świata. Właściciel nie stoi jednak po żadnej ze stron, nie identyfikuje się tym samym z żadnym nadrzędnym systemem wartości. Działania i decyzje, które podejmuje w toku rozwoju akcji (umożliwienie, dzięki wejściu w posiadanie listów tranzytowych, ucieczki do Stanów Zjednoczonych swojej byłej kochance i jej mężowi – przywódcy czechosłowackiego ruchu oporu), nie są motywowane politycznie. Rick działa pod wpływem systemu wartości, który sam ustanawia. Ilsa i Victor odlatują, bo takie są pragnienia, decyzja i wybór Ricka. Choć bohater może zatrzymać przy sobie kobietę, którą kocha, to jednak namawia ją do porzucenia go, zdając sobie sprawę, że gdyby została, żałowałaby swojego wyboru. Sam decyduje się na pozostanie w świecie chaosu i trwanie w obliczu niezbywalnego absurdu świata.

Silniej krytyce w ramach egzystencjalizmu podlegał konformizm społeczny. Nurt ten w latach trzydziestych i czterdziestych, podobnie jak kino czarne lat czterdziestych i pięćdziesiątych, był wyrazem zagubienia części inteligencji w „burzliwych przemianach cywilizacyjnych, filozoficznym wyrazem rozdarcia ideowego tych wszystkich ludzi, którzy wprawdzie odrzucili mity mieszczańskiego «złotego wieku», cywilizację pieniądza i obłudy, ale nie potrafili z różnych powodów [...] znaleźć swego miejsca w perspektywie przeobrażeń społecznych [...]”<sup>79</sup>. Stąd też świat jawił im się jako chaotyczny. W *Bulwarze Zachodzącego Słońca* przemiany świata obserwujemy na przykładzie przemysłu filmowego, który po przełomie dźwiękowym nie tylko skazuje na niebyt dawne gwiazdy, lecz także staje się polem rywalizacji, światem, w którym rządzi pieniądz i układy, gdzie nie ma miejsca dla jednostek wrażliwych i utalentowanych oraz na sentymenty.

---

<sup>79</sup> Tadeusz M. Jaroszewski, *Propozycja krytyki...*, s. 37.



W świecie tym zawsze toczy się jakaś gra. Bohater wpłątany w nią, często nie rozumiejąc tego, co się dzieje, walczy albo o przetrwanie, albo – w obliczu bezwzględności rzeczywistości – stara się bronić choćby pozorów ładu. Z pierwszym wariantem mamy do czynienia w *Damie z Szanghaju* (*The Lady from Shanghai*, 1947) Orsona Wellesa, z drugim w *Wielkim kartelu* (*The Big Combo*, 1955) Josepha H. Lewisa. W drugim z wymienionych filmów główny bohater, porucznik policji Leonard Diamond, toczy walkę z nieuchwytnym gangsterem, panem Brownem, którego przestępcza organizacja odpowiedzialna jest za wiele zbrodni, ale przeciwko niemu samemu brak jest jakichkolwiek dowodów winy. W trakcie filmu na skutek działań porucznika giną kolejne osoby, czasami niewinne i przypadkowe. W pamiętnej, finałowej sekwencji na pogrążonym we mgle lotnisku dochodzi do strzelaniny. Brown zostaje ujęty, a Diamond dysponuje dowodami mogącymi go pogrążyć, ale świat nie wydaje się ani na jotę bardziej bezpieczny, niezmiennie pozostaje pogrążony w mroku i gęstej, mleczej mgle, w której otchłani znikają bohaterowie. Na płaszczyźnie fabularnej mamy więc do czynienia z typowym hollywoodzkim happy endem, ale scenografia i warstwa wizualna prowadzą nas w kierunku interpretacji pesymistycznej, z ducha egzystencjalnej.

Kluczowym dla egzystencjalizmu wątkiem jest też nasza relacja z innymi (**ja-Inny**). Ma ona zawsze charakter reifikacji i wiąże się z zagrożeniem dla jednostki, bowiem wkroczenie Innego w nasz subiektywny świat grozi utratą wolności. Pomiędzy dwoma jednostkami nie sposób zbudować niczego innego oprócz konfliktu i samotności. Jaroszewski w następujący sposób opisuje stosunki międzyludzkie wyłaniające się z filozofii Sartre'a:

Dążąc do poznania jakiegoś człowieka staramy się go „usystematyzować”, staramy się wpływać, oddziaływać na niego, aby uchwycić „istotę” jego reakcji, traktujemy go więc „jak rzecz”, jak rozcieńczacz czy kałamarz. Depersonalizujemy i reifikujemy go też w inny sposób. Staramy się go jakoś „mieć dla siebie” (poznanie jest bowiem dla Sartre’a tożsame z przyswajaniem, przywłaszczaniem sobie przedmiotu poznania), traktujemy go jak narzędzie, jak środek, to znaczy, reifikujemy go. Jest bowiem właściwością rzeczy, że pozostawione są one nam po to, byśmy je poznali, zawładnęli nimi i wykorzystali w swoich celach, uczynili z nich swoje utensylia, podporządkowali je sobie jako obiekt naszej manipulacji, uprzedmiotowili. Człowiek poznawany przestaje więc być „dla siebie”, staje się „dla mnie”<sup>80</sup>.

Czyniąc kogoś istnieniem „dla mnie”, pozbawiam go wolności konstytuującej jego tożsamość i człowieczeństwo, czyniącym zeń byt „dla siebie”. W rezultacie Inny staje się zawsze dla mnie jedynie przedmiotem,

---

<sup>80</sup> Tamże, s. 29.



nigdy podmiotem. Jego podmiotowość zatracą się w moim zawłaszczającym spojrzeniu. Każdy „Inny” okazuje się dla nas w swej podmiotowości nieuchwytny, jest nicością, wobec czego relacje międzyludzkie mają charakter alienacyjny. Co więcej, relacja ta ma charakter zwrotny. Kiedy my sami stajemy się obiektem zainteresowania drugiej osoby, także podlegamy reifikacji z jej strony i dodatkowo sami siebie reifikujemy, gdyż przestajemy być sobą, odczuwając „bądź dumę, bądź wstyd, że jestem takim, jakim mnie zobaczył”<sup>81</sup>. Ponadto

Jeśli ulegam spojrzeniu Innego, moja wina polega na tym, że zezwalam na moją własną alienację, przez co pośrednio popieram ograniczające mnie działanie Innego (jego „grzech”). Kiedy natomiast kieruję moją wolność ku Innemu, popełniam „grzech”, ponieważ powoduje jego alienację, ujmuję go jako obiekt i narzędzie moich celów<sup>82</sup>.

Miłość, przyjaźń czy koleżeństwo w świecie, jakim widzi go Sartre, nie istnieją, a są wręcz grzechem pierwotnym prowadzącym zawsze do utraty wolności własnej lub pozbawiania jej kogoś innego. Pozostaje trwanie w absurdzie i rozpacz, samotności i chaosie. Wszelkie relacje społeczne są oszukańcze, pozorne, złudne, czego kino *noir* daje doskonały wyraz.

Reifikacja jest jednym z jego głównych tematów, obecnym głównie w obrazie miłosnych relacji damsko-męskich, gdzie wyraźnie widać, że urzeczywistniając własną wolność i pragnienia, bohaterowie ograniczają wolność drugiej osoby. W *Bulwarze Zachodzącego Słońca* Gillis staje się narzędziem w rękach Normy Desmond i włączony zostaje w jej plan powrotu na ekrany kin, co ukazane jest w sposób niemal dosłowny. Aktorka zamyka bohatera w murach swojej mansardy, warunkiem współpracy jest przeprowadzka scenarzysty do jej posiadłości. Gillis staje się niewolnikiem jej projektu, pozbawionym woli i (dosłownie) wolności manekinem, którym manipuluje. Norma obsypuje go prezentami i szantażuje emocjonalnie, czyniąc całkowicie podległym własnej woli. Ale i odwrotnie, niespełna rozumu była gwiazda stanowi dla Gillisa użyteczne narzędzie w drodze potencjalnego rozwoju kariery oraz antidotum na finansowe kłopoty. Ich relacje szybko stają się toksyczne, w rezultacie oboje ponoszą klęskę. W *Podwójnym ubezpieczeniu* to przede wszystkim Phyllis Dietrichson reifikuje Waltera, który zyskuje status człowieka „dla niej”, jak powiedziałby Sartre, dla niej i jej projektu pozbycia się męża, zdobycia pieniędzy i uzyskania wolności oraz niezależności. Jednak przecież i dla niego piękna kobieta oraz wspólny plan zbrodni doskonałej jest szansą na lepsze życie, życie, o którym marzył, życie poza korporacją i jej uprzedmiotawiającymi go zasadami. Mężczyźni w kinie *noir* wyjątkowo często

<sup>81</sup> Tamże, s. 30.

<sup>82</sup> Wiśław Gromczyński, *Egzystencjalizm Jean-Paul...*, s. 251.



pozwalają na własną reifikację i rezygnują z wolności. Taki schemat realizuje choćby *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) Taya Garnetta, *Szkarłatna ulica* (*Scarlet Street*, 1945) Fritza Langy czy *Kobieta w oknie* (*The Woman in the Window*, 1944) tegoż i wiele innych filmów nurtu *z femme fatale* jako główną postacią żeńską. Bohaterowie najczęściej doświadczają klęski i zostają z pustymi rękoma, bez upragnionej kobiety u boku i złudzeń, co do swojej porażki. Postacią emblematyczną jest Frank z *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*. Poznajemy go jako człowieka niezależnego, żyjącego na marginesie społeczeństwa niebieskiego ptaka, ceniącego swoją wolność. Frank wydaje się żyć życiem autentycznym, ale spotkanie i romans z Corą odbierają mu wszystko, niszczą go jako człowieka „dla siebie”. W finale trafia do więzienia za morderstwo na kochance, którego nie popełnił. Nawet zza grobu Cora ma wpływ na jego życie. W *Gildzie* (*Gilda*, 1946) Charlesa Vidora wątek relacji ja–Inny ma mniej standardowy przebieg. Historia opowiadana jest przez jej głównego bohatera Jonny’ego Farrella zdającego relację ze swej walki z Gildą, dawną kochanką. Ich związek zakończył się źle i należy już do przeszłości, ale między parą trwa nieustająca rywalizacja. Film to seria pełnych napiętości i nienawiści konfrontacji, ciągłych prób podporządkowania sobie Innego, egzystencja obojga kochanków utknęła w pułapce wzajemnych animozji, jest więzieniem obustronnej reifikacji, choć finał, w którym dochodzi do szczerych wyznań miłosnych i połączenia pary, nie jest z pewnością konkluzją, jaką by zaakceptowali egzystencjaliści, a rozwiązaniem w hollywoodzkim duchu.

Sławomir Bobowski pisze, że bohater egzystencjalny w filmie *noir* to jednostka wrażliwa, hołdująca przypadkowej koncepcji losów ludzkich, jakby pozbawiona strachu przed śmiercią, nieodczuwająca żądzy bogactwa czy nawet pożądania, Camusowski „człowiek bez pamięci”, wolny od jarzma przeszłości, na pewien sposób amoralny, spragniony bezgranicznej wolności, niemal posiadający ją, a przez to wyalienowany, odcięty od świata, kiedyś skrzywdzony i zagubiony, świadomy swego kryzysu i braku więzów łączących go ze społeczeństwem. Na takim etapie życia znajdują się bohaterowie Humphreya Bogarta, ale wiele filmów *noir* – jak *Bulwar Zachodzącego Słońca* czy *Dama z Szanghaju* – po prostu opowiada historię dochodzenia do egzystencjalnej samoświadomości, do autentyzmu. „Ci bohaterowie – konkluduje Bobowski – to nie ofiary społecznej zgnilizny, oni sami wybierają swój los, ponieważ odrzucili świat. Dla nich «piekło to inni». Żyją autentycznie, są indywidualistami, jak Kafkowski Józef K.”<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> Sławomir Bobowski, *Film noir – repetytorium (zamiast wstępu)*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 17.



### 5.3. Demony psychoanalizy

Psychoanaliza z ducha Freudowska była, obok egzystencjalizmu, drugim nurtem intelektualnym, który wywarł znaczący wpływ na kino *noir*. Jej koncepcje jednak w mniejszym stopniu odcisnęły swoje piętno na *noir* jako idei, gdyż myśl ta jako redukcjonistyczna szybko poddana została krytyce, uległa ewolucji. W swej pierwotnej wersji nie znalazła wielu kontynuatorów, choć niewątpliwie zmieniła oblicze psychologii oraz sposobu postrzegania struktury i funkcjonowania ludzkiej psychiki. Ta ostatnia zaś stała i wciąż stoi w centrum zainteresowania filmu *noir*, który choć współcześnie rzadko bezpośrednio odnosi się do myśli wiedeńskiego lekarza, to nadal kluczy wokół podejmowanych i zasadniczych dla niego kwestii, takich jak: działanie i znaczenie ludzkiej podświadomości, problemy z tożsamością czy zaburzenia osobowości, czego przykładem są filmy Christophera Nolana oraz wiele innych dzieł *noir* mniej lub bardziej bezpośrednio podejmujących psychoanalityczną problematykę.

Warto podkreślić i odnotować związki łączące psychoanalizę i egzystencjalizm, jednocześnie wskazując przyczyny, za sprawą których zaczerpnięte z nich idee mogły harmonijnie egzystować i uzupełniać się w obrębie klasycznego kina *noir*, a duch myśli Freudowskiej nigdy nie został całkowicie wyegzorcyzmowany z łona filmu czarnego. W centrum zainteresowania psychoanalizy i egzystencjalizmu zawsze stała pojedyncza jednostka i jej zachowania, reakcje oraz działania stanowiące główny obiekt refleksji i analizy. Klasyczny film *noir*, przejmując to zainteresowanie człowiekiem, zmienił oblicze gatunkowych konwencji (np. filmu kryminalnego czy gangsterskiego), na których bazował, a które w filmie wykształciły się wcześniej. Nie tyle więc w kinie *noir* istotna była sama zbrodnia, śledztwo prowadzące do jej rozwikłania czy działalność grup przestępczych, co psychologiczna motywacja działań bohatera, a tym niejednokrotnie był morderca. To z jego punktu widzenia, czy też punktu widzenia gangstera jak w *Białym żarze* (*White Heat*, 1949), a więc z punktu widzenia jednostki naświetlano zbrodnie oraz funkcjonowanie świata przestępczego. Kolejny przykład stanowi film detektywistyczny w swej odmianie *noir*, w którym śledczy nie tyle (lub nie tylko) dąży do złapania mordercy, ile zrozumienia psychologicznej motywacji jego działań oraz ewentualnie reperkusji samej zbrodni. W dużej mierze też przyczyn przestępstwa, obecnego w większości filmów *noir*, nie upatruje się w czynnikach społecznych jako potencjalnie mających charakter kryminogeny i tłumaczących akty przemocy i dewiacje. Nie ma więc morderstw będących rezultatem biedy wynikającej z kolei z nierówności społecznej czy



działalności gangsterskiej tłumaczonej li tylko kryzysem ekonomicznym. Za wszelkie występki odpowiedzialna jest jednostka, często cierpiąca na zaburzenia psychiczne, zdegenerowana, pozbawiona moralnego kręgosłupa. Piekło jest w nas, wszelkie działania to zawsze wynik ludzkich wyborów. Film *noir* stawia na personalizację występków, zbrodni i wizji świata przedstawionego, co jest pokłosiem centralnej roli jednostki w egzystencjalizmie i psychoanalizie.

Sartre krytykował i odrzucał co prawda psychologię empiryczną jako redukcjonistyczną, ograniczającą się do analizowania faktów i traktującą człowieka jako ich sumę właśnie. Od 1943 roku postulował jednak psychoanalizę egzystencjalną o podstawach ontologicznych, która – jak psychoanaliza Freudowska – kładła nacisk na znaczący charakter zjawisk psychicznych i poszukiwała sensu tego, co kryje się za nimi. Podobnie jak Freud, żywił także przekonanie, że ludzka osobowość dynamicznie się rozwija oraz usiłował odkryć sens i przebieg tego procesu oraz badał człowieka w świecie i w kontekście sytuacji. Na tym jednak podobieństwa się kończą, bowiem: „Nie do przyjęcia było jednak dla Sartre’a to, że interpretacja psychoanalityczna szuka zewnętrznych, przyczynowych związków między «znaczącym» i «znaczonym» oraz traktuje świadomość jako rzeczywistość wtórną, bierną i określoną przez coś innego niż ona sama”<sup>84</sup>. Szczególnie silnie więc atakował koncepcję istnienia i funkcji nieświadomości „jako swoistego cenzora kontrolującego i tłumiącego ludzkie instynkty: cenzor – jeśli ma pełnić swą funkcję – musi wiedzieć co odrzuca i być świadomy, że to robi”<sup>85</sup>. Zdaniem Sartre’a wszystkie pragnienia empiryczne jednostki można sprowadzić bowiem do ontologicznej struktury „działać – mieć – być”, w myśl której działanie prowadzi do wejścia w posiadanie czegoś, a to z kolei do zrealizowania pragnienia w postaci bycia kimś innym niż się jest. Walter Neff w *Podwójnym ubezpieczeniu* poprzez romans z Phyllis i zabicie jej męża planował wejść w posiadanie sporej sumy pieniędzy uzyskanych z polisy na życie, aby stać się człowiekiem niezależnym, a nie pozostawać jedynie korporacyjnym urzędnikiem. Celem Sartre’owskiej psychoanalizy egzystencjalnej jest „pokazać jak odkryta przez psychologię ogólna struktura bytu ludzkiego przejawia się w konkretnych działaniach, pragnieniach i upodobaniach określonej jednostki ludzkiej”<sup>86</sup>. Film *noir* wydaje się nieświadomie projekt ten realizować. Ale psychoanaliza, taka, jaką widzi ją Sartre, jest także mocno powiązana z kategorią świadomości. Psychoanaliza

---

<sup>84</sup> Hanna Puszko, *Sartre: filozofia jako psychoanaliza egzystencjalna*, Uniwersytet Warszawski Instytut Filozofii, Warszawa 1993, s. 128.

<sup>85</sup> Tamże, s. 129.

<sup>86</sup> Tamże, s. 126.



egzystencjalna ma bowiem gwarantować najwyższy poziom samowiedzy, w trakcie którego w aktach czystej refleksji uświadamiamy sobie swoją wolność. Jak zauważa Hanna Puszko:

Jej celem [psychoanalizy egzystencjalnej – K. Ż.] jest ujawnienie fundamentalnego projektu, którego jednostka jest wprawdzie zawsze świadoma, ale którego nie zna, dopóki pozostaje na poziomie zanurzonej w świecie świadomości irrefleksyjnej [...] głównym rezultatem psychoanalizy jest [...] uwolnienie nas od „ducha powagi” i złej wiary. Dzięki psychoanalitycznym zabiegom jednostka może uzyskać samowiedzę wolną od iluzji i samooszustwa, to zaś pozwala istnieć w sposób doskonalszy, bo „autentyczny” oraz osiągnąć „wyższą godność metafizyczną”<sup>87</sup>.

Poprzez wykorzystanie pierwszoosobowej narracji z offu i eksploatawaniu bohatera cynicznego klasyczny film *noir* pokazywał więc w gruncie rzeczy właśnie jednostkę dokonującą zabiegu psychoanalizy, w ramach której protagonista jest w stanie uzyskać samoświadomość i uchwycić siebie jako byt „dla siebie” i „dla innych” lub autopsychoanalizy prowadzącej tylko do uchwycenia siebie jako bytu „dla innych”. Klasyczne kino *noir* wpisywało się w koncepcję Sartre’owskiej psychoanalizy egzystencjalnej, ale inspiracja ta nie była w żaden sposób przez jego twórców zamierzona ani przez nich uświadomiona. Wątek ten nie jest też podejmowany przez badaczy i znawców tego kina.

Inaczej sprawy miały się w przypadku psychoanalizy Freudowskiej, która w Stanach Zjednoczonych była bardzo popularna i szeroko wykorzystywana. Pierwsza faza jej upowszechnienia wiąże się z końcem I wojny światowej, a więc zetknięciem się z kwestią powojennych neuroz. Nie dziwne więc, że w trakcie trwania II wojny światowej powrócono do jej metod jako sposobu radzenia sobie z tym samym problemem, wtedy jednak psychoanaliza była już dobrze znana. Jak pisze Frank Krutnik, przemysł filmowy początkowo opierał się „modzie” na psychoanalizę. Przyczyną takiego stanu rzeczy był fakt, że kino traktowane jako rozrywka (zwłaszcza w USA) obawiało się odwoływania do intelektualnych europejskich koncepcji, których szeroka publiczność mogłaby nie zrozumieć. W latach czterdziestych problem ten *de facto* już nie istniał. Istniały zaś inne przeszkody. Freudowska psychoanaliza w dużej mierze była związana z seksualnością i życiem płciowym, a tematy te, zakazane przez Kodeks Haysa, mogły przysporzyć kłopotów cenzuralnych<sup>88</sup>. Z czasem jednak psychoanaliza, mimo obaw i trudności, trafiła na ekrany kin i jako koncepcja wykorzystywana była nie tylko przez film *noir* i najczęściej w jego łonie eksploatowane gatunki, ale

<sup>87</sup> Tamże, s. 152.

<sup>88</sup> Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir Genre and Masculinity*, Routledge, Florence 1991, s. XII.



także przez komedię czy horror. Film czarny odwoływał się do psychoanalizy i jej ustaleń na różne sposoby. Co więcej, paradoksalnie „okazała się ona użytecznym sposobem omijania niektórych instytucjonalnych restrykcji Kodeksu Haysa jako formy cenzury, uaktywniając bardziej eliptyczny i zaewoluowany tryb reprezentacji, który mógł być «dekodowany» przez widownię zaznajomioną ze spopularyzowaną psychoanalizą”<sup>89</sup>. Po pierwsze więc, powstawały dzieła, które po prostu tematyzowały koncepcję Freuda oraz niejednokrotnie przywoływały ją *expressis verbis* jako wyjaśnienie fabularnych perypetii. Tak dzieje się choćby w filmie *Mroczne zwierciadło* (*The Dark Mirror*, 1946) Roberta Siodmaka, gdzie rozwiązanie intrygi następuje za sprawą wprowadzenia bezpośrednio do dialogu teoretycznego wykładu. Prowadzone w filmie przez policjanta śledztwo zyskuje podstawę naukową, której dostarcza współpracujący z nim psychiatra. Sama intryga związana jest z dwoma siostrami bliźniaczkami, z których jedna na skutek psychicznych zaburzeń dopuszcza się morderstwa, druga zaś jest wcieleństwem dobra. Pokłosem fascynacji psychoanalizą było więc pojawianie się w filmie *noir* postaci psychoanalityków bądź psychologów [*Oskarżona* (*The Accused*, 1944) William Dieterle; *Urzeczona* (*Spellbound*, 1945) Alfred Hitchcock], będących zazwyczaj depozytariuszami niezbędnej wiedzy wyjaśniającej mroki ludzkiej duszy. Ich funkcję pełnili jednak także, w filmach mniej otwarcie nawiązujących do koncepcji Freuda, prywatni detektywi, policjanci bądź osoby dążące do rozwikłania zagadki, które przy okazji zgłębiania tajemnicy zbrodni odkrywają mroczne strony ludzkiej osobowości. W planie fabularnym istotną rolę odgrywał motyw doppelgängera, konotujący rozdwojenie jaźni, dwoistość ludzkiej natury, istnienie świadomości i nieświadomości. Dwóch różnych bohaterów w klasycznym filmie *noir* może więc reprezentować dwa oblicza ludzkiej natury jak w *Mrocznym zwierciadle* (*The Dark Mirror*, 1946) albo – jak w *Podwójnym życiu* (*A Double Life*, 1947) George’a Cukora – rozdwojenie osobowości pokazane zostaje za sprawą historii jednego człowieka – w tym wypadku aktora, który nadmiernie identyfikuje się z postaciami, które gra. Powracającym w różnych wariantach wątkiem jest też kompleks związany najczęściej z ważną dla Freuda figurą ojca, obecny w *Krętych schodach* (*The Spiral Staircase*, 1945) Roberta Siodmaka czy *Zostaw ją niebiosom* (*Leave Her to Heaven*, 1945) Johna M. Stahla.

Co oczywiste, psychoanaliza wpłynęła też na sposób pokazywania seksualności (i nie tylko, bo także aktów przemocy). Przedmioty codziennego użytku często w klasycznym filmie *noir* pełniły funkcję symboli, analogicznych do tych, jakie w snach pacjentów odnajdywał, a potem interpretował Freud. Na przykład w filmie *noir* akt zapalania kobiecie papierosa zastępczo odsyłał do aktu seksualnego. Cała zresztą, silnie

---

<sup>89</sup> Tamże.



skodyfikowana w latach czterdziestych i pięćdziesiątych ikonografia *noir* często funkcjonowała na dwóch płaszczyznach – znaczeń bezpośrednich i symbolicznych. Podobnie rzecz się miała z dialogiem, który zazwyczaj przekazywał sensy eksplicytne, ale i niejednokrotnie nasączony był aluzjami i podtekstami z ducha Freudowskimi właśnie. Zdaniem Krutnika „Związek pomiędzy psychoanalizą i seksem dał asumpt do wprowadzenia trybu reprezentacji niebezpośredniej, której integralnym elementem stały się kondensacja i przemieszczenie”<sup>90</sup>.

Zabiegi w planie narracji, a więc częste wykorzystywanie sekwencji snów czy halucynacji lub sytuacji zaburzenia normalnej percepcji stanowiły pokłosie popularyzacji psychoanalizy, zainteresowanej szczególnie wszystkimi tymi stanami, w trakcie których działamy na obniżonym progu świadomości i gdy ujawnieniu ulegają nasze podświadome pragnienia oraz lęki. Wiele z tych sekwencji cechowała wizualna i estetyczna wyrazistość (Krutnik pisze o *explosive visual set pieces*), a ich funkcją było oddanie psychicznej destabilizacji, w ramach której rządziła logika pragnienia. Objawiał się tu więc popęd do życia i śmierci. Film *noir* w okresie klasycznym wykorzystywał więc nowy rodzaj motywacji. Przyczynowo-skutkowy tryb wyjaśniania był podporządkowany psychologicznemu prawdopodobieństwu. Przyczyna mogła pociągać za sobą określony skutek, o ile był on zgodny z psychoanalitycznym trybem postrzegania sposobu funkcjonowania ludzkiej psychiki.

Spopularyzowany wariant psychoanalizy w klasycznym kinie *noir*, jak zauważa autor książki *In a Lonely Street*, funkcjonował często na prawach normatywnej „nauki” i konserwatywnej ideologii, dostarczał bowiem – niezbędnych dla możliwości powrotu względnej równowagi – eksplikacji teoretycznej. Zwłaszcza gdy sprawa tyczyła zbrodni popełnionej przez kobiety. Wtedy właśnie dewiacyjne zachowanie bohaterki dawało się objaśnić – a więc i zracjonalizować – w kluczu freudowskim, co ułatwiało też przeciwdziałanie występкови. Gdy jednak sprawy dotyczyły bohatera męskiego i jego psychiki, „psychoanaliza pełniła funkcję wytrychu służącego tylko ujawnianiu kompleksu i osobliwego destabilizującego podskórnego nurtu nadmiernych i niewłaściwych pragnień, które umykały jednak łatwej racjonalizacji. Owe kompleksy i pragnienia ostatecznie musiały zostać uznane za «świat poza rozumem», a ich obecność złożona na karb działania «tajemniczych sił» przeznaczenia (częsta metafora Freudowskiej nieświadomości)”<sup>91</sup>. Krutnik posługuje się kluczem genderowym i wskazuje na konserwyzm klasycznego filmu *noir* w kwestii postrzegania płci, bowiem dewiację bohaterek żeńskich można wytłumaczyć w ramach psychoanalitycznego trybu wyjaśniania, a więc da się ją także opanować i kontrolować. W *Siedlisku*

---

<sup>90</sup> Tamże, s. 65.

<sup>91</sup> Tamże, s. 68.



węży (*The Snake Pit*, 1948) Anatole'a Litvaka cierpiąca na zaburzenia psychiczne bohaterka Virginia trafia do szpitala, gdzie przechodzi przez piekło i choć sama instytucja jawi się jako bezduszna, to jednak psychoanalityczna terapia zastosowana przez upartego i cierpliwego doktora Kicka zdaje egzamin. Tajemnicze zachowania i stan pacjentki zostają wyjaśnione, a ona sama bezwzględnie ozdrowiona i zwrócona kochającemu mężowi. Zaburzenia osobowości męskich jawią się zaś jako „nie z tego świata”, z czego można wyciągnąć wniosek, że psychicznie męczyzna jest bardziej skomplikowany i złożony. W związku z tym postaci męskie, nawet te obarczone dewiacją, górują nad swoimi żeńskimi odpowiednikami a, co paradoksalne, „wyrafinowanie” ich odchylenia psychicznego uzyskuje quasi-pozytywną waloryzację. Dobrym przykładem jest przywoływany już *Biały żar* Raoula Walsha. W filmie psychopatyczny gangster emocjonalnie uzależniony jest od swojej matki (kompleks Edypa). Jego przestępcza kariera zostaje naznaczona i zdeterminowana przez psychiczne problemy. Bohater staje się coraz bardziej okrutny i bezwzględny, a targających nim impulsów nikt nie jest w stanie opanować, co prowadzi go wprost do finałowej klęski, którą widz – wraz z rozwojem akcji – jest w stanie przewidzieć (przeznaczenie Cody'ego Jarretta to zginąć), ale film nie dostarcza żadnej psychoanalitycznej wykładni, pokazuje się tylko niezdefiniowane szaleństwo psychopaty oraz destrukcję, jaką on sieje.

Film *noir* po okresie klasycznym często rezygnuje ze schematów genderowych, a i same odwołania do psychoanalizy nie są już tak czytelne i oczywiste. W jego arsenale psychoanaliza pozostaje kontekstem interpretacyjnym, nie zaś fabularną wykładnią prezentowaną *in extenso*. Zachowane zostają wywodzące się z psychoanalizy, a wskazane przeze mnie motywy i wątki, które mogą inspirować fabularne i narracyjne rozwiązania, ale nie stanowią głównej osi akcji, na której wszystko jest zawieszone. Do lamusa odeszła też psychoanalityczna terapia jako jedyna i skuteczna metoda walki z szaleństwem. W *Chinatown* (*Chinatown*, 1974) Romana Polańskiego pojawia się na przykład wątek chorych relacji głównej bohaterki kobiecej z ojcem, często interpretowany w kontekście kompleksu Edypa, ale nie stanowi on zasadniczego klucza do odczytania filmu, dużo bogatszego w swych odniesieniach.

## 6. Odwieczne wątpliwości – film *noir* jako gatunek i tonalność

Wielokrotnie już sygnalizowałam, że od samego początku zainteresowania krytyków, historyków i teoretyków kina filmem *noir* problematyczną i kontrowersyjną kwestią był jego genologiczny status. W tej mierze



konsensus nigdy nie został osiągnięty, natomiast spolaryzowaniu uległy zajmowane przez różnych badaczy stanowiska. Można wyróżnić, między innymi, następujące warianty poglądów na ten temat: film *noir* jest gatunkiem, film *noir* należy definiować przez nastrój (ang. *mood*) i ton, ewentualnie tonalność (ang. *tone*), kino czarne to nurt w historii kinematografii. Wszystkie wskazane koncepcje posiadają swoje wady i zalety, żadna nie wydaje się pozbawiona mankamentów. Dla potrzeb niniejszej książki i przyjętej przeze mnie koncepcji *noir* jako ewoluującej w historii idei, której zapleczem ideowo-światopoglądowym jest egzystencjalizm, znaczące będą dwa pierwsze stanowiska i do nich postaram się pokrótce odnieść<sup>92</sup>.

Po pierwsze, często pisano o *noir* jako odrębnym gatunku<sup>93</sup> i to charakterystycznym dla konkretnego okresu historycznego. Choć z filmem czarnym kojarzymy określone typy bohaterów (np. detektyw czy *femme fatale*), ikonografię, a nawet tematykę, to jednak dzieł wykraczających poza konwencje jest nazbyt wiele, aby mówić o gatunku. Już *Bulwar Zachodzącego Słońca* to klasyczny film *noir* w sposób znaczący gatunkowo niejednorodny. Zaryzykować można tezę, iż większość filmów nurtu ma charakter transgatunkowy, wykorzystuje elementy filmu gangsterskiego, kryminalnego, melodramatu czy czarnej komedii. Kino *noir* często korzysta ze schematu narracyjnego thrillera, rozgrywa się w scenerii westernu czy horroru, co i tak nie wyczerpuje wachlarza możliwości. Gatunek pierwotny czy wyjściowy, na którym bazują te filmy, dostarcza zazwyczaj fabularnego schematu czy też jest źródłem tematu, ulega on jednak rekonfiguracji na skutek zaanektowania i wprowadzenia ideowo-światopoglądowego zaplecza. W ramach kina *noir* elementy charakterystyczne dla gatunku ulegają modyfikacji, obecność jednych zostaje zaakcentowana i wzmocniona, innych – zredukowana czy wyrugowana. Bywa także, że cechy różnych gatunków są ze sobą łączone. Ponieważ pewne typy połączeń eksploatowane były częściej niż inne [np. detektyw za sprawą spotkania pięknej kobiety-klientki, w której się zakochuje, uwikłany zostaje w gangsterskie porachunki (*casus* choćby *Sokoła maltańskiego*)] można odnieść wrażenie, że istnieje charakterystyczny tylko dla filmów *noir* zestaw konwencji wizualnych, rozwiązań fabularnych czy narracyjnych, a więc że *noir* to osobny gatunek. W rezultacie jednak dzieła spod tego znaku anektują jedynie elementy obecne w uprzednio istniejących gatunkach. Przejęciu ulegają zazwyczaj elementy ściśle wyselekcjonowane, te, które wspierają i korespondują z wartościami i postawami generowanymi przez

---

<sup>92</sup> Szerzej na ten temat zob. Magdalena Kempna-Pieniążek, *Neo-noir...*, rozdz. I: *Czerń bardziej czarna. Definicje i periodyzacje*, s. 17–49.

<sup>93</sup> Zob. Charles Higham, Joel Greenberg, *Hollywood in the Forties*, Barnes & Corporation, London–New York 1968.



zaplecze. Z filmem *noir*, podobnie jak z gatunkami, związany jest pewien konkretny zespół oczekiwań, jest on jednak rezultatem „pracy” zaplecza ideowo-światopoglądowego.

*Bulwar Zachodzącego Słońca*, o którym już pobieżnie wspomniałam, jest pod tym względem przypadkiem niezwykle ciekawym, dlatego warto do niego powrócić. Najczęściej film Wildera określa się mianem dramatu, a więc charakteryzuje poprzez kategorię rodzajową. Ale w arcydziele Wildera odnajdziemy elementy wielu gatunków, starannie wyselekcjonowane i precyzyjnie skomponowane w filmową strukturę *noir*, choć żadna konwencja gatunkowa tu nie dominuje. Centralnym wątkiem jest zbrodnia, brak jednak detektywa czy choćby policjanta próbującego rozwikłać jej zagadkę. Zgodnie jednak z konwencją filmu kryminalnego dopiero na końcu dowiadujemy się, kto i dlaczego zabił. Zamiast oswojonego przez widza rozwiązania fabularnego (mordercę demaskuje osoba z zewnątrz) wprowadzony zostaje mniej konwencjonalny zabieg – prawdę o zbrodni niejako z zza światów wyjawia jej ofiara. Wykorzystany więc zostaje element komiczny, czy raczej tragikomiczny, oparty o absurd jako kategorię estetyczną. W finale pojawia się policja, ale ta doskonale wie, kogo aresztować. Ważniejsze okazuje się pytanie, jak i dlaczego doszło do tragedii niż kto jest jej sprawcą. Film pierwotnie miała rozpoczynać scena rozgrywająca się w kostnicy, w której denaci opowiadają sobie nawzajem historie własnych zgonów. Jednak na pokazach przedpremierowych publiczność bez aplauzu przyjęła takie rozwiązanie fabularne, więc reżyser postanowił z niego zrezygnować. Początkowo Wilder planował zresztą nakręcenie komedii, mroczniejsze elementy pojawiły się później, wraz z ewolucją pierwotnego zamysłu i w rezultacie przesądziły o atmosferze filmu, a humor stał się bardziej gorzki i cyniczny. Wszystkie postaci filmu są do pewnego stopnia śmieszne, choć nie zdają sobie z tego sprawy. Pojawiają się jednak także wątki melodramatyczne. Gillisa i młodą scenarzystkę Betty wydaje się łączyć silne, romantyczne uczucie, któremu jednak na przeszkodzie staje Norma Desmond. Mamy więc do czynienia z miłością oraz perypetiami. W finale kochankowie zostają rozdzieleni przez śmierć. Sama sceneria przywodzi na myśl horror. Większość filmu rozgrywa się w rezydencji Normy Desmond wyglądającej jak ponure gotyckie domostwo z olbrzymimi schodami, okratowanymi oknami, egzotycznymi zdobieniami, całe wypełnione bibelotami, przypomina dom, w którym straszy. Leżący na katafalku martwy szympanś mógłby być kreacją doktora Frankensteina. Dom zamieszkują bardziej duchy niż ludzie. Norma i jej lokaj Max to relikty przeszłości. Gospodyni sprawia wrażenie połączenia Nosferatu i mumii. Jej twarz jest szczelnie pokryta trupio bladym makijażem, usta mają prawie czarny kolor, co w połączeniu z kampową mimiką i zmanierowanymi gestami czyni z Normy postać nie z tego świata. Długo zresztą bohaterka nie



pojawia się na ekranie, widzimy jedynie jej cień, a w pierwszej scenie zostaje zredukowana do świecących w ciemności oczu. Podobnie jak Drakula Norma wysysa z Gillisa życie. Choć nie żywi się krwią, to pozbawia swoją ofiarę energii twórczej. W jej objęciach Joe staje się bezwolnym manekinem i żigolakiem, a Max, strzegący wejścia do rezydencji-zamczyska, z reżysera i byłego męża zamieniony zostaje w lokaja. Gillis w tym wypadku odgrywałby rolę Miny Harker. Z drugiej strony Norma jak mumia ożywa wraz pojawieniem się w jej progach młodego scenarzysty. Podobnie w filmie Karla Freunda z 1932 roku pod wpływem zaklęć brytyjscy archeolodzy wskrzeszają Imhotepa (*The Mummy*, 1932), który chce przywrócić światu żywych swoją ukochaną, Norma pragnie, aby jej największa miłość – kino ery niemej – powróciło z zaświatów. Galerię potworów rodem z horroru dopełniają goście aktorki, których narrator nie bez ironii tytułuje „woskowymi figurami”. Nieprzypadkowo też oczekiwana jest wizyta grabarza. Ale dawna gwiazda kina może równie dobrze uchodzić za heroinę rodem z filmów historycznych, kostiumowych czy religijnych. Patetyzm jej gestów, egzaltowane zachowanie czyni zeń potencjalną bohaterkę tych właśnie gatunków. *Bulwar Zachodzącego Słońca* w niewielkim więc stopniu korzysta z ikonografii *noir* – nie ma tu mrocznego miasta pełnego ciemnych zaułków, plugawych barów, świecących neonów i wiecznie padającego deszczu, brak detektywa przemierzającego kręte ulice w trenczowym płaszczu i w kapeluszu. Mimo to obraz Wildera, dzięki swej pesymistycznej wymowie, nasyceniu absurdem i ironią, pokazaniu znaczenia przypadku i wyboru w życiu człowieka, wykorzystaniu odpowiednich zabiegów narracyjnych i niskiego klucza oświetleniowego, pozostaje dziełem emblematycznym dla klasycznego kina *noir*. Stanowi także doskonały przykład wątpliwości wyrażanej przez Krutnika, który zauważa, że „Centralnym problemem związanym z traktowaniem filmu *noir* jako gatunku jest fakt, iż tak postrzegany nigdy nie obejmie wszystkich filmów, które zostały uznane za *noir* w przeciągu ostatnich pięciu dekad”<sup>94</sup>.

Podsumowując, film *noir* nie jest osobnym gatunkiem, choć podobieństwo wielu reprezentujących go obrazów taką możliwość sugeruje. W tym przypadku zaplecze ideowo-światopoglądowe oraz związane z nim wartości i postawy nie narzucają żadnych określonych rozwiązań strukturalnych czy fabularnych, choć mogą preferować jedne kosztem innych. Choć wielu badaczy ograniczało film *noir* na przykład do filmu kryminalnego, ich koncepcje mają charakter redukcjonistyczny<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> Tamże, s. 33.

<sup>95</sup> James Damico utrzymuje na przykład, że szerokie pojęcie *noir* w ogóle nie istnieje, a zjawisko to trzeba rozpatrywać jako ograniczone ramami czasowymi i dopiero przyjmując takie założenie, można postawić pytanie o gatunkowość filmu czarnego. Idąc tym tropem, konstruuje schemat czystszej wersji filmu *noir*. Według niego „rudymmentarny roboczy



Film *noir* poprzez kategorie tonu (ang. *tone*) i nastroju jako wyróżnika definiującego postrzegali, między innymi, Paul Schrader oraz Raymond Durnat<sup>96</sup>. Problem polega jednak na tym, że pojęcia te trudno precyzyjnie definiować. Nie jest więc jasne, jakie elementy i poziomy dzieła filmowego składałyby się na czy tworzyły specyficzną tonalność filmów czarnych. Schrader zauważa na przykład, że film *noir* „Nie jest zdefiniowany, jak western czy film gangsterski, przez konwencję scenerii czy konflikt, a raczej przez **bardziej subtelne** [podkr. – K. Ż.] jakości tonacji i nastroju”<sup>97</sup>. I rzecz w tym właśnie, że owa subtelność tonalności i nastroju stwarza chaos pojęciowo-definicyjny, bo w dalszej części rozważań autor zdaje się utożsamiać ją z pojęciem stylu wizualnego, ale – jak podkreśla Krutnik – tonalność i nastrój wymagają rozważenia „elementów ikonograficznych i strategii wizualnej stylizacji, ale także dyskusji nad tym, jak wchodzą one w interakcję z motywami fabularnymi lub schematami i procesami narracyjnymi”<sup>98</sup>, bowiem:

Wątpliwym wydaje się, że ktokolwiek w sposób przekonywający jest w stanie udowodnić, iż *noir* w rzeczy samej charakteryzuje jednorodny zbiór środków styli-

---

prototyp” *noir* jako gatunku zakłada w planie struktury fabularnej i typu bohatera opowieść o sangwinicznym i zgorzkniałym mężczyźnie, który to – za sprawą przeznaczenia, przypadku czy też przyjętego zlecenia – napotyka na swej drodze występłą i daleką od bycia niewinną kobietę, pociągającą go jednak seksualnie. Za sprawą swojego nią oczarowania i pod wpływem jej nalegań, ewentualnie jako wynik naturalnej konsekwencji ich relacji, bohater dopuszcza się morderstwa lub próbuje zabić innego mężczyznę, z którym w nieszczęśliwym związku pozostaje jego wybranka. Wszystko zaś kończy się zdradą, jakiej dopuszcza się kobieta względem głównego bohatera, a potem metaforyczną lub literalną zagładą, często całej trójki. Zaproponowany przez badacza model, nawet jeśli przyjmie się poczynione przezeń zastrzeżenia („istnieje wiele wariacji, zmian, kombinacji i odwróceń elementów składowych w zależności od estetycznych i psychologicznych potrzeb i akceptacji odbiorców”), wydaje się zamykać film *noir* w ramach filmu kryminalnego właśnie. Trudno także zaakceptować jego końcowy wniosek, w którym stawia tezę, że film *noir* „może tworzyć (ang. *constitute*) gatunek”. Sytuacja wydaje się raczej odwrotna. To nie film *noir* konstytuuje gatunek, lecz wpisuje się w ramy gatunków już istniejących i wpływa na ich odświeżenie. Założenie Damico jest błędne także i z tego powodu, że gatunki nie mają charakteru historycznego (z czym jednak badacz się nie zgadza), choć ich popularność w pewnych okresach może być większa, w innych zaś spadać. Już powtarzalność zaproponowanego przezeń modelu poza okresem klasycznym (przykładem będzie tu film choćby *Śmiertelnie proste*) podważa jego założenia. Zaproponowany przez badacza model, to zaledwie model schematu fabularnego w obrębie gatunku, jakim jest film kryminalny, ale nie opis gatunku, na którego charakterystykę składa się więcej zmiennych. James Damico, *Film Noir: A Modest Proposal*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight Edition, New York 2000, s. 103–104.

<sup>96</sup> Zob. Raymond Durnat, *Paint It Black...*; Paul Schrader, *Uwagi o...*

<sup>97</sup> Paul Schrader, *Uwagi o...*, s. 70.

<sup>98</sup> Frank Krutnik, *In a Lonely...*, s. 34.



stycznych. Istota sprawy tkwi raczej w tym, że to, co określa się mianem stylu *noir* wydaje się niekompatybilną serią stylistycznych wyróżników, które mogą być uznane za *noir*, kiedy pojawiają się w połączeniu z zestawem fabularnych i tematycznych konwencji oraz narracyjnym procesem. W izolacji lub nawet połączone razem elementy wskazane przez takich krytyków, jak Paul Schrader czy Place i Peterson [...] nie są specyficzne dla filmu *noir*, ani dla filmu kryminalnego, ani nawet dla kina lat czterdziestych<sup>99</sup>.

Uwaga Krutnika jest celna, ale należy ją uzupełnić i rozwinąć. W moim przekonaniu nie wystarczy połączyć elementów stylu wizualnego z technikami narracyjnymi, odpowiednim zestawem tematów i specyficzną ikonografią, aby stworzyć film *noir*, a przynajmniej nie każde ich dowolne połączenie do tego prowadzi. Należy pamiętać, że cel zostanie osiągnięty tylko w przypadku, gdy konfiguracja wskazanych elementów [a dodać do nich należy – w moim przekonaniu (zob. diagram 1, s. 45) – także wykorzystanie schematów gatunkowych i charakterystykę bohatera] ułoży się w konfigurację ewokującą postawy i wartości związane z zapleczem ideowo-swiatopoglądowym. Można przecież wyobrazić sobie, przynajmniej teoretycznie, że istnieje takie ich połączenie, taka konfiguracja, której efekt wcale nie służy budowaniu konstytutywnego dla *noir* zestawu znaczeń. I tu Schrader w swych uwagach wydaje się bliski sedna problemu, dostrzega bowiem, że film *noir* funkcjonuje na przeciwstawnych zasadach „temat jest ukryty w stylu, a zmyślane treści są przeważnie przejawskrawione [...], co kontrastuje ze stylem”<sup>100</sup>. Jak się okaże, przejawskrawienie odegra istotną rolę w twórczości braci Coen. Konstatacja ta prowadzi Schradera do wniosku, że

ta istotna sprzeczność – promowanie stylu w kulturze, która uwielbiała treść – wymusiła na filmie *noir* artystycznie ożywcze meandry. Film czarny atakował i objaśniał swoje socjologiczne uwarunkowania i, przy końcu trwania nurtu, stworzył nowy artystyczny świat, który wykraczał poza prostą socjologiczną refleksję, niesamowity świat amerykańskiego manieryzmu, który był dalece bardziej kreacją niż refleksją<sup>101</sup>.

Uchwycił on tym samym, niejako wbrew własnym intencjom, zdolność filmu *noir* do autonomizacji względem uwarunkowań socjologicznych, które – o czym była już mowa – często aktywizują potencjał idei i powodują nasilenie jej obecności w kulturze w różnych okresach, ale nie zawsze muszą działać dokładnie te same czynniki, są one zmienne. Uwagi Schradera prowadzą więc do konstatacji odwrotnej niż przez niego

---

<sup>99</sup> Tamże. Na marginesie należy dodać, że dla Schradera film *noir* definiowany przez nastrój i tonalność jest jednocześnie nurtem w historii kina.

<sup>100</sup> Paul Schrader, *Uwagi o...*, s. 80.

<sup>101</sup> Tamże, s. 80–81.



założona. Film *noir* tak rozumiany, jako tonalność i nastrój, jest czymś więcej niż nurtem w klasycznym kinie hollywoodzkim, choć i nim pozostaje.

O nastroju (ang. *mood*) jako wyróżniku kina *noir* pisze Mike Chopra-Grant, ale rozumie go inaczej niż Schrader, bo nie w odniesieniu do stylu, lecz *Zeitgeist*, a więc ducha czasu. Jednak, jak dowodzi w książce *Hollywood Genres and Postwar America*, film czarny nie oddawał nastrojów okresu, gdyż przynajmniej krótko po wojnie Stany znajdowały się w euforii wywołanej militarnym i moralnym zwycięstwem. *Zeitgeist* tamtych czasów charakteryzowała więc raczej ambiwalencja, mikstura wybuchowa sprzecznych uczuć<sup>102</sup>. Wśród badaczy dominuje jednak koncepcja łącząca nastrój i ton ze stylem.

## 7. Pytanie o styl i estetykę

Znaczenie stylu dla filmu *noir* podkreśla większość badaczy. Być może styl, pozostając fetyszem kina *noir*, konstytuuje jego rozpoznawalność. Według Alana Silvera moc filmów tego nurtu objawia się poprzez narrację, charakterystykę postaci i styl wizualny z tym, że styl „przekłada zarówno emocje bohaterów, jak i narracyjną koncepcję w schemat wizualnego znaczenia”<sup>103</sup>. Janey Place i Lowell Peterson w swoim tekście z 1974 roku pisali, że: „Charakterystyczny dla filmu *noir* nastrój klaustrofobii, paranoi, rozpacz i nihilizmu konstytuuje wizję świata, która jest wyrażana nie przez lakoniczny, eliptyczny dialog ani przez powikłaną, często fabułę nie do rozwikłania, ale ostatecznie przez niezwykle styl”<sup>104</sup>. Powszechnie uważa się nawet, że film *noir* to przedkładanie stylu nad historię. Z mojej perspektywy jednak nie tyle chodzi o uprzywilejowanie konkretnego stylu wizualnego, ile o fakt, że charakterystyczny styl kojarzony powszechnie z filmem *noir* – który najogólniej można nazwać ekspresywnym – wykształcił się jako najbardziej optymalny i w sposób najlepszy ewokujący związane z zapleczem ideowym postawy i wartości. Jest on, podobnie jak dobór gatunków, poprzez które *noir* najczęściej eksplikuje swoje treści, wyborem zestawu środków języka filmowego o największym potencjale sensotwórczym. Nie jest jednak zarezerwowany tylko i wyłącznie dla filmu *noir* i jedynie przez niego wykorzystywany.

---

<sup>102</sup> Mike Chopra-Grant, *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*, I.B. Tauris, London 2005, s. 1–5.

<sup>103</sup> Alan Silver, *Introduction*, [w:] *Film Noir Reader...*, s. 3.

<sup>104</sup> Janey Place, Lowell Peterson, *Some Visual Motifs of Film Noir*, [w:] *Film Noir Reader...*, s. 65.



Jego źródła tkwią zapewne w niemieckim ekspresjonizmie i *Straßenfilme* („filmach ulicznych”), lecz posługuje się nim do dziś kino różnego autorytetu. Tak zwane ekspresywne ujęcia odnajdziemy choćby w *Popiele i diamentach* (1958) Wajdy. Co więcej, powstała też duża grupa filmów *noir* korzystająca z realizmu o charakterze wręcz dokumentalnym jako konwencji wizualnej [np. *Nagie miasto* (*The Naked City*, 1948) Julesa Dassin czy *Dom na 92 ulicy* (*The House on the 92nd Street*, 1945) i *Dzwonić Northside 777* (*Call Northside 777*, 1948) Henry’ego Hathaway]. W drabinie hierarchii nadal o istocie *noir* stanowi zaplecze ideowe, choć styl wizualny w okresie klasycznym istnienia nurtu niewątpliwie był jego największym sojusznikiem. Należy jednak pamiętać, że:

Pomimo rozbieżnych koncepcji „znaku i znaczenia”, oświetlone światłem bocznym zbliżenie, długie ujęcie czy obiekt w tle dzielący kadr na pół mogą (lub nie) odpowiednio implikować: niezdecydowanie bohatera, budować napięcie, odsyłać do jego figuratywnej separacji od innych osób i przedmiotów w kadrze. Zawsze istnieje jednak taki potencjał. Konkretny obraz może z kolei (lub nie) z tego potencjału czerpać<sup>105</sup>.

Konkretny obraz może też (lub nie) ów potencjał odnaleźć na innym poziomie dzieła filmowego (np. na poziomie *mise-en-scène*), objawić się poprzez inne jego jakości. Styl wizualny należy więc traktować jako element najbardziej rokujący, bo i w swej naturze *sensu stricto* filmowy nośnik znaczeń immanentnych kina *noir*. Dlatego, jak sądzę, jego rola była tak często podkreślana i akcentowana, a dla zwolenników koncepcji tonalności i nastroju jako istoty tego kina stała się wręcz meritum problemu. Nadal zresztą ekspresywny styl wizualny stanowi wyróżnik filmów *noir* i jest ich najbardziej rozpoznawalnym znakiem. Powstają jednak i powstawały dzieła rezygnujące w dużej mierze z eksplorowania jego potencjału, jak na przykład *As w potrzasku* (*Ace in the Hole*, 1951) Billy’ego Wildera<sup>106</sup> czy choćby *Fargo* braci Coen, które zostanie omówione w rozdziale trzecim części drugiej, ale ich liczba jest na tyle niewielka, że nie zmienia faktu automatycznego wręcz łączenia *noir* z mroczną i niepokojącą, ekspresywną stylistyką.

Filmy *noir* intensywnie eksplorujące możliwości, jaki daje styl – nie tylko ten związany z warstwą wizualną, ale rozumiany szerzej, opierający się o wykorzystanie specyficznych zabiegów narracyjnych,

<sup>105</sup> Tamże, s. 8.

<sup>106</sup> Film określany był mianem „filmu *noir* w świetle dnia”. Zob. Agnieszka Sadowska, „As w potrzasku” Billy’ego Wildera. Traktat o mrocznej stronie ludzkiej natury, [w:] Billy Wilder. Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej, red. Kamila Żyto, Marcin Pieńkowski, Trio, Warszawa 2011, s. 169.



ikonografię i dobór tematów – stał się formułą otwartą na autorskość. Już klasyczne kino *noir* stanowiło doskonały poligon doświadczalny dla reżyserów poszukujących własnej drogi artystycznego rozwoju. Jak pisze Alain Silver,

film *noir* nigdy nie był związany z „autorskością” czy konkretnymi „reżyserami”, tak jak o istocie niemych sowieckich dramatów nie przesądzał Eisenstein a neorealizmu Rossellini. Ale, jak to w ogóle jest z historią filmu autorskiego, stanowi on część historii filmu *noir*. Dla wielu reżyserów *noir* dostarczył kontekstu, możliwości tworzenia filmów klasy B, co dało im szansę objawienia swojego talentu i często prowadziło do ich przejścia do kina kategorii A<sup>107</sup>.

Krutnik uważa zaś, że rozwiązania formalno-stylistyczne w klasycznym okresie kina czarnego nie miały charakteru transgresyjnego czy alternatywnego w stosunku do norm kina klasycznego, ale „były w dużej mierze integralnym elementem systematyzacji hollywoodzkich regulacji narracyjnych w latach czterdziestych (lub przynajmniej pewnej gatunkowo specyficznej modalności hollywoodzkiego stylu)”, a twórcy odpowiedzialni za wygenerowanie nowych stylistycznych technik nie dążyli do przeprowadzenia krytyki systemu, lecz poszukiwali sposobu na zaakcentowanie i podniesienie w jego ramach swojej pozycji<sup>108</sup>.

Można więc mówić o stylu kina *noir* i rozumieć to pojęcie na kilka różnych sposobów i w kilku różnych kontekstach. W okresie klasycznym kina hollywoodzkiego zdaniem wielu badaczy istniała bowiem „grupa filmów, która nie tylko pokazywała relatywnie spójną wizję Ameryki, ale czyniła to w sposób przekraczający wpływy autorskości i gatunku”, a „film *noir* jest autonomiczną refleksją na temat amerykańskiej kultury i jej trosk w określonym momencie czasowym. Jako taki jest unikalnym przykładem całkowicie amerykańskiego stylu filmowego”<sup>109</sup>. Mamy tu więc do czynienia ze stylem *noir* jako historycznym zjawiskiem o ściśle określonych ramach czasowych i przestrzennych. Dla zwolenników koncepcji filmu *noir* jako gatunku będzie on poetyką danego gatunku<sup>110</sup>. Czemu więc jednak do pewnego stopnia uprawnione jest mówienie o stylu *noir* jako czymś rozpoznawalnym? Dla Alaina Silvera film *noir* jest zawieszony między bezstylowymi gatunkami i autorskością, którą najczęściej, jakkolwiek pojęcie

---

<sup>107</sup> Alan Silver, *Introduction*, s. 9.

<sup>108</sup> Frank Krutnik, *In a Lonely...*, s. 35.

<sup>109</sup> Alan Silver, *Introduction*, s. 6.

<sup>110</sup> Na marginesie warto odnotować, że żaden inny gatunek takiego odrębnego stylu nie wykształcił, co jest kolejnym argumentem przeciwko stanowisku uznającemu film *noir* za gatunek. Szczególna rola, jaką styl pełni w filmach *noir*, czyni z tej grupy dzieł coś więcej niż obrazy należące do jednego gatunku. Filmy danego gatunku, np. filmy *science fiction*, nie mają własnego stylu, ale mogą być w stylu konkretnego twórcy.



to się rozmywa, konstituuje posiadanie indywidualnego stylu. Optuje on za *noir* jako poetyką filmową konkretnego okresu, ale przecież ten jest nadal żywotny i to nie tylko na mocy powtórzenia, odwołania, parodii czy pastiszu. Dzieje się tak dlatego, że wciąż bywa aktywowany przez zaplecze ideowo-światopoglądowe i mówiąc o *noir*, mówić należy nie o stylu gatunku czy autora, ale o stylu kategorii ukształtowanej i wyrosłej na podstawach założeń konkretnego systemu filozoficzno-myślowego jako jej formalno-estetyczny ekwiwalent i sposób eksplikacji.

Istnieją oczywiście stanowiska skrajnie odmienne. James Damico odrzuca istnienie stylu filmu *noir*, ale w swych rozważaniach neguje przede wszystkim istnienie stylu wizualnego czarnego kina lat czterdziestych i pięćdziesiątych jako odrębnego, wyjątkowego stylu kina amerykańskiego<sup>111</sup>. Bordwell zauważa z kolei, że:

Użycie twardego, pochodzącego z jednego źródła światła w niskim kluczu związane było z filmem kryminalnym i *mystery film* (filmem grozy) długo przed tym jak zostało eksploatowane przez thrillery lat czterdziestych. Wykorzystanie długich ujęć, zwłaszcza w scenach napadu (dwuminutowe ujęcia) jest powszechnym w tym okresie wyrazem samoświadomej wirtuozerii. Na początku obrazu *Ride the Pink Horse* (1947) odnajdziemy na przykład trzy i pół minutowe ujęcie wykorzystujące skomplikowane ruchy kamery. Podsumowując, film *noir* nie znajduje się poza normami, jak chciałoby wielu jego admiratorów. Stanowi raczej wyraźnie skodyfikowany wariant w obrębie klasycyzmu. Jego jednolity zestaw strategii wykorzystywany do konstruowania sjużetu i stylistyczne wyróżniki nie zakłócają klasycznych zasad narracji w stopniu większym niż konwencje gatunków takich jak melodramat czy musical<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> Damico w swoich rozważaniach pisze: „«Styl wizualny» tak często stanowiący o renomie filmu *noir* [...] jest dla mnie ekstremalnie irytującą kwestią. Nie widzę żadnego przekonującego dowodu, na to, że coś takiego jak spójny i jednorodny styl wizualny istniał w obrębie filmu *noir*. Z całą pewnością, akcentowano mroczność i cienie, tak samo zresztą jak robiono to w prawie wszystkich filmach z tamtego okresu, ale tylko jako sprzeciw względem mody na zdecydowaną jaskrawość, która dominowała w większości z filmów z lat trzydziestych [...], co jednak nie spowodowało stworzenia odrębnej kategorii filmów. Styl wizualny konotuje celowe powtarzanie z filmu na film pewnych ruchów czy ustawień kamery, wielkości obrazu, figur, rozwiązań czy typów montażu i/lub konsekwentnego ruchu aktora w stosunku do kamery. Za pomocą tych właśnie elementów odróżniamy styl wizualny Eisensteina od Wellesa. Jednak żaden tego rodzaju wzorzec nie wyłania się, jeśli chodzi o film *noir*. Jego nagminna koncentracja na pewnych przedmiotach, typach twarzy i być może elementach scenograficznych, konstituuje raczej ikonografię niż styl wizualny”. Idąc tropem myśli Damico należy skonstatować, że jak wiele gatunków (np. western, film *science fiction*) film *noir* stworzył własną ikonografię (nieobcą także filmowi gangsterskiemu), jego styl wizualny nie jest czymś oryginalnym (to rezultat zapożyczeń, o czym była już mowa, i reakcji na preferencje estetyczne kina poprzedniej dekady). James Damico, *Film Noir: A Modest...*, s. 105.

<sup>112</sup> David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Methuen, London 1985, s. 198.



Jeśli jednak rozumieć styl szeroko i połączyć jego elementy ikonograficzne i wizualne z zabiegami narracyjnymi oraz rozwiązaniami na poziomie *mise-en-scène*, to można mówić o pewnych preferencjach czy stylistycznej dominancie, choć nie o obowiązującym, niezmiennym i stabilnym wzorcu.

Warto pod tym względem omówić przywołany już film *As w potrzasku*. Większość akcji tego dzieła Wildera rozgrywa się u podnóża góry, w której wnętrzu utknął domorosły poszukiwacz skarbów. Jego życie wisi na włosku, a akcja ratunkowa zostaje zamieniona w medialny *show*, mający przywrócić na właściwe tory zawodową karierę pewnego zagubionego we współczesnym świecie dziennikarza, legitymującego się jednak wątpliwym kręgosłupem moralnym. Żurnalista zbyt późno dostrzega absurd sytuacji, której zresztą jest po części reżyserem, by ocalić siebie i ofiarę swoich manipulacji. Fabuła *Asa w potrzasku* opowiedziana jest w sposób klasyczny, bez jakichkolwiek rozwiązań subiektywizujących. Historia przedstawiona zostaje linearnie i chronologicznie. Brak tu typowej dla filmu *noir* ikonografii, a także wizualnego „mroku”, choć film wykorzystuje czarno-białą fotografię. Większość zdjęć pokazuje skąpane w letnim skwarze i słońcu podnóżę góry oblegane przez tłum turystów przyciągniętych na prowincję sensacją. Wraz z ich przybyciem miejsce akcji zamienia się w prowizoryczne wesołe miasteczko, trwa karnawał niezdrowej ciekawości. Wybór czarno-białej taśmy jest tu znaczący. W latach pięćdziesiątych kolor był już dobrze rozwinięty (królował technikolor), ale to czerń i biel kojarzone były z empiryczną i dokumentalną prawdą, dlatego zapewne Wilder odrzucił taśmę barwną łączoną głównie z kinem atrakcji, filmami operującymi fantazją i utopijnym spektaklem. W *Asie w potrzasku* przeważają plany szerokie, brak charakterystycznych głębokich cieni i niskiego klucza oświetleniowego, asymetrycznej kompozycji kadru czy typowej miejskiej scenerii. Jedynie ujęcia pokazujące wnętrza góry operują tego typu rozwiązaniami warsztatowymi, lecz stanowią one niewielką część filmu. O charakterze dzieła Wildera przesądza więc nie praca kamery, ikonografia czy kompozycja kadru, a temat oraz jego ujęcie, typ bohatera, a przede wszystkim stojąca za nimi, wyraźnie wyczuwalna od samego początku fatalistyczna wymowa dzieła.

Klasyczny film *noir* nie posiadał, co pokazuje przywołany przykład, homogenicznego stylu, mimo to z warstwą stylistyczną jest kojarzony, a nawet – jak starałam się pokazać – przez nią definiowany. Nie sposób więc zaprzeczyć, że istnieje coś takiego jak „styl filmu *noir*”, przy czym nie istnieje on na zasadzie bezwzględnego i niepodważalnego faktu, pozostaje raczej formą „kolektywnego wyobrażenia”. Funkcjonuje bardziej w zbiorowej świadomości niż każdym poszczególnym filmie. Takie przekonanie zdaje się żywić James Naremore, który pisze:



Historycznie film *noir* jest zjawiskiem bardziej stylistycznie heterogenicznym niż mieli tego świadomość krytycy [...] Chociaż dostępna taśma i technika filmowa wywarły silny wpływ na styl i choć istniało szeroko podzielane przekonanie na temat tego, jak powinny wyglądać filmy „tajemnicze” czy gotyckie, to jednak nie istniały twarde i jednoznaczne reguły konstruowania imaginarium *noir*<sup>113</sup>.

I dodaje:

Nasza kolektywna pamięć stylu *noir* prawdopodobnie w mniejszym stopniu opiera się o znajomość technik pracy kamery niż pewnego rodzaju wizualnej ikonografii, stworzonej z tego, co Geoffrey O'Brien opisuje jako „splot mody we fryzurach, oświetleniu, dekoracji wnętrza, motywacji, błyskotliwym dialogu”<sup>114</sup>.

Podsumowując, trudno mówić o stylu kina czarnego w ścisłym sensie, a dzieła określane mianem filmów *noir* już w okresie istnienia historycznie rozumianego, a dziś wygasłego nurtu charakteryzowała duża różnorodność jako pochodna działań twórców pragnących podkreślić swoje umiejętności i wyjątkowość. Jednak wpływ i oddziaływanie nurtu stworzonego przez bardzo różnych artystów były na tyle silne, a ich podobieństwo na tyle wyraziste, że wytworzyły w świadomości widzów (a także krytyków i historyków kina) przeświadczenie o stylistycznej jednorodności funkcjonującej jako rodzaj portretu pamięciowego, portretu, który do dziś pozostaje żywy w zbiorowej świadomości. Niemniej to zaplecze ideowo-światopoglądowe stojące za ideą *noir* wpłynęło na wygenerowanie rozwiązań estetyczno-formalnych najlepiej oddających związaną z nim wizję świata. Dzięki niemu właśnie powstał istniejący jedynie intersubiektywnie styl. Intersubiektywnie, gdyż każdy pamięta na swój sposób, każdy pamięta nie tyle co innego, ale inaczej. Myśli i wspomnieniu towarzyszy adekwatny obraz i sposób jego komunikowania, dzięki czemu „kiedy nowy film określany jest mianem *noir*, to etykieta ta niesie za sobą obietnicę jakości, nadzieję na to, że rzeczony dzieło jest czymś więcej niż tylko thrillerem”<sup>115</sup>, czymś więcej niż tylko kolejnym filmem gangsterskim czy kryminalnym. Jest to obietnica, że za opowiedzianą historią odnajdziemy wizję świata zrodzoną z ducha egzystencjalizmu, niepokojący obraz ludzi pogrążonych w chaosie absurdu świata, skazanych na samotność i brak zrozumienia.

---

<sup>113</sup> James Naremore, *More Than Night...*, s. 168.

<sup>114</sup> Tamże.

<sup>115</sup> Frank Krutnik, *In a Lonely...*, s. 31.



## 8. W poszukiwaniu wzorca

### 8.1. Wizualny ekwiwalent egzystencjalnych niepokoi

Jednym z najważniejszych wizualnych wyróżników filmów *noir* pozostaje ciemna tonacja obrazu, uzyskiwana przede wszystkim za sprawą operowania oświetleniem i sprawiająca, że świat przedstawiony wydaje się mroczny oraz przerażający, ale i ambiwalentny. Często wydarzenia rozgrywają się pomiędzy głębokim cieniem i strefą światła wyraźnie ze sobą skontrastowanymi. W wielu wypadkach efekt ten jest kreowany nie tylko dzięki niskiemu kluczowi oświetleniowemu, ale i nietypowemu usytuowaniu głównego źródła światła umiejscawianego z boku, góry lub dołu bohatera, niezmiennie deformującego jego oblicze, deformującego rzeczywistość wokół niego, ale przede wszystkim budującego efekt tajemniczości, innej jednak niż ta rodem z horroru. Świat *noir* pogrążony w cieniu nie jest światem potworów, chodzi raczej o ewokowanie chaosu, moralnej niejednoznaczności rzeczywistości, jej – w duchu egzystencjalizmu – braku oparcia w jakichkolwiek systemach wartości. Często zamiast standardowej techniki nocy amerykańskiej w klasycznym kinie *noir* wykorzystywano do zdjęć nocnych (nawet w filmach klasy B) bardziej czasochłonną i droższą technikę *night-for-night*, aby uzyskać większą kontrastowość zdjęć, a niebo pozostawić czarnym, a nie szarym<sup>116</sup>. W rezultacie tych zabiegów oglądamy jedynie fragmenty kadru, fragmenty miejsc, rzeczywistość jakby rozbitą na kawałki, nagle ginącą w mroku, niewspartą na żadnym solidnym fundamencie, wyłaniającą się z ciemności i w niej po chwili tonącą, niepoznawalną, niedefiniowalną także dla widza, doświadczającego na równi z bohaterem poczucia wyalienowania, osamotnienia zagubienia.

Korzystano z głębi ostrości, stosując obiektywy szerokokątne, co kino *noir*, jak często się pisze, zawdzięcza *Obywatelowi Kane* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellesa. Zdaniem Place i Petersona dzięki głębi ostrości człowiek staje się tak samo ważny jak otoczenie<sup>117</sup>, ale owo zrównanie ich jednocześnie odbiera istocie ludzkiej uprzywilejowaną pozycję. Staje się ona jednostką zagubioną wśród przedmiotów, podążającą przez labirynt rzeczy, zmuszoną do przeciwstawienia się procesom reifikacji, które wciąż jej zagrażają. Takie znaczenia wzmacnia zamknięta kompozycja kadru, w efekcie czego „przedmioty usytuowane na pierwszym planie wydają się posiadać większą wagę niż człowiek”<sup>118</sup>. Jednocześnie, dzięki

<sup>116</sup> Janey Place, Lowell Peterson, *Some Visual Motifs...*, s. 66–67.

<sup>117</sup> Tamże, s. 67.

<sup>118</sup> Tamże, s. 68.



obiektywom szerokokątnym, uzyskiwano „wybrzuszenia” na zewnątrz obiektów i postaci zbliżających się w ich kierunku, co wprowadzało poczucie, że świat za moment pęknie na drobne kawałki, a jego egzystencja nabrzmiała jest do granic możliwości cierpieniem istnienia. Dodatkowo obiektyw szerokokątny, poprzez zniekształcenie nazywane dystorsją beczułkowatą, wprowadzał „efekt wciągania widza w głąb obrazu, włączania go w obręb świata przedstawionego, a to z kolei czyni emocjonalne czy dramatyczne wydarzenia bardziej absorbującymi”<sup>119</sup>. Tym samym rzeczywistość filmowa pochłania widza, wrzuca w wir chaosu obrazowej rzeczywistości.

Na poziomie kompozycji fotograficznej, oprócz wspomnianego już klaustrofobicznego zamknięcia w kadrze, dostrzegamy także preferencję dla asymetrii oraz brak balansu jako przejaw zaburzenia porządku rzeczywistości. Dominanty te sugerują, iż zobrazowany w filmie świat nie daje poczucia bezpieczeństwa, nie zawiera harmonii ani żadnego ładu. Wręcz odwrotnie, nadmiar linii i nieregularnych kształtów powoduje, iż wzrok widza gubi się w tym świecie, podobnie jak zagubiony pozostaje najczęściej bohater. Z filmem *noir* nie kojarzymy epickiej i monumentalnej kompozycji centralnej, obiekty czy postaci rozmieszczane są w kadrze nierównomiernie, okupując często lewą jego stronę. Tak więc trudno mieć nadzieję na jakikolwiek powrót *status quo*. Dodatkowo, zdaniem Place i Prestona, rzadko pojawiają się ujęcia ustanawiające, więc widz często czuje się zdezorientowany, jeśli chodzi o relacje przestrzenne, co pogłębia niekiedy drastyczna zmiana wielkości planów. Klimat osaczania podkreślają także duże i duszące zbliżenia oraz dziwne punkty widzenia kamery, wśród których dominuje alienująca perspektywa ptasia<sup>120</sup>.

Istotną rolę odgrywało wykorzystanie czarno-białej taśmy filmowej i pozostawanie przy jej użyciu nawet w latach pięćdziesiątych, a więc okresie dominacji oraz triumfu technikoloru. Niewielu twórców klasycznego czarnego kina decydowało się na zdjęcia kolorowe [jednym z nielicznych przykładów może być *Niagara* (*Niagara*, 1953) Henry’ego Hathaway’a]. Jak zauważa Naremore, wykorzystanie taśmy czarno-białej miało kilka zalet. Po pierwsze, były one kojarzone z empiryczną i dokumentalną prawdą, po drugie konotowały artyzm. Paradoksalnie więc czern i biel taśmy wraz z jej tonalnymi możliwościami odwzorowywania rzeczywistości jednocześnie było uznawane za symbol realizmu oraz „abstrakcji, bohemy, estetyzmu i realizmu awangardowego”<sup>121</sup>, a więc wyrafinowania. Ponadto „była w tej sytuacji pewna ironia, gdyż literatura *hard-boiled*, w której swe

---

<sup>119</sup> Tamże, s. 67.

<sup>120</sup> Tamże.

<sup>121</sup> James Naremore, *More Than Night...*, s. 171.



źródło miało wiele powojennych filmów kojarzona była z krzykliwymi, kolorowymi ilustracjami na okładkach magazynów typu *pulp*<sup>122</sup>.

Jak piszą autorzy artykułu *Some Visual Motifs of Film Noir*: „Archetypiczne ujęcie *noir* z dużym prawdopodobieństwem będzie długim ujęciem zdjętym z ekstremalnie wysokiego punktu widzenia kamery, opresyjnego i fatalistycznego kąta, który zapewnia spoglądanie na bezradną ofiarę z góry i sprawia, że wygląda ona jak szczur w labiryncie”<sup>123</sup>. Ale takie archetypiczne ujęcia właściwie nie istniały. Zdaniem Alicji Helman dopiero:

Późny film czarny [ten z lat pięćdziesiątych – K. Ż.] z reguły odznacza się wyrafinowaniem technicznym i eksponowaniem strony wizualnej. Nie zarzuca wprawdzie całkowicie pozorowania realności, lecz nie zdaje się na nią, wybiera pewną formę koegzystencji z rzeczywistością, sugerując, że istnieje jeszcze coś poza nią, co nie pozwala po prostu wierzyć w realność obrazu. Film ten lubi i często obrazuje labiryntową scenografię, która koresponduje z komplikacjami narracji i fabuły jako korelatami stanów psychicznej niepewności<sup>124</sup>.

Zrekonstruowany styl wizualny pozostaje zatem jedynie istniejącym intersubiektywnie stylem przypisywanym powszechnie kinu *noir*, rodzajem doskonałego wzorca, który mógł kształtować poszczególne ujęcia i sekwencje w dziełach mistrzów, takich jak Orson Welles. Nie stanowił jednak niezbywalnego elementu tego kina i był wykorzystywany w mniejszym zakresie niż powszechnie się uważa. W latach czterdziestych powstały sztandarowe filmy czarne i nie wszystkie z nich charakteryzowało estetyczne wysmakowanie, niektóre po prostu funkcjonalizowały środki stylistyczne w miarę potrzeb. Tak więc ów wizualny styl *noir*, którego pojawienie stało się możliwe dzięki rozwojowi technicznemu – w tym między innymi dostępności odpowiedniej taśmy filmowej czy technologii związanych z kamerą – pozostawał na ogół bardzo heterogeniczny, nie istniały żadne sztywne reguły kreowania imaginarium *noir*. Wreszcie jego prawdziwa istota w dużej mierze kryje się na poziomie *mise-en-scène* i *mise-en-passe*, mniejszym zaś właściwości ujęcia filmowego czy montażu.

## 8.2. Narracja i fabuła

Wiele filmów *noir* już w okresie klasycznym rezygnowało z tradycyjnej narracji linearnej, trzecioosobowej, wszechwiedzącej i wszechobecnej. Należy jednak pamiętać, że nie dotyczy to wszystkich obrazów nurtu, wiele z nich narracyjnie nie odbiegało od zasad stylu klasycznego. Istniały

---

<sup>122</sup> Tamże.

<sup>123</sup> Janey Place, Lowell Peterson, *Some Visual Motifs...*, s. 67.

<sup>124</sup> Alicja Helman, *Film gangsterski*, s. 82.



zresztą filmy, które do nurtu nie należały, a mimo to wykorzystywały kojarzone z nim i uznawane wówczas za nowatorskie zabiegi narracyjne, jak chociażby szerokie użycie retrospekcji. Powszechnie jednak uważa się, że to film *noir* odpowiedzialny jest, może nie tyle za zerwanie z konwencjami narracji klasycznej, ile znaczne poluzowanie jej rygorów czy rozszerzenie kanonu oraz kojarzony z eksperymentowaniem w tym względzie. Zdaniem Telotte chodzi nie tylko o odosobnione wyjątki, lecz o to, że klasyczne filmy *noir* są wskaźnikiem dziwnego fenomenu, układają się bowiem w znaczący wzorzec narracyjnego eksperymentowania<sup>125</sup>. Związane z tym kinem przekonanie o jego wyjątkowym skomplikowaniu, niejednoznaczności, powikłaniu opowiadanych historii przypisać należy nie tylko wykorzystaniu różnorodnych, „nietypowych” zabiegów na poziomie narracji, lecz także ich łączeniu z pogmatwanymi fabułami, kluczącymi wokół głównego wątku (najczęściej kryminalnego czy związanego z tajemnicą do rozwiązania). Tak więc już same historie narzucały owo skomplikowanie. W sukurs przychodziły im powtarzające się wątki tematyczne, takie jak: manipulacja ludźmi, odkrywanie absurdu i chaosu świata, podążanie jednostki za impulsami. Nie sposób wszak o nich opowiedzieć w sposób jasny i klarowny, bo same z siebie są niejasne, nieokreślone, niejednoznaczne. Wykorzystywane przez kino *noir* rozwiązania narracyjne okazały się „przekonywającym sposobem na zrozumienie, sformułowanie i wyartykułowanie ludzkiej sytuacji w czasach, kiedy nasze stare wzorce, jak i związane z nimi sposoby ekspresji, przestały wydawać się adekwatne”<sup>126</sup>. Zdaniem przywołanego badacza, jedną z cech dystynktywnych kina *noir* są więc wykorzystywane przez nie zabiegi narracyjne, nie tyle jednak one same, ile „świadomość natury narracji” kina czarnego<sup>127</sup>, które – podobnie jak inne formy sztuki modernistycznej – jest samozwrotne.

Źródła inspiracji dla złożonych jak na owe czasy strategii narracyjnych upatrywano w niemieckim ekspresjonizmie, francuskim realizmie poetyckim<sup>128</sup> (np. ambiwalentne i niekonkluzywne zakończenia czy predylekcja do różnego rodzaju subiektywizacji), a także prozie *hard-boiled* wykorzystującej pierwszoosobową narrację oraz retrospekcje (np. James M. Cain), charakteryzującej się jednak dodatkowo efektownymi opisami, narracją wieloperspektywiczną czy operowaniem rzeczywistością halucynacyjną<sup>129</sup>. Telotte wskazuje na cztery zasadnicze moduły narracyjne kina czarnego: 1) tradycyjny: wykorzystujący klasyczną i trzecioosobową

---

<sup>125</sup> Jay P. Telotte, *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 1989, s. 3.

<sup>126</sup> Tamże, s. 12.

<sup>127</sup> Tamże.

<sup>128</sup> Andrew Spicer, *Film Noir*, s. 75.

<sup>129</sup> Jay P. Telotte, *Voices in the Dark...*, s. 7.



narrację; 2) retrospekcji: zaburzający chronologię zdarzeń i często wprowadzający *voice-over*; 3) subiektywny: bazujący na technikach pierwszoosobowej narracji, związanych z pracą kamery oraz ograniczonym punktem widzenia i horyzontem poinformowania postaci; 4) dokumentalny: sugerujący maksymalnie realistyczny tryb opowiadania. Przy czym warto zaznaczyć, że tylko dwie środkowe strategie powszechnie kojarzone są z nurtem i to ich wykorzystanie przesądza o podkreślaniu jego eksperymentatorskiego charakteru oraz nowatorstwa.

Technika *voice-over* w latach czterdziestych, obok filmu *noir*, często używana była także w dramatach wojennych, adaptacjach literackich oraz filmach pseudo- i paradokumentalnych, w których – jak pisze Karen Hollinger, jej funkcja wiązała się z takimi cechami, jak władza, heroizm, kontrola<sup>130</sup>. W klasycznym okresie filmu *noir* historia często opowiadana jest z punktu widzenia głównego bohatera, ma więc charakter narracji pierwszoosobowej. Narratorem na ogół jest mężczyzna [rzadziej kobieta, np. *Mildred Pierce* (*Mildred Pierce*, 1945) Michaela Curtiza czy *Christmas Holiday* (*Christmas Holiday*, 1944) Roberta Siodmaka]. Może nim być detektyw prowadzący śledztwo i prezentujący nam świat jako mroczne uniwersum chaosu i absurdu, w którym bezskutecznie poszukuje sensu (zazwyczaj nie odnajduje go, nawet jeśli udaje mu się rozwikłać kryminalną zagadkę). W innym wariantcie mamy do czynienia z narratorem będącym ofiarą mrocznej rzeczywistości, wtedy jego historia staje się rodzajem spowiedzi człowieka posiadającego kompulsywną potrzebę usprawiedliwienia siebie i swoich działań czy zrozumienia motywacji innych bohaterów, najczęściej *femme fatale*. Najbardziej charakterystyczne są więc dwa tryby narracji typu *voice-over*, określane jako wyznaniowy i dochodzeniowy. W obu przypadkach jednak narrator nie posiada żadnej kontroli nad rzeczywistością przedstawioną, jest figurą, która „opowiada historię swoich błędów z przeszłości lub swojej niemożności wpływania na wydarzenia i kształtowania swojego życia wedle własnego zamysłu”<sup>131</sup>, nie posiada więc mocy panowania nad wydarzeniami i zdaje relację z rozczarowania oraz zaskoczenia, jakie stały się jego udziałem. Tego typu narracja, ograniczająca horyzont wiedzy widza, jest najczęściej wyważona, chłodna, pozbawiona emocji i dostarcza informacji nie tylko o przebiegu zdarzeń, lecz także o postawie oraz kondycji narratora. Prekursorem tego typu rozwiązania, jak wskazuje Patrycja Włodek, był Chandler, u którego miała ona charakter interpretatywny i „oddawała przede wszystkim subiektywne spojrzenie bohatera na

---

<sup>130</sup> Karen Hollinger, *Film Noir, Voice-Over and Femme Fatale*, [w:] *Film Noir Reader...*, s. 243.

<sup>131</sup> Tamże, s. 243–244.



świat, jego refleksje i przemyślenia niekoniecznie posuwające akcję do przodu – opis zdarzeń schodził tu na dalszy plan”<sup>132</sup>. Adresatem takiej spowiedzi w filmie jest najczęściej widz lub odbiorca wewnątrztekstowy (jak w *Podwójnym ubezpieczeniu* przełożony i szef głównego bohatera). W duchu psychoanalitycznym – zarówno spowiedź grzesznika, jak i opowieść detektywa – miały przynieść bohaterowi ulgę. Wyznanie win czy podzielenie się własnymi niepokojami stanowiły rodzaj lekarstwa na absurd życia i pełniły funkcję terapeutyczną. Jednak w perspektywie egzystencjalnej tego typu wyznania były przejawem rodzącej się w bohaterze refleksji na temat jego kondycji w świecie, świadectwem zdobywania – często w obliczu śmierci – egzystencjalnej samoświadomości, a więc i wkroczenia na ścieżkę życia autentycznego. Przy takim założeniu interpretacyjnym „leczenie” nie jest możliwe, a nawet wskazane, bowiem bardziej budujące staje się trwanie w bolesnej pewności nieusuwalności absurdu. Do rozpatrzenia pozostaje kwestia wiarygodności narracji prowadzonej z perspektywy subiektywnej, lecz zdystansowanej. Należy zadać pytanie, na ile obiektywnie relacjonowane są wydarzenia. Jeśli bohater oczekuje rozgrzeszenia, można mieć wątpliwości co do jego prawdziwości (*Podwójne ubezpieczenie*). Jeśli zachowuje ironiczny dystans (*Bulwar Zachodzącego Słońca*) lub nie ma nic do zyskania i analizuje jedynie swoją sytuację, a obraz nie podważa jego słów, nie ma powodów kwestionować prawdziwości jego relacji.

Rezultatem *voice-over* jest szerokie wykorzystanie układu retrospekcyjnego narracji, co z kolei prowadzi do dominacji czasu przeszłego. To przeszłość ukazana w retrospekcjach tłumaczy i warunkuje teraźniejszość. Jak pisze Spicer: „Choć główny bohater wydaje się kontrolować proces opowiadania historii (ang. *retelling*), tak naprawdę to wydarzenia minione – które chciałby zmienić, gdyby to tylko było możliwe – kontrolują jego”<sup>133</sup>. Retrospekcje stają się tym samym warstwą dominującą – to w ich obrębie tworzone są znaczenia, to one nadają kierunek życiu bohatera, a ponieważ wydarzenia przeszłe są dokonane i nieodwracalne, nie do uniknięcia wydaje się los bohatera. Retrospekcyjna struktura i jej ekscesywne wykorzystanie limituje myślenie, choćby w charakterze hipotezy, o przyszłości, która w filmach *noir* wydaje się nie istnieć. Skupienie się na tym, co już się stało, odwraca uwagę od tego, co stać się może. Ani widz, ani bohater za sprawą takiego rozłożenia akcentów nie rozważają możliwości odmiany losu, a nawet jeśli tak robią, to ich przewidywania zdeterminowane są przez przeszłość i snute pod jej wpływem. Dzięki układom

---

<sup>132</sup> Patrycja Włodek, *Czarny kryminał i nieklasyczna narracja*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72, s. 101.

<sup>133</sup> Andrew Spicer, *Film Noir*, s. 76.



retrospekcyjnym jakikolwiek optymizm zostaje wyrugowany, silnie wyeksponowane jest za to działanie fatum. Jak pisze Hollinger:

Podczas gdy pierwszoosobowy *voice-over* może stanowić autorytatywną ewokację władzy tekstowego autora implikowanego, to jednak w wypadku połączenia jego obecności z pewnymi innymi elementami filmu *noir* (tryb wyznaniowy, dochodzeniowa i psychologicznie penetrująca narracja, struktura retrospektywna oraz wyraźne dochodzenie w sprawie *femme fatale*) traci on kontrolę nad wydarzeniami, które w sposób nieunikniony wymykają się spod nadzoru narratora<sup>134</sup>.

Retrospekcje w filmie *noir* nie są bowiem oparte na restrykcyjnej subiektywności, nie zawsze pokazane jest w nich to, co bohater widział i w czym mógł brać udział. Rzadko też zachowany zostaje jego *point of view*. Mamy za to do czynienia z sytuacją, w której narracja „zapomina” o swoim przyporządkowaniu perspektywie bohatera i widz dowiaduje się więcej niż powinien. W *Bulwarze Zachodzącego Słońca* widzimy na przykład sceny przedstawiające wizytę Normy Desmond w studiu, gdzie Cecil B. DeMille kręci *Samsona i Dalilę* (*Samson and Delilah*, 1949), choć narratora Joe Gillisa nie ma w tym momencie z aktorką. Z jednej strony służy to nadaniu klarowności i jednoznaczności historii (zgodnie z wymogami narracji klasycznej otrzymujemy informacje, które są najważniejsze), z drugiej zaś może być traktowane jako przejaw tego, że bohater rekonstruuje to, co mu się przydarzyło, interpretuje fakty i składa je w całość oraz uzupełnia tak, aby usensownić swoją historię. Zazwyczaj

filmy *noir* z pierwszoosobową narracją *voice-over* próbują zapomnieć o powiązaniu wizualnych retrospekcji z narracją *voice-over* poprzez ustrukturuwanie tekstu na kształt narracyjnych bitew, które rozciągają się na samą narrację. Ta strategia chroni je przed narracyjnym rozwiązaniem i unifikacją punktu widzenia, do których filmy zazwyczaj dążą w zakończeniu<sup>135</sup>.

Mamy do czynienia z oscylacją pomiędzy quasi-subiektywną narracją retrospekcji wizualnych a subiektywnym *voice-over*, który od czasu do czasu przypomina nam o narratorze-bohaterze i fakcie, że to jego wersję wydarzeń poznajemy. Tym samym zostaje wypracowany kompromis, widz bowiem ma pełny obraz sytuacji, a jednocześnie świadomość jej jednostkowego charakteru. Obiektywizm nie ruguje subiektywizmu i na odwrót. Tym samym formalne nowatorstwo wpisane zostaje i zasymilowane przez styl klasyczny. Zdarza się i tak, że filmy *noir* stosują narrację multiperspektywiczną, a poszczególne opowieści są w większej mierze subiektywne, ograniczone do wiedzy bohaterów relacjonujących

<sup>134</sup> Karen Hollinger, *Film Noir, Voice-Over...*, s. 246.

<sup>135</sup> Tamże, s. 252.



zdarzenia. Ważniejszą rolę odgrywają wtedy wydarzenia z czasu teraźniejszego obiektywizujące i scalające retrospekcje jak w przypadku *Zabójców* (*The Killers*, 1947) Roberta Siodmaka. Nie zmienia to jednak faktu, że widz musi być dobrze poinformowany, przy jednoczesnym utrzymywaniu go w niepewności i zachowaniu tajemnicy filmu dotyczącej najczęściej sprawców lub przyczyn zbrodni.

Ważnym zabiegiem narracyjnym wykorzystywanym przez klasyczny film *noir* w szerokim zakresie i często uznawanym za sposób, w jaki kino czarne występowało przeciwko jednoznaczności i obiektywizmowi narracji klasycznej było użycie subiektywnej kamery. Najczęściej w takiej sytuacji mamy do czynienia z wprowadzeniem do dzieł sekwencji pokazujących świat, jakim postrzega go protagonista, często znajdujący się w stanie zamroczenia, na przykład narkotykowego [*Wielki sen* (*The Big Sleep*, 1946) reż. Howard Hawks]. Na ogół jednak widz od początku otrzymuje wyraźne wskazówki, co do statusu ontologicznego przedstawionych scen, co sprawia, że hegemonia narracji klasycznej zostaje podtrzymana. Ciekawym przykładem jest film *Kobieta w oknie* (*Woman in the Window*, 1944) Fritza Langa, w którym dopiero na końcu, kiedy widzimy budzącego się w fotelu bohatera, okazuje się, że przedstawione wydarzenia były jedynie jego sennym majakiem, koszmarem śniącego nie zaś rzeczywistością quasi-obiektywną. W najbardziej radykalny sposób potencjał subiektywnej kamery został wykorzystany przez Roberta Montgomery'ego w *Tajemnicy jeziora* (*Lady in the Lake*, 1947), gdzie prawie wszystkie wydarzenia widzimy z punktu widzenia głównego bohatera, detektywa Marlowe'a. W związku z powyższym nie pojawia się on właściwie na ekranie, jednak kilkakrotnie zwraca bezpośrednio do widzów, aby ci dobrze orientowali się w przebiegu akcji (detektyw wyjaśnia na przykład nieścisłości fabularne). Jak zauważa Patrycja Włodek, w pierwszych ujęciach filmu kamera jest trzecioosobowa, następnie na ekranie pojawia się Marlowe, który zgodnie z regułami narracji klasycznej informuje widza, że wszystko, co ten zobaczy, będzie dokładnie tym, co on widział. Nie może więc być mowy o dezorientacji. Widz ma świadomość statusu ontologicznego przedstawionych wydarzeń. Jednocześnie „tuż po napisach Robert Montgomery (jako Philip Marlowe) spogląda prosto w kamerę. Przemawia zatem bezpośrednio do widza i tym samym łamie podstawową regułę kina klasycznego, jaką jest dystans między publicznością a tym, co na ekranie”<sup>136</sup>. Dzieło to jest być może najbardziej radykalnym eksperymentem narracyjnym klasycznego filmu *noir* i choć ten został początkowo przyjęty entuzjastycznie, teraz traktowany jest raczej chłodno i uznawany za nieudany oraz nieudolny, rozpatruje się go raczej na zasadzie pewnego kuriozum. Mimo

---

<sup>136</sup> Patrycja Włodek, *Czarny kryminał...*, s. 106.



to pozostaje świadectwem tendencji do przełamywania modelu narracji klasycznej w łamach nurtu. Podobny zabieg, choć nie w takiej skali, odnajdziemy w *Mrocznym przejściu* (*Dark Passage*, 1947) Delmera Davesa. Tu jedna trzecia fabuły zostaje pokazana całkowicie z punktu widzenia głównego bohatera Vincenta Parry, który po ucieczce z więzienia ukrywa się i dąży do oczyszczenia z zarzutu morderstwa własnej żony. Tylko początkowe obrazy towarzyszące napisom i sekwencja przedstawiająca ucieczkę relacjonowane są za pomocą narracji trzecioosobowej. Gdy bohater wychodzi z beczki, w której opuścił więzienie, kamera staje się subiektywna, a z offu słyszymy przemyślenia skierowane do widza („Dogonią ciężarówkę, wypytają kierowcę, przeszukają beczki. Za pięć minut wrócą tu, powoli przeczesując drogę, rozglądając się uważnie. Zajmie im to może dziesięć minut. Rozumiesz? Mam piętnaście minut. Muszę zażytkować”). Jednak w tym przypadku monolog wewnętrzny nie informuje nas – jak w *Tajemnicy jeziora* – o subiektywnym charakterze narracji i obrazów. Widz musi sam „odnaleźć się” w narracji, co wspomagają takie ujęcia subiektywne, w których w kadrze pojawia się ręka bohatera, próbującego złapać na drodze okazję czy przemoczone buty, na które spogląda. Oblicze Parry’ego nie pojawia się na ekranie do momentu, kiedy bohater nie poddaje się operacji plastycznej, a i po niej przez pewien czas widzimy jedynie człowieka szczelnie pokrytego bandażami. Nie wszystkie ujęcia są jednak subiektywne, w tych które są obiektywne, twarzą bohatera nie widzimy, jest ona najczęściej pogrążona w mroku jak w scenie rozmowy z taksówkarzem. Telotte pisze:

W drodze do uzyskania nowego sposobu widzenia subiektywna narracja takich filmów jak *Tajemnica jeziora* i *Mroczne przejście* w rzeczy samej w sposób bezprecedensowy uprzywilejowywała odbiorcę. Z jednej strony oferowała widzom nowy rodzaj kinematograficznego doświadczenia, nawet pewien rodzaj ekscytacji, obiecując rodzaj wolności od zwyczajowej manipulacji pozycją (położeniem) odbiorcy charakterystycznym dla narracji klasycznych. Z drugiej strony jednak ta nowa perspektywa otwierała przed nim potencjalnie niepokojącą wizję. Ujawniała bowiem, jak wiele z naszego życia zawsze pozostaje niewidoczne, zwłaszcza jak dużo naszej osobowości/natury (ang. *of the self*) nieustannie umyka naszemu rozumieniu czy widzeniu, pozostając nieuchwytnymi w obrębie „martwych punktów/przestrzeni” samego życia<sup>137</sup>.

Jednocześnie jednak trzeba pamiętać, że nawet stosowane w ograniczonym zakresie subiektywne punkty widzenia dawały widzowi wgląd w świat wewnętrzny bohatera i to na ogół w te jego rejony i te momenty, kiedy rodził się w nim i narastał egzystencjalny strach, świadomość absurdu świata oraz uwięzienia w tym świecie. Przywoływany Telotte pisze

---

<sup>137</sup> Jay P. Telotte, *Voices in the Dark...*, s. 21–22.



wręcz – odnosząc się w większej mierze do kontekstu psychoanalitycznego – o tym, że wraz z sekwencjami subiektywnymi zyskujemy dostęp do tego poziomu ludzkiej osobowości, gdzie „pożądanie i represja wchodzi w interakcję i poszukują wyrazu. Jest to poziom nie tyle wypowiedzi, co lingwistycznego formowania, na którym próbujemy nadawać ostateczny kształt, konceptualizować, a nawet kamuflować (ukrywać) dowody naszego wewnętrznego pograżenia w chaosie”<sup>138</sup>. Za przykład może tu posłużyć subiektywna sekwencja przedstawiająca halucynacje, jakich doznaje Vincent Parry, bohater *Mrocznego przejścia* w trakcie operacji chirurgicznej. Widzi w niej nie tylko zniekształcone często twarze ludzi, którzy albo będą mu pomagali, albo starali się zaszkodzić (ich intencji bohater nie jest często pewien), lecz także zwielokrotniony, wirujący anatomiczny model ludzkiej twarzy, przy czym jest jej tylko połowa, co przywodzi na myśl niepokoje o własną tożsamość. Jednocześnie subiektywne punkty widzenia sprawiają, że porzucone zostaje przekonanie o istnieniu jednej obiektywnej prawdy, która jest tylko iluzją. Ponadto to, co widzimy, a więc subiektywność, nie ma statusu prawdy uprzywilejowanej. W rezultacie zarówno protagonista, jak i widz zostaje postawiony wobec nieistnienia gwarantów, z przekonaniem o braku jakiejkolwiek pewności, niezmiennych punktów odniesienia i nikłą szansą na odkrycie całej prawdy. Philip Marlowe w *Tajemnicy jeziora* powie: „To, co czytacie i co słyszycie to jedno. Prawda jest gdzie indziej”.

Wskazane zabiegi narracyjne prowadzą nie tyle do zerwania z linearnością opowiadania, ile do jej unikania, to z kolei najczęściej owocuje dominacją tonu pesymistycznego, bowiem „historia, w pewnym sensie, jest już skończona zanim się rozpocznie, a ponure fatum losu bohatera ciąży nad całym filmem”<sup>139</sup> i pozostaje czytelnym przesłaniem dla widza. Strach zaś czy egzystencjalny niepokój w sekwencjach subiektywnych uzyskują swoją wizualizację, przez co wdzierają się silniej do świadomości odbiorców. Z kolei subiektywne retrospekcje wywołują niepokój, kwestionując istnienie jednej obiektywnej prawdy.

Jak zauważa Telotte, wiele filmów *noir* okresu klasycznego posługiwało się jednak narracją klasyczną, która była także sfunkcjonalizowana wobec zaplecza ideowo-światopoglądowego. Jako przykłady można wymienić takie filmy, jak *Suddenly* (*Suddenly*, 1954) Lewisa Allena czy *Słodki zapach sukcesu* (*Sweet Smell of Success*, 1957) Alexandra Mackendricka. W obrazach operujących narracją obiektywną często pojawiały się wątki sygnalizujące niepokój związany z kwestią komunikacji we współczesnym świecie. Problem kondycji samego dyskursu ulegał w tym wypadku

---

<sup>138</sup> Tamże, s. 15.

<sup>139</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side...*, s. 7.



stematyzowaniu, nie był zaś eksplorowany na poziomie struktury narracyjnej. Warto odnotować, że

filmy te [filmy *noir* posługujące się narracją klasyczną – K. Ż.] zazwyczaj przedstawiają świat, który wydaje się być kluczem do zrozumienia sposobu działania różnych rodzajów naszych mediów i form dyskursu (komunikacji). Wskazując na taki kontekst, eksplorują nie tylko fałsz i zakłamanie przenikające ten dyskurs, ale także poziom ludzkiej izolacji, która paradoksalnie jest tego następstwem. Żyjąc w społeczeństwie, które wydaje się praktycznie spętane przez różnorodne media, zamieszkując świat, w którym właściwie każdy rodzaj dyskursu (komunikacji) jest możliwy, bohaterowie sprawiają wrażenie osób od siebie oddalonych i niezdolnych do nawiązania jakiegokolwiek intymnej czy niosącej znaczenie komunikacji<sup>140</sup>.

W *Słodkim zapachu sukcesu* przedstawiona zostaje mroczna wizja działania rynku prasowego i sposób, w jaki jej dyskurs wpływa na działania jednostek. Główny bohater, agent prasowy Sidney Falco (Tony Curtis), walcząc o przetrwanie w świecie, którym rządzą media oraz wpływowi dziennikarze (w filmie grany przez Burtę Lancastera redaktor kolumny towarzyskiej J. J. Hunsecker), posuwa się do wielu moralnie odrażających działań. Te z kolei owocują tragicznym finałem, w którym bohaterowie tracą do siebie zaufanie, a ich relacje rozpadają się. Falco pada ofiarą własnych machinacji i wpada w ręce okrutnego i bezwzględnego policjanta (w scenie pochwycenia bohatera rozgrywającej się na ulicy widzimy, nie przez przypadek, znak drogowy z napisem „No turns”). J. J. a z kolei opuszcza ukochana, młodsza siostra. Bohater dążył przez cały film do tego, by zatrzymać ją przy sobie, uciekając się zresztą do wszelkich dostępnych, nie zawsze chlubnych metod.

W *Suddenly*<sup>141</sup> temat dyskursu zostaje podjęty w nieco inny sposób. Fabuła skupia się wokół wątku zamachu na prezydenta Stanów Zjednoczonych, który ma przyjechać do leniwego miasteczka pociągiem. Zamachowiec-szaleniec (Frank Sinatra) postanawia zastrzelić głowę państwa z okna domu znajdującego się w pobliżu stacji kolejowej. Jego mieszkańcami są przebywający na emeryturze były pracownik służb specjalnych oraz jego synowa i wnuczek. Wszyscy stają się zakładnikami zamachowca. Grozi on, że zabije chłopca, jeśli ktokolwiek będzie próbował mu przeszkodzić. Ojciec chłopca zginął w czasie wojny i matka wychowuje go

---

<sup>140</sup> Jay P. Telotte, *Voices in the Dark...*, s. 27–28.

<sup>141</sup> Tytuł filmu literalnie oznacza „nagle” i tak jest tłumaczony na język polski. Pozostają jednak przy jego wersji angielskiej, gdyż *Suddenly* to w obrazie Allena nazwa miasteczka, w którym rozgrywa się akcja, miasteczka, które ongiś tętniło życiem, ale w czasie, kiedy rozgrywa się akcja filmu, życie płynie tu powolnie i leniwie, co jeden z bohaterów ironicznie komentuje, twierdząc, że powinno ono zmienić nazwę na *gradually*, czyli „stopniowo”.



samotnie, starając się chronić przed czymkolwiek, co związane jest z przemocą. Dziecko więc odcinane jest, wbrew woli dziadka, od jakiegokolwiek dyskursu związanego z przemocą. Nie może na przykład chodzić do kina na filmy wojenne. Różne podejście do tej kwestii dzieli rodzinę, ale nie alienuje jej członków. Problem jest tu jedynie zasygnalizowany. Mamy więc do czynienia z podejmowaniem tematu braku komunikacji, niemożności porozumienia się, a co za tym idzie – ustalenia i nawiązania głębszych relacji, co z kolei prowadzi do alienacji i samotności jednostki, jej wyobcowania oraz odczucia świata jako absurda i chaotycznego. Wątek braku komunikacji będzie szczególnie widoczny w filmach braci Coen, zwłaszcza w *Śmiertelnie proste* oraz *Fargo*, gdzie nieporozumienia, wzajemna nieufność pogłębiają dramat egzystencjalny bohaterów, a współczesne media (zwłaszcza telewizja) symulują jedynie proces socjalizacji i nie są w stanie zastąpić prawdziwych relacji międzyludzkich.

Poprzez *voice-over*, retrospekcje, kamerę subiektywną czy też stematyzowanie problemu komunikacji, jak twierdzi Telotte, film *noir*

odnajduje w naszych praktykach narracyjnych sposób na zbudowanie schronu przed korupcją, manipulacją i destrukcją, stara się stworzyć lustro, które może odbić światło w kierunku mroków naszego noirowego świata. Tak długo jak wpatrujemy się w te ponure obrazy indywidualne i kulturowe siły trzymane są na dystans, a ich dążenie do wprowadzania chaosu wstrzymywane przez porządkujące siły narracji. Tak więc, nawet jeśli film *noir* odkrywa naturę dyskursu, w szczególności zaś sposób, w jaki często niweczy on nasze pragnienie prawdy i zrozumienia, to mówi jednak także o naszej komunikacji w sposób, który przypomina nam o ludzkiej tęsknocie, a nawet potrzebie istnienia efektywnego języka – filmowego czy innego<sup>142</sup>.

Narracja klasycznego kina *noir* rzadko bywała eksperymentem radykalnym, często jednak filmy nurtu rzucały wyzwanie hegemonii stylu zerowego i stanowiły rodzaj pieczołowicie wypracowanego kompromisu między jednoznacznością hollywoodzkich norm a potencjałem wieloznaczności.

W procesie tym zabiegi narracyjne wspierała konstrukcja fabuły. Zagmatwane historie (takie jak choćby w *Wielkim śnie*) niekiedy opierały się łatwej rekonstrukcji, a często wymagały od widza dużego wysiłku przy ustaleniu relacji łączących bohaterów czy motywacji ich działań, a także odtworzeniu ciągów przyczynowo-skutkowych. O ile w klasycznym kinie *noir* nie można jeszcze mówić o labiryntowej narracji, to z pewnością metaforę labiryntu można zastosować do opisu fabuły, która wiję się i spleta, zatacza koła i tworzy meandryczne wzory, zanim w finale nastąpi, choćby tylko częściowe, domknięcie wątków [zazwyczaj przeplatają się tu dwa

---

<sup>142</sup> Jay P. Telotte, *Voices in the Dark...*, s. 36.



wątki – kryminalny i miłosny – silnie się jednak zazębiające, a nie jedynie paralelne i dopełniające jak choćby w klasycznym *Oknie na podwórze* (*Rear Window*, 1954) Alfreda Hitchcocka].

Uzyskaniu efektu powikłania fabularnego, oddającego przecież także chaos i absurd rzeczywistości, służą powracające wątki zdrady, oszustwa, podstęp, serie krzyżowania się czy przecinania losów bohaterów, zbiegi okoliczności, a także motyw przekrętu, przechytrzenia czy wykiwania przeciwnika (ang. *double-cross*<sup>143</sup>). W rezultacie często widz długo nie jest się w stanie zorientować, jakie są motywacje działań bohaterów, po czyjej stronie i do czego tak naprawdę dążą. Oni sami zaś czują się zagubieni w świecie, nie wiedzą, komu ufać i czym słowom wierzyć. Rzeczywistość staje się więc enigmą, działaniami bohaterów kierują mocno niejasne czy głęboko skrywane intencje. Jedyną możliwą reakcją na taki stan rzeczy jest więc często podążanie za impulsem lub przeczuciem. Racjonalizm wydaje się narzędziem nieskutecznym – zbędnym, pozbawionym podstaw, ułomnym i bezużytecznym sposobem reagowania na otaczający świat.

Niejednoznaczność, nieprzejrzystość i brak wyrazistej teleologiczności fabuły niejednokrotnie w klasycznych filmach *noir* wspierane są przez „półotwarte” zakończenia, pozostawiające widza, pomimo zamknięcia głównych wątków, z pytaniami i przywracające *status quo* sytuacji wyjściowej tylko w pewnym zakresie. Hollywoodzka autocenzura uniemożliwiała wprowadzanie całkowicie otwartych zakończeń. Na ogół więc tajemnica morderstwa musiała zostać wyjaśniona, a jej sprawca ukarany. Nie oznacza to jednak, że widz doznawał pełnego *katharsis*, a prawda o świecie była w pełni odkrywana, napięcia i tłumione emocje ostatecznie usuwane. Pomimo odnalezienia i zidentyfikowania winnego, często nawet jego unicestwienia, w zakończeniach klasycznych filmów *noir* wyraźnie wyczuwalny jest nastrój niepokoju i pesymizmu związany z perspektywami bohaterów na przyszłość. W *Wielkim śnie*, jak pisze Patrycja Włodek:

Ślady i sytuacja wskazują, że winne mogą być trzy osoby [...]. Za każdą z nich przemawiają dowody i argumenty przedstawione w finale. W efekcie konfrontacji następuje rozwiązanie zagadki, wskazanie i ukaranie winnego. Jest to jednak pozorne, tak naprawdę widz zostaje bowiem pozostawiony z trzema podejrzanymi i słowami Marlowe'a: *Jeszcze nie wiem, co powiem policji, ale musi być bliskie prawdy*. Każda z wersji jest prawdopodobna i mimo że detektyw wybiera jedną z nich, nie oznacza to, że akurat ta jest rzeczywista<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> Ang. *double-cross* to rodzaj przechytrzenia przeciwnika opierający się na podwójnej grze, rozgrywaniu intrygi, w taki sposób, że dwie strony równocześnie uważają kogoś za swojego sojusznika.

<sup>144</sup> Patrycja Włodek, *Czarny kryminał...*, s. 105.



Ale nie tylko czarne kryminały pozostawiały widza w zawieszeniu i niepewności. Gatunkowo inne filmy *noir* również nie pozwalały na komfort ukojenia. Ciekawym przykładem jest obyczajowy *Stracony weekend* (*The Lost Weekend*, 1945) Billy'ego Wildera, historia pisarza-alkoholika i jego bolesnej drogi ku trzeźwości. Pozornie finał wydaje się jak najbardziej „hollywoodzkim” rozwiązaniem, a *happy end* niepodważalny. Główny bohater Don Birnam jest już bliski popełnienia samobójstwa, ale z „odświeżką” przybywa ukochana narzeczona, której – jak się wydaje – udaje się go odwieść od pomysłu zakończenia pełnego udręki życia. Dziewczyna podsuwa bohaterowi pomysł na powieść, mamy wrażenie, że Don podchwytuje tę ideę i rezygnuje z samobójstwa. Zainspirowany, siada na łóżku i snuje plan opisanego weekendu, który właśnie minął, mężczyzna pijaka poszukującego kolejnej i kolejnej butelki whiskey. Początkowo wydaje się zrezygnowany i zniechęcony, pozbawiony nadziei, nagle jednak z ożywieniem zaczyna mówić o sukcesie przyszłej książki, planuje rozesłanie jej znajomym, opowiada, o czym będzie. Pozostaje więc pytanie, czy faktycznie wena spłynęła na Birnama i natchnęła go nieoczekiwanym optymizmem oraz wiarą, czy może bohater gra tylko komedię, udaje, by pozbyć się narzeczonej, zmylić jej czujność? Monologowi Dona towarzyszy w obrazie retrospekcja, w której widzimy początek filmu, a więc początek feralnego, straconego weekendu – na sznurku za oknem wisi ukryta butelka whiskey. Narracja zatacza koło, sugerując – niejednoznacznie – że i życie bohatera być może zatoczyło koło, a przed nim jeszcze wiele straconych weekendów, pasmo typowych udręk alkoholika. Wilder więc w planie fabularnym pozoruje *happy end*, aby zakwestionować go na poziomie narracji, która podtrzymuje raczej pesymistyczną wymowę dzieła.

Przewrotne jest również zakończenie *They Won't Believe Me* (1947) Irvinga Pichela. Film opowiada historię mężczyzny, który co prawda nie popełnił zarzucanej mu zbrodni (chodzi o zabicie kochanki), nie przyczynił się też bezpośrednio do śmierci bogatej, lecz niekochanej żony. Postawiony przed sądem, opowiada swoją wersję wydarzeń, dochodzi do przeświadczenia, że swoimi machinacjami i postępowaniem zniszczył życie czterem osobom. W oczach widzów Larry jest więc winny, a kara byłaby zasłużona. Sam bohater, będąc przekonany, że zostanie skazany, a przysięgli nie uwierzą jego słowom, na sali sądowej przed odczytaniem werdyktu próbuje wyskoczyć przez okno. Próbę samobójczą uniemożliwia reakcja strzegących porządku policjantów, ale jedna z kul zabija Larry'ego. Wyrok zostaje odczytany pośmiertnie i brzmi: „niewinny”. Choć literalnie werdykt jest sprawiedliwy, to jednak zostajemy pozostawieni z przekonaniem, że rzeczona sprawiedliwość jest raczej dziełem kaprysu losu, przypadku. Prawda o wydarzeniach odkryta przez bohatera zasługuje na



potępienie, paradoksalnie jednak to on sam próbuje sobie wymierzyć wyrok, który formalnie nie zostaje usankcjonowany. W sposób pesymistyczny ukazana więc jest przede wszystkim obiektywność działania systemu, podkreślona zostaje także absurdalność świata i wyroków losu.

### 8.3. Nie tylko *femme fatale*

Pomimo opisanego stanu rzeczy i skomplikowania fabularnego filmów *noir* liczni badacze starali się wskazać powtarzające się albo motywy i schematy tematyczne, albo typy bohaterów charakterystyczne dla tego kina. Takie zabiegi właściwie nigdy nie przynosiły jednak zadowalających rezultatów, w tym sensie, że nie wyczerpywały możliwości fabularnych inwariantów. Jedną z najradykałniejszych prób podjął Raymond Durnat, który wskazuje na aż jedenaście cykli i motywów w obrębie kina czarnego, przy czym w swej typologii nie kieruje się spójnym kryterium, wyróżnikiem czyniąc raz temat, innym razem zaś typ bohatera, innym jeszcze – gatunkową przynależność. Píše więc o filmach z psychopata, gangsterami czy prywatnym detektywem, ale wyróżnia też osobne grupy dzieł podnoszących wątek zakładników losu, seksualnej patologii oraz poruszających kwestie nazizmu czy komunizmu, przy czym *noir* rozumie bardzo szeroko<sup>145</sup>. Jego propozycję modyfikuje Foster Hirsch w książce *The Dark Side of the Screen*. Badacz wyróżnia trzy podstawowe wzory historii *noir*: opowieści o prywatnych detektywach, słabych ofiarach oraz ztwardziały przestępcach psychopatach<sup>146</sup>. W moim przekonaniu istnieją jednak klasyczne filmy czarne, które w żaden ze wskazanych wariantów się nie wpisują, jak chociażby *Brutalna siła* (*Brute Force*, 1947) Julesa Dassin, obraz opowiadający historię skazanej na porażkę ucieczki skazańców z więzienia Wastegate. Mamy co prawda w fabule postać sadystycznego psychopaty, kapitana Munseya, manipulującego więźniami, jednak to nie on jest głównym bohaterem, lecz grany przez Burta Lancastera więzień Joe Collins. Collins jest zdesperowany, aby wyjść na wolność, gdzie czeka na niego umierająca na raka, ukochana żona. Bohater doskonale zna upokarzające więzienne układy i relacje, także te łączące skazanych z władzami jednostki. Nie jest on jednak ani detektywem, ani ofiarą, ani psychopata.

Bardziej konkluzywne wydają się typologie za punkt odniesienia obierające typ postaci, ich wspólnym elementem jest zgodność co do faktu, że najczęściej głównym bohaterem jest mężczyzna, jednak w przeciwieństwie do innych klasycznych filmów hollywoodzkich, nieheroiczny,

---

<sup>145</sup> Por. Raymond Durnat, *Paint It Black...*, s. 37–51.

<sup>146</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side...*, s. 10.



pozbawiony władzy, pogrążony w kryzysie męskości, często sfrustrowany, wielokrotnie określany mianem antybohatera. Hirsch pisze: „Typowy antybohater kina *noir* ukrywa się przed samym sobą, ale także przed społeczeństwem”<sup>147</sup>. Ważną postacią staje się też kobieta, często *femme fatale*, której rola w fabule rośnie, a jej wpływ na przebieg wydarzeń jest zasadniczy. *Bulwar Zachodzącego Słońca* Wildera był filmem przełomowym z dwóch powodów. Po pierwsze, dlatego że narratorem pierwszoosobowym ustanawiał trupa, po drugie zaś – centralną postacią czynił kobietę właśnie. Choć w perspektywie feministycznej filmy *noir* okresu klasycznego uznawane były często za mizoginistyczne, oskarżano je o fetysyzację kobiecego ciała i czynienie z bohaterki źródła wszelkiego zła, to jednak, jak pisze Hollinger:

Wolność działań i wizualna dominacja *femme fatale*, trzeba przyznać, jawi się jako nieadekwatna względem „właściwej” roli kobiety. Kobieta fatalna przedstawiana jest jako rodzaj złowieszczej mocy, która męskiemu protagoniście przynosi śmierć. Na poziomie narracji taka niebezpieczna, zła kobieta zostaje potępiona i ostatecznie ukarana, ale stylistycznie przyznana jest jej tak ekstremalnie wyrazista wizualna obecność, że konwencjonalna narracja ulega dezorientacji, a obraz erotycznej, silnej oraz niestłumionej kobiecości dominuje w tekście, nawet w obliczu represji, jakiej podlega ze strony narracji<sup>148</sup>.

Klasyczny film *noir* nie ograniczał się jednak do tylko prezentowania dwóch typów postaci. Andrew Spicer wyróżnia następujące rodzaje bohaterów<sup>149</sup>:

1) Mężczyzna będący ofiarą (słaby, pasywny, zżerany przez pożądanie, ale i sfrustrowany, próbujący uciec od swojego życia, często znajdujący się w nieodpowiednim miejscu i czasie);

2) Mężczyzna „uszkodzony” (najczęściej weteran wojenny niemogący odnaleźć się na nowo w świecie, stający się ofiarą bądź agresywnym psychopatą; ewentualnie zwichnięty moralnie policjant, często ulegający wpływom kryminalnego półświatka, zdemoralizowany, funkcjonujący w społeczeństwie jako samotny wilk);

3) Prywatny detektyw (egoistyczny i nastawiony na współzawodnictwo, motywację jego działań stanowi chęć wygrania raczej niż wiara w prawdę i sprawiedliwość, cyniczny outsider posiadający jednak własny wewnętrzny kodeks moralny);

4) Kryminaliści i psychopaci (psychotyczni i patologiczni, obarczeni egzystencjalną neurozą, w swych działaniach nieprzewidywalni,

---

<sup>147</sup> Tamże, s. 18.

<sup>148</sup> Karen Hollinger, *Film Noir, Voice-Over...*, s. 246.

<sup>149</sup> Zob. Andrew Spicer, *Film Noir*, rozdz. 5.



impulsywni, ale i bezradni, zatraceni w swym szaleństwie, pozbawieni samoświadomości);

5) Mężczyzna fatalny (dwulicowy i enigmatyczny, podobnie jak *femme fatale* w swych działaniach destrukcyjny, najczęściej przyjmujący pozę troskliwego męża lub opiekuna, jednak dążący do zabicia lub doprowadzenia do szaleństwa swojej partnerki, obdarzony wykalkulowanym, zimnym urokiem pozwalającym mu manipulować kobietami, ale w gruncie rzeczy przepełniony tkwiącym w nim głęboko seksualnym sadyzmem);

6) *Femme fatale* (ten typ bohaterki jest dobrze opisany w literaturze przedmiotu, więc wątku tego nie będę rozwijała);

7) Dziewczyna z sąsiedztwa (przeciwiństwo *femme fatale*, niewinna, aseksualna, wierna, ciepła i troskliwa);

8) Dobra-zła dziewczyna (jak pisze Spicer jest ona: „opanowana, lakoniczna, seksualnie pewna siebie i niezależna, lecz trzymająca stronę głównego bohatera. Kobiety te oferują męskiemu protagoniście prowokujący, nieco wystudiowany obraz samej siebie, co sprawia, że ci czują się jak w domu, to znaczy jakby obcowali z męskim kumplem. Dobra-zła dziewczyna ma zarówno cechy męskie, jak i żeńskie i choć wydaje się dwulicowa – podobnie jak *femme fatale* – to jednak udowadnia swoją lojalność. Jeśli nie może aktywnie pomóc bohaterowi, to może go wspierać i wierzyć w jego niewinność lub jego zdolność rozwiązania problemu”<sup>150</sup>);

9) Żeńska ofiara (często neurotyczna, paranoiczna i histeryczna, ale takie zachowanie bohaterki wywołane jest działaniami mężczyzny fatalnego, z którym los skrzyżował jej życie, czasami jest to postać bardziej skomplikowana i ambiwalentna).

Typologia Spicera wyraźnie unaocznia, że film *noir* od początku operował zróżnicowanymi rodzajami bohaterów – zarówno męskich, jak i żeńskich – zaś ich funkcja w fabule, jak powszechnie się uważa, nie była genderowo zdeterminowana i proste podziały na męczyznę-ofiarę i dominującą kobietę niekoniecznie i nie zawsze były realizowane.

Często wskazywano, że film *noir* ze strategiami narracyjnymi, schematami fabularnymi i bohaterami, którymi operował w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, stanowił odpowiedź oraz reakcję na sytuację społeczną, polityczną i zachodzące wokół procesy kulturowe tamtych czasów. Początkowo w czarnych filmach pobrzmiewały jeszcze niepokoje okresu wielkiego kryzysu ekonomicznego, potem zaś II wojna światowa przyniosła strach przed inwazją wroga i niepokój związany z wydarzeniami w Europie, gdzie przekraczano wszelkie granice moralne. Zakończenie zbrojnego konfliktu ujawniło konieczność przededefiniowania społecznych

---

<sup>150</sup> Tamże, s. 93.



układów. Wkrótce na horyzoncie pojawiły się także nowe zagrożenia, dotychczas nieznane, a więc nieoswojone. Amerykanów niepokoiło widmo atomowej anihilacji, napięcie związane z zimną wojną, wreszcie rozpoczęła się era senatora McCarthy'ego oraz polowanie na czarownice i rządy prezydenta Eisenhowera. Hirsch jednak słusznie zauważa, że film *noir* był raczej symbolicznym portretem psychologicznym i socjologicznym czasów niż jego obrazem realistycznym. Symbolizm związany był z przerysowaniem i przesadą, którą operowano (np. demonizowanie postaci psychopatów czy *femme fatale*). Jak pisze: „Kino *noir* nigdy nie kładło nacisku na swoje «nadprogramowe» znaczenia czy swoje społeczne odniesienia. Jednak pod płaszczykiem jego powtarzanych historii [...] można dostrzec polityczną paranoję oraz brutalność związaną z tym okresem czasu”, dzięki czemu zresztą, pomimo wygaśnięcia społeczno-politycznych bodźców, film *noir* zdołał się odrodzić i jest w stanie oddawać aurę porażki, rozpaczy i strachu zupełnie innych czasów<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side...*, s. 21.







## Rozdział II

### *Neo-noir* – w poszukiwaniu kompromisu

#### 1. Jeszcze większe kłopoty

Kategoria *neo-noir*, jakkolwiek często stosowana, pozostaje określeniem problematycznym, co już sygnalizowałam. Kino *noir* powstające przez ostatnie pięć dekad z okładem w swej istocie pozostaje wierne wymowie klasycznych filmów czarnych, nadal bowiem eksploatuje potencjał sensotwórczy tego samego zaplecza ideowo-światopoglądowego, a nawet czyni to na sposób bardziej wielowymiarowy, bowiem nie jest ograniczane wymogami Kodeksu Haysa czy klasycznej narracji. Ponadto często silnie nawiązuje do dzieł okresu klasycznego, składając im niekiedy hołd, innym razem parodiując, dokonując pastiszu czy podejmując polemikę z jego konwencjami. Prawie zawsze mamy do czynienia z jakąś formą dialogu, odniesienia czy inspiracji przyjmujących różnorodne formy i posiadających wielorakie cele. Jednocześnie jednak budowane są znaczenia wyrastające z tkwiącego w klasycznych filmach *noir* potencjału, dotychczas niezrealizowanego lub nie w pełni wyeksplikowanego. W związku z powyższym będę się posługiwała sformułowaniami film *noir* fazy *neo*, nieklasyczny film *noir* lub poklasyczne kino *noir*. Celowo unikam sformułowania „post” (postklasyczne), gdyż mogłoby ono mylnie odsyłać do praktyk postmodernistycznych, a nie wszystkie filmy *noir*, które powstały później niż *Dotyk zła* (*Touch of Evil*, 1958) czy *Psychoza* (*Psycho*, 1960), je wykorzystują.

Terminu poklasyczne kino *noir*, który posiada aspekt historyczny i umiejscawia to kino w okresie czasowym, używa Jans B. Wagner w książce *Dames in the Driver Seat: Reading Film Noir*, jednak w jej koncepcji jest ono silnie związane z postmodernizmem, bowiem:



Poklasyczne filmy *noir* stają się uosobieniem postmodernistycznego doświadczenia kina, które nie potrzebuje przedstawiać przeszłości, ile odtwarzać wyobrażenie o przeszłości kinematograficznej. Poklasyczne filmy *noir*, opierając się na wirtualnej prezentacji przeszłości, mówią o wiele więcej o naszej teraźniejszości<sup>1</sup>.

W moim ujęciu poklasyczne filmy *noir*, to po prostu filmy *noir*, które powstały po końcu klasycznego kina hollywoodzkiego, rozpadzie jego instytucjonalnej struktury i zniesieniu narzucanych przez *Production Code* ograniczeń oraz wygaśnięciu stymulujących ich powstawanie czynników historyczno-społecznych. Nie chodzi tu zresztą tylko i wyłącznie o amerykańskie filmy *noir*, bowiem filmy czarne zaczęły w coraz większym zakresie powstawać poza granicami Stanów Zjednoczonych.

Precyzyjne uchwycenie momentu rozpoczęcia fazy *neo* nastrocza dużo trudności i nie jest łatwe. Jak już pisałam, powszechnie za ostatni film okresu klasycznego uważa się *Dotyk zła* z 1958 roku, jednak w tym samym roku odbywa się premiera *Zawrotu głowy* (*Vertigo*, 1958), a dwa lata później na ekrany kin wchodzi *Psychoza*. Oba arcydzieła Alfreda Hitchcocka niekiedy także włączane są do nurtu klasycznego filmu *noir*<sup>2</sup>. O ile u Wellesa pojawiają się elementy zwiastujące późniejszą rekonfigurację filmu *noir* (np. sposób pokazania i konstrukcja postaci policjanta Quinlana), o tyle *Psychoza* jest utrzymana w duchu dzieł klasycznych. Często też za obraz otwierający okres poklasyczny uważa się *Chinatown* Romana Polańskiego z 1974 roku, co jednak nie oznacza, że w latach 1958–1974 filmy *noir* nie powstawały. Ciekawą koncepcję w tej mierze przedstawia Todd Erickson, który uważa, że to w latach osiemdziesiątych wyłonił się film *noir* jako gatunek, zaś w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych istniał on tylko w formie embrionalnej<sup>3</sup>. Podobnie – zdaniem Fostera Hirscha – współczesne filmy *noir* stanowią dowód i najsilniejszy argument na rzecz tezy o ukonstytuowaniu się *noir* jako gatunku, gdyż są one od przeszło sześciu dekad jako takie rozpoznawane i definiowane przez

---

<sup>1</sup> Jans B. Wagner, *Dames in the Driver's Seat: Rereading Film Noir*, University of Texas Pres, Austin 2005, s. 17 (w tłumaczeniu Krystiana Zająca za: tenże, *Ideologia i ikonografia w filmach retro-noir*, „Studia Filmoznawcze” 2009, nr 31).

<sup>2</sup> Takiego zdania jest np. Foster Hirsch, który oba arcydzieła uważa za „głęboko noirowe”, a nawet zwiastujące kino *neo-noir*. Podobne przekonanie wydają się żywić bracia Coen, gdyż często bezpośrednio przywołują, jak zostanie to udowodnione, filmy mistrza kina suspensu. Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*, Limelight, New York 1999, s. 18.

<sup>3</sup> Erickson proponuje rozumieć film *noir* w dwojaki sposób: „Po pierwsze, jako ogólny nurt w kinie, który, do pewnego stopnia, zmodyfikował większość hollywoodzkich produktów w latach czterdziestych i pięćdziesiątych. Po drugie, jako (nowy) gatunek, który wyłonił się z tego nurtu, wykorzystując tematykę, stanowiącą podwaliny jego istoty, a więc istnienie bądź zapowiedź przestępstwa”. Todd Erickson, *Kill Me Again: Movement becomes Genre*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2000, s. 308.



widzów<sup>4</sup>. Jednocześnie trafna jest uwaga Hirscha, że od lat pięćdziesiątych mroczny nastrój i ton odnajdziemy w prawie wszystkich gatunkach, ale obrazy *noir* należą do rzadkości<sup>5</sup>. Rozważania nad problemem gatunkowości filmów *neo-noir* wydają się zabiegiem jałowym. Pozostawiając je nierozstrzygniętymi i jedynie sygnalizując problem, traktuję *noir* jako ewoluującą ideę.

Koniecznym wydaje się jednak powrót do kwestii terminologicznych. Hirsch twierdzi: „Skoro *neo-noir* przetrwał już ponad dwadzieścia lat dłużej niż krótko istniejący, oryginalny, teraz już klasyczny cykl filmów *noir*, jedynym sposobem wyjścia z impasu związanego z nazewnictwem jest sposób, który przyjęły media od lat dziewięćdziesiątych”, czyli w obliczu różnorodności powstających obrazów korzystanie z terminu film *noir* czasami poprzedzanego przymiotnikiem współczesny (ang. *contemporary*), „przez co określenie *neo-noir* zostało zdegradowane do prowizorycznego, tymczasowego określenia”<sup>6</sup>. Z mojego punktu widzenia kategoria „poklasyczne filmy *noir*” czy „filmy *noir* fazy *neo*” wydaje się o tyle poręcznym rozwiązaniem problemu, że nie zawiera próby typologizacji do określania, jest pojemna i otwarta na uzupełnianie, a jednocześnie oddaje czasową, historyczną cezurę podziału. Przymiotnikowe dookreślenie filmu *noir* jako „współczesnego” jest niezręczne, gdyż ma charakter zbyt ogólny. Filmy *noir* z lat siedemdziesiątych nie są już „współczesne”, ale są za to poklasyczne.

Zwolennikiem stosowania terminu *neo-noir* jest cytowany już Erickson. W jego przekonaniu *neo-noir* nie jest i nie może być po prostu filmem *noir*, bowiem obrazy te pojawiają się w kompletnie nowym kontekście. Zauważa, że choć można odzyskać i przenieść na nowy grunt ikonografię czy styl wizualny, to jednak nie „świadomość i wrażliwość kultury popularnej konkretnej epoki, w której żyli i której doświadczali filmowcy tamtych czasów”<sup>7</sup>. Dlatego właśnie współcześni reżyserzy

w gruncie rzeczy pracują z konwencjami „gatunku”. Współczesne, amerykańskie filmy *noir* różnią się od filmów *noir* z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, ponieważ kino *noir* było nurtem, który zaistniał jako fenomen w konkretnym kinematograficznym momencie historycznym, który nigdy się nie powtórzy. Film *noir* w chwili powstania był nieświadomą reakcją kina na popkulturę tamtych czasów. Współczesny film *noir* jest samoświadomy i zdaje sobie sprawę ze swojego dziedzictwa<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> Foster Hirsch, *Detours and Lost...*, s. 4.

<sup>5</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, Da Capo Press, San Diego, s. 207.

<sup>6</sup> Foster Hirsch, *Detours and Lost...*, s. 5.

<sup>7</sup> Todd Erickson, *Kill Me Again...*, s. 322.

<sup>8</sup> Tamże, s. 322–323.



Jednak fakt zyskania samoświadomości wcale nie neguje czy nie niweluje poziomu wrażliwości twórców na kulturę popularną i przemiany społeczne danej epoki. A przynajmniej nie potrafię znaleźć żadnego argumentu, którym dałoby się taką tezę poprzeć.

## 2. Strategie poklasycznych filmów *noir*

Warto odnotować, że w ramach poklasycznego kina *noir* wielu badaczy próbuje wskazać różnego rodzaju tendencje. Jans B. Wagner pisze na przykład o filmach *retro-noir* i *neo-noir*, oba zaś nurty uznaje za nostalgiczne, gdyż (zwłaszcza *retro-noir*) sięgają do źródeł kinematograficznych i są nostalgią, ale nie za rzeczywistą przeszłością, lecz jej sposobem przedstawiania przez kino<sup>9</sup>. Krystian Zając, przejmując to rozróżnienie, utrzymuje z kolei, że filmy *retro-noir* stanowią powrót do tradycyjnych, konserwatywnych tendencji, jeśli chodzi o przedstawianie roli genderowych, natomiast dzieła *neo-noir* w tym względzie są rewizjonistyczne i posiadają akcenty feministyczne. Pierwsza ze wskazanych tendencji skupia się na rekonstrukcji stylu filmów czarnych, z pietyzmem podchodząc zwłaszcza do *mise-en-scène*. Jednak figura *femme fatale* ulega tutaj pastiszowi, czyniącemu z kobiety fatalnej figurę pustą i bezsilną, tym samym przywracając patriarchalny porządek i dominację męskości. Druga, pozostając narracyjnie stylistycznie uduchowioną, rekonfiguruje relacje między płciami, umożliwiając ostateczne zwycięstwo *femme fatale*<sup>10</sup>. Na nostalgiczność jako ważny element poklasycznego kina *noir*, obecną jednak głównie w kinie lat siedemdziesiątych, wskazuje także Erickson, argumentując, że powstały wtedy, między innymi, obrazy będące ramake'ami tytułów klasycznych [np. *Żegnaj laleczko* Dicka Richardsa (*Farewell My Lovely*, 1975); *Złodzieje jak my* Roberta Altmana (*Thieves Like Us*, 1974); *Wielki sen* Michaela Winnera (*The Big Sleep*, 1978)], ale ducha tamtego kina i czasów udało się podtrzymać jedynie w filmie *Chinatown*<sup>11</sup>. Podobną opinię znajdziemy u Hirscha, przy czym pisze on także o latach sześćdziesiątych, natomiast filmy *noir* z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych określa jako postmodernistyczne kino czarne, które wypracowało dwie podstawowe strategie, jakimi są parodia i pastisz, choć oczywiście nie są to jedyne możliwe sposoby podejścia do tradycji klasycznego kina czarnego. Zdaniem tego badacza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych reżyserzy uczynili z filmu *noir* poligon, na którym podejmowano ćwiczenia z nostalgią,

<sup>9</sup> Jans B. Wagner, *Dames in the Driver's Seat...*, s. 17.

<sup>10</sup> Krystian Zając, *Ideologia i ikonografia...*

<sup>11</sup> Todd Erickson, *Kill Me Again...*



a nurt klasyczny identyfikowano przede wszystkim z Chandlerem oraz Bogartem, czego dowodem, oprócz wskazanych już filmów także *Długie pożegnanie* Altmana (*The Long Goodbye*, 1973)<sup>12</sup>. Parodia i pastisz, a nawet plagiat obok nostalgiczności są często wykorzystywanymi strategiami odnoszenia się do przeszłości i jej konwencji. Granica między nimi nie jest jednak jasna i klarowna. Naremore wskazuje, że niekoniecznie są to też strategie nowe, bowiem już w twórczości Chandlera pojawiają się powieści parodystyczne i autoparodystyczne, np. opowiadanie *Pearls are a Nuisance*, a i klasyczne filmy *noir* jak *Człowiek z przeszłością* (*Out of the Past*, 1947) Jacquesa Tourneura zdradzają te same tendencje<sup>13</sup>. Pastisz jako świadome naśladowanie dzieła czy stylu przy uwydatnieniu i zagęszczeniu jego cech oraz często metatekstowym charakterze w odróżnieniu od parodii nie musi jednak mieć funkcji satyrycznej i krytycznej:

Choć komiczne parodie *noir* wciąż pojawiają się w naszej kulturze [...] to rzadko mają czysto analityczny, dekonstrukcyjny i krytyczny cel. Parodia w każdej formie jest zarówno konserwatywnym, jak i rewolucyjnym trybem [...] posiada Janusowe oblicze, dając wyraz swojego afektu dla rzeczy, z których drwi i jednocześnie umożliwiając przetrwanie pewnych motywów i ich pojawienie się w nowych konfiguracjach<sup>14</sup>.

Dowartościowanie parodii przez Naremore'a jest zasadne, podobnie bowiem jak pastisz, jest ona formą, która żywi się tym, co imituje, a ponadto „zarówno parodia, jak i krytycyzm pomogły ukształtować się popularnej koncepcji filmu *noir*, zwiększając jego moc zarówno jako intelektualnej mody, jak i komercyjnego produktu”<sup>15</sup>. Tym samym nawet czysto parodystyczne filmy *noir* są formą przetrwalnikową idei.

### 3. *Neo-noir* niejedno ma imię

Kryterium czasowe podziału kina *noir* fazy *neo* przyjmuje Andrew Spicer<sup>16</sup>. Według niego można wyróżniać dwa okresy rozwoju filmu czarnego po okresie klasycznym. Pierwszy, modernistyczny, przypada na lata 1967–1976, kiedy powrót kina czarnego związany jest z renesansem Hollywood, a więc wyłonieniem się twórców tak zwanego Nowego

<sup>12</sup> Por. Foster Hirsch, *Detours and Lost...*; tenże, *The Dark Side...*

<sup>13</sup> James Naremore, *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2008, s. 201.

<sup>14</sup> Tamże, s. 196.

<sup>15</sup> Tamże, s. 201.

<sup>16</sup> Zob. Andrew Spicer, *Film Noir*, Pearson Education Limited, Essex 2002, rozdz. 7 i 8.



Hollywood oraz ich dążeniami do estetycznej i tematycznej odnowy kina gatunków. Nadejście tej fazy wydaje się poprzedzać zainteresowanie filmem *noir*, jakie w latach pięćdziesiątych i wczesnych sześćdziesiątych wykazywali twórcy europejscy lub związani z Europą. Prym wiodła tu znów Francja. Obok akcesu, jaki do kina *noir* zgłosili czołowi reżyserzy nowofalowi (Godard, Truffaut), swój wkład w jego kontynuację mieli także Jean-Pierre Melville, Henri-Georges Clouzot i przebywający we Francji w latach pięćdziesiątych Amerykanin Jules Dassin<sup>17</sup>. W Stanach czarne filmy kręcił przede wszystkim Sam Fuller. Wszyscy wymienieni twórcy niewątpliwie jednak zasługują na miano autorów filmowych w znaczeniu, jakim termin ten definiowali jego propagatorzy i twórcy. Autorskość jest więc podstawowym pryzmatem, przez który Spicer rozumie modernizm i pokazuje modernistyczne kino *neo-noir*. W jego obrębie dochodzi przede wszystkim do redefinicji stylu wizualnego, co jest związane z nowymi możliwościami technicznymi. Jednocześnie jednak podtrzymany zostaje mroczny nastrój, co dokonuje się po prostu za pomocą innych środków warsztatowych. W warstwie tematyczno-fabularnej mamy zaś do czynienia z pogłębianiem znanych już wątków, operowaniem podobnymi typami bohaterów, choć pesymizm losu staje się nie tylko wyraźniejszy, ale i bardziej realistyczny. Paranoja i alienacja bohatera sięga zenitu. Autorzy tego czasu nie podchodzą już tak rygorystycznie do gatunkowych konwencji, dążą do ich odschematyzowania. Nie są też ograniczani wymogami Kodeksu Haysa i wyraźnie wpływa na nich duch kontestacji. Lepiej też wykorzystywane są możliwości narracyjnych zabiegów zrywających ze stylem zerowym. Spicer zauważa, że na poziomie schematu fabularnego dochodzi do porzucenia szybkiego tempa rozwoju wydarzeń na korzyść meandrycznych, epizodycznych w swej konstrukcji i niekonkluzywnych historii o charakterze samozwrotnym. Z jednej strony zwracano uwagę na sam proces filmowania, czyniono aluzje do wcześniejszego kina *noir* oraz mitów, którym się wspierało<sup>18</sup>. Żadna z tych cech nie jest w gruncie rzeczy nowa, żadna też w takim zakresie nie była eksplorowana w okresie klasycznym.

Warto wspomnieć choćby o mniej znanym filmie *Somewhere in the Night* Jospa L. Mankiewicza z 1946 roku, który bardzo wyraźnie nawiązuje choćby do o dwa lata wcześniejszego *Podwójnego ubezpieczenia*. Bohaterka, która w skomplikowanej intrydze odgrywa rolę kobiety fatalnej, ma na imię Phyllis. Mankiewicz jawnie manifestuje znajomość konwencji

---

<sup>17</sup> Dassin w Stanach Zjednoczonych pod koniec lat czterdziestych nakręcił kilka klasycznych filmów *noir* [*Brutalna siła*, *Nagie miasto* (*Naked City*, 1948), *Noc i miasto* (*Night and the City*, 1950)], a za oceanem kontynuował obraną drogę twórczą, czego dowodem choćby *Rifi* (*Du rififi chez les hommes*, 1955).

<sup>18</sup> Andrew Spicer, *Film Noir*, s. 146.



filmów *noir* z detektywem. W jednej z rozmów dziewczyna starająca się pomóc głównemu bohaterowi, Georgowi Taylorowi, który cierpi na porażkową amnezję, wymienia następujące uwagi ze znajomym policjantem:

Christy: Już wiem, co jest w tobie dziwnego. Zdjąłeś kapelusz. Trudno mi uwierzyć, że jesteś detektywem.

Porucznik Kendall: Żartujesz sobie, ale tak naprawdę spotyka mnie to cały czas. Ciężko jest kogoś przyskrzytnąć bez kapelusza na głowie. Po prostu ci nie wierzą. To przez filmy, jak sądzę. Gdyby tylko robili filmy, w których detektywi zdejmują kapelusz w progę jak wszyscy inni ludzie...

Wątek ten, niezwykle autotematyczny, ironicznie powraca także w końcowej scenie, po konfrontacji bohatera z jego głównym przeciwnikiem. W starciu pomocny okazuje się porucznik, który przybywa w odpowiednim momencie i udaje mu się postrzelić, a potem pojmać przestępcę. Już na komisariacie wchodzi z jednym z kolegów w następującą wymianę zdań:

Porucznik Kendall: Słuchaj, Moskovitz, zastanawiałeś się kiedyś, dlaczego detektywi zawsze noszą na głowie kapelusz?

Moskovitz: Nie mogę powiedzieć, żebym się kiedykolwiek nad tym zastanawiał, poruczniku.

Porucznik Kendall: Dziś dowiedziałem się, dlaczego. Widzisz, kiedy musisz strzelić do człowieka, nie możesz trzymać go w dłoni. Zdaje się, że w filmach mają rację.

Następnie Kendall wychodzi z komisariatu, nakładając oczywiście kapelusz na głowę. W trakcie filmu kilkakrotnie któryś z bohaterów wyjaśnia Christy, że użyte przez niego słowo jest kolokwialnym określeniem prywatnego detektywa. Okazuje się zresztą, że Taylor, przed urazem, a więc niejako w poprzednim życiu, parał się właśnie tym zawodem i to on wpędził go w kłopoty. *Somewhere in the Night* jest przykładem samoświadomości konwencji gatunkowych klasycznego kina *noir*, które często wykorzystywało schemat filmu detektywistycznego. Oczywiście jest to samoświadomość „na marginesie”, funkcjonująca jako dodatek i wprowadzająca elementy komizmu, ale jednak anonsująca rozwojowy potencjał nurtu.

Początek postmodernistycznego kina *noir* Spicer łączy z kolei z premierą *Żaru ciała* Lawrence’a Kasdana (*Body Heat*) i obrazu *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* Boba Rafelsona (*The Postman Always Rings Twice*), a więc rokiem 1981. W tym czasie właśnie film *noir* miał się stać ważnym gatunkiem w granicach ustabilizowanego na nowo, poszerzonego kina hollywoodzkiego, a „Jego produkcja nie charakteryzuje się już, jak to było



w okresie modernistycznym, sporadycznym, ale intensywnym rewizjonizmem pobudzonym polityczną krytyką amerykańskich mitów, lecz bardziej wszechstronnym przepracowywaniem klasycznego kina *noir*, którego urokliwy, wciąż rozpoznawalny styl – znany w branży jako *noir*owy sznyt – stanowi element wysoce aluzyjnej postmodernistycznej kultury”<sup>19</sup>. W tym przypadku więc gatunkowość filmu *noir* łączona jest i wynika z wyraźnego oraz celowego odwoływania się i czerpania z okresu klasycznego. Mamy do czynienia ze stylistycznym nadmiarem i powstawaniem dzieł hybrydycznych, o transgatunkowym charakterze. Naremore zauważa, że: „Większość postmodernistycznych filmów *noir* stanowi konserwatywny, ahistoryczny powrót do kultury popularnej lat pięćdziesiątych lub bliższej rzeczywistości wcześniejszej, kiedy to ludzie dobrze się ubierali i palili papierosy, lecz nie zawsze jest to regułą”<sup>20</sup>. Przyczyną popularności filmów *noir* w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nie jest – w jego przekonaniu, z którym nie mogę się zgodzić – pojawienie się nowych czynników społeczno-politycznych, do których aluzje można by czynić, ale – między innymi – status kultowości, jaki uzyskały wśród widzów klasyczne filmy czarne. Spicer wskazuje z kolei, że postmodernistyczne filmy *noir* stały się lubiane przez producentów, gdyż były w stanie zaspokoić potrzeby wielu odbiorców, ale i przynieść dochód różnorodnym hollywoodzkim studiom. Z jednej strony powstawały one w ramach niezależnych wytwórni tzw. *indies* [np. *Pulp Fiction* (*Pulp Fiction*, 1994)], z drugiej – stały się dochodowymi produktami, wręcz blockbasterami, dla największych graczy na rynku [np. *Mroczny rycerz* (*The Dark Knight*, 2008)]. Filmy czarne produkowane były także dla telewizji, na rynek wideo. Ich sukces niekiedy był tak duży, że przechodziły z jednego obiegu do innego. Coraz większe upowszechnianie się kultury audiowizualnej i szeroki do niej dostęp sprawiły, że kinofilia lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zamieniła się w kulturę kolekcjonerstwa oraz koneserstwa. Współcześnie znacznie wzrosła liczba odbiorców dobrze orientujących się w historii filmu, a więc także zdolnych do odczytywania nawiązań, aluzji, cytatów, znająca konwencje, o sprecyzowanych preferencjach. Spicer słusznie zauważa, że współczesną widownię można scharakteryzować jednocześnie jako naiwną i ironiczną, niewinną i posiadającą wiedzę. Nawet jeśli zdolna jest ona odnaleźć i cieszyć się wielorakimi aluzjami, to jednocześnie nie odczuwa konieczności oraz presji precyzyjnego umiejscowienia ich w szerszym kontekście kulturowym. Widzowie doby postmodernizmu zachowują pierwotną przyjemność z oglądania filmu, zdolni są cieszyć

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 147.

<sup>20</sup> James Naremore, *More Than Night...*, s. 211.



się efektami specjalnymi, doceniają inscenizacyjne i wizualne wyrafowanie<sup>21</sup>. Tym samym postmodernistyczne filmy *noir* trafiają w gusta zróżnicowanych grup odbiorców. Ich sensacyjne intrygi dają możliwość eksploataowania zapotrzebowania na kino akcji oraz okazję do wprowadzenia wizualnych atrakcji. Z kolei bogata tradycja i umocowanie w historii kina otwierają pole możliwości do prowadzenia intertekstualnych nawiązań. Jednocześnie – o czym Spicer zdaje się nie pamiętać – za filmami tymi stoi zaplecze ideowo-świadopoglądowe, które jest, oczywiście w różnym stopniu i na różnym poziomie przez różne dzieła, aktywizowane, zawsze stwarzając możliwość nie tylko do postmodernistycznej gry konwencjami, lecz także poruszania tematyki filozoficznie czy społecznie wciąż ważkiej, problemów intelektualnie prowokujących. Dowodem wykorzystania tego potencjału jest, między innymi, kino braci Coen, ale także np. Christophera Nolana. Twórcy ci podejmują takie tematy, jak: problem z tożsamością [*Memento* (*Memento*, 2000), *Śledząc* (*Following*, 1998), *Człowiek, którego nie było* (*The Man Who Wasn't There*, 2001)], kryzysu wartości [*To nie jest kraj dla starych ludzi* (*No Country for Old Men*, 2007)], braku komunikacji i alienacji jednostki [*Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984), *Fargo* (*Fargo*, 1996)] czy roli przypadku oraz wyboru w życiu człowieka (*To nie jest kraj dla starych ludzi*), a więc z ducha egzystencjalne. Jednocześnie warto zauważyć, że poklasyczne filmy *noir* lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych na nowo wkraczają na grunt kina komercyjnego czy mainstreamowego, skierowanego do szerokiej publiczności. Jest to powrót do stanu wyjściowego przy dostosowaniu się do preferencji innej widowni. Innej, nie tylko ze względu na aspekt jej silniejszego zakorzenienia w kulturze audiowizualnej, o którym była mowa, ale także strukturę społeczną i etniczną czy przemiany światopoglądowe, jakie dokonały się na przestrzeni kilku dekad oraz postępowanie procesów globalizacyjnych. Swoje miejsce w świecie *noir* znaleźli Afroamerykanie, pozostałe mniejszości etniczne i seksualne. Przemodelowaniu uległy także relacje damsko-męskie. WASP, czyli biali protestanci o korzeniach anglosaskich, nawet ci funkcjonujący na marginesie swojej klasy społecznej, przestali być jedynymi możliwymi protagonistami kina czarnego.

Powróćmy jeszcze raz do *Somewhere in the Night* Mankiewicza. Obraz ten cechuje nie tylko sygnalizowana już modernistyczna samozwrotność. Zapowiada on również wątki często powracające w okresie postmodernistycznym kina *noir*. Warto podkreślić, że bardzo wyraziście podejmuje kwestię problemów z tożsamością i to na sposób niezwykle podobny do Nolanowskiego *Memento*. Główny bohater cierpi na zanik pamięci. Nie jest to niezwykle w klasycznym kinie *noir*. Rzadkie jest natomiast to, że

---

<sup>21</sup> Andrew Spicer, *Film Noir*, s. 153.



w trakcie poszukiwania swojego przyjaciela o nazwisku Cravat, który potencjalnie dostarczy mu informacji o jego własnej przeszłości, okazuje się, że szuka samego siebie, że on to Larry Cravat. Co więcej, potencjalnie uwikłany jest w zbrodnię, a może nawet sam jest zbrodniarzem. Zakończenie filmu jest jednak po hollywoodzku konkluzywne, inne niż u Nolana, bohater szczęśliwie wychodzi z tarapatów. Fabularny pomysł w obu filmach jest zbliżony i opiera się na niepewności co do prawdziwej natury protagonistów. Widz początkowo przekonany o niewinności głównego bohatera, stopniowo otrzymuje sugestie, że może on być mordercą czy oszustem. Sam temat poszukiwania tożsamości i jej roli w życiu człowieka w obu filmach jest zagadnieniem centralnym i zostaje potraktowany równie wnikliwie. Oczywiście przewagą filmu Nolana jest wykorzystanie skomplikowanej struktury narracyjnej, dużo bardziej nielinearnej niż w klasycznym kinie *noir*.

#### 4. *Noir* w obliczu nowych możliwości

Kino *noir* fazy *neo* – zarówno w swojej wersji modernistycznej, jak i postmodernistycznej, w odmianie *retro* czy innych wariantach – nastawione było na podtrzymanie nastroju i atmosfery klasycznych filmów czarnych, a więc głównie wizualnego stylu. Początkowo stanowiło to wyzwanie dla filmowców w związku z szerokim wykorzystaniem od lat pięćdziesiątych koloru i stopniowym uznaniem go za realistyczny. Zastąpienie w 1954 roku drogiego i kłopotliwego Technicoloru przez Estmancolor ostatecznie przypieczętowało techniczny przełom. Jednak wizualny styl filmu *noir* silnie bazował na odchodzącym powoli do lamusa charakterze zdjęć – czarno-białej taśmie i efektach światłocieniowych budujących emblematyczny już wtedy mrok kina *noir*. W obliczu nowych tendencji technicznych te walory obrazu znikwały. Równomierne, jasne oświetlenie i żywe kolory taśm barwnych nie konweniowały z pesymizmem wymowy kina czarnego. Film *noir* stracił jeden z podstawowych atutów. Stąd w latach pięćdziesiątych obrazów tych powstaje mniej. Jak pisze James Naremore, wczesne lata sześćdziesiąte były latami kryzysu starego sposobu fotografowania i ostatnim momentem, kiedy obrazy czarno-białe w Stanach Zjednoczonych nie wydawały się widzom celowym zabiegiem parodystycznym lub świadomą aluzją do przeszłości. W tym samym czasie jednak w Europie kino autorskie często powstawało jako czarno-białe, co przyczyniło się później do wykształcenia się przekonania o artystycznym i abstrakcyjnym charakterze filmów czarno-białych<sup>22</sup>. Paradoksalnie być

<sup>22</sup> James Naremore, *More Than Night...*, s. 190–191.



może ta właśnie tendencja czy też może pewien myślowy stereotyp sprawia, że współcześnie poklasyczne filmy *noir*, czasami wciąż czarno-białe (*Śledząc; Człowiek, którego nie było*), postrzegane są niekoniecznie tylko jako obrazy parodystyczne i nostalgiczne, lecz jako ambitniejsze, a ich reno- ma wśród publiczności jest inna. Stopniowo kryzys związany z koniecznością zaadaptowania mrocznego stylu wizualnego do kolorowej taśmy został zażegnany. Taśmy kolorowe były coraz lepszej jakości i wymagały mniejszego naświetlenia. Typowy dla filmów czarno-białych niski klucz oświetleniowy ponownie mógł być wykorzystany, tak więc „Oświetlenie charakterystyczne dla filmu czarno-białego wciąż jest z nami, i to nie tylko w filmach kolorowych”<sup>23</sup>. Skutecznie też zaczęto wykorzystywać zalety kolorowego światła, które niejednokrotnie podkreśla atmosferę przemocy i seksualnego napięcia. Nagminnie stosowano filtry, zwłaszcza niebieskie i szare, tzw. dyfuzyjne, dla uzyskania chłodniejszej barwy światła. Dzięki wprowadzeniu w 1982 roku taśm KODAK 5293 na taśmach kolorowych uzyskano lepsze czernie. „Głębokie czernie filmów *neo-noir*, przerywane przez obiekty wyróżnione za sprawą użycia kolorowych filtrów, stworzyło uderzający kontrast, który przypominał światłocien klasycznych czarnych obrazów”<sup>24</sup>. Stopniowo więc wraz z rozwojem techniki „niedo- światlony”, wysokokontrastowy styl wizualny klasycznych filmów *noir* powrócił.

Częściej też korzystano z transfokacji, które zastąpiły tradycyjną jazdę kamery. Zasadniczo chodziło przede wszystkim o uzyskanie efektu udziwnienia percepcji i odrealnienia przestrzeni. Jazdy są znaczeniowo bardziej neutralne i naturalne, zaś transfokacje prowadzą do nienaturalnego spłaszczenia lub wydłużenia przestrzeni, przy zachowaniu ostrości we wszystkich planach, co – zdaniem Spicera – sprawia, że manifestuje się filmowy charakter świata przedstawionego<sup>25</sup>. Zoomy często są bardzo szybkie, co pogłębia jeszcze wrażenie odrealnienia, a pozostałe ruchy kamery (często łączone) mają charakter ekstrawagancki jak w twórczości Davida Finchera. Takie zniekształcenia jednak także dobrze oddają zaburzenia i dysfunkcjonalność rzeczywistości lub tego, kto ją w taki właśnie sposób postrzega.

Poklasyczne filmy *noir* wykorzystywały ponadto zalety formatów szerokoekranowych, które – podobnie jak barwne taśmy – były bronią Hollywood przeciwko dominacji telewizji. Początkowo szeroki ekran wydawał się utrudnieniem, redukował bowiem możliwość komponowania kadrów oddających izolację, budujących poczucie uwięzienia bohatera

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 193.

<sup>24</sup> Andrew Spicer, *Film Noir*, s. 135.

<sup>25</sup> Tamże.



i jego osaczenia. Jednak – co zaobserwować można choćby w *Chinatown* Romana Polańskiego – może on być wykorzystany dla wyeksplikowania osamotnienia bohatera i pozwala wyraźnie zaakcentować decentralizację kompozycji, a przez to wydobyć brak harmonii i równowagi w świecie. Przywoływany już Spicer uważa, że kompozycja szerokoekranowa, poza wymienionymi atrybutami, utrudnia także identyfikację z protagonistą, a tym samym zwraca uwagę na sam proces filmowania<sup>26</sup>. Zmianom tym towarzyszyło także częstsze wykorzystywanie szerokich planów oraz długich ujęć, jeszcze bardziej podkreślające alienację. Z czasem dostrzeżono również zalety kamery z ręki oraz zdjęć gruboziarnistych, nadających światu przedstawionemu bardziej realistyczny, ale i szorstki charakter. W obrębie montażu zrezygnowano z jednoznaczności i ciągłości, wprowadzając chociażby dezorientujące jump cuty.

Ciekawym przykładem szerokiego zastosowania nowych możliwości formalnych jest chociażby sekwencja strzelaniny w motelu z *Taksówkarza* (*Taxi Driver*, 1976) Martina Scorsese. Mamy tu do czynienia ze zmianą odwzorowania barwnego. W momencie gdy Travis Bickle wchodzi do budynku, kolory blakną i wykorzystywana jest ograniczona paleta barw, dominują brązy i ich odcienie. Tryskająca krew nie jest intensywnie czerwona, jak w horrorze, lecz brudna. Nie przykuwa uwagi widza intensywność barw, nie jest eksponowany spektakl naturalistycznej przemocy, lecz przemoc, obecna przecież na ekranie, staje się częścią mrocznego świata moralnej zgnilizny. W ujęciach przedstawiających klatkę schodową (miejsce ikonograficznie związane z filmem *noir*) wyraźna jest gra światłocieni, a gruboziarniste zdjęcia wydobywają realizm świata przedstawionego, akcentują jego „szorstki”, „brudny” charakter.

## 5. Radykalny kryzys – narracja, bohater, sytuacja

Ewolucja (choć nie rewolucja), która dokonywała się w kinie *noir* od lat sześćdziesiątych, objęła sposób opowiadania oraz typ bohatera, jakim posługują się filmy spod tego znaku. Zmieniły się także zewnętrzne okoliczności wywołujące niepokój. Najczęściej badacze akcentują zmiany w obrębie narracji. To na tym gruncie doszło do największej radykalizacji wykorzystywanych wcześniej strategii. Jak sygnalizowałam, klasyczny film *noir* do pewnego stopnia przełamywał konwencje narracji klasycznej, w fazie *neo* takie zabiegi, jak np. dążenie do pozostawiania otwartych zakończeń stają się elementem strategicznym intensyfikującym poczucie niejasności, nieprzejrzystości reguł rządzących światem przedstawionym,

---

<sup>26</sup> Tamże.



zagubienia w nim (nie tylko bohatera, ale i widza), chaosu i braku wyjścia. Dominują więc „wysoce skomplikowane struktury narracyjne, w których powikłane fabuły często zataczają koło i rozszerzają niepewność co do wiarygodności tego, co jest pokazane lub o czym się opowiada”<sup>27</sup>. Powszechne stają się nie tyle zakończenia pesymistyczne czy dwuznaczne, ile po prostu niejasne, niekonkluzywne, jak w *Wyspie tajemnic* Martina Scorsese (*Shutter Island*, 2010) czy *Incepcji* (*Inception*, 2010) Christophera Nolana. Kłamstwo narracyjne i narracja niewiarygodna, z niewiarygodnym bohaterem jako narratorem, a także zacieranie granic między tym, co obiektywne, a tym, co subiektywne, dysfunkcyjność ram narracyjnych to zabiegi kina autorskiego, które obecnie wykorzystuje komercyjne kino gatunków, a także film *noir*. Krystian Zając podkreśla, że filmy *neo-noir* cechuje

narracja, która nie jest już jedynie chronologicznym i przyczynowo-skutkowym przedstawieniem zdarzeń przez wiarygodnego narratora. Coraz częściej jest achronologiczną, zadawałoby się pozbawioną wszelkiego sensu, opowieścią narratora, który w finale okazuje się kłamcą, oszustem lub szaleńcem [...] winny będzie tożsamy z osobą, która w kryminałach [wciąż ulubionym gatunku filmów *noir* – K. Ż.] jest zwykle poza wszelkim podejrzeniem, czyli z narratorem<sup>28</sup>.

Strategie narracyjne filmu *noir* fazy *neo* wpływają więc przede wszystkim na sposób budowania postaci głównego bohatera. Wciąż co prawda eksploatowany jest typ antybohatera, ale w odróżnieniu od antybohaterów klasycznego *noir*, motywacja działań protagonistów filmów *noir*, zwłaszcza lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, nie pozostawia miejsca na możliwość identyfikacji lub w znaczący sposób ją ogranicza. Nowy antybohater nie tylko nie trzyma się norm społecznych, lecz także niekiedy nie posiada własnego wewnętrznego kodeksu moralnego, okłamuje innych i samego siebie, dlatego właśnie granice pomiędzy dobrem i złem zostają skutecznie zatarte. Obserwujemy często serię zdrad i oszustw, a w finale sami zostajemy zdradzeni i oszukani przez narrację nieustająco manipulującą naszymi oczekiwaniami, w wyniku czego ambiwalentna staje się rola samej narracji jako sposobu budowania sensów. Jak pisze Spicer: „Przemieszczone instynkty erotyczne, alienacja i rozpadająca się tożsamość, cechy, które opisywały bohaterów klasycznych filmów *noir* zostają włączone w bardziej radykalnie epistemologiczną niepewność, wyrażaną przez przemoc, pokazywaną jako bezcelowa i absurdałna jednocześnie”<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Tamże, s. 157.

<sup>28</sup> Krystian Zając, *Nic nie jest takie, jakie się wydaje. Narracja w filmach neo-noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 3, s. 207.

<sup>29</sup> Andrew Spicer, *Film Noir*, s. 136.



Chwilowe zmniejszenie liczby produkowanych filmów *noir* w Stanach Zjednoczonych i ich ponowny triumfalny powrót na ekrany kin związany jest ze zmniejszaniem i nasileniem działania różnorodnych czynników społecznych i kulturowych. Do chwilowego kryzysu filmu *noir* w latach pięćdziesiątych, zdaniem Ericksona, przyczyniły się takie czynniki, jak zakończenie w 1953 roku konfliktu koreańskiego, stopniowe wygasanie działalności The House Un-American Activities Committee, malejąca przestępczość oraz stopień bezrobocia<sup>30</sup>. Paliwem, które nieustająco podsycało społeczne niepokoje, była zimna wojna. Wkrótce jednak, pod koniec lat siedemdziesiątych pojawiły się nowe problemy. Społeczeństwo amerykańskie silnie zareagowało na błędy wojny w Wietnamie zakończonej w 1975 roku. Doprowadziła ona do rozczarowania oraz zaburzenia wizerunku Ameryki jako niepokonanego mocarstwa. Coraz silniejsze stawały się ruchy feministyczne, wzrastał poziom międzynarodowego terroryzmu. Sytuacja pod pewnymi względami przypominała tę, jaka pojawiła się po zakończeniu II wojny światowej. Weterani znów powrócili do domów, niejednokrotnie obarczeni wojenną traumą i mieli problemy z odnalezieniem swojego miejsca w rzeczywistości. Ale pojawiły się też niepokoje charakterystyczne już nie tylko dla Ameryki, lecz i dla całego świata zachodniego, co było związane z globalizacją. W latach osiemdziesiątych rozchwianiu uległ rynek ekonomiczny w związku z przejęciami na Wall Street finansowanymi z kredytów, pojawiła się niepewność podbudowywana zwiększającym się deficytem budżetowym. Wybuchła też ekologiczna panika wraz ze zwiększającym się zanieczyszczeniem środowiska naturalnego. Zagrożeniem stało się AIDS – pozamałżeńskie kontakty seksualne przestały być już wykroczeniem moralnym, niosły ze sobą także groźbę śmierci, stygmatyzowały fizycznie. Feminizm i AIDS w największym stopniu wpłynęły na wizerunek *femme fatale*, która z wampa przemieniła się w krwiożerczego wampira. Kobieta fatalna stała się niezależna, samodzielna, równa mężczyźnie. Często nie potrzebuje już jego pomocy w planowaniu zbrodni, epatuje swą seksualnością, docierając do granic perwersji, świadomie gra *femme fatale*, niekiedy wręcz zawłaszcza ekran, wreszcie w swych działaniach niekoniecznie jest skazana na klęskę. Z taką bohaterką mamy do czynienia w *Żarze ciała*, ale i *Ostatnim uwiedzeniu* (*The Last Seduction*, 1994). Ich drapieżność seksualna – symbol zagrożenia AIDS – w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych niekiedy doprowadza je do obsesji i czyni zeń psychopatki, np. w *Fatalnym zauroczeniu* (*Fatal Attraction*, 1987). Jak pisze Spicer, bohaterki te są „kobiece i feministyczne” (ang. *femine and feminist*) jednocześnie<sup>31</sup>. Wreszcie pojawiają

---

<sup>30</sup> Todd Erickson, *Kill Me Again...*, s. 310.

<sup>31</sup> Andrew Spicer, *Film Noir*, s. 163.



się kobiety policjantki, prowadzące śledztwo [np. serial *Dochodzenie* (*The Killing*, 2011–2014)] „doświadczające zauroczenia przestępcą lub jego stylem życia, które jawi się im jako zakazane i pełne emocji. Sytuacja taka wysuwa na plan pierwszy pytanie o pożądanie i seksualność w sytuacjach ekscytujących i przerażających jednocześnie, które są specyficzne dla płci śledczego”<sup>32</sup>. Stopniowo od lat sześćdziesiątych rosły także statystyki przestępczości. Przestępcy i ścigający ich oficerowie policji stali się medialnymi gwiazdami, publikowali książki. Erickson odnotowuje powrót fali *hard-boiled fiction*. Jak zauważa, z myślą o kinie wznowiono wiele książek Jima Thompsona (autora powieści kryminalnych popularnego w latach pięćdziesiątych), adaptowano jego *Ucieczkę gangstera* (*The Getaway*, 1972) i *Morderca we mnie* (*The Killer Inside Me*, 2010). Na rynku wydawniczym pojawiły się też inne nazwiska, takie jak James Ellroy [znany z lakonicznego stylu i zawikłanej akcji, według jego powieści nakręcono *Tajemnice Los Angeles* (*L. A. Confidential*, 1997) i *Czarną Dalię* (*The Black Dahlia*, 2006)], Gerald Petievich [pisarz, a także agent specjalny amerykańskich Secret Service, jego powieści ekranizowano jako *Życie i śmierć w Los Angeles* (*To Live and Die in L. A.*, 1985), *Punkt zapalny* (*Boiling Point*, 1993)] czy Joseph Wambaugh [portretował przede wszystkim środowisko policyjne, na podstawie *The Blue Knight* został uhonorowany w 1973 roku nagrodą Emmy miniserial]. Autorzy ci seks i przemoc pokazywali z większym realizmem niż Chandler czy Hammett, ale filmowe adaptacje nie zawsze zgodne były z duchem literackiego pierwowzoru<sup>33</sup>. Pamiętać jednak należy, że powstawały i powstają filmy *noir*, które niekoniecznie odzwierciedlają i są pokłosiem społecznych lęków, lecz mają charakter traktatów psychologiczno-filozoficznych skupiających się na bohaterze i jego wewnętrznych niepokojach. To jednostka z jej rozterkami i prywatnymi niepokojami, niepewnością i zgubieniem, psychiczną niestabilnością, lękiem staje się jedyną przyczyną aktywizowania idei *noir*.

Filmy *noir*, już te powstające w okresie klasycznym, nie poddają się łatwej kategoryzacji, definiowaniu i systematyzacji. Na wszystkich poziomach wymykają się regułom i zasadom podziałów oraz klasyfikacji. Za wszystkimi dziełami spod znaku *noir* stoją jednak – w moim przekonaniu – wartości związane z zapleczem ideowo-światopoglądowym, tylko takie dzieła można nazwać „czarnymi”. Trudno się nie zgodzić z opinią Nare-mora, który pisze, że

film *noir* zajmuje przestrzeń liminalną, gdzieś pomiędzy Europą a Ameryką, między modernizmem i „krwawym melodramatem”, a także między niskobudżetowym filmem kryminalnym a kinem artystycznym. Jako kategoria o podobnych jakościach

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Tamże, s. 317.



opisuje zarówno filmy akcji, jak i „kobiece” melodramaty, problematyzując tradycyjne kwestie gatunkowe na poziomie genderowych różnic. Inny rodzaj liminalności odnajdziemy w samych filmach. Opowiedziane historie często przedstawiają bohatera, który zajmuje ambiwalentną pozycję społeczną, funkcjonuje pomiędzy prawem a światem przestępczym lub zagrożony jest utratą własnej wiarygodności i moralności oraz wejściem na drogę zbrodni, a także szaleństwa<sup>34</sup>.

Twórczość braci Coen jest doskonałym przykładem takiej liminalności, bowiem w swoich filmach *noir* ten duet reżyserski wykorzystuje niemal wszystkie opisane strategie charakterystyczne dla poklasycznego kina czarnego, jest też hołdem złożonym klasycznemu dziełom nurtu z pietyzmem traktującym jego dziedzictwo. Odnajdziemy tu elementy *retro*, nostalgię, parodię i pastisz. Szeroki jest też wachlarz wykorzystywanych gatunków, które ulegają hybrydyzacji i charakteryzują się postmodernistycznym nadmiarem, rzadziej zachowują gatunkową czystość. Jednocześnie filmy Coenów mają charakter autorski i wpisują się w poetykę kina autorskiego lat sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych. Są one traktatami psychologiczno-filozoficznymi oraz refleksją nad współczesną Ameryką i kondycją amerykańskiego społeczeństwa. Odnajdziemy historie opowiedziane klasycznie i te, które eksperymentują z narracją. Styl wizualny będzie czerpał z podstawowego wzorca, zakładającego budowanie mrocznego nastroju, ale i poddawał go modyfikacji. Bez względu na oblicze, jakie poszczególne filmy *noir* Ethana i Joela Coenów posiadają, jedno pozostaje niezmiennie – za ich treścią kryje się ta sama, ukonstytuowana na konkretnym zapleczu ideowo-światopoglądowym wymowa. Idea *noir* pozostaje wciąż żywa.

---

<sup>34</sup> James Naremore, *More Than Night...*, s. 220.



## **CZĘŚĆ DRUGA**

**W nicość śniąca się droga  
– *noir* w twórczości braci Coen**







## Rozdział I

### *Śmiertelnie proste* – melodramat nieszczęśliwych zbiegów okoliczności

*Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984), debiut fabularny braci Coen, to film, który jest ukłonem w kierunku prozy *hard-boiled*, jej filmowych adaptacji, a także twórczości Alfreda Hitchcocka, reżysera i autora filmowego o wyrazistym stylu, którego wiele dzieł, choć określanych mianem *noir* i zaliczanych do nurtu, stanowi jednocześnie zjawiska osobne<sup>1</sup>. Wyjątkową pozycję filmów Hitchcocka warto podkreślić, gdyż podobny status mają obrazy Coenów. Bez wątpienia sześć z nakręconych dotąd przez nich filmów (w tym *Śmiertelnie proste*) to poklasyczne filmy *noir*, ale jednocześnie dzieła naznaczone autorskim stylem tego reżyserskiego

---

<sup>1</sup> W sprawie przynależności thrillerów Hitchcocka z lat czterdziestych i pięćdziesiątych do kina czarnego zdania są podzielone. Najczęściej jako *noir* określa się filmy *W cieniu podejrzenia* (*Shadow of a Doubt*, 1943), *Ośławiona* (*Notorious*, 1946), *Nieznanymi z pociągu* (*Strangers on a Train*, 1951) i *Niewłaściwy człowiek* (*The Wrong Man*, 1956). Foster Hirsch zauważa na przykład, że: „Ponieważ jego znak rozpoznawczy, czyli suspens stanowi *sui generis* rządzący i wyróżniający gatunek [chodzi oczywiście o thriller – K. Ż.], Alfred Hitchcock zazwyczaj sytuowany jest poza kinem *noir*. Jednak w głębi serca, w swej istocie, żaden z reżyserów nie jest w swej twórczości bliższy filmowi *noir*. W okresie zaraz po wyczerpaniu się klasycznego cyklu Hitchcock stworzył dwa symptomatyczne psychologiczne thrillery bezpiecznie lokujące się w ramach nurtu (choć zazwyczaj nie są do niego zaliczane”. Owe dwa thrillery to *Zawrót głowy* (*Vertigo*, 1958) oraz *Psychoza* (*Psycho*, 1960), które zdaniem Hirscha awizują motywy dzieł *neo-noir*, gdyż „[...] *Zawrót głowy* zmierza w kierunku filmu z suspensem w żywych kolorach, które scalają śmierć i pożądanie, zaś *Psychoza* jest zapowiedzą gatunkowych hybryd, które staną się niezwykle popularne w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych”. Ponadto na scenariusz *Nieznanomych z pociągu* silny wpływ miał Raymond Chandler, pomimo że współpraca między nim a Hitchcockiem była nieudana, o czym szerzej pisze Patrycja Włodek.

Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*, Limelight, New York 1999, s. 15–17; Patrycja Włodek, „Świat był przemoczoną pustką”. Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2015, s. 265–268.



duetu, doskonale egzemplifikujące ich pełny ironii i dystansu światopogląd oraz pietyzm, z jakim podchodzą do strony wizualnej kina. W tym i kolejnych rozdziałach skupię się jednak na związkach wybranych dzieł braci Coen z tradycją kina *noir*. Tradycją, która awizowana jest już za sprawą wykorzystania w ich fabularnym debiucie jako głównego motywu muzycznego piosenki grupy The Four Tops z 1965 roku pod znaczącym tytułem *It's the Same Old Song*. Przebój opowiada o utraconej miłości i rozstaniu. Dla filmu znaczenie mają jednak przede wszystkim słowa refrenu, które brzmią:

It's the same old song  
But with a different meaning  
Since you been gone

To ta sama, stara piosenka  
Lecz posiada nowe znaczenie  
Odkąd ode mnie odeszłaś<sup>2</sup>.

Można je interpretować jako rodzaj autorskiego wskazania czy *credo* mówiącego, że obraz w gruncie rzeczy jest dobrze znanym filmem czarnym, od momentu wygaśnięcia klasycznego nurtu jednak wciąż zdolnym funkcjonować w nowych kontekstach i konotującym odmienne znaczenia<sup>3</sup>. Co ciekawe, gdy film *Śmiertelnie proste* miał zostać wydany w Stanach Zjednoczonych na kasetach wideo, Coenowie napotkali problemy związane z prawami autorskimi do utworu, przez co musieli zastąpić *It's the Same Old Song* inną piosenką. Wybór padł na kompozycję *I'm a Believer* Neila Dimonda z 1966, napisaną dla The Monkees, ale nagraną także przez The Four Tops w 1967 roku. I tym razem nie była to przypadkowa decyzja. W refrenie słyszymy bowiem kolejne wyznanie wiary:

Then I saw her face, now I'm a believer  
Not a trace of doubt in my mind  
I'm in love, I'm a believer  
I couldn't leave her if I tried

I wtedy zobaczyłem jej twarz  
Teraz jestem wyznawcą  
Nie ma śladu

---

<sup>2</sup> Autorami tekstu jest zespół produkcyjny wytwórni Motown Holland-Dozier-Holland (Lamont Dozier oraz bracia Brian i Eddie Holland). Tłumaczenie tekstu własne.

<sup>3</sup> Jak zauważa Eddie Robson tytuł przeboju od razu miał charakter ironiczny. Piosenka była bowiem świadomą, choć bezwstydną przeróbką wcześniejszego hitu zespołu Holland-Dozier-Holland zatytułowanego „I Can't Help Myself”. Eddie Robson, *Coen Brothers*, Virgin Books Ltd., London 2003, s. 20.



wątpliwości w moim umyśle  
Jestem zakochany,  
jestem wyznawcą  
Nie mógłbym jej zostawić,  
nawet gdybym próbował<sup>4</sup>.

W obliczu takich deklaracji dyskretnie poczynionych przez Coenów, bowiem umieszczonych w ścieżce dźwiękowej filmu, trudno nie odczytywać ich fabularnego debiutu jako dzieła „czarnego” w swej istocie i hołdu złożonego poetyce *noir*, choć słowa drugiej z piosenek mogą być też interpretowane w kontekście fabuły i wątku miłosnego jako ironiczny do niego komentarz, co wykaże dalsza analiza filmu.

*Śmiertelnie proste* to jeden z pierwszych filmów niezależnych, nakręcony za około 1,5 miliona dolarów. Budżet więcej niż skromny jak na początek lat osiemdziesiątych, ponadto w całości zgromadzony osobiście przez jego autorów<sup>5</sup>, wówczas twórców anonimowych i bardzo młodych. Jak pisze Eddie Robson, uwarunkowania ekonomiczne zadecydowały o wyborze tematu. Coenowie zdecydowali się na nakręcenie „domowego” melodramatu (*melodrama of mischance*, czyli melodramatu nieszczęśliwych zbiegów okoliczności, jak określa ten podgatunek Foster Hirsch<sup>6</sup>, realizującego motyw *middle class murder*, a więc morderstwa w środowisku średniej klasy, jeśli posłużyć się typologią Durgnata<sup>7</sup>), gdyż ten nie wymagał – ze względu na ograniczoną liczbę bohaterów, „codziennosc” scenografii czy brak efektów specjalnych – dużych nakładów finansowych<sup>8</sup>. Koszty obniżyła też decyzja o kręceniu filmu w Teksasie, gdzie ekipa była tańsza. Z tych samych powodów zatrudniono także mniej znanych aktorów. W podobnych okolicznościach produkcyjnych powstawały niekiedy klasyczne filmy *noir* kategoryzowane jako klasy B i często produkowane poza głównymi wytwórniami przez tzw. *poverty row studios* i oczywiście pozbawione gwiazd dużego formatu. Dobrym przykładem są *Strange*

<sup>4</sup> Tekst piosenki w tłumaczeniu własnym.

<sup>5</sup> Ethan i Joel Coenowie, aby zebrać środki na swój film, najpierw przygotowali dwuminutowy trailer. Kręcili zresztą wynajętą kamerą, którą pożyczili na jeden dzień tuż przed świąteczną przerwą, dzięki czemu zyskali dodatkowe „bezpłatne” dni. Sami także wcielili się w bohaterów. Następnie udali się do rodzinnej Minnesoty, gdzie materiał pokazywali zamożnym mieszkańcom stanu, głównie ludziom małego biznesu, starając się uzyskać ich wsparcie finansowe. Taką metodę gromadzenia środków polecił im Sam Raimi, z którym pracowali przy filmie *Fala zbrodni* (*Crimewave*, 1985). Problemem okazała się konieczność przekopiowania trailera z taśmy 35 mm na 16 mm, co umożliwiło odwiedzanie potencjalnych inwestorów z projektorem w ich miejscach pracy czy zamieszkania.

<sup>6</sup> Zob. Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways...*, s. 211–250.

<sup>7</sup> Zob. Raymond Durgnat, *Paint It Black. The Family Tree of the Film Noir*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alan Silver, James Ursini, Limelight, New York 2000, s. 46–47.

<sup>8</sup> Eddie Robson, *Coen...*, s. 8–9.



*Illusion* Edgara G. Ulmera z 1945 roku czy jego niskobudżetowy *Bezdroże* (*Detour*) z tego samego roku. Drugi z wymienionych tytułów obrósł już legendą. Jego producentem było Producers Releasing Corporation, a zdjęcia miały trwać sześć dni, całość zaś kosztować zaledwie 20 000 dolarów<sup>9</sup>. Celem braci Coen nie było zrobienie filmu, który manifestowałby swoją niskobudżetowość i artystyczny, art-housowy charakter. Film *Śmiertelnie proste*, podobnie jak klasyczne kino *noir*, miał być skierowany do szerszej publiczności, dlatego też jego twórcy zrezygnowali z użycia taśmy czarno-białej, co pierwotnie było ich zamiarem, a – jak uważali najprawdopodobniej przyczyniłoby się do zepchnięcia filmu na margines, jeśli chodzi o box office'owy wynik<sup>10</sup>. Coenowie nie mieli także w planach tworzenia filmu *noir*, choć taki rezultat został osiągnięty, z czego zdają sobie sprawę. Ethan w jednej ze swoich wypowiedzi stwierdza; „To rzecz o prostych, zwykłych, podłych ludziach robiących złe rzeczy w ciemnościach, więc – jak sądzę – to właśnie czyni ten film filmem *noir*”<sup>11</sup>.

Zamiary i przewidywania rozminęły się jednak z sytuacją rzeczywistości. Film spodobał się dystrybutorom dużych studiów, ale specjaliści w dziale marketingu nie mieli pomysłu na to, jak go sprzedać i jaką etykietkę mu przykleić. Było to, w ich przekonaniu, dzieło niekwalifikujące się ani jako obraz art-housowy, ani mainstreamowy. Z drugiej z wymienionych kategorii wykluczał go przede wszystkim – jak pisze Levine – emocjonalny chłód i brak bohatera, z którym widz mógłby się identyfikować<sup>12</sup>. Film rozpoczął więc swoje życie na festiwalach i to one utorowały mu drogę na ekrany kinowe. Pierwsza nagroda (Grand Jury Prize) przyszła wraz z pierwszym publicznym pokazem na festiwalu filmowym w Dallas. Potem debiut Coenów prezentowano także na festiwalach filmowych w Toronto, Nowym Jorku, a także (poza konkursem) w Cannes. W 1985 roku trafił na festiwal w Sundance, gdzie zdobył główną nagrodę. Sukcesy te przyczyniły się do znalezienia dystrybutora. Na rynku amerykańskim został nim Ben Barenholtz i jego Circle Releasing, o dystrybucję zagraniczną zadbało Skouras Pictures. Barenholtz miał spore doświadczenie na rynku filmów niezależnych i potrafił wypatrzyć dzieła najważniejsze. Jego

---

<sup>9</sup> Niektóre źródła podają, że w istocie zdjęcia trwały dziesięć dni (cztery dodatkowe uzyskano na zdjęcia plenerowe), a film kosztował nie 20 000, lecz 100 000 dolarów. Zob. Lisa Morton, Kent Adamson, *Savage Detours: The Life and Work of Ann Savage*, McFarland & Co., Jefferson, North Carolina 2009; Noah Isenberg, *Detour*, Palgrave Macmillan, New York 2008, s. 39. Problematyce filmów *noir* kategorii B poświęcona jest też następująca pozycja: Arthur Lyons, *Death on the Cheap. The Lost B Movies of Film Noir*, Da Capo Press, San Diego 2000.

<sup>10</sup> Zob. Josh Levine, *The Coen Brothers: The Story of Two American Filmmakers*, ECW Press, Toronto 2000.

<sup>11</sup> Cyt za: Eddie Robson, *Coen...*, s. 27 (cytat nieopatrzonej przez autora przypisem).

<sup>12</sup> Josh Levine, *The Coen...*, s. 30–31.



poprzednia firma Libra Films Corporation dystrybuowała choćby *Głowę do wycierania* (*Eraserhead*, 1977) Davida Lyncha, a w 1968 roku Barenholtz otworzył Elgin Cinema w Nowym Jorku, gdzie zainicjował słynne pokazy „Midnight Movie”. Nic dziwnego, że szybko dostrzegł talent Coenów i potencjał ich thrillerów *noir* bez gwiazd w obsadzie. Przy kolejnych projektach Circle Releasing zagwarantowało braciom artystyczną wolność, co przyczyniło się do ich długofalowej współpracy.

Jeden z zarzutów najczęściej stawianych filmowi *Śmiertelnie proste* brzmi, że nie jest on niezależny (oczywiście w warstwie formalno-treściowej), lecz komercyjny lub zmierzający w kierunku kina komercyjnego. Podobny podwójny status miały także klasyczne filmy *noir*. Z jednej strony bowiem powstawały w ramach hollywoodzkiego systemu produkcji, z drugiej – wymykały się regułom wypracowanej przezeń formuły stylistycznej i nie tylko.

## 1. Śladami nawiązań

Proza Jamesa M. Caina, przede wszystkim powieści *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* i – w mniejszym stopniu – *Podwójne ubezpieczenie*, dostarczyła Coenomom odpowiedniej inspiracji i stała się punktem odniesienia. Jednak *Śmiertelnie proste* nie sposób określić jako adaptację, a jedynie wariację na temat literackich dokonań Caina. Hirsch wyróżnia dwa podstawowe formaty melodramatu nieszczęśliwych zbiegów okoliczności, w których należący do mieszczaństwa bohaterowie zostają wciągnięci w wir kryminalnej intrygi:

W pierwszym wariantcie przypadkowa osoba zostaje uwikłana w zbrodnię na zasadzie czystego zbiegu okoliczności. Filmy te przedstawiają więc świat, w którym pech może dopaść każdego, bez żadnego powodu czy przyczyny. W drugim, skupiającym znacznie większą grupę obrazów i narracyjnie bardziej zróżnicowanym, mrok staje się udziałem bohaterów, którzy w pewien sposób zasługują na swój los lub go spowodowały. W obu wypadkach postaci zostają skonfrontowane z niepewnym, niestabilnym światem pełnym pułapek<sup>13</sup>.

Film *Śmiertelnie proste* jest bliższy realizacji drugiego formatu, mimo że „bohaterowie gwałtownie wrzuceni w świat *noir*, choć nie są całkowicie winni, to jednak wydaje się, że w jakiś sposób, który pozostaje niewyeksplikowany, zasłużyli na swój los”<sup>14</sup>. Przede wszystkim wykorzystany

---

<sup>13</sup> Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways...*, s. 211–212.

<sup>14</sup> Tamże, s. 220.



został jednak literacki schemat fabuły, opierający się na przedstawieniu relacji pomiędzy postaciami uwikłanymi w miłosny trójkąt. W obu wymienionych powieściach Caina mamy do czynienia z zamężną kobietą, która znajduje kochanka i namawia go do zamordowania starszego od niej męża w celu wyzwolenia się z niewygodnego, patriarchalnego związku, a jednocześnie uzyskania wymiernych korzyści materialnych. Robson zauważa, że istotą historii Coenów jest inwersja tego schematu. Mamy więc opowieść o zdradzonym i zazdrośnym mężu, który zleca zabicie żony i jej kochanka<sup>15</sup>. Sprawy jednak nie wyglądają tak prosto, gdyż bohaterowie filmu okazują się marionetkami w rękach prywatnego detektywa. Trójkąt, zamienia się w czworokąt, a domowy melodramat, zostaje połączony z filmem detektywistycznym, potraktowanym zresztą *à rebours*, ponieważ detektyw wcale nie szuka odpowiedzialnych za zbrodnię, sam jest jej sprawcą, z czego doskonale zdaje sobie sprawę. Nie ma więc także motywu dobrze znanego z poklasycznych filmów *noir*, w których niejednokrotnie okazuje się, że ofiara jest mordercą i poszukuje samej siebie. Nieco inne są też motywacje kierujące działaniami bohaterów, nie zawsze są one oczywiste i jasno związane z wydarzeniami z przeszłości. Nie zmienia to jednak faktu, że „*Śmiertelnie proste* to dramat w manierze powieści *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* oraz *Podwójnego ubezpieczenia*, w których relacje ludzkie oparte są albo na wyzysku (Marty i Visser), albo zostają zatrute przez nieufność (Abby i Ray)”<sup>16</sup>, co sprawia, że debiut braci Coen porusza ważny dla kina *noir* oraz żywo obecny w stanowiącej dlań podstawę ideowo-światopoglądową filozofii egzystencjalnej problem ja–Inny.

Znajdziemy też w filmie aluzje i nawiązania do filmowych, amerykańskich adaptacji powieści *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*, które powstały w 1946 oraz 1981 roku. Reżyserem klasycznej wersji był Tay Garnett, a późniejszego poklasycznego remake’u Bob Rafelson<sup>17</sup>. Obie wersje różnią się znacznie. Na ich przykładzie łatwo można dostrzec rozdzźwięk między klasycznymi i poklasycznymi filmami *noir*. Jak pisze Ronald Schwartz, w wersji Rafelsona „jest więcej pożądania, genitalnych zbliżeń i zwierzęcej walki między kochankami, co jest wynikiem złagodzenia produkcyjnych restrykcji. Choć nie widzimy nagiej Jessiki Lang [odtwórczyni roli Cory – K. Ż.], to jednak w jednej z końcowych scen pokazany zostaje leżący na łóżku twarzą do dołu nagi Jack Nicholson [odtwórca roli Franka

<sup>15</sup> Josh Levine, *The Coen...*, s. 8–9.

<sup>16</sup> R. Barton Palmer, *Thinking Beyond the Failed Community. „Blood Simple” and „The Man Who Wasn’t There”*, [w:] *The Philosophy of the Coen Brothers*, red. Mark T. Conard, The University Press of Kentucky, Lexington 2009, s. 279.

<sup>17</sup> Swoją filmową wersję powieści, choć w innym duchu, nakręcili także Włoch Luchino Visconti [*Opetanie* (*Ossessione*, 1942)], Francuz Pierre Chenal [*The Last Turning* (*Le dernier tournant*, 1939)] oraz Węgier György Fehér [*Namiętność* (*Szenvedély*, 1998)].



– K. Ż.]”<sup>18</sup>. Zasadnicze jest jednak odmienne potraktowanie zakończenia. W wersji z 1946 roku Frank zostaje aresztowany po śmierci Cory, ich samochodowa kraksa nie jest uznana za wypadek, morał brzmi więc „zbrodnia nie popłaca”, winny musi zostać ukarany. Już w więzieniu Frank spowiada się księdzu, szczerze i głęboko przeżywając swą winę. Odnajduje się także list od kochanki, który wskazuje na niego jako współwinnego śmierci Nicka. W końcu Frank akceptuje wyroki boskie, wypowiadając kwestię: „Miał ojciec rację, Bóg wie na ten temat więcej niż my. Cora zapłaciła za śmierć Nicka, teraz ja zapłacę za jej” i prosi o modlitwę za nich oboje, ufając w spotkanie ukochanej po śmierci. Pesymizm zostaje złagodzony wiarą, a jednocześnie kara zostaje wymierzona. W wersji z 1982 roku Cora ginie, będąc w ciąży. W ostatniej scenie widzimy Franka rozpaczającego nad jej leżącym na poboczu ciałem. „Żadnego aresztowania, żadnej policyj – konstatuje Schwartz i wysuwa następujący wniosek – Nicholson prawdopodobnie znów ruszy w drogę po zorganizowaniu pogrzebu i zapewne wyrządzi nowe krzywdy kobietom, które spotka, włóczęąc się po Kalifornii lat trzydziestych”<sup>19</sup>. Jego uwagi wydają się zbyt daleko idącymi przypuszczeniami, zakończenie adaptacji Rafelsona jest na swój sposób pesymistyczne. Frank zostaje sam, zupełnie sam, ze swoimi myślami, być może poczuciem winy. Nie ma nadziei, nie ma nawet kary, która paradoksalnie nadałaby jego losowi sens. Jak pisze Hirsch:

W klasycznych filmach *noir* moralny rozrachunek musi zostać przeprowadzony, a bohaterowie ogarnięci mrocznymi żądzami muszą zapłacić za swój upadek. Moralna niepewność postmodernistycznych z ducha filmów *noir* czasem przynosi inne rozwiązanie, a bohater przechytrza los i żyje, delektując się owocami swojej zbrodni [...]”<sup>20</sup>.

Zakończenie, które zaproponował Rafelson, sytuje się po środku drogi, pomiędzy wskazanymi przez badacza wariantami przebiegu finału.

U Coenów sprawy toczą się zupełnie inaczej i trudno powiedzieć, że ich film wpisuje się w poklasyczną formułę kina *noir*, bliską w jakikolwiek sposób duchowi adaptacji Rafelsona. Choć w filmie *Śmiertelnie proste* nie ma jednoznacznych i ostentacyjnych zapożyczeń, to jednak kilka wizualnych motywów zwraca na siebie uwagę i wydaje się odległym echem, rodzajem subtelnego nawiązania czy odniesienia do wcześniejszych filmowych ekranizacji powieści Caina. W wersji Garnetta i Rafelsona istotną rolę odgrywa sztyl z nazwą restauracji prowadzonej przez Nicka i Corę.

<sup>18</sup> Ronald Schwartz, *Noir Now and Then. Film Noir Originals and Remakes (1944–1999)*, Greenwood Press, Westport–Connecticut–London 2001, s. 28.

<sup>19</sup> Tamże, s. 29.

<sup>20</sup> Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways...*, s. 212.



Frank namawia swojego pracodawcę, aby wymienił go na neonowy napis. Spięcie i awaria powodują, że w obu adaptacjach dochodzi do pierwszego, nieudanego „wypadku” Nicka i fabularnych komplikacji (pierwszy punkt zwrotny). U Coenów neonowy szyld jest wyrazisty wizualnie i przykuwa uwagę widzów swą krzykliwością od początku filmu, nie pełni jednak żadnej funkcji fabularnej, nie ma wątku jego roli w zbrodni. Jednak wielokrotne eksponowanie neonu w kadrze sprawia, że jego obecność można czytać na zasadzie aluzji, dyskretnego odwołania. Lokal Marty’ego w obrazie Coenów nazywa się zresztą nie „Twin Oaks”, lecz „Neon Boots”. Ma kształt kowbojskiego buta, co jest umotywowane tym, że akcja rozgrywa się w Teksasie. Obecność słowa „neon” w nazwie to już inna kwestia. Ponieważ w obrazie Rafelsona Nick nie rozumie znaczenia tego wyrazu, a Frank mu je tłumaczy, być może zatem to kolejny intertekstualny trop. Buty są w filmie braci Coen (tym, jak i innych) częstym wizualnym motywem. U Rafelsona nie pojawiają się buty, ale stopy. W jednej ze scen podпиты Nick nakłania Corę, by wypowiedziała to słowo po grecku. Marty, grany przez Dana Hedaya, typem urody przypomina Greka, choć nie ma wizualnego podobieństwa między nim a odtwórcami ról Nicka z omawianych adaptacji. U Garnetta w ogóle greckie pochodzenie tego bohatera nie zostało zaakcentowane i nosi on nazwisko Smith – nie Papadakis. Ponadto w wersji z 1981 roku Nick nosi na rękę sygnet, podobnie jak Visser i Marty w *Śmiertelnie proste*. Z kolei Frank do restauracji przybywa podwieszony przez mężczyznę, który ma problemy z żołądkiem. Na tę samą przypadłość cierpią Marty i Ray, których widzimy w filmie wymiotujących, co jest powiązane ze stresującymi sytuacjami i przemocą. We wszystkich filmach podobnie ustrukturyzowana jest też przestrzeń, na którą składają się dwa najważniejsze miejsca: prywatne mieszkanie małżeństwa i restauracja (u Coenów nocny klub). Znaczący wydaje się też wątek zdjęć. Frank po wyjściu z więzienia i powrocie z Corą do restauracji usuwa z mieszkania wszystkie wizerunki Nicka, co jest naturalną próbą odcięcia się od tego, co było i rozpoczęcia nowego etapu życia, a jednocześnie typową dla bohaterów wielu filmów *noir* próbą ucieczki od mrocznej przeszłości [np. *Zabójcy* (*The Killers*, 1946) Roberta Siodmaka]. Ray z kolei badawczo przygląda się zdjęciom Abby i Marty’ego wiszącym na ścianach ich domu, choć ich romans dopiero się rozpoczął.

Dużo wyraźniejsze są inne analogie, dotyczące wątków fabularnych, a nie jedynie szczegółów scenograficznych czy innych detali mogących łatwo umknąć uwadze widza. W wersji Rafelsona w jednej ze scen Cora wyraźnie myśli o zabiciu męża nożem, Abby z kolei przebija nożem rękę Vissera, myśląc, że za ścianą znajduje się jej mąż Marty. W obu filmowych wersjach *Listonosza* wykorzystany został wątek kota, który zostaje porażony prądem na skutek zwarcia w neonie, co uprawdopodobnia wersję



pierwszego „nieszczęśliwego wypadku” Nicka. U Coenów wprowadzony zostaje pies imieniem Opal. Jego pojawienie się w domu Raya zdradza obecność w nim Marty’ego, który napada Abby. We wszystkich trzech filmach pojawia się też wątek nieudanej ucieczki kochanków. Frank i Cora wracają do restauracji oraz Nicka, gdyż kobieta ma wątpliwości, co do wspólnej przyszłości i nie jest w stanie podolać trudom włóczęgi, nie jest gotowa na niepewny los u boku wagabundy. *Śmiertelnie proste* z kolei rozpoczyna się od sceny z uciekającą do Huston Abby, która spotyka Raya i wdaje się z nim w romans. Po nocy spędzonej w motelu para jednak wraca. Nie jest jasne dlaczego. Kwestia ta zostaje całkowicie pominięta. Analogiczna jest też „podwójna” próba zamordowania męża (to wątek także powieściowy). Nick najpierw ma zginąć z rąk Cory pod prysznicem, ale udaje mu się przeżyć. Para kochanków utrzymuje, że to był wypadek. Potem fingowana jest samochodowa kraksa. Tym razem Nick ginie. U Coenów do Marty’ego strzela Visser i pozostawia go krwawiącego, lecz żywego. Wcześniej zresztą detektyw finguje śmierć, a nie wypadek, Raya i Abby, podsuwając Marty’emu fałszywe zdjęcia. Wreszcie Marty zostaje dobity przez Raya. Ginie więc niejako dwukrotnie – z rąk Vissera i Raya. Ten drugi ma zresztą problemy z ostatecznym pozbyciem się nie całkiem martwego konkurenta. Najpierw próbuje uderzyć Marty’ego ciężkim przedmiotem (łopatą), potem myśli o rozjechaniu go samochodem, wreszcie jednak zakopuje żywcem. Nick, podobnie do wcześniejszej filmowej wersji, najpierw zostaje uderzony ciężkim przedmiotem przez Franka, potem zepchnięty z samochodem w przepaść. Po sfingowanym wypadku, już w trakcie procesu, za sprawą manipulacji obrony między kochankami pojawia się nieufność, podejrzania i wzajemne oskarżenia. W filmie *Śmiertelnie proste* Abby i Ray już wcześniej nie do końca sobie ufają, ale śmierć Marty’ego pogłębia wzajemne niesnaski. Jednak nie są one wynikiem czyjegokolwiek działania, lecz rezultatem braku komunikacji, nieumiejętności porozumienia się i błędnego wyciągania wniosków na podstawie dostępnych poszlak.

Film *Śmiertelnie proste* odsyła jednak także do twórczości Dashiella Hammetta, którego debiutancka powieść *Krwawe żniwo* z 1929 roku dała początek prozie *hard-boiled*. Coenowie wykorzystali jako tytuł swojego filmu jedną z padających w powieści fraz. Bohater książki, bezimienny prywatny detektyw, przedstawiciel Kontynentalnej Agencji wypowiada zdanie „If I don’t get away soon I’ll be going **blood-simple** [podkr. – K. Ż.] like the natives”. Co na język polski zostało przetłumaczone w następujący sposób: „Jeśli szybko stąd nie wyjadę, zamienię się w krwiożerczego dzikusa, jak miejscowi”<sup>21</sup>. Przekład ten, jakkolwiek kontekstowo trafny,

---

<sup>21</sup> Dashiell Hammett, *Krwawe żniwo*, przeł. Paweł Lipszyc, Świat Książki, Warszawa 2007, s. 158.



nie do końca dobrze oddaje szersze znaczenie zwrotu. Fraza *blood-simple*, jak wskazują choćby Robson i Levine, ukuta została przez Hammetta, aby wyrazić specyficzny stan umysłu, w którym pogrąża się morderca po dokonaniu zbrodni. Na ów stan składa się skonfundowanie, dezorientowanie, paranoja. Taka mieszanka emocji często powoduje, że zabójca zaczyna popełniać błędy, pozostawiać ślady swojej winy, przestaje panować nad sytuacją, traci głowę, w wyniku czego zostaje zatrzymany bądź ginie<sup>22</sup>. W powieści ogarnięte wojną świata przestępczego miasteczko, w którym bohater wykonuje zlecenie, ironicznie nazywane zresztą Poisonville (od ang. *poison* – trucizna), sprawia, że detektyw traci instynkt samozachowawczy, zabijając i manipulując ludźmi, zaczyna odczuwać niepokojącą przyjemność<sup>23</sup>. W *Śmiertelnie proste* trzech męskich bohaterów odczuwa skutki *blood-simple*. Wszyscy oni odpowiedzialni są za zbrodnię i wszyscy tracą zmysły, w żadnym nie budzi się żądza zabijania. Coenowie z przewrotnością traktują zaczerpnięty ze źródła literackiego motyw, bo zbrodnie planowane nie wypalają. Śmierć pojawia się jako efekt przypadku, lecz konsekwencje są zawsze podobne – szaleństwo i dezorientacja nieubłaganie zbierają swoje żniwo, siejąc zamęt w psychice bohaterów. Detektyw Visser strzela do swojego zleceniodawcy Marty'ego i myśli, że go zabił, faktycznie jednak porzuca ofiarę, gdy ta jeszcze żyje. Wraz z nią na miejscu zbrodni pozostawia także dowody swojej winy (sfabrykowane zdjęcia wskazujące na zlecenie oraz zapalniczkę). Marty z kolei traci czujność i daje się podejść Visserowi, gdyż jest przekonany, że ten pozbył się Raya i Abby. W rzeczywistości para kochanków ma się dobrze, a przedstawiony przez Vissera dowód zbrodni (zdjęcia) to jedynie sprawne fałszerstwo. Ray ulega zaś dezorientacji, po tym jak dobija Marty'ego. Traci głowę, gubi się w domysłach i zachowuje nie do końca rozsądnie. Pod wpływem emocji, z którymi nie umie sobie poradzić, dzwoni z przydrożnej budki telefonicznej do niczego nieświadomej Abby, pewny, że czeka go wdzięczność. Lakoniczna rozmowa pogłębia jednak tylko frustrację bohatera, niczego nie wyjaśnia i nie uspokaja żadnej ze stron. Wszyscy trzech mężczyźni tracą nad sobą kontrolę, przy czym Marty *de facto* nie

---

<sup>22</sup> Zob. Eddie Robson, *Coen...*, s. 9; Josh Levine, *The Coen...*, s. 14.

<sup>23</sup> Detektyw następującymi słowy opisuje swój stan: „Patrzyłem na Noonana, wiedziałem, że po tym, co mu zrobiłem, nie ma szans przeżyć kolejnego dnia, i śmiałem się w środku, czułem ciepło i zadowolenie. To nie jestem ja. To, co zostało z mojej duszy, jest pokryte grubą skórą; po dwudziestu latach babrania się w zbrodni mogę patrzeć na każde morderstwo i widzieć w nim tylko swój chleb powszedni, zawód. Ale to znajdowanie przyjemności w planowaniu śmierci nie leży w mojej naturze. To вина tego miasta”. W innym miejscu odnotowuje z kolei: „Zapaliłem papierosa i zacząłem się zastanawiać, czemu się tak czułem, czy wariuję, czy jakkolwiek sens w gadaniu o przecuciach, czy po prostu miałem zszarpane nerwy”. Dashiell Hammett, *Krwawe żniwo*, s. 161, 163.



spowodował bezpośrednio niczyjej śmierci, a Ray nie spodziewa się, że będzie musiał dobić człowieka i zbrodni nie planował. Jedynie Visser jest wyrachowanym graczem, mordercą działającym z premedytacją. Detektywa gubi panika, w jaką wpada po zbrodni, a konwulsyjne działania mające wyciągnąć go z tarapatów przynoszą rezultat odwrotny od zamierzonego. Alan Woolfolk w następujący sposób podsumowuje sytuację i stan bohaterów:

Pomimo tego, że Visser martwi się tracącym głowę z powodu jego działań Martym, sam również traci głowę, opanowany przez chciwość. Ray traci głowę w wyniku pożądania, ewentualnie uczucia, jakim darzy Abby, a Marty na skutek zazdrości i gniewu. Nie ma tu miejsca na refleksję i samokrytykę. Niepohamowane żądze wszystkich trzech mężczyzn w sposób prosty i oczywisty prowadzą ich w kierunku ślepego zaułka<sup>24</sup>.

Ponadto końcowa sekwencja przybycia Abby do mieszkania, gdzie oczekuje na nią Ray i ostrzału, jaki funduje im Visser, jest w dużym stopniu wariacją na temat jednej ze scen powieści. U Hammetta, w rozdziale ósmym *Krwawego żniwa*, detektyw wraca do swojego hotelowego pokoju. Scena ta zostaje opisana następująco:

Otworzyłem drzwi i wszedłem zapalając światło. Kula utkwiała we framudze drzwi tuż przy mojej głowie. Dalsze kule zaczęły dziurawić drzwi, framugę i ściany, ale wtedy zdążyłem już przenieść głowę do bezpiecznego kąta. Po przeciwnej stronie ulicy znajdował się trzypiętrowy budynek biurowy z dachem nieco ponad poziomem mojego okna. Na dachu na pewno panowała ciemność. U mnie paliło się światło. W tych warunkach głupotą byłoby wyglądać. Rozejrzałem się za czymś, czym mógłbym cisnąć w żarówkę, schwyciłem egzemplarz Biblii i rzuciłem. Żarówka rozprysła się, pograżając pokój w ciemności. Strzały ustały<sup>25</sup>.

Coenowie znacznie rozbudowują tę wizję, ale jej kluczowe elementy zostają zachowane. Visser strzela z dachu. Pierwszy strzał trafiający Raya pada przez okno, kiedy Abby po wejściu odmawia zgłoszenia światła. Przestraszona tym, co się stało, uskakuje w kąt, tym samym unika drugiej kuli. Następnie tłucze żarówkę, rzucając w nią butami. Do kanonady dochodzi nieco później, gdy detektyw już w mieszkaniu poluje na dziewczynę. Bohaterowie *Śmiertelnie proste* mają więc dużo mniej szczęścia, a zachowanie Abby jest raczej instynktowne niż świadome.

---

<sup>24</sup> Alan Woolfolk, *Deceit, Desire and Dark Comedy. Postmodern Dead Ends in „Blood Simple”*, [w:] *The Philosophy of the Coen Brothers*, red. Mark T. Conard, The University Press of Kentucky, Lexington 2009, s. 84. W cytowanym fragmencie stosowany przez autora, oryginalny, angielski zwrot „go simple” konsekwentnie tłumaczę jako „stracić głowę”.

<sup>25</sup> Dashiell Hammett, *Krwawe żniwo*, s. 68–69.



Dialog z twórczością Alfreda Hitchcocka bracia Coen podejmują w sposób jednoznaczny. Trailer, który miał pomóc zgromadzić środki na nakręcenie debiutu, rozpoczyna się od przywołania słów mistrza thrilleru: „It’s very difficult, very painful, and it takes a very, very long time to kill someone” („Zabicie człowieka jest niezwykle trudne i niezwykle bolesne oraz zajmuje bardzo, bardzo dużo czasu”). Choć po nakręceniu filmu dla celów dystrybucyjnych trailer zmieniono, to jednak przywołana myśl wyraźnie przyświecała Coenom. Tytuł filmu, czytany literalnie, nie przez prozę Hammetta czy w jej kontekście, brzmi ironicznie, ponieważ jego bohaterowie przekonują się na własnej skórze, że dokonanie morderstwa bynajmniej nie jest śmiertelnie proste, lecz nastrocza masę kłopotów.

Oczywistym odwołaniem do filmu Hitchcocka, już w samym tekście, jest scena, w której Ray próbuje pozbyć się ciała Marty’ego, po czym okazuje się, że ten wciąż żyje i zadanie nie tyle polega na pozbyciu się trupa, ile zabiciu rannego człowieka. Operacja trwa niespodziewanie długo, zajmuje mu całą noc, a sekwencja ją przedstawiająca to ponad piętnaście minut czasu ekranowego (od momentu przybycia Raya do baru do chwili odjazdu o świcie z miejsca, gdzie zakopany zostaje Marty). Podobnie długą scenę zbrodni odnajdziemy w Hitchcockowskiej *Rozdartej kurtynie* (*Torn Curtain*, 1966), filmie szpiegowskim. Tam trwa ona zaledwie dziewięć minut, lecz napastników jest dwóch. Obie sceny pojawiają się mniej więcej w tym samym momencie fabuły, po czterdziestej minucie od jej rozpoczęcia. U Hitchcocka ofiara, oficer tajnych służb NRD Hermann Gromek, na początku ma się doskonale, musi jednak zostać zlikwidowany, gdyż zdołał odkryć prawdziwe zamiary i plany protagonisty, profesora Armstronga. W zbrodni, wymuszonej okolicznościami, spontanicznie pomaga mu wieśniaczka, członkini tajnej organizacji przerzucającej ludzi za żelazną kurtynę. Dochodzi do bijatyki i szarpaniny, w trakcie której rzezony oficer zostaje najpierw dźgnięty nożem, następnie potraktowany łopatą, a wreszcie otruty gazem z piekarnika. Tymczasem jego pistolet spokojnie spoczywa w szufladzie, odłożony tam przez kobietę. Kiedy Gromek jest już faktycznie martwy, zakrwawiony płaszcz Armstronga trafia do kominka, gdzie ma spłonąć. Profesor myje ręce i wychodząc zauważa jeszcze zapalniczkę (!), która wypadła przeciwnikowi w trakcie walki. Grzebanie ciała nie zostaje pokazane, ma się nim zająć później ze wszechmiar pomocna wieśniaczka. U Coenów kilka drobnych elementów opisanej sceny zostaje przywołanych w sposób przewrotny. Ray, znajdując postrzelonego Marty’ego, dostrzega broń, z której ten zginął i postanawia zakopać narzędzie zbrodni wraz z ciałem. Nie zauważa jednak zapalniczki. Ta wyjawiałaby tożsamość prawdziwego mordercy, pistolet zaś prowadzi rozumowanie Raya w błędnym kierunku, ku Abby. Choć broń do niej należy, to jednak dziewczyna nie ma nic wspólnego ze sprawą. Ray



w myślach czyni się jednak jej współnikiem i chce być ze wszech miar, podobnie jak wieśniaczka, pomocny. Ponadto, odjeżdżając z baru, bohater wrzuca zakrwawioną kurtkę i ręcznik do znajdującego się za nim pieca. Cemu nie pali w nim zwłok? Oddała się, aby – jak mu się wydaje – dokonać pochówku, ale okazuje się, że musi „dokończyć sprawę”. Przenosimy się więc na miejsce ostatecznego rozwiązania problemu z Martym. Już w aucie Ray oblewa się potem i panikuje. Pojawiają się więc pierwsze symptomy syndromu *blood-simple*. Gdy się zatrzymuje, by ochłonać, ciało znika i w miejsce kina *noir* na moment pojawia się konwencja horroru, piętno współpracy z Samem Raimim. O ile jednak bohaterowie *Rozdartej kurtyny* działali dziarsko i z determinacją, o tyle Ray nie może się na nic zdecydować i kolejno zmienia pomysły na to, jak wysłać Marty'ego na tamten świat. Co u Hitchcocka było wprowadzone w czyn, tu jest jedynie niezrealizowanym zamiarem. Zbrodnia nie jest więc prosta nie tyle z powodu oporu przeciwnika, ile moralnych dylematów, psychicznych oporów, których profesor Armstrong po prostu nie miał. W obu wypadkach ofiary nie umierają natychmiast, niczym za dotknięciem magicznej różdżki, jak zazwyczaj dzieje się w filmach.

Elementy, których nie odnajdziemy w scenie morderstwa w *Rozdartej kurtynie*, swoje źródło mają w innym filmie Hitchcocka, słynnej *Psychozie* (*Psycho*, 1960). To tu pojawia się rozbudowana sekwencja pozbywania się ciała. Norman Bates musi usunąć z łazienki zwłoki Marion Crane i wszelkie ślady ich tam obecności. Zabiera się do tego z dużą starannością. Białe kafelki i brodzik myje mopem, następnie dokładnie wyciera ręcznikiem. Ray ma z tym samym zadaniem więcej problemów. Coenowie wyraźnie pokazują, że sprawa nie jest łatwa, pozwalają wybrzmieć sytuacji w całej jej radykalności i absurdalności. Ich bohater rozmazuje krew po podłodze kurtką. Wciąż pojawiają się nowe plamy, a koszmar wydaje się nie kończyć. Wreszcie ciało zostaje zaciągnięte na tylne siedzenie, które także szybko ulega zabrudzeniu. Bates owija Marion w folię i pakuje do bagażnika, a następnie wraz z pojazdem topi w bagnie. Bohater Coenów zostaje z plamami krwi i wozem. Norman jest skutecznym i pomysłowym w porównaniu z Rayem, działającym instynktownie, po omacku, bez planu, chaotycznie, co jednak dobrze oddaje emocje, które nim targają i czyni całą sekwencję w gruncie rzeczy bardziej realistyczną. W swojej rozciągłości spowalnia ona tempo filmu, ale uwiarygodnia psychikę bohatera i jest wkładem w budowanie prawdopodobieństwa. Warto zauważyć, że w filmie *Śmiertelnie proste* odnajdziemy jeszcze dwie niewielkie aluzje do przywołanej sceny z *Psychozy*. Po pierwsze, w końcowej scenie polujący na Abby Visser szuka jej pod prysznicem. Po drugie, zarówno Raya, jak i Normana w trakcie pozbywania się ciała zaskakuje nadjeżdżający samochód. Hirsch zauważa, że *Psychoza* to film, który



cehuje „rozdwójnię osobowości, gdyż jest to częściowo horror (historia Normana Batesa), częściowo klasyczny film *noir* (dramat opowiadający o przyzwoitej, przestrzegającej litery prawa sekretarce, która decyduje się ukraść swojemu szefowi czterdzieści tysięcy dolarów)”<sup>26</sup>. Podobne spostrzeżenie można poczynić w odniesieniu do filmu *Śmiertelnie proste*. Nie tylko odnajdziemy tu elementy horroru (ożywającego Marty’ego można przyrównać do żywego trupa czy zombie), lecz także elementy czysto komediowe (po próbie gwałtu na Abby Marty pospiesznie odjeżdża sprzed domu kochanków, ale niczym w slapsticku trafia w ślepą ulicę i musi zawrócić). Tak samo rozpoczynająca film scena (jeśli nie liczyć monologu Vissera i towarzyszących mu ujęć), w której Abby i Ray jadą samochodem, nawiązuje, choć nie bezpośrednio, do *Psychozy*. Kochankowie, podobnie jak Marion, przemierzają drogę nocą, w ulewnym deszczu, by – koniec końców – zatrzymać się w przydrożnym motelu. Bohaterka Hitchcocka śledzona jest przez policyjny samochód, za kochankami podąża z kolei prywatny detektyw. O ile policjant ma jak najlepsze zamiary i kieruje nim troska, o tyle ze strony Vissera bohaterów nic dobrego nie spotka. W obu jednak wypadkach „horror” rozpocznie się w typowym, przydrożnym motelu, stojącym gdzieś przy amerykańskiej szosie.

Ostatnim motywem zaczerpniętym z filmu Hitchcocka jest zapalniczka. O ile jej pojawienie się w omawianej scenie z *Rozdartej kurtyny* i *Śmiertelnie proste* można uznać za zbieżność przypadkową, o tyle *Nieznajomi z pociągu* (*Strangers on a Train*, 1951) dają solidne podstawy do poczynienia porównań i nie pozostawiają wątpliwości co do źródła inspiracji. W filmie mistrza suspense, którego – przypomnijmy raz jeszcze – jednym z współscenarzystów był zresztą Raymond Chandler, zapalniczka z inskrypcją ma wpływ na cały przebieg akcji. Główny bohater Guy dostaje ją w prezencie od swojej narzeczonej Anne. Inicjał imion obojga widnieje na gadzecie. Niestety, trafia ona w ręce psychopatycznego mordercy Bruna, a ten pragnie ją wykorzystać, aby obciążyć dokonaną przez siebie zbrodnią niewinnego i uwikłanego przez przypadek w intrygę bohatera. Od początku obaj zdają sobie sprawę z roli, jaką może odegrać zapalniczka w rozwoju wypadków. Jest więc ona obiektem zainteresowania i licznych działań mężczyzn, a jej losy wyznaczają punkty zwrotne. W finale zapalniczka szczęśliwie świadczy na korzyść niewinnego Guya i uwalnia go od wszelkich podejrzeń. U Coenów sytuacja wygląda nieco odmiennie. Zapalniczka należy do głównego winowajcy Vissera i wygrawerowane jest na niej jego imię (Loren, imię to zresztą nie pada przez cały film) oraz napis „Man of the Year” (Człowiek Roku). Fraza ta pojawia się w filmie raz – w otwierającym monologu z offu detektywa. Tylko uważny widz połączy fakty i zorientuje się, jak bardzo obciążającym

---

<sup>26</sup> Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways...*, s. 17.



dowodem jest ten niewielki rekwizyt. Detektyw pozostawia zapalniczkę przypadkowo na miejscu zbrodni, po czym usilnie próbuje ją odnaleźć. Jednak żaden z pozostałych bohaterów nie wpada na ten trop, nawet nie zadaje sobie trudu szukania dowodów. Zapalniczka więc leży tam, gdzie została pozostawiona. Kamera pokazuje ją kilkakrotnie, a wypadki toczą się zupełnie innym torem. Tym samym zostaje odrzucona klasyczna reguła dramaturgiczna Czechowa mówiąca, że raz pokazana strzelba musi w końcu wystrzelić. Zapalniczka u Coenów pełni raczej funkcję przewrotnego MacGuffina, jest elementem fabuły, który – wbrew oczekiwaniom – nie ma wpływu na główną linię fabularną.



Fot. 1.1. Feralna zapalniczka Vissera ukryta pod martwymi rybami  
(*Śmiertelnie proste*, 1984)

W filmie *Śmiertelnie proste* wydarzenia toczą się odmiennym rytmem. Coenowie modyfikują wszelkie zaczerpnięte od Hitchcocka, Hammetta i innych twórców sceny, wątki, motywy. Logika filmowych rozwiązań, żelazny rygor dramaturgii zostaje przez nich rozchwiany i poddany rewizji, przy zachowaniu jednak podobnej wyjściowej sytuacji, typowej dla kina czarnego. W sidła mrocznego świata wpadają bohaterowie, którzy nie są w stanie podołać sytuacji, ani – co więcej – nie rozumieją swojego położenia, kondycji (Abby, Ray i Marty).

## 2. Visser, destrukcyjny detektyw

Detektyw Visser zostaje ustanowiony narratorem, to jego głos z offu rozpoczyna historię, a wypowiedziana kwestia ją kończy. Zabieg ten jest typowy dla wielu filmów *noir* i jednocześnie w tym wypadku dalece wykracza poza konwencję tego kina.



W sekwencji otwierającej słyszymy następujący, wygłoszony zachrypniętym, gardłowym głosem monolog:

Świat jest pełen płaks. Niestety nic nie jest zagwarantowane (ang. *nothing comes with guarantee*). Nieważne, kim jesteś: papieżem, prezydentem Stanów Zjednoczonych, człowiekiem roku, coś może się wydarzyć (ang. *something can always go wrong*). Śmiało. Narzekaj, wyżał się sąsiadom, poproś o pomoc i patrz jak skaczą. W Rosji jest tak, że wszyscy sobie pomagają. Przynajmniej teoretycznie. Ale ja znam tylko Teksas. Tutaj jesteś sam<sup>27</sup>.

Towarzyszą mu ujęcia przedstawiające Dzikie Zachód, ale nie ten, jaki znamy z westernów. Spalony słońcem, surowy pulsujący w upale krajobraz „psują” industrialne elementy scenografii: ciągnąca się po horyzont szosa z widocznym na pierwszym planie fragmentem opony, mającą w oddali fabryka, pompujące ropę żurawie, słupy wysokiego napięcia, reklamowe billboardy. Niskie ustawienia kamery (znajduje się ona tuż nad powierzchnią ziemi) czynią przestrzeń nieprzyjazną. Nie jest to jednak scenografia charakterystyczna dla kina *noir*. Miejscem akcji jest Teksas, tyle – póki co – widz rozumie z monologu i otwierającej film sekwencji statycznych ujęć. Autor wypowiedzi z offu na ekranie pojawi się dużo później, a znaczenie wypowiedzianych przez niego słów stanie się jasne dopiero po lekturze całego filmu i w jego kontekście nabierze sensu. Visser snuje więc swą wypowiedź, ale nie wprowadza ona widza w akcję, nie przedstawia ani jego samego, ani innych bohaterów, nie jest to także rodzaj spowiedzi skruszonego i przegranego bohatera. *Voice-over* w klasycznym filmie *noir* służył do pokazania motywacji działań bohaterów. U Coenów dostarcza szerokiej, filozoficznej refleksji poświęconej naturze współczesnego świata, zwłaszcza amerykańskiego. Tajemnicza ekspozycja awizuje, że Teksas nie jest krainą z klasycznego westernu, w którym dochodziło do walki dobra ze złem, wartości moralne stanowiły priorytet, a honor stawiany był ponad wszystko. To miejsce pokazane zostało jako skrajnie zdehumanizowane. Z komentarza wiemy, że tu na nikogo nie można liczyć. Dawny filmowy symbol amerykańskich cnót dziś stał się ziemią jałową, z której wypompowuje się ropę, ziemią spaloną słońcem, nieprzyjazną, pustą i surową jak relacje łączące mieszkających tam ludzi.

Filozofią przyświecającą tym, którzy wyznają *American way of life*, jest skrajny indywidualizm. Narzekania i płacze nie mają więc sensu. Skargi Abby na męża spotykają się z chłodną reakcją Raya, który powie tylko (za to kilkakrotnie): „Nie jestem doradcą małżeńskim”. Świadomy zasad funkcjonowania tego świata detektyw nie wchodzi w filmie w żadne

---

<sup>27</sup> Fragment ścieżki dialogowej filmu. Frazy podane w języku angielskim służą lepszemu oddaniu ducha kluczowych fragmentów wypowiedzi Vissera.





Fot. 1.2. Teksas jako amerykańska ziemia jałowa  
(*Śmiertelnie proste*, 1984)

układy i od początku do końca zdaje się tylko na siebie, nikomu nie ufa i u nikogo nie poszukuje wsparcia. Jest on skrajnym przykładem *self-made mana*, trzymającego się reguł, jakim hołduje Ameryka<sup>28</sup>. Monolog sygnalizuje jednak, że detektyw panuje nad narracją, a co za tym idzie – nad znaczeniem, mimo że wraz z rozwojem akcji traci kontrolę nad przebiegiem wypadków, za co płaci życiem. Jest to jedyna postać, która obdarzona zostaje skłonnością do autorefleksji i zdolnością do diagnozowania absurdalności świata. Jak pisze Erica Rowell: „W świecie *neo-noir* filmu *Śmiertelnie proste* Coenowie czynią swój pierwszy czarny charakter posłańcem, opowiadaczem, a jednocześnie kreatorem historii, który pada zresztą ofiarą własnej chciwości i własnej sztuki”<sup>29</sup>, dodajmy – gwoili wyjaśnienia – sztuki machinacji. Indywidualizm niszczy społeczne relacje, ale i zdolność jednostki do refleksji. Visser jest więc

<sup>28</sup> Wątek ten podejmuje także Magdalena Kempna-Pieniążek, która, pisząc o kryzysie ideologiczno-poznawczym, zauważa, że „[...] amerykańska historia jest w dużej mierze wynikiem wzajemnych oddziaływań dwóch przeciwstawnych tendencji: konstrukcji oraz dekonstrukcji amerykańskiego snu. *Noir* i *neo-noir* plasują się rzecz jasna na biegunie dekonstrukcji. Klasyczne filmy czarne nie bez powodu roją się od «bohaterów, którzy dla ekonomicznego awansu mogli zabić, spiskować przeciw najbliższemu, przedmiotowo traktować rozkochane uprzednio osoby, w końcu dążyć do niezależności finansowej kosztem samotności i chorobliwej nieufności». Postaci te, owładnięte pragnieniem sukcesu, ujawniały skalę patologii i zwyrodnień, do jakich prowadziło forsowanie w amerykańskiej kulturze mitu sukcesu”. W klasycznym filmie *noir* bohaterem opętanym wizją sukcesu prawie nigdy nie był prywatny detektyw, zaś poklasyczne filmy *noir* częściej oferowały takie rozwiązanie. Zob. Magdalena Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 103–104.

<sup>29</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim. The Films of Ethan and Joel Coen, The Scarecrow Press, Inc., Lanham–Maryland–Toronto–Plymouth, UK 2007*, s. 4.



postać wyjątkową, obdarzoną umiejętnością snucia namysłu nad kondycją rzeczywistości, jednocześnie hołdującą filozofii indywidualizmu oraz posiadającą duszę całkowicie zaprzędaną bożkowi materializmu.

Detektywi z filmów *noir* często opowiadali o tym, co ich spotkało w trakcie prowadzenia sprawy. Z dystansu i perspektywy wprowadzali widzów w mroczny świat, z jakim – za sprawą zrzędzenia losu czy przypadku – przyszło im się zmierzyć. Najczęściej bowiem wnikali się w intrygę, przekraczając ich wyobrażenie o złu. Żaden z nich jednak nie był tak antypatyczny jak Visser, żaden nie budził tak wyraźnej niechęci. Ustanowienie narratorem postaci jednoznacznie negatywnej jest o tyle zabiegiem kontrowersyjnym, że uniemożliwia widzowi jakąkolwiek z nim identyfikację, lecz jednocześnie jedynym logicznym wobec zagubienia i bezrefleksyjności pozostałych postaci. Dzięki takiemu rozwiązaniu wybrzmiewają także wyraźniej brutalny chaos i absurd świata, paradoksalnie dostrzegane jedynie przez człowieka pozbawionego skrupułów, który sam przyczynia się do ich ekspansji. Ponadto sformułowane i skierowane do widza przez Vissera przestrogi („nothing comes with guarantee” oraz „something can always go wrong”) brzmią wyjątkowo złowieszczo, gdyż prawom tym podlegają bez wyjątku wszyscy bohaterowie filmu, a detektyw sam okazuje się największym przegranym, „ofiara swojej własnej historii”<sup>30</sup>. Klasyczny detektyw filmów *noir* z opresji wychodził cało, choć jego wiara w ludzi ulegała znacznemu nadwątleniu. Mądrzejszy o nowe doświadczenia, lecz bardziej sceptyczny i zrezygnowany, unikał zazwyczaj fatalizmu losu, co – nieznacznie, ale jednak – łagodziło pesymizm wymowy. Świadomość natury świata, odkrycie jego absurdu burzyło co prawda nadzieje na jego poprawę, pozostawiało prywatnego detektywa pozbawionym złudzeń, skazanym na bolesne tkwienie w zdegradowanej rzeczywistości, lecz żywym. Visser ginie i wie nie tylko to, że świat jest przesiąknięty złem, które może pochłonać oraz wciągnąć każdego (to zdawał się rozumieć wcześniej, bo planując oszustwo wiedział, że Marty’ego uda się wciągnąć w intrygę), ale i to, że bez względu na starania „coś zawsze może pójść źle”.

Visser jako prywatny detektyw przekracza swoje uprawnienia. Różni się od swoich odpowiedników z okresu klasycznego kina *noir*. Zamiast prowadzić śledztwo, odkrywać stopniowo drugie dno intrygi, w jaką został wplątany, przyjmując zlecenie, staje się owej intrygi *spiritus movens*. Posiada cechy głównego bohatera *Krwawego żniwa*. Działa równie bezwzględnie i prowadząc swoją grę, posuwa się do niejednego morderstwa. Podobieństwo to jest jednak tylko powierzchowne, ponieważ o ile Hammettowski protagonista z czasem dopiero odnajduje przyjemność

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 17.



w zabijaniu i zdaje sobie sprawę z wynaturzenia własnych zachowań (obaj manipulują innymi), o tyle Visser od początku przedstawiany jest jako pozbawiony moralnego kręgosłupa manipulator. Jego pobudki są zresztą zgoła inne. Nie chodzi o wykonywanie pracy, zawód, zlecenie, lecz pieniądze, zysk i perwersyjną przyjemność kontrolowania sytuacji. To w usta Vissera włożona zostaje fraza „money simple”<sup>31</sup>. Pracownika Kontynentalnej Agencji Detektywistycznej, jakkolwiek wychodzi poza swoje uprawnienia, usprawiedliwia fakt, że manipulując, doprowadza do śmierci ludzi skorumpowanych i zdemoralizowanych, ucieka się więc do metod, które są chlebem powszednim dla jego ofiar. Visser często porównywany jest także do Hanka Quinlana z *Dotyku zła* (*Touch of Evil*, 1958) Orsona Wellesa, przypomina go zresztą wizualnie (ten drugi grany jest przez Orsona Wellesa). Quinlan fabrykuje dowody w prowadzonych przez siebie sprawach, nie zawsze gra czysto, jednak ma swoje racje. Ludzie, których posyła do więzienia, są w gruncie rzeczy winni, a film dostarcza także inną motywację postawy bohatera – pokazuje przyczyny jego skorumpowania jako wynikające z traumy doświadczonej w przeszłości. Quinlan stosuje zasadę „cel uświęca środki”, nadużywa władzy od momentu, gdy zamordowano mu żonę.

Visser czerpie ze swojej działalności, niczym nieumotywowanej, niewytłumaczalnej, przyjemność całkowicie perwersyjną. W jego zachowaniu dostrzec można także elementy dewiacji o charakterze seksualnym. W filmie *Śmiertelnie proste* detektyw posiada cechy nałogowego podglądacza, co oczywiście – po części – wytłumaczyć można jego zawodem. Jednak jego zainteresowanie innymi jest też czymś więcej, obsesją wnikania w sprawy obcych w obliczu braku własnego życia. Nie dość, że nie wiemy nic o przeszłości Vissera, to w filmie nie pojawia się żadna postać w jakikolwiek sposób z nim związana, jak na przykład jego współpracownicy itp. Ponadto bohater nie rozstaje się z obiektywem swojego aparatu fotograficznego i wizjerem strzelby. Przypatruje się swoim ofiarom z dystansu, w sposób zapośredniczony. Krąży wokół domu Raya, zagląda przez okna, unika – jeśli to tylko możliwe – kontaktu osobistego. Bezpośrednio rozmawia tylko z Martym. Ray i Abby nigdy go nie spotykają. Nawet w finałowej scenie starcia detektyw nie staje twarzą w twarz ze swoją ofiarą. „Właściciel najbardziej aktywnego spojrzenia z wszystkich czterech bohaterów filmu potrzebuje jednak kryjówki, aby osiągnąć sukces [i odczuć satysfakcję – K. Ż.]. Jego szpiegujące urządzenia wymagają czystego pola widzenia i źródła światła. Bez tego są bezużyteczne”<sup>32</sup>. Visser pozostaje zawsze w cieniu, niezauważony, skryty pod osłoną nocy na

---

<sup>31</sup> Tamże, s. 4.

<sup>32</sup> Tamże, s. 21.



dachu, z którego strzela, w swoim volkswagenie garbusie, którym ucieka, gdy zostaje zauważony przez Raya i Abby. Ginie jednak w pełnym świetle, zdemaskowany, wystawiony na widok innych. Visser potwierdza w ten sposób alienujący charakter amerykańskiego indywidualizmu, jest jego wynaturzonym przedstawicielem.

Zanim po raz pierwszy pojawi się na ekranie i dowiemy się, kim jest i co robi, widzimy jego samochód śledzący auto Raya i Abby, a potem słyszymy jego głos w słuchawce, gdy dzwoni do motelowego pokoju kochanków o poranku. Visser jest niczym nieproszony gość. Jego wścibskość przekracza zaś granice wykonywanego zadania i nie mieści się w ramach zawodowego etosu. Zwłaszcza bezsensowny telefon i kuriozalna rozmowa, jaką odbywa z Rayem, potwierdzają ten fakt, czyniąc zeń dewianta. Marty jest wyraźnie zniesmaczony jego czynami i słowami. Nie prosił ani o przyniesione zdjęcia, ani o relację z seksualnych wyczynów żony i kochanka, tymczasem detektyw nie oszczędza mu szczegółów, jątrząc tylko rany. Jake Gittes [*Chinatown* (*Chinatown*, 1974)], otrzymując podobne zlecenie (śledzenie niewiernego współmałżonka) – jakkolwiek wydaje się podobnie prostacki jak Visser (obu charakteryzuje raczej wątpliwe poczucie humoru, obaj opowiadają w filmie mało śmieszny dowcip) – doradza swojej klientce odstąpienie od zamiarów i powrót do domu. Zdaje się szczerze wierzyć, że jedynie takie postępowanie może ocalić jej związek.

Visser wygląda odrażająco. Otyły, łysiejący i wiecznie spocony śmieje się w sposób rechotliwy i nadmiernie ekspresyjny. Jego małe, głęboko osadzone oczy giną w nalanej twarzy. Nosi jasny garnitur i kowbojski kapelusz, przez co przypomina nie tyle kowboja z westernów, ile jego współczesne, groteskowe wcielenie. W jego fizjonomii i zachowaniu nie odnajdziemy nic z uroku i klasy detektywów takich jak Spade czy Marlowe, których prezencja w połączeniu z szorstkością i ironicznym sposobem bycia stanowiła mieszaninę czyniącą z nich atrakcyjnych mężczyzn. Klasyczni detektywi filmu *noir* otoczeni byli spleenem, pogrążeni w apatii, melancholii i sentymentalnym pesymizmie o romantycznych korzeniach. Cierpieli na *weltschmerzen*, pod płaszczykiem gruboskórności skrywali wrażliwość na okrucieństwa otaczającego ich świata. Postać Vissera jest karykaturalna i surrealistyczna. Otyły detektyw w swoim okrągłym samochodzie wygląda śmiesznie, a jego działania zbliżają go raczej do postaci maniaka i psychopaty. Na myśl przychodzi bohater *Białego żaru* (*White Heat*, 1949) Cody Jarrett. Ten jednak był dużo bardziej impulsywny, popędliwy, otwarcie bezwzględny. Jego okrucieństwo znajdowało jednak uzasadnienie w patologicznej relacji, jaka łączyła go z matką i chorobie psychicznej ojca.

Raymond Durnat, w swojej typologii wyróżniając cykle i motywy kina czarnego, wskazuje na trzy rodzaje psychopatów – bohaterów z defektem,



ludzkie potwory, których jednak nie podejrzewamy o takie skłonności oraz ostentacyjnych zwyrodnialców<sup>33</sup>. Visser zalicza się z pewnością do ostatniej kategorii. Już w pierwszej scenie porównywany jest do gada. Zwierzęta tej gromady kojarzone są zaś najczęściej negatywnie. Marty mówi, że jeśli będzie chciał go znaleźć, to wie, który kamień podnieść. Detektyw podejmuje ten dyskurs, rzucając, że jeśli obetnie mu głowę, to może pełzać bez niej. Sygnet, który nosi na małym palcu, to pęknięty kamień, miejsce gdzie żyją małe gady, takie jak węże czy jaszczurki. Od początku więc Visser charakteryzowany jest jako postać oślizgła. Na związek z gadami może wskazywać także jego nazwisko. W języku angielskim odnajdziemy dwa jego źródła etymologiczne. Visser to swoiste połączenie, kontaminacja dwóch słów. Z jednej strony *viper* (pol. żmija), z drugiej *hiss* (pol. syczeć). Gady, płazy i owady kojarzone są z życiem budzącym się z ciemności (pierwotnym), rozkładem, zgnilizną i smrodem, symbolizującymi zatrucie. Związane z nimi są także upodlenie, czołganie się i płaszczenie przed innymi, czemu jednocześnie towarzyszy małostkowość i podłość. Detektyw przyjmuje pogardliwie rzuconą przez Marty'ego zapłatę, zostaje upokorzony (podnosi kopertę z ziemi), a jednocześnie po chwili wybuchu wisielczym śmiechem. Gady bywają ponadto łączone z zimną krwią, emocjonalnym chłodem i nieufnością. Visser nie ufa nikomu, choć w jednej ze scen mówi Marty'emu jak ważne jest wzajemne zaufanie. Wyłuszcza mu więc swoją fałszywą doktrynę. U Dantego gady były zwierzętami związanymi z piekłem, np. złodziei karano zamianą w gada. Cechy gadzie charakteryzują bohatera aż nadto precyzyjnie<sup>34</sup>. W świecie zwierząt, nie zaś ludzi, sytuuje Vissera także samochód, którym jeździ – volkswagen beetle (pol. żuk, gromada: owady). Żuk w starożytnym Egipcie był symbolem reinkarnacji, ale w okultyzmie związany jest z Belzebubem, władcą chaosu. Taką właśnie funkcję fabularnie pełni Visser.

Visser nie wie, co to honor i zasady (nawet specyficznie pojmowane). Żarty, które opowiada, riposty, jakimi rzuca (ich trafność i ciętość były znakiem rozpoznawczym detektywów filmów *noir* okresu klasycznego i fazy poklasycznej), budzą niesmak. W scenie spotkania z Martym podczas „samochodowej randki”, kiedy dochodzi do zlecenia zabójstwa Abby i Raya, uwagi detektywa mają charakter analno-fekalny. Wiąże się to ze wspomnianym rozkładem i smrodem, ale jest też nawiązaniem do analnej osobowości Marty'ego, o której wspomina Abby, a być może także homoseksualnych preferencji detektywa. W reakcji na złamany palec Marty'ego grupa zgromadzonej w pobliżu młodzieży zadziornie zapyta:

---

<sup>33</sup> Raymond Durnat, *Paint It Black...*, s. 49.

<sup>34</sup> Symbolika gadów zob. Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, North Holland Publishing Company, Amsterdam–London 1974, s. 384–385.



„W cipce pan złamał palec?”. Visser jednak powie: „Wsadziłeś palec nie do tego tyłka, co trzeba?”, a następnie opowie żart o swoim znajomym, który złamał obie ręce. Jego puenta będzie miała inny finał niż się spodziewamy. Zamiast podtekstu heteroseksualnego wybrzmi bowiem fekalno-homoseksualny wątek. Spotkanie Marty’ego i Vissera przyjmuje – co już anonsowałam – postać randki. Kiedy pojawia się Marty, detektyw mówi do dziewczyny, z którą nawiązał przypadkową rozmowę, „Przyszedł mój chłopak” (ang. *my date* – moja randka). Następnie odsuwa tylne siedzenie, co może zostać odczytane jako zaproszenie do intymnego zbliżenia. Marty jednak siada z przodu. Detektyw przy samochodowym lusterku posiada przywieszkę (lalka kobiety w negliżu, której po włączeniu migoczą piersi) i zaczyna się nią bawić, co irytuje Marty’ego. Miejsce tej nietypowej schadzki także wydaje się nieprzypadkowe. Oddalony od miasteczka punkt widokowy, gdzie można dotrzeć jedynie samochodem, to miejsce spotkań młodzieży oraz w kinie amerykańskim często przestrzeń miłosnych amatorów i uniesień nastolatków lub kochanków, którym jednak zazwyczaj towarzyszy zmrok, a nie światło dnia. Ponadto Visser nosi – przypomnijmy – żeńskie imię, Loren. Scena posiada więc jednoznacznie miłosno-erotyczny podtekst, choć daleka jestem od postawienia tezy o homoseksualnym charakterze relacji Visser–Marty czy choćby homoseksualnych skłonnościach Vissera. Marty zresztą wyraźnie odrzuca niesmaczne awanse detektywa, a cała sytuacja wyraźnie go irytuje.



Fot. 1.3. „Miłosna randka” Vissera i Marty’ego  
(*Śmiertelnie proste*, 1984)

W klasycznych filmach *noir* uwiedzenie, w filmie *Śmiertelnie proste* wyraźnie skarykaturowane, było wstępem i środkiem służącym *femme fatale* do nakłonienia kochanka do przestępstwa. Po wstępnych niby-miłosnych podchodach Marty i Visser przechodzą do „właściwej” transakcji,



której przedmiotem jest morderstwo. Marty zleca zabicie żony i jej kochanka, jednak to on jest manipulowany i zwodzony, bowiem detektyw umiejętnie podsycza w nim zazdrość i pychę. Visserowi przypada więc rola kobiety fatalnej, z którą łączy go także motywacja działań. Chodzi wszak o zysk materialny. Vissera kusi wizja pieniędzy Marty'ego i to znacznie większych niż ten skłonny jest zapłacić za wykonanie zlecenia. Ponadto detektyw, podobnie jak *femme fatale*, planuje podwójne oszustwo (ang. *double-cross*). Wcale nie ma zamiaru zabić kochanków, lecz wykorzystać naiwność Marty'ego i to jego się pozbyć. Jedna ofiara i jej ukryte w sejfie oszczędności to lepsze rozwiązanie (bardziej ekonomiczne!) niż dwa trupy. Visser swoim planem eliminuje też współnika, który mógłby go wydać. Jeśli przyjąć taką interpretację, śmierć detektywa wpisuje się w schemat klasycznych filmów czarnych i jest karą, jaką w finale ponosiła *femme fatale*. Coenowie znacznie przemodelowali więc klasyczny układ ról, jednocześnie pozostawiając zasadnicze jego elementy niezmiennymi, choć trudnymi do rozpoznania przy pierwszym oglądzie<sup>35</sup>.

Jednocześnie odnajdujemy wątki charakterystyczne dla fazy po-klasycznej kina *noir* oraz współczesnej powieści detektywistycznej. Już w 1973 roku Helmut Heissenbüttel pisał, że jedną z przemian w obrębie *detective story* jest stapianie się postaci detektywa i sprawcy w jedną osobę, co jednak narracja ujawnia z czasem, jak i z czasem odkrywa swoje własne mroczne oblicze bohater. Visser jest przykładem takiego typu postaci, choć dość wcześnie orientujemy się w jego zamiarach, a i on sam planuje każdą kolejną zbrodnię<sup>36</sup>. Postać ta jest więc amalgamatem trzech typów bohaterów *noir*: detektywa, psychopaty i kobiety fatalnej, tyle że ta ostatnia przyjmuje męskie wcielenie. Można więc mówić o rodzaju połączenia przez Coenów *femme fatale* z *homme fatale*.

### 3. Abby, czyli dysfunkcyjna *femme fatale*

Abby jest jedyną ważną w filmie żeńską bohaterką, jak i jedyną postacią, wobec której widz – przy odrobinie dobrej woli – może żywić cień sympatii, choć częściej zastępuje ją zdziwienie, konsternacja, zakłopotanie.

---

<sup>35</sup> W opinii Kempnej-Pieniążek, choć postać *homme fatale* funkcjonowała w klasycznym kinie *noir*, to jednak na znaczeniu zyskała dopiero w postmodernistycznym filmie czarnym, zwłaszcza erotycznym thrillerze. Jej obecność posiada ładunek dekonstrukcyjny w stosunku do tradycyjnego prezentowania ról płciowych. Zob. Magdalena Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło...*, s. 94–98.

<sup>36</sup> Helmut Heissenbüttel, *Reguły gry powieści kryminalnej*, przeł. Włodzimierz Bialik, „Teksty” 1973, nr 6, s. 60.



Pierwotnie w rolę Abby miała się wcielić Holly Hunter, jednak zajęta innymi projektami podsunęła braciom Coen jako potencjalną odtwórczynię postaci Abby swoją współlokatorkę – Frances McDormand, początkującą wówczas, nikomu nieznaną aktorkę. *Śmiertelnie proste* rozpoczęło więc zawodową karierę McDormand oraz odmieniło jej życie prywatne, gdyż aktorka spotkała Joela Coena, swojego późniejszego męża. Rola przeszła niezauważona, a McDormand powróciła na deski teatru, jednak fakt ten nie dziwi w kontekście konstrukcji postaci Abby, która nie daje szans na spektakularnie aktorski popis, a wręcz wymaga unikania jakiegokolwiek wyrazistości. Z tak postawionym zadaniem McDormand poradziła sobie doskonale.

Abby to opuszczająca i zdradzająca męża żona. Sam ten fakt skłania do podjęcia próby odczytania tej postaci w kontekście figury *femme fatale*. Jednak rozwój akcji szybko uświadamia, że postać ta ma niewiele wspólnego z bohaterkami tego typu. Pierwsza scena filmu sugeruje jednak taką możliwość, nie za sprawą swojego przebiegu, lecz fabularnej funkcji. Dochodzi w niej bowiem do spotkania przyszłych kochanków, co owocuje wspólnie spędzoną przez nich nocą w przydrożnym motelu. Wizualnie przypomina ona zresztą pierwszą scenę *Śmiertelnego pocałunku* (*Kiss Me Deadly*, 1955) Roberta Aldricha, w którym widzimy, jak młoda, odziana tylko w trenczowy płaszcz kobieta zatrzymuje na szosie samochód. Jego właścicielem jest Mike Hammer, detektyw. Przypadkowi znajomi wspólnie podróżują nocą. Kobieta wyraźnie czegoś się boi i przed czymś ucieka. Sama nie wie dokładnie, co począć. U Coenów widzimy Abby i Raya w samochodzie, pokazywanych od tyłu. Jest deszczowa noc. Tylko światła mijających bohaterów aut od czasu do czasu rozświetlają pogrążoną w mroku przestrzeń. Twarzy bohaterów właściwie nie widzimy. Rozmowa jest wyraźnie trudna i nie klei się. Abby wydaje się niepewna, dezorientowana. Nie stara się uwieść Raya, nie jest ani przez moment kokieterijna czy też zalotna. Wydaje się za to szczerze zdziwiona, gdy ten twierdzi, że zdecydował się zawieźć ją do Huston, bo ją lubi. Dalsza wymiana zdań, tak samo nieudolna zresztą, dotyczy relacji Abby i Marty'ego. Kobieta zwierza się ze swoich wątpliwości, obaw, kłopotów małżeńskich w sposób pozbawiony elementów gry i udawania. Nie robi z siebie ofiary, nie wspomina też o chęci uwolnienia się z ograniczającego ją związku. Nie jest zresztą pewna, czy wyjeżdżając podjęła właściwą decyzję. Bohaterka jest kobietą na rozdrożu, żoną, która obawia się swojego męża, ale nie do końca potrafi wytłumaczyć, na czym te obawy się opierają. W jej relacji Marty jest człowiekiem dziwnym, być może psychicznie chorym. Permanentną cechą określającą Abby jest zagubienie. Wciąż powtarza, że czegoś nie wie lub nie rozumie i właśnie ów stan będzie towarzyszył jej do ostatniej sceny filmu, w której nie zdaje sobie sprawy, do kogo strzela i co



tak naprawdę stało się jej udziałem. Kobieta nie ma też żadnych oczekiwań względem Raya ani planów na przyszłość. Jak wspomina, w Huston „coś wymyśli”. Jej działania są prowokowane impulsem, mają charakter odruchowy i przypadkowy. Nie wiemy, co skłoniło Abby do małżeństwa z Martym. Wątek materialnej motywacji nie zostaje poruszony czy choćby zasugerowany. Trudno podejrzewać ją o planowanie intrygi i próbę wmanewrowania człowieka, który właśnie spontanicznie zadeklarował swoją do niej sympatię, w morderstwo. Wręcz przeciwnie – bohaterka powie: „Lepiej, żebym odeszła, niż go [męża – K. Ż.] zabiła”. Kilkakrotnie też prosi Raya o potwierdzenie jego uczuć. Zdecydowana i pewna siebie *femme fatale*, świadoma własnego wpływu na mężczyzn, zdeterminowana, przekonywająca, zawsze panująca nad sytuacją jest antytezą Abby. Ta działa tylko w sytuacjach bezpośredniego zagrożenia (np. w scenie ataku Marty’ego czy Vissera), poza tym pozostaje pasywna i biernie oczekuje na rozwój wypadków. Choć to jej odejście od męża uruchamia lawinę nieprzewidzianych zdarzeń, Abby to raczej *femme fatale* z przypadku, odsączona z wszelkich atrybutów tego typu kobiecości i osobowości, którą najlepiej charakteryzuje wypowiedziana w jednej ze scen kwestia: „Nie wiem, o czym mówisz. Ja nic nie zrobiłam”.

Coenowie całkowicie eliminują z filmu erotyzm. Nie podkreślają seksualnej atrakcyjności Abby. McDormand jest filigranową blondynką, bardzo niepozorną. W całym filmie gra w sposób niezwykle stonowany, nie przydając bohaterce seksapilu. Twarz Abby wyraża notoryczne zdziwienie i dezorientację. Szeroko otwarte oczy i lekko rozchylone usta sprawiają, że bohaterka przypomina zagubione dziecko. Jej stroje są neutralne i nie przykuwają uwagi, nie czynią z Abby seksualnego wampa. Dobrym przykładem jest nocna koszula bohaterki: białoniebieska, na ramiączka, powłóczysta i długa, sięgająca podłogi, nie eksponuje kobiecej figury, ale czyni zeń rodzaj bezbronnej ofiary. Potem ten nocny strój niewinnego dziewczęcia Abby zamieni na szary, mocno zniszczony T-shirt. W kolejnych scenach poranno-nocnych koszule bohaterki zawsze są zgrzebne i mało atrakcyjne. Abby w kreacji, jaką zbudowała McDormand, to zwykła, niczym się niewyróżniająca kobieta, pozbawiona jakichkolwiek cech, które nadałyby tej postaci wyrazistość. Z pewnością nie można jej zaliczyć w poczet *femme fatale* z filmów *neo-noir*, które „niszczą, zabijają, torturują i (czasem dosłownie!) kastrują mężczyzn w akcie rewanzu za całe wieki pozostawiania pod władzą patriarchy”<sup>37</sup>. Trudno też uznać, że Abby może być wytworem męskiej fantazji. Feministyczne interpretacje figury kobiety fatalnej w przypadku tej bohaterki po prostu nie znajdują zastosowania.

---

<sup>37</sup> Magdalena Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło...*, s. 79.



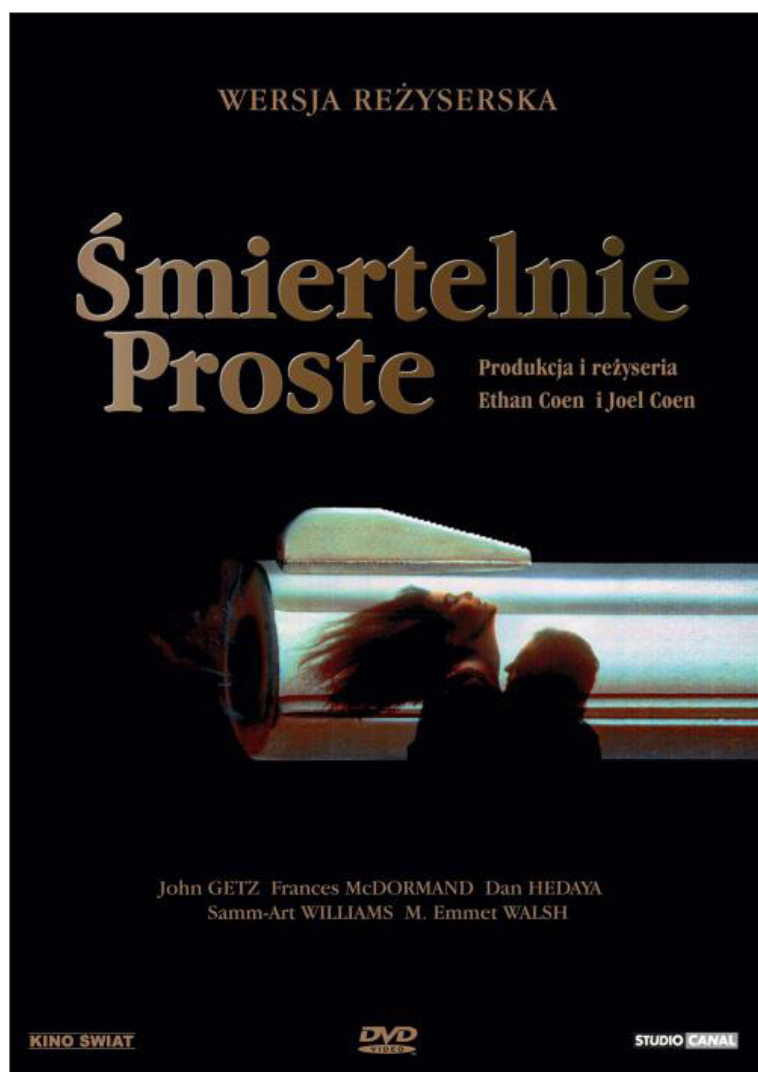
W filmie pokazane zostaje tylko jedno zbliżenie pomiędzy kochankami. Dzieje się to w sposób nieoczekiwany, zwłaszcza w obliczu chwilę wcześniej deklaracji Raya, iż „nie ma sensu teraz niczego zaczynać”. Po cięciu montażowym z samochodu przenosimy się bezpośrednio do motelowego pokoju, gdzie para konsumuje ledwie rozpoczętą znajomość. Obu scenom towarzyszy ten sam nastrój. Wizualnie są one w pewnym sensie jednością. Seks kochanków rozgrywa się, podobnie jak wcześniejsza samochodowa konwersacja, w mroku rozjaśnianym co chwila światłem rzucanym przez przejeżdżające za oknem samochody. Coenowie pomijają więc grę namiętności, uwiedzenie, wzajemne zaloty. Scena łóżkowa staje się, w takim układzie montażowym i przy zastosowaniu czasowej elipsy, konsekwencją nie namiętności czy pożądania, ale niepewności i zagubienia bohaterki. Jak pisze Barton Palmer, to „romans zrodzony z konieczności, niezadowolenia i sposobności”<sup>38</sup>. Podobnie enigmatycznie przedstawiona zostaje kolejna wspólna noc kochanków w mieszkaniu Raya. Tym razem jednak widz nie ogląda już nawet strzępów miłosnych uniesień. Obraz sugeruje jedynie, że doszło do zbliżenia. Wspólną noc poprzedza seria wzajemnych nieporozumień i kolejna enigmatyczna wymiana zdań. Abby nie wie, jak się zachować, nie jest w stanie ocenić, na ile bliska stała się Rayowi i czy coś dla niego znaczy. Nie potrafi nawet zdecydować, czy w obliczu niezręczności sytuacji woli spać na kanapie czy na łóżku. W rezultacie ląduje w salonie i pod wpływem impulsu, poczucia osamotnienia w środku nocy bez słowa wślizguje się do łóżka Raya. Ten przygarnia ją ręką i scena się kończy. Po raz kolejny Coenowie pozbawiają widza widoku erotycznej gry kochanków. Spory tej pary także rozgrywają się w półzdaniach. Nie towarzyszą im gwałtowne wybuchy emocji, szal uniesień. Tym trudniej uwierzyć w słowa bohaterki, która wyznaje kochankowi, że w odróżnieniu od męża ma on „bogatą osobowość”.

Choć Abby niewiele robi, niewiele pojmuje, to jednak męscy bohaterowie żyją podejrzeniami, co do jej nieczystych intencji i dwulicowej natury. Jeśli jest ona *femme fatale*, to tylko w ich mniemaniu, które jednak jest raczej bezpodstawnym oskarżeniem niż mającym jakiekolwiek uzasadnienia wnioskiem. Marty, rozgoryczony swoim związkiem z Abby, od początku podejrzewa żonę o wiarołomność i wydaje mu się, że ta ma romans z – jak ujmuje to Visser – „kolorowym” (najprawdopodobniej czarnoskórym barmanem, zmiennikiem Raya). Dostarczone przez detektywa zdjęcia nie potwierdzają jego przypuszczeń. To nie Meurice jest kochankiem Abby, ale utwierdzają Marty’ego – co jest zresztą sprawą przypadku, który detektyw skwapliwie wykorzystuje – w ogólnym przeświadczeniu o naturze

---

<sup>38</sup> R. Barton Palmer, *Joel and Ethan Coen*, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 2004, s. 17.





Fot. 1.4. Okładka polskiej edycji DVD filmu błędnie sugeruje namiętny romans między kochankami (*Śmiertelnie proste*, 1984 – płyta wydana przez Canal+ w serii „Kino Świat”)

kobiety i podsycają jego wyobrażenia o niej. W rozmowie z Rayem nakreśliła wyrazisty portret Abby, odbiegający jednak znacznie od tego, co wie o niej widz i co zdradza obiektywna narracja. Wymiana zdań przebiega w następujący sposób:

Marty: To droga dupa. Dostaniesz kasę, jeśli mi powiesz, kogo jeszcze posuwa.  
Ray: Dawaj forszę. Chcesz coś powiedzieć, to mów.



Marty: Psycholog jesteś, czy co? Co cię tak bawi? Jestem śmieszny? Jestem dupkiem? Nie, nie, nie, nie. Nie, to nie jest śmieszne. To ona jest śmieszna. I to, że kazałem was śledzić. Bo jeśli nie z tobą sypia, to robi to z kimś innym. A najśmieszniej będzie wtedy, gdy spojrzy na ciebie niewinnie i powie: „Nie wiem, o czym mówisz, Ray. Ja nic nie zrobiłam”. Ale w tej chwili najzabawniejsze jest to, że myślisz, iż wróciła tu po ciebie. To jest, kurwa, zabawne.

Ray odchodzi w milczeniu, ale w jego świadomości pozostają słowa Marty’ego sugerujące, że kobieta, z którą właśnie nawiązał romans, jest manipulantką i notoryczną uwodzicielką zainteresowaną jedynie pieniędzmi, a więc *femme fatale* z krwi i kości. Seria przypadkowych wydarzeń oraz zbiegów okoliczności potwierdzi w jego oczach taki portret Abby i uczyni z niej kobietę fatalną. Tyle że żaden z bohaterów nie wie, iż to kobieta fatalna z przypadku, co – paradoksalnie – dla widza „jest śmieszne”. Ironia Coenów sięga apogeum. W jednej postaci połączone zostają dwa przeciwstawne modele kobiecości – *femme fatale* (Abby w wyobrażeniach Marty’ego i Raya, ale nie fantazmat męskiej wyobraźni) i dziewczyny z sąsiedztwa, z którą bohaterkę łączy naiwność i asekualność oraz pewien rodzaj niewinności. Coenowie jednak w postaci Abby przerysowują cechy dziewczyny z sąsiedztwa. Jej natura – w zestawieniu z tym, jak postrzegają ją mąż i stopniowo Ray – buduje paradoks.

Postać ta w wizualnym opracowaniu braci Coen jest także wyraźnie łączona z lustrem oraz snami, co można potraktować jako wskazanie ważnego dla klasycznego kina *noir* kontekstu psychoanalitycznego. Abby w torebce posiada dwa istotne rekwizyty – niewielki rewolwer z perłową rękojeścią oraz kompaktowe, ozdobne lusterko. Rewolwer, który zabiera z domu, aby czuć się bezpieczniej, zostaje jej wykradziony przez Vissera – jak pisałam rekonfigurację *femme fatale* w filmie. Lusterko pozostaje w torebce. Abby przegląda się w nim tuż przed atakiem Marty’ego, po nocy spędzonej z Rayem. Symbolika lustra jest niezwykle rozbudowana i wieloaspektowa. Jak podaje Władysław Kopaliński, lustro symbolizuje kobiecość, próżność, zalotność, ale i ostrożność, kruchość<sup>39</sup>. Z jednej strony więc Abby spogląda w lusterko, bo na skutek romansu czuje się kobieco, z drugiej – wtargnięcie Marty’ego za moment zagrozi jej kruchemu bezpieczeństwu. Lusterko jest także osobistym amuletem, tarczą ochronną przed demonami<sup>40</sup>. W filmie nie chroni bohaterki przed Martym. Po krótkim spojrzeniu w lusterko uwagę Abby odciąga dziwny odgłos (obecność w domu ich psa, zdradza także bliskość właściciela), co umożliwia Marty’emu atak. Lusterko upada na podłogę. Jednak w odczytaniu

<sup>39</sup> Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 206.

<sup>40</sup> Tamże, s. 208.



psychoanalitycznym lustro oznacza również widzenie, odbicie, dwiistość, refleksję, świadomość, introspekcję, samowiedzę, samokontrolę – cechy, których Abby brak. Po raz drugi w filmie lustro pojawia się we śnie bohaterki. Kiedy Abby wraca do swojego mieszkania po wizycie w zdemolowanym biurze Marty'ego, zdeorientowana zasypia na łóżku. Nie rozumie nic z tego, co zobaczyła, choć powinna. Młotek, który pozostawił włamywacz, pokazywany w ruchu zwolnionym, gdy wypada bohaterce z rąk, świadczy o tym, że to nie Ray dokonał rabunku, on bowiem zna kod do sejfów. Ale Abby ocenia sytuację szybko i pobieżnie, nazbyt schematycznie. Jej spokój ducha zostaje zakłócony, co podkreśla montaż. Jak pisze Rowell: „Po ostatnim zdawkowym spojrzeniu na bar, opada do tyłu i nagle nie znajduje się już w barze, ale z powrotem w swoim mieszkaniu. Takie przejście montażowe chwilowo dezorientuje. Czy bohaterka zemdląca? Czy też pomiędzy sceną w barze a w domu znajduje się elipsa czasowa? Montaż wprowadza surrealistyczny naddatek, aby połączyć nas z jej niejasną «rzeczywistością»”<sup>41</sup>, której fundamenty ulegają zachwianiu i wymagają rekonstrukcji. W kolejnej sekwencji widzimy, jak Abby budzi się ze snu i wychodzi do łazienki, myje twarz i spogląda w lustro. To spojrzenie mogłoby potencjalnie przynieść namysł, którego wcześniej zabrakło i jednocześnie przywrócić bohaterce równowagę. Jednak dzieje się inaczej. Abby słyszy niepokojące odgłosy dochodzące z pokoju. Wraca do sypialni, gdzie na łóżku, ku jej zaskoczeniu, siedzi Marty. Podłoga usiana jest potłuczonym szkłem. Tak miejsce to będzie wyglądało po finałowej konfrontacji kobiety z Visserem. Zdarzenia przyszłe zostają zapowiedziane.



Fot. 1.5. Utrzymana w wizualnej stylistyce noir scena snu będąca zapowiedzią finałowej tragedii (*Śmiertelnie proste*, 1984)

<sup>41</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim...*, s. 15.



Widz, który wie, że Marty już nie żyje, zaczyna rozumieć, iż przebudzenie było fałszywe. Abby wszystko śni, a sen ma charakter przestrogi i ostrzeżenia. Zmarły mąż powie „On też cię zabije” i rzuci w jej kierunku lustro-amulet, czemu w ścieżce dźwiękowej towarzyszy wystrzał pistoletu. Następnie podłoga zostanie zboczona krwią tryskającą z ust Marty’ego.

Abby obudzi się z koszmaru złana potem, jeszcze bardziej przerażona i dalsza od prawdy. Lustro funkcjonuje tu jako:

wróżba, sprawdzian wierności, jasnowidzenie zdarzeń minionych, obecnych i przyszłych (w tej roli zastąpiła je z czasem kula kryształowa). Próbowano za jego pomocą rozpoznawać złodziei i oszustów, przywoływać duchy i stawiać im pytania [...]. W bajkach i legendach lustro ukazywało odległe wydarzenia, twarze osób, przebywających daleko a umierających. Magiczne zwierciadło Kambiskana pozwalało odróżniać przyjaciół od wrogów, wiernych od niewiernych kochanków (Opowieść giermka w *Opowieściach kanterberyjskich* G. Chaucera), podobnie działało zwierciadło Merlina (*Królowa wieszczek* 3,2 Edmunda Spensera); [...] W bajce *Królowna Śnieżka*, spopularyzowanej przez braci Grimm, macocha dowiadyuje się od magicznego zwierciadła, gdzie przebywa królowna. Wg polskiej legendy mistrz Twardowski za pomocą magicznego lustra wywołał na prośbę Zygmunta Augusta ducha Barbary Radziwiłłówny<sup>42</sup>.

Podobna symbolika związana jest ze snem, który może być proroctwem, wróżbą i symboliczną przepowiednią jak w opisanym scenie. Jednak Abby ponownie zbyt powierzchownie odczytuje sytuację. Bohaterka zdaje się traktować sen raczej jako obraz dziennych trosk, projekcję własnych niepokojów i psychozy z jej niedorzecznościami, urojeniami<sup>43</sup>. Sen, w którym pojawia się Marty, potraktowany zostaje jako koszmar. Ani on, ani spojrzenie w lustro nie zostaną przez Abby właściwie zrozumiane. Bohaterka do końca wierzy – pomimo słów Raya oraz dowodów, jakie widziała w barze, lecz je przeoczyła – że jej mąż żyje i jest przekonana o jego wrogich zamiarach względem niej. Brak w jej zachowaniu refleksji, pogłębionej świadomości. Według Rowell Abby częściej niż inni bohaterowie filmu pokazywana jest w stanie nieświadomości, pogrążona we śnie lub właśnie z niego wybudzona. Śpi, gdy Ray odbiera w motelu dziwny telefon, a także wtedy, kiedy ten pozbywa się ciała Marty’ego i dzwoni z budki nad ranem. W koszuli nocnej, świeżo po obudzeniu widzimy ją po powrocie kochanka. Nawet Meurice radzi jej, aby odpoczęła, gdy przychodzi po radę. Łączenie Abby ze snami ma być dowodem tego, że „dwie połówki – jej życia na jawie i we śnie – czynią zeń całość. Abby nie tylko fizycznie uciekła – pozostawiając męża i szukając azylu w ramionach Raya – lecz także wycofała się ze swojego zewnętrznego życia, wybierając

<sup>42</sup> Władysław Kopaliński, *Słownik...*, s. 207.

<sup>43</sup> Tamże, hasło: sen i sny, s. 367–371.



drzemkę”<sup>44</sup>. Wydaje się jednak, że Coenowie zamiast poprzez łączenie Abby ze snami wprowadzać kontekst psychoanalitycznego dualizmu i poszukiwania *alter ego*, postanowili zakpić z tej tradycji i niedoszlą *femme fatale* prezentują jako wiecznie nieprzytomną lunatyczkę, zawsze pozostającą w stanie otumanienia i półprzytomności, które to stany towarzyszą momentowi wybudzania. Przebudzenia Abby są zresztą na ogół gwałtowne i nagłe, towarzyszą im często zrywy i zdezorientowanie bohaterki. Abby śni tylko jeden sen, którego znaczenia zresztą nie rozumie i nie rozważa, czytając go w sposób najbardziej oczywisty. Reszta jej egzystencji to bezrefleksyjne i instynktowne balansowanie na granicy jawy oraz snu i tylko zrządzenie losu, przypadek pozwala jej wyjść z opresji. Tak jak absurdalna jest śmierć Vissera, który nad wszystkim zdaje się panować i wszystko sam zaplanował, tak i absurdalne jest ocalenie Abby, która niczego nie rozumie, niczego nie planowała.

#### 4. Marty, przypadek patologiczny

Julien Marty, właściciel baru „Neon Boots”, w którym występują skąpo odziane tancerki, niewiele ma wspólnego z naiwnymi i niczego nieświadomymi mężami kobiet fatalnych, żyjącymi zazwyczaj pod urokiem swych partnerek i dalekimi od zwątpienia w ich wierność. W klasycznym filmie *noir* [np. *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* czy *Podwójne ubezpieczenie* (*Double Indemnity*, 1944)] odgrywają oni najczęściej role drugoplanowe lub wręcz są jedynie obiektem działań innych bohaterów. Marty przeciwnie – od samego początku podejrzewa Abby o wiarołomność, a swoimi działaniami wręcz prowokuje ją do odejścia. To on zleca najpierw wyśledzenie romansu, a potem zabójstwo kochanków, tym samym po części pełniąc rolę *homme fatale*. Jak pisze Rowell, „jest jak pies, który dużo szczeka, lecz nie gryzie [...] jeśli zaś zaszczeka, to Visser jest tym, którego wyśle, aby ugryzł”<sup>45</sup>. Jednak daleko mu także do tego typu bohatera *noir*, którym kierują merkantylne pobudki. Marty jest zamożny, a Abby traktuje raczej jako część swojego majątku niż ukochaną kobietę.

Kluczem do zrozumienia osobowości tego posepnego mężczyzny zdają się słowa jego żony. Abby w jednej z rozmów opowiada Rayowi, że mąż zwierzył jej się kiedyś, iż w głębi swojego umysłu (kobieta, wypowiadając te słowa, wskazuje na głowę) jest analny. Fraza „Here Abby, in here I’m anal”) zostaje w wydaniu DVD z serii „Kino Świat” błędnie, moim zdaniem, przetłumaczona jako „Jestem gejem”. Klucza należy jednak

<sup>44</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim...*, s. 24.

<sup>45</sup> Tamże, s. 17.



poszukiwać w ważnych dla kina *noir* koncepcjach psychoanalitycznych. Wycofany, zamknięty w sobie i zimny emocjonalnie Marty, najczęściej pokazywany w bezruchu, ma charakter analny. W koncepcji Freuda jest to syndrom skupiający takie cechy osobowości, jak upór, zamiłowanie do porządku i oszczędność. Jak pisze Erich Fromm:

Hipoteza głosiła [hipoteza Freuda – K. Ż.], że podczas wstępnej fazy rozwoju dziecka, po tym, jak usta przestają być głównym narządem przyjemności i zaspokajania, odbytnica (*anus*) staje się ważną strefą erogenną, a większość libidinalnych pragnień skupia się wokół procesu zatrzymywania i wydalania ekskrementów. Wniosek, jaki wyciągnął z tych rozważań wyjaśniał syndrom zachowania jako sublimację albo formację reaktywną, skierowaną przeciwko libidinalnej satysfakcji lub frustracji analności. Upór i oszczędność miały być sublimacją pierwotnej odmowy zrezygnowania z przyjemności zatrzymywania stolca; zamiłowanie do porządku – formacją reaktywną, skierowaną przeciwko pierwotnemu pragnieniu niemowlęcia do wydalania, kiedy ma na to ochotę<sup>46</sup>.

Rozwijając koncepcję charakteru analnego Freuda, Fromm definiuje charakter analno-tezauryzatorski, który z kolei ma w jego koncepcji ścisły związek z sadyzmem, będącym wynaturzeniem tego typu osobowości. W *Anatomii ludzkiej destrukcyjności* czytamy więc, że:

Charakter tezauryzatorski utrzymuje porządek w swym otoczeniu, myślach i uczuciach, ale uporządkowanie to jest sterylne i surowe. Nie potrafi znieść tego, by rzeczy nie były na swoich miejscach, i musi narzucać im porządek; w ten sposób kontroluje przestrzeń; przez irracjonalną punktualność kontroluje czas; poprzez obsesyjną schludność unieważnia kontakty, jakie ma ze światem, który uważa za brudny i wrogi. (Czasami jednakże, kiedy nie mamy do czynienia z formacją reaktywną ani sublimacją, nie tylko sam nie bywa schludny, lecz staje się brudasem i bałaganiarzem). Charakter tezauryzatorski swoją sytuację rozumie jako sytuację obleganej twierdzy; musi przeszkadzać wszelkim próbom wydostania się na zewnątrz i chronić to, co jest w środku. Jego upór i zawziętość stanowią *quasi*-automatyczną obronę przeciwko wtargnięciu. [...] Charakter analno-tezauryzatorski zna tylko jeden sposób zapewnienia sobie poczucia bezpieczeństwa w swoich związkach ze światem: przez posiadanie go i kontrolę, ponieważ niezdolny jest do nadania swym związkom charakteru miłości i produktywności<sup>47</sup>.

Związana z analnością kontrola nad fekaliami i wydzielinami w filmie *Śmiertelnie proste* sygnalizowana jest poprzez odruchy wymiotne, których Marty ku swojemu niezadowoleniu nie jest w stanie opanować. O jego kłopotach gastrycznych i chęci ich okiełznania świadczyć też mogą

---

<sup>46</sup> Erich Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. Jan Karłowski, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 1999, s. 94–95.

<sup>47</sup> Tamże, s. 328–329.



znajdujące się na biurku bohatera szklanka mleka i opakowanie Alka-Seltzer<sup>48</sup>. Przede wszystkim jednak Marty posiada charakterologiczne cechy opisanego typu osobowości. Jest niezwykle uparty i ostrożny. Po- przez ostrożność manifestuje się jego zamiłowanie do porządku, jaki na- daje światu i chęć jego kontrolowania w każdym szczególe. Marty działa precyzyjnie. Skutecznie organizuje sobie pokrycie na pieniądze, które ma zapłacić Visserowi, nagrywając Meurice'owi na automatyczną sekretar- kę wiadomość o okradzeniu sejfu. Chcąc mieć haka na detektywa, pod- krada także jedno ze sfalszowanych przez niego zdjęć. Podejmuje więc liczne środki mające zapobiec ewentualnej wpadce i zdemaskowaniu go jako zleceniodawcy morderstwa. Do domu Raya wkracza przez nikogo niesłyszany, cicho się skradając. Kolejnej nocy Abby powie Rayowi, że Marty jest ostrożny i pewnie nie odnotowaliby odgłosów jego obecności. Ponadto „analny” Marty wytyka Abby, że kochanek nieostrożnie nie za- myka na noc drzwi. Hałas kroków jest zresztą zawsze hałasem robionym przez nieostrożnego Vissera i to on w końcu popełnia błąd i gubi zapal- niczkę. Paradoksalnie Marty, choć cały czas podejmuje zabiegi dające mu poczucie kontrolowania rozwoju wypadków, staje się ofiarą detektywa. Jego chęć panowania nad przestrzenią objawia się za sprawą weneckiego lustra, które oddziela biuro od części baru przeznaczonej dla klientów. Zapewnia mu ono wgląd w to, co dzieje się „na zewnątrz”, w świecie, którego jest właścicielem, a jednocześnie od tego świata go izoluje i sym- bolicznie chroni przed jego brudem i zepsuciem. Porządek, czystość i ste- rylność nie jest domeną Marty'ego. Jest on raczej bałaganiarzem, w biurze pełno jest dziwnych, niepotrzebnych i porozrzucanych przedmiotów, ale kilkakrotnie uwaga widza zostaje zwrócona – za sprawą zbliżenia – na kartkę z napisem „Employees must wash hands” („Pracownicy muszą myć ręce”), która świadczy o tym, że nieporządny Marty oczekuje czy- stości (czyt. porządku) ze strony swoich pracowników, a więc świata ze- wnętrznego. Kartka ta oczywiście jest także aluzją do sytuacji morderstwa i ma być przestrożą dla zatrudnionego przez Marty'ego Vissera. On tak- że powinien „myć ręce”, czyli zacierać ślady zbrodni. Marty podmienia zresztą zdjęcie, które podkrada detektywowi, na kartkę z takim właśnie napisem. Oszczędność bohatera z kolei manifestuje się w sporych kwo- tach przez niego zgromadzonych. Interes Marty'ego najwyraźniej idzie nieźle, a amerykańska filozofia indywidualizmu jest mu bliska. Marty to typowy *self-made man*, wcielający zapewne w życie zasadę, że do wszyst- kiego należy dojść samodzielnie.

---

<sup>48</sup> Alka-Seltzer to środek przeciwbólowy stosowany, m.in. przy bólach głowy wy- wołanych nadkwaśnością żołądka, którą może także załagodzić spożywanie produktów mlecznych.



Tego, co osiągnął i zdobył, z uporem strzeże. Jako własność postrzega nie tylko dobra materialne, ale i związki międzyludzkie. Abby jest dla niego jednym z elementów stanu posiadania i podobnie jak wszystkie inne dobra podlega kontroli. Marty dąży do decydowaniu o życiu żony, tak jak o interesach, dlatego – jak się dowiadujemy – jego pomysłem była psychologiczna konsultacja Abby, a także zatrudnienie prywatnego detektywa do jej śledzenia (formy kontroli). Jak pisze Woolfolk: „Marty jest kilkakrotnie przedstawiany jako spięty biznesmen, który obsesyjnie chroni swoje pieniądze i własność (włączając w to Abby), obsesyjnie do tego stopnia, że popada w obłąd i chorobę”<sup>49</sup>. Odejście żony mocno dotyka Marty’ego nie tyle emocjonalnie, ile ambicjonalnie. Jej ucieczka stała się wykroczeniem przeciwko potrzebie bohatera do sprawowania pieczy nad wszystkim, co postrzega jako własność, a jednocześnie rozbiła jego poczucie bezpieczeństwa świata. Według Fromma „Doświadczenie absolutnej kontroli nad drugą istotą ludzką, wszechmocy wobec niej w istocie tworzy iluzję przekraczania ograniczeń ludzkiej egzystencji, w szczególności dla tych, których życie wyprane jest z produktywności i radości”<sup>50</sup>. Tracąc Abby, Marty musi więc zmierzyć się z kryzysem, przekonaniem o utracie sensu życia, egzystencjalnym niepokojem. Odrzucony zostaje także przez inną kobietę – podobną fizycznie do Abby znajomą Meurice’a, która ostentacyjnie ignoruje jego natrętne zaloty. Nachalny flirt, jaki bohater z nią prowadzi, jest dramatyczną próbą natychmiastowego wypełnienia pustki, zastąpienia jednej własności inną.

Desperacką reakcją Marty’ego w obliczu porażki staje się sadyzm, który już u Freuda był tworem ubocznym charakteru analnego, a – zdaniem Fromma – „zdarza się u tych ludzi, którzy są najbardziej wrodzy względem otoczenia i bardziej narcystyczni, niż jest to w przypadku przeciętnej dla charakteru analno-tezauryzatorskiego”<sup>51</sup>. Marty ewoluuje więc w kierunku patologii osobowości. Jego sadystyczne skłonności ujawniają się w scenie napaści na Abby w domu Raya. Atak, mający cechy gwałtu, nie dość, że zostaje odparty, to przynosi bohaterowi dodatkowe upokorzenie: kobieta łamie palec napastnika, który ten nosi potem zaopatrzony w metalową szynę. Ów palec, symbol falliczny, i jego kontuzja zastępczo stają się świadectwem kryzysu męskości Marty’ego, przejawem utraty przezeń dominującej pozycji. Kryzys męskości i zagrożenie wynikające z rosnącej w społeczeństwie roli kobiet był przyczyną operowania wyrazistą figurą *femme fatale* w wielu klasycznych filmach *noir*. Tu jest on tym dotkliwszy, że Abby niewiele ma wspólnego z tego typu bohaterkami. Ucieczka

---

<sup>49</sup> Alan Woolfolk, *Deceit, Desire...*, s. 87.

<sup>50</sup> Erich Fromm, *Anatomia...*, s. 325.

<sup>51</sup> Tamże, s. 390.



z miejsca zdarzenia zakończona koniecznością zawrócenia z powodu trafienia w ślepą uliczkę ostatecznie potwierdza, że Marty utknął w martwym punkcie i pogubił się. „Sadysta robi to, co robi, ponieważ czuje się pogrążony w niemożności, nieżywy i bezbronny. Próbuje sobie skompensować te braki poprzez zdobywanie władzy nad innymi, poprzez przemianę z robaka, którym się czuje, w boga”<sup>52</sup>. Pozbawiony sadystycznej nawet kontroli nad Abby, Marty nie może już nawet «kochać» poprzez sprawowanie kontroli<sup>53</sup>, pozostaje mu jedynie niemoc, odizolowanie i przerażenie człowieka samotnego. Kolejną cechą sadyzmu, jaką posiada Marty, jest wynik życiowej niemocy (Marty często siedzi bez ruchu na krześle w swoim biurze), potrzeba podporządkowania się innym, jednostkom, które są silne. Sadysta bowiem „Podziwia, kocha i podporządkowuje się tym, którzy mają władzę, pogardza zaś i tymi, którzy są bezradni i nie potrafią się bronić, oraz pragnie ich kontrolować”<sup>54</sup>. Taką postacią staje się Visser, który w odróżnieniu od Marty’ego kontroluje (póki co!) Abby i Raya za pomocą swojego aparatu fotograficznego i inwigilacyjnych metod. Julian Marty wpada więc w sidła detektywa i poddaje się jego sugestiom, ale daleki jest od uwielbienia, podziwu dla figury dominującego.

Właściciel baru z jednostki o skłonnościach sadystycznych zamienia się w nekrofila. Fromm zauważa, że „nawet sadyści są wciąż związani z innymi ludźmi; pragną ich kontrolować nie zaś niszczyć”<sup>55</sup> i w rzeczy samej początkowo bohater nie myśli o zleceniu zabójstwa. Jednak „Ci, u których brak nawet tego perwersyjnego związku z drugim, którzy są jeszcze bardziej wrodzy i narcystyczni, ci właśnie muszą być nazwani nekrofilami. Ich celem jest przekształcanie wszystkiego, co żyje, w materię nieożywioną; pragną zniszczyć wszystko i wszystkich, czasem nawet samych siebie; ich wrogiem jest samo życie”<sup>56</sup>. Osobowość Marty’ego więc ewoluje, a „rozwój przebiegający następująco: normalny charakter analny → charakter sadystyczny → charakter nekrofiliczny, określany jest kierunkowo przez wzrost narcyzmu, brak związku z innymi i destrukcyjność”<sup>57</sup>. Bohater, tracąc grunt pod nogami i nie widząc perspektyw na powrót do stanu przed odejściem Abby, zleca morderstwo wiarołomnej żony i kochanka, a z wycieczki na ryby, która ma zapewnić mu alibi, przywozi cztery martwe okazy tego rodzaju, które nonszalancko rzuca na swoje biurko. Wreszcie sam kończy jako „żywy trup” w płytkim grobie.

---

<sup>52</sup> Tamże, s. 327.

<sup>53</sup> Tamże.

<sup>54</sup> Tamże, s. 326.

<sup>55</sup> Tamże, s. 390.

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> Tamże.



Marty staje się uosobieniem anatomii ludzkiej destrukcyjności ogarniającej Amerykę jako rezultat egzystencjalnych niepokojów i niepewności wynikających z postępującej alienacji jednostek hołdujących filozofii indywidualizmu. Jego groźby rzucane w kierunku Vissera są śmieszne, małżeństwo okazuje się fiaskiem, próby odzyskania żony i poderwania innej kobiety – nieudane i upokarzające, zlecenie morderstwa kończy się śmiercią zleceniodawcy. Pieniądze, które Marty ma, nie są gwarantem jakiegokolwiek sukcesu.

## 5. Ray, zagubiony kowboj

Ray, kochanek mimo woli, w *Śmiertelnie proste* pełni funkcję analogiczną do roli Franka z filmowych adaptacji *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* – szczególnie brawurowo odegranego przez Jacka Nicholsona w wersji z 1981 roku. Podobieństwo jest jednak tylko powierzchowne i sprowadza się do literalnych analogii: Ray i Frank wdają się w romans z żoną właściciela lokalu, w którym pracują. Z temperamentu i natury wszystko ich właściwie różni.

Cainowski Frank i jego późniejsze kinowe inkarnacje to amanci urzekający swą niepokorną naturą, o skłonnościach do włóczęgi, nigdzie niezagrzewający na dłużej miejsca, wolne ptaki, mężczyźni mogący zaoferować kobiecie życie, może nie pełne dostatku i bezpieczne, ale z całą pewnością interesujące, obfitujące w przygody, niestandardowe. Urok wagabundy, pełen dyskretnego romantyzmu, tajemnicy i czaru niejasnej przyszłości podnosi ich atrakcyjność jako potencjalnych partnerów, jest obietnicą i nadzieją na mniej banalne, ciekawsze i pełniejsze życie, chciałoby się powiedzieć – życie pełną piersią. O tym marzy Cora, tkwiąc u boku zamożnego, lecz nudnego męża.

Ray nie składa żadnych obietnic, wręcz przeciwnie – stara się unikać jakichkolwiek zobowiązań. Jego zachowawczość, ostrożność, a nawet asekuranctwo awizowane są, gdy dwukrotnie podkreśla, że „nie jest psychologiem” (ang. *marriage consultant*) i „nie wie, co jest grane”. Co więcej, bohater dodaje „I nie chcę wiedzieć”. Nawet jego wyznanie afektu, jakim darzy kobietę, jest emocjonalnie raczej chłodne, wymuszone sytuacją. Sprowadza się zresztą do słów: „Ale cię lubię. Zawsze lubiłem”, za czym idzie jednak zachowawcze: „Teraz nie ma sensu niczego zaczynać”. Jeśli więc ktoś podejmuje w tym duecie jakieś decyzje, nawet te nie do końca zaplanowane, świadome i przemyślane, to mimo wszystko jest to Abby. Ray nie uwodzi kobiety, a nawet nie odpowiada z entuzjazmem na wysyłane przez nią sygnały zainteresowania i chęć nawiązania relacji.



Jest typem milczka, który – jak zauważa bohaterka – nie mówi „miłych rzeczy”. Dopiero po zakopaniu Marty’ego o poranku Ray zadzwoni do kochanki z przydrożnej budki telefonicznej, by wyznać jej miłość, bowiem „po omacku szuka jakiegoś rodzaju odkupienia, a intuicja podpowiada mu, że może ono mieć swe źródło jedynie w miłości”<sup>58</sup>. Miłość stanowi – jak się zdaje – dla niego samego sposób racjonalizowania działań i wydarzeń, toteż *post factum* zaczyna wierzyć w swoje uczucie do Abby. Niemniej sprawia, że zabija dla kobiety, która nigdy go o to nie prosiła. Ray chroni Abby nie z miłości, lecz odpowiedzialności za dokonane wybory, a nawiązanie romansu można traktować jako próbę przełamania absurdu świata, próbę zresztą nieudaną, bo jeszcze bardziej alienującą, generującą ciągłą podejrzliwość i nieufność względem partnera, co przypomina o Sartre’owskim „człowiek człowiekowi wilkiem”. Kochankowie wzajemnie się reifikują, nie będąc w stanie okazać sobie empatii. Ray odwozi Abby do Huston, bo „ją lubi”. Decyduje się na ostateczne pozbycie się Marty’ego, gdyż stanął w obliczu takiej konieczności. W drogę decyduje się wyruszyć dopiero pod koniec filmu, gdy uczucie kochanki wydaje się wątpliwe, a zbrodnia, jakiej dokonał, nieznośnie mu ciąży. Zanim ruszy przed siebie, Ray po raz ostatni postanawia ostrzec kochankę przed niebezpieczeństwem. O jego przeszłości nie wiemy nic, trudno jednak podejrzewać, aby człowiek tak zachowawczy i działający jedynie pod presją sytuacji, w sposób instynktowny raczej niż schematyczny, był typem wolnego ptaka. To okoliczności wymuszają na nim reakcję oraz konieczność podjęcia decyzji, za którą ponosi odpowiedzialność.

Ray przynależy więc do grupy postaci, które w klasycznym filmie *noir* drogą zrządzenia losu wpłątywane były w mroczną intrygę, jak choćby bohaterowie *Podwójnego ubezpieczenia* (*Double Indemnity*, 1944) czy *Damy z Szanghaju* (*The Lady from Shanghai*, 1947). „Jednak – jak pisze Robson – podczas gdy większość bohaterów czy czarnych charakterów w opowieściach kryminalnych i filmach *noir* obciążonych jest jakimś fatalnym defektem charakteru lub tęsknota i żal za czymś uruchamia zły los, Coenów interesują bardziej absolutne ofiary życiowe, które przegrywają, ponieważ nie są w stanie sprostać zadaniu, jakiego się podjęły”<sup>59</sup>. Ray więc jest zwykłym facetem bez pragnień, ambicji, tęsknot czy urazów, wrzuconym w absurd świata, jest Musilowskim „człowiekiem bez właściwości”, stojącym w obliczu konieczności zmierzenia się z rzeczywistością. Decyzje przez niego podjęte, zadanie, jakie stawia przed sobą (uchronić Abby przed odpowiedzialnością za śmierć męża), przerastają go. Ocenia zresztą rzeczy nazbyt pochopnie, wyciąga błędne wnioski, kierując się myślowymi

---

<sup>58</sup> Josh Levine, *The Coen...*, s. 18.

<sup>59</sup> Eddie Robson, *Coen...*, s. 24.



schematami. Widząc colta z perłową rękojeścią, automatycznie uznaje, że strzelała jego właścicielka, a dalej instynkt podpowiada mu, jak się zachować, choć nie daje znaków, że zadanie przerasta jego możliwości.

W filmie pojawia się wiele niedostrzeganych przez bohatera sygnałów jako rodzaj przestrogi ze strony narracji obiektywnej. W filmie *Śmiertelnie proste* Ray zostaje ostrzeżony dwukrotnie. Oba znaki zwiastujące katastrofę pojawiają się w przywoływanej już długiej scenie pozbywania się na wpół żywego Marty'ego. Najpierw jadąc samochodem, Ray trafia na radiową audycję poruszającą apokaliptyczną tematykę. Głos w radiu mówi: „...jestem przekonany, że ten Antychryst wciąż dziś żyje i mieszka gdzieś w Europie w tym sojuszu dziesięciu narodów, o którym mówię...”. Czyżby Antychrystem był Visser? Ponadto jadąc po feralnej nocy o poranku szosą, bohater mija samochód, którego kierowca, starszy kowboj, mierzy do niego z dłoni niczym z rewolweru, co stanowi ewidentną zapowiedź śmierci.

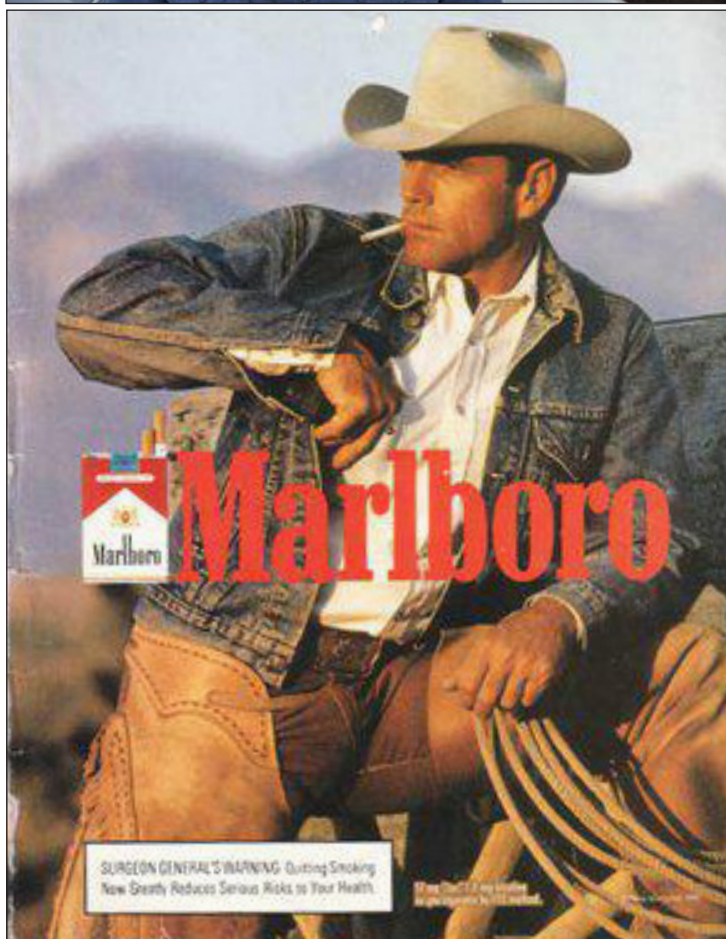
Typowość Raya, niezdolnego do refleksji niemalże do końca filmu, podkreślana jest także za sprawą jego wizualnej stylizacji. Bohater przypomina słynnego *Marlboro Man*, postać wykreowaną przez amerykańską reklamę i na stałe wpisaną do zbioru popkulturowych ikon. Pierwotnie marka papierosów Marlboro skierowana była do kobiet, jednak w latach 1954–1959 koncern zdecydował się sprzedać swój produkt także męskiej części społeczeństwa. Na początku lat pięćdziesiątych na rynki wprowadzono, ze względu na podjęcie kampanii antynikotynowej przez środowiska medyczne, papierosy z filtrem, które wyglądały jednak jeszcze bardziej kobieco niż te bez filtra. Zadanie działu marketingu Marlboro nie było więc łatwe – produkt potrzebował zmiany wizerunkowej. Kampania reklamowa *Marlboro Man* odniosła jednak sukces. Operowała przede wszystkim wizerunkami mężczyzn wykonujących różne zawody, ale największą popularność zyskały serie „Marlboro Cowboy” i „Marlboro Country”, w których przedstawiano w westernowym otoczeniu wolnego i niezłomnego kowboja. Papieros w jego ustach stał się symbolem męskości i niezależności.

Ray posiada co prawda atrybuty wizualne *Marlboro Man* (nosi kowbojki i skórzany pasek, koszule, teksasowe kurtki, jest przystojny, a wreszcie widzimy go z papierosem w ustach), jednak motoryka jego ciała i mimika twarzy wyrażają niepewność, dezorientację, zagubienie, konsternację, nie zaś nonszalancję i luz. Jak pisze Magdalena Kempna-Pieniążek, współcześnie „nawet wypowiedzi o charakterze seksistowskim czy próby kultywowania wizerunku tzw. *macho* są odbierane przede wszystkim jako sygnał poczucia zagrożenia tradycyjnie rozumianej męskości”<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Magdalena Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło...*, s. 86.





**Fot. 1.6a i 1.6b.** Ray jako zdesperowany i zrezygnowany Marlboro Man (*Śmiertelnie proste*, 1984) oraz plakat reklamujący papierosy tej marki. Zdjęcie wykonane przez malarza i fotografa Richarda Prince, <http://przerwanareklame.pl/reklama/znani-nie-do-konca/> (dostęp: 17.05.2017)



Ray to *Marlboro Man* w kryzysie, pozbawiony właściwości i cech, jakie przypisywano tego typu męskości. Bohater niepewnie przygląda się rodzinnym zdjęciom w domu Abby, z rezerwą głaszcze jej psa, w rozmowie z Martym unika otwartej konfrontacji, cały czas pozostając raczej człowiekiem wycofanym, zdziwionym rozwojem wypadków niż gotowym stawić im czoła. To kowboj, który stanął w obliczu niezrozumiałego dlań świata, rodem z filmu *noir*, nie zaś westernu, w którym podziały na dobro i zło są na ogół jasne i klarowne. Ray nie jest w stanie pojąć własnej sytuacji, a kiedy zaczyna się domyślać jej prawdziwych sensów, ginie. Erica Rowell wskazuje na symboliczność imienia bohatera. Angielskie słowo *ray* oznacza promień światła<sup>61</sup>, ale też promień nadziei na ocalenie, dlatego bohater jako jedyny zbliża się w swych domysłach do prawdy, tyle że promień nie wystarczy, aby rozświetlić mroki świata *noir*.

## 6. Ikonografia

W *Śmiertelnie proste* w sposób przemyślany zostaje zorganizowana warstwa scenograficzna. Trudno mówić o pietyzmie w odtworzeniu ikonografii klasycznego kina *noir*. Mamy do czynienia raczej z połączeniem typowych dla filmu czarnego oraz westernu elementów scenograficznych. W filmie pojawiają się też rekwizyty i przedmioty niewpisujące się w ikonografię żadnego z wymienionych gatunków, a jednak budujące dodatkowe sensory i dużo wnoszące do interpretacji filmu.

*Śmiertelnie proste*, o czym była już mowa, rozgrywa się w scenerii westernu, brak tu miasta rodem z kina *noir*, pełnego labiryntowych zaułków, wiecznie skąpanego w deszczu i okrytego mrokiem. Jednak wiele poszczególnych miejsc akcji pokazywanych zostało w typowej dla klasycznego filmu czarnego wizualnej poetyce. Przykład może stanowić prezentacja baru Marty'ego ze striptizem czy przydrożnego, taniego motelu, w którym zatrzymują się Ray i Abby, a także ujęcia przedstawiające szosę. Wszechobecne są neony, większość scen rozgrywa się w nocy lub o zmroku, na ścianach pomieszczeń królują niepokojące światłocienie. Wszędzie jednak pojawiają się także elementy rodem z Dzikiego Zachodu, widoczne zwłaszcza w kostiumach bohaterów. Zarówno film *noir*, jak i western mają w filmie swój wizualny symbol wielokrotnie eksponowany.

Ikonografię filmu czarnego ewokuje przede wszystkim obecność wentylatorów, często pokazywanych w zbliżeniu i z dziwnych punktów widzenia. W klasycznych filmach *noir*, jak i obrazach fazy *neo*, sugerowały one gęstość atmosfery, napięcie sytuacji, duszność świata. Pracujący

---

<sup>61</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim...*, s. 21.



z charakterystycznym szmerem wentylator znajduje się na zapleczu baru, w biurze Marty'ego. Jego skrzydła nieustająco i miarowo obracają się, a bohater wpatruje się w ten monotonny ruch, siedząc na krześle po-grążony w myślach, samotny – po raz pierwszy po rozmowie z Rayem. Zdruzgotany odejściem żony rzuci zresztą do Meurice'a: „Zostaję tutaj, w piekle”. W rzeczy samej, jego biuro i bar to piekło, gdzie doświadcza alienacji, gdzie zginie oraz gdzie zapewne podejmuje decyzję o zleceniu zabójstwa kochanków i wpada w sieć intryg Vissera. W tym piekle wentylator mieli ludzkie myśli, miesza w głowie, mąci zmysły. Abby rozpoznaje głucho telefony jako działanie Marty'ego, dzięki odgłosowi wentylatora, który słyszy w słuchawce.

Jednak najciekawsza sekwencja z wentylatorami pojawia się w scenie pierwszej nocy Abby u Raya. Rozpoczyna się ona ujęciem wentylatora zza pleców Marty'ego wciąż niezmiennie siedzącego w tym samym miejscu i w tej samej pozie, wpatrującego się w kołowy ruch łopatek. Po cięciu Marty zostaje pokazany od przodu, a w kolejnym ujęciu powraca, tym razem w bliższym planie, wentylator. Początkowo mamy wrażenie, że to ten sam wiatrak, ale dzięki ruchowi kamery okazuje się, że jesteśmy już w domu Raya, w salonie, gdzie na kanapie próbuje usnąć Abby. Pomie-dzy parą właśnie doszło do pierwszego nieporozumienia. Kochankowie śpią osobno, w oddzielnych pokojach zostają ze swoimi myślami i swo-im zagubieniem. Każde samotnie, w bezruchu rozważa sytuację i pato-we położenie, w jakim się znaleźli. Ujęcia wentylatora pojawiają się więc trzykrotnie, tak jak trzech jest bohaterów, którzy w tym samym momen-cie doświadczenia dramatu alienacji. Po ostatnim ujęciu przedstawiającym wentylator widzimy samotność Raya. Następnie na zakończenie sekwen-cji (utrzymanej zresztą w charakterystycznym stylu wizualnym *noir* z głę-bokim światłocieniem rzucanym na ściany przez żaluzje i inne obiekty) kolejno pojawiają się zestawione w montażu symultanicznym ujęcia znów prezentujące trójkę protagonistów poprzez ruch przerywających własną niemoc i stagnację. Ray i Marty wyciągają ręce spod głowy, a Abby decy-duje się wstać i pójść do pokoju kochanka. Motyw wentylatora powraca także w scenie, w której Visser strzela do Marty'ego. Towarzyszy jej przez cały czas stopniowo nasilający się odgłos ramion wiatraka tnących stojące w miejscu, gęste powietrze. Sam rekwizyt widzimy dwukrotnie: najpierw w planie ogólnym przedstawiającym biuro, a potem w ostatnim ujęciu sceny kamera skierowana w dół przez – co znaczące – majestatyczne łopa-ty klimatyzatora pokazuje postrzelonego już Marty'ego, który wygląda jakby wpadł w ich kleszczowy uścisk. Jego umieraniu wtóruje złowiesz-czy rytm ciętego powietrza, słyszalny także w scenie, w której Ray wy-nosi ciało z baru. Świadectwem tłących się w bohaterze resztek życia są zaś ciche, elektroniczne dźwięki wydawane przez komputer. Zbliżenie



wentylatora powróci także, gdy Visser nie znajdzie w torebce Abby swojej zapalniczki, co skłoni go oczywiście do refleksji nad kłopotami, jakie ta sytuacja może spowodować.

„Podskórnice” niejako, poprzez elementy wizualne w filmie obecne są też inne motywy i wątki tematyczne kina *noir*. Jednym z nich jest motyw rozpadu rodziny i jej zagrożenia, obecny choćby w *Przylądku strachu* J. Lee Thomsona (*Cape Fear*, 1962) czy *Suddenly* (*Suddenly*, 1954) Lewisa Allena. Abby i Marty nie mają dzieci, rodzina, jaką tworzą, jest niepełna, ale dom wydaje się wartością ważną, zwłaszcza dla Marty’ego. W jednej z kluczowych scen sfrustrowany Marty siedzi na zapleczu swojego baru. W przebitkach widzimy znajdujący się nieopodal piec i płonące w jego wnętrzu przedmioty, także domowe sprzęty, takie jak taborety, szafki czy dywany. Piec przypomina dom z kominem, a przedstawiające go ujęcia można odczytywać jako wizualizację myśli Marty’ego, który rozważa rozpad swojego małżeństwa (czyt. domu). Stan ducha Marty’ego oddaje także ścieżka dźwiękowa. W tym wypadku zdenerwowanie i gorycz bohatera znajdują swój ekwiwalent w wyraźnie słyszalnym odgłosie elektrycznego spięcia. Ponieważ wyładowania towarzyszą jego niełatwej rozmowie z Rayem, można też interpretować je jako audialny odpowiednik naturalnego w tej sytuacji konfliktu mężczyzn. W warstwie obrazowej i dialogowej kłótnia nie wybucha, wymiana zdań ma przebieg spokojniejszy niż można by oczekiwać, Marty nie wpada w furję. Wewnętrzne emocje bohatera są ujawniane za pomocą zewnętrznych, dobrze zakorzenionych w świecie przedstawionym i jak najbardziej diegetycznych jego elementów, które dodatkowo ewokują mroczny nastrój. Wątek domu powraca także za sprawą znajdujących się przy szosie billboardów, które mija Ray. Na dużej, podświetlonej tablicy reklamowej, na czerwonym tle widnieje biały napis „VALUE Doyle Wilson HOMES”, co należy tłumaczyć jako „Ceń domy Doyle’a Wilsona”, ale przy wycięciu nazwiska o inne czcionce (litery pisane ręcznie) pozostają drukowane słowa „WARTOŚĆ” i „DOMY”. Znaczące jest tutaj słowo „HOMES”, które nie oznacza budynku (ang. *house*), lecz dom w sensie ogniska domowego, związanego właśnie z wartościami rodzinnymi.

Westernowa ikonografia manifestuje się przede wszystkim poprzez kostiumy oraz drobne rekwizyty, takie jak przewijający się tu i ówdzie motyw byka (bycza głowa wykonana z kartonu leży w biurze Marty’ego, kształt tego zwierzęcia posiada także przycisk do papieru, na którym Visser dogasza papierosa). Przede wszystkim jednak Coenowie konsekwentnie eksponują kowbojskie buty noszone przez Raya i Marty’ego. To właśnie pomiędzy nimi powinno dojść do pojedynku. Pokazywane są one najczęściej w zbliżeniu, które rozpoczyna scenę. Na ogół zachowany zostaje podobny wzorzec obrazowania: najpierw widzimy zbliżenie kowbojek,



a potem dzięki ruchowi kamery w kadrze pojawia się ich właściciel. Buty są symbolem miejsca, z którego pochodzą (Teksas) oraz kojarzonych z nim wartości i moralnego kodeksu honorowego. Marty wiecznie siedzi z nogami odzianymi w eleganckie, skórzane kowbojki, wyciągniętymi na biurku. Ray zazwyczaj idzie, ostrożnie zbliża się lub skrada do miejsca docelowego, jego buty są zamszowe i mniej wystawne. Tym samym pasywność i umiarkowana, lecz jednak aktywność, zostają ze sobą skonfrontowane. Bierny Marty szybko ginie, poruszający się ostrożnie Ray dłużej pozostaje przy życiu. W jednym z ujęć pojawiają się też ozdobne kowbojki damskie, noszone przez striptizerkę. Obuwie to zostaje skonfrontowane z noszonymi przez czarnoskórego Meurice'a, białymi sportowym tenisówkami, sygnalizującymi, że bohater pochodzi z innej części Stanów, najprawdopodobniej wschodniego wybrzeża. Meurice'a wyróżnia wizualnie jasny, sportowy strój, kontrastujący z ciemną skórą, co czyni zeń postać „z innego świata”, rodzaj anioła opatrności. Barman wykazuje się też największą aktywnością, próbując załagodzić konflikt między Martym i Rayem. Jego buty widzimy w scenie, w której przeskakuje przez bar, wykonując w trakcie tej czynności kilka dynamicznych podskoków i zmierzając w kierunku sali pełnej ludzi. W analogicznej scenie pokazany zostanie także Ray, tyle że kierunek jego ruchu będzie odwrotny – Ray zmierza na zaplecze, do piekła, prosto do serca mroków *noir*, gdzie na wpół martwy leży już Marty.



Fot. 1.7. Westernowa ikonografia eksponowana w planach bliskich  
(*Śmiertelnie proste*, 1984)

Znaczącym elementem scenograficznym, choć niezwiązanym z ikonografią żadnego z dwóch zasadniczych dla filmu gatunków, są też cztery ryby przywiezione przez Marty'ego z wyprawy-przykrywki. W filmie



*Śmiertelnie proste* pokazane zostają kilkakrotnie w zbliżeniach, często w planie przednim, z dziwnych punktów widzenia. To ich ciała przykrywają feralnie zagubioną zapalniczkę, ukrywając tym samym klucz do kryminalnej zagadki. Zanim jeszcze ktokolwiek zginie, martwe ryby awizują nieciekawy koniec. Jak zauważa Woolfolk, Coenowie dają do zrozumienia, że coś tu śmierdzi lub jest *fishy*, czyli podejrzane<sup>62</sup>. Pełniejsza jest jednak interpretacja Palmera, który sugeruje następujące odczytanie motywu ryb:

Od momentu gdy finansowe ustalenia z Visserem jako „mordercą do wynajęcia” zostają sfinalizowane, ryby służą jako korelatyw przypuszczalnie zlikwidowanej dwójki kochanków, jak i dwójki konspiratorów pozostających w kleszczowym oraz śmiertelnym uścisku. Po zastrzeleniu Marty’ego, te psujące się wodne kręgowce nadal leżą na biurku, aby w kolejnych scenach rozgrywających się w biurze przypominać o zabójstwach Marty’ego i Ray’a<sup>63</sup>.

Gwoli uzupełnienia warto dodać, że w poszczególnych ujęciach raz widzimy cztery pogrupowane parami ryby, innym razem tylko trzy, co odpowiadałoby ogólnej liczbie protagonistów oraz finalnej liczbie trupów w filmie (giną kolejno Marty, Ray i Visser).

## 7. Pusty świat, puści ludzie

Zasadniczym problemem bohaterów *Śmiertelnie proste* i świata wykreowanego w filmie, świata Ameryki okresu rządu Ronalda Reagana<sup>64</sup>, jest powodująca egzystencjalny niepokój alienacja, wynikająca z braku komunikacji, wzajemnej nieufności i skrajnego indywidualizmu. Uniwersum filmu ukazuje świat zimnej wojny, jaką prowadzą wszyscy ze wszystkimi, wojny, która była obsesją Reagana, doprowadziła do wyścigu zbrojeń, a finalnie przyczyniła się także do upadku komunistycznego Związku Radzieckiego. Pojawienie się więc aluzji do sytuacji w Rosji, gdzie „wszyscy sobie pomagają”, w rozpoczynającym obraz *voice-over* Vissera nie jest przypadkowe, w USA nikt już nikomu nie pomaga, a nawet nikt nikogo nie słucha i z nikim nie rozmawia. Jak sugeruje Rowell:

---

<sup>62</sup> Alan Woolfolk, *Deceit, Desire...*, s. 85.

<sup>63</sup> R. Barton Palmer, *Joel and Ethan...*, s. 26.

<sup>64</sup> Do postaci Ronalda Reagana odsyła dyskretnie zapalniczka Vissera z napisem „Man of the Year”. Ten prezydent Stanów Zjednoczonych w latach 1981–1989, wywodzący się z Partii Republikańskiej, dwukrotnie zdobył tytuł Człowieka Roku magazynu „Time” – w 1980 i 1983 roku.



Grając z konwencjami i oczekiwaniami widza, Coenowie przetasowują typowy dla „Me Generation” miłosny trójkąt. W wystylizowanym Teksasie każdy mężczyzna gra do własnej bramki; kobieta zaś jest bezmyślna. Pokrętny monolog Vissera dotyczący ideałów stanowi z kolei policzek w twarz amerykańskiego patriotyzmu strachu, który panował w USA w 1984 roku. W kraju, który utknął w potencjalnie apokaliptycznym wyścigu zbrojeń z Rosją, głos wygłaszający otwierający monolog z offu zwyczajnie chwali socjalizm i rzuca cień na amerykański indywidualizm. W końcu tylko jednemu samotnemu jeźdźcowi udaje się umknąć z mrocznego, teksańskiego świata, jego partnerzy nie zdołają przetrwać. Jednak ocalenie Abby nie jest zwycięstwem nadszarpniętej i nadwątlonej niezależności<sup>65</sup>.

Coenowie wskazują, choć w sposób dyskretny, na czynniki społeczno-historyczne wpływające na kondycję amerykańskiego społeczeństwa. W klasycznym kinie *noir* owym kontekstem – przyczyną pogrążenia się rzeczywistości w mroku destrukcyjnych impulsów i pesymizmie była II wojna światowa, a także inne konflikty zbrojne, np. wojna w Wietnamie. Kempna-Pieniążek odnotowuje, że w postmodernistycznej fazie *noir* często przedstawiane są wojny futurystyczne, których jeszcze nie było, a cały nurt „jest podszyty poczuciem kresu – niekoniecznie w dosłownym rozumieniu tego sformułowania. Różne bowiem bywają apokalipsy: obok wizji spektakularnych, obfitujących w kataklizmy na globalną skalę, pojawiają się wyobrażenia związane z wewnętrznym wymiarem «czasu końca», z apokalipsą duchową, moralną”<sup>66</sup>. W filmie *Śmiertelnie proste* polityka dążenia za wszelką cenę do gospodarczego rozwoju ekonomicznego i zimnowojennej strategii podejrzliwości typowe dla prezydentury Reagana przynoszą rezultaty w postaci społeczeństwa jednostek zwyrodniałych jak Visser, patologicznych jak Marty albo po prostu zdezorientowanych jak Ray i Abby. Relacje między nimi opierają się na serii nieporozumień, braku komunikacji, zaufania, co jest przyczyną finałowej tragedii i zagadnieniem kluczowym. Film można więc odczytywać jako alegorię sytuacji w kraju na początku lat osiemdziesiątych, ale i – co zresztą dużo wyraźniejsze – jako uniwersalny traktat o dramacie alienacji, z jakim boryka się cała współczesna cywilizacja Zachodu, stojąca w obliczu kryzysu człowieczeństwa.

Alienacja podkreślona zostaje już na poziomie konstrukcji fabularnej filmu. Czwórka bohaterów jest wyraźnie podzielona na dwie pary – Visser i Marty oraz Abby i Ray. Bohaterowie nie tylko nigdy się nie spotykają, lecz także nie wiedzą o swoim istnieniu. Ray i Abby nie stają nigdy twarzą w twarz z Visserem. Ponadto Abby do końca nie podejrzewa nawet istnienia detektywa i roli, jaką ten odgrywa w wydarzeniach. Gdyby chcieć prześledzić jej relacje z pozostałymi postaciami, to także sytuacja

<sup>65</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim...*, s. 7.

<sup>66</sup> Magdalena Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło...*, s. 123–124.



nie wygląda dobrze – jej związek z Martym się rozpada, a z Rayem nie potrafi się porozumieć. Marty'ego widzimy w scenach z wszystkimi bohaterami, zazwyczaj jednak z każdym z osobna. Podobnie sytuacja ma się z Rayem. Dominują więc spotkania w parach. Tylko w jednej scenie widzimy Ray'a, Marty'ego i Abby razem, ale moment ten pozbawiony jest dialogu, bowiem Marty ucieka pobity przez żonę.

Bohaterowie też wciąż się mijają, ich drogi nie przecinają się na skutek przypadku czy celowego działania. Abby nie odnotowuje obecności Vissera w barze, choć oboje znajdują się w nim w tym samym momencie. Ray nie zostaje z kolei zauważony przez Meurice'a, a detektyw, choć bezustannie krąży wokół kochanków, pozostaje dla nich tylko cieniem. W rezultacie każda z postaci posiada swoją wersję wydarzeń, a wiedza ta jest zaledwie częściowa, nie składa się na prawdę, której jedynym posiadaczem jest widz, zmuszony jednak do rekonstruowania jej z dostarczanych mu stopniowo informacji.

Konstrukcja filmu oparta jest o paralelne sytuacje, wiele scen i motywów ulega podwojeniu. Jak pisze Rowell: „Często te podwojenia wykorzystują mechanizm żartu. Pierwotne, fałszywe pojawienie się sceny ustanawia ironiczny efekt”<sup>67</sup>. Na podobnym zamyśle bazowała koncepcja powieści *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*, gdzie celem było pokazanie ironii losu. W filmie *Śmiertelnie proste* z tego, że sytuacje ulegają zdublowaniu, wynikają jednak także nieporozumienia oraz błędna ocena sytuacji. W debiucie Coenów istotną rolę odgrywają dwa zestawy zdjęć, prawdziwe i fałszywe, paradoksalnie jednak Marty za każdym razem to, co na nich przedstawione, przyjmuje za pewnik. Ponadto mamy do czynienia z dwoma: zleceniami dla Vissera, parami bohaterów, rozmowami z budki telefonicznej. Visser dwukrotnie odwiedza biuro Marty'ego i dwukrotnie (najpierw Marty, potem Meurice) zabrną w ślepią uliczkę. Ale i konkretne zachowania zostają zdublowane, co pozwala wybrzmieć ironii, ale i absurdowi rzeczywistości. Powtórzona zostaje także fraza: „Nie wiem, o czym mówisz, Ray? Ja nic nie zrobiłam”. Najpierw Marty ostrzega Raya, że Abby posłuży się takim argumentem, próbując go oszukać, a potem Abby wypowiada te słowa, tyle że faktycznie nic nie zrobiła i niczego nie rozumie. Nie jest to z jej strony wybieg, choć Ray tak właśnie odczytuje wypowiedź kochanki. Wchodząc do biura Marty'ego, Meurice powie do pogrążonego w letargu szefa: „Marty! Myślałem, że nie żyjesz”. Gdy ten faktycznie jest już prawie martwy, w barze pojawia się Ray, wchodzi na zaplecze i widząc siedzącego do niego tyłem szefa, pyta: „Marty! Co jest? Ogłuchłeś?” Mamy tu do czynienia z grą słów. Po angielsku frazy te brzmią: „Are you dead?/Are you deaf?” Wymowa wyrazów *dead* (martwy) i *deaf* (głuchy) jest zbliżona.

---

<sup>67</sup> Tamże, s. 26.



Dodatkowo środki warsztatowe, wizualny styl Coenów podkreślają temat rozpadu więzi międzyludzkich, braku komunikacji i co za tym idzie – zagubienia w świecie. Stephané Braunschweig wskazuje, że:

Montaż i kadrowanie podkreślają rozdźwięk pomiędzy tym, co (naprawdę) się dzieje a tym, co wydaje się, że się wydarza (wyobrażenia i częściowa wiedza bohaterów). Joel Coen równomiernie i naprzemiennie wykorzystuje zbliżenia na twarze oraz gesty i rekwizyty (film operuje wieloma cięciami), unikając – tam, gdzie to możliwe – planów amerykańskich czy pełnych. Wiązałyby one gest czy wyraz twarzy z konkretną akcją czy intencjami, ukrywając wszystko poza najbardziej znaczącymi detalami, które w filmie widoczne są tylko dla kamery i wszechobecnego widza. Coen preferuje także w sekwencji ujęć/przeciwujęcie operowanie planami średnimi pokazującymi rozmawiających bohaterów, bez wątpienia więc (co odsyła do alienacji) w Teksasie „każdy dba tylko o siebie” (ang. *everyone pulls for himself*<sup>68</sup>). Niestety ten systematyczny sposób montowania, w dłuższej perspektywie, buduje odczucie nudy i monotonii, a pojawiająca się bardziej spektakularna praca kamery (szybkie jazdy nisko nad ziemią, ujęcia z perspektywy żabiej na umywalkę czy pokazujące wentylator z perspektywy ptasiej) zamiast różnicować efekt i budować napięcie (co czasami się udaje jak w scenie z ciężarówką na szosie), czyni tylko ową monotonię pretensjonalną, zamieniając wzorowy scenariusz w warsztatowe ćwiczenie stylistyczne<sup>69</sup>.

Opinia wyrażona przez recenzenta jest oczywiście dyskusyjna i subiektywna. Zgadzam się z jego uwagą na temat odczuwalnej monotonii i nudy. Film, pomimo sensacyjnej intrygi, operuje niespieszną narracją, służącą jednak – w moim przekonaniu – ewokowaniu pustki i samotności życia bohaterów, alienującego charakteru świata, w którym funkcjonują, co jeszcze dobitniej podkreślone zostaje przez oszczędny dialog. Jednak powolność wydarzeń rekompensowana jest bogactwem znaczeń ukrytych w poszczególnych kadrach, które uchwycić i odczytać zdolni jesteśmy dzięki kontemplacyjnemu rytmowi montażowemu. Jak zauważa Hal Hinson:

Zawsze jakaś część kadru jest ożywiana przez dziwny detal lub nieadekwatny akcent kolorystyczny. Skomponowany w fosforyzujących pastelach, neonowych różach i zieleniach skontrastowanych z utrzymanym w tonacji khaki krajobrazem Teksasu, film posiada posmak tandetnej krzykliwości, która zwraca uwagę na niego samego [...] <sup>70</sup>.

Coenowie więc inaczej niż w klasycznym kinie *noir*, gdzie wartkiej akcji towarzyszyła kompozycja kadru podkreślająca alienację bohatera,

---

<sup>68</sup> Tu podaję moje tłumaczenie frazy, aby lepiej uchwycić jej istotę. Zwrot pojawia się w narracji z offu Vissera rozpoczynającej film i w wydaniu DVD z serii Kino Świat przełożony zostaje jako „Tutaj jesteś sam”.

<sup>69</sup> Stephané Braunschweig, *Blood Simple* [w:] *Joel & Ethan Coen Blood Siblings*, red. Paul A. Woods, Plexus Publishing Limited, London 2003, s. 21.

<sup>70</sup> Hal Hinson, *Bloodlines*, [w:] *Joel & Ethan Coen Blood Siblings*, red. Paul A. Woods, Plexus Publishing Limited, London 2003, s. 26.



rozkładają akcenty. W filmie *Śmiertelnie proste* to rytm narracyjny pełni tę funkcję, a uwagę widza mają utrzymywać tylko niektóre sekwencje, krzykliwość kolorystyczna kadrów oraz znajdujące się w nich „dziwne” rekwizyty.

Wątek braku komunikacji i związanych z tym nieporozumień oraz formuła mrocznej „komedii pomyłek” w filmie połączone zostają z problematyką widzenia i wiarą w to, co widzę. Komunikacja zakłada kontakt z drugą osobą, negocjowanie znaczenia, uwzględnienie czyjejś opinii, widzenie jest z kolei poznaniem jednostkowym: widzę i wiem. Bohaterowie filmu wierzą w to, co widzą i konstruują znaczenia, ufając tylko własnemu oglądowi, nie podejmując trudu komunikacji, bowiem żyją w świecie, w którym hołduje się, przypomnijmy, indywidualizmowi, ten z kolei nie sprzyja budowaniu stabilnych związków zawsze wymagających zaufania wobec Innego. Temat kryzysu relacji społecznych oraz problematyczności widzenia znane są z kina okresu wysokiego modernizmu na przykład z *Powiększenia* (*Blow-up*, 1966) czy *Przygody* (*L'Avventura*, 1960) Michelangelo Antonioniego, co sytuuje debiut Coenów w gronie filmów autorskich, ale też autotematycznych. I tak Marty widzi zdjęcia martwej pary kochanków, co wystarcza mu za dowód dokonania zbrodni. Ray znajduje na miejscu zbrodni broń Abby i konstatuje, że to ona jej dokonała. Abby obserwuje dziwne zachowanie kochanka i zakłada, że wszedł on w konflikt z jej mężem. Jako jedyna zresztą zadaje pytania i domaga się wyjaśnień. Być może właśnie dlatego udaje jej się przeżyć.

Jednocześnie bohaterowie wielu rzeczy nie dostrzegają, ich „patrzenie” jest pobieżne. Ani Abby, ani Ray nie dostrzegają zapalniczki, Abby ignoruje obecność młotka w barze, Visser nie zauważa, że na miejscu zbrodni pozostawił dowód swojej winy oraz że Marty zachował dla siebie jedno ze zdjęć. Wreszcie Ray znajduje owo feralne zdjęcie, ale tym razem nie rozumie, co na nim widzi, nie umie tego zinterpretować. Jak pisze Rowell: „Film pokazuje w sposób wyraźny, że widzenie nie powinno być równoznaczne z wierzeniem – «oczy» nie zawsze są w stanie uchwycić prawdę”<sup>71</sup> i dodaje, że „To, co widzimy nie zawsze jest tym, co wiemy – widzimy bowiem to, w co wierzymy”<sup>72</sup>. Wnioski, jakie wyciągają bohaterowie z tego, co widzą, są obarczone schematyzmem myślenia, tym, w co wierzą, a wierzą nie w swoich partnerów, lecz schematyczność rzeczy. Na przykład Ray wierzy, że jeśli zamordowany został mąż, to winna jest niewierna żona – w tym wypadku Abby.

Tematyka widzenia zostaje wprowadzona także za pośrednictwem motywu mediów wizualnych i optycznych urządzeń. Ważną funkcję pełnią fotografia, aparat fotograficzny, weneckie lustro czy celownik przy broni

---

<sup>71</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim...*, s. 6.

<sup>72</sup> Tamże, s. 15.



Vissera, ten ostatni wciąż podgląda zresztą bohaterów przez okno. Za metaforę kina i jego dyspozytywu Rowell uznaje także scenę podróży Raya i Abby samochodem do Huston (skoncentrowane pasma świetlne reflektorów wciąż rozświetlają ciemne wnętrze pojazdu) oraz tę, w której Visser przestrzeliwuje kulami ścianę łączącą dwa sąsiednie pomieszczenia (ciemne i jasne). Tym samym skonstruowany zostaje rodzaj camery obscury. Tak więc:

Tematem filmu *Śmiertelnie proste* w sposób oczywisty jest odkrywanie zasadniczej, jeśli nie oczywistej, prawdy o mediach wizualnych – rzeczy nie zawsze są takie, jakie się wydają, a w filmie wszystko może się wydarzyć. Fałszywe zdjęcia stanowią klucz do kryminalnej intrygi (kadry są podstawowym budulcem filmu). Cienie tańczą na sufitach; reflektory rozświetlają ściany (obrazy wyświetlane na „ekranie” imitują film). Okna stają się kadrami wewnątrz kadru, limitując świat, do jakiego dostęp ma widz (obiektyw kamery – jego oczy – zestawia obiekty wewnątrz kadru)<sup>73</sup>.

Rzeczywistość fabularnego debiutu braci Coen będąca, zdaniem Rowell, metaforą mediatyzowanego świata stanowi uniwersum bohaterów, którzy poddawszy się tej formie poznania, już nie ufają komunikacji werbalnej. Ta kuleje przede wszystkim. W filmie odnajdziemy serię nieporozumień. Ważne wydają się zwłaszcza rozmowy telefoniczne, które pogłębiają wzajemną nieufność. Telefony, jakie odbierają Ray i Abby, zidentyfikowane przez bohaterów automatycznie jako dzieło Marty’ego, czynią go głównym wrogiem. Najpierw Ray krótko i niejasno rozmawia z kimś, sądząc, że to mąż jego kochanki, lecz ten jeszcze nie wie o zdradzie. Potem Abby odbiera głuchy telefon – tym razem widzimy, że dzwoni Marty, ale Ray nie dowierza temu i myśli, że to inny kochanek Abby. Telefoniczna konwersacja Marty’ego i Vissera również nie należy do udanych. Pierwszy z nich jest skonfundowany i zdeorientowany żartem detektywa. Wreszcie poranny telefon Raya do Abby po zakopaniu ciała oddala kochanków od siebie, choć paradoksalnie w rozmowie pada wyznanie miłości. Mężczyzna liczy na wsparcie, ale kobieta nie zna powodów i przyczyn jego zachowania, więc odkłada słuchawkę, zanim sytuacja mogłaby się wyjaśnić. Do ostatecznej separacji dochodzi kilka godzin później. Ray przyjeżdża do mieszkania Abby. Bohaterowie prowadzą rozmowę o tym, co się wydarzyło. Abby żąda wyjaśnień, kilkakrotnie pytając, co się stało. Wymianę zdań przerywa kolejny głuchy telefon. Słuchawkę podnosi kobieta i informuje Raya, że dzwonił Marty. Ray odczytuje jej słowa jako oczywiste kłamstwo, wszelkie próby porozumienia palą na panewce, komunikacja zostaje zerwana. Tak więc „relację pomiędzy Rayem i Abby można scharakteryzować jako serię porażek społecznych wyobrażeń i ciąg nieporozumień oraz nieumiejętność dostrzeżenia tego, co inna

---

<sup>73</sup> Tamże.



osoba myśli i czuje”<sup>74</sup>. Telefon jako środek szybkiej komunikacji i wymiany informacji w filmie nie spełnia swojej roli, wręcz przeciwnie – przyczynia się do braku jakiejkolwiek komunikacji i oddala bohaterów od siebie. Do wyjaśnienia sytuacji nie przyczynia się wiadomość zostawiona przez Marty’ego na automatycznej sekretarce Meurice’a. Ma mu ona zapewnić alibi. W gruncie rzeczy w całym filmie nie dochodzi do żadnej poważnej rozmowy, bohaterowie wymieniają uwagi, ale niczego sobie wzajemnie nie tłumaczą. Podobnie jak w klasycznym filmie *noir* dialog jest przepełniony aluzjami, niedopowiedzeniami, stanowi rodzaj szyfru. Tyle że w filmie czarnym z lat czterdziestych i pięćdziesiątych bohaterowie doskonale ów kod rozumieli, był on zresztą konieczny, aby przemycić treści niezgodne z Kodeksem Haysa, często o charakterze erotycznym. Lapidarne i metaforyczne, pełne aluzji frazy były także czytelne dla widzów, umiających odczytać ich prawdziwe znaczenie. W filmie *Śmiertelnie proste* sprawy wyglądają inaczej. Bohaterowie mówią do siebie półzdaniami, będąc jednak przekonanymi, że rozmówca doskonale rozumie ich intencje, gdyż po prostu zna sytuację. Nigdy jednak tak się nie dzieje, a jest dokładnie odwrotnie. Nie chodzi tu zresztą o świadome konstruowania aluzji. Ray przekonany jest, że wyraża się jasno, oznajmiając Abby, że „wszystko posprzątał”, jednak ona „niczego nie rozumie” i „niczego nie zrobiła”. Brak komunikacji doskonale puentuje zdanie wypowiedziane przez Marty’ego do dziewczyny, którą nachalnie próbuje uwieść. W odpowiedzi na jej chłodną reakcję powie: „Chyba się nie rozumiemy” („We don’t seem to be communicating”) i faktycznie podstawowym problemem w uniwersum *Śmiertelnie proste* jest brak komunikacji.

W klasycznym kinie *noir* nad bohaterami ciążyło fatum. Często nie byli w stanie uciec od przeznaczenia, a na ich przeszłość cieniem kładła się teraźniejszość. Zdaniem Woolfolka

Film *Śmiertelnie proste* jako rodzaj punktu zerowego tematyzuje jeden z najpopularniejszych mitów późnej nowoczesności, który został zawarty w filmie *noir* – mit brzemiennej w skutki mrocznej przeszłości i/lub mrocznych impulsów opanowujących świadome jednostki i tradycyjne społeczeństwo – w formie bezlitosnej parodii w celu wyjścia poza nią. W debiucie Coenów mroczna przeszłość staje się mroczną i komiczną teraźniejszością, która jednak nie rzuca cieni<sup>75</sup>.

Faktycznie nie znajdziemy tu ścigających bohaterów cieni dawnego życia. Co więcej, mroczna strona ich natury aktywuje się za sprawą przy-padku, zbiegów okoliczności, ale także stereotypowości myślenia i – przede wszystkim – braku umiejętności komunikacji. Egzystencjalny absurd

<sup>74</sup> Alan Woolfolk, *Deceit, Desire...*, s. 82.

<sup>75</sup> Tamże, s. 81.



świata objawia się więc przez sam sposób, w jaki dają się uwikłać w intrygę jednostki, poza Visserem, nieposiadające świadomości samych siebie i nieumiejące żyć autentycznie, a zdolne jedynie budować życie w oparciu o reifikację Innego. Tylko Visser niczego nie udaje i jest w pełni świadomy swoich czynów, decyzji, wyborów. Dlatego tylko on zdolny jest rozumieć absurd świata. Dowodzi tego najdobitniej finałowa scena, w której postrzelony przez Abby, leżąc pod umywalką, rechotliwie się śmieje. To ostatni przejaw jego świadomości, świadomości tego, że nawet żyjąc autentycznie, nie ucieknie od absurdu rzeczywistości, pozostaje mu więc tylko jego kontemplacja i snucie opowieści... Chaos, bojaźń i drżenie stają się doświadczeniem pozostałej trójki bohaterów, choć na poziomie instynktownym. Dotyka ich egzystencjalny niepokój, którego źródeł i istoty nie pojmują.

W filmie *Śmiertelnie proste* opowiedziana zostaje historia z ducha *noir*, bo u jej podstaw leży to samo zaplecze ideowo-światopoglądowe, które ukształtowało oblicze klasycznych filmów nurtu, tyle że liczne poczynione przez Coenów zmiany powodują, iż otrzymujemy nietypową perspektywę. Zamiast zaproszenia do identyfikacji z bohaterami przyglądamy się ich nieporadności, konsternacji, w gruncie rzeczy pogłębiona zostaje pesymistyczna wymowa filmu. Intensyfikuje ją fakt, że ani Ray, ani Abby, ani Marty nie są jednostkami zasługującymi na jednoznaczne potępienie. Poprzez sny i problemy z osobowością uruchomiony zostaje kontekst psychoanalityczny, a aluzje do epoki Reagana i Rosji wprowadzają wątek marksistowskiej krytyki społecznej, społeczeństwa skrajnie zatomizowanego. Woolfolk, nie uwzględniając zmian w strukturze społecznej, pisze, że w filmie:

Na próżno szukać kontrnarracji, śladów dawnego napięcia pomiędzy nowoczesnością i modernizmem, jakichkolwiek pozostałości po konflikcie między burżuazją a bohema. *Śmiertelnie proste* – zdaniem badacza – nie oferuje autentyczności klasycznego filmu *noir*, ponieważ nie zawiera gestu potępienia zachowania społeczeństwa<sup>76</sup>.

Ponadto zauważa, że debiut Coenów nie przedstawia żadnej moralności społecznej czy nawet możliwości prawdziwych i szczerych relacji społecznych. Bohaterowie nie odczuwają straty czy żalu. Trudno się z tym nie zgodzić. Uniwersum filmu *Śmiertelnie proste* zamieszkowane jest przez „impulsywne marionetki zanurzone w minimalistycznym teatrze absurdu”<sup>77</sup>. Napięcia i konflikty rozłożone są inaczej i przebiegają na innych liniach niż w klasycznych filmach *noir*. Debiut Coenów to poklasyczne kino *noir* zanurzone w tradycji klasycznego nurtu, ale znacząco ją przeformowujące.

---

<sup>76</sup> Tamże, s. 80–81.

<sup>77</sup> Tamże, s. 83.







## Rozdział II

### *Ścieżka strachu* – egzystencjalne niepokoje gangstera

Po udanym debiucie oraz finansowym sukcesie swojego drugiego filmu zatytułowanego *Arizona Junior* (*Raising Arizona*, 1987) pozycja braci Coen w filmowym świecie była na tyle stabilna, że powstanie trzeciego ich dzieła stanowiło tylko kwestię czasu. Ta para, wciąż jeszcze uznawana w przemyśle filmowym za początkujących twórców, udowodniła, że potrafi tworzyć obrazy poważne, z których przebija gorzki humor, ironia i cynizm [*Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984), jak i *sensu stricto* komiczne, niepozbawione jednak głębszej refleksji (*Arizona Junior*). Levine twierdzi, że Coenowie „W filmie *Śmiertelnie proste* pokazali chłodną elegancję, w *Arizona Junior* niepoważny wdzięk, w *Ścieżce strachu* zaś ostatecznie wydobyli prawdziwą głębię uczuć”<sup>1</sup>. Dzięki zdobytej reputacji i zgromadzonemu kapitałowi doświadczeń oraz zawodowych kontaktów bracia dysponowali większą swobodą twórczą i mogli pozwolić sobie na powrót do tematów, klimatu oraz problematyki, która interesowała ich najbardziej. *Ścieżka strachu* (*Miller’s Crossing*, 1990) jest więc, podobnie jak *Śmiertelnie proste*, ukłonem w kierunku klasycznego kina czarnego i drugim w ich dorobku filmem *noir* odwołującym się, jak wiele dzieł fazy *neo*, do innych tekstów, zwłaszcza powieści *hard-boiled*, ale i kina gangsterskiego.

O ile jednak film *Śmiertelnie proste*, korzystając z typologii Jerold J. Abramsa za podstawę podziału przyjmującego czas akcji<sup>2</sup>, zaliczyć należy do dzieł *present neo-noir* (filmów *neo-noir* rozgrywających się we współczesności), o tyle *Ścieżka strachu* to przykład obrazu spod znaku *past neo-noir* (akcja rozgrywa się w czasach prohibicji, a więc w odległej przeszłości). Jest to jednocześnie film *retro-noir*, a więc przesiąknięty nostalgią za minionymi czasami, jak i gatunkowymi konwencjami opowiadania o nich.

<sup>1</sup> Josh Levine, *The Coen Brothers: The Story of Two American Filmmakers*, ECW Press, Toronto 2000, s. 78.

<sup>2</sup> Jerold J. Abrams, *Space, Time and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, [w:] *The Philosophy of Neo-Noir*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2007, s. 10–17.



Charakteryzując obrazy *past neo-noir*, Abrams wskazuje, że cechuje je mniejsza wizualna spektakularność niż dzieła *present* i *future neo-noir*. Choć posiadają one nadal elementy widowiskowe, to jednak na pierwszy plan wysuwa się ich teleologiczne uwikłanie<sup>3</sup>. *Ścieżka strachu* niewątpliwie posiada wskazane przez badacza cechy. Trudniej trzeci w dorobku braci Coen film umieścić w ramach periodyzacji dzieł *noir* zaproponowanej przez Andrew Spicera<sup>4</sup>. Ze względu na czas powstania, skłonność do prowadzenia intertekstualnych gier oraz elementy pastiszu to niewątpliwie postmodernistyczny film *noir*. Brak tu jednak wizualnego rozmachu (widowiskowe są poszczególne sceny), teledyskowej estetyki i montażu, rezygnacji z ekonomiczności stylu czy korzystania z dużych nakładów finansowych (choć film niewątpliwie posiadał budżet większy niż debiutancki obraz *Śmiertelnie proste*)<sup>5</sup>. Z dziełami *noir* okresu modernistycznego łączyłoby *Ścieżkę strachu* hołdowanie klasycznemu kinu *noir* poprzez przywołanie jego motywów i stylu oraz – do pewnego stopnia – krytyka amerykańskiego systemu wartości (film należy odczytywać przede wszystkim w kontekście uniwersalnym). Jednoznaczna klasyfikacja *Ścieżki strachu* jest problematyczna, co dotyczy, w moim przekonaniu, większości czarnych dzieł braci Coen, sytuujących się na pograniczu modernistycznego i postmodernistycznego kina *noir*. Warto na przykład zwrócić uwagę, że żaden z ich obrazów, a tu *Ścieżka strachu* jest przykładem modelowym, nie korzysta z technik uznawanych za typowe dla *neo-noir*, takich jak narracyjne skomplikowanie, zapętlenie czasowe i przestrzenne, dzięki którym budowane są labirynty stanowiące, jak pisze Magdalena Kempna-Pieniążek,

przede wszystkim wielowarstwową metaforę obrazującą zarówno nowoczesne (alienacja, samotność w tłumie) i ponowoczesne (relatywizm, skrajny subiektywizm, poczucie braku punktów odniesienia i funkcjonowania w rzeczywistości symulakrum) bolączki i lęki, jak i przerażającą głębię oraz złożoność ludzkiej psychiki, podświadomości (*Incepcja*), niejasnych mechanizmów funkcjonowania pamięci (*Memento*), wyobraźni (*Zostań* Marca Forstera, 2005) i innych władz umysłowych<sup>6</sup>.

Bohater *Ścieżki strachu* wydaje się nie cierpieć na ponowoczesne lęki, trapią go raczej bolączki nowoczesności. Nie boryka się z problemem ustalenia granic własnej tożsamości, oddzieleniem prawdy od pozoru i jawy

<sup>3</sup> Tamże, s. 10–13.

<sup>4</sup> Zob. część I tej książki oraz rozdziały 7 i 8 książki Andrew Spicera, *Film Noir*, Pearson Education Limited, Essex 2002.

<sup>5</sup> Powstanie filmu kosztowało około 14 mln dolarów. Pieniądze wyłożyło 20th Century Fox, ale Coenowie mieli zagwarantowaną pełną kontrolę artystyczną nad swoim dziełem. Obraz zarobił zaledwie 5 mln dolarów i otrzymywał mieszane recenzje.

<sup>6</sup> Magdalena Kempna-Pieniążek, *Mroczne przejścia. O nieuchwytnych granicach w kinie neo-noir*, [w:] *Granice kultury*, red. Andrzej Gwóźdź, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 2010, s. 522.



od snu, nie jest wewnętrznie skonfliktowany i permanentnie rozdarty emocjonalnie, nie poszukuje utraconej części własnej osobowości. Rozdarcie, niepokój, jakie go trapią, związane są z dystansem, jaki go dzieli od świata, od tego, co na zewnątrz. Przyczyną jego egzystencjalnego drżenia jest niemożność zrozumienia i nawiązania komunikacji z innymi, gdyż ci nie widzą absurdu własnych działań i świata, w którym funkcjonują. Toma, jak się okaże, więcej łączy ze zdystansowanymi, zachowującymi stoicką postawę detektywami z klasycznych filmów *noir* niż zmagającymi się z problemem własnej tożsamości bohaterami filmów *noir* z okresu *neo*.

Elementem, który będzie łączył wszystkie dzieła *noir* Coenów, poczynając od filmu *Śmiertelnie proste*, jest zawsze wyraźnie w nich obecny, podobnie jak w klasycznych dziełach nurtu, humor. Jego rolę w konstruowaniu światów *noir* doceniało i akcentowało niewielu badaczy, choć na przykład Foster Hirsch zauważał, że „zjadliwy humor przenika nawet najczarniejsze momenty akcji”<sup>7</sup>, a Naremore pisał, iż *Sokół maltański* jest „uderzająco zabawny, szczególnie na poziomie gry aktorskiej”<sup>8</sup>. Współczesne filmy *noir* często wydają się zapominać o tym istotnym aspekcie filmów czarnych, zwłaszcza jeśli nie wykorzystują one parodii lub pastiszu jako formy podawczej. W „czarnych” filmach braci Coen odnajdziemy elementy pastiszu i parodię, ale także humor niewynikający z ich użycia, lecz leżący już u źródeł klasycznego kina *noir*. Thomas Leitch w swoim artykule *Noir at play* wprowadza pojęcie *playful* (pol. zabawny, żartobliwy) dla dookreślenia humoru filmów *noir* i podkreśla, że:

*noir* jest na wskroś zabawny (ang. *playful*), aż do dna swojego mrocznego serca. Jego żartobliwość (ang. *playfulness*) zaś nie stanowi jedynie przeciwwagi dla powagi. Nie jest nawet techniką wybraną, aby zintensyfikować ową powagę. Jest ona nawet bardziej nieodłączna, bardziej niezbędna dla filmu *noir* niż powaga i wszędzie pozostawia swoje ślady<sup>9</sup>.

Pojęcie *playful* odnosi się także do prowadzenia gry z widzem. Film *noir* jest więc *playful* za sprawą dialogów, struktury narracyjnej czy sposobu pokazywania ról płciowych. Z takiego rozumienia terminu Coenowie w *Ścieżce strachu* będą korzystali, podobnie jak w filmie *Śmiertelnie proste*, np. czyniąc narratorem z offu bohatera negatywnego, przez co ten znajduje się jednocześnie niejako „na zewnątrz i wewnątrz” historii swojego życia. Podobny status zdaje się mieć Tom, choć w *Ścieżce strachu* nie zostaje zastosowana ani technika *voice-over*, ani układ narracyjny

<sup>7</sup> Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, Da Capo Press, San Diego 1981, s. 5.

<sup>8</sup> James Naremore, *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2008, s. 61.

<sup>9</sup> Thomas Leitch, *Noir at play*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 85.



wykorzystujący długie retrospekcje<sup>10</sup>. Wynika to raczej z postawy bohatera, zdolnego z dużą wnikliwością analizować sytuację i jednocześnie precyzyjnie ją rozgrywać, być jej kreatorem i przedmiotem równocześnie. W tym kontekście jego częste milczenie i oszczędność, z jaką komentuje sytuację, stają się wymowne – zabawne i poważne jednocześnie. Introwertyczny, niekiedy wręcz autystyczny Tom, kiedy decyduje się na wygłoszenie własnych opinii, okazuje się mistrzem ciętych i ironicznych ripost, zabawnych i boleśnie celnych. Duet reżyserski z Minnesoty nie podąża więc za trendami kina określanego mianem *neo-noir*, ale właśnie choćby przez uwzględnienie i wykorzystanie roli *playfulness* sytuuje się blisko klasycznego kina *noir*.

*Ścieżkę strachu* jako film *retro-noir* charakteryzuje, oczywiście do pewnego stopnia, nostalgia za przeszłością (a precyzyjniej – jej filmową wizją). Filmowi nie są także obce pastiszowość, intertekstualność, a więc cechy postmodernistycznego kina *noir*, co łatwo prowadzi do oceniania tego filmu właśnie z tej perspektywy. Jednak – jak postaram się udowodnić – nie chodzi tylko o grę resztkami, zabawę konwencjami dla samej przyjemności zabawy, stworzenie dzieła samoświadomego, dekonstruowanie i ogląd tekstualnych struktur klasycznego kina *noir*, ale wnikliwy w nie wgląd, służący ukazaniu i wydobyciu jego istoty. Na tle symulakrum świata przedstawionego, precyzyjnie wystylizowanego i ostentacyjnie sztucznego rozgrywa się prawdziwy egzystencjalny dramat. Steve Jenkins sformułuje następującą opinię: „film [posiada – K. Ż.] dziwnego ducha zarówno samoświadomości, jak i czystości, [jest – K. Ż.] rodzajem rozumnego klasycyzmu”<sup>11</sup>. *Ścieżkę strachu* należy, idąc za jego intuicją, rozpatrywać właśnie jako klasycyzujący film *noir* czy neoklasyczny tekst zbudowany na fundamencie czarnych filmów z lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

## 1. W cieniu Hammetta

*Ścieżka strachu* to obraz filmowy zrealizowany według oryginalnego scenariusza. Jednak za autorskim pomysłem Coenów stoją literackie teksty oraz – podobnie jak w przypadku filmu *Śmiertelnie proste*, choć w sposób bardziej wyrazisty – duch twórczości Dashiella Hammetta. Opowieść o Tomie Reaganie zrodziła się z fascynacji prozą autora *Sokoła maltańskiego*. Trudno tu mówić o adaptacji, choć wyrazistość odniesień może do tego

---

<sup>10</sup> Por. tamże, s. 90.

<sup>11</sup> Steve Jenkins, *Miller's Crossing*, [w:] Joel & Ethan Coen: *Blood Siblings*, red. Paul A. Woods, Plexus, London 2003, s. 71.



skłaniać i dawać solidne podstawy do takich wskazań. *Ścieżka strachu* to klasycyzujący film *noir*, gdyż Coenowie odwołują się do prozy stojącej za klasycznym kinem czarnym, choć jednocześnie nie oferują jej ekranizacji. Zachowany zostaje charakter, klimat i nastrój (i – jak się okaże – także inne elementy) obecne w twórczości Hammetta, z jednoczesnym ich rozwinięciem i pogłębieniem przez wyeksponowanie egzystencjalnych wątków.

Zapożyczenia obecne w filmie odsyłają do dwóch powieści – *Krwawego żniwa* (1929) oraz *Szklanego klucza* (1931). O ile bracia Coen nie ukrywają inspiracji pierwszą z wymienionych książek, o tyle nie wspominają o czerpaniu z drugiej. Jest to zaskakujące, gdyż druga z wymienionych pozycji dostarczyła ich filmowi zarysu historii i prototypów postaci. W twórczości Hammetta punkt ciężkości nie spoczywa zazwyczaj na fabularnym rozwoju akcji, dostarczaniu motywów działań postaci czy budowaniu suspense, lecz na analizie bohaterów. Coenów, podobnie jak ich duchowego ojca chrzestnego, interesuje człowiek i jego rozterki. W tym wypadku wykorzystanie wątków fabularnych czy innych elementów *plot* jest więc mniej istotne, znaczące tylko jako rodzaj drogowskazu kierującego w stronę twórczości Hammetta. *Szklany klucz* to jednak nie tylko powieść, ale i jej adaptacja *noir* wyreżyserowana przez Stuarta Heislera (*The Glass Key*, 1942) z Veroniką Lake i Alanem Laddem w rolach głównych.

Kilka analogii i różnic o charakterze fabularnym pomiędzy powieścią, jej adaptacją z 1942 roku i dziełem Coenów wartych jest przywołania. Dowiodą one, że Coenowie musieli znać tekst wyjściowy, lecz podeszli do niego w sposób autorski. *Szklany klucz* Hammetta opowiada historię Paula Madviga, gangstera powiązanego ze światem polityki oraz Neda Beamounta, jego prawej ręki. Paul zakochuje się w córce senatora Janet, ten zaś stara się o reelekcję i potrzebuje wsparcia, stąd skłonny jest tolerować zaloty Madviga. Janet Henry nie jest jednak zainteresowana adoratorem i znosi jego umizgi tylko ze względu na interes ojca. Zakochuje się za to w Nedzie i to jego prosi o pomoc w rozwikłaniu zagadki morderstwa swojego brata Taylora, kierując podejrzenia na Paula. Ten zaś przyznaje się do zbrodni, chcąc kryć prawdziwego sprawcę, czyli senatora. Ważnymi postaciami są także Opal<sup>12</sup> (siostra Paula, wbrew jego woli spotykająca się z Taylorem, bawidamkiem i playboyem) oraz próbujący okraść Neda z wygranej na wyścigach bukmacher Bernie Despain. Pośród postaci powieści i filmu Coenów odnajdujemy więc następujące analogie:

1. Paul to prototyp Leo, który jednak sam władzy politycznej nie ma. Burmistrz i szef policji są mu podporządkowani, stanowią marionetki

---

<sup>12</sup> Warto zwrócić uwagę, że imię Opal w *Śmiertelnie proste* nosił pies Abby i Marty'ego. W filmie *Szklany klucz* właścicielem psa tej samej rasy jest Nick Varna, gangster i przeciwnik Paula (w książce nazywa się on Shad O'Rory i jest właścicielem buldoga).



w rękach mafijnego bossa. Wątek powiązań świata polityki i przestępczości zostaje przez Coenów ograniczony. Ponieważ rządy gangsterów w *Ścieżce strachu* są niekwestionowane, a świat polityków i urzędników państwowych stanowi jedynie dodatek do nich, przez co absurd rzeczywistości przedstawionej jest wyraźniejszy.

2. Ned Beamount był inspiracją dla postaci Toma. W książce domyślamy się jego przeszłości, do miasta przybył niedawno i stoi niewzruszenie u boku przyjaciela Paula. Ponieważ wiemy o nim nieco więcej niż w filmie Coenów, wydaje się mniej tajemniczy, ale i mniej zawieszony w oparach absurdu gangsterskiego świata. Bardziej niż Tom jest jego kompatybilną częścią (używa na przykład przemocy), choć to też autsajder, skłonny jak kowboj w każdej chwili odjechać w dal. Silniejsze też, choć nieoczywiste, jest jego zaangażowanie w związek z kobietą (Janet Henry).

3. Rozbudowane zostają postaci Shada O'Rory i Berniego Despaina, odpowiednio analogiczne do postaci Caspara i Berniego Bernbauma. Caspar jest jednak bardziej karykaturalny niż jego pierwowzór, a Bernie z kolei bardziej demoniczny i bezwzględny.

4. Filmowa Verna z kolei to postać najbliższa jednej z bohaterek *Krwawego żniwa* – Dinie Brand, z którą łączy ją niezależność i samodzielność. W *Szklanym kluczu* zarówno Janet Henry, jak i Opal Madvig są kontrolowane przez dominujących mężczyzn, odpowiednio ojca i brata. *Femme fatale Ścieżki strachu* z córką senatora Janet łączy głównie słabość do głównego bohatera.

Do pewnego stopnia analogiczne są też wybrane motywy i rozwiązania fabularne, choć Coenowie często zmieniają ich ważność czy funkcję. W książce śmierć Taylora w ciemnej uliczce zostaje odkryta przez Neda i ma kluczowe znaczenie dla intrygi. W filmie ginie Rug Daniels, co w obliczu zagrożenia walką gangów jest raczej sprawą drugorzędną i wątkiem uzupełniającym. U Coenów w nagłówku gazety, którą czyta Tom, pojawia się informacja o morderstwie polityka w uliczce, co stanowi nawiązanie do wątku śmierci syna senatora w książce. Taylor traci kapelusz, Rug – tupecik. Tyle że w *Szklanym kluczu* kapelusz to ważny element rozgrywki i trop w intrydze, w dziele Coenów zaginięcie tupeciku to sprawa raczej przypadku o ironicznym wydźwięku. Kapelusz będzie znaczący w filmie, zarówno ten, który Tom wciąż na różne sposoby traci, jak i ten, który mu się śni. Coenowie wokół sekwencji snu o zdmuchniętym przez wiatr męskim nakryciu głowy i pogoni za nim budują, jak się okaże, wiele metaforycznych znaczeń. Tytuł powieści Hammetta jest związany ze snem, tyle że innym, śnionym przez Janet, nie Neda<sup>13</sup>, ale także symbolicznym.

---

<sup>13</sup> Ned opowiada co prawda Janet Henry swój sen, ale w sposób oczywisty znaczący jest przede wszystkim jej nocny koszmar, gdyż to z niego zaczerpnięty został tytuł książki.



Bohaterka opowiada go dwukrotnie, pierwszy raz ze szczęśliwym, lecz zmyślonym zakończeniem. Ważne wydaje się to prawdziwe, pesymistyczne, które relacjonuje następująco:

Wiesz [...] ten klucz w moim śnie był szklany. Musieliśmy się mocować z zamkiem, bo się zaciął, i kiedy wreszcie otworzyliśmy drzwi, klucz pękł i rozsypał się na drobne. [...] bez klucza nie mogliśmy zamknąć drzwi i te wszystkie węże, które były w środku, wypęzły na zewnątrz i zaatakowały nas. Obudziłam się z krzykiem<sup>14</sup>.

Jego wymowa, choć nie jest oczywista i jednoznaczna, to jednak z całą pewnością sugeruje niemożność uniknięcia przemocy i korupcji (węże), gdy te raz już zostaną uwolnione. Podobny motyw odnajdziemy u Coenów, gdzie postawę Toma Reagana w zakończeniu można odczytywać jako przekonanie o nieuchronności tkwienia w absurdzie wojny wszystkich ze wszystkimi.

Niektóre sceny wydają się znacząco podobne. W książce mamy opisania, jakie Ned dostaje przy schodach w restauracji. Bohater schodzi z nich na miękkich nogach. W *Ścieżce strachu* w analogicznym miejscu w klubie Toma pobije Leo, lecz ten bezwładnie stoczy się na dół. W adaptacji powieści w reżyserii Heislera z kolei to Janet przychodzi do mieszkania Eda, by prosić go o wykrycie mordercy brata. Gdy niespodziewanie zjawia się Paul, bohaterka chowa się w sypialni. W *Ścieżce strachu* Verna ukrywa się w pokoju, a dokładnie śpi w łóżku Toma, gdy pojawia się szukający jej Leo. Brak zbliżenia seksualnego między Janet a Nedom, a nawet aluzji do takiej możliwości w powieści i jej klasycznej adaptacji z ducha *noir*, jest rezultatem innej obyczajowości tamtych czasów i Kodeksu Haysa.

W powieści i jej adaptacji z 1942 roku znacząco różne niż w filmie Coenów jest zakończenie. W książce Paul rozumie swoje błędne decyzje i prosi Neda o zostanie w mieście, ten jednak decyduje się wyjechać do Nowego Jorku i zabiera ze sobą Janet, z czego Madvig wyraźnie nie jest zadowolony. Relacja Janet–Ned nie jest jednak jednoznaczna. Czytelnik nie jest pewny, czy są parą czy też nie, można tylko powiedzieć, że łączy ich szczególna więź. W filmie *Szklany klucz* rozwiązanie jest klarowniejsze i ma status niepodważalnego happy endu. Ed deklaruje miłość do Janet i przed rzuceniem się w jej ramiona powstrzymują go tylko różnice klasowe. Zjawiający się niespodziewanie Paul przypieczętowanie szczęścia pary. Oddaje ukochaną przyjacielowi i za jego zgodą kochankowie wyjeżdżają. Lukrowane zakończenie Heislera czy dające nadzieję na przyszłość rozwiązanie Hammetta w *Ścieżce strachu* nie ma miejsca. Tu górę weźmie pesymizm i egzystencjalna beznadzieja.

---

<sup>14</sup> Dashiell Hammett, *Szklany klucz*, przeł. Julita Wroniak-Mirkowicz, Świat Książki, Warszawa 2007, s. 220.



Motyw wojny gangów, wyczerpującego i wykrwawiającego obie strony konfliktu to z kolei wątek z *Krwawego żniwa*. Poisonville (właściwie Personville), gdzie rozgrywa się akcja powieści, do złudzenia przypomina miasto, którym rządzi Leo. Jak zobaczymy, pomysł przedstawienia go jako świata zwierząt także został zaczerpnięty z powieści Hammetta. Tom posiada, zwłaszcza pod koniec filmu, cechy słynnego Continental Op. Jak on staje się myśliwym i zyskuje podobny co powieściowemu detektyw dystans do świata oraz zrywa ostatnie z nim więzi. Nietypowość Neda ze *Szklanego klucza* na tle Hammettowskich detektywów (także Sama Spade'a) polegała na tym, że mimo swego wyalienowania łączyły go relacje z ludźmi. Tom początkowo jest zaangażowany emocjonalnie w Innych (przyjaźń z Leo), na końcu pozostaje jednak sam jak wywiadowca Kontynentalnej Agencji Detektywistycznej. Rayan Doom nie bez podstaw twierdzi więc, że „agent w *Krwawym żniwie* przyznaje «Najbardziej uczciwie wyglądałem, kiedy kłamałem». To kwestia, którą Tom mógłby wypowiedzieć w każdym momencie filmu”<sup>15</sup>.

Coenowie jednak nie tylko czerpią z Hammetta konkretne rozwiązania, lecz także wydają się wierni duchowi jego prozy i jej specyfice. Amerykański pisarz zachowuje obiektywny punkt widzenia. *Szklany klucz* to powieść, w której w sposób zdystansowany relacjonuje i przytacza rozmowy oraz przebieg wydarzeń, nigdy nie dostarczając czytelnikowi opisów tego, co bohaterowie myślą czy czują. Ich świat wewnętrzny jest dla odbiorcy niedostępny. W filmie Coenów nie wiemy, co planuje Tom, jakie uczucia tak naprawdę żywi w stosunku do Verny. Nie ma tu głosu z offu. Dane są nam tylko konkretne rozmowy i działania, a te wydają się sprzeczne i niekonsekwentne, bowiem nie znamy motywacji postępowania bohaterów. Jak pisze Jenkins: „jego [Hammetta – K. Ż.] oszczędna proza nigdy nie pokazuje miejsc i wydarzeń jako ekspresjonistycznej projekcji stanu umysłu głównej postaci, gdyż ten jest po prostu niewyraźny. Dlatego właśnie związek Hammetta z filmem *noir* jest kluczowy, ale także raczej niebezpośredni”<sup>16</sup>. W *Ścieżce strachu* za jedyną ekspresję stanu umysłu Toma można uznać jego sen, tyle, że ten jest raczej enigmatyczny, niejasny, nieoczywisty... tak jak intencje bohaterów i ich relacje. Coenowie w duchu Hammetta pokazują dynamikę międzyludzkich stosunków, które są niepewne i niejednoznaczne, wciąż się zmieniają, ewoluują. Nigdy nie można być pewnym, czy bohater robi coś z altruizmu czy też w wyniku egoizmu. Ową niejednoznaczność świata, brak w nim pewników, stałych i punktów oparcia Coenowie szczególnie silnie akcentują.

---

<sup>15</sup> Rayan P. Doom, *The Brothers Coen. Unique Characters of Violence*, ABC Clío, Santa Barbara–Denver–Oxford 2009, s. 28.

<sup>16</sup> Steve Jenkins, *Miller's...*, s. 72.



## 2. Kino gangsterskie jako gatunkowa rama

Raymond Borde i Étienne Chaumeton w swojej klasycznej już książce (chodzi oczywiście o *Panorama du film noir américain*) uznają film *noir* za syntezę trzech rodzajów obrazów, które w tamtym czasie uzyskiwały taką autonomię, że poszczególne wytwórnie specjalizowały się w produkcji głównie jednego ich typu. I tak Warner Bros celował w filmach gangsterskich, Universal – w horrorach, a MGM oraz Fox preferowały klasyczne, dedukcyjne filmy detektywistyczne<sup>17</sup>. Film *noir* w opinii Borde i Chaumetona miał być gatunkiem wyrosłym z tych trzech gatunków, z każdego czerpiąc tylko pewne elementy. Film detektywistyczny użył więc filmowi czarnemu siły obserwacji i atmosfery wyobcowania, horror *mise-en-scène* przesiąknięte odrazą i przerażeniem, a film gangsterski zbuntowanego, uzbrojonego antybohatera<sup>18</sup>. W rzeczy samej *Ścieżka strachu* składa się z elementów trzech wskazanych gatunków, tyle że wydaje się: po pierwsze, korzystać z nich w nieco odmienny sposób; po drugie, na plan pierwszy – przynajmniej przy pobieżnym oglądzie i odczytaniu – wysuwa się jako gatunkowa rama kino gangsterskie, którego potraktowaniu przyjrzyć się tu szerzej.

Stosunkowo najmniejszy wpływ na dzieło Coenów miał horror, jego piętno zostało mocniej odcisnięte na filmie *Śmiertelnie proste*. W *Ścieżce strachu* pojawiają się sceny brutalnych porachunków (np. strzelanina między Leo a ludźmi Johnnynego Caspara), ale krew nie leje się strumieniami. Można jednak dwukrotne pojawienie się Berniego w domu Toma Reagana odczytywać jako zjawienie się ducha, co sugerują wykorzystane rozwiązania formalne. Bernie nie jest widoczny od razu. Widz zazwyczaj zaskoczony jest jego obecnością w mieszkaniu, ujawnianą nagle, w sposób niespodziewany. Odnosi się więc wrażenie, że bohater jest niepokojącą żywych zjawą, stanowiącą *alter ego* głównego bohatera. Być może dlatego Steven Levy uważa, że film łączy ducha prozy Stevena Kinga z twórczością Samuela Becketta<sup>19</sup>. Ten pierwszy, jeden z niekwestionowanych mistrzów literackiego horroru, choćby w zekranizowanym przez Stanleya Kubricka *Lśnieniu* (*The Shining*, 1980) wprowadza wątek doppelgängera. Relacje między Bernim a Tomem bardziej szczegółowo omówię w dalszym toku wywodu.

<sup>17</sup> Kerr Paul, *Out of What Past? Notes on the B-Film Noir*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2000, s. 103.

<sup>18</sup> Zob. Dale E. Ewing, Jr., *Film Noir: Style and Content*, [w:] *Film Noir Reader 2*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2003, s. 74–75.

<sup>19</sup> Levy Steven, *Shot by Shot*, [w:] *The Coen Brothers: Interviews*, red. William Rodney Allen, University Press of Mississippi, Jackson 2006, s. 74.



Z filmu detektywistycznego z kolei zaczerpnięty zostaje wątek tajemniczego morderstwa. Na początku *Ścieżki strachu* w bliżej nieokreślonych okolicznościach ginie Rug, wysłany przez Leo prywatny detektyw, którego zadaniem jest śledzenie Verny. Główny bohater Tom nie przyjmuje łatwej hipotezy Leo, że Ruga zamordował jego konkurent Caspar i postanawia znaleźć prawdziwego mordercę. Tym samym przejmuje rolę detektywa. Intrygujące stają się tu dwa ślady: zaginiona peruka ofiary i mała, kobieca broń, z której ona ginie. Wątek śledztwa podjętego w tej sprawie jest jednak poboczny, zagadka zostaje rozwikłana nieco przypadkowo, morderca okazuje się działać pod wpływem impulsu, a bohaterowie, koniec końców, nie dowiadują się, jak i czemu zniknął tupecik<sup>20</sup>. Wiedzę tę posiada tylko widz. Jednak Toma sporo łączy z detektywami z klasycznych filmów *noir*, o czym będzie jeszcze mowa.

Kluczowym gatunkiem wydaje się w tym filmie kino gangsterskie. Odwołania do niego i użycie jego konwencji nie umknie żadnemu widzowi, choć należy pamiętać słowa Ethana Coen, który powiedział, że „*Ścieżka strachu* tak naprawdę jest bliżej do filmu *noir* niż kina gangsterskiego”<sup>21</sup>. Czemu więc służy gangsterska konwencja i czemu na ten gatunek jako punkt wyjściowy padł wybór twórców filmu?

W tym samym roku co *Ścieżka strachu* na ekranach kin pojawiło się kilka filmów gangsterskich podejmujących charakterystyczny dla tego gatunku temat kariery i upadku gangstera, a więc przedstawiających i skupiających się na ustanawianiu mitu „gangstera jako figury tragicznej”<sup>22</sup>, gangstera, który zdobywszy w życiu wszystko, uwiedziony władzą i dobrobytem, omamiony sukcesem, stacza się na dno, co może być podsyte fatalizmem, ale i groteskowością. Schemat ów, mniej lub bardziej, realizowały takie obrazy, jak: przełomowi dla gatunku *Chłopcy z ferajny* (*Goodfellows*, 1990) Martina Scorsese, trzecia część *Ojca chrzestnego* (*Godfather III*, 1990) Francisa Forda Coppoli, *Stan łaski* (*State of Grace*, 1990) Phila Joanou czy *Król Nowego Jorku* (*King of New York*, 1990) Abła Ferrary. *Ścieżka strachu* na tym tle była dziełem zgoła odmiennym. Główny bohater Tom nie jest postacią aspirującą do władzy, dającą się uwieść jej urokom. Wydaje się człowiekiem usatysfakcjonowanym pozycją, którą

---

<sup>20</sup> Wątek tupecika, który Rug traci, a bohaterowie uznają za istotny trop wprowadza element absurdu rodem z wspomnianego w tekście Becketta. Widzowie widzą, że jego zaginięcie jest całkowicie przypadkowe, porywa go bowiem natykający się na zwłoki, anonimowy chłopiec, któremu towarzyszy groteskowo wyglądający pies.

<sup>21</sup> Jean-Pierre Coursodon, *A Hat Blown by the Wind*, [w:] Joel & Ethan Coen *Blood Siblings*, red. Paul A. Woods, Plexus, London 2003, s. 89.

<sup>22</sup> Robert Warshow, *Gangster as Tragic Hero*, [w:] tenże, *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, Harvard University Press, Cambridge–London 2001, s. 97–103.



zajmuje (a jest to pozycja prawej ręki trzymającego w mieście stery władzy Leo), zmuszonym do funkcjonowania w otaczającej go rzeczywistości i przystosowującym się do okoliczności. Tom jest figurą tragiczną, ale – jak się okaże – z innych przyczyn niż klasyczni, filmowi gangsterzy, zazwyczaj obdarzeni charyzmą, siłą i sprytem. Z wymienionych cech tylko ostatnią można przypisać protagoniście filmu Coenów. W *Ścieżce strachu* nie zostaje przedstawione wspinanie się po szczeblach kariery Reagana i jego marny koniec, zwieńczony śmiercią. Los ten nie spotyka także Leo. W filmie odnajdziemy za to motywy gangsterskich porachunków i wyniszczającej wojny rywalizujących gangów. Akcja rozgrywa się co prawda w nienazwanym mieście, jednak sytuacja przedstawiona jest analogiczna do mającego miejsce w latach dwudziestych w Chicago konfliktu między przestępczymi grupami Włocha Ala Capone i Irlandczyka Deana O'Baniona<sup>23</sup>. Wojna świata przestępczego to jednak jedynie tło dla rozterek głównego bohatera, starającego się zapobiec eskalacji przemocy, a nie ją podsycającego. Coenowie nie dążyli do wpisania się swym dziełem w tendencje współczesnego kina gangsterskiego, odnoszącego finansowe sukcesy (także poprzez angażowanie filmowych gwiazd; w *Ścieżce strachu* główną rolę zagrał mało znany Gabriel Byrne). Zdecydowali się podążać własną drogą. Postawili na uchwycenie tragizmu i fatalizmu gangsterskiego losu z odmiennej perspektywy, porzucając częsty zabieg, jakim jest heroizacja gangstera.

Film gangsterski jako rama gatunkowa został jednak wybrany nie przez przypadek. Wszak to właśnie ten gatunek filmowy był jednym z ulubionych gatunków klasycznego kina *noir*. Alicja Helman, omawiając jego historię, pisze o *noir* jako „poetyce, która zdominowała film gangsterski”<sup>24</sup>. Uwaga ta, choć odnosi się do kina lat czterdziestych i pięćdziesiątych, wydaje się nadal zachowywać swoją trafność. Należy także dodać, że poetyka *noir* w pewien sposób uszlachetniła kino gangsterskie, szczególnie popularne w latach trzydziestych i pozwoliła gatunkowi rozwinąć swój potencjał sensotwórczy, bowiem

Zamiast wygrywania na tej samej nucie ograniczonych wersji rozwiązania przypominającego, iż „zbrodnia nie płaci”, pojawia się specyficzny rodzaj negatywnego morału. [...] Zbrodnia traci swą „pozytywną motywację”, którą była chęć wydobycia się z nizin – zyskanie znaczenia i sukcesu, zdobycie pieniędzy, żądza luksusu i użycia. Rozpętane pandemonium zła zmierza ku niczemu<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Warto zwrócić uwagę, że nieprzypadkowo Irlandczyk Leo nosi nazwisko O'Bannion.

<sup>24</sup> Alicja Helman, *Film gangsterski*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 66.

<sup>25</sup> Tamże, s. 71.



Na ciekawe połączenie pomiędzy kinem gangsterskim a *noir* wskazuje Winfried Fluck, który zauważa, że łączy je zainteresowanie przestępstwem, ale w czarnych filmach staje się ono udziałem zwykłego obywatela, w związku z czym istotna i kluczowa jest kwestia winy oraz moralnej odpowiedzialności, a także psychologizacji zbrodni. Autor artykułu *Crime, Guilt, and Subjectivity in Film Noir* posuwa się do stwierdzenia, że kino gangsterskie wyewoluowało w film *noir* i utrzymuje, błędnie w moim przekonaniu, jakoby w nurcie tym nie było przestępców „zawodowych”<sup>26</sup>. Jego zdaniem film gangsterski pokazuje rozkosz czerpaną z nieszanowania prawa i możliwości ustanawiania własnych reguł. Natomiast filmy *noir* to łamigłówki dotyczące motywacji kierujących przestępcami, tego, co determinuje ich poczucie winy – nie tylko w sensie prawnym, lecz także moralnym<sup>27</sup>. Ścieżka strachu, przyjmując takie rozróżnienie, jest jednocześnie filmem gangsterskim i *noir*. Co jednak ciekawsze, wskazuje na trzy typy bohaterów, którzy ze zbrodnią muszą się zmierzyć. Są to detektyw, mieszczanin (zwykły, lecz szanowany obywatel) oraz wolny ptak (ang. *drifter*). Tom posiada poniekąd cechy wszystkich trzech rodzajów postaci wyróżnionych przez Flucka jako przestępców z filmów *noir*, choć przede wszystkim detektywa. Jest niewątpliwie poważanym obywatelem, lecz szanują go dość specyficzni mieszkańcy miasta, które jest skorumpowane do szpiku kości i którym rządzą mafiosi. Bez wątpienia obie strony konfliktu (Leo i Caspar) doceniają Toma i chcą mieć go po swojej stronie. Jest on także wolnym strzelcem, który niekiedy działa pod wpływem impulsów, nie wydaje się przywiązany do żadnego miejsca i sprawia wrażenie człowieka, który zniknie tak nagle, jak się pojawił i w każdej chwili może pójść swoją drogą, co zresztą poniekąd zapowiada w ostatniej scenie filmu. Tom jednak to także detektyw, blisko jest mu do Sama Spade’a z *Sokoła maltańskiego* (*The Maltese Falcon*, 1941), który jak wszyscy inni w filmie „oszukuje i manipuluje pozostałymi, choć na końcu zdajemy sobie sprawę, że robił to ze strategicznych powodów i że tak naprawdę w głębi duszy jest wciąż moralnym i lojalnym facetem, który nie zapomni, że jego partner został zabity”<sup>28</sup>. Tom pamięta do końca, czym jest przyjacielem, choć – jak Spade – ucieka się do wszelkich, nie zawsze moralnie niebudzących wątpliwości metod – aby prowadzić swoją grę. Fluck pisze o Spadzie: „Jego dylemat, który stanowi zresztą istotę narracji detektywistycznych filmów *noir*, to jak zaaplikować środki i umiejętności z semantycznego pola «zła» bez obawy o zostanie przez nie skorumpowanym”<sup>29</sup>. Ta sama wątpliwość

<sup>26</sup> Zob. Winfried Fluck, *Crime Guilt and Subjectivity in Film Noir*, „American Studies” 2001, no. 46 (3).

<sup>27</sup> Tamże, s. 392.

<sup>28</sup> Tamże, s. 387.

<sup>29</sup> Tamże.



trapi Toma. Obaj bohaterowie żyją też w świecie absurdu i chaosu. W *Sokole maltańskim* to żądza pieniądza, w *Ścieżce strachu* władza opanowuje bohaterów i sprawia, że pędzą na oślep przed siebie, nawet po trupach. Tom posiada też cechy bohatera bogartowskiego, ponieważ nigdy nie traci kontroli i niekiedy ucieka się do maskarady, udaje gorszego niż jest, aby w rezultacie okazać się bardziej efektywnym w swoich działaniach i osiągnąć zamierzony cel<sup>30</sup>. Podobnie jak detektywi z filmów *noir* pozbawiony jest wszelkich wątpliwości, co do charakteru świata, w jakim żyje, „jest odartym ze złudzeń (dlatego autentycznym) indywidualistą, którego winą jest pewna moralna ambiwalencja”<sup>31</sup>. Wewnętrznie jednak pozostaje szczery i uczciwy, wiecznie dąży do autonomii, niezależności, co manifestuje się umiejętnością oparcia się wdziękom *femme fatale* (w przypadku Toma urokiem Verny, choć nie Leo, który jest jego „prawdziwą miłością”). Ponadto, jak detektyw z filmów *noir*, nigdy nie traci kontroli nad sytuacją (jeśli już to tylko na chwilę), zawsze kontroluje prowadzoną przez siebie grę pozorów, a także obdarzony jest samoświadomością. W rezultacie Tom posiada więcej cech detektywa niż literalnie pełniący tę funkcję Visser z filmu *Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984). Ten jest co prawda samoświadomy, ale traci największy swój atrybut – umiejętność sprawowania kontroli nad przebiegiem wypadków. Przede wszystkim jednak nie zdaje, a nawet nie próbuje zdać, moralnego testu, jakim dla każdego detektywa jest przestępstwo.

### 3. Zwierzęta różnej maści

W gangsterskim kinie *noir* wprowadzony zostaje nowy typ bohatera. Przestępca jest często szaleńcem, psychopatą opętanym własną *idée fixe*, człowiekiem niezrównoważonym, działającym impulsywnie w sposób trudny do przewidzenia, niejednokrotnie pełnym głęboko ukrytych kompleksów i z góry skazanym na porażkę. Całkowicie pochłonięty swoim szaleństwem traci kontakt z rzeczywistością oraz pewnym krokiem zmierza drogą ku zatraceniu. Jak pisze Helman: „Człowiek i świat stanowią jedność, świat oszalał w rezultacie ludzkich działań i teraz ów świat czyni człowieka szalonym”<sup>32</sup>.

Tom nie ma żadnej z cech opisanego bohatera. Owszem jest gangsterem, ale z atrybutami detektywa w stylu *noir*, o czym już była mowa. Opanowany, rozsądny, zrównoważony, o wyostrzonym intelekcie nie radzi

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 388.

<sup>31</sup> Tamże, s. 401.

<sup>32</sup> Alicja Helman, *Film gangsterski*, s. 77.



sobie tylko z drobnymi namietnościami, a są nimi hazard i alkohol, które jednak do zguby doprowadzić mogą jedynie jego samego. Szklaneczka whiskey lub innego trunku towarzyszy mu w większości scen. Film zresztą zaczyna się od dźwięku wrzucania lodu i zbliżenia na szklanek wypełnianą alkoholem. Szybko okazuje się, że drink przygotowywany jest dla Toma. Używki i nałogi, do których bohater ma słabość, podkreślają jego ułomną, lecz ludzką naturę, dodają mu uroku i splinu męskości, ale też czynią zeń mężczyznę z zasadami. Kolejno Leo, Caspar i Bernie oferują, że spłacą hazardowe długi Toma, ale ten nie pozwala sobie na luksus łatwego odkupienia własnych grzechów. Podobnie jak detektywi z filmów *noir*, bohater niechętnie ucieka się do przemocy i robi to tylko w ostateczności. Porachunki wyrównuje rękoma innych, często sam dostaje lanie, bez przerwy któraś ze stron masakruje tego niepozornego mężczyznę o raczej wątłej budowie. Przede wszystkim jednak Tom widzi absurd otaczającego go świata, rządzonego przez mafiosów. Rozumie jak jego krucha równowaga z łatwością może zostać zachwiana, ale jest ostatnim człowiekiem, jaki dałby się porwać szaleństwu przemocy. Wręcz przeciwnie – staje na straży pozornej i chwilowej stabilizacji w mieście, której fundamentem jest wypracowany przez Leo układ sił i hierarchia władzy. Ma świadomość, że jeden nieprzemyślany ruch może zniszczyć prowizoryczny ład – nawet jeśli jest to ład, który kontrolują i ustanowili gangsterzy – i pograżyć wszystko w odmętach destrukcji. Tom, jako jedyny zdaje sobie sprawę z mechanizmów rządzących przestępczym światkiem oraz jego nieuchronnym dążeniem ku anihilacji. Jak pisze Alicja Helman: „Diagnoza społeczna zawarta w tych filmach [klasycznych gangsterskich filmach *noir* – K. Ż.] mówi nam o tym, że cywilizacja poszła błędną drogą, a pytanie twórcy dotyczy możliwości prowadzenia życia, które miałoby jakiś sens”<sup>33</sup>. W *Ścieżce strachu* pytanie to zadaje sobie Reagan i to on jest świadom, że „cywilizacja poszła błędną drogą” oraz – jak się okazuje na końcu – zabrnęła w ślepy zaułek. Choć nie przypomina bohatera z gangsterskich filmów czarnych (psychopatycznego szaleńca) czy klasycznego kina gangsterskiego lat trzydziestych, jest jednak bez wątpienia bohaterem z ducha kina *noir*, tyle że z historii o nielicznych samotnych wilkach trzymających się na uboczu stada. Rowell charakteryzuje go w następujący sposób:

Tom jest kontemplującym samotnikiem, egzystencjalnym gangsterem z wrażliwością kowboja. Jego obszerny, przestrzenny apartament, urządzone tak, aby oddawał to, co znajduje się w jego głowie, przypomina płaskie rozległe przestrzenie, na których westernowi bohaterowie poszukiwali ucieczki od społecznych ograniczeń. Status autsajdera pozwala Tomowi swobodnie przemieszczać się pomiędzy wcie-

---

<sup>33</sup> Tamże, s. 74.



leniami takimi jak samuraj ze *Straży przybocznej* grany przez Toshirō Mifune oraz ochroniarz starający się przywrócić porządek w mieście nękanym przez walczące ze sobą frakcje, pomagając każdej z nich wymordować przeciwnika. Częściowo samuraj, częściowo kowboj, częściowo detektyw Tom przywraca ład. Jak każdy z tych typów bohatera na końcu, kiedy zadanie zostaje wykonane, odchodzi. Miasto go nie poskromi. Woli lasy<sup>34</sup>.

W rzeczy samej można odnaleźć w Tomie cechy trzech wskazanych bohaterów, jednak to przede wszystkim postać wątpliwa i rozgoryczona, naznaczona rezygnacją. Reagana nie cechuje bezwzględna wiara samuraja w kodeks honorowy ani poświęcenie kowboja dla dobra sprawy. Jak to zostanie w dalszym toku rozważań pokazane, jest w nim chłodna świadomość własnej porażki, a nie satysfakcja z dobrze wykonanego zadania.

Leo także nie jest klasycznym gangsterem. W swoich decyzjach nie kieruje się chęcią zdobycia władzy czy chciwością i pazernością. W momencie, w którym go poznajemy, ma wszystko: pieniądze, kontrolę nad miastem, niezachwianą pozycję i nie wydaje się, aby chciał więcej. Pierwsza scena *Ścieżki strachu* stanowi nawiązanie do pierwszej części *Ojca chrzestnego* (*Godfather*, 1972) Coppoli. Leo pełni w niej funkcję Vito Corleone, choć nie jest jak on operowym, romantycznym mafiosiem tęskniącym za starymi, dobrymi czasami. Decyzje, które podejmuje, są więc zgoła odmienne. Caspar pojawia się w biurze Leo jako petent proszący o możliwość zlikwidowania szkodzącego jego interesom i nieuczciwego bukmachera Berniego Bernbauma, postępuje zgodnie z wewnętrznym kodeksem przestępczego półświatka. Jednak Leo, ku zaskoczeniu proszącego i wbrew zdrowemu rozsądkowi, odmawia. Vito w podobnych okolicznościach pozytywnie rozpatruje prośbę, kierując się dobrem mafijnych interesów i hołdując tradycji „rodzinności” przestępczych klanów. Postępowania Leo nie determinuje jednak pycha, niedorzeczna złośliwość czy głęboko skrywana uraza lub kompleks. Ojciec chrzestny *Ścieżki strachu* zakochany jest w Vernie, siostrze Berniego i nie chce zaprzepaścić swoich szans u niej. „Leo rozumie punkt widzenia Caspara, ale nie może pomóc, nie może też ujawnić, dlaczego odmawia. Miłość i emocje są czymś zakazanym w tym męskim świecie, a Leo działa pod wpływem obu”<sup>35</sup>. Tym samym, jak bohaterami wielu filmów *noir*, rządzi nim namiętność, erotyczna fascynacja kobietą, która niemal staje się w jego życiu *femme fatale*. Na drodze jej manipulacji staje Tom Reagan. Leo, głowa mafii, człowiek, po którym spodziewamy się nieugiętości, wyrachowania, przebiegłości, zachowuje się jak zakochany po raz pierwszy młodzieniec, dający się

---

<sup>34</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim. The Films of Ethan and Joel Coen*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham–Maryland–Toronto–Plymouth, UK 2007, s. 97.

<sup>35</sup> Tamże, s. 91.



prowadzić irracjonalnemu uczuciu romantyk, wierzący w takie ideały, jak miłość, przyjaźń, wierność, lojalność. Otwierające *Ojca chrzestnego* i *Ścieżkę strachu* rozmowy (obie utrzymane w tym samym klimacie i rozegrane za pomocą sekwencji ujęcie/przeciwujęcie) toczą się zresztą wokół podobnych zasadniczych wartości, z których nadrzędną jest lojalność. Corleone w zamian za „przysługę” oczekuje od rodziny Bonasera, której ma pomóc, lojalności właśnie i – w razie konieczności – odwzięczenia się. Caspar w otwierającej film scenie powie: „Mówię o przyjaźni. Mówię o charakterze. Mówię o, cholera Leo, nie zawaham się użyć tego słowa. Mówię o etyce”. Jak zauważa Ryan Doom:

Te ideały – przyjaźń, charakter, etyka, lojalność i władza – definiują tych, którzy zamieszkują świat *Ścieżki strachu*. A w kryminalnym filmie, który jest pełen oszustw, przemocy i zdrad, hołdowanie wartościom etycznym pozwala na wprowadzenie bohaterów rzadko widywanych w innych gatunkach<sup>36</sup>.

Gangsterzy w filmie *Ścieżka strachu* mają więc na uwadze ideały, o co trudno ich podejrzewać. Leo w gruncie rzeczy jest szlachetny, przekonany o konieczności dochowania wierności wybrance i ocalenia jej brata w imię uczuć, jakie żywi. Jeśli używa przemocy, to w chwili zagrożenia życia (napadnięty przez zbirów Caspara), w obliczu zdrady (po tym jak Tom przyznaje się do romansu z Verną) lub aby bronić swojej pozycji.

Podobne przymioty zdaje się posiadać Caspar, najbardziej karykaturalna postać filmu, zbudowana w kontraście do nobliwego Irlandczyka Leo. Mały, tłusty Włoch otoczony wianuszkami typów spod ciemnej gwiazdy, ale i rodziną, względem której żywi ciepłe uczucia, sytuuje się najbliżej figury gangstera-psychopaty. Skłonny jest do nieopanowanych i nagłych wybuchów furii (np. wrzeszczy na syna, masakruje Dane’a, gdy zostaje przekonany o jego nielojalności). Jego twarz w takich momentach nabrzmiewa, obficie się poci i wykrzywia w chimerycznym grymasie, co Coenowie wygrywają za pomocą zbliżeń. Jednak coraz częstsze napady złości u Caspara nie są wynikiem psychicznych problemów, to raczej negatywne cechy jego osobowości niż objawy świadczące o patologii. Narastają zresztą wraz z wymykaniem się sytuacji spod kontroli, kiedy sprawy idą źle. W pierwszej opisanej scenie Caspar jawi się jako człowiek rozsądny i apologeta zasad. Przychodzi do Leo w dobrej wierze, prosząc tylko o to, co – zgodnie z gangsterskim kodeksem – słusznie mu się należy i czego oczekiwać może. Nie ma planów przejęcia władzy w mieście, przechytrzenia Leo i siania zamętu. Składa raczej kurtuazyjną, dżentelmeńską wizytę mającą zapobiec ewentualnym nieporozumieniom. Powołując się

---

<sup>36</sup> Ryan P. Doom, *The Brothers Coen...*, s. 22.



w swej przemowie na przyjaźń, charakter i etykę, jest szczerzy i wiarygodny. W gruncie rzeczy nadpobudliwemu i niekiedy kompulsywnemu Casparowi wartości, które przywołuje, nie są obce. W otwierającej film przemowie powie: „Jeśli nie można polegać na ustawieniach [w hazardzie – K. Ż.], to na czym można polegać. Trzeba stawiać na chybił trafił, a stąd prosta droga do anarchii. Jesteśmy z powrotem w dżungli”. Nie bez koze-ry Doom zauważa więc, że:

W *Ścieżce strachu* najprawdopodobniej dwoma najbardziej budzącymi sympatię bohaterami są Leo i Caspar. Zachowują oni więcej pozytywnych atrybutów niż bardziej mroczne, groźne postaci, które zaludniają ich świat. Leo i Caspar wydają się najbardziej etycznymi, lojalnymi i uczciwymi bohaterami. Ich słowo jest ich gwarantem. Funkcjonujący przed epoką szczurów i zdrajców, którzy zniszczyli mafię, ci faceci polegają na etyce, aby utrzymać porządek<sup>37</sup>.

W rzeczy samej dwaj gangsterzy nie wydają się postaciami skrajnie zdemoralizowanymi, to raczej zawodowcy i profesjonalści w swojej branży, przekonani, że nie ma lepszego świata niż ten, którego są filarami i którego reguły funkcjonowania ustanowili.

Przedstawieni zostają jednak na tle swoich współtowarzyszy, którzy dawno już utracili moralny kręgosłup. Mink, Bernie, Eddie Dane<sup>38</sup> czy osiłek Tic-Taca to postaci mroczne, typy spod ciemnej gwiazdy, rzezimieszki i oszuści, skłonni posunąć się do każdego szachrajstwa i każdej zdrady dla osiągnięcia własnych korzyści. Bernie, najbardziej diaboliczny, faktycznie dla zysku kantuje Caspara (Caspar zresztą zauważy, że „Bernie Bernbaum to koń innej maści, jeśli chodzi o moralność”). Wysoki, ponury Dane bez chwili namysłu wykorzystuje siłę swoich pięści, jest podejrzliwy i wszędzie węszy zdradę. Mink, prawdziwy zabójca Ruga, to także postać szemrana, o nieczystym sumieniu i wątpliwej etyce, próbująca sobie zaskarbić względy zarówno Dane’a, jak i Berniego. Łączą ich zresztą niejasne relacje i związki emocjonalno-seksualne, raczej sugerowane niż przedstawione bezpośrednio. Homoseksualizm, seksualne dewiacje, kazirodztwo nie są obce filmowi gangsterskiemu, zwłaszcza temu zdominowanemu przez poetykę *noir*. Podteksty o takim charakterze odnajdziemy w *Małym Cezarze* (*Little Caesar*, 1931) Mervyna LeRoya, *Człowieku z blizną* (*Scarface*, 1932) Howarda Hawksa i Roberta Rossena czy *Białym żarze* (*White Heat*, 1949) Raoula Walsha czy wspomnianym już *Sokole maltańskim* Johna Hustona. Jak sugeruje Rowell: „Prawie szalone pragnienie władzy gangsterów znajduje często odbicie w ich libido, szczególnie pod postacią

<sup>37</sup> Tamże, s. 40.

<sup>38</sup> Eddie nazywany w filmie „the Dane” może stanowić aluzję do postaci Szweda („the Swede”) z gangsterskiego filmu *noir* *Zabójcy* (*The Killers*, 1946) Roberta Siodmaka.



seksualnych dewiacji i pozornie niewinnej pożądlivości”<sup>39</sup>. Korozja świata gangsterskiego postępuje tu od dołu, stopniowo przyczyniając się do rozkładu całego systemu i nieuchronnie wtrącając go w opary absurdu. Uwikłani w miłosny trójkąt Bernie, Mink i Dane należą do innego gangsterskiego świata niż Leo i Caspar. To za ich sprawą zresztą rozpętana zostanie wojna wszystkich przeciwko wszystkim, a świat przedstawiony stanie na progu anarchii nie do opanowania.

W filmie szczególnie często pojawiają się aluzje do różnego rodzaju zwierząt. W scenie, w której Bernie błaga Toma o darowanie mu życia, dwukrotnie powie: „Nie jesteśmy tacy jak tamte bestie!”, a potem będzie błagał: „Nie mogę umrzeć. Nie mogę umrzeć, tutaj w lesie jak jakieś zwierzę. W lesie, jak zwierzę, jak zwierzę...”. W dialogach wymienia się konie, świny, szczury, ryby itd., przewija się więc cała menażeria. Świat gangsterski, zwłaszcza świat Minka, Dane’a, Berniego i Tic-Tac to dżungla, królestwo zwierząt, którym rządzą prawa natury, a silniejszy bądź sprytniejszy zjada słabszego czy też mniej zaradnego. Zwierzęta różnej maści, te bardziej szlachetne, jak Leo (imię bohatera – w tłumaczeniu „lew” – dookreśla jego pozycję, warto też zauważyć, iż w pierwszej scenie w tle za jego fotelem usytuowany zostaje odlany w brązie dostojny chart przedstawiony w biegu) czy nawet porywczy Caspar, i te mniej nobliwe zamieszkują dżunglę.

W filmie *noir* metaforę dżungli żądz i emocji zazwyczaj stanowiła przestrzeń miejska. Coenowie właściwie nie pokazują miasta molocha, z podejrzanymi knajpami i zaułkami. Większość scen rozgrywa się we wnętrzach oddających charakter bohaterów. I tak Toma widzimy najczęściej w jego ekskluzywnym klubie z elegancko urządzonym biurem; Caspar – gangster na dorobku – rezyduje w opuszczonej pofabrycznej przestrzeni, przypominającej i kadrowanej (ujęcia z perspektywy żabiej) podobnie jak pusta redakcja „Inquirera” w *Obywatelu Kane* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellesa<sup>40</sup>, co może być subtelną zapowiedzią jego upadku; apartament Toma jest oszczędnym, ascetycznym *studio*, w którym nic nie rozprasza myśli, a którego pustka i przestrzenność oddają także samotność i alienację bohatera.

Istotną przestrzenią i wizualną metaforą staje się za to tytułowa ścieżka strachu (ang. *Miller's Crossing*) – miejsce w lesie, poza miastem, gdzie gangsterzy dokonują bezwzględnych egzekucji na swoich rywalach i wrogach. Ścieżka strachu, czyli leśne ustronie, staje się w filmie Coenów symbolem dżungli namiętności, emocji, instynktów. To tu objawia

<sup>39</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim...*, s. 86.

<sup>40</sup> Warto przypomnieć, że *Obywatel Kane* często uznawany jest za film, który silnie wpłynął na wizualną stylistykę kina *noir*.



się prawdziwa ludzka natura. Las jest też miejscem, gdzie Tom dokonuje ważnych wyborów i, stając w obliczu konieczności zabicia człowieka, musi zdecydować, czy przynależy do świata zwierząt zamieszkujących dżunglę i bezwzględnych w walce o przetrwanie czy też jest istotą innego rodzaju.

Scena wykonania przez głównego bohatera wyroku na Bernie w lesie pojawia się w połowie filmu, co podkreśla rolę tego miejsca i jego znaczenie. Zdaniem Rowell szybko „Okazuje się, że anarchia tej dżungli z łatwością może zalać miasto, kiedy ludzie tacy jak Bernie czy Caspar zostają spuszczeni ze smyczy lub kiedy reguły nie są respektowane. Taki klimat może zmienić każdego człowieka w zwierzę lub myśliwego, nawet zazwyczaj opanowanego Toma [...]”<sup>41</sup>. Nie przez przypadek więc w nazwie miejsca i jednocześnie w tytule filmu pojawia się słowo *crossing*, a więc „przekraczanie”. Coenowie co prawda podkreślali w wywiadach, że decyzja co do tytułu (pierwotnie miał on zresztą brzmieć *Bighead*<sup>42</sup>) była przypadkowa i po prostu nie umieli nic lepszego wymyślić, jednak przyjęcie ich deklaracji za dobrą monetę nie wyklucza możliwości i konieczności zinterpretowania nazwy miejsca dla filmu tak znaczącego. Istotnym tematem obrazu Coenów jest pokazanie jednostki w obliczu konieczności dokonania wyboru i przekroczenie lub nie granicy moralnej. Decyzję taką podejmuje najpierw Leo, potem Tom.

Świat przedstawiony, którego sercem okazuje się ścieżka strachu i otaczające ją leśne ostępy, przywodzą na myśl filozoficzną koncepcję Thomasa Hobbesa. Uważał on, że człowiekiem rządzą te same mechaniczne prawa, co przyroda. W rezultacie istoty ludzkie dbają tylko o własne egoistyczne dobro i jak w naturze walczą jedynie o przetrwanie. Z rozsądku i obawy przed szkodami, jakie powoduje wojna, ludzie łączą się w społeczności i podporządkowują zasadom, tak jak uczynili to gangsterzy w *Ścieżce strachu*. Umowa jest jednak tylko pozorem, skonstruowana wbrew prawdziwym instynktom, działa dopóki istnieje silna, kontrolująca układ władza. Gdy pozycja Leo zostaje podkopana przez niesubordynację i bunt Caspara, który nie może już liczyć na przewidywalne zyski z ustawiania wyścigów, wojna wszystkich przeciwko wszystkim staje się realna. Pierwotne instynkty dochodzą do głosu. Wtedy też Tomowi śni się las (dżungla), w którym wiatr zwiewa mu z głowy kapelusz, co stanowi zapowiedź problemów. Tak więc „Zastąpienie oczekiwanych rezultatów tym, co nieznane może pchnąć rzeczy z powrotem w kierunku dżungli, naturalnego u Hobbesa stanu wojny

---

<sup>41</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim...*, s. 90.

<sup>42</sup> Zob. Josh Levine, *The Coen Brothers...*; Eddie Robson, *Coen Brothers*, Virgin Books Ltd., London 2003.



wszystkich przeciwko wszystkim. I tak właśnie się dzieje, dramaturgicznie i narracyjnie, co stanowi – podobnie jak w filmie *Śmiertelnie proste* – ostrzeżenie, że nic nie jest pewne”<sup>43</sup>.



Fot. 2.1. Bohaterowie na ścieżce strachu, czyli w sercu gangsterskiej dżungli  
(*Ścieżka strachu*, 1990)

Sekwencje przedstawiające ścieżkę strachu, będące – jak pisze Rowell – wizualnym odwołaniem do *Konformisty* (*Il conformista*, 1970) Bernardo Bertolucciego<sup>44</sup>, powracają w filmie trzykrotnie. Zawsze pojawia się w nich lub jest z nimi związana postać Toma. Widok lasu towarzyszy napisom początkowym. Za pomocą kamery skierowanej pionowo do góry pokazane zostają wówczas najpierw niebo i korony drzew, a po chwili z kamery umieszczonej tuż nad ziemią – kapelusz, toczący się po pokrytym liśćmi podłożu. Oba ujęcia są wyraźnie „uniezwykłe” wizualnie, przedstawiają nienaturalny punkt widzenia, co niepokoi i sprawia wrażenie odrealnienia. Sekwencja lasu towarzysząca napisom nieprzypadkowo następuje bezpośrednio po starciu Leo i Caspara. Jest to pierwsza zapowiedź ich wspólnej drogi w mroczne ostępy dżungli przemocy. Wkrótce potem okazuje się, że mieliśmy do czynienia z wizualizacją dziwnego snu Toma, który ten opowie Vernie. Podświadomie Tom wyczuwa więc od początku konsekwencje i niebezpieczeństwo zerwania umowy. Potem Tom dwukrotnie zostanie zawieszony przez ludzi Caspara (zwierzęta!) na ścieżkę strachu. Po raz pierwszy, ma tam wykonać wyrok na Bernim, który zresztą wykrzyknie:

<sup>43</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim...*, s. 79.

<sup>44</sup> Jak zauważyła badaczka twórczości Coenów, w filmie Bertolucciego w lesie, w podobnej scenerii główny bohater ma wydać faszystom i wykonać egzekucję na swojej kochance oraz jej mężu. W odróżnieniu od Toma, choć także się waha, to jednak finalnie, zdradza i para ginie. Tamże, s. 98.



„To nie my! To sen! To jest sen Tommy!“. Koszmar Reagana wydaje się ziszczać. Nieoczekiwanie jednak główny bohater daruje bukmacherowi życie. Warto w tym miejscu przypomnieć, że jednym z ulubionych zabiegów subiektywizujących narrację w kinie *noir* było wprowadzenie sekwencji snów czy halucynacji. Po raz drugi, Tom na ścieżce strachu ma odnaleźć zwłoki swojej niedoszłej ofiary i wtedy przypadkowo natyka się na trupa Minka. W lesie nic nie idzie więc według planu, nic tu – jak we śnie – nie jest do przywidzenia, bo chaos od początku rządzi tym miejscem. Nawet Verna, dopowiadająca relacjonowany przez Toma sen, błędnie zakłada, że dogonił on swój kapelusz, a ten zamienił się w coś cudownego. Tak jednak nie jest. Sen ma inne zakończenie niż przewiduje dziewczyna. Ścieżka strachu to ścieżka anarchii. Nigdy nie wiadomo, dokąd ona zaprowadzi i co się wydarzy. Las zaś to dżungla, w której rządzą prawa natury, nie zaś rozumu.

Obok nietypowych miejsc, niewpisujących się w ikonografię gangsterskiego kina *noir*, ale będących doń aluzją, w *Ścieżce strachu* znajdziemy inne charakterystyczne dla niego elementy ikonograficzne, m.in. kostiumy (przykładowo niemal wszyscy bohaterowie noszą trenczowe płaszcze oraz kapelusze typu fedora; o symbolice i znaczeniu kapelusza będzie zresztą jeszcze mowa). Niewątpliwie jednak zarówno z gatunkiem (film gangsterski), jak i nurtem (kino czarne) związane są schody oraz klatki schodowe i korytarze, często w filmie Coenów eksponowane i na zasadzie *pars pro toto* ewokujące mroczne miasto. Według Bachtina schody reprezentują odmianę czasoprzestrzeni związaną z progiem. Jak pisze Elżbieta Ostrowska: „Próg [...] to czasoprzestrzeń kryzysu i przełomu, w której zachodzi znacząca przemiana bohatera. [...] Ulega w niej zawieszeniu podstawowa cecha czasu, jaką jest trwanie; można ulec złudzeniu, iż całość akcji rozgrywa się w jednej chwili”<sup>45</sup>. Tom w sposób ewidentny związany jest z czasoprzestrzenią progu, jakby wciąż znajdował się w momencie przełomu, przejścia, a więc tytułowego *crossing* – przekroczenia. Zresztą jego podstawową taktyką jest zmienianie stron, granie na dwa fronty, a więc *double-crossing*. Na schodach po raz pierwszy widzimy go w rozmowie z Minkiem, nad którym zyskuje przewagę, rozszyfrowując jego nieczystą grę wobec Eddiego Dane’a. W trakcie wymiany zdań Tom mija Minka i wchodzi schodami w górę do biura Leo. Posiada on w tym momencie filmu także przewagę nad Verną, którą zdołał uwieść, co upewniło go w przekonaniu, że jej zamiary wobec Leo nie są czyste, a kobieta prowadzi jedynie wyrachowaną grę mającą ocalić jej brata. Tom ma więc wrażenie, że kontroluje sytuację i zdoła zapobiec wybuchowi wojny gangów w mieście oraz uchronić Leo, stąd jego ruch schodami do góry.

W kolejnej scenie wizyty Toma w biurze Leo sytuacja wygląda zgoła odmiennie. Reagan na korytarzu dowiaduje się o ataku na szefa i przyjaciela.

---

<sup>45</sup> Elżbieta Ostrowska, *Przestrzeń filmowa*, Rabid, Kraków 2000, s. 193.



Sprawy wyglądają poważnie. Choć Leo uchodzi z życiem, dalsza eskalacja przemocy jest nieunikniona. W rozmowie z przyjacielem Tom sięga po ostateczne argumenty, sugerując, że Ruga Danielsa zabiła kobieta, na co wskazuje kaliber broni. Bohater prosi szefa najpierw o to, żeby przemyślał sprawę, potem zaś o zaufanie. Finalnie w desperacji przyznaje się do nocy spędzonej z Verną. Wyznanie sprawia, że Leo brutalnie go bije. W zakończeniu sceny widzimy, jak na skutek zadawanych razów spada z tych samych schodów, po których wcześniej wchodził, a sprawy wymykają się spod kontroli. Dochodzi do kryzysu przyjaźni i zaufania oraz przełomu. Główny bohater **przejdzie**, przynajmniej oficjalnie, na stronę Caspara.

Paralelne wydają się sceny przedstawiające klatkę schodową w domu Toma<sup>46</sup>. Tam właśnie rozgrywają się dwie jego konfrontacje z Bernie, który jest, w odróżnieniu od Leo, wrogiem Toma. W pierwszej scenie górą jest Bernie, który przychodzi szantażować głównego bohatera, grożąc, że jeśli nie zlikwiduje Caspara, zacznie jadać w restauracjach i na jaw wyjdzie darowanie mu życia. Tom stara się go dopaść na klatce schodowej, ale Bernie jest szybszy, sprytniejszy, wygrywa więc starcie, pozostawiając rywala pokonanego i skompromitowanego u stóp schodów. Sytuacja się jednak odwróci, gdy spotkają się w tym samym miejscu po raz kolejny. Rozwiązania siłowe nie są najmocniejszą stroną Toma, więc bohater postanawia użyć podstępów i wybiegu. Aranżuje spotkanie Berniego i Caspara, które kończy się śmiercią tego drugiego w momencie przybycia Toma. Majestatycznie wchodzi on po schodach na piętro, gdzie spotyka Berniego. Pozwala mu uwierzyć, że zrzuci winę na nieżyjącego już Dane'a (Bernie nie wie, że Dane nie żyje), zabiera mu broń, a następnie zabija. Tym samym odzyskuje kontrolę nad sprawami, pozbywając się największych problemów. Mink i Dane już nie żyją, Caspar i Bernie to dwa ostatnie zwierzęta czyniące z miasta dżunglę. Dochodzi do kolejnego przełomu i, przynajmniej chwilowego, powrotu ładu.

#### 4. Między słowami

Gangsterska rzeczywistość w filmie Coenów wydaje się niezwykle sugestywna dzięki językowi, którym posługują się bohaterowie. Jest on rodzajem slangu, którym w kinie zazwyczaj rozmawiają ze sobą członkowie przestępczego półświatka, tyle że – jak twierdzi Josh Levine – Coenowie

---

<sup>46</sup> Tom mieszka pod znaczącym adresem Barton Arms 628. Jest to intertekstualne nawiązanie do kolejnego filmu Coenów pod tytułem *Barton Fink* (*Barton Fink*, 1991), którego scenariusz został przez braci napisany w trakcie trzech tygodni, kiedy to mieli kłopoty ze skończeniem scenariusza do *Ścieżki strachu*.



zaczepnęli ów slang nie tylko z rzeczywistości i książek, które przeczytali, lecz częściowo także sami stworzyli. W konsekwencji:

Ten wymyślony slang jest jednym ze sposobów, w który bracia podkopują pozornie oczywistą intencję swojej historii, czyniąc dla wielu widzów niemożliwym zaakceptowanie jej jako prostej gangsterskiej opowieści. Wydaje się jakby coś jeszcze było na rzeczy, choć co dokładnie, niektórzy odbiorcy nie są pewni<sup>47</sup>.

Doom, także poruszając kwestię języka, jakim porozumiewają się bohaterowie, konkluduje z kolei, że

film przejmuje slang i sposób mówienia z lat trzydziestych z jego gwałtownym stylem, tak że bohaterowie niemal wchodzą sobie w słowo. Jest to sposób złożenia hołdu filmom takim jak *Mały Cezar* czy *Wielki sen* oraz epoce naznaczonej pojawieniem się dużej ilości filmów do siebie podobnych, co przyczyniło się do ukonstytuowania filmu gangsterskiego jako gatunku. Coenowie, przejmując wiele klasycznych atrybutów tego kina, uniknęli jednak, dzięki swojemu podejściu i zastosowanej strategii, wchłonięcia przez kino mainstreamowe, nagradzając tych, którzy chętni są do podróży w świat języka zorganizowanej przestępczości<sup>48</sup>.

Językowa warstwa filmu pełni więc dwojaką funkcję. Z jednej strony zakorzenia film w literackiej i filmowej tradycji gatunku, z drugiej zaś, za sprawą pietyzmu w operowaniu slangiem, eksponuje gatunkową konwencję oraz skłania do refleksji nad rolą samego dialogu. Nie chodzi tu jedynie o czystą nostalgię (ani za epoką, ani gatunkiem) czy parodię. Dialog przykuwa uwagę i intryguje widza swą złożonością. Tym samym większa jest szansa, że skłonny on będzie do wsłuchania się w niego i treści, które niesie. W istocie, szybkie, celne i zjadliwe wymiany zdań zawierają pogłębioną refleksję na temat natury rzeczywistości oraz świata, ujawniają egzystencjalny charakter wymowy *Ścieżki strachu*, pozostając żartobliwymi (*playful*), pełnymi ciętych ripost, niedopowiedzeń i aluzji. Warto przytoczyć choćby krótką rozmowę Minka i Toma na schodach (!) klubu Leo. Niestety, język polski nie w pełni oddaje jej językowe bogactwo:

Mink: W czym problem?

Tom: Mink.

Mink: Widzę, że odzyskałeś kapelusz.

Tom: I co z tego?

Mink: Nie moja sprawa. Bernie chce cię zobaczyć.

Tom: Więc niech tu przyjdzie.

Mink: Zrobił się trochę nerwowo. A kto by się nie martwił w tej sytuacji? Prosił, żebyś pogadał z Leo, potrzebuje ochrony. Leo cię słucha. Nie, żeby Leo i tak nie chciał pomóc Żydkowi.

---

<sup>47</sup> Josh Levine, *The Coen Brothers...*, s. 62.

<sup>48</sup> Rayan P. Doom, *The Brothers Coen...*, s. 28.



Tom: Nie rozumiem, Mink.

Mink: Co tu rozumieć?

Tom: Jesteś pochlebcą Dane'a.

Mink: Można mieć więcej przyjaciół. Nie chciałbym, aby Dane się dowiedział, ale Bernie porządny człowiek jak na bukmachera.

Tom: Co jest między tobą a Berniem?

Mink: Nic. Jesteśmy przyjaciółmi, no wiesz *amigos*.

Tom: Jesteś zmienny Mink. Jak Eddie Dane odkryje, że masz innego *amigo*, może tego nie zrozumieć.

Mink: Jak się o tym dowie? Tej rozmowy nawet nie było. Tom! Cholera jasna!

Frenetyczny rytm i żartobliwy ton rozmowie tej nadaje szczególnie postać Minka, grana brawurowo przez Steve'a Buscemi, który wyrzuca z siebie kwestie w zawrotnym tempie oraz doskonale operuje mimiką i gestem. Choć Mink na ekranie pojawia się zaledwie raz, w przywołanej właśnie scenie, dialog wsparty aktorskimi umiejętnościami sprawia, że widz łatwo go zapamiętuje, co jest ważne dla dalszego rozwoju wypadków.

Egzystencjalna nuta i rozważania nad naturą świata oraz ironia wyraźniej pobrzmiwają w wymianie zdań między Tomem a Verną. Bohaterowie wzajemnie się uwodzą i załatwiają jednocześnie interesy, co było typowe dla klasycznych filmów *noir*. Scenę tę można porównać do typowej konwersacji między *femme fatale* a detektywem, którego ta pragnie oszukać i zwieść. W *Ścieżce strachu* Tom, chcąc odsunąć Vernę od Leo, odwieża dziewczynę w jej mieszkaniu.

Verna: Czego chcesz?

Tom: Byłem w okolicy, czułem pragnienie, więc postanowiłem wpaść na drinka. Rug Daniels nie żyje.

Verna (raczej obojętnym głosem, w sposób konwencjonalny bardziej niż emocjonalny): Rety, to straszne.

Tom: Nie wpadaj w histerię. Tylko mi się tu nie rozplacz, mam dość wrażeń jak na jedną noc.

Verna: Ledwie go znałam.

Tom: Patałach. Pracował dorywczo dla zysku. Pewnie to rozumiesz. Przyzwoity człowiek, jeśli nie liczyć wyglądu, inteligencji i osobowości.

Verna: Podobnie jak ty.

Tom: Cóż, nikt nie dorównuje twojemu bratu.

Verna: Kto go zabił?

Tom: Leo sądzi, że Caspar.

Verna: Ale ty wiesz lepiej.

Tom: Teraz tak. Caspar chce załagodzić sprzeczkę z Leo, czemu miałby toczyć z nim wojnę? Wychodzi na to, że wy go zabiliście. Ty albo święty Bernard.

Verna: Po co ja, czy mój brat, miałabym zabić Ruga czy kogoś innego?

Tom: Rug śledził cię. Zobaczył nas razem, a to by zepsuło twoje interesy z Leo, nieprawdaż?

Verna: Sądzisz, że kogoś zabiłam? Przestań, Tom. Na tyle mnie znasz.



Tom: Nikt nikogo nie zna na tyle dobrze.

Verna: Gdybyś w to wierzył, nie byłbyś tutaj.

Tom: Niezupełnie. Chcę usłyszeć twoją historijkę. Jaki okropny był Rug, jak próbował cię szantażować.

Verna: Nie po to przyszedłeś.

Tom: Powiedz mi, po co?

Verna: To jasne.

Tom: Są przytulniejsze miejsca na drinka.

Verna: Dlaczego się nie przyznasz?

Tom: Do czego?

Verna: Że nie chcesz, żebym spotykała się z Leo, bo jesteś zazdrosny. Przyznaj się, że masz serce, choć małe i słabe i że nie pamiętasz już, kiedy podążałeś za jego głosem.

Tom: Gdybym wiedział, że będzie poetycko nauczyłbym się „Pieśni Salomona”.

Wymiana zdań, mająca nie tylko charakter przekomarzania się kochanków, lecz także ostrzejszy posmak utarczek słownych, do których mogłoby dojść między rywalizującymi ze sobą gangsterami, kończy się aktem seksualnym. Zamiast strzelaniny czy bójki para łąduje w łóżku, a „postanowiłem wpaść na drinka” okazuje się erotyczną aluzją. W klasycznym kinie *noir* takie aluzje były wymuszane przez Kodeks Haysa. Najważniejszą kwestię wypowiada jednak Tom. Stwierdzając: „Nikt nikogo nie zna na tyle dobrze”, wywołuje egzystencjalny temat niemożności zbudowania relacji na linii ja–Inny, który wpleciony zostaje w słowną utarczkę pary. Dialogi w *Ścieżce strachu* posiadają cechy dialogu kina gangsterskiego, filmu *noir* oraz zostają wzbogacone głębszą refleksją. Ponadto, jak zauważa Rowell, można je czytać eksplicytnie i implicytnie. Jedna z kwestii Leo skierowana do Toma brzmi: „Woke up on the wrong side, huh?” Co na polski należy tłumaczyć „Wstałeś lewą nogą?”, ale w angielskim zwrocie chodzi o „obudzenie się po niewłaściwej stronie łóżka”. „Łóżko” w intrydze jest oczywiście miejscem znaczącym, wiele zachowań bohaterów wynika z tego, z kim spędzili noc. Kwestia Leo jest aluzją do zdrady Toma, który, wspierając Caspara, stanął po złej stronie<sup>49</sup>. Dialog komunikuje tu więcej niż można by oczekiwać.

## 5. Geometria struktury – symetrie, trójkąty, powtórzenia

Podstawowymi elementami, jakie bracia Coen zaczerpnęli z kina *noir*, są: zawikłana fabuła oraz układ relacji pomiędzy głównymi postaciami. W obu przypadkach jednak dokonano modyfikacji.

Intryga *Ścieżki strachu* jest skomplikowana. Stopień jej powikłania doprowadził nawet do kryzysu w trakcie pisania scenariusza. Coenowie po kilku tygodniach pracy nad nim zdecydowali się na trwającą trzy tygodnie

---

<sup>49</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim...*, s. 81.



przerwę, w trakcie której powstał scenariusz do *Bartona Finka* (Barton Fink, 1991). Zasadniczym elementem popychającym akcję do przodu są kolejne *double-crosses*. Nieustająco więc w szalonym świecie gangsterów takich jak Leo i Caspar ktoś wystawia kogoś do wiatru, gra na dwa fronty i próbuje oszukać. Podobnie poplątaną fabułą cechował się na przykład *Wielki sen* (*The Big Sleep*, 1946) czy późniejsze *Chinatown* (*Chinatown*, 1974) oraz *Memento* (*Memento*, 2000). Jednak Tom w większym stopniu niż bohaterowie wymienionych filmów kontroluje sytuację, a nawet sam planuje różnego rodzaju podstępny. Jeśli sprawy wymykają mu się spod kontroli, to jest to wynik niepoznawalności świata i absurdu, w jakim ten tkwi, co bohater do pewnego stopnia zakłada. Niemniej fabularne zapętlenie nie przekłada się na chaotyczność narracyjnej struktury. Steve Jenkins pisze:

Jedno oszustwo prowadzi do kolejnego, aż Caspar pyta „Do czego to wszystko zmierza? Interesujące pytanie etyczne” (ang. „Where does it all ends? Interesting ethical question”). W rzeczy samej wszystko to zmierza do serii powtórzeń i wariacji, za pomocą których narracja zostaje dokładnie skonstruowana: powtórzona zostanie kwestia „O co to zamieszanie?” (ang. „What’s the rumpus?”); szef policji i burmistrz najpierw układający się z Leo, a potem z Casparem; dwie sytuacje, w których Tom znajduje Berniego siedzącego w jego pokoju; dwie wizyty Toma na miejscu egzekucji w miejscu nazywanym ścieżką strachu; dwie sceny, w których Bernie błaga o swoje życie itd. Mroczne związki między Leo, Tomem i Verną [trójką, który zostanie zdublowany przez układ Eddie Dane, Mink, Bernie, z Bernim jako łącznikiem [...]] są zarówno katalizatorem tego wzoru i przeciwieństwami, rzucającymi wyzwanie etyce<sup>50</sup>.

Wiele sytuacji rozgrywa się więc dwukrotnie, co w filmie służy wyeksplikowaniu ironii losu. Za pierwszym razem na ścieżce strachu Tom puszcza Berniego wolno, by – gdy się tam znajdzie po raz wtóry – znaleźć, ku swojemu zdziwieniu, ludzkie zwłoki. Bernie, błagając po raz pierwszy Toma o darowanie życia, zapewne ma niewiele nadziei na to, że okazane mu zostanie miłosierdzie, lecz odchodzi wolno. Gdy błaga po raz drugi, jego przekonanie, co do rezultatu jest zapewne odmienne, jednak Tom strzela do niego. Ironiczne jest wreszcie to, że policja i władze miasta skłonne są zawsze słuchać człowieka zza ogromnego biurka i nieważne, czy siedzi za nim Leo czy Caspar. Ich skłonność do posłuszeństwa jest zawsze taka sama. Wreszcie swe lustrzane odbicie i ironiczną wymowę posiada morderstwo Ruga. Choć Tomowi wydaje się, że to Verna zabiła detektywa, aby ukryć swój romans z Tomem, okazuje się, że to Mink pozbawił go życia, próbując tuszować związek z Berniem. O ile więc seria niespodziewanych zwrotów akcji ewokuje absurd, o tyle podwojenie wątków, sytuacji czy dialogowych kwestii stanowi sposób pokazania ironii losu i niemożności zapanowania nad nim.

---

<sup>50</sup> Steve Jenkins, *Miller's...*, s. 72.



Podstawowy wątek fabularny w *Ścieżce strachu* zbudowany został w oparciu o relacje pomiędzy trzema postaciami. Leo, Tom i Verna stanowią trójkąt, który łączy sieć miłosnych powiązań. Tego typu układ był charakterystyczny dla klasycznych filmów czarnych. Występował on zazwyczaj w dwóch wariantach: mąż – żona – kochanek jak w *Listonosz dzwoni dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) lub, co zdarzało się rzadziej, żona – kochanek – mentor-przyjaciół, jak w *Podwójnym ubezpieczeniu* (*Double Indemnity*, 1944). *Ścieżka strachu* łączy te dwa warianty. Leo jest bowiem przyjacielem oraz szefem Toma i jednocześnie narzeczoną Verny, pełniąc funkcję *femme fatale*, a więc potencjalnym rywalem o jej względy. Niejednoznaczne są relacje między Leo i Tomem, niewątpliwie łączy ich zależność zawodowa, ale Reagan jest też dla O'Banniona kimś więcej niż podwładnym i doradcą. Leo szanuje i poważa Toma, zdaje się uznawać jego intelektualną wyższość, jednak koniec końców ogarnięty namiętnością, nie stosuje się do jego rad. Mentorem jest więc młodszy z bohaterów. Łączy ich przyjaźń, która zostaje poddana próbie. Jak twierdzi wielu badaczy, ma ona zabarwienie homoseksualne<sup>51</sup>. Poświęcenie i oddanie Toma może świadczyć o tym, że jest on zakochany w swoim szefie i tak naprawdę walczy o miłość<sup>52</sup>. Podstawą przypisywania Tomowi homoseksualizmu są miłosne relacje, jakie łączą drugi filmowy trójkąt, a więc Minka, Dane'a i Berniego. Coenowie składają na swój sposób hołd zasadom rządzącym tą tematyką w okresie kina klasycznego, bowiem

ukryte aluzje [dotyczące homoseksualizmu – K. Ż.] pojawiają się cały czas. Interesujące zwłaszcza jest to, że rozgrywający się w latach trzydziestych film pokazuje nieskrywany homoseksualizm bez nazywania go czy skazywania jednostek na banicję. Coenowie rozważają ten problem bez podejmowania dyskusji wokół niego, pozwalając wtajemniczonym widzom samodzielnie zrozumieć aluzję<sup>53</sup>.

Podobnie niejednoznaczny charakter ma związek Toma z Verną i sposób budowania postaci *femme fatale*. Ponieważ oboje są zatwardziałymi samotnikami, jednostkami nikomu nieufającymi, posiadającymi zdolność manipulacji innymi i sobą nawzajem (oboje też wybierają „łóżkowy” podstęp), można uznać, że pełnią funkcję odpowiednio – kobiety i mężczyzny fatalnego. W obu przypadkach ich nie całkiem moralne działania nie mają na celu osiągnięcia korzyści materialnych, co jest typowe dla postaci z klasycznych filmów *noir* pełniących tę funkcję w fabule. Verna osacza i usidla

<sup>51</sup> Zob. Erica Rowell, *The Brothers Grim...*; Josh Levine, *The Coen Brothers...*

<sup>52</sup> Wątek homoseksualny obecny był na przykład w pierwowzorze literackim *Straconego weekendu* (*The Lost Weekend*, 1945) Billy'ego Wildera, książce Charlesa R. Jacksona o tym samym tytule. Film oczywiście z niego rezygnuje.

<sup>53</sup> Rayan P. Doom, *The Brothers Coen...*, s. 36.



Leo, aby chronić swego brata, Tom chce z kolei ocalić przyjaciela. Relacja, jaka wiązuje się między nimi, oparta jest na – co nie jest jednak do końca jasne, gdyż nie wiemy, co Tom myśli – pożądaniu i sentymencie, ale i chęci wykorzystania partnera. Verna z całą pewnością uwodzi Reagana, by pomóc bratu, ale i dlatego, że darzy go sympatią, a jej serce gwałtowniej bije na jego widok. Dziewczyna, zaślepiona uczuciem, zdradza Tomowi kryjówkę Berniego. Jest wyrachowana i zimna tylko do pewnego momentu, później poddaje się namiętnościom. Jeśli pełni funkcję *femme fatale*, to w życiu Leo. Toma nie kontroluje i nie ma na niego wpływu. Podobnie jak Diana Brand z *Krwawego żniwa* Verna potrafi o siebie zadbać, wysoko ceni sobie niezależność, nie waha się użyć broni, gdy to konieczne (np. broniąc się przed Danem). Ma w sobie twardość mężczyzny. Jej język jest cięty i niewyparzony (nazywa Toma „dumnym sukinsynem”), a uderzenie solidne. Po awanturze w damskiej toalecie to Verna nokautuje Toma pięścią. Ten zaś, bardziej w kobiecym stylu, rzuca szklanką w lustro. Buduar zresztą wypełniony jest nie tylko kobietami, lecz także mężczyznami przebranymi za kobiety, którzy opuszczają pomieszczenie, gdy zjawia się Tom głośno oznajmiający – „Zamknijcie oczy, panie. Przechodzę”. W takiej sytuacji na ogół mężczyźni zamykają oczy, aby nie patrzeć na kobietę. Może więc mamy tu do czynienia z zamianą ról płciowych? Czy Verna to manipulowany i uwodzony przez *femme fatale* (Toma) mężczyzna? Obecność lustra w opisywanej powyżej scenie sugeruje taką możliwość. Cemu Verna ponosi klęskę: traci brata i zamiast w ramionach Toma kończy jako narzeczona Leo, któremu się zresztą sama oświadczyła? Przyczyny są dwie. Verna nadmiernie wierzy, że zna i rozumie innych (zwłaszcza Toma) i w większym stopniu niż on ulega emocjom oraz sentymentom, przez co niezdolna jest dostrzec absurdu rzeczywistości.

## 6. „*Nowbody knows anybody*” – credo racjonalisty

W wywiadzie udzielonym Jean-Pierre Coursodonowi Joel Coen w następujący sposób charakteryzuje Toma: „Tak, myślę, że jest pewna czystość w jego intencjach, ale manifestuje się ona w bardzo przewrotny sposób. Ma pewne zasady, które jednak są ze sobą sprzeczne”<sup>54</sup>. Wypowiedź twórcy *Ścieżki strachu* wyraźnie podpowiada, w jaki sposób należy postrzegać głównego bohatera filmu. Tom Reagan jest człowiekiem wewnętrznie zagubionym, rozdartym i moralnie niejednoznacznym. Dzięki temu jednak to postać wielowymiarowa, do końca pozostająca dla widza enigmą. O Tomie nie można powiedzieć, nawet gdy na ekranie wybrzmiewają już napisy, że

<sup>54</sup> Jean-Pierre Coursodon, *A Hat Blown...*, s. 90.



się go zna i rozumie motywy jego działań. Tak jak obywatel Kane, Reagan stanowi zagadkę. Zagadką dla niego samego jest zaś świat i ludzie, którzy go otaczają. Tym samym Coenowie po raz kolejny podejmują temat niepewności, niejasności, niejednoznaczności rzeczywistości, w której „Nikt nikogo nie zna. Nie tak dobrze”, jak powie główny bohater *Ścieżki strachu* oraz „Niestety nic nie jest zagwarantowane”, jak konstatował Visser w *Śmiertelnie proste*.

Reagan jest – do pewnego stopnia – postacią analogiczną w stosunku do Vissera, co już sygnalizowałam. Obaj rozumieją naturę rzeczy, a raczej rozumieją, że zrozumieć się jej nie da i najlepsze wyjście, to życie autentyczne ze świadomością bezsensu. Refleksja ta przychodzi jednak do Vissera nazbyt późno. Tom nie jest postacią negatywną, nie dąży do reifikacji Innych dla własnego dobra. Działania, jakie podejmuje, by ocalić Leo, nie mają rysu Camusowskiego tragicznego heroizmu. Ponieważ od początku dostrzega absurd, zdoła ocalić skórę, ale także w porę wycofać się i – jak się okaże – zachować świadomość siebie i świadomość świadomości siebie w obliczu absurdu. Visser i Tom podejmują odmienne, pierwotne wybory drogi życia. Detektyw idzie na skróty, przekonany, że zdoła zapanować nad wszystkim i okpić los. Tom wątpi, jego pewność siebie jest nieokraszona pychą. Obaj są także głównymi sprawcami intrygi, kreują przebieg wypadków i rozgrywają sytuację. Tyle że Visser manipuluje ludźmi w złą, a Reagana w dobrą wierze. Visser jest sprytny i bezwzględny, Reagan – sprytny, lecz rozsądny.



Fot. 2.2. Tom i Leo – usytuowanie bohaterów w kadrze dobrze obrazuje relacje między przyjaciółmi (*Ścieżka strachu*, 1990)

Kiedy poznamy głównego bohatera *Ścieżki strachu*, ten jest zdystansowanym obserwatorem sytuacji. Stoi za plecami Leo, jak Dane Caspara. Nie mówi zbyt dużo, ale nie pozostaje obojętny. Raczej uważnie słucha niż



wdaje się w dyskusję. Reagan, będąc człowiekiem rozsądku i rozumu, stanowi dokładne zaprzeczenie Leo, który – jak sam deklaruje – nie lubi myśleć, choć przyjaciel wielokrotnie go o to prosi. Sentymenty, emocje nie są domeną Toma. To z rozsądku, gdy gabinet opuszczają Caspar i Dane, Leo, który kieruje się sercem, przeciwstawia się szefowi i bez ogródek oznajmia swoje stanowisko. Zmienia się też w tej scenie jego miejsce w kadrze. Bohater obchodzi biurko i siada naprzeciw Leo. Ta zmiana pozycji w kadrze jest też wizualną zapowiedzią późniejszego przejścia Toma na stronę Caspara, zwiastunem sprytnej gry na dwa fronty. *Double-cross* to w jego wykonaniu taktyka wytrawnego pokerzysty, którym zresztą jest, choć gra w karty idzie mu kiepsko.

Wszystko ma w głowie Toma swój powód, jego rozumowaniem rządzi żelazna zasada przyczynowo-skutkowego wynikania. Przyjaźń, jaka łączy Toma z irlandzkim gangsterem i oddanie, jakie mu oferuje, nie są ślepe. To nie impulsywne uczucie, bezwarunkowe przywiązanie, ale rozważna, uczciwa życzliwość. Reagan ufa nie tylko swojemu rozsądkowi, ale i ufa w rozsądek Leo. Ten z kolei wie, że w mieście nie wygra tylko z Tomem. Choć Leo umiał zbudować swoje gangsterskie imperium, to może utrzymywać je w stanie względnej stabilizacji tylko z pomocą przyjaciela. Jak pisze Steve Lenzer:

Dla niego [Toma – K. Ż.] jedyną uzasadnioną podstawą podjęcia działania jest rozsądek lub, mówiąc precyzyjniej, jedynym obronnym działaniem w niedoskonałym świecie polityki jest to, które ma „przyczynę” (ang. *reason*). Warto zauważyć, że podstawy i kryteria osądów Toma są czysto intelektualne, nie moralne. Nie wini Verny za to, co można by uznać za jej moralne chodzenie na skróty. Wini za to Leo za jego intelektualne niedostatki. Leo nie stara się odpowiedzieć na argumenty Toma, odwołując się do intelektu czy politycznej strategii. Dla swojego dobra rozpoznaje nadrzędność rozważi Toma: Tom zna się na demonach polityki „lepiej niż ktokolwiek inny”. Jednak sam rozumuje w oparciu o czysto osobiste przesłanki: jeśli uczucie Verny do niego jest prawdziwe, czuje się usprawiedliwiony, ignorując szerszy obraz sprawy<sup>55</sup>.

Największą ułomnością rozumowania Toma okazuje się jego przekonanie, że Leo – podobnie jak on sam – zdolny jest posługiwać się rozsądkiem i tak jak on rozumie niebezpieczeństwo utraty kontroli. To przekonanie wepchnie go w spiralę problemów.

Tom nie żywi złudzeń co do natury świata, nikomu nie ufa, zostanie podejrzliwy i ostrożny. Jego rozsądek podpowiada mu, że nie ma rzeczy pewnych. Tylko w przypadku Leo, a potem Berniego przekonany jest o imperatywie rozważi w sytuacji skrajnej. Jeśli istnieje więc jakichś system wartości, któremu Reagan hołduje i który pozostaje

---

<sup>55</sup> Steven J. Lenzer, *A Cinematic Call for Self-knowledge: An Interpretation of „Miller's Crossing”*, „Prespective on Political Science” 2001, vol. 30, issue 2, s. 3.



dlań punktem oparcia, dającym nadzieję na nieosunięcie się w opary absurdu, to jest nim racjonalizm. Umiejętność planowania, przewidywania, co się wydarzy i odrobina sprytu dają mu przewagę nad przeciwnikami. Nie ucieka się do przemocy, którą traktuje jako działanie impulsywne, nie zaś racjonalne. Sięga po broń raz – by zabić Berniego, gdy ten okazuje się szantażystą i oszustem. Okrucieństwo jest mu obce, a groźba rozlewu krwi i wojny gangów, a więc przemoc niekontrolowana jako zagrożenie dla racjonalności współzycia, przeraża go. Tom zawsze jest o krok przed wszystkimi, jego działania dają mu przewagę nad wrogami.

Gdy Reagan ufa tylko sobie i swojej rozwadze, sprawy na ogół idą dobrze, a sytuacja rozwija się po jego myśli. Jednak z czasem niepokój egzystencjalny bohatera rośnie, a ostatki wiary w możliwość naprawienia spraw wygasają, z kolei absurd wydaje się stanem nie do uniknięcia. Istotne stają się następujące zmienne: Tom kapituluje w obliczu przypadku (ten determinuje wybory pierwotne, które nie są już całkiem wolne), braku rozsądku u innych oraz niemożności stworzenia więzi z drugim człowiekiem. Świat okazuje się nieprzewidywalny, gdyż nieprzewidywalni, irracjonalni są Inni i okoliczności. Bohater jest w stanie przewidzieć gniew Caspara i jego odwet, przejrzeć grę Verny i wyczuć upór Leo, a nawet zmanipulować Dane'a, ale przypadkowe znalezienie ciała Minka na ścieżce strachu czy powrót Berniego do miasta wymykają się spod jego nadzoru, nie są częścią planu. Niewytłumaczalne uczucie Leo do Verny, jego zaangażowanie w romans z kobietą, którą Reagan uwodzi i kompromituje, także pogłębia pesymizm bohatera. Choć Tom jest człowiekiem rozumu, jego racjonalizm nie ma nic wspólnego z tradycyjnie pojmowaną moralnością. Działa tak, by uchronić siebie lub osiągnąć cel. Szereg przemyślanych zdrad i oszustw zapobiega chaosowi, przywraca Leo do steru władzy, ale desperacja Toma, jego niepokój i rozdarcie pogłębiają się. Uwiedzenie Verny, wydanie Berniego, przejście na stronę Caspara czy oczernianie Dane'a w oczach tego ostatniego, wreszcie wystawienie włoskiego mafiosa Berniemu to czyny moralnie wątpliwe, jednak w danych okolicznościach racjonalne. Reagan skłonny jest na początku filmu wierzyć jeszcze w jakiś porządek świata, pokładać nadzieję w utrzymanie wątpliwego, gangsterskiego systemu wartości. Nie bez przyczyny apeluje do Leo, żeby mu zaufał. I to nie jako przyjacielowi, ale jako współpracownikowi, który nigdy nie zawiódł szefa.

Z czasem jego rozzarowanie narasta, co jest związane z postawą Leo. Samoświadomość Toma rodzi się jednak właśnie z powątpiewania, przekonania o tym, że niczego nie można być pewnym. Wszystkim dookoła wydaje się, że rozumieją i wiedzą, tylko Tom pozostaje sceptyczny, co do możliwości przeniknięcia natury świata i ludzi. Tak więc



Tom jest jedynym bohaterem, który znajduje podstawy ludzkich działań prawdziwie niejasnymi. Jest też jedyną postacią, dla której samowiedza jest problematyczna. Inni uznają konkretne działania zdumiewającymi, ale ich zdumienie jest wynikiem pewności, co do tego, że posiadają wiedzę na temat tego, do czego inni są zdolni, a zachowania, które w żadnym razie nie zgadzają się z ich oczekiwaniami, zagrażają ich samozadowoleniu<sup>56</sup>.

Vernie wydaje się, że wie, co kieruje Tomem. Jest dla niej jasne, że gdy żąda, by nie spotykała się z Leo, robi to z zazdrości o nią. Dochodzi też do wniosku, że są do siebie podobni i że do siebie należą. Ponadto jest przekonana, że zna koniec snu Toma. Caspar z kolei uznaje, iż zna naturę Dane'a i bez namysłu wyrokuje winę Berniego w sprawie hazardowych oszustw. Leo wierzy, że nic nie może zachwiać jego pozycji i nie z takimi problemami już sobie radził. Bez zastanowienia, acz z przekonaniem, stawia tezę, że to ludzie Caspara zabili Ruga (Tom nie jest tego wcale pewny, podejrzewa Verne, potem Berniego i Minka). Żadnego z bohaterów nie trapią wątpliwości. Tylko milczący i skryty Tom od czasu do czasu stara się zepsuć ich dobre samopoczucie, ale także sprytnie wykorzystuje ich skłonność do zawierzania własnym osądom o innych.

Tom rozgrywa całą intrygą poprzez sprawianie, że inni wierzą w to, co im powie. Reagan – jak zauważa Paul Coughlin – to samoświadomy performer, aktor reżyserowanego przez siebie spektaklu, co w rezultacie doprowadzi go do „alienacji od «prawdziwego siebie»”<sup>57</sup>. Odgrywanie roli gangstera wiąże się z ryzykiem. Tom stawia na szali swoje życie. Źle odegrana scena z łatwością może doprowadzić go do śmierci, a z roli nie można nawet na moment wyjść, co z kolei grozi zatraceniem się w niej. Zadanie Toma wydaje się więc podwójnie trudne. Z jednej strony musi przekonywająco uczestniczyć w teatrze przemocy, z drugiej – pamiętać, że to tylko gra, którą sam zainicjował. Reagan doświadcza absurdu przemocy i jest świadom, że to absurd. Jego gra staje się tragicznym heroizmem i rodzajem buntu. Spośród bohaterów filmów Coenów, którzy często wchodzą w rolę, to on jest najlepszym aktorem. W *Fargo* – jak zobaczymy – roli dla siebie wybranej nie sprostą Jerry. Przywoływany już Paul Coughlin zauważa, że:

Podczas gdy bohaterowie filmów Coenów rzadko są tradycyjnymi aktorami, to często „odgrywają rolę” w diegetycznej rzeczywistości tekstu [...]. Sposób, w jaki postaci w filmach Coenów regularnie manipulują i oszukują innych ilustruje metodę, za pomocą której aktorzy budują sensy w fikcji, ale ten samoreferencyjny zabieg ukazuje też, jak jednostki dążą do uzyskania znaczenia w prawdziwym świecie<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Tamże, s. 5.

<sup>57</sup> Paul Coughlin, *Acting for Real. Performing characters in „Miller's Crossing” and „Fargo”*, „Journal of Popular Culture” 2008, vol. 41, issue 2, s. 227.

<sup>58</sup> Tamże, s. 226.



Gra Toma jest w pewnym sensie próbą ocalenia znaczenia w świecie fikcyjnym i zastopowania absurdu. Tylko podjęcie się tego zadania i przekonywający występ zdołają chwilowo zapobiec katastrofie. Jedynie Dane odkrywa grę Toma, ale nie udaje mu się go zdemaskować. W filmie jest jedna scena, w której Reagan „wychodzi z roli” i popełnia błąd, a jednocześnie nie działa, jak to ma w zwyczaju, racjonalnie. Kluczowy moment w jego życiu prezentuje przywoływana już wielokrotnie scena wyroku na ścieżce strachu. Tam bohater staje w obliczu konieczności podjęcia decyzji i zmierzenia się z odpowiedzialnością zań. Tom mierzy się nie tylko z koniecznością zabicia człowieka, ostatecznego opowiedzenia się po stronie Włocha, ale też jego sposobów działania i jego wartości. Zlikwidowanie brata Verny byłoby zgodą na gangsterskie zasady, a nie tylko grą sugerującą podporządkowanie się im. Idąc w głąb lasu, Tom idzie w głąb samego siebie. Jeśli zabije, skaże się na tkwienie w oszukańczym systemie wartości; jeśli pozostawi Berniego przy życiu, zaryzykuje pogłębianie chaosu świata.

Bernie, próbując ratować skórę, odwołuje się do różnego rodzaju argumentów. Najpierw są to argumenty racjonalne, mówiące o nieprzystawalności kary do winy. Bukmacher podkreśla, że jego drobne oszustwa nie zasługują na tak okrutny wyrok. Ale racje Toma, racje, które mówią, że rozsądniej jest pozbyć się Bernbauma są mocniejsze. Jego ocalenie jest więc irracjonalne. Następnie Bernie porusza także kwestię natury – taki już jest, jest drobnym kanciarzem. Sugeruje także, że zarówno on, jak i Tom z natury nie są bestiami jak inni gangsterzy. Jak pisze Bradley L. Herling, w lesie „Bernie [...] odwołuje się do charakteru i osobowości Toma. Zdaniem Berniego główny bohater przed podjęciem działań powinien rozważyć, kim jest i czy jego koncepcja samego siebie jest kompatybilna z wykonaniem wyroku na istocie ludzkiej”<sup>59</sup>. Tym samym Bernbaum skłania Reagana do zastanowienia się, czy przypadkiem zastrzelenie go nie będzie rezygnacją z życia autentycznego poprzez podporządkowanie się innemu i zgodę na reifikację przez Innego. Wreszcie w desperacji, klęcząc przed Reaganem, zaczyna błagać słowami: „Look in your heart! I am praying to you” (pol. „Wejrzyj w swoje serce! Modlę się do Ciebie”). Próbuje więc apelować do uczuć. Jednak przypomnijmy główny bohater, jest przede wszystkim racjonalistą, nie człowiekiem emocji. Jeśli czuje do kogoś sentyment, to jest to Leo, nie Bernie. Tom milczy całą drogę, a na jego twarzy maluje się skupienie i napięcie. Trudno jednoznacznie powiedzieć, który z argumentów bukmachera do niego przemówił. Finalnie decyduje się pozostawić go

---

<sup>59</sup> Bradley L. Herling, *Ethics, Heart and Violence in the „Miller’s Crossing”*, [w:] *The Philosophy of the Coen Brothers*, red. Mark T. Conard, The University Press of Kentucky, Lexington 2009, s. 133.



przy życiu, co jest wbrew logice i stanowi chwilowe zaprzestanie odgrywania roli gangstera, ale – w moim przekonaniu – to także rezultat podjęcia decyzji o trwaniu w życiu autentycznym. Tom nie może się zgodzić na bycie marionetką w rękach Caspara, podporządkowanie się mu oraz regułom świata, którego ten jest częścią. Jeśli w finale filmu likwiduje Berniego, to podejmuje własną, autonomiczną decyzję. Opisywana scena często bywa interpretowana jako objaw słabości Toma. Może być jednak odczytywana inaczej, tak jak to zaproponowałam powyżej. Reagan podejmuje świadomą decyzję i świadomie przyjmie jej konsekwencje.

Jego egzystencjalna postawa w pełni objawia się jednak w scenie finałowej. To ona ostatecznie uświadamia widzowi wyalienowanie bohatera, bowiem choć ten

odniósł sukces wydobywając się z niebezpiecznej sytuacji w skorumpowanej moralnie rzeczywistości, to jest bardziej samotny niż na początku. Robiące wrażenie połączenie rozumu i uczuć, jakimi się kieruje – jak się okazuje – zostaje stopniowo zniweczone przez destrukcyjne efekty zdrady i przemocy<sup>60</sup>.

Zakończenie pokazuje też jego ostateczne pogodzenie się z takim stanem rzeczy. Reagan, bardziej niezależny doradca niż człowiek na czyichkolwiek usługach, pomimo wygrania potyczki z Casparem, jest największym przegranym filmu, nie odnajdziemy w nim nadziei na optymistyczną lub choćby bezpieczną przyszłość Toma. Brak tu happy endu charakterystycznego dla niektórych klasycznych obrazów *noir* (np. adaptacji *Szklanego klucza*). Tomowi w interesach zawsze zresztą szło dobrze. Sprawy miały się gorzej, gdy chodziło o jego życie prywatne. Zakończenie potwierdza tę regułę. Tom pieniędzmi zabranymi Casparowi spłaca hazardowe długi, lecz nie przestaje grać, kłopoty zatem niechybnie powrócą.

W ostatniej scenie widzimy Toma, Leo i Vernę biorących udział w pogrzebie Berniego. Na leśnym cmentarzu bukmachera żegnają tylko trzy osoby i rabin. Tom przychodzi, gdy ceremonia dobiega końca i mija wściekłą Vernę, która pośpiesznie odjeżdża samochodem. Ich związek jest skończony. W rozmowie z Leo rezygnuje też z przyjaźni. Odrzuca dłoń wyciągniętą przez szefa i propozycję powrotu do dawnego układu. Zostaje sam w lesie, oparty o drzewo patrzy za odchodzącym O'Bannionem. Czemu taką właśnie podejmuje decyzję? Odpowiedzi dostarcza, analiza ich ostatniej rozmowy. Przejścia niewiele nauczyły irlandzkiego mafiosa, który popełnia wciąż te same błędy i pozostaje człowiekiem pewnym siebie, co oznacza, że chwilowo przywrócony ład, wciąż jest zagrożony. Leo nadal planuje ślub z Verną. Pozostaje człowiekiem przekonanym, że

---

<sup>60</sup> Tamże, s. 126.



zawsze wie, co i dlaczego robi. Świat Leo nie jest światem niepewności, wątpliwości, rozdarcia. Nie zrozumiał i nie dostrzegł on absurdu rzeczywistości, porozumienie z nim nie jest więc możliwe. Irlandczyk kontynuuje życie nieautentyczne. Kiedy wybacza Reaganowi romans z Verną oraz jest wdzięczny za udzieloną pomoc w sprawie Caspara, chce rozgrzeszyć przyjaciela. Tom nie potrzebuje ani wdzięczności, ani wybaczenia – woli odpowiedzialność za własne czyny i wybory. Ostatnim wyborem, jakiego dokonuje, jest rezygnacja z tragicznego heroizmu w obliczu absurdu. Tom odmawia wtaczania jak Syzyf kamienia, wybiera inną formę buntu – kontemplację świata absurdu. Rezultatem sukcesu w starciu z Casparem jest samotność i rozczarowanie, świadomość, że *nobody knows anybody*, nikt nikogo nie zna. Tom nie zna Leo, nie przewidział też zdrady Berniego. Wartości, które dotychczas cenił (rozum i lojalność), zawiodły. Przyjaciel pozostaje nieracjonalnym romantykiem. Tom traci więc wiarę nie tylko w ludzi, lecz także w rozsądek, którego miejsce zajmuje nieokreśloność, nieprzewidywalność. Nie bez przyczyny retorycznie zapytał: „Ty zawsze wiesz, dlaczego robisz pewne rzeczy, Leo?”. Jednak odpowiedź będzie inna od tej, jakiej się spodziewa. Jak pisze Herling:

Początkowo możemy cenić sobie Toma Reagana onieśmielającego nas swoim spojrzeniem, gdy zakłada i poprawia kapelusz, tak jak cenimy wszystkich bohaterów, których tak bardzo przypomina, i gangstera w każdym z nas. Lecz oferując nam drugi wgląd w bohatera, Coenowie przypominają o traumatycznym braku umiaru, jaki towarzyszy temu rodzajowi samotniczej autonomii<sup>61</sup>.

Ostatnia scena *Ścieżki strachu* jest także nawiązaniem do sceny zamykającej *Trzeciego człowieka* (*The Third Man*, 1949) Carola Reeda. W brytyjskim arcydziele Holly Martins bierze udział w pogrzebie swojego przyjaciela Harry’ego Lime’a, który okazał się przestępcą i oszustem. Martins stopniowo odkrywa prawdziwą naturę byłego kompana i wydaje go władzom, a jednocześnie próbuje uwieść jego dziewczynę. Harry ginie w trakcie obławy. Film kończy się sceną pogrzebu Harry’ego. Dwaj bohaterowie filmu Reeda to postaci skonstruowane na zasadzie doppelgängerów, podobnie jak Tom i Bernie, o czym będzie jeszcze mowa. Analogiczny jest też wątek zdrady i intrygi opartej o podstęp i wystawianie drugiej strony do wiatru. Lime jak Bernie dużo mówi, pożąda przede wszystkim pieniędzy oraz władzy, obaj na ekranie pojawiają się w połowie filmu, ponadto są przyczyną kłopotów głównych bohaterów. Holly i Harry kochają jedną kobietę. Berniego i Toma łączy niejednoznaczna, bardziej skomplikowana relacja z Verną. Anna w *Trzecim człowieku* opuszczając cmentarz, mija Holly’ego bez słowa, tym samym odtrąca go ostatecznie. Pomimo

<sup>61</sup> Tamże, s. 143.



pomocy i wsparcia, jakiego jej udzielił, w głębi duszy pozostaje wierna zdeprawowanemu Harry'emu. W *Ścieżce strachu* to Verna zostaje porzucona przez Toma. Dzieje się to zresztą wcześniej. Odjeżdżając samochodem Leo po pogrzebie brata, Verna tylko manifestuje swoje niezadowolenie.

## 7. Podwójna natura

Motyw doppelgängera, sobowtóra reprezentującego drugą, mroczną stronę natury bohatera za sprawą psychoanalitycznych wpływów często pojawiał się w klasycznych filmach *noir*. Przywołany *Trzeci człowiek* jest tylko jednym z przykładów. W przypadku *Ścieżki strachu* nie jest inaczej. Tom Reagan w świecie przedstawionym zмага się nie tylko z siejącymi zamęt impulsami, namiętnościami oraz żądzami gangsterów, lecz także ze swoim *alter ego*, Bernie Bernbaumem, upostaciowieniem i uosobieniem tego świata. Berniego i Toma wiele łączy i wiele dzieli. Tom mógłby być człowiekiem pokroju Berniego, a zmagając się z nim, w gruncie rzeczy walczy z ciemną stroną swojej natury.

W filmie – o czym była już mowa – istnieją dwa trójkąty bohaterów (Verna zapewne nieprzypadkowo mieszka w mieszkaniu numer trzy). Jeden z nich tworzą Tom, Leo i Verna, drugi – Bernie, Mink oraz Dane. Wierzchołkiem pierwszego jest Tom, drugiego Bernie właśnie. Emocjonalno-uczuciowe relacje między bohaterami w obu przypadkach nie są jasne i jednoznaczne, w grę wchodzi przyjaźń, i miłość. Pierwszy z trójkątów można jednak uznać za heteroseksualny, drugi – za homoseksualny. Bernie jest zaś postacią, która je łączy, gdyż związany jest zarówno z Minkiem, jak i Verną, która nie tylko jest jego siostrą, lecz także – jak sam sugeruje – próbowała go przekonać do heteroseksualnych relacji. Verna uwodzi więc zarówno Toma, jak i Berniego. Nieprzypadkowo filmowa *femme fatale* uczuciowo i emocjonalnie jest związana właśnie z tymi dwoma bohaterami. Wyczuwając ich podobieństwo, w sposób naturalny obu na swój sposób kocha i przez obu chce być kochana. Co znaczące, gdy deklaruje chęć ucieczki z Tomem, po tym jak na jaw wychodzi ich romans, proponuje zabrać też Berniego. W obrębie obu trójkątów dochodzi ponadto do zdrady. Tom odbija Vernę Leo, z kolei Bernie zabiera Minka Dane'owi. Jednak bohaterami kierują odmienne pobudki. Reagan liczy na skompromitowanie Verny w oczach przyjaciela i robi to dla jego dobra. Bernie jest dużo bardziej interesowny. Związek z Minkiem oznacza dostęp do Dane'a, prawej ręki Caspara, a więc i możliwość obstawiania właściwych biegów. Jednym kierują przyjaźń i lojalność, drugim – pazerność i chciwość.





Fot. 2.3a i 2.3b. Bernie jako doppelgänger Toma w dwóch analogicznych scenach  
(*Ścieżka strachu*, 1990)

Berniego i Toma łączy jednak przede wszystkim spryt i inteligencja. To oni rozgrywają intrygę i jako jedyni wydają się ją kontrolować. Każdy zresztą prowadzi swoją grę, w której stają, w wyniku komplikacji, naprzeciw siebie jako równi sobie rywale. Jeśli bowiem ktokolwiek w filmie jest w stanie zagrozić Reaganowi i pokrzyżować jego plany, postacią tą jest Bernbaum. Na drodze obu staje przypadek, nieprzewidywalność świata. Tom – co już podkreślałam – jest milczkiem, zamkniętym w sobie introwertykiem niewyjawiającym nikomu własnych planów. Bernie z kolei wydaje się nadmiernie gadatliwy. Jego machinacjom towarzyszą błyskotliwe retoryczne popisy. Podobnie jak Reagan działa szybko i zdecydowanie, brak mu jednak jego skuteczności, czego świadectwem jest finałowa przegrana. O ile Tom „jednocześnie rozważa nie tylko kierunek działania, ale i jego konsekwencje”<sup>62</sup>,

<sup>62</sup> Ryan P. Doom, *The Brothers Coen...*, s. 33.



o tyle Bernie przede wszystkim działa. Obaj potrafią grać i sprawiać, by ludzie im wierzyli. Do najlepszych „występów” Berniego należy pełne ekspresji przemówienie na ścieżce strachu, na tyle skuteczne, że Tom puszcza go wolno. Bukmacher jest pierwszorzędnym oratorem i performerem, wybornym manipulatorem, zdolnym wykiwać zarówno mało inteligentnego Caspara, jak i Toma. Gdy „zmartwychwstaje” i zjawia się w jego mieszkaniu, szantażuje go i żąda zlikwidowania Włocha, ten jest naprawdę zaskoczony. Bernie zdaje się zawsze i na każdą okazję mieć przygotowaną celną ripostę, ale i Tom zazwyczaj trafnie i dowcipnie podsumowuje sytuację. Gdy czasami nie znajduje właściwych słów, jest to rezultat nie jego intelektualnych niedostatków, lecz wyraz bezradności w obliczu absurdu.

O ile wszyscy poważają Toma i doceniają jego umiejętności, o tyle Berniem wszyscy gardzą. Nie przez przypadek podkreślana jest jego żydowskość. Bernie to Żyd, a raczej stereotypowy Żyd z dowcipów: spryciarz i kanciarz, oszust i szuja, chciwy oraz zdradziecki. Levine podkreśla, że Bernbaum nosi „melonik, długi, płaszcz przypominający strój chasyda oraz biały szal z frędzlami podobny do tałesu”<sup>63</sup>. Obdarzony smykałką do nie zawsze czystych interesów, przebiegły i zaradny Bernbaum, w chwilach próby jednak tchórzliwy histeryk, jest solą w oku Caspara. Inni bohaterowie mówią o nim pogardliwie, w filmie pada wiele obraźliwych inwektyw podkreślających jego religijną przynależność. Wizualnie postać ta jest kontaminacją obiegowych wyobrażeń o gejach i Żydach właśnie. Lisia twarz, chytre, żywe spojrzenie, ruchliwa nadpobudliwość, bogata gestykulacja oraz mimika przy potoczystości mowy czynią zeń postać karykaturalną, ale i demoniczną. Bukmacher w wykonaniu Johna Turturro ma cechy mefistofeliczne bowiem, jak się okaże, będzie kusił Reagana. Tom Gabriela Byrne ze swoim melancholijnym spojrzeniem, wiecznym zamyśleniem, stonowaną i oszczędną grą ciałem (charakteryzującą się przede wszystkim nonszalancją w sposobie poruszania się) jest jego przeciwieństwem. Choć nie wiemy nic o jego narodowości i wyznaniu, irlandzki akcent sugeruje katolickie korzenie<sup>64</sup>. Bernie zresztą – jak celnie zauważa Lenzer – apelując do Toma na ścieżce strachu, używa chrześcijańskiej retoryki (ang. „Look in your heart”, „I’m praying to you”, „God bless you”), odwołuje się do miłosierdzia, które Tomowi nie powinno być obce. Zostaje symbolicznie ukrzyżowany (stąd, być może, nazwa miejsca Miller’s Crossing) i zmartwychwstaje. Po tym fakcie nikt już nie nazywa go „Żydkiem”<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Josh Levine, *The Coen Brothers...*, s. 72.

<sup>64</sup> Pomysł, żeby Tom mówił z irlandzkim akcentem pochodził od urodzonego w Dublinie Gabriela Byrne, ale Coenowie w pełni go zaakceptowali. Aktor też zasugerował irlandzki motyw muzyczny, na bazie którego Carter Burwell stworzył muzykę do filmu.

<sup>65</sup> Steven J. Lenzer, *A Cinematic Call...*, s. 11.



Tom początkowo wierzy w lojalność, rozum, przyjaźń, choć koniec końców i one go zawiodą. Bernie nie dba o nikogo, nic dla niego nie jest święte. Wykorzystuje Verne (rodzina), ale też Minka (przyjaźń), oszukuje i zwodzi wszystkich. Tom pozostaje wierny Leo, nie kłamie również Verne, gdy mówi, że nie zabił jej brata. Jak zauważa Rayan Doom:

Pod wieloma względami Bernie zachowuje się jak *alter ego* Toma. Obaj mężczyźni działają poza systemem i pomimo okrucieństwa świata, w którym żyją są niedoświadczeni, jeśli chodzi o fizyczny aspekt swojej pracy, ta forma kryminalnej działalności mało ich interesuje. Oba zależy raczej na zrobieniu interesu. Jednakże podejście do etyki, przyjaźni i charakter różni ich<sup>66</sup>.

Można tezę tę rozwijać. Bernie reprezentuje ciemną stronę natury Toma. Reagan z łatwością mógłby stać się taki jak Bernbaum, gdyby przyjął moralność i wartości gangsterskiego świata. Zamiast obstawiać wyścigi i grać w pokera, popadając w coraz większe długi, czerpałby z tego procederu korzyści. Zamiast honorowo odrzucać finansową pomoc oferowaną najpierw przez Leo, potem Caspara, wreszcie Berniego (co zresztą prowadziłoby do jego reifikacji przez Innego), wykorzystywałby przyjaźnie i układy. To, czego Tom nie robi, jest chlebem powszednim dla Berniego. Ich pierwotne wybory są więc odmienne.

Status Berniego jako *alter ego* Toma podkreśla także sposób, w jaki postać ta pojawia się w filmie. Choć od początku się o nim mówi, na ekranie widzimy go dopiero w dwudziestej trzeciej minucie filmu. Pokazywany jest zresztą głównie w scenach z Tomem lub w towarzystwie innych osób (Caspara lub jego ludzi), gdy Tom podejmuje ważne decyzje. Bernie nigdy nie pojawia się w towarzystwie Leo czy Verny, w rozmowach z nimi. Bukmacher istnieje przez postać Toma i ma charakter zjawy, ducha nękającego głównego bohatera. W filmie bierze udział w czterech scenach: dwie przedstawiają spotkanie sam na sam z Tomem w mieszkaniu, dwie kolejne związane są z koniecznością „rozwiązania” problemu Berniego. W pierwszej scenie w mieszkaniu Bernie siedzi zagłębiony w fotelu. Widz długo nie wie o jego obecności. Kiedy Tom wchodzi, siada naprzeciwko Bernbauma, odbiera dzwoniący telefon z żądaniem zwrotu długu i dopiero po rozmowie kwestia „Serwus, Bernie” oraz cięcie montażowe do przeciwu zdradzają jego obecność w pokoju. Kamera prowadzona jest więc tak, żeby widz był zaskoczony, a pojawienie się bukmachera – niespodziewane. Zjawia się on zresztą w momencie, gdy Tomowi pętla zobowiązań finansowych zaciska się na szyi. Przyjęcie postawy Berniego i jego oferty „pożyczki” uwolniłoby go od kłopotów. *Alter ego* Reagana wkacza do akcji, gdy ten znajduje się w sytuacji skłaniającej go do przyjęcia

---

<sup>66</sup> Rayan P. Doom, *The Brothers Coen...*, s. 36.



odmiennej filozofii życia. Bernbaum powie zresztą „Gdybyś mnie bardziej doceniał, nie musiałbyś się spierać z Leo”, co można odczytać jako „Gdybyś był jak ja, konflikt z Leo nie miałby miejsca”. To zachęta i kuszenie, propozycja przejścia „na ciemną stronę mocy” i uruchomienia mrocznej części własnej natury. Bernie chce pomóc Tomowi dobrze obставить gonitwy w zamian za „przyjaźń” i wstawienictwo.

Do kolejnego spotkania dochodzi na ścieżce strachu, scenę tę już opisywałam. Dodać należy jednak, że jest ona kolejną odsłoną mierzenia się Toma z samym sobą, z pokusą łatwiejszego, lecz nieautentycznego życia. Zlikwidowanie Berniego w tym momencie i w takich okolicznościach byłoby równoznaczne z stanieniem się jak on. Ale bukmacher uchodzi z życiem i mroczna natura Toma wraz z nim zmartwychwstaje, by nadal kryć się w cieniu. Bernie odwiedza więc Toma po raz kolejny. Tym razem Reagan słyszy odgłosy otwierania drzwi, leżąc w łóżku. Kiedy wchodzi do sąsiedniego pokoju, Bernie siedzi już zadowolony na krześle. Rozmowa rozpoczyna się niemal tak samo – powitaniem i propozycją rozgoszczenia się. Miejsce na fotelu zajmuje tym razem Reagan, którego sytuacja jest coraz gorsza. Rayan Doom tę zamianę miejsc interpretuje w następujący sposób:

Po przypuszczalnej śmierci Berniego i jego zmartwychwstaniu, bukmacher zmienia zarówno dobór kapelusza, jak i zamienia się miejscami z Tomem [...]. Teraz ubrany w modny kapelusz [melonik zostaje zastąpiony kaszkietem – K. Ż.] prezentuje większą pewność siebie i siłę niż w jakimkolwiek momencie filmu, gdyż wierzy, że posiada władzę. Kontroluje Toma. Ta zamiana miejsc nie tylko symbolicznie modyfikuje układ sił, ale także stwarza nowy, potężniejszy wizerunek Berniego<sup>67</sup>.

Słowa badacza potwierdza też bezczelność szantażu i fizyczne zwycięstwo Berniego nad Tomem na klatce schodowej. Bukmacher obiecuje jeszcze chwilę pozostać w cieniu i ukrywać się, dopóki Tom nie zlikwiduje Caspara. Spełnienie tego żądania uczyniłoby z Reagana nie tylko gangstera, bezlitosną bestię, ale i – jeśli nie przede wszystkim – narzędzie w cudzych rękach. Tom po raz kolejny odmówi żądaniom w obliczu reifikacji. Kiedy spotyka się po raz ostatni ze swoim cieniem, to po to, by na dobre go wyeliminować, uprzednio wykorzystawszy do pozbycia się Caspara. Tom odzyskuje władzę i kontrolę, likwiduje mrocznego rycerza w sobie. Bernie ginie z jego ręki. Tom nie stanie się Bernie, który ma – jak sam wcześniej mówi – wielu przyjaciół. Wybierze samotność.

---

<sup>67</sup> Tamże, s. 37.



## 8. Kapelusz, wiatr i sen, czyli niepokój

Kapelusz, który we śnie wiatr zrywa z głowy Toma, jest najbardziej rozpoznawalnym motywem wizualnym *Ścieżki strachu*. Samego momentu zwiania nakrycia głowy co prawda nie widzimy. Coenowie pokazują jedynie toczącą się już po pełnej liści ziemi czarną fedorę, ale jest to obraz na tyle sugestywny, że reszta jest właściwie oczywista. Tak więc kapelusz toczy się po ściółce, a *slow motion* akcentuje ten moment. Miejscem wydarzenia jest las, a wiatr sugeruje nadchodzącą zawieruchę. O śnie Tom opowiada Vernie, twierdząc, że kapelusz nie zamienił się w nic cudownego i jest tylko zwykłym kapeluszem, którego nie gonił, bo nie ma nic głępszego niż męczyzna ścigający swoje nakrycie głowy. Co oznacza ta niepokojąca, impresjonistyczno-oniryczna wizja, jakże różna w swej estetyce od surrealistyczno-ekspresjonistycznych omamów często i w różnych okolicznościach nękających bohaterów filmów *noir*? Czy w rzeczy samej jest ona odbiciem wewnętrznego stanu protagonisty, jak to bywało w czarnym kinie?



Fot. 2.4. Kapelusz Toma z sennej wizji tuż przed odrzuceniem  
(*Ścieżka strachu*, 1990)

Autorzy filmu często w wywiadach pytani o znaczenie snu i jego symbolikę odpowiadali, że sen nie niesie ze sobą żadnych konkretnych znaczeń. W podobnym tonie pisał Steve Jenkins. Jego zdaniem „W rzeczy samej, obraz [toczącego się kapelusza – K. Ż.] jest tak przekonujący i dziwny, że nie wymaga interpretacji, a większość siły oddziaływania *Ścieżki strachu* wypływa z podobnego jak u Hammetta znaczenia rzeczy w połączeniu z nieomylnym przeczcuciem autentycznie surrealistycznego odchylenia”<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> Steve Jenkins, *Miller's...*, s. 73.



Badacze jednak prześcigają się w interpretowaniu znaczenia snu i roli kapelusza w filmie. Odczytanie roli tego rekwizytu pozostawię, przynajmniej do pewnego stopnia, w zgodzie z sugestiami Coenów, a więc nie tyle nie podejmę próby analizy i interpretacji, ile skieruję ją w stronę „braku znaczenia” czy może „niemożności jego uchwycenia”, a więc zgody na absurd jako brak sensu.

Pomysł nakręcenia *Ścieżki strachu* zrodził się z wizji ubranych w płaszcze i kapelusze mężczyzn stojących w lesie. Kapelusz, element tego inicjalnego obrazu, jest kluczowym rekwizytem filmu, o jego roli w *Szklanym kluczu* już pisałam.

W filmie *noir* szerokie rondo noszonych przez gangsterów czy detektywów fedor rzucały głęboki cień na twarze bohaterów, czyniąc ich jeszcze bardziej tajemniczymi i mrocznymi, ale i dodając im także romantycznego uroku. U Coenów kapelusz pełni nieco inną funkcję. Na wstępie warto zauważyć, że jest on nie tylko ważnym elementem wewnętrznego, podświadomego życia Toma, lecz także na jawie bohater przykłada do tej części swojej garderoby dużą wagę. Choć w sennej wizji nie ściga nakrycia głowy, w życiu codziennym dokłada jednak wielu starań, by go nie utracić.

Rozważmy – pisze Erica Rowell – różne okoliczności, w wyniku których Tom gubi swój kapelusz: kiedy jego sekret dotyczący Berniego jest w niebezpieczeństwie wyjścia na jaw, po tym jak ujawnia Leo swój związek z Verną, z powodu niespłaconych długów hazardowych, co idzie w parze z nadużywaniem alkoholu i graniem oraz we śnie. Elementy wspólne wszystkich tych sytuacji świadczą o pozostawaniu w bliskości racjonalnego świata Toma i jego irracjonalnej strony<sup>69</sup>.

A jednak rysuje się wskazana już różnica. Tom za wszelką cenę próbuje odzyskać przegrany kapelusz i rankiem po nocnej libacji pierwsze swe kroki kieruje prosto do Verny będącej w jego posiadaniu. Gdy jest bity i upokarzany, a jego nakrycie głowy łąduje na ziemi, zawsze skrzętnie, niekiedy z trudem, je podnosi. Tom nigdy nie rozstaje się ze swym kapeluszem. Czyż nie dziwne, że Reagana nie martwią przegrane pieniądze, a trapi utrata fedory? Czy nie jest zaskakujący – w obliczu licznych powodów przywiązania – sen, w którym bohater pozwala wiatrowi porwać kapelusz? Podejmując na jawie liczne wysiłki ocalenia kruchej równowagi rzeczywistości, wierzący w rozsądek Reagan, dba, aby kapelusz pozostawał na swoim miejscu. Być może jest on dla niego substytutem ładu, o jaki walczy. Dopóki jest w jego posiadaniu, widzi jeszcze jakiś sens swoich wysiłków, ufa w możliwość zachowania względnej równowagi. Kapelusz jest też znakiem godności i dumy, przed byle kim nie zdejmuje się kapelusza, bez kapelusza człowiek wydaje się odsłonięty, bezbronny, pozbawiony

---

<sup>69</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim...*, s. 75.



godności. Zatem to, co najbardziej ludzkie, a więc honor, jest związane właśnie z tym rekwizytem. W odróżnieniu od Toma Bernie przypadkowo pozostawia swój melonik w mieszkaniu boksera, któremu zleca obstawianie gonitw. Tam właśnie odnajduje go Reagan, co pozwala mu odzyskać kontrolę nad sytuacją i zdobyć przewagę nad przeciwnikiem. Własną fedorę traci, gdy jest bity czy rzuca się w wir nałogów, a więc gdy przemoc i chaos zagrażają kruchej stabilizacji. Przypomnieć warto choćby moment, kiedy na skutek lania, jakie dostaje od Leo, spada ze schodów. Zerwanie przyjaźni i okazanie braku zaufania ze strony szefa kończy się utartą nakrycia głowy. Troska o kapelusz to wyraz niepokoju, wątpliwości co do sensu egzystencji. W tym kontekście sen jest zapowiedzią finałowej decyzji o kontemplacji absurdu. Tom, nie decydując się na pogoń za zgubą we śnie, podświadomie wie już, że głupim jest ten, kto wierzy w możliwość przezwyciężenia absurdu egzystencji. Jedyne co pozostało, to patrzeć za ulatującym kapeluszem unoszonym przez wiatr niepokoju. Josh Levine tak podsumowuje funkcję tego rekwizytu:

Tak więc symbol, który nie ma faktycznego symbolicznego znaczenia? Symbol, który jest intuicyjny, nie racjonalny? [...] Tu kapelusz może reprezentować niepewność Toma co do życia lub męskiej godności, którą tak łatwo stracić, ale żadne z tych wyjaśnień nie jest całkowicie zadowalające. Ta niemożność interpretacji buduje także pewien efekt – być może zamierzony – efekt stworzenia filmu wydającego się dziwnie pustym w swej istocie, tak jakby czegoś brakowało<sup>70</sup>.

Niepewność co do roli kapelusza w życiu Toma, znaczenia jego snu, którego nie stara się zrozumieć (próby Verny w tej materii tylko go irytują), wreszcie brak w filmie informacji na temat tego, co bohater myśli i czuje, a nawet planuje, jego rzucone na końcu pytanie o to, czy zawsze wie się, dlaczego się coś robi, zadane Leo, wreszcie enigmatyczne zakończenie pozostawiające nas twarzą w twarz z zamyślonym, lecz niezmiennie milczącym Reaganem przenosi egzystencjalny niepokój i pesymistyczny wydźwięk z poziomu świata diegetycznego na poziom odbioru dzieła. Jednocześnie dochodzą tu do głosu wpływy psychoanalizy, gdyż zanegowany zostaje kartezjański realizm – człowiek *de facto* nie zna wszystkich swoich motywacji, pod tymi racjonalnymi skrywają się te mające swoje źródło w nieświadomości.

Widz, niezdolny w pełni odczytać znaczeń zakodowanych w opowieści, poczuje się niepewnie. W obliczu niemożności odkrycia sensów i ich ułożenia w koherentną całość, odpowiedzi na podstawowe pytania o cele i funkcje symboli w konfrontacji ze *Ścieżką strachu* jako tekstem wieloznacznym odbiorca znajdzie się w sytuacji człowieka goniącego własny kapelusz unoszony przez wiatr w lesie znaczeń.

---

<sup>70</sup> Josh Levine, *The Coen Brothers...*, s. 78.



## 9. Przemoc, czyli absurd

Wizualna stylistyka *Ścieżki strachu* dobrze oddaje kontemplacyjny charakter filmu oraz osobowość głównego bohatera. Zaduma i refleksja Toma nad istotą rzeczywistości znajduje obrazowy ekwiwalent w kolorystyce zdjęć, gdzie przeważają stonowane, ciemne zielenie i brązy, ale także w pracy kamery, która jest

dużo wolniejsza i bardziej zachowawcza [niż w poprzednich dziełach Coenów – K. Ż.], aktorzy zazwyczaj pokazywani są z niewielkiego dystansu raczej niż w zbliżeniach, co oddaje ich powściągliwą naturę [uwaga ta trafna jest zwłaszcza w odniesieniu do Toma – K. Ż.]. Film wykorzystuje tradycyjne środki stylistyczne takie jak ujęcia zza ramienia. Wystrzega się także ulubionej przez Coenów ruchliwości kamery, w szczególności zaś niewiele jest typowych dla nich jazd i dryfowania aparatu<sup>71</sup>.

Styl wizualny, tak charakterystyczny dla filmów *noir*, nie jest więc budowany poprzez udziwnienia w kompozycji kadru czy za pomocą rozwiązań montażowych (tu przeważają sekwencje typu ujęcie/przeciwujęcie), ale poprzez ograniczenie palety barwnej i dyskretną statyczność pracy kamery, długie ujęcia oraz wykorzystanie niskiego klucza oświetleniowego, dzięki którym nastrój niepokojącego napięcia zostaje zintensyfikowany. W wielu ujęciach kamera kontempluje z oddalenia zamyśloną, nieruchomą sylwetkę lub twarz Toma Reagana. Jego samotność, oddzielenie od świata i jego wobec niego obcość znajduje swój odpowiednik w oszczędności efektów wizualnych *Ścieżki strachu*. Poszczególne sceny są rozbudowane i długie, co daje szansę na dialogową eksplikację filozofii życia bohaterów.



Fot. 2.5. *Dans macabre*, czyli graficzny spektakl przemocy  
(*Ścieżka strachu*, 1990)

<sup>71</sup> Rayan P. Doom, *The Brothers Coen...*, s. 74.



Paradoksalnie równocześnie intryga rozwija się niezwykle szybko. Kolejne zwroty akcji następują w zawrotnym, niemalże slapstickowym tempie. Rytm filmu wyznacza więc przeplatanie się kontemplacyjnych sekwencji, o których była mowa, z momentami, kiedy akcja gwałtownie przyspiesza, a obraz na chwilę zamienia się w graficzny spektakl.

Zasadą konstrukcyjną filmu jest rozbijanie niespiesznej narracji sekwencjami wizualnej atrakcji. Przedstawiają one zresztą przede wszystkim przemoc i okrucieństwo, które wdzierają się do filmu w sposób gwałtowny, dzięki czemu podkreślana jest absurdalność świata przedstawionego. Jak pisze Jenkins:

W *Ścieżce strachu* konsekwentnie wizualna rzetelność przeciwstawiana jest [...] naglej erupcji przemocy, hysterii i humoru, przy czym te ostatnie elementy są ze sobą często mieszane [...]. Wycucie rytmu jest w niektórych scenach dość zagadkowe, gdyż długie momenty spokoju poprzedzają i akcentują fizyczną groteskowość i przemoc<sup>72</sup>.

Brzydota, okrucieństwo pokazywane są jako rozbijający kontemplacyjny nastrój, gwałtowny wybuch. Świat nagle popada w chaos i zostaje ogarnięty przez przemoc, której nie można opanować. W filmie stanowi ona wyrazisty kontrapunkt, podkreślający swoim nagłym pojawieniem się nieprzewidywalność rozwoju wypadków i absurdalność rzeczywistości, którą ogarnia szaleństwo destrukcji tak gwałtownej, że wręcz karykaturalnej. Sceny przemocy w *Ścieżce strachu* nie są pokazywane w konwencji realistycznej, lecz mają charakter operowy (atak na Leo), groteskowy (pobicie Toma przez ludzi Caspara) czy wręcz surrealistyczno-naturalistyczny (zmasakrowanie Dane'a).

Wskazane trzy sekwencje wyraźnie wyróżniają się w filmie. Gdy Tom odmawia pomocy Casparowi w załatwieniu sprawy Berniego, ten zleca swoim gorylom siłowe przekonanie go do tego pomysłu. Jego irytację poprzedza jednak rozmowa o zaletach posiadania rodziny i przyjaźni. Caspar wychodzi, ale wymierzanie kary jest odwlekane. Pierwszego z goryli Tom zaskakuje, wymierzając mu cios krzesłem. Ten zdezorientowany opuszcza pomieszczenie i dopiero po chwili, kiedy wydaje się, że niebezpieczeństwo zostało zażegnane, rozpoczyna się jatka. Coenowie stosują tu obiektywowy szerokokątny, a kamera filmuje zdarzenia umieszczona nisko przy ziemi, co odrealnia scenę. Atak na dom O'Banniona poprzedza z kolei spotkanie oraz rozmowa Toma i Verny, która kończy się lirycznie, miłosnym zbliżeniem. Najazd na powiewającą w oknie firankę i przenikanie do podobnego ujęcia przedstawiającego już dom Leo, czemu towarzyszy sentymentalna, nastrojowa piosenka (jak się okaże odtwarzana

---

<sup>72</sup> Steve Jenkins, *Miller's...*, s. 73.



z gramofonu przez bohatera<sup>73</sup>), to łagodne wprowadzenie do kończącej się masakrą sekwencji. Brutalne porachunki i brawurowa obrona Irlandczyka stają się patetyczne i podniosłe, gdyż towarzyszy im tło muzyczne, które buduje atmosferę sceny. Przemoc, tu objawiająca się strzelaniną z użyciem broni maszynowej i pościgami, zyskuje operową oprawę. Treść jest nieadekwatna do formy, stąd efekt groteski i absurdu. Montaż jest szybki i cięty. Tom w piżamie, bordowym szlafroku i aksamitnych nocnych pantoflach stawia odpór odzianym w czarne płaszcze i kapelusze, mrocznym napastnikom. Jego pierwsza ofiara wykonuje dramatyczny taniec śmierci w rytm wystrzeliwanych pocisków. Ich odgłos stanowi zresztą kontrpunkt dźwiękowy w stosunku do muzycznego podkładu. Wszystko kończy się wybuchem samochodu, w kierunku którego ogrodową aleją, z bronią w rękę, niczym samotny mściciel zmierza Leo. Przemoc osiąga apogeum absurdu. Gangsterski świat jawi się jako spektakl irracjonalnej i bezsensownej wojny. Wizualnie najbardziej spektakularna pozostaje jednak scena zmasakrowania Dane'a. Rozwścieczony jego domniemaną zdradą Caspar linczuje swojego najbardziej zaufanego kompana. Wszystko rozpoczyna się od rozmowy Toma i Caspara. Nieoczekiwanie okazuje się jednak, że w pokoju jest również Dane i jego starcie z Tomem daje początek eskalacji przemocy. Porachunkom towarzyszy zwierzęce wycie znajdującego się w salonie, związanego boksera. W sekwencji zastosowano wiele zbliżeń i dużych zbliżeń, często zdjętych z żabiej perspektywy, a jej dynamikę – poza ciętym, szybkim montażem – budują jazdy kamery i deformujące obraz najazdy zoomem. Wszystko kończy się dużym zbliżeniem na zakrwawioną twarz Włocha, nabrzmiałą desperacją i wściekłością. Caspar, który na początku filmu mówił o etyce, staje się bezdusznym, niepohamowanym oprawcą z pistoletem w rękę, krzyczącym „Always put one in the brain” (pol. „Zawsze jedną [kulkę – K. Ż.] w mózg”). „Każdy przypadek użycia przemocy staje się coraz bardziej nieprofesjonalny, ponieważ paranoja i liczba zdrad i oszustw rośnie. Wiara w lojalność i etykę wyparowuje, kiedy bohaterowie zaczynają się troszczyć o samych siebie a nie o organizację”<sup>74</sup>.

W *Ścieżce strachu* sceny przemocy ocierają się o parodię i pastisz oraz wyróżniają się wizualnie, dlatego ich absurdalność jest łatwo uchwytana.

---

<sup>73</sup> Leo słucha irlandzkiej ballady pod tytułem *Danny Boy*, która najczęściej jest interpretowana jako przesłanie ojca do syna wyruszającego na wojnę lub udającego się na emigrację. W kontekście filmu można więc traktować ją jako przesłanie skierowane przez Leo do Toma, przesłanie, w którym zawarta jest prośba o powrót w rodzinne strony oraz zapewnienie o miłości. Herling proponuje inną interpretację, zauważając, że może to być nawoływanie w kierunku burmistrza i szefa policji, którzy nie zapewniając obstawy Leo, porzucili go. Bradley L. Herling, *Ethics, Heart...*, s. 136.

<sup>74</sup> Rayan P. Doom, *The Brothers Coen...*, s. 31.



Jednocześnie „czysta konstrukcyjność tych scen sprawia, że jesteśmy świadomi, iż oglądamy przemoc w kinie, a sztuczność ma służyć osiągnięciu estetycznego celu, nawet jeśli celem tym jest zaledwie szelmowskie zadowolenie samych twórców”<sup>75</sup>.

*Ścieżka strachu*, gangsterski film nakręcony w duchu *noir*, doskonale pokazuje nie tylko egzystencjalny chaos świata, lecz także egzystencjalne niepokoje gangstera. O ile pierwszy ze wskazanych tematów był często eksplorowany przez gangsterskie filmy *noir* okresu klasycznego, o tyle drugi na ogół w nich nie wybrzmiewał w sposób wystarczający. Bracia Coen wskazują więc na potencjał sensów niewykorzystanych, jaki kryje się w konwencji gatunkowej tak chętnie eksplorowanej przez kino czarne lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Przesunięcia i zmiany, jakich dokonują, umożliwiają wybrzmienie dramatu człowieka żyjącego w dżungli przemocy, gangstera, dla którego jedyną perspektywą jest kontemplacja absurdu takiej egzystencji.

---

<sup>75</sup> Bradley L. Herling, *Ethics, Heart...*, s. 131.







## Rozdział III

### *Fargo* – detektywistyczny paradokument w bieli

W 1994 roku na ekranach kin pojawił się, jak dotąd w twórczości Coenów najdroższy, najbardziej wystawny oraz ekstrawagancki film – z ducha Caprowska, choć niepozbawiona mrocznych akcentów komedia *Hudsucker Proxy* (*The Hudsucker Proxy*). Jej powstanie było możliwe dzięki finansowemu wsparciu Warner Bros. Film jednak okazał się dotkliwą zarówno finansowo, jak i artystycznie klęską. Koszty jego produkcji nie zwróciły się. Przy kolejnym projekcie Coenowie nie mogli więc liczyć na wsparcie dużej wytwórni, a i sami poczuli, że bezpieczniej i bardziej komfortowo czują się, kręcąc filmy mniej komercyjne, z ograniczonym budżetem, pozbawione gwiazdorskiej obsady, niewymagające kosztownej scenografii. Kolejny ich projekt zatytułowany *Fargo* zaplanowano więc jako spełniający te kryteria produkcji. Rezultat był zaskakujący. Budżet filmu szacuje się na około 7 milionów dolarów (*Hudsucker Proxy* kosztowało około 40 milionów), zaś zyski z jego dystrybucji wielokrotnie przewyższyły tę sumę<sup>1</sup>. Sukces finansowy szedł w parze z sukcesem artystycznym. *Fargo* (*Fargo*, 1996) nadal pozostaje jednym z najobficiej obsypanych laurami filmów Coenów. Większym uznaniem różnego rodzaju festiwalowych gremiów cieszył się tylko western *noir* *To nie jest kraj dla starych ludzi* (*No Country for Old Men*, 2007). Ta skromna i stonowana wizualnie opowieść o zbrodni w małym miasteczku może się poszczycić siedmioma nominacjami do Oscara (z czego dwie zaowocowały statuetką: dla najlepszej aktorki pierwszoplanowej i za najlepszy scenariusz oryginalny), a także Złotą Palmą i BAFTą w kategorii reżyseria. Prestiż tego filmu podnosi fakt, że jego sukcesy przypadają na rok szczególnie obfitujący w docenione filmy niezależne i niskobudżetowe, czyli tak zwane *indies*. *Fargo*

---

<sup>1</sup> Na rynku amerykańskim film zarobił ponad 24 mln dolarów, a kolejne 36 mln poza Stanami Zjednoczonymi. *Hudsucker Proxy* dla porównania na rynku wewnętrznym zdołał wypracować niecałe 3 mln dolarów. Dane z serwisu [www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com).



konkurowało o najważniejsze nagrody z takimi obrazami filmowymi, jak: *Trainspotting* (*Trainspotting*, 1996) Danny'ego Boyla i *Na granicy* (*Lone Star*, 1996) Johna Saylesa, *Przetamując fale* (*Breaking the Waves*, 1996) Larsa von Triera czy *Sekrety i kłamstwa* (*Secrets & Lies*, 1996) Mike'a Leigh. Miarą popularności obrazu jest dodatkowo to, że na jego podstawie planowano w 1997 roku stworzyć serial. Z inicjatywą wyszedł współproducent filmu PolyGram. Bracia Coen zgodzili się być konsultantami. Finalnie jednak stacja CBS, która kupiła serial, wyemitowała tylko odcinek pilotażowy. Miał on, zgodnie ze wstępnymi, założeniami zachować podstawowe komponenty filmu, czyli opowiadać o śledztwach prowadzonych przez policjantkę na Środkowym Zachodzie Stanów Zjednoczonych. Przyczynę klęski przedsięwzięcia Josh Levine upatruje w boomie tego typu produkcji w tamtym czasie<sup>2</sup>. Co ciekawe, idea serialu opartego na oscarowym *Fargo*, mimo pierwotnej porażki takiego zamiaru, nie zniknęła, co tylko potwierdza jego kultowy charakter. W momencie, kiedy piszę te słowa, telewizja FX emituje właśnie drugi sezon telewizyjnego serialu opartego na omawianym arcydziele Coenów (pierwszy odcinek został wyemitowany 15 kwietnia 2014 roku). Serial rozgrywa się w tym samym środowisku, co film, choć zawiera nowe wątki i postaci. Bracia Coen podjęli się funkcji producentów wykonawczych. W pierwszym sezonie w rolach głównych obsadzono Martina Freemana (jako małomiasteczkowego sprzedawcę ubezpieczeń<sup>3</sup>, którego odpowiednikiem w filmie jest Jerry Lundegaard) oraz Billy'ego Boba Thortona [odtwórca głównej roli w *Człowieku, którego nie było* (*The Man Who Wasn't There*, 2001), wciela się on w postać oszusta]<sup>4</sup>. Seria eksploatowała przede wszystkim motyw rozpadu rodziny i psychopatycznego mordercy. Ten drugi wątek zaczerpnięty został z filmu *To nie*

---

<sup>2</sup> Josh Levine, *The Coen Brothers: The Story of Two American Filmmakers*, ECW Press, Toronto 2000, s. 137–138.

<sup>3</sup> Warto przypomnieć, że pracownikami firm ubezpieczeniowych w klasycznym kinie noir byli bohaterowie, m.in. *Podwójnego ubezpieczenia* (*Double Indemnity*, 1944) i *Zabójców* (*The Killers*, 1946).

<sup>4</sup> Przyczyn powrotu do pomysłu zrealizowania serialu na podstawie filmu i powodów wspierania tej inicjatywy przez Ethana i Joela Coenów można wymienić kilka. Po pierwsze, współczesny serial znacząco podniósł swój poziom artystyczny. Coraz częściej mamy do czynienia z odważnymi i przełomowymi projektami znacznie wykraczającymi poza gatunkowe konwencje dotychczasowych telewizyjnych produkcji. Po drugie, dużym powodzeniem wśród widzów cieszą się seriale oparte na innych klasycznych filmach [np. *Motel Bates* (*Bates Motel*, 2013–) inspirowany jest *Psychozą* Alfreda Hitchcocka, mniejszy sukces, ale jednak sukces, odnosi *Hannibal* (*Hannibal*, 2013–2015) nawiązujący do filmu *Milczenie owiec* (*The Silence of the Lambs*, 1991) i jego kinowych sequele]. Po trzecie, czołowi amerykańscy twórcy coraz częściej współpracują z telewizją, czego dowodem *Zakazane imperium* (*Boardwalk Empire*, 2010–2014) firmowane nazwiskiem Martina Scorsese i *Żona idealna* (*The Good Wife*, 2009–2016) braci Ridleya i Tony'ego Scotta.



jest kraj dla starych ludzi. Drugi sezon przenosi akcję do roku 1979 i podejmuje przede wszystkim wątek gangsterskich porachunków wcześniej obecny w *Ścieżce strachu* (*Miller's Crossing*, 1990). I tym razem obsada jest gwiazdorska, jedną z głównych ról kreuje Kirsten Dunst. Obie serie są zresztą nie tylko „remakami” *Fargo*, lecz także „pasożytują” na całej twórczości braci Coen poprzez liczne aluzje, cytaty, parafrazy, odniesienia.

## 1. Brak *noir* w *noir* (?)

W *Fargo* – w odróżnieniu od omawianych w poprzednich rozdziałach filmów *noir* braci Coen – nie odnajdziemy bezpośrednich odniesień do literackiej tradycji *hard-boiled fiction* ani obrazów kina czarnego okresu klasycznego. Jedynym czytelnym „cytatem” jest scena dramatycznej ucieczki Jean przed porywaczami, w trakcie której bohaterka ukrywa się pod prysznicem, a następnie wypada z niego, zaplątując się w plastikową kotarę. *Psychoza* (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka, często określana pośmiertnym arcydziełem klasycznego okresu filmu *noir*, zostaje tu jednak ostentacyjnie sparodiowana.

Duch *noir* pobrzmiewa też wyraźnie w epickiej i dramatycznej muzyce stworzonej do filmu przez Cartera Burwella. Główny motyw melodyczny został zaczerpnięty z folkowej muzyki skandynawskiej, która w filmie brzmi podniosłe ze względu na jej orkiestrową aranżację. Jak pisze Christopher Sharrett: „Temat przywołuje na myśl wielkie hollywoodzkie, orkiestrowe partytury Dimitra Tiomkina, Alfreda Newmana, Ernesta Golda, a w szczególności Mikłósa Rózsy, główne źródło inspiracji Burwella”<sup>5</sup>. Wskazani przez Sharretta kompozytorzy przeszli do historii kina jako autorzy muzyki do klasycznych filmów *noir*. Coenowie więc, inaczej niż w wielu czarnych obrazach fazy *neo*, zamiast wykorzystać jazz, błędnie kojarzony z okresem klasycznym, sięgnęli po prawdziwe brzmienia klasycznych dzieł *noir*. Tyle że, jak podkreśla cytowany wcześniej autor, „Główny motyw pojawia się w całym filmie, komentując określone momenty w tradycyjnej hollywoodzkiej manierze, jednak w filmie nie ma nic, co zasługiwałoby na taką muzykę, konstatacja ta przychodzi na myśl dopiero w zamykającej film scenie, w której Marge wiezie Gaeara do aresztu”<sup>6</sup>. W rzeczy samej podniosły charakter głównego tematu muzycznego ironicznie komentuje wydarzenia wcale niepatetyczne, których dramatyzm wyrasta nie z podniosłości, lecz raczej z ich zatopienia w codzienności i zwyczajności.

---

<sup>5</sup> Christopher Sharrett, „*Fargo*”, or the Blank Frontier, [w:] *The Coen Brother's „Fargo”*, red. William G. Luhr, Cambridge University Press, New York 2004, s. 59.

<sup>6</sup> Tamże.



Nawiązań do klasycznego kina *noir* należy poszukiwać na poziomie ogólnym. W *Fargo* widoczne są raczej inspiracje duchem prozy Chandlera, Caina czy Hammetta niż czytelne aluzje do konkretnych powieści. William G. Luhr zauważa, że historia opowiedziana przez Coenów ma swoje źródła w takich powieściach, jak *Wielki sen*, *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* czy *Krwawe żniwo*, bowiem zarówno w filmie Coenów, jak i w wymienionych książkach bohaterowie wiedzeni nieodpartym wewnętrznym przymusem wpadają w sidła własnych kryminalnych i mrocznych intryg<sup>7</sup>. Rowell z kolei podkreśla, że *Fargo* to opowieść rodem przede wszystkim z prozy Caina (*noir fiction*), uszczuplająca jednak jego fabularny schemat o postać *femme fatale*.

Poszukując odwołań do filmowych tekstów spod znaku *noir*, należy przywołać debiut fabularny Coenów, choć paradoksalnie stylowo są to filmy radykalnie odmienne. Barokowy charakter *mise-en-scène*, mroczne zdjęcia i przyciągająca uwagę praca kamery z *Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984) w *Fargo* zostają niemal całkowicie wyrugowane. W obu filmach mamy jednak do czynienia (inaczej niż u autora *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*) z postacią męża, który knuje złowieszczy plan przeciwko swojej żonie i nasyła na nią zbirów spod ciemnej gwiazdy. Rowell, uogólniając, wskazuje na pieniądze jako motyw działania zdeprawowanych małżonków<sup>8</sup>. Szczegółowa analiza *Śmiertelnie proste*, zawarta w rozdziale pierwszym drugiej części tej książki, oraz poniższe rozważania nieco inaczej zarysują ten problem. Można więc powiedzieć, że *Fargo* to nie tylko film nawiązujący do Caina, lecz także do wcześniejszego odczytania jego prozy zawartego w debiucie Coenów. Do takiej tezy przekonuje fakt, że oba filmy mają podobną konstrukcję narracyjną, w której linie fabularne związane z poszczególnymi postaciami prowadzone są równolegle i właściwie nie przecinają się lub jedynie przez krótki moment „zazębiają”. W *Śmiertelnie proste*, o czym pisałam, bohaterowie nigdy nie spotykają się w czwórkę, a Ray i Abby niemal do końca nie są świadomi istnienia i roli Vissera w intrydze. Struktura filmu opiera się na ciągłym mijaniu się protagonistów. W *Fargo* wyraźnie wyodrębnione zostają wątki Jerry’ego (jego pracy i rodziny), policjantki Marge oraz dwójki porywaczy. Bohaterowie co prawda spotykają się, ale relacje między nimi są drugoplanowe i stanowią rezultat rozwoju zdarzeń. W obu przypadkach dominującą funkcję pełni więc opowiadana historia, która nie jest tylko wehikułem dla budowania postaci, lecz także głównym katalizatorem absurdu. Wybrzmiewa on dzięki niezwykłym wydarzeniom i uwikłaniu w nie bohaterów. Eddie Robson, analizując *Fargo*, zauważa:

---

<sup>7</sup> William G. Luhr, „*Fargo*”: «*Far Removed from the Stereotypes of...*», [w:] *The Coen Brothers'...*, s. 92.

<sup>8</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim. The Films of Ethan and Joel Coen*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham–Maryland–Toronto–Plymouth, UK 2007, s. 202.



Te historie (związane z trzema wątkami różnych postaci) rzadko się przecinają, a jeśli się tak zdarza, to wyznaczają/sygnalizują punkt zwrotny w fabule. Kiedy Jerry wynajmuje Carla i Gaeara fabuła zostaje wprowadzona w ruch, potem Carl i Gaear porywają Jean, Marge wpada na trop Shepa i rozmawia z Jerryem, Shep bije Carla, Carl spotyka Wade'a i zabija go, kolejne pojawienie się Marge sprawia, że Jerry wpada w panikę i zdradza się, wreszcie Marge znajduje Gaeara i zatrzymuje go. Rozwój fabuły filmu związany jest więc z tymi spotkaniami. Reszta jest już kwestią bohaterów<sup>9</sup>.

Film *Śmiertelnie proste* można wpisać w konwencję melodramatu nie-szczęśliwych zbiegów okoliczności (ang. *melodramat of mischance*), choć przecież zasady podgatunku zostają naruszone i zmienione. W *Fargo* jego schemat w dużej mierze pozostaje pusty. O ile możemy mówić o nieszczęśliwych zbiegach okoliczności, które sprawiają, że plan Jerry'ego spalił na panewce, o tyle Coenowie całkowicie rezygnują z wątków melodramatycznych, które w swoim debiucie poddali dekonstrukcji. Ponieważ usunięta zostaje figura *femme fatale*, nie ma tu fatalnego zauroczenia, namiętności i niemożliwego do opanowania pożądanego. Jedyną namiętność bohaterowie żywią do pieniędzy i pozycji społecznej, jaką ich posiadanie zapewnia. Nieprzypadkowo też w postać Marge wciela się Frances McDormand, dla której jest to druga rola w filmie Coenów. Policjantkę i Abby, pomimo zasadniczej odmienności fabularnej funkcji, łączy więcej niż nazwisko aktorki. Obie postaci cechuje naiwność i zadziwienie światem, którego absurdalności nie są w stanie pojąć, dlatego w dialogach podkreślają swój brak zrozumienia rzeczywistości czy sytuacji. Abby, o czym była mowa, czyni to wielokrotnie, Marge na końcu filmu, podsumowując wydarzenia. Obie są na swój sposób zwyczajne i nieskomplikowane, choć bohaterka *Fargo* przejawia dużo więcej inicjatywy. Warto także zauważyć, że w obu filmach zrealizowanie planu zbrodni okazuje się trudniejsze niż skłonni są sądzić bohaterowie. Jerry, podobnie jak Visser, traci kontrolę nad sytuacją i wpada w tarapaty, a omawiane obrazy skupiają się na pokazywaniu tego, co poszło nie tak i jak doszło do tragedii. Tyle że w *Fargo* w większej mierze niż w *Śmiertelnie proste* struktura intrygi zostaje oparta na formule *double-cross*. O ile w debiucie Coenów próba wystawienia do wiatru przeciwnika jedynie wprowadza mechanizm w ruch, dalszy feralny przebieg wydarzeń związany jest zaś z serią nieporozumień i braku komunikacji między bohaterami, o tyle bohaterowie oscarowego arcydzieła Coenów notorycznie uciekają się do podstępów i oszustw. Jerry próbuje nie tylko wykiwać swojego teścia, lecz także porwaczy, kłamiąc na temat wysokości okupu. Wade z kolei świadomy zysków ze zbudowania parkingów z premedytacją wyklucza z interesu Jerry'ego, zmienia też zdanie i sam decyduje się przekazać okup. Wreszcie Carl, zorientowawszy się, że

---

<sup>9</sup> Eddie Robson, *Coen Brothers*, Virgin Books Ltd., London 2003, s. 160.



w walizce jest więcej pieniędzy niż myślał i niż wie Gaear, próbuje część z nich ukryć, co więcej stara się zagarnąć brązową sierść dla siebie<sup>10</sup>. Wątek braku komunikacji jest w filmie obecny, ale intryga bazuje na oszustwach i kłamstwach, nieszczerości i chciwości. W *Fargo* pojawia się też scena analogiczna do tej, w której Ray stara się pozbyć ciała Marty'ego i niemal zostaje nakryty przez przypadkowo przejeżdżający samochód. Coenowie tym razem przedstawiają inny wariant podobnej sytuacji. Porywacze najpierw zostają zatrzymani przez policjanta, którego Gaear zabija, a potem, gdy Carl stara się pozbyć jego ciała, z mozołem ciągnąc je po szosie, z przeciwka nadjeżdża samochód, którego pasażerowie stają się świadkami jego poczynañ, w związku z czym giną. Obie sceny nakręcone zostały w podobnej, mrocznej stylistyce i rozgrywają się w nocy na niemalże pustej drodze. Analogiczna jest tu więc nie tylko fabularna sytuacja, lecz także użyte środki filmowe, a celowość takiego nawiązania potwierdza fakt, że w *Fargo* utrzymanych w podobnej estetyce scen właściwie nie ma, zaś koncepcja wizualna filmu była zgoła odmienna. Przywołaną scenę należy więc traktować jako rodzaj intertekstualnego odwołania i świadome wskazywanie na wspólne korzenie obu filmów.

Można także doszukiwać się pewnych analogii między *Fargo* a wydaną w 1978 roku powieścią *The Switch*<sup>11</sup>, specjalizującego się w thrillerach i opowieściach kryminalnych Elmore'a Leonarda. W książce punktem wyjścia jest analogiczna jak w filmie intryga – dwójka gangsterów postanawia porwać dla okupu żonę bogatego dewelopera z Detroit. Od początku jednak wszystko idzie źle. Biznesmen ma kochankę, w związku z czym nie wykazuje zainteresowania odzyskaniem prawowitej małżonki, a ta w ramach zemsty dołącza do swoich oprawców i wspólnie realizują plan B.

Ponadto styl wizualny filmu Coenów jest, o czym już wspomniałam, zaprzeczeniem charakterystycznej mrocznej, ekspresywistycznej estetyki obrazów, które określa się mianem *noir*. Przypomnijmy, że dla wielu badaczy właśnie styl wizualny był fundamentalnym wyznacznikiem nurtu. Mimo to zajmujący się tą problematyką autorzy rozlicznych opracowań nie mają większych wątpliwości i kategoryzują dzieło Coenów jako z ducha *noir* właśnie. Są jednak głosy (a wraz z nimi argumenty) sugerujące, że *Fargo* to przede wszystkim komedia, co odnotowuje William G. Luhr. We wstępie do zredagowanej przez siebie monografii filmu, pisze:

---

<sup>10</sup> Co ciekawe, ten model samochodów produkowany jest przez koncern Forda, który zrewolucjonizował system organizacji pracy i przyczynił się do standaryzacji produkcji, umasowienia produktu, w konsekwencji jego dostępności dla przeciętnego klienta, jakim jest każdy z bohaterów filmu.

<sup>11</sup> W 2013 roku na podstawie tej powieści Daniel Schechter nakręcił komedię kryminalną zatytułowaną *Life of Crime*.



Smutne, przerażające i w pewnym sensie nieuniknione wydarzenia, które następują [po otwierającej film informacji o tym, że jest ona oparta na autentycznych wydarzeniach – K. Ż.] w połączeniu z samodestrukcyjną naturą wielu bohaterów oraz wszechobecną atmosferą nieuchronności przeznaczenia, sprawiły, że wielu krytyków umieściło go w kontekście tradycji kina *noir*. Niemniej w czerwcu 2000 roku Amerykański Instytut Filmowy wpisał obraz na listę stu najlepszych amerykańskich komedii. Jak film *noir* może być komedią? Takie zestawienie paradoksalnie nie jest sprzeczne, jak to się może początkowo wydawać, gdyż zwraca uwagę na poczucie humoru (ang. *playfulness*) Coenów, a także kładzie nacisk na ten wyróżniający ich twórczość aspekt<sup>12</sup>.

O obecności motywów komicznych w twórczości braci Coen i kinie *noir*, a także samemu pojęciu *playfulness* była już mowa (rozdział 2, część II). Trzeba jednak dodać, że *Fargo* w największym stopniu spośród dzieł *noir* tego duetu wykorzystuje tę strategię kina czarnego, które – przypomnijmy – wzmacniało swoją pesymistyczną i fatalistyczną wymowę, operując elementami żartobliwymi. David Sterritt słusznie odnotowuje, że podobnie jak inne obrazy Coenów, film pozostaje gatunkową mieszanką, która jednak

jest bardziej specyficzna i subtelna w sposobie, w jaki parodiuje gatunkowe konwencje niż inne ich dzieła. Niemniej nawet zwykły widz z łatwością odnajdzie korzenie filmu w długiej tradycji komedii o małych miasteczkach (ang. *small-town comedy*), grotesce spod znaku teatru Grand Guignol, dokumentalnym dramacie kryminalnym, a zwłaszcza szorstkości (ang. *edginess*) filmu *noir*. Jednakże duża część ironii Coenów wydaje się być pokłosiem rekonfiguracji, jakiej poddany zostaje schemat istotnego w latach czterdziestych i pięćdziesiątych kina *noir*, a nawet neo-noirowego cyklu, który częściowo został zapoczątkowany przez *Śmiertelnie proste*<sup>13</sup>.

Kultowość filmu i powodzenie, jakim cieszył się wśród publiczności oraz krytyki, można więc przypisywać wspomnianej subtelności gatunkowych odniesień, a także decyzji Coenów o rezygnacji z nadmiernej stylizacji i estetyzacji obrazu. Takie zarzuty pojawiały się w stosunku do dwóch poprzednich dzieł *noir* tych twórców (choć nie tylko, czego dowodem jest recepcja *Hudsucker Proxy*). Czy jednak autorzy *Fargo*, porzucając przykuwającą uwagę widzów dynamiczną pracę kamery i redukując estetyczną wyrazistość *mise-en-scène*, faktycznie porzucili stylizację? Czy w rzeczy samej bardziej subtelnie odwołują się do konwencji filmu *noir*? Odpowiedź na oba pytania jest negatywna. Choć, co już sygnalizowałam, nie odnajdziemy tu bezpośrednich cytatów, aluzji, odniesień do klasycznego kina *noir*, to jednak jego duch wyraźnie ciąży nad filmem. *Fargo*, najmniej wizualnie mroczny film braci Coen, jest w swej wymowie filmem najbardziej *noir* w ich dorobku. Jak pisze William G. Luhr:

<sup>12</sup> William G. Luhr, *Introduction*, [w:] *The Coen Brother's...*, s. 3.

<sup>13</sup> David Sterritt, „*Fargo*” in *Context: The Middle of Nowhere?*, [w:] *The Coen Brother's...*, s. 16.



[Film *noir* – K. Ż.] to etykieta, od której Coenowie wielokrotnie się dystansowali i to z ważnych powodów. Nie chcą być postrzegani jako twórcy remake'ów starych filmów czy filmowcy, którzy dali się złapać w sieć nostalgii za przeszłością. Niemniej za sprawą dystansowania się od stereotypów związanych z filmem *noir* być może sytuują się najbliżej centrum tej tradycji<sup>14</sup>.

Analizowany film Coenów faktycznie w największym zakresie odbiega od klasycznych dzieł nurtu, w największym stopniu ucieka od jego konwencji. Czy jednak jest całkowitym z nimi zerwaniem, skoro krytyka bez problemów jako taki właśnie go definiuje? Na to pytanie odpowiedź po raz kolejny jest negatywna. W przypadku *Fargo* bowiem, co zauważają nieliczni badacze, punktem odniesienia stał się tak zwany *docu-noir* – grupa zaledwie kilku filmów tworząca w łonie klasycznego nurtu nieco odrębny, często marginalizowany i powszechnie zapomniany odłam. Jego znaczenie w kontekście *Fargo* sygnalizuje na przykład Rayan P. Doom<sup>15</sup>. Warto więc bliżej przyjrzeć się relacjom pomiędzy klasycznym filmem *noir* a jego dokumentalną odmianą, przybliżyć cechy charakterystyczne tego drugiego oraz wskazać te jego elementy, które obecne są w filmie Coenów. Jednocześnie oczywiście należy pamiętać, że tradycja całego klasycznego nurtu odcisnęła swe piętno na oscarowym arcydziele braci z 1996 roku i nie sposób utrzymać tezy, że jest ono próbą podjęcia dialogu tylko z dokumentalną odmianą filmu *noir*, która w dużej mierze była pozbawiona tak ważnych dla Coenów elementów *playfulness*. *Fargo* symuluje, że opowiada prawdziwą historię. Prawda, która ma legitymizować jego paradokumentalny charakter, jest jednak tylko elementem strategii, gry z oczekiwaniami widza.

## 2. *Docu-noir*<sup>16</sup> – nowe ścieżki inspiracji

Istnienie *docu-noir* jako odmiany klasycznego filmu *noir* nie jest sprawą oczywistą, zwłaszcza dla tych badaczy, którzy za główny wyznacznik kina czarnego przyjmują ekspresywny charakter zdjęć, a więc styl

<sup>14</sup> William G. Luhr, „*Fargo*”: «*Far Removed...*», s. 98.

<sup>15</sup> Rayan P. Doom, *The Brothers Coen. Unique Characters of Violence*, ABC Clío, Santa Barbara–Denver–Oxford 2009, s. 71.

<sup>16</sup> Terminu *docu-noir* używa dla określenia grupy fabularnych filmów wykorzystujących techniki dokumentalne cytowany wcześniej Rayan P. Doom. Inni badacze uciekają się do odmiennego nazewnictwa. J. P. Telotte pisze o *semidocumentary noir*, a William G. Luhr wskazuje na *semidocumentary look*, a więc paradokumentalny wygląd niektórych filmów *noir*. W związku z powyższym w niniejszym rozdziale postanowiłam albo zachować anglojęzyczną terminologię Dooma, bądź w języku polskim stosować formy opisowe. Zob. Rayan P. Doom, *The Brothers Coen...*; Jay P. Telotte, *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 1989; William G. Luhr, *Film Noir*, Wiley Blackwell, Chichester, West Sussex 2012.



wizualny. W tomie drugim najnowszej *Historii kina* (jej kolejne odsłony wciąż pojawiają się na polskim rynku wydawniczym) opisujący amerykańskie kino lat czterdziestych Rafał Syska osobny podrozdział poświęca filmowi *noir*, ale o obrazach wyprodukowanych przez Louisa de Rochemonta i Marka Hellingera, ojców *docu-noir*, wspomina jak o zjawisku oddzielnym, reprezentującym „nurt realistyczny końca lat 40.”<sup>17</sup>. Nie jest to bynajmniej stanowisko odosobnione ani decyzja całkowicie chybiona czy pozbawiona jakichkolwiek podstaw, bowiem *docu-noir* można traktować jako zjawisko graniczne.

Grupa paradokmentalnych filmów *noir*, których zasadniczą cechą wyróżniającą jest dokumentalny charakter zdjęć, na ekranach kin pojawiła się po roku 1944, a zniknęła z nich już na początku lat pięćdziesiątych, roztapiając się stopniowo w poetyce „typowych” filmów czarnych. Okres popularności tych dzieł był więc stosunkowo krótki. Ich pojawienie się należy wiązać z kilkoma czynnikami. Po pierwsze, łączyć je można z nobilitacją, jaka stała się udziałem form dokumentalnych w trakcie II wojny światowej, zwłaszcza cyklu kronik *March of Time*, którego wydawcą był wspomniany de Rochemont. Po drugie, na popularność dokumentalizmu i realizmu jako konwencji przedstawieniowej miał wpływ włoski neorealizm. Po trzecie, ważną rolę odegrały takie czynniki, jak rozwój techniki i sytuacja na rynku pracy w hollywoodzkim przemyśle filmowym. Filmowcy zyskali dostęp do lepszego sprzętu, np. kamer filmowych, a także przenośnych zestawów oświetleniowych. Znacznie poprawiła się też jakość taśm w zakresie ich czułości i ostrości. Wreszcie ciągle rosnące koszty produkcji w studio i nieustające strajki ekip technicznych fabryki snów skłoniły filmowców do poszukiwania alternatywnych możliwości kręcenia filmów. Wszystko to spowodowało, że jednym z zasadniczych elementów *docu-noir* stało się kręcenie zdjęć w plenerach, bezpośrednio na ulicach miast, nie zaś w filmowych atelier. Popularnością cieszył się zwłaszcza Nowy Jork. Na gruncie kina *noir* taka praktyka była raczej wyjątkiem, choć nie do końca, bo Billy Wilder zdjęcia do *Straconego weekendu* (*The Lost Weekend*, 1945) także realizował na nowojorskich ulicach. Idąc tropem wspomnianego włoskiego neorealizmu, w filmie „grały” nie tylko autentyczne plenery, ale i nieprofesjonalni aktorzy. Ponadto realizm wzmacniał fakt, że fabuły opowiadały historie prawdziwe oraz wykorzystywano dokumentalne materiały zdjęciowe.

Charakterystyczny dla filmu *noir voice-over* głównego bohatera, którego los już na samym początku jest właściwie przesądzony, został zastąpiony

---

<sup>17</sup> Rafał Syska, *Dekada cienia: amerykańskie kino lat czterdziestych*, [w:] *Historia kina. Kino klasyczne*, t. 2, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2011, s. 474–477.



autorytatywną, wszechwiedzącą, trzeciosobową narracją pozakadrową, określaną jako *Voice of God narration* (narracja z boskiej perspektywy) przypisywaną najczęściej instytucjom takim jak rządowe agencje, np. FBI czy Departament Skarbu. Narrator tego typu nie ukrywa swojej funkcji ani nie maskuje kinematograficznych mechanizmów, jakimi posłużono się w filmie. W swoim komentarzu bezpośrednio, wręcz ostentacyjnie, zwraca się do widzów, informując, że nie mają do czynienia ani z fikcją, ani rodzajem metafory, lecz częścią zwykłego życia, codziennych sytuacji i wydarzeń. Zabieg tego typu, o charakterze refleksywnym, co wówczas było w kinie rzadkością, służył wzmocnieniu realizmu, dodatkowo legitymizował „prawdziwość” przedstawionych historii, ale i wprowadzał względem nich dystans. Zwłaszcza w początkowych partiach widz odnosi wrażenie oglądania kroniki czy relacji z życia. Dodatkowo zajmuje on raczej pozycję „uczestnika wyimaginowanej dyskusji o rzeczywistości” niż „niewidzialnego konsumenta filmowego imaginarium”<sup>18</sup>.

Ponadto dokonano podstawowej zmiany punktu ciężkości i zamiast skupiać się na psychologicznych problemach jednostek oraz ich „wewnętrzny mrok”, na pierwszy plan wysunięto tematy społeczne<sup>19</sup>. W centrum zainteresowania *docu-noir* pozostała jednak różnego rodzaju przestępczość (np. wśród młodych), a schemat tych filmów nadal był oparty na wątku prowadzenia dochodzenia. Wśród poruszanych tematów odnajdziemy także te o doniosłym znaczeniu politycznym, np.: konieczności walki z komunizmem, szpiegostwo, kwestie kontroli chorób [*Panika na ulicach* (*Panic in the Streets*, 1950) reż. Elia Kazan], niezawisłości wymiaru sprawiedliwości [*Bumerang* (*Boomerang*, 1947) reż. Elia Kazan] niepokoje związane z nuklearnym zagrożeniem [*Dom przy 92 ulicy* (*The House on 92nd Street*, 1945) reż. Henry Hathaway]. Wiele z paradokumentalnych filmów *noir* akcentuje wykorzystanie nowoczesnych technologii dochodzeniowych (choćby podsłuchowych) w pracy organów ścigania, co miało na celu wzmożenie realizmu przekazu. Śledztwa przebiegają więc zgodnie z prawdziwymi procedurami, a ich kolejne etapy są szczegółowo relacjonowane. W ten sposób filmy spod znaku *docu-noir* łączyły społeczną misję uwalniania na zagrożenia cywilizacyjne współczesnego świata z dążeniem do zaspokojenia dramaturgicznych oczekiwań widzów spragnionych sensacyjnych intryg.

Istotną zmianą jest też modyfikacja postaci prowadzącej śledztwo. Nie mamy tu do czynienia z prywatnym detektywem, działającym na granicy prawa, niepokornym indywidualistą częstokroć wyręczającym nieudolną policję w jej obowiązkach, ale dobrze zorganizowanym działaniem

---

<sup>18</sup> Jay P. Telotte, *Voices in the Dark...*, s. 168.

<sup>19</sup> William G. Luhr, *Film...*, s. 35–36.



grupowym oficjalnych służb i wzorcową pracą operacyjną. Jak pisze Luhr, znika indywidualny heroizm, który zostaje zastąpiony heroizmem profesjonalistów, zazwyczaj zresztą anonimowych i pozbawionych twarzy<sup>20</sup>. Funkcje i zadania jednego agenta łatwo może przejąć jego kolega, bez uszczerbku dla ostatecznych rezultatów. W rozrachunku końcowym zaś sprawa musi zostać rozwiązana. W filmach *docu-noir* dążono bowiem do tego, by zapewnić widownię o dokonującym się na dużą skalę postępie społecznym. Policja w tej odmianie filmu *noir* nie jest bezsilna i skorumpowana, nieefektywna w swych działaniach oraz pozbawiona sympatii widza. Oglądający ma identyfikować się z funkcjonariuszami, którzy pracują po to, by „zagwarantować, a nie represjonować indywidualną wolność jednostki”<sup>21</sup>.

Jasno oświetlone, przestrzenne kadry, często prezentujące monumentalne budynki stosownych rządowych agencji pojawiły się w miejsce obrazów prezentujących pełne spelunek i szemranych moteli zaułki. Zamiast skąpanych w mroku i deszczu labiryntowych miast oglądamy prawdziwe, tętniące życiem ulice amerykańskich metropolii. Dokumentalny sposób prezentacji wyparł kreacyjny ekspresywizm. Fabuły opierano na prawdziwych wydarzeniach, często tych z kryminalnych kolumn lub pierwszych stron gazet. Mimo znaczących modyfikacji paradokumentalne filmy *noir* pozostawały bliskimi krewnymi tworzących główny trzon nurtu obrazów i to nie tylko ze względu na zainteresowanie przestępczym obliczem Ameryki, lecz także wykorzystywanie podobnych schematów narracyjnych, zwłaszcza tych bazujących na strukturze śledztwa, co czyniły przeważające w nurcie *noir detective stories*. Jak podkreśla Telotte, dążono do połączenia reputacji dokumentu, z którym kojarzono obiektywizm i realizm, a więc „prawdę”, z najlepszymi standardami hollywoodzkiej narracji oraz stylem klasycznym. Jednak „prawda” konstruowana w tych filmach pozostawała dramaturgicznie efektowna i efektywna, przez co była dla widza łatwo akceptowalna i wygodna<sup>22</sup>. Nie ma więc wizualnego stylu kina czarnego, ale widz z łatwością rozpoznaje hollywoodzkie konwencje narracyjne (także schematy melodramatyczne). Konkluzja nasuwa się sama: „Choć obrazy te, podobnie jak inne filmy *noir*, mogły przedstawiać przestępczość i działanie destrukcyjnych sił pożądania przepełniających naszą kulturę, zazwyczaj robiły to w sposób nieprzerazający, co odróżnia je od znacznie mroczniejszych dzieł *noir* głównego nurtu”<sup>23</sup>. Tam, gdzie film *noir* sięga po arsenał środków mających pobudzić emocje,

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 37.

<sup>21</sup> Tamże, s. 38.

<sup>22</sup> Jay P. Telotte, *Voices in the Dark...*, s. 137.

<sup>23</sup> Tamże.



*docu-noir* ucieka się do wykorzystania taktyk budowania wrażenia realizmu i zachęca do zdystansowanego, bardziej intelektualnego odbioru.

Podejmowanie sensacyjnych tematów sprawiało, że paradokumentalne filmy *noir* były od początku otwarte na fikcję. Ich stopniowe zniknięcie z ekranów Telotte łączy z ewolucją w kierunku wzorców narracyjnych, jakie stosowały filmy czarne głównego nurtu. Badacz pisze:

Jedna zmiana dotyczy stylu, gdyż „kapsuła” faktów stopniowo zostaje pozbawiona dokumentalnych komponentów stylistycznych. Na przykład technika narracji z perspektywy boskiej ulega coraz większej personalizacji oraz zostaje sprowadzona na ziemię, aż do momentu, w którym trudno odróżnić ją od narracji *voice-over* stosowanej w filmach takich jak *Dama z Szanghaju* czy *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*. Równocześnie filmy te zmieniają swój przedmiot zainteresowania – zwracają się w kierunku bardziej uniwersalnych wzorców dramaturgicznych związanych z ludzkimi pragnieniami i słabościami, rezygnując z prezentowania społecznych niepokoi tak jednoznacznie podnoszonych w dziełach takich jak *Bumerang* czy *Dzwonić Northside 777*. W rezultacie zarówno styl, jak i tematyka tych filmów powraca na orbitę łatwo rozpoznawalnej i mniej niepokojącej klasycznej narracji, tym samym dając publiczności możliwość wythchnienia od wyzwania, jakim była konieczności mierzenia się z tym „radikalnym” stylem<sup>24</sup>.

Oczywiście niektóre techniki stosowane przez twórców paradokumentalnych filmów *noir*, takie jak wykonywanie zdjęć w plenerze, korzystanie z niezawodowych aktorów czy dokumentalny styl zdjęć, na stałe przenikają do kina głównego nurtu, ale inne – jak *Voice of God narration* – na dobre odchodzą do lamusa.

Podobną strategię polegającą na symulowaniu prawdziwego charakteru wydarzeń i ich zakorzenieniu w rzeczywistości, a następnie stopniowemu osuwaniu się w kierunku fikcji i gatunkowych schematów narracyjnych filmów *noir* głównego nurtu, stosują bracia Coen. *Fargo* jest obrazem zawieszonym między *docu-noir* a *noir*, wykorzystującym oczekiwania widza i jego skłonność do zawierzania temu, co mu się podsuwa i sugeruje. Zdjęcia do filmu powstawały w autentycznych plenerach, a – ze względu na niewielki budżet i konieczność liczenia się z każdym wydatkiem – liczebność ekipy była ograniczona. Obraz nakręcono w Minnesocie, rodzinnym stanie twórców filmu, którego charakter oraz mentalność mieszkańców Coenowie dobrze znają. Ze względu na brak śniegu i wyjątkowo ciepłą zimę planów zdjęciowych trzeba było szukać nieco bardziej na północ niż to pierwotnie przewidziano, a więc nie w okolicach Minneapolis, lecz Grand Forks w Północnej Dakocie. Założenie pozostało jednak to samo – oddać specyfikę krajobrazu i atmosfery tej pory roku na Środkowym Zachodzie. Za wnętrza posłużyły też miejsca, które twórcy

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 157–158.



filmu znali (np. Embers Restaurant w St. Louis Park, gdzie Ethan pracował jako nastolatek). Koncepcja zdjęć zakładała maksymalny realizm. Operator Roger Deakins wykorzystywał głównie światło naturalne i obiektywy o dłuższych niż we wcześniejszych filmach Coenów ogniskowych. Praca kamery została w znaczący sposób stonowana i w efekcie jej obecność jest mniej zauważalna dla widza. Pełni ona funkcję neutralnego obserwatora. W filmie niewiele jest ujęć o charakterze ekspresywnym, jednym z nielicznych jest to przedstawiające statuetkę Paula Bunyana nocą.

Ponadto, choć Coenowie zatrudnili profesjonalnych aktorów, a nie naturszczyków, to jednak zrezygnowali z filmowych gwiazd. Decyzja ta była oczywiście motywowana z jednej strony wysokością budżetu, jakim dysponowali, z drugiej – dążeniem do realizmu. Rola Marge była pisana z myślą o Frances McDormand i jej nierzucającej się w oczy powierzchowności, zdolności do całkowitego zniknięcia w postaci, co sprawiło, że jej bohaterka nie ma w sobie nic z heroiny, a jest ucieleśnieniem zwyczajnej policjantki. William H. Macy przed wcieleniem się w rolę Jerry'ego pojawiał się przede wszystkim w serialach i filmach telewizyjnych oraz sztukach i obrazach Davida Mameta. Cechowała go wyrazista mimika i plastyczność twarzy, doskonale do oddania frustracji stającej się udziałem bohatera. Rola Carla była dla Steva Buscemi pierwszą tak wyrazistą w dorobku aktorskim, a Peter Stormare (Gaear) znany był przede wszystkim w ojczyźnie Szwecji i wniósł do filmu skandynawską powierzchowność. Wade'a, teścia Jerry'ego, zagrał Harve Presnell, niepojawiający się na dużym ekranie przez ostatnie dwadzieścia pięć lat. Inni aktorzy, np. grający Norma John Carroll Lynch, wywodzili się z funkcjonującego w Minneapolis Thyron Guthrie Theater, co można uznać za zabieg analogiczny do wykorzystania uczestników zdarzeń stosowany przez twórców *docu-noir*. Dobór obsady balansował więc między aktorami, których widownia słabo kojarzyła i tymi charakterystycznymi. Ponadto realizm miał zostać wzmocniony wykorzystaniem lokalnego dialektu, typowego dla zamieszkujących ten region Stanów Zjednoczonych szwedzkich emigrantów, którzy Coenowie znali z dzieciństwa. Jednak jak pisze Levine:

Bracia nie polegali jedynie na swojej pamięci, ale wspierali się książką Howarda Mohra z radiowego słuchowiska „Prairie Home Companion” zatytułowaną *How To Talk Minnesotan*, która pomogła im okrasić kwestie bohaterów zwrotami typu „you betcha”, „you geez”, „yah sure”, „yah think”. Kopie książki zostały rozdane aktorom na planie, aby pomóc im złapać odpowiedni rytm<sup>25</sup>.

Zabieg ten, podobnie jak decyzje obsadowe, z jednej strony wpisuje się w strategię „dokumentalizowania” filmu, z drugiej – w sposób

---

<sup>25</sup> Josh Levine, *The Coen Brothers...*, s. 124–125.



subwersywny kieruje go ku fikcji. Akcentowana „lokalność” dialogów wprowadza pierwiastek żartobliwości (*playfulness*) i burzy „przezroczystość” przekazu. Nadmierna przeciętność McDormand czy ekspresyjność gry Williama Macy i Steve’a Buscemiego zwracają na siebie uwagę. Aktorzy ci w rezultacie budują typy osobowościowe, które można określić jako „zwyčajne”. Stylizacja i dominanta estetycznego nadmiaru, charakterystyczne dla filmów *noir* głównego nurtu, wkradają się tu tylnymi drzwiami także na poziomie *mise-en-scène* i *mise-en-shot*, co rozwinę w dalszym toku wywodu. Film ciąży w kierunku wątku *common man*, zwykłego człowieka, który zostaje uwikłany w absurd świata *noir* rodem z dramatów Becketta czy Ionesco.

W aspekcie typu bohatera oraz konstrukcji *Fargo* zbliża się ku neorealizmowi, który wpłynął na paradokumentalną odmianę kina *noir*. Włoskie filmy lat czterdziestych były dziełami zaplanowanymi z pietyzmem, przemyślanymi, o precyzyjnej konstrukcji. Materiał realistyczny podlegał selekcji i narracyjnej organizacji. Jak pisze Telotte:

Dokumentalna odmiana *noir* korzystała z tych samych taktyk. O ile jego twórcy starali się zarysowywać realistyczny kontekst dla przedstawianych wydarzeń, wykorzystując autentyczne plenery, o ile próbowali ewokować odczucie pulsu życia prawdziwych ludzi, angażując niezawodowych aktorów, nawet osoby związane z wydarzeniami, na których film był oparty – oraz o ile korzystali z donośnego, autorytarnego głosu, który miał poświadczać prawdę, jaką oferowali publiczności do konsumpcji, o tyle filmy te wciąż w głównej mierze zaspokajały to, co Schrader opisuje jako „zapotrzebowanie publiczności na bardziej szczerzy i brutalny wizerunek Ameryki” z wkalkulowaną w to sztucznością<sup>26</sup>.

Coenowie stosują podobną strategię. Sposób, w jaki pokazują swoich zwykłych bohaterów (przede wszystkim Jerry’ego i Marge) – wpisując ich losy w zwyczajność miejsca wydarzeń (amerykański Środkowy Zachód) oraz niespieszny rytm codzienności, wyznaczany tu przez wciąż powracające sceny rodzinnych posiłków i oglądania telewizji – owocuje obrazem prowincjonalnej Ameryki, która jest przesiąknięta mrokiem i desperacją. *Fargo* uświadamia, że absurd i chaos ogarnął nie tylko miejskie metropolie, lecz dotarł także do dotychczas idealizowanych obszarów Stanów Zjednoczonych. Ponadto w filmie odnajdziemy zasadniczy dla arcydzieł neorealistycznych – takich jak *Paisà* (*Paisà*, 1946), *Rzym, miasto otwarte* (*Roma, città aperta*, 1945) Roberto Rosselliniego czy *Złodzieje rowerów* (*Ladri di biciclette*, 1948) Vittoria De Siki – obraz małych ludzkich dramatów, a dokładnie autentyczne dramaty małych ludzi, tyle że są to ludzie innej rzeczywistości i innych czasów. Jerry, podobnie jak protagonista

---

<sup>26</sup> Jay P. Telotte, *Voices in the Dark...*, s. 25.



*Złodziei rowerów*, walczy o swoje być albo nie być oraz pozycję i prestiż we własnej rodzinie, której nie chce oddać pod kontrolę Wade'a. Jego osobisty dramat rozgrywa się na oczach syna, a jedna kradzież prowadzi do kolejnych. Bohater z jednych kłopotów wpada w drugie, pętla stopniowo zaciska się na jego szyi, towarzyszy mu to samo poczucie bezradności i nieuchronności klęski, jakie było udziałem Antonio. Jednak istnieje też zasadnicza różnica. Sprzedawca samochodów z *Fargo* to nie ofiara powojennej depresji i społecznych czy historycznych uwarunkowań, ale amerykańskiego snu i własnej pychy, chciwości, ambicji. Mamy tu do czynienia ze zwykłym człowiekiem, który zostaje pokazany w niezwykłej, a nie, jak u włoskich mistrzów, typowej sytuacji. Neorealizm zostaje doprawiony pesymizmem, brakiem wiary w ludzi, absurdem rzeczywistości, a bezwzględna sympatia i współczucie dla bohaterów – dystansem względem nich samych oraz ich działań, które są moralnie wątpliwe. Paradokumenty *noir* i kino włoskie lat czterdziestych stawiało na realizm społeczny, natomiast Coenowie – jak to miało miejsce w przypadku czarnych filmów głównego nurtu – kładą nacisk głównie na realizm psychologiczny i analizują motywacje, reakcje, działania i intencje jednostek osadzonych jednak w rzeczywistości będącej nie tyle eksterioryzacją ich wewnętrznych lęków, projekcją stanów niepokoju, ile oddającą ich zwyczajność.

W *Fargo* nie znajdziemy także narracji *Voice of God*. Wykorzystanie tego typu zabiegu w latach dziewięćdziesiątych w sposób oczywisty zostałoby uznane za nienaturalne, sztuczne, rażące lub za element stylizacji, czego Coenowie chcieli uniknąć. Trzecioosobowy narrator z offu, informujący o prawdziwości przedstawionych wydarzeń, zostaje w filmie zastąpiony planszą z napisami informującymi, że: „To jest prawdziwa historia. Wydarzenia ukazane w tym filmie miały miejsce w Minnesocie w 1987 roku. Na życzenie ocalałych zmieniono imiona bohaterów. Z szacunku dla zmarłych reszta została pokazana bez zmian”. Tego typu zabieg widzowie doskonale znają i z punktu widzenia współczesnych konwencji jest on neutralny, nie wzbudza podejrzeń czy wątpliwości, lecz projektuje dalszy odbiór dzieła. Coenowie zadbali więc o nastawienie publiczności, pozwolili jej uwierzyć w autentyczność wydarzeń, uciekając się do rozwiązania oczywistego i często stosowanego w kinie. Wielu widzów wyszło z projekcji z przekonaniem, iż opowiedziana historia faktycznie miała miejsce. Tylko nieliczni nie dali się zwieść. Coenowie i tym razem pozostali wierni fikcji i zmyśleniu, operując konwencjami i schematami gatunkowymi, a prawda – jako kategoria blisko związana z dokumentalnością – jest w tym przypadku tylko markowana. Mamy więc do czynienia z sytuacją podobną do tej zaobserwowanej przez Tellotte w filmach *docu-noir*, które to stopniowo, lecz w sposób niezamierzony, osuwały się w kierunku rozwiązań i sposobu konstruowania dramaturgii charakterystycznych dla



kina fikcji. U Coenów możemy mówić o przemyślanej strategii sugerowania autentycznego, czyli paradokumentalnego charakteru wydarzeń i celowym maskowaniu ich fikcjonalnego charakteru. Listę płac, tradycyjnie zamykającą film, wieńczy następujący napis: „Osoby i wydarzenia przedstawione w tym filmie są fikcyjne. Jakikolwiek podobieństwa do prawdziwych osób, zarówno żyjących, jak i zmarłych, są przypadkowe i niezamierzone”. Widz zostaje więc poinformowany o dokonanej manipulacji, lecz z premedytacją zbyt późno, aby mógł zrewidować swoje przekonania. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można postawić tezę, że wielu odbiorców w momencie pojawienia się tego napisu opuszczało już sale kinowe, więc ten przekaz im umykał. Ponadto polskie wydania *Fargo* na DVD nie zawierają tłumaczenia tej informacji. Bardzo możliwe, że podobnie wyglądała sytuacja w trakcie projekcji kinowych. Sami twórcy filmu byli raczej skłonni skrywać swoje „oszustwo” (rodzaj metatekstowego *double-cross*) niż afiszować się z udaną mistyfikacją, gdyż – jak zauważa Levine – „Określanie filmu jako «prawdziwej historii» pomagało podtrzymać wrażenie realności, którego potrzebowali dla swojego najbardziej naturalistycznego filmu”<sup>27</sup>. W wywiadach niejednokrotnie przekonywali więc, że wszystko jest prawdziwe. We wstępie do wydanego w formie książkowej scenariusza przeczytać można, że historię opowiedzianą w filmie usłyszeli od swojej babci. Utrzymywali też, że w prasie przeczytali informację o mężu, który w Connecticut pozbył się swojej żony za sprawą rozdrabniarki do drewna. Jednak reporter wysłany przez jedną z gazet ze stanu Minnesota nie znalazł żadnych policyjnych raportów potwierdzających prawdziwość tych wydarzeń. Aktorzy wypowiadający się na ten temat w dodanym do płyty DVD materiale zatytułowanym „*Minnesota nice*” *documentary* potwierdzają, że wiedzieli od Ethana i Joela o „zmyśleniu” i fikcyjnym charakterze intrygi. Coenowie w sposób odmienny rozumieją realizm i dokumentalność, a także kategorię prawdy. Nawet jeśli opowiedziana historia została tylko „zszyta” z faktów oraz zmyślenia i tylko udaje, że jest prawdziwa, to jako taka może być traktowana, jeśli dobrze oddaje charakter miejsca i ludzi, o których opowiada. Skoro więc widzowie dali się „oszukać” i uwierzyli w to, co zobaczyli na ekranie, nie ma znaczenia, co jest faktem, a co nie. Działania Coenów jako twórców, wszystkie ich wypowiedzi, sugestie, ale przede wszystkim paratekst, na jaki składają się przywołane rozpoczynające i kończące film napisy, to rodzaj swoistej *Voice of God narration*, która w autorytatywny sposób poświadcza prawdziwość filmowych wydarzeń, aby równie autorytatywnie im zaprzeczyć. Mamy tu do czynienia z kłamrą budującą paradoks, z którego rodzi się absurd. Paradoksalne jest to, że wierzymy w historię

---

<sup>27</sup> Josh Levine, *The Coen Brothers...*, s. 120.



nieprawdopodobną, tylko dlatego, że jej prawdziwość legitymizuje instancja nadawcza.

Kolejnym elementem, który zbliża *Fargo* do poetyki *docu-noir*, jest sposób, w jaki w filmie zostaje zaprezentowane śledztwo oraz prowadzące je organy ścigania. W obrazie Coenów szczegółowo zostają pokazane kolejne etapy dochodzenia, które finalnie doprowadzają Marge do ujęcia Gaeara. Śledzimy każdy jej krok, poczynając od pierwszych oględzin miejsca zbrodni (szosy, przy której ginie policjant i ciało dwóch przypadkowych świadków zajścia) aż po moment aresztowania porywacza i zatrzymania Jerry'ego w przydrożnym motelu. W tym ostatnim wydarzeniu bohaterka nie bierze co prawda udziału, ale pojawia się ono, aby ostatecznie potwierdzić skuteczność działania służb porządkowych i ich profesjonalizm. Umundurowani policjanci z łatwością skuwają miotającego się Lundegaara ubranego tylko w bieliznę i zaskoczonego tą niespodziewaną wizytą. W filmie przedstawione zostają także przesłuchania świadków w mniejszym lub większym stopniu wnoszących ważne dla śledztwa informacje. Marge dwukrotnie rozmawia z Jerryem, przepytuje także Shepa Proudfoota, który skontaktował głównego bohatera z porywaczami oraz, nie ustając w wysiłkach, rozmawia z dwoma motelowymi prostytutkami. Od czasu do czasu dysponujemy też wglądem w jej sposób rozumowania i wnioskowania, np. w scenie, w której życzliwie wyjaśnia swojemu podwładnemu Lou tajemnicę tablic rejestracyjnych z literami DLR. Choć w filmie nie mamy do czynienia z operacyjną pracą FBI czy CIA oraz obrazem zaawansowanych metod rozwiązywania kryminalnych zagadek, to jednak przedstawiony tu zostaje, dość detalicznie zresztą, zbiorowy wysiłek oficjalnych służb porządkowych, tyle że w skali mikro, co oczywiście wprowadza elementy parodii i pastiszu. Marge jest szefową lokalnej policji w Brainerd, która najprawdopodobniej nigdy nie stanęła w obliczu tak poważnej sprawy. Zamiast elitarnych rządowych departamentów sportretowana zostaje praca lokalnych policjantów pracujących na prowincjonalnym komisariacie, przepisowo ubranych w mundury, działających raczej rutynowo, bo zajmujących się – jak łatwo się domyślić – rutynowymi sprawami. Służba w tym miejscu nie jest misją zakładającą walkę dobra ze złem, a codziennym obowiązkiem, pracą jak każda inna – odpowiednią zarówno dla średnio rozgarniętego Lou, jak i kobiety w ciąży.

Bohaterka jest reprezentantką przedstawicieli prawa, którzy „po prostu” zgodnie z przepisami wypełniają swoje zawodowe obowiązki. Widać to doskonale w scenie zatrzymania Gaeara, kiedy nawet w obliczu zagrożenia życia Marge bezwzględnie trzyma się procedur. Celując w potencjalnie niebezpiecznego przestępcę, najpierw kilkakrotnie oznajmia, że jest z policji, a potem, gdy ten ucieka, strzela mu w nogi. Zdarzeniu towarzyszy warkot młynka do drewna, z którego wystaje dolna kończyna Carla





Fot. 3.1. Zdezorientowany Lou na miejscu rzadko spotykanej w tych okolicach zbrodni (*Fargo*, 1996)

i obraz śniegu spryskanego krwią ofiar, co czyni sytuację absurdalną i równie absurdalnym postępowanie policjantki, która nawet w obliczu tak tragicznego widoku nie traci rezonu i działa zgodnie z regulaminem. Film czyni z niej postać centralną, a więc – inaczej niż w paradokumentalnych filmach *noir* – organy ścigania nie są anonimowe, pozbawione zindywidualizowanego bohatera. Paradoksalnie jednak bohater (a raczej bohaterka) nie ulega heroizacji, a wręcz przeciwnie – wydaje się osobą bez specjalnych właściwości, banalną, prostą. Skupienie wątku śledztwa wokół Marge i fakt, że podążamy za jej działaniami, nie czyni z niej jednak bohaterki (McDormand otrzymała zresztą Oscara za najlepszą rolę drugoplanową) filmu, z którą skłonni jesteśmy się identyfikować. Takiej postaci w *Fargo* nie ma. Porucznik Gunderson pojawia się na ekranie dopiero w trzydziestej drugiej minucie filmu i od tego momentu staje się raczej przewodnikiem widza po świecie absurdu niż wewnątrzdiegetyczną reprezentacją widza (wątek Marge jako specyficznej odmiany detektywa szerzej rozwinę w dalszej części wywodu).

Coenowie pokazują ponadto elementy pracy zespołowej. Pani detektyw nie działa samodzielnie. W filmie oprócz Lou, czekającego na nią na miejscu pierwszej zbrodni, pojawiają się inni jej podwładni, których pracą dyskretnie kieruje. Dwukrotnie któryś z współpracowników przerywa posiłek policjantki i jej męża na posterunku, aby dostarczyć przełożonej nową, istotną informację, trop w sprawie brązowej sierry czy Shepa. Innym razem widzimy, jak posterunkowy Olsen rozmawia z barmanem. Ten „praworządny i czujny” obywatel zgłosił policji kontakt z podejrzanym mężczyzną, którego opisuje „po prostu” jako „małego i śmiesznego”. Śledztwo jest więc w *Fargo* wysiłkiem wspólnym, pracą kolektywną,



a jego rezultaty i przebieg – jakkolwiek zgodne z procedurami – wydają się niekiedy dalekie od perfekcjonizmu charakterystycznego dla docho-dzeń, jakie prowadziły rządowe agencje w filmach spod znaku *docu-noir*.

Warto zwrócić uwagę, że w tytułach filmów *docu-noir* często pojawia-ło się wskazanie na miejsce [*Miasto po drugiej stronie rzeki* (*City Across the River*, 1949), *Nagie miasto* (*The Naked City*, 1948), *Śpiące miasto* (*The Sleeping City*, 1950)] czy wręcz adres istotny dla intrygi [*Dom przy 92 ulicy*, *Dzwonić Northside 777* (*Call Northside 777*, 1948), *Rue Madeleine 13* (*13 Rue Madeleine*, 1947)]. Jest to wyraz dbania o realizm i dokumentalną wierność. Coenowie w charakterystyczny dla siebie sposób traktują także tę konwencję. W ty-tule ich filmu pojawia się co prawda nazwa miasteczka, szkopuł w tym, że rozgrywa się tam tylko jedna, otwierająca go zresztą scena, w której spóźniony na spotkanie z Carlem i Gaerem Jerry zleca porwanie swo-jej żony. Fargo to miejsce, gdzie tragedia się zaczyna, gdzie bohater po-dejmuje najgłupszą w swoim życiu decyzję i popełnia najwięcej błędów, ale nie miejsce zbrodni. Miejscowość ta położona jest zresztą w Północnej Dakocie, nie zaś w Minnesocie, co anonsuje plansza rozpoczynająca film. Po raz kolejny więc Coenowie manipulują oczekiwaniami widza i z iro-nią podchodzą do realistycznej konwencji, która zarówno w *Fargo*, jak i klasycznych *docu-noir* okazuje się konwencją właśnie, tym razem jednak świadomie wykorzystaną i celowo dekonstruowaną.

### 3. Detektyw Gunderson na tropie

Prywatny detektyw w klasycznym kinie *noir* był postacią emblema-tyczną, najbardziej reprezentatywną dla nurtu i najsilniej z nim związaną. Grani choćby przez Humphreya Bogarta czy Roberta Mitchuma detektywi od lat czterdziestych zdominowali ikonograficzne wyobrażenia dotyczą-ce tego typu bohatera. W popkulturowej świadomości figura niemłodego i naznaczonego życiem, działającego na granicy prawa mężczyzny, podej-mującego się śledztwa w sprawie z pozoru banalnej, która jednak okazuje się bardziej skomplikowana i mroczna niż to się wydawało na początku, wciąż funkcjonuje. Oczywiście na przestrzeni dekad figura detektywa ule-gła ewolucji. Nie musi on już być wolnym strzelcem, często jest funkcyjna-riuszem służb oficjalnie stojących na straży prawa. Śledztwo może także prowadzić członek z rodziny ofiary, sam pokrzywdzony, wariantów jest wiele. Niekiedy detektyw jest kobietą [*Diabolique* (*Diabolique*, 1996), *Docho-dzenie* (*The Killing*, 2011–2014), *Jeziorak* (2014)]. Co najważniejsze jednak, w poklasycznych filmach *noir* często okazuje się, że ścigający i ścigany to ta sama osoba. Detektyw szuka sam siebie i w trakcie dochodzenia odkrywa



swoją niejednoznaczną rolę w przestępstwie, boryka się z problemem własnej tożsamości [*Memento* (*Memento*, 2000), *Wyspa tajemnic* (*Shutter Island*, 2010)]. Choć możliwych rozwiązań jest kilka, niezmienny pozostaje egzystencjalny smutek, który trapi tego typu bohaterów, ich głęboka zaduma nad światem i jego kondycją, a także naturą ludzką i samym sobą. Skłonność do snucia refleksji dotyczącej rzeczywistości alienuje detektywów. Są to zazwyczaj postaci skrajnie wyobcowane ze świata i społeczeństwa, jednak widz zawsze darzy ich pewną dozą sympatii. Bez względu na to jak brutalni, nieprzewidywalni i aroganccy potrafią być, moralna racja zazwyczaj stoi po ich stronie lub ich dylematy wydają się nam głęboko ludzkie i potrafimy je przeżywać wraz z nimi.

Marge jest zaprzeczeniem tego typu postaci. Analiza funkcji, jaką pełni ona w filmie oraz sposobu prowadzenia przez nią śledztwa pokaże, że trudno odnaleźć cechy, które łączyłyby ją z detektywami z filmów *noir*. Problemów nastręcza także próba wpisania bohaterki *Fargo* w inną kulturowo znaczącą tradycję detektywistyczną reprezentowaną przez Sherlocka Holmesa, Herkulesa Poirot czy pannę Marple – postaci stworzone przez Arthura Conan Doyle’a i Agatę Christie, które – podobnie jak detektywi kina *noir* – nie są pozbawione skazy, choć w inny sposób prowadzą swe dochodzenia.

Marge to postać sytuująca się na antypodach najbardziej znanej literackiej i filmowej tradycji *detective story*, jednocześnie jedyna bohaterka Coenów bezsprzecznie pełniąca w fabule funkcję detektywa. W filmie *Śmierć proste* Visser jest nim tylko z nazwy, fabularnie, co starałam się udowodnić, odgrywał rolę *homme fatale* i w gruncie rzeczy nie zajmował się rozwiązaniem żadnej zagadki, lecz snuł plany oszustwa, szantażu, a finalnie dokonał morderstwa. W *Ścieżce strachu* (*Miller's Crossing*, 1990) z kolei Tom podejmuje się wyjaśnienia tajemnicy śmierci Ruga Danielsa, ale przede wszystkim jest gangsterem i jego główną misją staje się niedopuszczenie do eskalacji przemocy i krwawej wojny gangów, której widmo majaczy na horyzoncie. Tylko odnośnie roli Marge nie ma wątpliwości. Na arenę zdarzeń wkracza dokładnie wtedy, kiedy zostają znalezione pierwsze ofiary. Jej zadanie jest jasne i klarowne, zgodne z jej zawodem, który jednak nie wydaje się powołaniem bohaterki. Badacze, krytycy i historycy nie są tu jednomyślni. Kością niezgody jest przede wszystkim efektywność śledztwa, jakie prowadzi Marge oraz – co z tego po części wynika – jej inteligencja, umiejętność zrozumienia świata pełnego przemocy oraz psychologii przestępcy. Dla jednych jest ona naiwną ignorantką, dla innych – inteligentną profesjonalistką. Spolaryzowanie stanowiska wobec bohaterki i problemy z uchwyceniem istoty jej osobowości wynikają z faktu, że w filmie w sposób równouprawniony przedstawione zostają dwa aspekty jej życia – prywatny i zawodowy, które nie kolidują ze sobą, lecz



harmonijnie współistnieją, co nie przystaje do naszych kulturowo utrwalanych przez film i literaturę wyobrażeń na temat detektywów w ogóle. Marge jest nie tylko policyjnym detektywem, lecz także przykładną, troskliwą żoną w zaawansowanej ciąży, a więc przyszłą matką. Takie zestawienie życiowych przestrzeni jej aktywności wprowadza do filmu element absurdu. Rodzi się pytanie o to, czy *Fargo* jest filmem detektywistycznym, a więc przynależy do najbardziej popularnego gatunku kina czarnego. W dalszej części rozważań zastanowię się więc nad gatunkową „tożsamością” *Fargo* oraz skontrastuję postać Marge z figurą prywatnego detektywa rodem z kina *noir*.

David Bordwell w książce *Narration in the Fiction Film* wyróżnia kilka zasadniczych cech konstytuujących gatunek. Píše, że dla *detective story* niezbędne są **przestępstwo i śledztwo** jako dwa elementy, na podstawie których widz konstruuje łańcuch przyczynowo-skutkowy fabuły. Z przestępstwem związane są jego motywy, popełnienie, ukrywanie, a wreszcie wyjaśnienie zbrodni. Śledztwo z kolei wymaga przedstawienia początków dochodzenia, jego kolejnych faz, wyjaśnienia zbrodni, identyfikacji przestępcy, a wreszcie – prezentacji konsekwencji owej identyfikacji<sup>28</sup>. W tej mierze *Fargo* spełnia wymogi gatunku niemal wzorcowo i jedynie motywy działania Jerry’ego nie są do końca jasne, nie dowiadujemy się bowiem, jak doszło do tego, że wpadł w spiralę długów, która nakłoniła go do zlecenia porwania swojej żony i zażądania od teścia (źródło okupu) astronomicznej kwoty wykupnego.

Ponadto Bordwell zauważa, że *differentia specifica detective story* tkwi w sposobie konstruowania sjużetu. Badacz wielokrotnie podkreśla, że film detektywistyczny to gatunek, który doskonale ilustruje, jak sjużet manipuluje informacjami z fabuły ponad całą narracją i służy przede wszystkim powstrzymaniu, ukryciu istotnych elementów, które mogłyby pomóc w rozwikłaniu zagadki. Horyzont poinformowania widza jest więc celowo limitowany, aby ten nie odkrył nazbyt wcześniej tajemnicy przestępstwa, gdyż w podobnym przypadku przyjemność płynąca z lektury tekstu stałaby zepsuta. Ukryciu mogą ulec takie elementy, jak: motywy zbrodni, jej sprawca, sposób dokonania przestępstwa czy przebieg jego planowania lub pewne aspekty tych elementów. Widz więc zasadniczo poszukuje odpowiedzi na jedno z dwóch alternatywnych pytań: kto zabił lub jak do tego doszło. Kolejne luki informacyjne wypełniane są przez sjużet stopniowo, często zdradzenie jednej informacji powoduje pojawienie się kolejnych pytań, wątpliwości i tak aż do finału, w którym wszystko staje się jasne, logiczne i klarowne. Ważnymi elementami narracyjnej strategii filmu detektywistycznego są suspens i retardacja, a ekspozycja zazwyczaj

---

<sup>28</sup> David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Methuen, London 1985, s. 64.



dotyczy dochodzenia i dominuje w pierwszych partiach filmu. Filmy tego gatunku nastawione są na pobudzanie ciekawości widza, co do wydarzeń przeszłych (co doprowadziło do zbrodni) lub też przyszłych (kto okaże się przestępcą). Wiedza oglądającego jest limitowana, wiemy tyle, co prowadzący śledztwo i na ogół identyfikujemy się z nim za sprawą punktu widzenia lub narracji z offu. Widz ma taką samą szansę rozwikłać zagadkę jak detektyw. Na ogół jednak mu się to nie udaje, bowiem – choć dysponuje tymi samymi dowodami (widzimy to, co widzi detektyw) – to jednak nie wiemy, na co zwrócił uwagę i jak to zinterpretował prowadzący śledztwo, a więc nie mamy wglądu w jego sposób myślenia i rozumowania<sup>29</sup>. Co ciekawe, jako przykłady analityczne Bordwell przywołuje dwa filmy *noir* – *Wielki sen* (*Big Sleep*, 1946) Howarda Hawksa oraz *Żegnaj laleczko* (*Murder, My Sweet*, 1944) Edwarda Dmytryka. *Fargo*, jakkolwiek zawiera przestępstwo i śledztwo, w niewielkim stopniu wykorzystuje specyficzną konstrukcję sjużetu filmu detektywistycznego. Zasadniczą kwestią pozostaje fakt, że nie odnajdziemy w dziele Coenów żadnej tajemnicy związanej z dokonanymi zbrodniami. Ekspozycja filmu nie skupia się wokół śledztwa. Marge i dochodzenie pojawiają się w sjużecie dużo później. *Fargo* rozpoczyna scena przedstawiająca spotkanie Jerry'ego z parą typów spod ciemnej gwiazdy w znajdującym się na rozdrożu dróg barze „King of Clubs”. Jego położenie i nazwa nie są przypadkowe, bowiem na rozdrożu, tyle że życiowym, znajduje się Jerry, który za moment podejmie najważniejszą, a na pewno najbardziej brzemionną w skutki decyzję – postanowi zostać „królem życia” i zleci porwanie żony. Obie strony transakcji w trakcie jej finalizowania przedstawiają się z imienia i nazwiska, ujawnione zostają też personalia pośrednika. Szybko dowiadujemy się szczegółów dotyczących umowy. Jerry zleca porwanie, aby wyłudzić od bogatego teścia okup. Pieniądze są mu potrzebne na pokrycie długów. Jedyną niewiadomą jest tu sposób, w jaki bohater popadł w owe długi, co w klasycznym filmie *noir* mogłoby się stać przedmiotem dochodzenia i luką informacyjną, którą widz pragnie zapełnić. W *Fargo* nic takiego nie ma miejsca. Do końca nie wiemy, jakim cudem Jerry wpakował się w tak poważne kłopoty i z czyjej winy tkwi w długach po uszy – przypadku (?), czyjejś manipulacji (?) czy własnego braku rozsądku (?). Na ten moment jednak widzowi dostarcza się więcej informacji niż to zakłada gatunkowa konwencja. W dalszej części film także zdradza zbyt dużo. Dowiadujemy się o przyczynach animozji między Wadem i Jerryem oraz biznesowych planach tego drugiego. Jednocześnie śledzimy „przygotowania” Carla i Gaeara do porwania (dokładniej rzecz ujmując, przyglądamy się, jak spędzają czas poprzedzający przestępstwo). Wreszcie zostaje pokazane

---

<sup>29</sup> Tamże, s. 64–69.



porwanie Jean oraz feralne wypadki, do jakich dochodzi po jego dokonaniu, a więc zabicie policjanta i przypadkowych świadków na szosie w drodze do kryjówki. Zupełnie jasne jest więc, kto zlecił porwanie, kto go dokonał i jak doszło do morderstw. Jedynym wątkiem retardacyjnym tej części filmu jest moment, kiedy Jerry myśli o wycofaniu się ze zlecenia, gdy wydaje mu się, że Wade gotowy jest pożyczyć mu sporą sumę pieniędzy na „parkingowy” biznes. Szybko jednak (zbyt szybko) okazuje się, że sprawa jest „nie do odwołania”, a Wade nie ma wcale zamiaru pożyczać Jerry’emu pieniędzy, ale sam chce skorzystać z okazji na zarobienie paru groszy, zaś ambicje zięcia zaspokoić, wypłacając mu nędzną prowizję. Kiedy Marge wreszcie pojawia się na arenie zdarzeń, aby poprowadzić śledztwo, widz wie bardzo dużo, jeśli nie wszystko. Jego wiedza jest znacznie większa niż bohaterki, a sjużet wcale nie limituje informacji dotyczących przestępstwa. Każda kolejna zbrodnia, będąca konsekwencją pierwszego przestępstwa, zostaje zresztą szczegółowo pokazana jako element komplikujący nieciekawą sytuację Jerry’ego oraz jego współników i prowadzący film w kierunku absurdu, ale nieopóźniający śledztwa Marge. Wręcz przeciwnie – policjantka zdobywa coraz więcej poszlak i po nitce do kłębka zmierza w kierunku rozwikłania sprawy, przypomnijmy – dla widza od dawna już rozwikłanej. Oczywiście można zakładać, że w momencie pojawienia się pani detektyw dowiemy się, co dokładnie pchnęło Jerry’ego do tak desperackiego kroku jak zlecenie porwania żony. Ta kwestia jednak pozostaje poza zasięgiem jej zainteresowania. Jakiej natury są więc hipotezy, które stawia widz? Jakie pytania sobie zadaje, skoro wie, kto stoi za porwaniem i morderstwami? Z pewnością intryguje go kwestia, czy Jerry zdoła opanować sytuację, czyli nakłonić teścia do przekazania mu okupu i poskromić jego chęć przekazania go samodzielnie, wreszcie czy układ, w jaki wchodzi z porwaczami, zadziała? Jednak pierwsza scena spotkania w barze, podczas którego wszystko idzie „nie tak” (Jerry myli godzinę, ponadto porwacze przekonani są, że pieniądze dostaną od razu), sugeruje nazbyt wyraźnie, że wszystko pójdzie właśnie „nie tak”. Można się też zastanawiać, czy Marge uda się odnaleźć i zatrzymać przestępców, czy rozwikła sprawę. Ale odpowiedź i na te pytania w gruncie rzeczy jest oczywista. Sposób ich działania jest na tyle chaotyczny, niekontrolowany (Carl i Gear) i nieudolny (Jerry), że prędzej czy później muszą wpaść w ręce policji, nawet jeśli jest to lokalna policja, której główną przedstawicielką jest kobieta w zaawansowanej ciąży, będąca jedynie sprawną, lecz niewyróżniającą się niczym funkcjonariuszką.

*Fargo* nie jest więc typowym filmem detektywistycznym, w którym – jak chce Bordwell – zasadniczą aktywnością jest „składanie w całość przyczyn i skutków w przebiegu kryminalnej intrygi, co stanowi główną



formalną konwencję<sup>30</sup> tego typu historii. Pewne elementy tej konwencji pojawiające się w filmie służą z pewnością zaintrygowaniu widza i przyciągnięciu jego uwagi, jednak zbrodnia i śledztwo pełnią przede wszystkim funkcję konstrukcyjnego szkieletu, na którym opiera się egzystencjalna opowieść o świecie prowincjonalnej Ameryki pogrążonym w chaosie, gdzie banalność zbrodni podbija atmosferę absurdu. Coenowie nie dążą do tego, by widz zastanawiał się nad tym, kto jest winny, ale poprzez konstrukcję filmu nakłaniają go do refleksji nad kondycją amerykańskiego społeczeństwa. Patrycja Włodek w pierwszym rozdziale swojej książki pisze: „Mianem kryminału – niezależnie od czasu jego powstania – można określić utwór, w którym «zbrodnia (przestępstwo) oraz akt wykrywania są nieodzowne dla powieściowego sensu i interpretacji utworu» oraz organizują jego strukturę”<sup>31</sup>. *Fargo* Coenów jest filmem, który doskonale by się obywał bez tych elementów, w jego ramach występują one tylko w funkcji szkieletu narracyjnego, na którym zawieszone są treści dużo istotniejsze.

Nietypowa jest też postać detektywa. Marge wyraźnie różni się od wszelkich literackich czy filmowych bohaterów pełniących tę funkcję, gdyż jest silnie związana z domem i życiem rodzinnym. Zarówno Holmes, jak i Marlowe (detektywi emblematyczni dla dwóch różnych tradycji literackich *detective story*) prowadzili życie samotnicze. Bliskie relacje międzyludzkie nie były ich mocną stroną, a wręcz stawały na przeszkodzie ich śledczym działaniom i stępiały umiejętność błyskotliwego myślenia (Sherlock Holmes). Detektyw filmu *noir*, gdy wpadł w sidła miłości, często dawał się zwieść pozorom i nie umiał dostrzec sedna sprawy (np. *Sokół maltański*, *Chinatown*). Marge zaś to ani „ekscentryczny amator szukający gimnastyki umysłowej”, ani „profesjonalista sprzedający usługi za pieniądze i stosujący przestępcze metody w imię obrony prawa”<sup>32</sup>.

Kiedy poznajemy Marge, jest wczesny ranek. W mieszkaniu wypełnionym wypchanym ptactwem i przyborami do malowania, co pokazuje powolną panoramę, dzwoni telefon. Słuchawkę podnosi śpiąca kobieta, odbiera wezwanie i niemrawo wstaje, aby wyruszyć na miejsce zbrodni. Ekspozycja bohaterki jest dość nietypowa z kilku powodów. Po pierwsze, oczekujemy, że to śpiący obok niej mężczyzna będzie zmuszony udać się do pracy. Po drugie, okazuje się, że kobieta jest w zaawansowanej ciąży. Genderowe role zostają tu wyraźnie odwrócone.

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 69.

<sup>31</sup> Patrycja Włodek, „Świat był przemoczoną pustką”. Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2015, s. 17.

<sup>32</sup> Tamże, s. 47.



Zaspany, łysiejący już mąż policjantki, o żeńskim imieniu Norm<sup>33</sup> (!), posapując i odchrząkując, zwleka się z łóżka, ale po to, by przygotować śniadanie. Jak się później okaże, przybory do malowania są jego własnością. Norm prowadzi życie „domowe”, dba o posiłki (przynosi Marge na posterunek lunch), uprawia wędkarstwo, ale zawodowo nie jest czynny. Marzy, by namalowana przez niego kaczka znalazła się na pocztowym znaczku i wygrała konkurs. Jego artystyczne aspiracje i zainteresowania jeszcze bardziej go „feminizują”. Kraciasty szlafrok, narzucony na pasiastą piżamę, domowe łapcie i spokój, z jakim konsumuje śniadanie, gdy Marge od dawna w pełnym rynsztunku i w pośpiechu wychodzi z domu, jasno sygnalizują, że Norm nie musi się donikąd spieszyć i żadne obowiązki nie zaprzatają jego uwagi. Jednocześnie jednak „udomowiony” i niespełniony małżonek, o którego nigdy nienarzekająca Marge troskliwie zresztą dba, stara się sprawiać wrażenie dominującego samca. Autorytatywnie wymusza na żonie zjedzenie jajecznicy (co oczywiście można interpretować jako przejaw opiekuńczości spowodowany błogosławionym stanem bohaterki), ale także obejmuje żonę ręką przerzuconą w trakcie snu nad jej okazałym już ciałem. Marge zresztą chwilę później, prosząc o uruchomienie niedziałającego samochodu, sama zadba o to, by wszedł w męską rolę. Niemniej Norm to człowiek bez większych sukcesów, choć nie bez aspiracji; człowiek, w którym narasta frustracja związana z kryzysem męskości. W filmie widzimy zaledwie sygnały potencjalnych problemów Normy, ale postać Jerry’ego i jego położenie dają podstawy do prorokowania przyszłości i tego przedstawiciela płci męskiej. Większość badaczy podkreśla, że pożycie małżeńskie Gundersonów stoi w opozycji do relacji łączących Lundegaardów czy porywaczy<sup>34</sup>. Para na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie doskonale funkcjonującego i komunikującego się związku, ale bliższa analiza wykaże, że sprawy nie wyglądają tak różowo. Norma i Marge widzimy najczęściej w domowym zaciszu (często leżących w łóżku, co w montażu zostaje skonfrontowane na zasadzie antytezy z łózkowymi ekscesami porywaczy w ramionach prostytutek) lub w trakcie posiłków. W pierwszym przypadku Norm zazwyczaj śpi (nawet, jeśli Marge ogląda jeszcze telewizję czy rozmawia przez telefon). W drugim – nawet, jeśli para rozmawia, to tematem konwersacji nigdy nie jest życie zawodowe, praca czy samopoczucie bohaterki, lecz zajęcia Norma (wędkarstwo bądź postępy w malowaniu). Norm, zajęty konsumpcją, nie sprawia wrażenia rozmownego, jest raczej

<sup>33</sup> Pozostaje kwestią interpretacji, czy imię bohatera stanowi odwołanie do słynnego, psychopatycznego Normana Batesa z *Psychozy* (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka. Obu z całą pewnością łączy patologiczna relacja z figurą kobiety-matki.

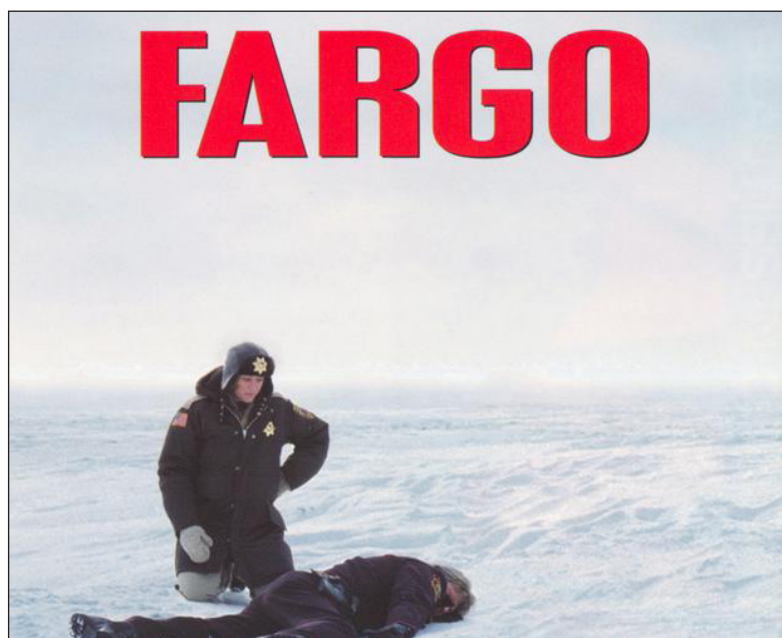
<sup>34</sup> Zob. Douglas Kessey, *Neo-Noir. Contemporary Film Noir From Chinatown to The Dark Knight*, Kamera Books, Harpenden 2010, s. 55.



milczkiem zdawkowo odpowiadającym na zadawane pytania. Bohater zdaje się wymagać nieustannej troski i ciągłego zainteresowania. Jest dużym dzieckiem czekającym na pochwały, komplementy czy zachętę.



Fot. 3.2. Marge i Norm – celebrowanie życia rodzinnego  
(*Fargo*, 1990)



Fot. 3.3. Pieta  
(okładka płyty DVD filmu *Fargo*, 1996)



W tym kontekście Marge nie tyle oczekuje dziecka, ile już je ma. Na macierzyńskie cechy bohaterki jako dominujące wskazuje Pamela Grace, zauważając na wstępie swoich rozważań, że jeden z kadrów filmu, przedstawiający bohaterkę klęczącą nad ciałem zabitego policjanta (pierwsza ofiara porywaczy) i znajdujący się na plakatach oraz okładkach wydań DVD, przypomina w swej kompozycji *Pietę* Michała Anioła<sup>35</sup>.

Ponadto badaczka wskazuje na specyficzny język, którym posługuje się bohaterka. Po pierwsze, Marge nie nadużywa swojej pozycji i nigdy nie przedstawia się służbowym tytułem, nawet rozmowy telefoniczne z podwładnymi rozpoczyna od, sugerującego równouprawnienie i demokratycznego, „Mówi Marge”<sup>36</sup>. Po drugie, powołując się na Robina Lacoffa oraz Michała Bachtina, Grace zauważa, że dobór słów i intonacja bohaterki należą do „kobiecego sposobu wypowiadania się”, naznaczonego brakiem poczucia władzy, niepewnością, skromnością, uległością, łagodnością, co jednak – jej zdaniem – jest niekoniecznie równoznaczne z nieefektywnością i utratą kontroli<sup>37</sup>. Pełen zwrotów typu „Oh, my” język bohaterki jest oczywiście elementem, który ma podkreślić jej *Minnesota nice* sposób bycia. Z pewnością świadczy on o łagodności jej natury, wewnętrznym spokoju oraz matczynej cierpliwości, którą w sobie nosi i którą, póki co, obdarza męża. Typowy dla prozy Chandlera czy Hammetta, a także klasycznych filmów *noir*, pełen ironii, szorstki język *hard-boiled fiction* w wykonaniu Marge zamienia się w lokalny żargon raczej *soft-boiled*<sup>38</sup>. Bohaterka nie tylko za sprawą języka, jakim się posługuje, dba o dobre samopoczucie męża. Zapewnia go również, że umieszczenie namalowanej przezeń kaczkki na znaczku o wartości trzech centów jest sukcesem, bowiem ludzie kupują je, gdy zmieniają się ceny pocztowych usług. Jej sprytnie, aczkolwiek dla widza jednoznacznie fałszywe, tłumaczenie sytuacji, jest sygnałem wyraźniej porażki artystycznej Norma i doskonale wpisuje się w schemat motywacyjnej rozmowy rodzica z nastolatkiem. Opiekuńczość pani detektyw objawia się też, kiedy kupuje mężowi dżdżownic. Matczyny instynkt Marge jest więc silnie rozbudowany i widoczny także w jej podejściu do podwładnych, którym cierpliwie tłumaczy sprawy (znaczenie liter DLR na tablicach rejestracyjnych!) albo z pewną dozą protekcjonalizmu chwali ich pracę (bohaterka

---

<sup>35</sup> Pamela Grace, *Motherhood, Homicide and Swedish Meatballs. The Quiet Triumph of the Maternal in „ Fargo”*, [w:] *The Coen Brother's...*, s. 33–34.

<sup>36</sup> Tamże, s. 36.

<sup>37</sup> Tamże, s. 36–37.

<sup>38</sup> Jak pisze Włodek: „Termin *hard-boiled* konotował [...] zarówno eliminowanie tego, co «stare, miękkie, nieostre, delikatne, kobiece, emocjonalne», jak i konieczność «wykształcenia ochronnej powłoki, która osłaniałaby uczucia bohatera»”. Patrycja Włodek, *„Świat był przemoczoną...”, s. 17.*



nie zapomina o sakramentalnym „Good job!” lub inaczej sformułowanym wyrazie wdzięczności, kiedy otrzymuje informacje posuwające śledztwo do przodu). Jej cierpliwość, wyrozumiałość, pobłażliwość widać również w trakcie przesłuchań, które prowadzi. Można odnieść wrażenie, że to raczej rozmowy, pogawędki niż część dochodzenia. Marge to idealna nowoczesna matka, stosująca bezstresowe wychowanie wobec wszystkich wokół. Nigdy nie traci kontroli. Stanowcza staje się tylko dwukrotnie, kiedy jej łagodna perswazja nie przynosi efektów – w trakcie przesłuchania Shepa oraz drugiej wizyty w biurze Jerry’ego. Nawet wtedy jednak nie daje się ponieść emocjom. Prywatny detektyw z klasycznych filmów *noir* wdawał się w bójkę, stawiał sprawy na ostrzu noża, potrafił przycisnąć do muru podejrzanego, by wydobyć zeń prawdę. Ponadto detektywi „Pogardzają ludźmi – nie tylko przestępcami, ale i przedstawicielami prawa, często też swoimi klientami, kobietami, bogaczami i biedakami. Są pod tym względem bardzo «demokratyczni», wszystkich nienawidzą tak samo, mają jednak ku temu powody”<sup>39</sup>. W tym aspekcie Marge to ich przeciwieństwo – uosobienie dobra, ciepła, czułości i wyrozumiałości. Anielską cierpliwość pani detektyw z *Fargo* doskonale obrazuje scena przesłuchania prostytutek. Marge, której uśmiech nie znika z twarzy nawet na moment, kiedy ujęcie się rozpoczyna, już od dłuższego czasu wysłuchuje nieistotnych z punktu widzenia śledztwa opowieści dziewczyn o szkolnych czasach i wspólnej przeszłości. Gdy wreszcie przechodzi do sedna sprawy, dowiaduje się niewiele – jeden z porywaczy „wyglądał śmiesznie”, drugi przypominał Marlboro Mana. Nie jest jednak poirytowana i zapewnia swoje rozmówczynie, że były pomocne. Scena kończy się zbliżeniem na jej szeroko uśmiechniętą twarz. Marge matkuje więc wszystkim wokół. Życie z Normem – dorosłym dzieckiem – czyni z niej perfekcyjną opiekunkę zagubionych.

Troskliwa, współczująca, pełna empatii pani detektyw w pełni realizuje się w swoich dwóch rolach, co podkreślają jej stroje. Widzimy ją albo w domowych, nocnych ubraniach (koszulach, podomkach i tym podobnych) lub służbowych uniformach, dużych koszulach, kurtkach, traperskich butach i czapce z nausznikami. Marge zawsze jest albo żoną, albo policjantką. Nigdy (wyjątek stanowi spotkanie ze szkolnym kolegą) nie jest kobietą, sobą, osobną istotą posiadającą – poza funkcjami, które pełni – pragnienia, oczekiwania, potrzeby. Jej stroje są dramatycznie nieatrakcyjne, oderotyzowują bohaterkę, ale i pozbawiają ją uroku i spleenu otaczających detektywów z filmów *noir*. Marge obecna jest na ekranie przede wszystkim za sprawą swojej cielesności oraz fizjologii. Widoczny ciężowy brzuch, poranne mdłości i niepohamowany apetyt (rytm filmu

---

<sup>39</sup> Tamże, s. 47–48.



wyznaczają posiłki) sprawiają, że postrzegamy tę postać przez życiowe funkcje i codzienność. Marge jest uzależniona od konsumpcji, tak jak detektywi *noir* mieli słabość do papierosów, alkoholu czy hazardu. Porównanie takie jest usprawiedliwione, gdyż bohaterka nie tylko je dużo (co tłumaczyłaby ciąża i związane z tym potrzeby), ale i niezdrowo. Na jej dietę składają się pączki i fast foody. Coenowie w specyficzny sposób traktują więc aurę otaczającą detektywów *noir*, nie wykorzystują klisz czarnego kina. Zamiast przystojniaka w trenczowym płaszczu i szklanką whiskey w rękę obserwujemy poczynania matkującej światu, uzależnionej od kalorii, przeciętnej kobiety w nieokreślonym wieku. Jak pisze William G. Luhr: „[Bracia Coen – K. Ż.] są świadomi, że gatunki zmieniają się wraz z upływem czasu i chcą robić filmy [*noir* – K. Ż.] tak niepokojące w epoce, w której żyją, jak niepokojące były oryginalne obrazy w czasie, kiedy powstawały [...]]. Unikając stereotypów, Coenowie pragną uzyskać efekt zbliżony do tego, jaki wywoływały wczesne dzieła *noir*, ale w oryginalny sposób, właściwy dla ich czasów”<sup>40</sup>. Zagrożeniem współczesności, jak sugeruje *Fargo*, jest zaś utknięcie w codzienności i przeciętności, banalności życia z jego nastawieniem na konsumpcjonizm i sukces. Ostatnia scena filmu, co znaczące, przedstawia Marge i Norma ponownie w łóżku. Tym razem jest wieczór. Para najpierw wyznaje sobie miłość, po czym mąż gładzi ciężarny brzuch żony i mówi: „Jeszcze tylko dwa miesiące”. Słowa te bohaterka powtarza. Na końcu filmu znajdujemy więc Marge tam, gdzie była na początku, u boku zdesperowanego małżonka, który na jej „jestem z ciebie dumna” oraz pocieszenia reaguje bez entuzjazmu i przekonania, odwracając głowę w kierunku cały czas włączonego telewizora. Co znaczące, para nie rozmawia o zawodowym sukcesie Marge i zatrzymaniu przez nią Gaeara. Po raz kolejny dominują zmartwienia Norma, póki co łagodzone i wyciszane ciepłymi słowami troskliwej pani detektyw. Relacja bliskości między małżonkami, oparta na matczynych instynktach i nadopiekuńczości Marge oraz apatii jej męża, może zwiastować rozpad tej rodziny, podobnie jak rozpada się rodzina Jerry’ego. Norm odczuwa presję konieczności odniesienia sukcesu w rywalizacji z innymi, podobnie jak pozostali mężczyźni w filmie, tyle że póki co jego aspiracje są mniejsze – zadowoliliby go znaczek dwudziestodziewięciocentowy, na którym zostanie umieszczona cyraneczka konkurentów.

*Fargo* podejmuje więc dwa ważne tematy klasycznych filmów *noir*: kryzysu męskości i zagrożenia ze strony dominujących kobiet, które zajęły męskie stanowiska pracy. Niepewność i niewiara w siebie Norma w obliczu sukcesów Marge w przyszłości może przybrać formy bardziej radykalne i poprowadzić go ścieżką, jaką poszedł Jerry.

---

<sup>40</sup> William G. Luhr, „*Fargo*”: «*Far Removed...*», s. 120.



Pewne światło na osobowość Marge rzuca jej decyzja o spotkaniu się z dawnym, szkolnym kolegą Mikiem Yanagitą. Jest to jedyny wątek, w którym bohaterka nie jest sytuowana ani w środowisku pracy, ani kontekście życia rodzinnego, co pozwala żywić nadzieję na uzyskanie większej ilości informacji na temat jej osobowości. Marge jakkolwiek zdziwiona nocnym telefonem od Mike i propozycją spotkania z entuzjazmem oczekuje wspólnej kolacji. Można więc domniemywać, że jej potrzeby i oczekiwania względem życia wykraczają poza zawodowe obowiązki i niańczenie męża, a nawet liczyć na to, że nawiąże ona pozamałżeński romans, czyli podąży śladem prywatnych detektywów, którzy często wnikali się w uczuciowe relacje z „niewłaściwymi” kobietami. Co ciekawe, to Mike, nie Norm, dostrzega w pani porucznik człowieka sukcesu, wspomina, że widział ją w telewizji i wypytuje o śledztwo, które prowadzi, a także podkreśla, że jest atrakcyjną kobietą, którą „zawsze lubił” i określa ją mianem „*super lady*”. Marge w trakcie kolacji z Mikiem po raz pierwszy widzimy nie w mundurze czy domowym stroju, lecz umalowaną, poprawiającą włosy, ubraną w wieczorową bluzkę i spodnie, podekscytowaną. Atmosfera jednak szybko się psuje. Mike zbyt nachalnie próbuje podrywać panią komisarz i ta zmuszona jest dyskretnie „skorygować” jego zachowanie, pozostając niezmiennie *Minnesota nice*. W podobny sposób poprawiał zresztą błędy swojego podwładnego Lou. Scena nieudanego uwodzenia jest rodzajem pastiszu wielu podobnych scen, w których *femme fatale* wykorzystywała swe wdzięki, aby oczarować detektywa. Gdy Mike zdaje sobie sprawę, że w ten sposób nic nie wskóra, zmienia strategię i próbuje wzbudzić w Marge współczucie poprzez opowiedzenie, zmyślonej zresztą, historii o chorobie i śmierci swojej żony oraz własnej samotności, co wienczy wybuch płaczu bohatera. Tym samym odwołuje się do tkwiących w bohaterce pokładów opiekuńczości, troskliwości. Marge daje się nabrać i wydaje się poruszona jego wyznaniem. Podsumowując, spotkanie z Mikiem Yanagitą potwierdza zarówno mieszczańską moralność Marge, jak i jej macierzyńskie instynkty oraz naiwną wiarę w ludzi. Jak pisze Levine, komisarz Gunderson to ucieleśnienie banalności dobra<sup>41</sup>. Romans, który zaledwie rysuje się na horyzoncie, kończy się zanim zdołał się zacząć. Nie bez przyczyny ostatnia scena filmu to obraz małżeńskiego wieczoru przed telewizorem. To powrót głównej bohaterki do bezpiecznych konwenansów mieszczańskiej egzystencji zapewniających złudny spokój sumienia. Jak pisze Jerlold J. Abrams „[Marge – K. Ż.] zanurza się w świecie. Jest kochającą i troskliwą żoną dla Norma oraz przyszłą matką. W odróżnieniu od detektywów z filmów *noir* wierzy w ludzkość i w to, że świat jest dobry. Wiąże wiele nadziei z przyszłością, swoim dzieckiem, być może także z nami wszystkimi. I oczywiście za to

---

<sup>41</sup> Josh Levine, *The Coen Brothers...*



ją kochamy”<sup>42</sup>. Klasyczny film *noir* właściwie nie portretował szczęśliwych, dobrze przystosowanych do życia, pozbawionych trosk Amerykanów. Nawet jeśli byli *common man* i przypadkiem wpadali w tarapaty, to tkwiła w nich jakaś skaza, zadra, jakiś brak. Marge Gunderson zaś jest po prostu przeciętną, normalną, niczym niewyróżniającą się Amerykanką, doskonale radzącą sobie z wszystkimi problemami i międzyludzkimi kontaktami. U Coenów niepokojące jest więc nie jej zagubienie czy autsajderstwo, ale właśnie nadmierna asymilacja i – jak się okaże – idąca za tym nieumiejętność oraz brak skłonności do snucia refleksji nad kondycją świata.

Wszystko to czyni z niej co prawda dobrego człowieka, ale nie błyskotliwego detektywa. Choć pani komisarz udaje się rozwiązać sprawę i pojąć sprawców, a nawet wzbudzić sympatię widzów, to jednak nie zdobywa podziwu dla swojej inteligencji. Komisarz Gunderson jest rozsądna i uważna, skupiona na pracy, odpowiedzialna, ale nie posiada cech wyjątkowych, które uczyniłyby z niej bohatera w amerykańskim stylu.

Silnie akcentowana przeciętność oraz zwyczajność Marge, która rozwiązuje sprawę niejako między posiłkami, w przerwach, kiedy szczęśliwie jej usta przez moment nie są wypełnione jedzeniem, buduje komizm tej postaci i zbliża ją do kultowego serialowego detektywa, porucznika Columbo (*Columbo*, 1968–2003). Columbo, zawsze lekko zaniedbany, w niemodnym płaszczu i jeżdżący starym samochodem, jest typem sympatycznego i pozornie niegroźnego safandudy wzbudzającego raczej uśmiech politowania niż respekt. Nader często porucznik rozprawia też o swojej żonie (posiada więc rodzinę), lecz ta nigdy nie pojawia się na ekranie. Co najwyżej widzimy go w towarzystwie domowego pupila, ospałego basseta. Często też opowiada historie związane z innymi członkami swojej rodziny. Columbo nie należy do najbardziej atrakcyjnych mężczyzn. Szczupły, średniego wzrostu w wymiętym prochowcu i wciąż tym samym garniturze, ze szklaną protezą oka oraz nieodłącznym cygarem w dłoni nie jest ani klasycznym przystojniakiem, ani hipnotyzującym swym nieokrzesaniem szorstkim brutalem. Bywa za to roztargniony i posiada liczne przypadłości, takie jak lęk wysokości czy choroba morska, co odejmuje mu męskości. Columbo więc to pod wieloma względami, podobnie jak Marge, zwykły człowiek, niczym się niewyróżniający, poza swoją przeciętnością właśnie. Rayan Doom podkreśla także inne analogie między tymi bohaterami. Zauważa, że zarówno Marge, jak i Columbo łapią przestępców przez zaskoczenie, uciekając się do grzecznej rozmowy, co dezorientuje przeciwnika i nie pozostawia mu pola manewru. Żadne z nich nie ucieka się do użycia

---

<sup>42</sup> Jerold J. Abrams, „A Homespun Murder Story”: *Film Noir and the Problem of Modernity in „ Fargo”*, [w:] *The Philosophy of the Coen Brothers*, red. Mark T. Conard, The University Press of Kentucky, Lexington 2009, s. 221.



przemocy (Columbo swoją broń trzyma na komisariacie, a Marge używa jej tylko raz), nie jest to zresztą w ich wypadku konieczne<sup>43</sup>. Wskazane analogie są jednak pozorne i złudne, gdyż Columbo z premedytacją odgrywa rolę safandulowatego detektywa, Marge z kolei taka właśnie jest. Fajtlapowatość detektywa z serialu to element strategii, mającej na celu zwieść czujność podejrzanych i zasłona dymna dla błyskotliwego umysłu śledczego. Pod powłoką niechlujnego fajtlapy skrywa się wprawny i doświadczony detektyw, który nie przegapi nawet najmniejszego tropu oraz doskonale rozumie psychologiczne mechanizmy działania morderców. Tymczasem Marge pomaga łut szczęścia – na ślad brązowej sierry trafia przez przypadek. Większość odcinków serialu *Columbo* skonstruowana jest podobnie jak *Fargo*. Najpierw widzimy zbrodnię, sposób jej dokonania i mordercę, a potem do akcji wkracza tytułowy bohater. Przyjemność widz czerpie z oglądania śledztwa, podczas którego porucznik wykazuje się niezwykłą spostrzegawczością i umiejętnością łączenia faktów. Dzięki najdrobniejszym poszlakom potrafi wytropić sprawcę i odkryć motywację jego działań. Columbo jest doskonałym obserwatorem, inteligentnym detektywem i znawcą ludzkiej psychologii. Serialowi bliżej do tradycji kryminału szaradowego, akcja poszczególnych epizodów często rozgrywa się wśród klas wyższych, ponadto Columbo należy do bohaterów „świadomie działających na korzyść społeczeństwa i stających w obronie jego zasad, co jest równoznaczne z rozwiązaniem szarady”<sup>44</sup>.

Literaccy i filmowi detektywi stosują różne metody prowadzenia śledztwa, więc na różne sposoby udowadniają swoją nieprzeciętność i wyjątkowość. Klasyczni, jak Holmes, posiadający także skłonność do analizy własnego procesu myślowego i jego natury, stosowali abdukcję, inni indukcję czy też dedukcję<sup>45</sup>. Na tym tle detektywi kina czarnego wyróżniają się, gdyż

---

<sup>43</sup> Rayan P. Doom, *The Brothers Coen...*, s. 76–77.

<sup>44</sup> Patrycja Włodek, *„Świat był przemoczony...”, s. 26.*

<sup>45</sup> Jerold J. Abrams w następujący sposób wyjaśnia różnicę między tymi trzema rodzajami logicznego myślenia: „Indukcja jest tym, co generalnie mamy na myśli, kiedy odnosimy się do *metod naukowych*: generalizowanie z zestawu przypadków, w celu wskazania reguły ich dotyczącej. W wypadku dedukcji odwrotnie, argumentujemy wychodząc od reguły i dochodzimy do wniosku, co w gruncie rzeczy nic nie wnosi. Możemy na przykład wyjść od reguły «Wszyscy ludzie są śmiertelni» i przypadku «Sokrates jest człowiekiem», co zaowocuje wnioskiem «Sokrates jest śmiertelnikiem». Ale oczywiście już *wiedzieliśmy*, że Sokrates jest śmiertelnikiem. W ten sposób po prostu demonstrujemy, *jak* dochodzimy do tego, że tak jest: dochodzimy zaś, gdyż posiadamy wiedzę na temat *wszystkich* ludzi, a dokładnie, wiemy, że są śmiertelni. Ale abdukcja jest czymś innym. Argumentuje nie z reguł czy wniosków, ale poszczególnych «spraw» – a to *sprawy/przypadki* szczególnie nas interesują w detektywistycznej logice”. Jerold J. Abrams, *From Sherlock Holmes to the Hard-Boiled Detective in Film Noir*, [w:] *Philosophy of Film Noir*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2007, s. 79–80.



nie mają czasu na refleksję nad procesem śledczym, często nie dysponują dowodami. Jak zauważa Keith Dromm, obce są im metody intelektualne rozwiązywania kryminalnych zagadek, które w świecie zanurzonym w oparach absurdu, pogrążonym w chaosie, przesiąkniętym obłądą i pełnym zdrad po prostu okazują się bezużyteczne. Nie oznacza to, że opierają swe śledztwa tylko na przemocy i powierzają wszystko ślepemu trafowi. Strategia, którą stosują, jest po prostu trudniejsza do uchwycenia i wykazuje zbieżności z myślą Wittgensteina. Opierają się na przeczuciach, intuicji, niejednokrotnie zgadują, a nawet bazują na własnych hipotezach popartych jedynie jakimś wewnętrznym, nieracjonalnym przekonaniem. Te w finale nie zawsze muszą się sprawdzać, ale są środkiem do celu. Ich metoda działania polega na pozbyciu się zamętu, usunięciu niejasności spowodowanych kłamstwami i manipulacjami winnych. Aby dowieść słuszności swoich przeczuć, wpłatają swoich przeciwników w sytuację, w obliczu których prawda musi wyjść na jaw. Doprowadzają do konfrontacji, a poprzez prowokację wymuszają ujawnienie sedna sprawy.

[...] detektywi kina *noir* wykorzystują manipulację, oszustwo, czasem nawet fizyczną przemoc częściej niż rozumowanie, aby dociec prawdy. Metody te sprawiają, że zostaje ona odkryta, tajemnica znika, a dedukcja związana z gromadzeniem faktów, okazuje się zbędna. Kiedy wszyscy podejrzani zostają zebrani w jednym miejscu, niewiele pozostaje do wyjaśnienia. Gdy tylko podstęp zaczyna działać, winni nie mogą dłużej pozostać w ukryciu<sup>46</sup>.

Ich intuicja i przeczucia przynoszą rezultaty, gdyż mentalnie bliżej im do świata przestępców niż policjantów, nawet jeśli formalnie należą do tej drugiej grupy. Często nie odróżniają się wyglądem od tych, których ścigają. Z łatwością wtapiają się w przestępczy świat, funkcjonują na pograniczu prawa i bezprawia. Należy jednak pamiętać, że

We wszystkich opowieściach detektywistycznych umiejętności detektywa mają swoje źródło w jego usytuowaniu pomiędzy dwoma światami – „światem glin” i „światem przestępców”. Jest on częścią ich obu, ale nigdzie nie czuje się jak w domu. Potrafi myśleć jak przestępca, ale stoi po stronie policji. Nie oznacza to, że kiedykolwiek będzie jednym z nich, są oni – mimo wszystko – jego naturalnymi oponentami, bez względu na to, czy należą do Scotland Yardu czy LAPD [Los Angeles Police Department – K. Ż.] (filmy *noir* zazwyczaj rozgrywają się w Los Angeles). Kiedy policjanci mówią detektywowi, żeby trzymał się z daleka od ich terytorium, to w gruncie rzeczy potępiają stosowane przez niego niekonwencjonalne metody. Ostatecznie jednak policja okazuje się nieudolna i na końcu filmu musi odszczekać swoje słowa. Ponadto taki brak własnego miejsca przyczynia się do [...] izolacji detektywa<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Keith Dromm, *The Facts Before Our Eyes: Wittgenstein and the Film Noir Investigator*, „Film – Philosophy” 2013, 17.1, s. 6–7.

<sup>47</sup> Jerold J. Abrams, *From Sherlock Holmes...*, s. 75.



Izolacja detektywa w filmie *noir* jest więc permanentna, pozostaje samotny zarówno w życiu prywatnym, jak i zawodowym. Jednak dzięki temu jest nie tylko sprawnym śledczym, lecz także człowiekiem skłonny do refleksji. Funkcjonowanie na marginesie społeczeństwa sprawia, że posiada większy dystans do rzeczywistości i bardziej obiektywnie umie ją ocenić oraz diagnozować kondycję świata i ludzi. Dystans czyni zeń jednostkę skłonną do zadumy nad egzystencją, co z kolei sprawia, że świadomie wybiera życie autentyczne. Niemniej często „Zrozumienie własnej kondycji w świecie przedstawionym okazuje się równoznaczne z rozczerowaniem samym sobą i otaczającą rzeczywistością oraz z poczuciem kłęski spowodowanym przez rozwój wypadków”<sup>48</sup>.

Śledztwo, które prowadzi Marge, opiera się na kolekcjonowaniu faktów, zbieraniu dowodów, prostych przesłuchaniach. Komisarz Gunderson niczym po nitce do kłębka zmierza do celu, bez przeszkód zamyka kolejne etapy śledztwa, które jest proste i powierzchowne. Na miejscu zbrodni widzimy ją tylko raz, gdy dokonuje oględzin, a następnie wymiotuje, co jest zresztą wynikiem porannych mdłości typowych dla kobiety w ciąży, nie zaś wzburzenia wywołanego widokiem okrutnej zbrodni. Nawet więc w takich okolicznościach przypomina o sobie „rodzinna” strona osobowości Marge. Kolejne tropy podrzucają jej współpracownicy. Bez ich pomocy nie byłoby sukcesu. Zanurzona w świecie chaosu bohaterka nie jest świadoma stanu rzeczy i wykorzystuje metody detektywów klasycznych, tyle że oni

analizowali zarówno naturę zbrodni, jak i strukturę swoich własnych szalonych i genialnych umysłów. W Marge nie tkwi żadne filozoficzne szaleństwo, ani też pierwiastek, który Poe w *Zabójstwie przy Rue Morgue* nazywał „acumen” (filozoficzna wyobraźnia), co umożliwiłoby jej postawienie siebie w roli czarnego charakteru i zgłębienie mrocznych pokładów przestępczego umysłu, a więc zrozumienie tego, co przestępca robi w następnej kolejności oraz jakie są jego motywacje i słabe strony. Nawet przez moment nie widzimy, jak zamyka się w siebie na wzór Holmesa czy Dupina, zatracając całkowicie w tym, co filozof Charles S. Peirce nazywał „musement” – szukanie rozwiązania zagadki w formie nowej logicznej abdukcji<sup>49</sup>.

Finalnie Gaear i Jerry zostają co prawda schwytani, ale trzy ciała przy drodze pociągają za sobą kolejne ofiary – giną Wade, Jean i Carl. Być może ich śmierci udałooby się uniknąć, gdyby Marge była skłonna do refleksji bądź zastosowała metodę detektywów klasycznych filmów *noir*, bardziej adekwatną do kondycji świata. Innymi słowy, jeśli jej wizycie na miejscu zbrodni towarzyszyłby namysł nad absurdalnością tego, co zobaczyła,

---

<sup>48</sup> Patrycja Włodek, *„Świat był przemoczoną...”,* s. 98.

<sup>49</sup> Jerold J. Abrams, *„A Homespun Murder Story”...*, s. 220.



sprawy mogłyby potoczyć się inaczej. Tymczasem śledztwo jest rutynowe. Marge, nie tylko nie jest błyskotliwa w swoich działaniach jak Holmes, lecz także nie zdaje się na intuicję czy przeczucia jak Marlowe. Brak jej może nie tyle intelektualnych zdolności, ile świadomości sytuacji, w obliczu której właśnie stanęła i wewnętrznej potrzeby refleksji. Tę ostatnią zastąpiła małą rodzinną stabilizacją. Jak podkreśla Abrams:

Główną przyczyną tego, że Marge nie może wejść na wyższy stopień detektywistycznej analizy jest to, iż pozostaje jedną z nas, zwykłym człowiekiem, inaczej niż Dupin, Holmes, detektyw *hard-boiled* czy choćby James Bond. Detektywi ci są zawsze nieufni względem stabilnego świata miłości, małżeństwa, rodziny i dzieci. Takie rzeczy zaciemniałyby tylko ich zdolność oceny i oni to wiedzą. A więc, aby zachować swój zdystansowany osąd rzeczywistości pozostają samotni i odcięci od reszty populacji<sup>50</sup>.

Tymczasem Marge ufa ludziom. Wioząc Gaeara do aresztu, wygłasza jedyny w filmie monolog, w którym pobrzmiewa nuta zadumy i refleksji. Kończy go jednak stwierdzenie: „Mamy piękny dzień”, tymczasem za oknem jak zwykle szaleje śnieżna zamieć. Wreszcie pada kluczowe dla wymowy całego filmu: „Po prostu tego nie rozumiem”. Kwestii tej towarzyszy kiwanie głową. Marge nie doszukuje się głębszych powodów zbrodni, nie chce dociec istoty świata, wszystko sprowadza do najprostszego wariantu – pyta: „I za co to?”, a następnie sama sobie odpowiada: „Za parę groszy. Parę groszy w życiu to nie wszystko”. Jej rozważaniom towarzyszy milczenie Gaeara, którego pełne niepokoju i smutku oczy spoglądają zza krat z tylnego siedzenia samochodu i odbijają się w lusterku niczym symbol wielkiej i egzystencjalnej pustki. Porucznik Gunderson jednak nie odwróci się, by w nie spojrzeć.

Jak pisze Thomas Doherty: „Pomimo wszystkiego, co Marge widziała – martwy policjant, zamordowane dziecko i innowacyjne użycie młynka do drewna – jej wyobraźnia nie jest w stanie sięgnąć tak daleko, by zrozumieć zło, jakie czyni człowiek”<sup>51</sup>. Rzeczywistość skazana na detektywów pokroju Marge, wydaje się więc tym samym jeszcze bardziej pesymistyczna i pozbawiona nadziei. W świecie absurdu *Fargo* nie funkcjonują jednostki samoświadome, pomimo bólu istnienia zdecydowane na życie autentyczne. Noirowy świat pozbawiony zostaje detektywa skłonnego do refleksji nad jego kondycją, ostatecznie więc triumfuje chaos. Nie ma

<sup>50</sup> Tamże, s. 221.

<sup>51</sup> Thomas Doherty, *Review of „Fargo”* (przedruk z „Cineaste” 1996, vol. 22, no. 2), [w:] *The Coen Brother's...*, s. 141. Oczywiście Doherty błędnie podaje, że Marge „widziała zamordowane dziecko”, gdyż takiego wydarzenia w filmie nie ma. Jego pomyłka związana jest najpewniej z faktem, że tekst ma charakter recenzji pisanej, jak można domniemywać, po jednokrotnym oglądzie filmu.



nikogo, komu towarzyszyłaby świadomość, że przetrwał niemal koniec świata (Sam Spade), nikogo, kto miałby świadomość porażki (Continental Opt) i świadomość tego, że „zwycięstwo i zaprowadzony przez niego porządek są tylko chwilowe”<sup>52</sup>.

#### 4. *It's a White World*<sup>53</sup>

Jak odnotowuje William G. Luhr, *Podwójne ubezpieczenie* (*Double Indemnity*, 1944) Billy'ego Wildera rozpoczyna prototypowy dla klasycznego filmu *noir* kadr przedstawiający „złowieszczą sylwetkę mężczyzny poruszającego się o kulach w kierunku kamery”<sup>54</sup>, czemu towarzyszą napisy początkowe. Ponadto dodaje: „Coś jest nie tak – z nogami mężczyzny, z nim samym, z tym, co wydarzy się po napisach – a mroczna orkiestrowa muzyka towarzysząca obrazowi wzmacnia to wrażenie”<sup>55</sup>. Dodajmy, że sylwetka mężczyzny to zaledwie cień wyłaniający się z mroku, który rozświetla jedynie punktowe tylne światło, jego źródła nie widzimy. *Fargo* na swój przewrotny sposób powtarza ten wizualny schemat. Pierwsze ujęcie filmu, któremu także towarzyszą napisy, przedstawia zarys samochodu wyłaniającego się jednak nie z mroku, a z wszechobecnej bieli. Stopniowo zresztą biel przechodzi w szarość. Przestrzeń jest płaska, jednolita, wszechobecny śnieg wypełnia kadr. Nie można dostrzec linii demarkacyjnej między niebem a ziemią, horyzont jest rozmyty, znacząco nieobecny. Kształt samochodu, inne elementy scenograficzne (droga, słupy trakcji elektrycznej), pojawiają się stopniowo, niejako wyłaniają z wielkiej pustki. Kompozycja kadru, podobnie jak w *Podwójnym ubezpieczeniu*, jest centralna, obrazowi towarzyszy muzyczny motyw przewodni. Brak tu jednak kontrastów, światłocienia i mroku, dominuje płaskość przestrzeni podkreślana przez jednorodne, rozproszone i naturalne oświetlenie. Niepokój wynika ze świadomości zagubienia w konsekwentnie budowanej próżni, człowiek w aucie, którego postać wreszcie dostrzegamy, znajduje się pośrodku wielkiej pustki, *in the middle of nowhere*. Nie sposób stwierdzić, skąd przyjeżdża ani dokąd zmierza, brak tu jakichkolwiek topograficznych punktów odniesienia. Widoczność jest zdecydowanie ograniczona, samochód ciągnący na lawecie inne auto i jego kierowca to niewyraźny, rozmazany punkt na tle wszechobecnej bieli, w której tonie nawet zasypana śniegiem droga. Na myśl przychodzi także inne kanoniczne dla kina

<sup>52</sup> Patrycja Włodek, „Świat był przemoczony...”, s. 89.

<sup>53</sup> Tytuł podrozdziału jest parafrazą tytułu piosenki Cata Stevensa *It's a Wild World*.

<sup>54</sup> William G. Luhr, *Introduction*, [w:] *The Coen Brother's...*, s. 1.

<sup>55</sup> Tamże.



*noir* ujęcie – samochodu nocą przemierzającego szosę i rozświetlającego przednimi światłami asfalt. Tym razem jednak nie widać nawet drogi. Śnieżny krajobraz Midwestu zdaje się wszechogarniający. Jak konstatuje Abrams:

Prawie nic nie jest w stanie żyć w tej okrutnej, białej otchłani, i nic się nie porusza za wyjątkiem heraklikańskiej zmienności w naturze: mamy więc martwość, miejsce pozbawione życia, nieludzkie i mechaniczne – niewyraźne, rozmyte plamy w wirze bez arystotelesowskiej formalnej przyczynowości, teologicznego końca. Świat zostaje zredukowany do podstawowego, zasadniczego tła, rodzaju ontologicznej *tabula rasa*, na której powierzchni ludzkie doświadczenie nie jest w stanie odcisnąć piętna<sup>56</sup>.

Co znaczące, podobne ujęcie zostaje powtórzone w końcowej partii filmu i funkcjonuje na zasadzie domykającej go klamry. Samochód policyjny, którym Marge wiezie pojmanego właśnie Gaeara, znika w śnieżnej zawiei, rozmywa się we wszechobecnej bieli. Jak zauważa Christopher Sharrett:

Kiedy samochód Marge przemierza śnieżny pejzaż, scena otwierająca zostaje powtórzona, ale tym razem pojazd zmierza w kierunku próżni, raczej niż się z niej wyłania. Sceny, które następują później – patetyczne aresztowanie Jerry'ego oraz błogie, ponowne zjednoczenie Marge i Norma – wywierają mniejszy wpływ na odczytanie tej historii niż pusty horyzont poprzedzającego je ujęcia<sup>57</sup>.

Owo otwierające (i zamykające) film ujęcie jest metaforą kondycji świata przedstawionego oraz stylistyczną matrycą całego filmu. *Fargo* to film *noir* malowany w bieli i zmrożony śniegiem, *noir blanc*. Wszystkie najważniejsze sceny rozgrywają się w tym samym zimowym pejzażu, skąpanym w świetle pochmurnego dnia i rozciągającym się po bezkresnych płaskich polach Minnesoty. Przez śnieg przedziera się Carl, by ukryć walizkę z pieniędzmi, wszystko dookoła wygląda podobnie. Jak zapamięta, gdzie ukrył łup? Biel zimowej aury towarzyszy desperackiej próbie ucieczki Gaeara, wybuchowi frustracji Jerry'ego na samochodowym parkingu, ślapstickowemu „tańcowi” przed domem nad jeziorem skrępowanej Jean, usiłującej wyrwać się z rąk porywaczy, a także oglądzinom miejsca zbrodni przez Marge. Nawet w scenach rozgrywających się we wnętrzach zimowy krajobraz jest często obecny i dobrze widoczny za sprawą dużych okien. Najczęściej na ich tle umieszczony zostaje Jerry (np. kiedy widzimy go w biurze Wade'a w trakcie spotkania biznesowego). Ale wizualny motyw jednolitej bieli i zamieci śnieżnej obecny jest także pod inną postacią, niejako w formie zastępczej, za sprawą śnieżących ekranów

<sup>56</sup> Jerold J. Abrams, „A Homespun Murder Story”..., s. 215.

<sup>57</sup> Christopher Sharrett, „Fargo”, or the Blank..., s. 75.



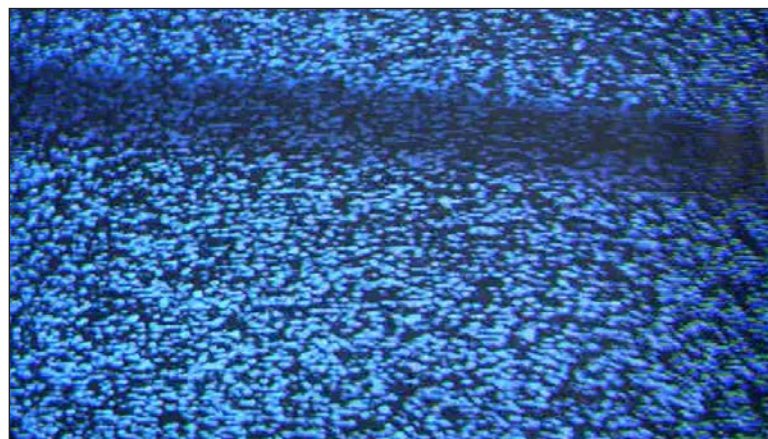
telewizyjnych odbiorników, przed którymi zasiadają bohaterowie, by oglądać (najczęściej) *nomen omen* zimowy sport, czyli hokejowe rozgrywki. „Niemniej – zauważa Luhr – biel funkcjonuje tutaj jako swoisty rodzaj mroku – to przytłaczające, złowieszcze otoczenie porównać można do podejrzanego i ponurego wyglądu filmów takich jak *Żegnaj laleczko* czy też debiutanckie dzieło Coenów *Śmiertelnie proste*”<sup>58</sup>. Sensy, jakie ewokuje typowa dla klasycznego *noir* mroczna stylistyka wizualna, w *Fargo* konotowane są przez skrajnie odmienne rozwiązania na poziomie estetyki obrazu. Śnieżny krajobraz oddaje psychologiczny stan bohaterów, ich izolację i alienację. Są wszak niewielkimi punktami w bezkresie bieli, co akcentowane jest użyciem planów szerokich. Jednostajność widoku prowadzi także do szaleństwa, na skraj obłądu, odsyła do sytuacji, w której brak jest punktów odniesienia.

Podobne znaczenia biel konotuje w *Bezsensowności* (*Insomnia*, 2002) Christophera Nolana będącej amerykańskim remakiem norweskiego filmu Erika Skjoldbjærga pod tym samym tytułem z 1997 roku. W amerykańskiej wersji *Bezsensowności* białe noce doprowadzają bohatera, detektywa prowadzącego śledztwo, do obłądu. Biel jednak odsyła także do egzystencjalnych kategorii bycia i nicości. Rozmyty horyzont, a więc brak linii demarkacyjnej, w *Fargo* można interpretować na wiele sposobów – jako zatarcie granicy między prawdą a fikcją, ale też w kontekście kondycji świat i bohaterów – jako symbol braku moralnych granic. Jerry, Carl, Gaear, a także Wade mają problemy z odróżnieniem kłamstwa od prawdy, chciwości od potrzeby, dobra od zła. Marge balansuje między rozumieniem a ignorancją. Wszyscy zdają się zawieszeni w etycznej i ontologicznej próżni pokrytej śniegiem Minnesoty. Mamy tu do czynienia z dramatem jednostek zredukowanych, jak pisał Sartre, do pragnienia podstawowego – pragnienia bycia, objawiającego się na różne sposoby i rzuconych w świat absurda, pochłonięty przez nicłość, niepotrafiących zrealizować własnych ideałów i sfrustrowanych z powodu takiego stanu rzeczy. Chaos świata w filmie Coenów to wieczna zamieć i zawieja, której towarzyszy ciągły nieuporządkowany ruch. Bohaterowie wciąż się przemieszczają, ale ich drogi najczęściej się rozmiągają. Podróżę pomiędzy Fargo, Brainerd a Twin Cities wypełniają film. Marge, Jerry, Gaear i Carl samochodami przemierzają Minnesotę tam i z powrotem, aby nigdy się nie spotkać w jednym miejscu. Pełno jest tu więc chaosu, konfuzji, zamieszania, niepokoju i braku koordynacji, miotania się w poszukiwaniu sensu własnej egzystencji. „Istocie poruszania się i działań, które donikąd nie prowadzą oraz których nie udaje się sfinalizować – pisze Sharrett – towarzyszy atencja, z jaką przedstawiane zostają trywialne detale życia bazującej

---

<sup>58</sup> William G. Luhr, „*Fargo*”: «*Far Removed...*», s. 93.





Fot. 3.4a, 3.4b, 3.4c. Różne formy, jakie w filmie przybiera *noir blanc* (*Fargo*, 1996)



na konsumpcjonizmie Ameryki klasy średniej. Satyra w *Fargo* opiera się na konflikcie pomiędzy widocznym dobrobytem i komfortem burżuazyjnego stylu a oczywistością jego bankructwa i jałowości”<sup>59</sup>. W filmie przedstawiony zostaje na wskroś egzystencjalny świat, pełen niejasnych zasad funkcjonowania, w którym bohaterowie utracili zdolność odróżniania dobra od zła (stąd rozmyta linia horyzontu), a prawda ukryta jest pod śniegiem.

Chaos i absurd w dziele Coenów, inaczej niż w klasycznym kinie *noir*, opanowuje prowincję, nie zaś wielkie, miejskie metropolie. Miasto, do tychczas siedlisko zła, siedziba moralnie zdegenerowanych jednostek okazuje się symbolicznie rozprzestrzeniać. Trawiąca ten symbol modernizacji dżuma deprawacji i zatracenia w dążeniu do dobrobytu i sukcesu dociera na dotychczas od niej wolne peryferia, tradycyjnie postrzegane jako ostoja wartości pozytywnych, moralności i ładu. Tym samym film wpisuje się w rzadziej spotykaną formułę *country noir*<sup>60</sup>. W klasycznym filmie *noir*, czego dobrym przykładem są choćby *Zabójcy* Roberta Siodmaka (*The Killers*, 1946), małe miasteczka były miejscami, gdzie bohater uciekał przed swoją niechlubną przeszłością i jej błędami w oczekiwaniu na odnalezienie tam azylu i spokoju. Prowincja, także w innych gatunkach filmowych, podlegała idealizacji, pełniła funkcję oazy szczęścia albo dawała choćby jego obietnicę. Wolne od pośpiechu, ale i związanych z nim moralnych wyborów peryferia stanowiły miejsce peregrynacji tych, którzy wierzyli w lepszą przyszłość. W westernie na przykład południowo-zachodnie obszary Stanów Zjednoczonych są silnie mitologizowane i stanowią rodzaj ziemi obiecanej, choć ich krajobraz – gorące, kamienne pustkowia – wcale nie jest bardziej przychylny osadnikom niż lodowa pustynia północnych terytoriów. Jak zauważa Sharrett, jest to przestrzeń, gdzie sytuowane były antywesterny, takie jak Altmanowski *McCabe i pani Miller* (*McCabe and Mrs. Miller*, 1972) czy *Truposz* (*Dead Man*, 1996) Jima Jarmuscha<sup>61</sup>. Jednak Luhr słusznie podkreśla, iż: „Poza książkami takimi jak *Wisconsin Death Trip*, amerykańskimi horrorami z lat czterdziestych czy filmami Davida Lyncha, rolnicze Środkowe Stany Zjednoczone tradycyjnie były portretowane jako bardziej niewinne oraz bezbarwne niż miejsca takie jak Nowy Jork czy Los Angeles, stanowiły bijące serce tradycyjnych wartości, miejsce pozbawione korupcji”<sup>62</sup>.

W filmie Coenów zostaje przedstawiony głównie fikcyjny obraz Brainerd, niewielkiego miasteczka leżącego na agrarnym obszarze stanu oraz

<sup>59</sup> Christopher Sharrett, „*Fargo*”, or the Blank..., s. 62.

<sup>60</sup> Zob. Magdalena Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 84.

<sup>61</sup> Tamże, s. 60.

<sup>62</sup> William G. Luhr, „*Fargo*”: «*Far Removed*...», s. 94.



jego okolic. Jednak zamiast cukierkowego wizerunku tego typu miejsc, funkcjonującego w wielu filmach [przedmieścia i małe miasta to idealne miejsce rodzinnego życia choćby w kultowym serialu *Cudowne lata* (*The Wonder Years*, 1988–1993)], zagrożenie i niebezpieczeństwo awizuje tu ogromna figura Paula Bunyana, umieszczona na wjeździe do miasta. W filmie pojawia się też jego nieodłączny kompan Babe Blue Ox. Gigantyczny drwal i wół to postaci z północnoamerykańskiego folkloru uważane za leśnych pionierów podbijających i cywilizujących te regiony USA. Przedstawiony tradycyjnie, z siekierą na ramieniu Paul Bunyan w filmie nie chroni mieszkańców, lecz zwiastuje nadejście zła i przemocy, staje się symbolem czającego się zagrożenia. Tak więc paradoksalnie to w przestrzeni małomiasteczkowej prowincji, zamieszkałej przez klasę średnią składającą się z protestanckich potomków skandynawskich emigrantów (społeczność stosunkowo jednorodną etnicznie) funkcjonuje rodzina przedstawiona jako dysfunkcyjna, pojawia się też natura jawnie bezlitosna, a ukojenie i stabilizacja są pozorne. Jest to miejsce dramatu, hysterii i dotychczas tłumionych w domowych zaciszach, skrywanych pod maską zwyczajności frustracji. Coenowie wyraźnie wskazują, że nie ma miejsc bezpiecznych, a egzystencjalne niepokoje trapią nawet mieszkańców rubieży. W klasycznych filmach *noir* zarezerwowane dla wielkich miast alienacja i chaos były chorobą przede wszystkim trawiącą społeczność modernizującą się. *Fargo* pokazuje, że to problem całej amerykańskiej populacji i całej Ameryki – także tych obywateli USA, którzy mieszkają w małych białych domkach wśród białych pól. *It's a wild/white world*.

## 5. Męski świat desperacji

Alienacja, frustracja, zagubienie w *Fargo* stają się udziałem głównie bohaterów płci męskiej. To przede wszystkim mężczyźni wkraczą na „drogę do zatracania”, dokonują błędnych wyborów i tracą grunt pod nogami, z każdą chwilą coraz bardziej pogrążając się w absurdzie świata. Wszyscy też, jak odnotowuje Rayan Doom, uciekają się do jakiegoś rodzaju przemocy lub są agresywni, co jest środkiem służącym osiągnięciu materialnych korzyści<sup>63</sup>. Wade i Stan, Carl i Gaear oraz Jerry i Norm to pary postaci, w obrębie których jeden z bohaterów jest doppelgängerem drugiego. W mitologii skandynawskiej sobowtór,

---

<sup>63</sup> Rayan P. Doom, *The Brothers Coen...*, s. 69. Postaci męskie w filmie łączy więc chciwość i pycha. Tylko Norm, choć ambitny i równie nastawiony na sukces jak pozostali bohaterowie, nie jest agresywny i nie ucieka się do żadnej formy przemocy fizycznej czy psychicznej.



a więc duchowy brat, mroczny bliźniak, czyli *vardøger*, jest zawsze o jeden ruch do przodu. Teś głównego bohatera w swej zachłanności i autorytatywności wyprzedza swojego biznesowego partnera Stana, Gaear jest bardziej bezwzględny niż Carl, a Norm – o czym była już mowa – może pójść drogą Jerry’ego. Tę ostatnią parę łączy zresztą posiadanie rodziny, przy czym ich stosunek do niej jest skrajnie odmienny. Norma i Marge póki co łączy tkliwość i czułość, oczekują dziecka, dla Jerry’ego Jean i syn wydają się nie istnieć, traktuje ich przedmiotowo, reifikując w walce o samego siebie. Obecność podwojeń w filmie Coenów odnotowuje David Sterritt wskazując, że są one „ucieleśnieniem ambiwalentnego podejścia do podstawowych egzystencjalnych składowych ludzkiej kondycji – radości i cierpienia, nadziei i rozpacz, miłości i nienawiści, życia i śmierci [...]”<sup>64</sup>. Mężczyźni w *Fargo* są jednak przede wszystkim albo słabi i ulegli (Jerry, Norm, Carl, Stan), albo nadmiernie pewni siebie, autorytarni (Wade, Gaear), zawsze jednak ambitni i pożądlivi, co nieubłagane prowadzi ich do kłopotów oraz kończy się fiaskiem<sup>65</sup>. W tym sensie powielają oni schemat wielu bohaterów klasycznych filmów *noir*, dających się uwieść *femme fatale*, ale i marzeniom o sławie, bogactwie, dobrobycie.

Centralną postacią jest oczywiście Jerry i to przez pryzmat tego bohatera najwyraźniej zarysowuje się kryzys męskości, rozpad więzów międzyludzkich oraz problem komunikacji przedstawione w filmie jako zasadnicze bolączki Ameryki. W kontekście jego osoby funkcjonują też inni męscy bohaterowie i to przez jego pryzmat zostaną opisani. Nie poświęcę tu uwagi jedynie Normowi, którego postać opisywałam już wcześniej w kontekście Marge, wskazując jednak na pewne zbieżności sytuacji jego i Jerry’ego. Główny bohater *Fargo* to *common man*, sprzedawca samochodów wiodący mieszczańskie życie z żoną i synem u boku. W filmie jako przeciętny, zwykły człowiek zostaje przedstawiony, kiedy w biurze najpierw widzimy ścianę pełną zdjęć pracowników, a potem jedno z nich okazuje się fotografią Jerry’ego. Lundegaard to jedna z wielu zatrudnionych tam osób. W klasycznym schemacie filmu *noir* postać tę można by wpisać w dwa rodzaje schematów fabularnych. W jednym bohater przez przypadek zostaje uwikłany w skomplikowaną i mroczną intrygę [*Dama z Szanghaju* (*The Lady from Shanghai*, 1947), *Podwójne ubezpieczenie* (*Double Indemnity*, 1944), *Bulwar Zachodzącego Słońca* (*Sunset Blvd.*, 1950)], na drodze protagonisty staje zazwyczaj kobieta fatalna bądź okoliczności sprawiają,

<sup>64</sup> David Sterritt, „*Fargo*” in *Context...*, s. 19.

<sup>65</sup> Barton Palmer pisze, że w filmie mamy do czynienia z „galerią łajdaków, samochodów, nieudaczników, maminsynków, bezmyślnych morderców i nieodpowiedzialnych buntowników”. R. Barton Palmer, *Joel and Ethan Coen*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 2004, s. 87.



że wikła się w sytuację bez wyjścia. W drugim *common man* postawiony zostaje w obliczu zewnętrznego zła, które zagraża jego rodzinie i zmuszony jest stawić mu odpór [Nagle (*Suddenly*, 1954), *Przylądek strachu* (*Cape Fear*, 1962)]. Coenowie w przewrotny sposób łączą oba wymienione warianty fabularnego rozwoju akcji. Jerry, zamiast być ofiarą intrygi uczestniczącą w niej na skutek przypadku, staje się jej *spiritus movens*. Porwanie żony w celu wyłudzenia okupu od skąpego teścia jest całkowicie jego pomysłem i nie pojawia się tu motyw uwiedzenia czy zbiegów okoliczności. Po-brzmiewa za to dalekim echem schemat *melodrama of mischance*, gdzie jednak chciwe żony namawiały kochanków do zabicia zamożnych mężów. Jerry wysługuje się porywaczami, których obiecuje wynagrodzić. Ponadto rodzina bohatera faktycznie staje w obliczu śmiertelnego zagrożenia, tyle że ten wcale jej nie próbuje ochronić, lecz wręcz przeciwnie – sam owo zagrożenie nań sprowadza.

Lundegaard jest najbardziej sfrustrowanym i samotnym bohaterem filmu. Pierwsza scena daje nam doskonały jego obraz oraz jest zapowiedzią nieuchronności klęski tej postaci. Awizowany tu jest wyraźnie fatalizm losu, ale nie przez *voice-over* bohatera analizującego i relacjonującego własny upadek, jak to często miało miejsce w klasycznych filmach *noir*, ten bowiem – póki co – nie dostrzega i nie przeczuwa tragedii. W trakcie spotkania z porywaczami Jerry z trudem składa zdania, jest skrajnie zdenerwowany, ale i wyraźnie uległy, wciąż przeprasza, tłumaczy się i łatwo daje się zdominować Carlowi. Od razu popełnia też błędy i nie kontroluje sytuacji. Nieporozumienia, co do godziny spotkania i pieniędzy, obecność Carla, za którego, jak się potem okazuje, Shep nie ręczył, jasno świadczą o tym, że sprawy idą źle. Mimo wszystko desperacja Jerry'ego jest tak wielka, że brnie dalej w swój, dla widza ewidentnie karkołomny, plan, którego absurdalności jednak nie dostrzega. W jednym z wywiadów Joel Coen powiedział:

To, co od samego początku interesowało nas najbardziej w bohaterze granym przez Williama Macy, to jego absolutna niezdolność, nawet przez chwilę, spojrze-nia w przyszłość i oszacowanie konsekwencji własnych decyzji. Jest coś fascynu-jącego w totalnej nieobecności perspektywy. Bohater ten jest jednym z tych ludzi, którzy konstruuja piramidę i nawet przez moment nie zakładają, że ta może się zawalić<sup>66</sup>.

W ten sposób wyłania się obraz człowieka zdesperowanego, na skraju załamania i jednocześnie niezaradnego, który nic nie umie zrobić

---

<sup>66</sup> Michel Ciment, Hubert Niogret, *Closer to the Life Than the Conventions of Cinema. Interview with the Coen Brothers* (przeprowadzony w Cannes 16 maja 1996, przedrukowano z „Positif”, wrzesień 1996), [w:] *The Coen Brother's...*, s. 114.



porządnie. Czego się nie tknie, w tym okazuje się niekompetentny. Fiaszko pierwszej rozmowy ujawnia, że Jerry tkwi w długach od dawna, co jest najprawdopodobniej skutkiem jego wcześniejszych życiowych/zawodowych porażek. Przede wszystkim jest nieudolny na polu zawodowym, choć nie tylko. Pierwsze niepowodzenie pociąga za sobą kolejne. Nie udaje mu się przeprowadzić żadnego z własnych planów: odwołać porwania, doprowadzić do osobistego przekazania okupu (w czym wyręcza go uparty Wade), namówić teścia do pożyczania mu pieniędzy na wykup terenu pod parkingi, ma nawet problemy z klientami. W jednej ze scen tylko dzięki kłamstwu udaje mu się sprzedać samochód. Potulny jest nawet w stosunku do pracującego jako zwykły mechanik Shepa, który obchodzi się z nim w sposób obcesowy. Ponadto, aby osiągnąć minimalny sukces, notorycznie kłamie, czego świadectwem są choćby gołosłowne obietnice przesłania do banku numerów seryjnych samochodów (najprawdopodobniej nieistniejących), pod które wziął kredyt czy wciskanie klientowi samochodu z powłoką antykorozyjną, której miało nie być. Lundegaard jest więc oszustem i krętaczem, a kończy jako przestępca.

Równie słabo wypada jako głowa rodziny. Na obu tych polach zostaje zdominowany przez autorytarnego Wade'a. To do niego należy firma, w której pracuje Jerry i to on rządzi w jego domu. Lundegaardowie pokazani zostają dwukrotnie, za każdym razem w trakcie posiłków. Atmosfera w ich domu jest napięta, niezręczna i sztuczna. W pierwszej scenie kolację z Jerryem i Jean je Wade, w drugim wypadku śniadanie przerywa telefon od niego. Obecność teścia czy choćby rozmowa z nim wyraźnie sprawia, że Jerry traci grunt pod nogami i staje się nerwowy. Jego głos łamie się, zdania stają się nieskładne, a wszystkiemu towarzyszy nadmierna gestykulacja i mimika. Ich relacje doskonale przedstawia jedno z ujęć, w którym Jerry, chcąc nawiązać niezobowiązującą rozmowę, pyta Wade'a, jak się ma i co ogląda. Kompozycja kadru wyraźnie wskazuje na dominującą rolę teścia. Ubrany w dres siedzi na kanapie przed telewizorem ze szklaneczką whiskey w jednej dłoni i gumową piłką do ściskania w drugiej (czyżby Wade w ten sposób rozładowywał stres?). Zachowuje się więc i wygląda na zadowolonego. Jego postać zajmuje niemal cały pierwszy plan (za sprawą usytuowania kamery – perspektywa żabia – i ustawienia ostrości – na Wade'a właśnie). Jerry'ego widzimy w planie tylnym, stojącego za kanapą, ubranego nadal w kurtkę i poza zasięgiem głębi ostrości. Bohater znajduje się więc niejako w cieniu teścia, który zajęty oglądaniem hokejowych rozgrywek nie zwraca nań uwagi oraz przestaje odpowiadać na jego pytania, wręcz ostentacyjnie ignoruje jego obecność.





Fot. 3.5. Uległość Jerry'ego wobec władczego teścia sygnalizowana kompozycją kadru (*Fargo*, 1996)

Chwilę później w trakcie rozmowy przy stole potępi metody wychowawcze stosowane przez rodziców wobec Scotty'ego, który wychodzi do McDonalda. Wade, podkreślając, że „Jean i Scotty nie muszą się martwić”, jasno daje do zrozumienia zięciowi, że nie jest częścią rodziny. Jerry zresztą nie potrafi o nią zadbać, nie tylko od strony materialnej. Relacje między nim a żoną i synem są co najmniej powierzchowne. Rozmowy sprowadzają się do wymiany zdań pozbawionych jakiejkolwiek treści. Jean całymi dniami ogląda telewizję, szydełkuje i gotuje. Gdy znika, Jerry nie jest tym ani przez moment zaniepokojony, nie wykazuje żadnych uczuć, zapomina także o Scottym i przerażeniu, jakie ogarnia chłopca w obliczu zniknięcia matki. Oboje stają się tylko pionkami w rozgrywce Jerry'ego, który przy telefonie musi ćwiczyć przerażenie i smutek. Jak trafnie zauważa Rowell: „[Jerry – K. Ż.] podkreśla, że [kwestia okupu oraz porwania – K. Ż.] to jest jego *biznes* i jego *żona*, manifestując tym samym swoje niepokahamowane aspiracje do prawa posiadania, jak i pieniędzy”<sup>67</sup>.

Lundegaard – pełen narastającej frustracji, zdeterminowany, aby osiągnąć sukces za wszelką cenę, pozbawiony moralnego kręgosłupa – to ofiara kapitalizmu i mitu self-made mana. Rozmawiając ze Scottym o szkole, Jean zasugeruje, że nie wykorzystuje on swojego potencjału, gdyż jest uczniem trójkowym, a stać go na czwórki. Tym samym widzimy, jak wpa-ja synowi wartości związane z przymusem ciągłego samodoskonalenia. Zachowanie Jerry'ego jest wynikiem tej samej nieustającej presji związanej z karierą i pieniędzmi oraz koniecznością zawdzięczania wszystkiego własnej pracy. Dążąc uparcie do celu, bohater *Fargo* staje się człowiekiem

<sup>67</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim...*, s. 180.



bezdusznym, pozbawionym empatii i sumienia. Moralne drogowskazy przysłoniło mu pragnienie odniesienia triumfu i konieczność zyskania odpowiedniej pozycji społecznej oraz szacunku w oczach Wade'a – jakby nie było samca alfa. Dowodem aspiracji bohatera jest wystrój jego biura, które wypełnione jest statuetkami golfistów oraz pucharami i nagrodami. Nie wiadomo, do kogo należą trofea, czy są własnością Jerry'ego czy tylko obiektem jego pragnień, na pewno przypominają mu o imperatywie sukcesu. Istotne wydają się zwłaszcza figurki golfistów, bowiem na kartkach notatnika, które bohater zapelnia bazgrołami, widnieje napis „I love golf”. Wybór sportu jest, jak się zdaje, nieprzypadkowy. Golf to rozrywka ludzi zamożnych, do elitarnych klubów przynależą członkowie dobrze usytuowanych klas społecznych. To postrzegane jako snobistyczne, ale i eleganckie zajęcie nobilituje i stanowi symbol materialnego dobrobytu. Jerry jest więc nikim, ale chciałby być kimś.

Jego egzystencjalny dramat wynika właśnie z tego zasadniczego rozdarcia, które skazuje go na alienację i osaczenie. Nie przez przypadek klub, gdzie wszystko się zaczyna i dochodzi do pierwszego spotkania z porywaczami, stoi na rozdrożu dróg. Ponadto bohatera często oglądamy na progu domu, w okiennych ramach, futrynach drzwi pokoju Scotty'ego czy łazienki, a więc jest on związany z przestrzenią liminalną, zawieszony pomiędzy dwoma miejscami, wciąż znajduje się na granicy. Jest to granica obłędu, granica między kulturowo wpojonym byciem *Minnestota nice* i emocjonalnym wybuchem. W scenie w biurze Wade'a, gdy bohater dowiaduje się, że został oszukany, pokazany zostaje między okiennymi ramami. Stara się zachować zimną krew, jednak gdy wychodzi na parking, daje upust swojej złości i rozgoryczeniu, wyżywając się na zamarznętej samochodowej szybie. Kiedy przychodzi po niego policja, krzyczy, miota się i rzuca niczym małe dziecko. Czara goryczy właśnie się przełamała. Można też mówić o innych granicach w życiu Jerry'ego, np. linii między zwykłym, przeciętnym człowiekiem a kryminalistą, w którego się zmienia, gdy zleca porwanie Jean. Jednocześnie jego udziałem staje się osaczenie. W chwili gdy umawia się na uprowadzenie żony, na dobre wikła się w sytuację bez wyjścia, z każdym kolejnym kłamstwem coraz bardziej się pograża, spirala długów oraz autorytarność i ekspansywność teścia strącają go w pułapkę bez wyjścia. Jerry'ego widzimy więc często w przestrzeniach zamkniętych, takich jak samochód czy biuro, gdzie pokazywany jest przez żaluzje bądź szybę, kiedy samotnie siedzi zastygły przy biurku lub pograżony w furii. Wyraźnie ignorują go inni. Nie tylko Wade nie odpowiada na jego pytania, lecz zbywają go także Shep i inny pracownik firmy zapatrzony w telewizor. Do kogokolwiek się nie zwróci, spotyka się z ścianą milczenia. W filmie Lundegaard z nikim nie rozmawia, chyba że rozmowa dotyczy interesów. Nigdy nie udaje mu się wejść z ludźmi



w inne kontakty, poza biznesowymi bądź czysto formalnymi i grzecznościowymi. Jerry na ogół stara się być miły, ale jego rozmówcy nie odwzajemniają się tym samym (wyjątek stanowi tu Marge). Carl, Wade, klient od powłoki antykorozyjnej, Shep traktują go szorstko i z góry. Jest on dla nich nieudacznikiem (Wade), oszustem (klient) albo po prostu natrętnym petentem (Shep). Jego alienacja jest jednak najwyraźniejsza, gdy odziany w puchową kurtkę i kapelusz przemierza śnieżną pustynię. Walcząc z naturą, w filmie metaforą kondycji świata, wydaje się jeszcze bardziej bezradny niż w relacjach z Innymi. Lundegaard to mężczyzna w średnim wieku, który nic nie osiągnął. Brak sukcesów w świecie, gdzie miarą wartości jednostki jest jej materialny status, pchnął go w kierunku przestępstwa, a spirala przemocy, którą uruchomił, ujawniła absurd egzystencji.

Wykonawcami zlecenia Jerry'ego jest para typów spod ciemnej gwiazdy o nieznanej przeszłości i pozbawiona historii swojej znajomości. O Carlu i Gaearze wiemy niewiele, nie znamy motywacji ich działań ani żadnych szczegółów dotyczących ich życia. Na scenę zdarzeń wkraczą na zasadzie *deus ex machina*, siejąc zamęt, popłoch i chaos. Stają się tym samym personifikacją frustracji i rozpaczyny Lundegaarda, ujawniają wszelkie jego skrywane emocje. Ponadto „Reprezentują oni chaos nowoczesnej Ameryki penetrujący nieskazitelną małą miasteczka i wnoszą ze sobą piekło. Są uosobieniem miejskiego fatalizmu, dwaj zwykli przestępcy spuszczeni ze smyczy w Brainerd, ucieleśniają mroczne miasto w Środkowej Ameryce. Wprowadzają napięcie, grozę oraz makabrę do stylu życia, którego nie rozumieją<sup>68</sup>”. Ta para rzezimieszków – skonstruowana na zasadzie przeciwieństw, które się przyciągają – przywodzi na myśl Paula Bunyana i Bebe Blue Oxa. O ile jednak legendarne postaci miały chronić miasteczko i jego mieszkańców, o tyle Carl i Gaear przybywają, by zniszczyć jego spokój. Tworzą rodzaj dysfunkcyjnej rodziny, jak pisze Doom, niezdolnej się porozumieć (Carl wyrzuca Gaearowi, że ten nie odzywa się w trakcie podróży) i stanowią zwierciadlane odbicie związku Jerry'ego i Jean<sup>69</sup>.

Gaear wizualnie przypomina drwala-olbrzymia, co więcej koniec końców zabija swego współnika siekierą – atrybutem Bunyana. Solidnej postury, zamknięty w sobie o skandynawskim typie urody Grimsrud (angielskie *grim* oznacza groźny, okrutny, ponury) jest najbardziej mroczną postacią filmu i to on właśnie spogląda na górującą nad Brainerd statuettę, kiedy w nocy przejeżdża obok niej samochodem. Niewiele mówi, a jeśli się odzywa to w celu wyrażenia żądań, na ogół związanych z konsumpcją, kategorięcznych i niepodlegających dyskusji. Ponadto wciąż pali papierosy (jedna z prostytutek nazwie go *Marlboro Man*), na ogół milczy

---

<sup>68</sup> Rayan P. Doom, *The Brothers Coen...*, s. 79.

<sup>69</sup> Tamże.



wpatrzony w jeden punkt lub ekran telewizora (nawet jeśli ten tylko śnieży). Jean ginie, gdyż jej krzyk przeszkadza mu oglądać mydlane opery (wcześniej widzimy, jak sama oddaje się tej rozrywce). Jerold Abrams sugeruje, że to najbardziej egzystencjalna postać filmu. Jego ciągła zaduma, melancholijne, przepełnione bólem spojrzenie mogą – jak przekonuje badacz – sugerować, że Gaeear jako jedyny rozumie ludzką kondycję<sup>70</sup>, przede wszystkim jednak świadczą o jego skrajnej alienacji. Przemoc, która wydaje się częścią jego natury (Grimsrud działa bez wahania, zabija nie myśląc o konsekwencjach, jest przy tym opanowany i bezwzględny), czyni zeń psychopatę i zbliża go do gangsterów-szałenców, takich jak Arthur „Cody” Jarrett z *Białego żaru* (*White Heat*, 1949) Raula Walsha.

Carl z kolei jest ruchliwy i gadatliwy. Jego ciało bez przerwy właściwie jest targane spazmatycznymi odruchami, twarz wykrzywia się w dziwnych minach-grymasach. Dlatego jedna z prostytutek określa go jako „śmiesznie wyglądającego”. Nadpobudliwy motorycznie Showalter (angielskie *show* można tłumaczyć jako pokaz, widowisko) wciąż się miotą, biega z miejsca na miejsce, załatwia sprawy, zajmuje się finansami i rachunkami, a więc praktyczną stroną zlecenia. Nie ustaje w wysiłkach kontrolowania sytuacji nawet wtedy, gdy zostaje postrzelony w twarz. Podobnie jednak jak Jerry nad niczym nie jest w stanie zapanować, przede wszystkim zaś nad swoim kompanem. Relację Carla i Geara można porównać do tej, jaka łączy Jerry’ego i Wade’a. Gaeear przejmuje inicjatywę, gdy Carl nie umie poradzić sobie z zatrzymującym ich policjantem, Wade sam postanawia przekazać okup, nie ufając zięciowi. Obaj są równie autorytatywnie mrukliwi, nie znoszą sprzeciwu i wątpią w umiejętności swoich partnerów. Z Lundegaardem Carla łączy zresztą więcej cech niż nieudolność. Są tak samo nieuczciwi i pozbawieni skrupułów, uciekają się do kłamstw, a także próbują grać na dwa fronty. Showalter próbuje ukryć przed Grimsrudem wysokość okupu, jaki przejął, a do tego pozbawić go nowego samochodu, powołując się na odniesione obrażenia. Jerry nie mówi teściowi, ile obiecał porywaczom i kradnie sierrę z jego firmy. Jednak Carl jest w swym zdeprawowaniu o jeden poziom bardziej zaawansowany niż Jerry. Jest tym, kim główny bohater z łatwością może się stać, wizją jego przyszłości. Niemniej, mimo swego upadku, wciąż trzyma się pozorów normalności, które w świecie Gaeeara już nie istnieją i których być może poszukuje w telewizyjnych tasiemcach. Lundegaard pozoruje więc uczucie do żony i wzburzenie związane z jej zniknięciem. Showalter zaprasza do ekskluzywnego klubu prostytutkę oraz udaje przed nią i samym sobą, że to randka. Kiedy pyta, czy praca w agencji towarzyskiej

---

<sup>70</sup> Jerold J. Abrams, „*A Homespun Murder Story*”..., s. 219.



jest interesująca, sytuacja staje się absurdalna, zwłaszcza że kolejna scena przedstawia standardowy stosunek klienta i wynajętej dziewczyny.

Drogi bohaterów *Fargo* prowadzą donikąd. Jean, Carl i Wade giną. Gaear i Jerry trafiają do więzienia, a Marge (jedyna „nadzieja na sens”) kończy pod kołdrą u boku męża nieudacznika i malkontenta, a więc w okowach nieautentycznego mieszczańskiego życia. Komediowy film *noir* o dokumentalnych aspiracjach kończy się więc pesymistycznie, fatalizm losu dopada wszystkich. Jak konstatuje Thomas Hibbs:

[...] komediowość nie jest całkowicie obca klasycznym filmom *noir*. Przedstawienie bohaterów, którzy utknęli w pułapce labiryntu zdani na łaskę okrutnego przeznaczenia, zmienia ton akcji z grobowo-tragicznego na absurdalno-komiczny. To, co początkowo wydawało się poważne i złowieszcze może, z upływem czasu, stać się zabawne. Strach i niepokój mogą być podtrzymywane tak długo, jak długo bezcelowy terror nie stanie się przewidywalny i śmieszny. Ale zmiana perspektywy na komiczną wymaga czegoś więcej niż upływu czasu. Komedie to więcej niż tragedia plus czas. Zasadniczy jest wpływ czasu bez żadnych widoków na odnalezienie sensu, bez nadziei. Życie w absurdalnym wszechświecie jest pełne komizmu<sup>71</sup>.

Bracia Coen, inaczej niż w klasycznych filmach *noir*, nie wychodzą od grozy, która staje się zabawna. Ich punkt wyjścia jest komiczny (niefortunne spotkanie w *Fargo*, na które Jerry przychodzi spóźniony). Z czasem okazuje się, że zabawne, bo do bólu zwykle postaci dopuszczają się czynów prawdziwie okrutnych. Za pośrednictwem przeciętnych bohaterów odkrywamy mrok codzienności i takie odwrócenie wektora sprawia, że pesymizm zostaje spotęgowany.

---

<sup>71</sup> Thomas S. Hibbs, *The Human Comedy Perpetuates Itself: Nihilism and Comedy in Coen Neo-Noir*, [w:] *The Philosophy of Film Noir*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2007, s. 28.







## Rozdział IV

### *Człowiek, którego nie było* – kiedy Obcego dopadają mdłości

*Człowiek, którego nie było* (*The Man Who Wasn't There*, 2001), dzieło nagrodzone na festiwalu w Cannes Złotą Palmą za reżyserię oraz uhonorowane licznymi nagrodami za zdjęcia<sup>1</sup>, było największą porażką finansową braci Coen od czasów *Hudsucker Proxy* (*The Hudsucker Proxy*, 1994)<sup>2</sup>. Budżet filmu – wynoszący niewiele, bo około 20 mln dolarów – nie zwrócił się. Na rynkach amerykańskich obraz zarobił zaledwie 7,5 mln dolarów, a całkowity dochód z dystrybucji nie sięgnął 19 mln dolarów. Kolejny w dorobku tych artystów film *noir* nie powtórzył sukcesu *Fargo* (*Fargo*, 1996). Przyczyn takiego stanu rzeczy jest zapewne wiele. Warto jednak przede wszystkim wskazać na dwie. Po pierwsze, *Człowiek, którego nie było* jest filmem czarno-białym, tak jak czarno-biała była przeważająca liczba klasycznych filmów *noir*<sup>3</sup>. Jednak Coenowie mieli świadomość, że wykorzystanie zdjęć w czerni i bieli nie przyciągnie publiczności do kin. Z tego

---

<sup>1</sup> Zdjęcia Rogera Deakinsa zostały uhonorowane między innymi nominacją do Oscara, BAFTA oraz nagrodami Amerykańskiego Stowarzyszenia Operatorów, Stowarzyszenia Krytyków Filmowych z Los Angeles oraz Bostońskiego Stowarzyszenia Krytyków Filmowych.

<sup>2</sup> Co ciekawe, pomysł nakręcenia *Człowieka, którego nie było* zrodził się właśnie w trakcie pracy nad *Hudsucker Proxy*. W jednej ze scen bohater tego filmu, Norville, odwiedza salon fryzjerski, gdzie wisi plakat przedstawiający różne rodzaje fryzur z lat czterdziestych. Bracia ten element scenografii zabrali z planu i powiesili w swoim biurze, stał się on wizualną inspiracją, która nie tylko dała początek, jak podaje Robson, pomysłowi, ale i – w moim przekonaniu – przerodziła się w sekwencję przedstawiającą Eda obcinającego włosy chłopców na różne sposoby. Zob. Eddie Robson, *Coen Brothers*, Virgin Books Ltd., London 2003, s. 227.

<sup>3</sup> Pierwotnie film został nakręcony na taśmie kolorowej, a potem skopiowany na taśmę czarno-białą. Jak tłumaczą jego twórcy, stało się tak, gdyż od czterdziestu lat żadna z firm nie wprowadziła na rynek czarno-białej taśmy o zadowalającej jakości. Zob. Andrew Pulver, *Pictures That Do the Talking*, [w:] Joel & Ethan Coen *Blood Siblings*, red. Paul A. Woods, Plexus, London 2003, s. 194.



samego powodu – przypomnijmy – zdecydowali się nakręcić *Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984) w kolorze. Tym razem jednak ich wybór był inny, podjęcie ryzyka związanego z rezygnacją z barw wiązało się z odmienną, bo dobrze już ugruntowaną, pozycją tego reżyserskiego duetu w świecie filmowym. Coenowie w jednym z wywiadów ironizują nawet na ten temat:

Joel: Czerń i biel przyciągają nagrody.  
Ethan: Zwłaszcza od Francuzów<sup>4</sup>.

Po chwili jednak całkiem serio dodają:

Ludzie się tego bali. Czerń i biel stygmatyzuje film w oczach kinarzy, bo oznacza, że jest to film artystyczny. Są więc w takiej sytuacji nieufni. Być może mają swoje powody, nie wiem. Niemniej zależało nam na tym, żeby zrobić film czarno-biały, choć trudniej było zgromadzić finanse<sup>5</sup>.

Coenowie dokonali więc świadomego wyboru, licząc się z możliwością ekonomicznej porażki. Przewidywania się sprawdziły. Po pierwsze, widzowie nie ruszyli masowo do kin, ale zdjęcia zostały docenione przez różnego rodzaju gremia profesjonalistów (także tych francuskich). Po drugie, większość krytyków podkreślała, już tradycyjnie, przestylizowanie obrazu, ale narzekała także na wolne tempo filmu. Jego kontemplacyjny rytm, niespieszna narracja wydały się im nużące i niepasujące do filmu *noir* z dwoma morderstwami w roli punktów zwrotnych. Podkreślano, że klasyczne filmy nurtu trwały zazwyczaj półtorej godziny, często były też krótsze, tymczasem *Człowiek, którego nie było* to prawie dwie godziny projekcji. Todd McCarthy pisał w „Variety”, że film „posiada wszystkie składniki niezbędne dla kuszącego filmu *noir*”, lecz „sposób, w jaki Coenowie zdecydowali się opowiedzieć swoją historię [...] niezwykle tłumi akcję i nadwątla tkwiący w niej potencjał związany z budowaniem napięcia; widzowi przede wszystkim opowiada się o tym, co się wydarzyło, zamiast mu to pokazać”<sup>6</sup>. Paradoksalnie więc obraz jest połączeniem wyraźnie eksponowanej estetyki wizualnej *noir* (stąd zarzut nadmiernej stylizacji) z obcym tego typu obrazom sposobem opowiadania o wydarzeniach jak najbardziej charakterystycznych dla nurtu. W konsekwencji można byłoby wysnuć wniosek, że idealnym produktem byłby film *noir* w kolorze z wartką akcją, taki produkt miałby szansę na box-office’owy sukces.

---

<sup>4</sup> Kristine McKenna, *Joel and Ethan Coen*, [w:] *The Coen Brothers. Interviews*, red. William Rodney Allen, University Press Mississippi, Jackson 2006, s. 169.

<sup>5</sup> Tamże, s. 170.

<sup>6</sup> Cyt. za: Eddie Robson, *Coen...*, s. 237.



Jednak Coenowie – jak się okaże – inaczej rozumieją istotę kina *noir* i odmiennie od oczekiwań wielu krytyków i widzów rozkładają akcenty w swoim kolejnym „czarnym” filmie. Bracia zastosowali – charakterystyczną także dla ich poprzednich dzieł – strategię modyfikacji wyznaczników związanych z ideą *noir*. W *Człowieku, którego nie było* po raz pierwszy przynależność filmu do grupy dzieł spod znaku *noir* manifestowana jest za sprawą ostentacyjnego wręcz imitowania wizualnej stylistyki typowej dla dzieł tego nurtu z lat czterdziestych i pięćdziesiątych oraz przez nią ukonstytuowanych i skanonizowanych (wykorzystanie taśmy czarno-białej i niskiego klucza oświetleniowego przywołuje intertekstualny kontekst w sposób niepozostawiający wątpliwości).

Ponadto akcja filmu osadzona zostaje w czasach, gdy klasyczne kino *noir* królowało na ekranach. Wydarzenia, które oglądamy, rozgrywają się w 1949 roku, a więc w szczytowym momencie rozwoju nurtu. Paradoksalnie jednak w nie najbardziej, przynajmniej na pierwszy rzut oka, „czarny” film, w sposób najgłębszy ingeruje i poddaje modyfikacji cechy fakultatywne kina *noir*, które wskazałam w pierwszej części książki (takie jak schematy gatunkowe, konstrukcja bohaterów, ikonografia, styl wizualny, wątki i rozwiązania fabularne, zabiegi narracyjne), a jednocześnie w sposób najpełniejszy eksploruje zaplecze ideowo-światopoglądowe (bezpośrednie odwołania do Sartre’a i Camus) oraz wypływający z nich zestaw wartości i postaw. Mamy tu do czynienia z sytuacją, w której Coenowie symulują, że ich obraz jest klasycznym dziełem *noir* (można wręcz odnieść wrażenie, że w pewnym stopniu film jest epigoński), jednak przy bliższym oglądzie sprawy wyglądają zupełnie inaczej. To swojego rodzaju oszustwo nie służy ani parodii, ani pastiszowi, nie jest utrzymaną w duchu postmodernistycznym „grą resztkami”, lecz ma za zadanie zwrócić uwagę widza na te aspekty poetyki *noir*, które w okresie klasycznym wybrzmiewały w niepełnym, ograniczonym zakresie. R. Barton Palmer, korzystając z typologii Jima Collinsa, zalicza film Coenów z 2001 roku do dzieł, które stosują strategię „nowej szczerości” (ang. *new sincere*) w eksplorowaniu klasycznych gatunków. W związku z tym ich celem jest „odzyskanie pewnego rodzaju «brakującej harmonii», pewnego transcendentalnego znaczenia, do których słynne dzieła klasyczne (ang. *exemplars*) czyniły aluzje, ale nigdy nie były w stanie w pełnym wymiarze ich wyeksplikować czy wyrazić”<sup>7</sup>. Na przeszkodzie stawały powody ideowe czy instytucjonalne. W jego opinii *Człowiek którego, nie było* jest więc filmem *noir* w duchu „nowej szczerości”, „w którym Cainowska eksploracja żądy i związanego z nią niespełnienia

---

<sup>7</sup> R. Barton Palmer, *Joel and Ethan Coen*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 2004, s. 63. Palmer obficie korzystając z ustaleń Collinsa, nie podaje adresu bibliograficznego.



dostarcza znaczenia będącego być może bliżej «prawdy» filmu *noir*, z jego mocno ironiczną reprezentacją niepewności ludzkiej egzystencji”<sup>8</sup>. Co ciekawe, Coenowie ową „prawdę” filmu *noir* także nieco inaczej rozumieją niż miało to miejsce w klasycznych dziełach nurtu, a dokładniej gdzie indziej – o czym będzie jeszcze mowa – upatrują przyczyn rzeczzonej „niepewności ludzkiej egzystencji”. Ich konstatacja na ten temat bliższa jest ustaleniom myśli egzystencjalnej niż temu, jak interpretowali ją twórcy filmu *noir* okresu klasycznego.

Co ciekawe, wielu autorów wskazuje na pokrewieństwo *Człowieka, którego nie było* z *Śmiertelnie proste*. Podstawowym powodem są oczywiście silne inspiracje Cainem, wyraźne w przypadku obu filmów, przy czym *Człowiek, którego nie było* czerpie przede wszystkim z powieści Listonosz zawsze dzwoni dwa razy, a do *Podwójnego ubezpieczenia* czyni jedynie drobne aluzje, o czym będzie jeszcze mowa. Niemniej już Hoberman w swojej recenzji filmu dla „Village Voice” w 2001 roku zauważył, że jest to „smutniejszy, lecz mądrzejszy *remake* krzykliwego debiutu Coenów”<sup>9</sup>. Z kolei Palmer traktuje te dwa filmy jako rodzaj dyptyku bardziej Cainowskiego w duchu niż powieści, do których filmy odsyłają<sup>10</sup>. Jednak *Śmiertelnie proste*, jego zdaniem, jak większość filmów *noir* z lat osiemdziesiątych odnawiających gatunek (tak Palmer rozumie i traktuje *noir*) „uaktualnia klasyczne konwencje, ale nie podejmuje próby dotarcia do «prawdy» o gatunku przez próbę wyrażenia tego, co powinien on być powiedzieć, ale nigdy nie mógł”<sup>11</sup>. Tak więc Coenowie w *Człowieku, którego nie było*, podobnie jak w *Fargo*, w pewnym sensie powracają do swojego debiutanckiego obrazu. Tym razem nie chodzi jednak o cytowanie konkretnych scen czy podobną strukturę narracyjną, ale ponowne opowiedzenie historii trójkąta miłosnego, którego wierzchołki stanowią Ed, Doris i Dave. Można nawet mówić o Cainowskim tryptyku w twórczości Coenów, na który składają się fabularny debiut Coenów, *Fargo* i *Człowiek, którego nie było*. Znaczący jest w tym kontekście fakt, że we wszystkich trzech filmach główną rolę żeńską zagrała Frances McDormand i żaden z nich nie jest jednak adaptacją którejkolwiek z powieści pisarza. *Śmiertelnie proste* łączy prozę Caina z elementami twórczości Hammetta, *Fargo* wprowadza wątek detektywistyczny (typowy nie tylko dla Hammetta, ale i Chandlera), a *Człowiek, którego nie było* wyraźnie czerpie z literatury egzystencjalnej. We wszystkich trzech obrazach w mniejszym lub większym stopniu

<sup>8</sup> Tamże, s. 65.

<sup>9</sup> Cyt. za: Eddie Robson, *Coen...*, s. 237.

<sup>10</sup> R. Barton Palmer, *Thinking Beyond the Failed Community. „Blood Simple” and „The Man Who Wasn’t There”*, [w:] *The Philosophy of the Coen Brothers*, red. Mark T. Conard, The University Press of Kentucky, Lexington 2009, s. 269.

<sup>11</sup> R. Barton Palmer, *Joel and Ethan...*, s. 84.



odnaleźć można odniesienia do twórczości Alfreda Hitchcocka. Analizę *Człowieka, którego nie było* rozpocznę więc od umieszczenia filmu w trzech kontekstach interpretacyjnych, czyli odniosę się do: twórczości Hitchcocka, prozy Caina i dwóch powieści egzystencjalnych – *Obcego* Alberta Camusa i *Mdłości* Jean Paul Sartre'a.

## 1. W cieniu wątpliwości rodzą się psychozy

W *Człowieku, którego nie było* twórczość mistrza suspense, jak może się początkowo wydawać, pobrzmiewa jedynie odległym echem. Najczęściej wskazywane nawiązania funkcjonują na zasadzie intertekstualnych odniesień, które jest w stanie rozszyfrować tylko widz posiadający odpowiednie kompetencje. Większość badaczy przywołuje przede wszystkim *Cień wątpliwości* (*Shadow of a Doubt*, 1943) jako film, do którego Coenowie czynią aluzje<sup>12</sup>. Meritum sprawy ma zaś stanowić fakt, że akcja obu obrazów rozgrywa się w tym samym miasteczku (Santa Rosa) reprezentującym „zwyczajną”, przeciętną i bezpieczną Amerykę<sup>13</sup>. W moim przekonaniu tego typu ustalenie nie wyczerpuje istoty problemu. Film Hitchcocka opowiada historię, w której spokój Santa Rosa zostaje zakłócony pojawieniem się człowieka z zewnątrz. Ten, uciekając przed wymiarem sprawiedliwości, postanawia schronić się w domu swojej niczego nieświadomej, ukochanej siostry i jej najbliższych. Obraz Hitchcocka realizuje więc wzorzec filmów *noir*, w których to podstawowa jednostka społeczna, a więc rodzina staje w obliczu zagrożenia [np. *Suddenly* (*Suddenly*, 1954), *Przylądek strachu* (*Cape Fear*, 1962)]. Stopniowo okazuje się, że przybysz jest seryjnym mordercą odpowiedzialnym za śmierć zamożnych, owdowiałych kobiet w wielu miastach Stanów Zjednoczonych. Niespodziewana wizyta Charliego, bo tak ma na imię bohater, cieszy przede wszystkim jego siostrzenicę, noszącą zresztą nie przez przypadek to samo imię, dorastającą panienkę, wciąż uskarżającą się na nudę i zwyczajność swojej egzystencji, w której nic się nie dzieje. Odwiedziny mitologizowanego wuja są dla dziewczyny związane z nadzieją na odrobinę rozrywki, na przerwanie monotonii codzienności i mieszczańskiej rutyny. Santa Rosa postrzegane jest przez bohaterkę jako wzorcowe miasteczko, gdzie klasa średnia wie-dzie poukładane życie, które ta, przechodząc okres buntu, pragnie kontestować.

---

<sup>12</sup> W wywiadzie dla „Playboya” Joel Coen przyznaje, że *Cień wątpliwości* oraz *Psychoza* są jego ulubionymi filmami Alfreda Hitchcocka. Zob. Kristine McKenna, *Joel and Ethan...*, s. 179.

<sup>13</sup> Co ciekawe, w mieście tym urodził się także Chandlerowski Philip Marlowe.



W *Człowieku, którego nie było* miasteczko nie zmienia swojego charakteru, a osobą uwikłaną w jego mieszczańską banalność codzienności i nijakość egzystencji jest Ed Crane. Odczuwa on, podobnie jak młoda Charlie, swoje położenie i uwikłanie w społeczne relacje panujące w tego typu społecznościach jako ciężar, ale nie reaguje młodzieńczym gniewem.

Inną postacią bliską zarówno Crane'owi, jak i dziewczynie, jest wujek Charlie – pozornie uroczy, wciąż młody mężczyzna, który widział kawałek świata, w istocie zaś niebezpieczny psychopata i seryjny morderca, jednak pełen egzystencjalnych rozterek i dostrzegający, że pod pozorami zwyczajnego życia skrywa się inna rzeczywistość. Charlie, powołując się na braterstwo dusz, przedstawia swoją wizję świata siostrzenicy, która nie dostrzega jeszcze całej jego obłudy. W jednej z rozmów w egzystencjalnym tonie powie dziewczynie: „świat to chlew”, „świat to piekło” i doda: „Rusz głową! Pora się czegoś nauczyć”. Wuj Charlie, „morderca wesołych wdówek”, zabija swoje ofiary, gdyż mierzi go ich społeczny status i konsumpcyjny styl życia. Są one dla niego uosobieniem wszystkiego, czym pogardza: mieszczańskości i przepychu, dostatku i zamożności, skostniałych społecznych form i rytuałów. Do takiego statusu społecznego w *Człowieku, którego nie było* aspirują Doris i Big Dave. Crane początkowo pozostaje wobec niego obojętny, lecz dostrzega pozory życia w pogoni za dobrobytem. Siostrzenicę, jej wuja i Eda łączy więc brak zgody na (jak powiedziałby Sartre) świat pozorów i życie nieautentyczne, którego symbolem staje się w obu filmach Santa Rosa. Jednocześnie są to jednostki, które – zgodnie z duchem myśli Fromma – czują się wyizolowane, osamotnione i bezsilne wobec świata, który je przytłacza oraz jest dla nich nie do zniesienia w momencie zerwania więzów pierwotnych i stania się oddzielnym bytem.

Bohaterowie jednak inaczej odreagowują swoją frustrację. Młoda Charlie, właśnie przechodząca proces indywiduacji, na skutek odkrycia tajemnic wuja dąży do pozytywnego rozwiązania problemu własnej alienacji i ponownego zjednoczenia się ze społeczeństwem poprzez aktywną solidarność (wykrzyczy wujowi, że wdowy, które ten postrzega w najgorszym świetle, są przecież jednak ludźmi) i działanie (nakłania wuja do wyjazdu). Jej udziałem jest „wolność pozytywna” i konieczność wzięcia za nią odpowiedzialności. Charlie „dobrowolnie łącząc się ze światem poprzez miłość i pracę, przez autentyczną ekspresję swych emocjonalnych, zmysłowych i intelektualnych dyspozycji” nie rezygnuje z indywidualnego „ja”<sup>14</sup>. W przypadku Charliego-wuja i Eda Crane’a (tego drugiego

---

<sup>14</sup> Erich Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. Olga i Andrzej Ziemiłscy, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 140.



zwłaszcza na początku filmu) należy mówić raczej o ucieczce od wolności i dwóch różnych mechanizmach tejże. Charlie, odczuwając wyalienowanie i bezsilność wobec świata, niemoc i przytłoczenie nim, reaguje destruktywnością, a więc chęcią zniszczenia tego, co mu zagraża, a zagraża mu świat. Destruktywne impulsy Charliego wynikają najpewniej z lęku i zablokowania życia, zagrożenie zostaje zracjonalizowane i spersonalizowane w postaci „wesołych wdówek” i to one są przez niego eliminowane. Jak pisze Fromm, a wszystko wskazuje, że jest to właśnie przypadek Charliego:

Im bardziej pęd ku życiu zostaje zablokowany, tym silniejszy jest pęd ku zniszczeniu; im bardziej życie się spełnia, tym słabszy jest w nim czynnik destruktywny. Destruktywność jest wynikiem niespełnionego życia. Warunki jednostkowe i społeczne, które tłamszą życie, rodzą żądzę niszczenia, która staje się swojego rodzaju punktem wyjścia dla wrogich tendencji skierowanych bądź przeciw innym, bądź przeciw sobie<sup>15</sup>.

Charlie zabija, gdyż czuje swoją znikomość w obliczu wszechogarniającego świata. Inne są reakcja i mechanizm ucieczki zaadoptowany przez Crane’a. W momencie, kiedy go poznajemy jako fryzjera na drugim stanowisku, męża swojej żony i w gruncie rzeczy „człowieka bez właściwości” w Crane budzi się pragnienie odnalezienia własnej tożsamości. Jednak do tego momentu w życiu bohatera funkcjonował mechaniczny konformizm jako sposób ucieczki od wolności. W jego ramach „jednostka przestaje być sobą; w pełni adaptuje ten rodzaj osobowości, który oferują jej wzory kulturowe; dzięki temu staje się zupełnie podobna do innych, taka, jaką ci inni spodziewają się zobaczyć. Znika rozbieżność między «ja» i światem, a wraz z nią świadomy lęk przed osamotnieniem”<sup>16</sup>. *Człowiek, którego nie było* i *Cień wątpliwości* łączy więc próba wiwisekcji jednostek, które cierpią na osamotnienie i nieprzystosowanie oraz niezgodę na świat „zwyczajności”, form, konwenansów, które w ten czy inny sposób rozpoznają jako nieautentyczne i ograniczające ich „ja”.

Podobny wątek odnajdujemy w *Psychozie* (*Psycho*, 1960), której bohaterka Marion nosi to samo nazwisko, co protagonista *Człowieka, którego nie było*<sup>17</sup>. Marion pracuje w biurze i wiecie ustabilizowane życie, które

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 178.

<sup>16</sup> Tamże, s. 180.

<sup>17</sup> Fakt ten odnotowuje choćby Erica Rowell i wielu krytyków. Niekiedy wskazuje się też na fonetyczną bliskość nazwiska Crane i Cain. Por. Erica Rowell, *The Brothers Grim. The Films of Ethan and Joel Coen*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham–Maryland–Toronto–Plymouth, UK 2007, s. 295; Philip French, *The Coens Raise Cain*, „The Observer”, October 2001, <http://www.theguardian.com/theobserver/2001/oct/28/features.review77> (dostęp: 17.05.2017).



jednak ogranicza brak gotówki. Bohaterka zakochana jest w mężczyźnie obciążonym długami ojca i alimentami, co nie pozwala parze pobrać się, a z perspektywy kochanka jest przeszkodą na drodze ich szczęśliwej, choć z ducha przecież mieszczańskiej przyszłości. Wyalienowanie i bezsilność bohaterki *Psychozy* wynikają z niemożności dopełnienia konwenansu, jakim jest wejście w związek małżeński oraz założenie rodziny. Rozmowy z zameźną koleżanką w pracy i klientem firmy – bogaczem wydającym właśnie córkę za mąż, wciąż przypominają Marion o wyobcowaniu wobec społeczeństwa. Zarówno bohaterka *Psychozy*, jak i Ed Crane postanawiają zmienić swoje życie, dopuszczając się przestępstwa oraz łamiąc powszechnie przyjęte społecznie normy: Marion kradnie i ucieka z pieniędzmi klienta, Ed szantażuje Big Dave’a. Oboje realizują ten sam schemat mający uwolnić ich od krępujących egzystencję i indywidualność powszechnie przyjętych, lecz ograniczających form zachowań. Jak zauważa Rowell, „ta droga na skróty chwilowo uwalnia bohaterów od ich mizernej z powodu pieniędzy egzystencji, dzieje się tak jednak tylko do momentu, kiedy plany palą na panewce i przynoszą fatalne konsekwencje”<sup>18</sup>. Kwestia pieniędzy jest tu jednak, w moim przekonaniu, drugoplanowa. Marion i Ed nie tyle nie są w stanie pogodzić się z niedostatkiem materialnym (ten w obu wypadkach jest umiarkowany), ile z własnym statusem społecznym. Oboje są ludźmi „których nie ma” dla innych, nie ma jako jednostek osobnych, indywidualuów, postrzegani są tylko przez funkcję (czyli pracę), jaką wypełniają.

Warto zwrócić uwagę, że *crane* w języku angielskim to żuraw, czyli ptak słynny ze swych wędrówek, odprowadzający dusze zmarłych na miejsce przeznaczenia<sup>19</sup> (Marion opuszcza miasto, Ed jedzie z Birdy do San Francisco). Pamiętać należy jednak, że w kulturze klangor żuraw kojarzony jest często ze skarżeniem się cierpiących dusz. Bohaterowie obydwu filmów za takie mogą uchodzić, choć to w przypadku Eda mamy do czynienia z bardziej bezpośrednią skargą (za sprawą narracji *voice-over*), która ogniskuje się na temacie przegranego/zmarnowanego/pustego życia i prowadzona jest przez człowieka skazanego na krzesło elektryczne. W mitologii greckiej, dokładniej w historii o Tezeuszu i Ariadnie, pojawia się „taniec żurawia”. Tezeusz miał go wykonywać wraz ze swoimi towarzyszami po zabiciu Minotaura, a układ wykonanych kroków naśladował

---

<sup>18</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim...*, s. 295.

<sup>19</sup> Rowell wskazuje ponadto, że w filmie pojawia się wiele aluzji do ptactwa, odnajdziemy je choćby w pojawiających się w dialogach związkach frazeologicznych (np. „a goose, friend. I was chasing a wild goose” czy „this is not some flight by night thing” czy nazwiskach [Rachel woli, by mówić na nią Birdy (pol. ptaszek), a jej nauczyciel nazywa się Swan (pol. łabędź)]). Mają one odsyłać do chęci ucieczki, dążenia do wolności. Tamże, s. 294.



skomplikowaną labiryntową figurę<sup>20</sup>. Jest to szczególnie ważny trop w kontekście *Człowieka, którego nie było*, gdyż bohater w jednej z ostatnich scen posługuje się metaforą życia jako labiryntu, a to, co mu się przydarza, przypomina wędrówkę przez błędnik. Idąc we śnie korytarzami więzienia, snuje następującą refleksję: „To jak wyrwać się z labiryntu. Wewnątrz posuwamy się w dobrą odnogę, w złą odnogę, skręcając, kiedy wydaje się, że trzeba skręcić, uderzając w ściany ślepych zaułków, jeden po drugim. Ale kiedy się spojrzy na to z dystansu, wszystkie te zakręty, stają się formą twojego życia”. Kolejne wydarzenia zaskakują Eda coraz bardziej, objawiając absurd egzystencji, którego metaforą jest labirynt właśnie.

## 2. Duch Caina znów nawiedza świat Coenów

Oprócz Hitchcockowskich odniesień istotną funkcję pełnią nawiązania do prozy *hard-boiled*. Nazwa hotelu Tollivera jest nazwą apartamentu, w którym mieszka Marlowe w *Wielkim śnie* (*The Big Sleep*, 1946), a nazwisko Riedenschneider zostało użyte w filmie *Asfaltowa dżungla* (*The Asphalt Jungle*, 1950), w powieści mamy do czynienia z niejakim Riemenschneiderem. Jednak to James M. Cain pisarz, który sam niejednokrotnie podkreślał, że nie czuje się przedstawicielem tej szkoły, a Chandler nie przepadał za jego pisarstwem, gdyż zaburzało ono jego poczucie *decorum*, jest najbliższy Coenom. Cain nie czuł się pisarzem kryminałów, choć nazywany był „poetą tabloidowych zbrodni”. Nie odnajdziemy u niego typowej dla tego gatunku zagadki czy śledztwa. Bardziej interesowały go meandry ludzkiej psychiki. Ponadto (podobnie jak Horace McCoy, a w przeciwieństwie do Chandlera czy Hammetta) nie był twórcą opowieści detektywistycznych. Interesował go zwyczajny człowiek uwikłany w zbrodnię i jego punkt widzenia. Cain uznaje się za przedstawiciela tzw. *noir fiction*, w których bohater to nie śledczy, lecz przestępca lub przypadkowy człowiek; ważniejsza staje się wiwisekcja samej zbrodni i towarzyszące bohaterowi emocje, a nie dochodzenie i jego okoliczności. Protagonści tej odmiany *hard-boiled* tracą zresztą (inaczej niż detektywi) instynkt, poddają się uczuciu i namiętnościom, co prowadzi ich do komory śmierci, niekiedy ściga ich nieuchronne fatum, nieszczęście bądź dotyka szaleństwo<sup>21</sup>. Ponadto, to bohaterów Caina przede wszystkim cechował dystans wobec świata, u niego najwyraźniejsze jest przejście od *plot-driven* do *character-driven novel*. Jak pisze William Preston Robertson w „The Guardian”: „Bohaterowie

---

<sup>20</sup> Symbolika żurawia za: Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza „Rytm”, Warszawa 2001, s. 515–516.

<sup>21</sup> George Tuttle, *Noir fiction*, <http://noirfiction.info/what2.htm> (dostęp: 17.05.2017).



Caina to społeczni straceńcy, zagubione dusze pozbawione prawa głosu i władzy, przepełnione rozpaczą, pragnące coś ze sobą zrobić i chwytające się każdego pomysłu, aby osiągnąć cel, bez względu na to jak głupi czy zbrodniczy by on nie był<sup>22</sup>. Pisarstwo tego autora, docenione przez Alberta Camus i często odsądzane od czci lub uznawane za balansujące na granicy sztuki i kiczu, przepełnione jest zawiłymi moralnymi dramataми i niebezpiecznymi, seksualnymi spotkaniami.

Co ciekawe, pisarz pogardliwie wypowiadał się o X muzie, uważając ją za schematyczną, powierzchowną, niewyrafinowaną i dziecinną formę rozrywki. Jednak wielokrotnie próbował swoich sił jako scenarzysta<sup>23</sup>, a wpływy z praw autorskich sprzedanych Hollywood zapewniały mu regularnie spory przychód. Nie kochał kina, ale kino kochało jego. Do powieści spod znaku *hard-boiled* zaliczyć można przede wszystkim dwie pozycje z jego twórczego dorobku: *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (powieść doczekała się *summa summarum* pięciu adaptacji) oraz *Podwójne ubezpieczenie*<sup>24</sup>. To one właśnie stały się kanwą filmów *noir*, zawierały bowiem wszystkie istotne dlań składniki: chciwość, morderstwo i pożądanie. Filmy według tych powieści, wyreżyserowane odpowiednio przez Taya Garnetta i Billy'ego Wildera, to klasyczne arcydzieła kina czarnego. *Serenada* (*Serenade*, 1956) Anthony Manna jest obrazem przedstawiającym mniejszą wartość, ale niekiedy zaliczanym do nurtu. Książka zresztą znacząco różni się od filmu i jest mniej od niego drastyczna. Warto także wspomnieć o filmach *Człowiek z przeszłością* (*Out of the Past*, 1947) Jacquesa Tourneura i *Slightly Scarlet* (1956) Allana Dwana. W przypadku pierwszego Cain pracował nad scenariuszem, ale jego nazwisko nie znalazło się w napisach, drugi został oparty na jego powieści *Love's Lovely Counterfeit* z 1942 roku. Co ciekawe, do klasycznych filmów *noir* należy też *Mildred Pierce* (*Mildred Pierce*) Michaela Curtiza z 1945 roku, będąca adaptacją powieści Caina o tym samym tytule, tyle że książkę – słusznie zresztą – Alicja Helman definiuje jako melodramat macierzyński. Powieść ma charakter obyczajowy i pozbawiona jest wątku kryminalnego, a morderstwo, od którego zaczyna się film, zostało dodane przez jego twórców. Curtiz dokonał więc „klasycznego aktu zdrady”, gdyż: „Z jednej strony złagodził pewne rysy osobowości i zachowań powieściowej Mildred, z drugiej, pokazując tę postać w ewolucji, posunął się znacznie dalej niż Cain, sugerując, że

<sup>22</sup> William Preston Robertson, *Prince of Darkness*, „The Guardian”, 13 April 2001, <http://www.theguardian.com/film/2001/apr/13/features> (dostęp: 17.05.2017).

<sup>23</sup> Jego nazwisko jako scenarzysty widnieje jednak tylko w przypadku dwóch filmów *Stand Up and Fight* (1939) oraz *Gypsy Wildcat* (1944). Przy dwóch innych akredytowany jest jako twórca dodatkowych dialogów [*Algier* (*Algiers*, 1938) i *Blokada* (*Blockade*, 1938)].

<sup>24</sup> Obie powieści oparte zostały na historii Ruth Snyder i jej kochanka Judda Graya, których proces Cain relacjonował jako reporter w 1927 roku.



bohaterka jest zdolna do zbrodni”<sup>25</sup>. Innymi słowy twórcy w latach czterdziestych nawet niekryminalną z ducha powieść Caina potrafili przerobić na film *noir*. Jednocześnie klasyczne kino czarne z powodu ograniczeń związanych z kodeksem Hayesa musiało zrezygnować z pewnych aspektów skandalizującej prozy Caina. Psychologiczna i fizyczna przemoc oraz seksualna drapieżność obecne w jego powieściach zostały złagodzone. W rezultacie „Cainowskie silne, lecz pełne wad kobiety straciły wszelkie indywidualne cechy, zniknęły motywacje, którymi kierowały się w książkach, więc stały się bezsensownymi manipulatkami”<sup>26</sup>.

Na koniec należy odnotować jeszcze jeden szczegół (tym razem z życiorysu Caina), który znacząco wpłynął na jego twórczość i echem odbija się w *Człowieku, którego nie było*. Pisarz znany był ze swojej miłości do muzyki. Jego matka, jak i jedna z rozlicznych żon były śpiewaczkami operowymi, sam niestety nie posiadał wystarczająco dobrego słuchu, aby pójść tą ścieżką kariery. Jednak fascynację muzyką, zwłaszcza operą, odnajdziemy w czterech jego powieściach *Serenada*, *Mildred Pierce*, *Career in C Major* oraz *The Moth*. Nie jest więc dziełem przypadku, że Ed Crane za wszelką cenę pragnie wspierać Birdy i łączy jej przyszłość z karierą pianistki, a muzyka, którą gra dziewczyna, działa na niego kojąco. Ścieżka dźwiękowa filmu wypełniona jest zresztą muzyką Beethovena (sonaty fortepianowe) oraz Mozarta (*Wesele Figara*), a i autorska muzyka skomponowana przez Cartera Burwell inspirowana jest muzyką klasyczną.

Coenowie składają ukłon dziełom Caina, ale i jemu samemu. Jednocześnie ich film nie jest ani hołdem, ani parodią twórczości pisarza. Czynią to zresztą na sposób odmienny niż klasyczne filmy *noir*, gdyż – jak podkreślają – nie starają się naśladować filmowych gatunków, ale dotrzeć do źródeł, z których one czerpią<sup>27</sup>. W jednym z wywiadów deklarują otwarcie:

Cain siedział w naszych głowach, ponieważ interesowały go historie kryminalne dotyczące ludzi posiadających normalne, codzienne życie, a nie te opowiadające o figurach podziemnego świata. Ludzie, którzy pracowali w bankach, firmach ubezpieczeniowych, restauracjach... lub operze, co było kolejną jego obsesją. W tym względzie, podobnie jak melodramat rodzinny, który zamienia się w opowieść kryminalną, film zawdzięcza wiele Cainowi<sup>28</sup>.

W innym dodają, że jego prozę zaczęli czytać już w 1979 roku, a film *Śmiertelnie proste* był rodzajem Cainowskiej historii osadzonej we współczesnych realiach<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Alicja Helman, *Opowieść o kobiecie domowej*, [w:] *taż, Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 2014, s. 278.

<sup>26</sup> William Preston Robertson, *Prince of Darkness*.

<sup>27</sup> Kristine McKenna, *Joel and Ethan...*, s. 180.

<sup>28</sup> Andrew Pulver, *Pictures That Do...*, s. 191.

<sup>29</sup> Kristine McKenna, *Joel and Ethan...*, s. 180.



W *Człowieku, którego nie było* odnajdziemy przede wszystkim odniesienia do *Podwójnego ubezpieczenia*. Najbardziej oczywisty jest tu fakt, że panińskie nazwisko żony Big Dava i jednocześnie nazwa rodzinnej firmy jest takie samo jak nazwisko książkowej *femme fatale* Phyllis i brzmi Nirdlinger. Analogie można także odnaleźć w relacjach Walter–Phyllis–Lola oraz Ed–Doris–Birdy. W życiu obu głównych bohaterów pojawiają się dwie kobiety: jedna żądna pieniędzy (odpowiednio Phyllis, Doris), druga niewinna (Lola, Birdy). Przy czym Birdy okazuje się pozornie czysta i pozbawiona skazy, a w rezultacie ma cechy Nabokowowskiej Lolity – kuszącej i próżnej nimfетки, co anonsuje scena, w której siedząc na łóżku, wyraźnie uwodzi Eda. Opowiedziana w powieści historia, podobnie jak historia Crane’a, okazuje się spisaniem przez głównego bohatera Waltera Huffa (postrzelonego, nie zaś umierającego), przyznaniem się do winy – rodzajem polisy dla firmy ubezpieczeniowej – które sporządza w kajucie statku, uciekając jednak wraz z Phyllis przed egzekucją i wymiarem sprawiedliwości, a nie oczekując na karę. Co ciekawe, Phyllis, podobnie jak Doris, choć z innych przyczyn, popełnia samobójstwo. Film Wildera, przypomnijmy, proponował zupełnie inne zakończenie. Przede wszystkim umierający bohater nagrywa w nim swoje wyznanie jako spowiedź dla szefa. Jest to więc dobrowolne i wynikające z potrzeby duchowej oczyszczenie. Keyes z kolei nie pomaga Walterowi (dla dobra firmy ubezpieczeniowej, jak w powieści) czmychnąć, nie ma mowy o żadnym układowie, a *femme fatale* ginie w strzelaninie, jaka wywiązuje się między kochankami. U Wildera triumfuje prawo i winni bezwzględnie muszą zostać ukarani. U Caina triumf odnoszą merkantylne interesy. Coenowie z kolei pokazują egzekucję Eda jako rodzaj fantazmatu. Surrealistyczna wizualnie scena końcowa nie daje jednoznacznej odpowiedzi i pozostawia widza z pytaniem, czy wyrok wykonano naprawdę, czy może jest on tylko częścią literackiej fikcji (Ed spisuje swoją historię na użytek jednego z męskich czasopism) człowieka, który odnalazł za sprawą sztuki samospelnienie? A może to jedynie zakończenie wymyślone, aby zaspokoić gusta czytelników tego typu prasy?

Pobrzeżmiewają tu także echa *Mildred Pierce*. W jednym z wywiadów Ethan Coen wspomina, że starali się o prawa autorskie do tej powieści, gdyż interesowała ich ona jako saga miejsca i czasu<sup>30</sup>. Praw nie udało się nabyć, ale *Człowiek, którego nie było* jest nie tylko opowieścią kryminalną (w duchu Cainowskim może w najmniejszym stopniu, gdyż na bieżąco dowiadujemy się, kto kogo i dlaczego zabił, brak jest więc zagadki do rozwiązania), lecz także może być rozpatrywany jako saga miejsca i czasu właśnie. Coenowie zastępują Glendale (tam rozgrywa się powieść Caina)

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 182.



miasteczkiem Santa Rosa, ale czyniąc aluzje do reperkusji II wojny światowej, wybuchu bomby atomowej, niepokojów związanych z inwazją istot pozaziemskich, oddają klimat Ameryki przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych oraz charakter życia w podmiejskich suburbiach. W tym celu odwołują się zarówno do kina *noir*, jak i wprowadzają elementy filmów *science fiction* z lat pięćdziesiątych. Ed Crane, gdy go poznajemy – podobnie jak Mildred Pierce – jest, parafrazując Alicję Helman, „mężczyzną udomowionym”, żyjącym codziennością, choć w odróżnieniu od bohaterki Caina posiadającym zawód, tyle że to Doris jako główna księgowa wydaje się zarabiać na ich utrzymanie. Przywołana badaczka, analizując wierniejszy powieści niż arcydzieło Curtiza miniserial Todda Haynesa z 2011 roku, w następujący sposób pisze o Mildred: „Bohaterka jest nader przeciętną amerykańską żoną z prowincji, której życie układa się, do czasu, podobnie jak losy wielu innych, podobnych jej postaci, znanych nam z filmów starszych i nowszych”<sup>31</sup>. Analogiczną opinię można poczynić w odniesieniu do Eda Crane’a.

Przede wszystkim jednak punktem wyjścia dla filmu Coenów staje się powieść *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*. To ona stanowi matrycę modelującą przebieg wydarzeń. Jednak ten sam schemat nie tylko zostaje znacząco zmodyfikowany, lecz wpisane weń treści zostają pogłębione tak, że zyskują bliższy egzystencjalizmowi wydźwięk. Powieść opowiada historię przypadkowego spotkania wiecznie nieposiadającego pieniędzy, żyjącego z dnia na dzień obieżyswiata Franka i pięknej zamkniętej w życiu kury domowej Cory oraz ich namiętnego romansu. Jest to także opowieść o dwójce ludzi, których wspólnym pragnieniem staje się ucieczka od codzienności, ale celem nadrzędnym pozostaje zbudowanie trwałej emocjonalnej relacji z drugim człowiekiem, czemu na przeszkodzie staje społeczeństwo skutecznie alienujące bohaterów i zdolne ich poróżnić. Rozczarowanie życiem i chęć spełnienia marzeń wiedzie parę ku ryzykownemu planowi zabicia męża Cory i przejęcia jego przydrożnej restauracji. Bohaterami targają silne, niekiedy sprzeczne namiętności, ale i łączy ich wyjątkowe uczucie. Cainowskimi bohaterami rządzą więc skrajne emocje, nieopanowane żądze, mamy do czynienia ze spektaklem żarliwych porywów uczuć i niepohamowanych afektów, a poczynaniami protagonistów kierują nie rozum, lecz zmysły, popędy i pragnienia, choć te są krótkoterminowe, nie posiadają głębokiej motywacji, są wynikiem chwilowego impulsu. Ten ważny aspekt powieści Caina w filmie Coenów jest nieobecny. Crane, próbując się także wyrwać z pułapki codzienności, porzucić swoją rolę fryzjera, którego nikt nie rozpoznaje na ulicy bez fartucha, uwolnić od niebytu, na jaki skazuje go społeczeństwo oraz dążąc do

---

<sup>31</sup> Alicja Helman, *Twórcza zdrada...*, s. 278–279.



odmiany swojej fantomowej egzystencji, działa odruchowo. Nic go jednak nie wzrusza, nie działa on pod wpływem namiętności. O ile w obu przypadkach mamy do czynienia z obcością wobec świata, a relacja ja–Inny ma charakter antagonistyczny, o tyle w filmie całkowicie dominuje solipsyzm bohatera. Cora i Frank planują wspólną przyszłość, nawet w *Podwójnym ubezpieczeniu* Walter Huff zadurza się w Loli. Crane nie próbuje nawiązać żadnych emocjonalnych związków. Doris od zawsze jest mu obojętna, a Birdy interesuje się ze względu na swoje umiłowanie do muzyki, pozbawiony jest więc całkowicie wiary w możliwość poprawienia swojego losu poprzez wejście w jakiegokolwiek relacje z Innymi. Frank i Cora pragną siebie emocjonalnie, relacja Waltera i Phyllis oparta jest na fizycznej fascynacji. W prozie Caina pesymizm ewoluuje, namiętność zostaje zastąpiona czystą seksualnością i erotycznym pożądaniem. Coenowie idą o krok dalej, pokazując związki oparte na czystym uprzedmiotowieniu, wymianie i kontraktowości, gdzie nie ma już nawet seksualności (Ed nie sypia z Doris, a Big Dave od dawna nie dotykał swojej żony). W świecie *Człowieka, którego nie było* istnieje jedynie czysta wymiana handlowa w imię społecznych oczekiwań (Ed–Doris) lub biznesowych kontraktów (Doris–Big Dave). U Caina destrukcyjne działania bohaterów są wynikiem uwikłania w relacje z Innymi, u Coenów w większym stopniu wynikają z przypadkowości i absurdalności świata.

Analogenicznie w obu dziełach występuje podwójny proces oraz samochodowy wypadek (tytułowe podwójne dzwonięcie listonosza), choć i tym razem mamy do czynienia ze zmianami. W książce najpierw Frank i Cora stają przed sądem i są (słusznie) podejrzani o zabicie męża kobiety. Para zostaje uniewinniona, lecz relacje między nimi ulegają znacznemu nadwątleniu. Po raz drugi przed wymiarem sprawiedliwości staje Frank i zostaje skazany za zabicie Cory, co po raz kolejny, jest skutkiem samochodowej kraksy. Tym razem jest jednak niewinny. Do kolizji dochodzi przypadkowo. Frank wiezie ciężarną Corę do szpitala i zderza się z ciężarówką. Dodatkowo w klasycznej i poklasycznej adaptacji *noir* powieści wypadek jest wynikiem pocałunku między kochankami, którzy na nowo zaczynają sobie ufać. W *Człowieku, którego nie było* do pierwszego procesu dochodzi po śmierci Big Dave’a, o którego zabicie oskarżona zostaje niczego niepodjęzawająca i niewinna Doris. Choć Ed przyznaje się do winy, nikt mu nie wierzy. Doris popełnia samobójstwo, a sekcja zwłok ujawnia, że była w ciąży (jak się jednak wyjaśnia – z Davem). Drugi proces rozpoczyna się po wypadku samochodowym Eda i Birdy. Kraksa jest następstwem seksualnej propozycji, jaką nastolatka składa bohaterowi (*felatio*). Oferta zostaje jednak przez niego odrzucona, co ostatecznie burzy relację tej pary. Niemniej oboje wychodzą cało z wypadku, a Crane, ku swojemu zaskoczeniu, po wybudzeniu się



ze śpiączki zostaje oskarżony o morderstwo Tovelliera, nie Birdy czy Dave'a. O ile u Caina bohaterowie są winni, a drugi proces funkcjonuje jako rodzaj fatum, wyroku losu, który musiał osiągnąć odpowiedzialnych za zbrodnię, o tyle Crane zabija przez przypadek, bez determinacji i jeśli jest winny, to szantażu, a skazany zostaje za morderstwo, którego nie popełnił. Jedyнным świadomym wyborem Crane'a staje się decyzja o wyłudzeniu pieniędzy od kochanka żony, czego konsekwencje potem ponosi. Śmierć Big Dave'a z ręki Eda jest wynikiem samoobrony. Niewinność bohatera poświadcza ujęcie, w którym spogląda na swoje dłonie, lecz te są czyste, nieskalane krwią.



Fot. 4.1. Zbliżenie na dłonie bohatera, czyli wizualny dowód jego niewinności  
(*Człowiek, którego nie było*, 2001)

Nie ma więc w filmie – jak u Caina, a potem w filmach *noir* – fatum. Jest zaś bardziej egzystencjalna przypadkowość świata... *nothing comes with guarantee* oraz kwestia odpowiedzialności za podejmowane wybory. Jak zauważa Steve Sanders:

Podczas gdy egzystencjalizm kładzie nacisk na wolność jednostki w ustanawianiu własnych wartości, film *noir* oferuje wgląd w czynniki limitujące ludzkie wybory, ze szczególnym uwzględnieniem fatalistycznego wpływu przeszłości. Za sprawą takiego postrzegania życia film *noir* w sposób najbardziej znaczący różni się od egzystencjalizmu. Egzystencjaliści poszukiwali uwolnienia od determinizmu swoich czasów w wysoce zindywidualizowanym sposobie myślenia oraz działania, w ten sposób egzystencjalny wybór był ostatecznie aktem odkupienia. Jak pisał Jean-Paul Sartre w *Byciu i nicości*: „Dla człowieka być oznacza wybierać siebie”<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Steven M. Sanders, *Film Noir and the Meaning of Life*, [w:] *Philosophy of Film Noir*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2007, s. 97.



U Coenów drugi proces, proces Crane'a okazuje się nie być wynikiem działania fatum oraz przeszłością, która wraca do bohatera i domaga się zadośćuczynienia za popełnione winy, ale arbitralnym i absurdalnym zrządzeniem losu. Ponadto bohater, dopuszczając się szantażu, podejmuje świadomą decyzję, zgodną z wartościami, jakim hołduje. Decyzja ta jest też pierwszą w procesie dążenia do samookreślenia i pierwszym krokiem w kierunku życia autentycznego.

Zarówno w przypadku powieści, jak i filmu mamy do czynienia z podobną konstrukcją narracyjną. Zastosowana zostaje pierwszoosobowa narracja retrospektywna, która początkowo wydaje się relacją z wydarzeń i próbą rekonstrukcji wypadków, jakie zaprowadziły bohaterów w egzystencjalny ślepy zaułek. Narrator postrzegany jest jako wiarygodny (a przynajmniej nie ma sygnałów podważających jego prawdomówność), historia zaś odbierana jako rodzaj spowiedzi wynikającej z potrzeby duchowej, co ujawniają jednak dopiero końcowe partie książki i filmu. W filmie *noir* – jak zauważa Winfried Fluck – subiektywna kamera, retrospekcje i narracja z offu dodatkowo sytuują widza w roli powiernika i współnika bohatera oraz wzmacniają identyfikację z nim<sup>33</sup>. Jednak w powieści i obrazie Coenów odmienny jest stopień dystansu bohaterów do tego, co stało się ich udziałem. Crane pozostaje niewzruszony i chłodny, Frank – emocjonalnie zaangażowany. Stąd trudniej nam identyfikować się z tym pierwszym, choć taka możliwość nie zostaje całkowicie zablokowana, gdyż Ed wydaje się prostym, nieskomplikowanym i mimo wszystko szczerym „facetem z sąsiedztwa”. Istnieją też analogie w zakończeniu. Z ostatnich stron powieści i finałowych scen filmu dowiadujemy się, że obaj bohaterowie przebywają w więzieniu i swoją historię snują świadomi nieodwracalności własnego losu, co w duchu *noir* pogłębia pesymizm. Obaj też spisują własną historię, ich opowieści są więc wywodem przemyślanym, bardziej uporządkowanym i skonstruowanym z myślą o potencjalnym odbiorcy niż w przypadku spowiedzi/wypowiedzi ustnej (taką możliwość sugeruje początek filmu). Frank powierza swój manuskrypt ojcu McConnellemu. U Caina czytamy:

Jeśli egzekucja zostanie wstrzymana, przechowaj notatki (duchowny – K. Ż.), jeśli dostanę złagodzenie kary, spali je. Nikt nigdy się nie dowie, czy popełniono jakieś morderstwo. Ale jeśli mnie powiesz, spróbuję znaleźć wydawcę<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Winfried Fluck, *Crime, Guilt and Subjectivity in Film Noir*, „American Studies” 2001, no. 46 (3), s. 392.

<sup>34</sup> James M. Cain, *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*, przeł. Magdalena Rychlik, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2010, s. 97.



Spowiedź jest tu więc warunkowa i ma zostać wyjawiona tylko w określonych okolicznościach, co jednak paradoksalnie potwierdza jej szczerość. W *Człowieku, którego nie było* podobnie okazuje się, że mamy do czynienia z opowieścią przeznaczoną do publikacji w magazynie dla mężczyzn. Crane przyznaje się do winy przed sądem, a linia obrony drugiego adwokata opiera się na okolicznościach łagodzących. Ponadto głos z offu Crane'a informuje:

Na początku nie wiedziałem, jak to się stało, że się tu znalazłem [w więzieniu – K. Ż.]. Krok po kroku i już wiedziałem. Tak jak to wam opowiedziałem. Krok po kroku. Ale nie widziałem, żadnego schematu. Nadszedł koniec, a ja jestem zadowolony, że jakaś gazeta dla mężczyzn kupiła moją historię. Spisanie jej pomogło mi się wypłatać. Płacą mi pięć centów za słowo, więc proszę wybaczyć, jeśli za nadto się rozwodzę. Można powiedzieć, że wszystkie luźne elementy dopasowały się.

Wypowiedź ta jednak kwestionuje prawdomówność narratora, który może fikcjonalizować wydarzenia, ich status jako obiektywnych zostaje podważony. Czemu osoba skazana na krzesło elektryczne miałaby troszczyć się o kwestie finansowe? Niemniej Crane w świetle własnej wypowiedzi ukazany zostaje jako człowiek świadomy natury świata, a proces twórczy staje się katalizatorem refleksji nad charakterem ludzkiej egzystencji.

W filmie i powieści pozornie zbieżny jest też stosunek bohaterów do życia pozagrobowego, a więc perspektywy istnienia Boga. Frank tuż przed egzekucją konkluduje: „Życie po śmierci wydaje mi się realne, choć nie wierzę we wszystko, co mówi ojciec McConnell. Wierzę, kiedy jestem myślami z Corą. Jak zaczynam się zastanawiać, wszystko wydaje się zbyt pogmatwane”<sup>35</sup>, a następnie prosi czytelników o modlitwę, aby mógł być z ukochaną. Uczucie, jakie żywił do kochanki, tłumaczy jego chęć spotkania z nią w zaświatach i jest logiczną konsekwencją toku wydarzeń. W *Człowieku, którego nie było* Crane nie jest osobą wierzącą, do kościoła chodzi z Doris we wtorki, aby ta mogła grać w bingo, ale żona pozostaje mu obojętną. Postać księdza pojawia się tylko w krótkiej przebitce jako element egzekucyjnego *tableaux*. Jednak wymiar duchowy i religijny życia bohatera w filmie są obecne za sprawą wątku UFO – jest to rodzaj nowoczesnej wariacji na temat metafizycznych potrzeb człowieka. Ed powie zresztą, że martwi go zło, które uczynił, ale nie ma wyrzutów sumienia i niczego nie żałuje. W więziennej celi, tuż przed egzekucją, będzie snił o pojawieniu się statku kosmicznego na dziedzińcu. Jego spotkanie z absolutem to wizja przybycia pozaziemskich istot. W ostatniej scenie powie: „Nie wiem, dokąd zmierzam, co napotkam poza ziemią i poza niebem, ale nie boję się odejść. Być może to, czego nie rozumiem, rozjaśni się, tak jak rozprasza się mgła. Być może będzie tam Doris. Być może tam będę mógł jej powiedzieć wszystko to, na co tutaj nie ma słów”. Ed myśli

<sup>35</sup> Tamże, s. 98.



więc nie o życiu pozagrobowym, raju w kategoriach religijnych, lecz o przestrzeni „poza ziemią i poza niebem”, a dokładniej możliwości znalezienia się w rzeczywistości, w której cokolwiek się „rozjaśni”, w której „rozproszona zostanie mgła” i możliwe jest „powiedzenie tego, na co tutaj nie ma słów”, co sugeruje tęsknotę za rzeczywistością pozbawioną absurdu, chaosu, gdzie istnieje szansa na komunikację na linii ja–Inny. Palmer słusznie zauważa, że:

Coenowie nie traktują serio zadumy Eda nad sprawami duchowej transcendencji. Jego nadzieje na taką transformację, w rzeczy samej przyjmują kształt komiksowej z ducha fantazji. Antycypowane wizualnie, ostatnie momenty życia Eda rozgrywają się w sali egzekucji, której abstrakcyjny, minimalistyczny wystrój przywodzi na myśl niemiecki ekspresjonizm, taki, jakim widziałby go Walt Disney. Innymi słowy, nadzieje Eda są przez narrację ironizowane i pokazywane jako niemożliwe do spełnienia. Coenowie być może komentują religijne ożywienie, które ogarnęło Amerykę tęskniącą za teologiczną pewnością oraz wpłynęło na zwiększenie liczby członków kościoła. Nadzieje i wizje Eda są niemogącymi się ziścić snami czasów rozczarowania i wątpliwości, czasów, kiedy to poszukuje się ucieczki od „konkretności” historycznej chwili, która – jak sugerują Coenowie – trwa w cieniu niedającej się wyciszyć groźby nuklearnej anihilacji, niezaspokajanej potrzeby przynależności i nieograniczonego pragnienia samorozwoju<sup>36</sup>.

Stąd też zapewne w filmie pojawia się scena rozzarowującej Eda wizyty u wróżki, która ma pomóc bohaterowi nawiązać kontakt z nieżyjącą już Doris. Bohater szuka remedium na swoje religijne lub duchowe niepokoje, ale go nie znajduje.

Cainowscy bohaterowie, bardziej niż protagonista *Człowieka, którego nie było*, uwikłani są w społeczne relacje. W większym stopniu ich egzystencja nadal zależna jest od systemu obowiązujących moralnych wartości oraz oparta na wierze w możliwość nawiązania relacji z drugim człowiekiem, co – jak sądzą – może być antidotum na niepokoje i absurd świata. Bohatera *Człowieka, którego nie było* nie ograniczają ekonomiczne horyzonty czy społeczne instytucje (ma żonę, dom, stabilną pracę), ale samo życie, które mija pozbawione sensu i przyczyny. Jego udręka ma charakter czysto egzystencjalny, bardziej abstrakcyjny i filozoficzny, mniej zdeterminowana jest przez okoliczności.

### 3. Ed Crane – bohater powieści egzystencjalnej

O ile struktura narracyjna i fabularny przebieg wydarzeń wywodzą się i posiadają wiele elementów wspólnych z powieścią *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*, o tyle konstrukcja bohatera filmu przywodzi na myśl protagonistów

---

<sup>36</sup> R. Barton Palmer, *Joel and Ethan...*, s. 79.



*Obcego* Alberta Camusa oraz *Mdłości* Jean-Paul Sartre'a. Można nawet powiedzieć, że Ed Crane ewoluuje. Gdy go poznajemy, postawa, jaką reprezentuje, bliska jest postawie Meursaulta, jednak wraz z rozwojem akcji wyraźnie zaczyna kroczyć drogą Roquentina. Coenowie uzupełniają więc Cainowską prozę, wyraźnie pogłębiając jej wymowę o egzystencjalny wymiar.

*Obcy* Camusa i *Mdłości* Jean-Paul Sartre'a powstały w zbliżonym czasie. Kiedy w 1938 roku Sartre publikował swoją debiutancką, jeszcze młodzieńczą powieść, Camus pracował nad pierwszymi szkicami do *Obcego* (ukazały się one później pod znaczącym tytułem *Szczśliwa śmierć*). Finałnie powieść ta ujrzała światło dzienne w roku 1942, co zbiega się z początkami rozwoju klasycznego filmu *noir*. Oba teksty to literacka wykładnia filozoficznych koncepcji dwóch czołowych egzystencjalistów, a więc rodzaj powiastki filozoficznej. Jak pisze Jacek Trzynadel *Mdłości* zapowiadają linie rozwojowe i późniejszą, pełniejszą formułę filozofii egzystencjalnej. Ponadto badacz wskazuje, że dla obu powieści ważny tematem jest obcość i absurd, ponieważ bohaterowie czują, że pochodzą skądinąd i nie należą do świata gruntownie im obcego<sup>37</sup>. Należy podkreślić, że Coenowie nie wspominają w wywiadach o inspiracji *Obcym* czy *Mdłościami*, jak czynią to w przypadku prozy Caina czy filmów Hitchcocka. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można jednak założyć, że znali obie powieści, zwłaszcza Ethan jako absolwent Wydziału Filozoficznego Princeton University z całą pewnością miał z nimi styczność. Oczywiście Meursault i Roquentin różnią się od siebie, odmienny jest ich stosunek i podejście do świata zewnętrznego, gdyż „Obcość [jest – K. Ż.] głębiej uświadomiona myślowo u Roquentina, bardziej odruchowa u Meursaulta. Meursault to właściwie prostaczek wobec intelektualisty Roquentina”<sup>38</sup>. Crane nie jest też kopią żadnego z nich, jednak w pewnych aspektach przypomina obu.

Meursaulta cechuje nie tylko obcość, lecz także obojętność wobec świata. Możliwość awansu, kariery, przeniesienia się do Paryża czy miłości kwituje zdawkowym „jest mi wszystko jedno”. Gdy Maria pyta go, czy ją kocha, odpowiada, że to nie ma żadnego znaczenia, nawet wiadomość o śmierci matki przyjmuje bez większych emocji. Życie mu odpowiada, jak się wyraża, pozbawiony jest wszelkich ambicji, nie chce odmiany, pozostaje apatyczny i obojętny. Działa odruchowo, schematycznie, zgodnie z wymogami konwenansów społecznych, ale bez emocjonalnego weń zaangażowania. Wyprawia pogrzeb, czuwa przy ciele matki, jednak myśłami pozostaje poza żałobą. Podobny żywot i typ osobowości reprezentuje Crane. Wprowadzające do akcji sceny przedstawiają jego stosunek do

---

<sup>37</sup> Jacek Trzynadel, *Wolność niezbędna i przeklęta*, [w:] Jean-Paul Sartre, *Mdłości*, przeł. Jacek Trzynadel, PIW, Warszawa, s. 5 i n.

<sup>38</sup> Tamże, s. 8.



pracy, domu, życia towarzyskiego. Jest człowiekiem równie milkliwym i trzymającym się na uboczu, co narrator *Obcego*. Widzimy go zazwyczaj nieruchomo siedzącego z papierosem w dłoni, jakby nieobecnego, z tym samym kamiennym wyrazem twarzy.



Fot. 4.2. Zdystansowany wobec świata bohater z ikonograficznymi atrybutami postaci z klasycznego kina noir (papieros, kapelusz, samochód)  
(*Człowiek, którego nie było*, 2001)

Przez lata swojego małżeństwa tkwi u boku żony, z którą nic go nie łączy i poddaje się jej woli. Crane pozostaje bierny nawet w kluczowych kwestiach, np. zgadza się na ślub z niedawno poznaną dziewczyną. W powieści Maria, w filmie zaś Doris wychodzą z propozycją zawarcia związku małżeńskiego, a bohaterowie jedynie „oświadczyń” przyjmują. Ponadto wycofany Ed nie odpowie na pytanie Franka dotyczące eksplozji bomby atomowej. Za to zawieszony nad gazetą powie o Napa Street, gdzie mieszka „Place is OK, I guss” (pol. „Wydaje się, że miejsce jest OK”) oraz „W sumie nie mogłem narzekać”. Dostrzegając monotonię swego małżeńskiego pożycia, podporządkowuje się jej („Nie byłem fanatykiem bingo, ale w porządku, jeśli jej to sprawiało przyjemność. Przynajmniej atmosfera była spokojna”). Nawet domysł o romansie żony z szefem komentuje tym samym, beznamiętnym głosem („Nie to, żeby mi to specjalnie przeszkadzało. To wolny kraj”). Meursault pozostaje do końca niemal człowiekiem dryfującym przez życie i wobec niego niewzruszonym. Gdyby wymiar sprawiedliwości nie wkroczył w jego egzystencję, toczyłaby się ona swoim rytmem, pozostawiając go nieodmienionym i wyalienowanym w bezbolesny, nieuświadomiony sposób.

Meursault, jak Roquentin – pisze Trzynadel – neguje społeczny system wartości i przeświadczeń. Zdaje się na tkwiące w nim samym potrzeby i bezwiedne prawie odruchy, ale odruchy szczerze, spontaniczne, nie wytresowane. Ta obojętność, apa-



tia psychologiczna i filozoficzna, będące rodzajem nieświadomego buntu, skazują go w jego prawdomówności na śmierć<sup>39</sup>.

Crane także do pewnego momentu działa odruchowo – odruchowo i w duchu prawdomówności przyznaje się do zabicia Dave’a, co zostaje zignorowane. Nikt nie traktuje poważnie ani jego samego, ani jego szokującego wyznania.

Swoją obcość Meursault odnotowuje i zaczyna odczuwać, dopiero gdy trafia do więzienia (Camus interesowała kara śmierci jako zagadnienie moralne), gdyż „w więzieniu zrozumie, że był wolny i zagrożony wolnością tak bardzo, że teraz zagrożony jest jej brakiem”<sup>40</sup>. Crane inaczej niż bohater *Obcego* alienację wobec świata, ale i reifikację, której poddają go Inni, uświadamia sobie wcześniej oraz podejmuje działania mające jej przeciwdziałać i wyrwać go z zakłętego kręgu niebytu. Meursault doskonale obywateli się bez Innych, Crane szuka swojego miejsca w świecie. Obaj snują lakoniczną, chłodną w tonie narrację z więzienia, skazani już na karę śmierci. Ale relacja Meursaulta jest miejscami naznaczona dziewiczym zdziwieniem co do kierunku rozwoju wypadków. Jego proces idzie zwykłym trybem, sędzia szybko klasyfikuje zbrodnię, a bohater zostaje zdefiniowany na potrzeby postępowania karnego i w jego ramach jako obojętny socjopata. Na rozprawie zaskakuje go, że ludzie są nim zszokowani, bo dotychczas się nim nie interesowali. Prasa obszernie omawia dokonane przezeń zabójstwo jako rodzaj atrakcji w martwym, wakacyjnym sezonie, co jest dla bohatera rzeczą nie do pojęcia. Crane w większym stopniu analizuje proces, niuanse przebiegu rozprawy oraz działania adwokata (zwłaszcza Riedenschneidera) czy też jego próby uczynienia zeń modern man – człowiek nowoczesnego. Chce pojąć istotę i sens tych zabiegów. Wreszcie opisuje swój przypadek, prezentując własny punkt widzenia. Czyni ze swojego życia historię „na sprzedaż”, ale nawet jeśli to tylko fikcja, dokonuje aktu autokreacji, odnajdując wolność poza działaniami destrukcyjnymi i reifikującymi Innych. Wcześniej, podobnie jak Meursault w trakcie sprawy, dziwił się, że ktokolwiek go rozpoznaje (Birdy jako jedyna widziała w nim Eda Crane’a, a nie fryzjera). W toku procesu wie już, że jego opowieść może być interesująca dla Innych, bo właśnie dzięki niej jest kimś więcej niż fryzjerem. Niemniej:

To, co w zakończeniu filmu i na ostatnich stronach *Obcego* staje się oczywiste, to kontrast pomiędzy fałszywymi konstrukcjami, jakie społeczeństwo przypisuje ludzkim zachowaniom dla własnego komfortu i wygody, a tym, co pierwszoosobowa narracja ujawnia na temat obu protagonistów<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Tamże, s. 9.

<sup>40</sup> Tamże, s. 8.

<sup>41</sup> R. Barton Palmer, *Thinking Beyond...*, s. 283.



Kontrast ten uwydatnia wyalienowanie i obcość. W klasycznym kinie *noir* pierwszoosobowa narracja w połączeniu z retrospekcją akcentowała fatalizm losu i niemożność ucieczki od błędów przeszłości.

Pozostaje kwestia zbrodni. W *Śmierci szczęśliwej* bohater Camus zabija bez skrupułów i dla zysku, w *Obcym* śmierć Araba, do którego Meursault czterokrotnie strzela, w duchu egzystencjalnym jest absurdalna i przypadkowa, nieplanowana i nie służy żadnemu pragmatycznemu celowi ani nie jest naznaczona afektem. Koniec powieści to walka przeciw karze śmierci, a wyrok tak naprawdę jest wyrokiem za brak manifestowania żalu po śmierci matki, a więc – niedopełnienie społecznego konwenansu. Bohater staje w obliczu wymierzonej kary i przyjmuje ją jako formę odpowiedzialności. Crane szantażuje Big Dave'a dla zysku, który ma mu pomóc wyrwać się z pułapki reifikacji. Zdrada żony stanowi czynnik drugorzędny. Samo późniejsze zabójstwo jest przypadkowe i równie absurdatne jak w *Obcym*. Wyrok-pomyłka staje się karą za los, jaki Ed sprowadził na Doris. Richard Gaughran podkreśla, że Meursault i Crane buntują się przeciw swojemu położeniu poprzez akty destrukcji, koniec końców są też w stanie zdefiniować własną tożsamość na nowo,

umieją być szczerzy w ocenie kondycji ludzkiej, takiej, jaką ją znaleźli i do pewnego stopnia przyjmują odpowiedzialność za własne postępowanie. Stojąc w obliczu śmierci, Crane mówi „Niczego nie żałuję. Ani jednej rzeczy. Żałowałem, że byłem fryzjerem”. Mógłby równie dobrze powiedzieć, jak Meursault, „I opened myself to the gentle indifference of the world” [otworzyłem się na subtelną obojętność świata – przeł. K. Ż.]<sup>42</sup>.

W powieści Camus i filmie Coenów świadomość nieuchronności i arbitralności śmierci pozbawia bohaterów jakichkolwiek złudzeń i resztek nadziei. Finalnie świat jawi im się jako obcy, nieludzki, alienujący i nie dający szans na zaspokojenie ich potrzeb, uwzględnienie osobności, wyjątkowości, niepowtarzalności. Tym, co miał do zaoferowania Crane'owi, jest reifikacja. Meursault w najlepszym razie mógł liczyć na obojętność Innych. Film daje wgląd w absurd, który Camus postrzegał jako rodzaj rozvodu pomiędzy umysłem, który pragnie a światem, który rozczarowuje.

Jednak Ed Crane nie tylko bliski jest bohaterowi *Obcego*. W gruncie rzeczy podąża ścieżką intelektualisty Roquentina odczuwającego swoją obcość wobec świata do tego stopnia, że cierpi na tytułowe mdłości.

<sup>42</sup> Richard Gaughran, „What Kind of Man Are You?”. *The Coen Brothers and Existential Role Playing*, [w:] *The Philosophy of the Coen...*, s. 238. Przywołany fragment powieści Camus został przełożony na język polski w następujący sposób: „po raz pierwszy pozwoliłem się ogarnąć tkliwej nieczułości świata”. W tym przypadku wyjątkowo decyduje się na własne tłumaczenie z języka angielskiego. Albert Camus, *Obcy. Upadek*, przeł. Maria Zenowicz, Joanna Guze, PIW, Warszawa 1975, s. 96.



Społeczne mity i konwenanse Roquentin odrzuca radykalnie, porozumienie z Innymi jest dla niego jednoznacznie niemożliwe już w chwili, gdy zaczyna pisać swój dziennik. Jego samotność jest totalna i dla niego samego bezdyskusyjna, dziwi go nawet to, że jest w stanie rozmawiać z drugim człowiekiem. Jak pisze Trzynadel:

Bunt i przerażenie Sartre'owskiego Roquentina wobec istnienia są bardziej totalne niż u Camusa [bardziej totalne także niż w wypadku Eda Crane'a – K. Ż.]. Rzeczywistość nie dlatego jest obca, że człowiek do niej nie należy jako byt pusty, ale i dlatego, że właśnie należy do niej wyłącznie, bo wszystko jest na zewnątrz: słońce, morze, ludzie i wreszcie on sam<sup>43</sup>.

Ponadto zdaje sobie sprawę z bycia istnieniem urzeczowionym i całkowicie poddanym arbitralności egzystencji, wrzuconym weń. W swym dzienniku pisze: „Pojawiłem się przypadkowo, istniałem jak kamień, roślina, mikrob. Moje życie rozwijało się na los szczęścia i we wszystkich kierunkach. Posyłało mi czasem niejasne sygnały. Innym razem chwytalem tylko brzęczenie, z którego nie wynikało nic”<sup>44</sup>. Dostrzega także, choć sam podobnej drogi nie wybierze, że

są ludzie, którzy to zrozumieli, tylko że próbowali przezwyciężyć tę przypadkowość wynajdując byt konieczny i będący powodem siebie samego. A przecież żaden byt konieczny nie może wytłumaczyć istnienia. Przypadkowość nie jest złudzeniem, pozorem, który można rozproszyć; to absolut, w konsekwencji doskonała bezpodstawność<sup>45</sup>.

Owi ludzie przezwyciężający doskonałą bezpodstawność przypadkowości to mieszczenie, których obserwuje w niedzielne popołudnie na ulicach miasta. Wierzą oni w reguły, mechanizmy i prawa oraz budzą w bohaterze wstręt, odrazę, mierzą go. W innym miejscu bohater sam siebie pyta: „Moje istnienie zaczynało mnie poważnie dziwić. Czy nie byłem po prostu pozorem?”<sup>46</sup>. Roquentin analizuje więc własną sytuację i diagnozuje ją w duchu egzystencjalizmu: „Teraz już wiem: Ja istnieję – świat istnieje. I ja wiem, że świat istnieje. To wszystko. Ale jest mi wszystko jedno. To dziwne, że jest mi tak wszystko jedno pod każdym względem: to mnie przeraża”<sup>47</sup>. Dostrzega jednak także, że „Nigdy przed tymi ostatnimi dniami nie przeczuwałem, co to znaczy «istnieć». Byłem jak inni, jak ci, którzy przechadzają się nad brzegiem morza w wiosennych

---

<sup>43</sup> Jacek Trzynadel, *Wolność niezbędna...*, s. 10.

<sup>44</sup> Jean-Paul Sartre, *Młotki*, s. 42.

<sup>45</sup> Tamże, s. 183.

<sup>46</sup> Tamże, s. 43.

<sup>47</sup> Tamże, s. 174.



ubraniach”<sup>48</sup>. Dziennik bohatera to zapis człowieka, który zaczął żyć życiem autentycznym i doświadcza skrajnej samotności, która odbiera nadzieję, ale daje poczucie wolności, ta zaś – jak się wyraża – jest „trochę podobna do śmierci”<sup>49</sup>. Odejście Anny oraz zarzucenie projektu historycznej rozprawy o życiu hrabiego Rebollona ostatecznie pozostawiają egzystencję Roquentina pustą, pozbawioną związków ze światem zewnętrznym i Innymi, ale i w jego odczuciu prawdziwszą, bo nieuzaależnioną od stwarzanych sobie sztucznie bytów koniecznych.

Crane, podobnie jak Roquentin, choć na niższym poziomie, snuje egzystencjalne rozważania. Początkowo związane są one z zadumą nad tym, czemu ludzkie włosy rosną po śmierci. Jego próba refleksji na ten temat zostaje zignorowana przez Franka, ale jest zaczątkiem myślenia o istocie bytu. Włosy, które Ed obcina, sam zauważa, że „są częścią nas”, a jednocześnie są zbierane i mieszane z domowymi śmieciami, a więc traktowane jak rzeczy, stąd bohater zadaje szwagrowi pytanie: „Nigdy nie masz wątpliwości?”. W gruncie rzeczy podnosi kwestię granic egzystencji oraz relacji między ludzką egzystencją a światem zewnętrznym. Frank jednak uparcie pozostaje bezrefleksyjny. Z jego punktu widzenia rozważania Eda mogą tylko wystraszyć chłopca, który siedzi właśnie na fotelu, a więc klienta, a ciągłe rośnięcie włosów jest po prostu dobre dla jego interesu. Ignoruje więc i nie dostrzega niepokoju o egzystencję w obliczu śmierci, która tak naprawdę trafi Eda, widzi problem w perspektywie pragmatyzmu codzienności. W trakcie filmu pojawia się także scena, w której rozważaniom bohatera z offu towarzyszą ujęcia przedstawiające przemierzających ulice Santa Rosa, obserwowanych przez niego z samochodu mieszkańców miasta. Dystans pomiędzy Edem a światem jest tutaj wyraźny. Świat, który obserwuje Crane, funkcjonuje gdzieś na zewnątrz, jest dla niego wyraźnie obcy, co podkreślają wykorzystane środki warsztatowo-formalne (wprowadzenie ruchu zwolnionego oraz skonstrastowanie, na zasadzie kontrplanów, ujęcia pokazującego nieruchomą twarz Eda z ujęciem „przepływającego” tłumy) i treść monologu, w którym Crane konstatuje: „Oni wszyscy, przyłożyli się do swoich interesów. Miałem wrażenie, że poznałem tajemnicę ważniejszą od tego, co naprawdę przydarzyło się Big Dave’owi, coś, o czym nikt nie wiedział. Jak gdyby udało mi się wydostać stamtąd, a wszyscy wciąż krążyli w kółko bez celu”. Crane ma więc świadomość, że nie przynależy do społeczeństwa zaangażowanego w swoje kariery, czyniące żeń ludzi „krążących bez celu” i inaczej postrzega istotę egzystencji, która jest wspomnianą tajemnicą.

---

<sup>48</sup> Tamże, s. 179–180.

<sup>49</sup> Tamże, s. 216.



Wreszcie jak Roquentin pozostaje sam i zdaje sobie z tego sprawę: „[Tolliver – K. Ż.] opuścił już hotel nie płacąc rachunku. Nie jest też uchwytany pod adresem, który mi zostawił, gdzie nie płacił od dwóch miesięcy. Jak mogłem być tak głupi? Wywalić 10 000 \$ na świstek papieru. Facet zniknął jak duch. Wyparował jak Japończyk w Nagasaki. Zniknął. Wszystko zniknęło. Pieniądze zniknęły... Big Dave... Doris jest na dobrej drodze. Jak mogłem być tak głupi?”. Wkrótce jego najgorsze przeczucia sprawdzają się. Żona odbierze sobie życie (Ann w powieści Sartre’a mówi, że „się skończyła”), Birdy wyzna, iż nie interesuje jej kariera pianistki, Riedenschneider zrezygnuje z obrony Crane’a, a Frank pograży się w rozpacz i szaleństwo oraz rzuci bohaterowi w twarz desperacko i z wyrzutem (pomimo wcześniejszych deklaracji o ważności rodzinnych więzów) pytanie: „What kind of man are you?”. Wszelkie nikłe więzi, jakie dotychczas łączyły Eda z Innymi, zostaną ostatecznie zerwane.

W *Człowieku, którego nie było* wybrzmiewa wyraźnie wątek przypadkowości wprowadzony za sprawą nie tylko nieprzewidywalnego dla bohatera rozwoju wypadków, lecz także wyznawanej przez Riedenschneidera zasady nieoznaczoności (zasady nieokreśloności) Heisenberga. Adwokat aplikuje ją do sprawy Doris, oczekując wygranej, ale błędnie ją rozumie i instrumentalizuje na własne potrzeby. Reguła Heisenberga głosi, że istnieją pary wielkości, których nie da się jednocześnie zmierzyć z perfekcyjną dokładnością, gdyż pomiar jednej wpływa na drugą i zmienia ją, co jest wynikiem natury rzeczywistości. Riedenschneider sprowadza tę teorię do tezy: „The more you look the less you know” (pol. „Im bliżej się przyglądasz rzeczom, tym mniej wiesz”) i konstruuje linię obrony tak, aby wykazać ławie przysięgłych, że niewiele wie o zamordowanym, a dokładniejsze przyjrzenie się jego przeszłości może wskazywać na inne motywy i sprawców niż to się wydaje. Przeżywa jednak bolesny zawód. Doris popełni samobójstwo zanim dojdzie do procesu i adwokat traci okazję, aby zabłysnąć brawurową obroną. Jego plan nie dochodzi do skutku pokrzyżowany przez absurdalność wydarzeń. Objawia się nieoznaczoność rzeczy. Śledztwo detektywa ujawnia, że Dave był kłamcą i mitomanem (pierwsza zmierzona wielkość), co wpływa na zachowanie Doris (druga wielkość) i zmienia ją.

Ponadto Crane, inaczej nieco niż bohater *Młodości*, nie odrzuca radykalnie relacji ze światem. Początkowo próbuje odnaleźć swoją tożsamość w obrębie społecznych struktur. Jego myśl o zamianie posady fryzjera na właściciela pralni chemicznej jest wciąż myślą o funkcjonowaniu w ramach społecznie przyjętych i akceptowanych norm. Crane próbuje potwierdzić swoją tożsamość, realizując ścieżkę rozwoju typową dla self-made mana. Jego egzystencjalny niepokój i poczucie wyalienowania ma wyciszyć biznesowy sukces, jednoznaczny ze spełnieniem *American dream*. Tak więc



bez konieczności wychodzenia poza przewidziane i usankcjonowane społecznie hierarchie wartości Crane pragnie ukonstytuować własną tożsamość. Ponadto w tej mierze zdaje się na Tollivera, pokłada nadzieję na zmianę i wyrwanie się z anonimowości w Innym i poprzez Innego. Dystans w relacji Crane'a ze światem i zrozumienie całkowitej wobec niego obcości pojawiają się stopniowo. Zaangażowanie w karierę Birdy jest wciąż związane z wiarą w możliwość pozostania w relacji z rzeczywistością, która jest w stanie zaoferować jednostce dający jej poczucie stabilności system wartości. Ed powie: „Miałem nadzieję, że było też dla mnie wyjście”.



Fot. 4.3. Birdy, kusząca nimfетка i upostaciowienie czystości sztuki  
(*Człowiek, którego nie było*, 2001)

Kolejny system wartości, któremu ufa, związany jest ze sztuką i kategorią piękna. Birdy, upersonifikowanie i wcielenie sztuki, jest dla niego początkowo „good, clean kid”. Jednak dopiero w obliczu śmierci, na którą idzie bez strachu, jakby widząc w niej wolność, Crane jest ostatecznie sam i z samotnością pogodzony. Wychodząc od apatii i obojętności *à la* Meursault, bohater *Człowieka, którego nie było* zmierza w kierunku uświadomionej chłodnej zgody Roquentina na absurd, przypadkowość i wyalienowanie, choć nie przechodzi jego radykalnego buntu.

Karen D. Hoffman, korzystając z myśli Kierkegaarda (jednego z prekursorów wątków egzystencjalizmu, jednak o religijnej orientacji) zawartej w rozprawie *Choroba na śmierć*, wskazuje, że rozpacz bohatera *Człowieka, którego nie było* ma trojaki charakter i ulega ewolucji<sup>50</sup>. U duńskiego filozofa

<sup>50</sup> Karen D. Hoffman, *Being the Barber. Kierkegaardian Despair in „The Man Who Wasn't There”*, [w:] *The Philosophy of the Coen...*, s. 243–262.



skupiającego się na opisie jaźni i świadomości rozpacz jest związana ze złym połączeniem z samym sobą, brakiem możliwości bądź brakiem nieukończoności. Jest to u niego zjawisko negatywne, możliwe jednak do przezwyciężenia poprzez życie w wierze i dzięki wierze (wątek nieobecny ani u Sartre'a czy Camus, ani w filmie). Pierwszy rodzaj rozpacz (*despair of immediacy* – rozpacz tzw. niewłaściwa, czyli rozpacz, że nie jest się świadomym swej osobowości) cechuje nieuświadomienie konieczności odnalezienia siebie poza tym, co wybrali dla nas inni oraz rozpacz nad czymś ziemskim, wiara, że źródłem bólu jest świat zewnętrzny, co wiąże się ze strachem przed utratą dóbr ziemskich równoznacznym z utratą siebie. W przypadku drugiego rodzaju rozpacz (rozpacz słabości, pragnienie niebycia sobą lub bycia kimś innym) rozpoznajemy, że problem nie leży na zewnątrz nas, w rzeczach skończonych, przedmiotach materialnych, nie definiujemy się w kategoriach ziemskich, lecz pojawia się rozpacz w obliczu braku wiecznej jaźni (ang. *eternal self*) i w obliczu niemożności pokonania tej słabości. Na końcu pojawia się, jak to nazywa Kierkegaard, rozpacz, że chce się być sobą, czyli bunt – jednostka skłonna jest do zadumy nad sobą, oddzielona od świata i uważająca swą samotność w obliczu świata za zasadniczą oraz pożądaną, jednak wciąż potrzebuje powiernika, którego brak może doprowadzić do samobójstwa. Chcąc zostać współwłaścicielem pralni chemicznej, Ed realizuje marzenia innych (Tollivera), pragnąc spełnić się jako agent artystyczny Birdy, realizuje marzenia poprzez innych, lecz:

Wraz z końcem filmu zaczyna chwytać możliwości, jakie się przed nim otwierają i podejmować decyzje niezbędne dla stworzenia siebie jako osobnego człowieka. Jednak gdy staje się bardziej refleksyjny i świadomy siebie, dociera do niego także bezsensowność i pustka wielu rzeczy doczesnych. Zaczyna widzieć, że żadne sprawy doczesne nie są w stanie zapewnić mu ostatecznej satysfakcji. Wycofuje się więc ze świata i staje jednostką pragnącą być sobą. Choć odnalazłszy siebie, znów staje się człowiekiem, którego nie było<sup>51</sup>.

Roquentina z Cranem łączy zamiłowanie do muzyki, która w obu przypadkach ma charakter czegoś transcendentnego w ich życiu. Gdy bohater Sartre'a po raz pierwszy cierpi na mdłości, to melodia *rag-time*, kilka nut jazzu i murzyński głos wokalistki wyrrywają go z tego stanu. Crane'a fascynuje nie tyle sama Birdy, ile grana przez nią muzyka. Podobnie bohaterowie odnajdują remedium na egzystencjalny niepokój w akcie twórczym. Roquentin podejmuje przy tej okazji wątek niestałości faktów, które zależą od tego, jak na nie patrzymy, co koresponduje z zasadą nieoznaczoności, w takim kształcie, w jakim wyklada ją w filmie Riedenschneider (znów: „The more you look, the less you know”). Zmagając się z pisaniem książki o Rollebonie, bohater

---

<sup>51</sup> Tamże, s. 262.



*Mdłości* napisze: „Fakty powolne, leniwe, cierpkie zgadzają się w ostateczności z porządkiem, jaki chcę im nadać, ale ten porządek jest w stosunku do nich zewnętrzny. Mam wrażenie, że jest to wysiłek czystej wyobraźni. A na dodatek jestem pewien, że w powieści osoby wydawałyby się prawdziwsze, a w każdym razie bardziej by się podobały”<sup>52</sup>. Rezygnuje więc z rekonstruowania losów prawdziwego Robellona, tropienia w archiwach i bibliotekach faktów. Swoje planowane, fikcyjne dzieło, które ma zawierać coś, co nie może się wydarzyć i umieszczone będzie poza życiem traktuje jako uzasadnienie własnego istnienia. Crane, pisząc dla męskiego magazynu artykuł, być może już jest poza życiem, gdyż właśnie stworzył swoją fikcję i dzięki niej uwolnił się od niebytu swej dotychczasowej egzystencji.

#### 4. W poszukiwaniu utraconej tożsamości

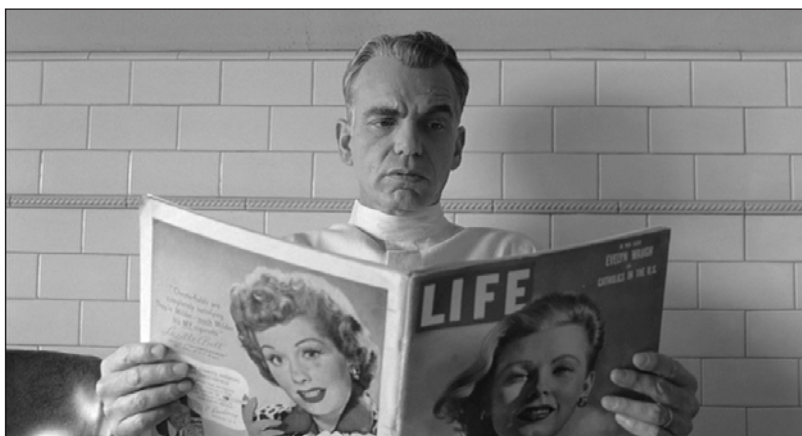
Przesłanką potwierdzającą hipotezę o egzystencjalnych implikacjach filmu są nie tylko nawiązania do *Obcego* i *Mdłości*. Już sam tytuł filmu, a także wcześniejsze, jego robocze brzmienia odsyłają do tego ideowo-światopoglądowego zaplecza. Istnieje szereg możliwości interpretacji tytułowej frazy, ale bez wątpienia jej wydźwięk przynosi na myśl problematykę niebytu, kłopotów z tożsamością powiązanych przecież z pytaniem, dlaczego bohater jest człowiekiem, którego nie było, co z kolei naprowadza na trop relacji między esencją i egzystencją. W myśli Sartre’a egzystencja poprzedza esencję: najpierw jesteśmy wrzucani w świat (w otwierającym film monologu Crane powie: „I stumbled into it or married into it more precisely”<sup>53</sup>), a potem musimy się względem niego określić. W świecie tym nie ma transcendentnych wartości ani moralnych absolutów. Film podejmuje więc temat autokreacji wobec wrogiego świata. Crane to człowiek (a więc egzystencja), którego nie było (a więc pozbawiony esencji). W świecie bez wartości ludzie są niczym, dopóki siebie nie stworzą. Bycie fryzjerem i sprowadzanie egzystencji do tej funkcji jest przyzwoleniem Crane’a dla Innych na urzeczawianie go. Eda więc nie było w sensie samookreślenia, istniał zaś jedynie dla Innych (jako fryzjer). Rayan P. Doom, zauważa, że: „Jego stanowisko fryzjera nie tyle po prostu go opisuje, **ono go definiuje** [podkr. – K. Ż.]”<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Jean-Paul Sartre, *Mdłości*, s. 13.

<sup>53</sup> Frazę *stumbled into something* można przetłumaczyć jako „natknąć się na coś przypadkiem”, co dobrze koresponduje z przekonaniem egzystencjalistów, że sytuacja, w której się znaleźliśmy, nie jest od nas zależna, o czym szerzej piszę w pierwszej części książki.

<sup>54</sup> Rayan P. Doom, *The Brothers Coen. Unique Characters of Violence*, ABC Clío, Santa Barbara–Denver–Oxford 2009, s. 112–113.





**Fot. 4.4.** Ed Crane w stroju fryzjera czyta czasopismo o znaczącym tytule  
(*Człowiek, którego nie było*, 2001)

Należy dodać, że to Inni definiują w ten sposób Eda, jednocześnie reifikując go. Ludzie nie rozpoznają go na ulicy bez fartucha, dla ciotki Doris też jest fryzjerem (choć jak podkreśla to dobry zawód), a gdy wchodzi do hotelowego pokoju Tollivera, ten nie wie, z kim ma do czynienia, dopóki Ed nie wspomni, że spotkali się w salonie, w którym pracuje. Warto podkreślić, iż w filmie dwukrotnie (raz z ust Big Dave'a, raz szwagra Eda Franka) w kierunku bohatera pada pytanie: „What kind of man are you?” (pol. „Jakim jesteś człowiekiem?”). Powtórzenie tej frazy i jej wyakcentowanie sprawia, że staje się ona nie tylko kwestią dialogową sytuacyjnie logiczną (Big Dave zadaje swoje pytanie, gdy dowiaduje się, że to Ed jest szantażystą, a Frank – w sędzie po przyznaniu się Eda do morderstwa), lecz także odautorską metaeksplicacją głównego tematu filmu. Ciekawą uwagę w tym kontekście czyni Barton Palmer, konkludując, że tytuł jest rodzajem kulturowej archeologii filmu, bowiem stanowi „podjętą przez braci Coen próbę powołania do życia protagonisty, takiego, jakim nigdy nie był, ale powinien być”<sup>55</sup>, co następuje poprzez – awizowane w przypadku omawianego filmu już przez tytuł właśnie – bezpośrednie sięgnięcie do zaplecza ideowo-światopoglądowego stojącego za *noir* jako kulturową ideą oraz modyfikacji zbudowanych na jego podstawie przez klasyczne kino hollywoodzkie zespołu wartości i postaw. Pulver wskazuje na dwutorowość możliwości interpretacji tytułu, gdyż „odbija on, jak powiedzieli Coenowie, pustkę Crane'a, jak i kluczowy element fabuły filmu rodem

<sup>55</sup> R. Barton Palmer, *The New Sincerity of Neo-Noir: Example of „The Man Who Wasn't There”*, [w:] *The Philosophy of Neo-Noir*, red. Mark T. Conard, The University Press of Kentucky, Lexington 2007, s. 165.



z thrillerów”<sup>56</sup>. Crane jest nieobecny nie tylko jako człowiek bez tożsamości i właściwości, milczący (jak sam wspomina, nie mówi zbyt dużo), ale i nikomu niewadzący, lecz nie było go także przy morderstwie Tollivera, za które zostaje skazany oraz w gruncie rzeczy nie jest winny morderstwa Big Dave’a dokonanego w akcji samoobrony.

Robocze tytuły projektu w podobny sposób sugerowały egzystencjalną wymowę filmu. Niektóre jak *I, The Barber* czy *The Barber, Crane* podkreślały uwięzienie bohatera w jego statusie społecznym wyznaczanym przez profesję. Inne, przykładowo *I Will Cut Hair No More* lub *None Known My Name* czy *Missing, Presumed Ed*, odpowiednio: odsyłały do niezgody wobec świata lub awizowały egzystencjalne niepokoje. Jeszcze inne, jak *The Other Side of Fate*, dotyczyły kwestii przypadkowości.

Niepokoje trapiące Eda Crane’a i jego problem z tożsamością niewiele mają wspólnego z kryzysem tożsamości bohaterów postmodernistycznych filmów *neo-noir*, którzy, jak pisze Magdalena Kempna-Pieniążek – borykają się przede wszystkim z problemem braku ciągłości i integralności własnego „ja”, które pozostaje pokawałkowane, rozbite, niejednorodne jak w *Mechaniku* (*El Maquinista*, 2004) Brada Andersona, *Memento* (*Memento*, 2000) czy *Śledząc* (*Following*, 1998) Christophera Nolana<sup>57</sup>.

## 5. Alienacja Obcego, czyli historia istoty pozaziemskiej

Stopniowy zanik relacji bohatera z Innymi prowadzi do alienacji, kolejnego ważnego dla egzystencjalistów tematu. Wyobcowanie manifestowane jest za pomocą powracającego wątku UFO. Z jednej strony odsyła on do paranoi społeczeństwa amerykańskiego lat pięćdziesiątych i społecznego kontekstu tamtych czasów, z drugiej – służy wyakcentowaniu sytuacji egzystencjalnej Eda, który jak przybysze z odległej planety – oderwany od rzeczywistości i do niej niepasujący – staje się obcym. Co ciekawe, androgyniczna, smukła sylwetka Billy’ego Boba Thortona oraz jego oszczędna w gestykulacji i mimice gra aktorska czynią z Crane’a także człowieka wizualnie przypominającego istoty pozaziemskie rodem z utrwalonej w popkulturze ikonografii. Wizualny motyw UFO przewija się przez cały film także za sprawą elementów scenograficznych. Klosze żyrandoli, popielniczki, butelki perfum i inne rekwizyty przypominają swoim spłaszczonym, okrągłym kształtem statki kosmiczne rodem z filmów *science fiction*.

<sup>56</sup> Andrew Pulver, *Pictures That Do...*, s. 191.

<sup>57</sup> Magdalena Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 53.





Fot. 4.5. Kadr eksponuje przedmioty o kształcie statku kosmicznego obcych oraz podkreśla alienację bohatera i jego oddalenie od żony  
(*Człowiek, którego nie było*, 2001)

Typowa dlań estetyka sterylności, minimalizmu, wykorzystania geometrycznych kształtów i jednolitych, płaskich powierzchni powraca w kompozycji wielu precyzyjnie i oszczędnie zakomponowanych kadrów. W scenie wypadku samochodowego Eda i Birdy ujęcie ode-  
rwanej od samochodu felgi zostaje, za sprawą wykorzystania zbliżenia, wyabstrahowane do tego stopnia, że ten konkretny i fabularnie ukon-  
tekstwowiony rekwizyt zaczyna przypominać wirujący w powietrzu la-  
tający spodek, a więc odsyła do znaczeń pozafabularnych, metaforycz-  
nych. Nieprzypadkowo zresztą obraz felgi-spodka jest puentą tej sceny. Wszak kraksa staje się ostatnim aktem alienacji Crane'a, który ostatecz-  
nie rozczarowuje się postawą Innego, w tym wypadku Birdy. Jej sek-  
sualna propozycja i wyznanie braku zainteresowania karierą pianistki  
(a więc odrzucenie projektu, który by ich łączył) na dobre pozostawia  
go samotnym i odtrąconym. Także w scenie, w której Ridenschneider  
przedstawia swoją wersję zasady niejasności, odnajdujemy wizualne in-  
spiracje filmami *science fiction*. Stojący na środku pokoju wizyt adwokat  
oświetlony jest jasnym kręgiem świetlnym przypominającym blask rzu-  
cany przez lądujący spodek.

W filmie wątek UFO pojawia się także w planie fabularnym. Związa-  
ny jest z wizytą Ann Nirdlinger w domu bohatera po aresztowaniu Doris,  
a więc w momencie, gdy ten po raz pierwszy dotkliwie odczuwa stratę  
i pustkę. Żona Dave'a przychodzi późnym wieczorem, ubrana w czarną  
żałobną garsonkę i kapelusz z zasłaniającą twarz woalką wygląda bar-  
dziej niepokojąco niż we wcześniejszy scenach. Jej historia o kontakcie  
z przybyszami z obcej planety, związane z tym przypuszczenia, co do



powodów śmierci męża wpisują się w paranoję społeczeństwa amerykańskiego tamtych czasów. Jednocześnie jednak mamy do czynienia ze spotkaniem dwójki najbardziej wyalienowanych bohaterów filmu. Ann i Ed znajdują się pod wieloma względami w podobnej sytuacji. Oboje milczący i wycofani, uwikłani w nieudane związki, pozbawione od dawna seksu oraz zdradzani przez dominujących i ambitnych współmałżonków są ludźmi głęboko samotnymi i wyalienowanymi, odmiennie jednak ten stan rzeczy przeżywającymi. Ann pozbawiona autorefleksji nad własną kondycją wierzy w spotkanie trzeciego stopnia i rządowy spisek. Niezdolna dostrzec absurdu świata i swojego w nim położenia, poszukuje wyjaśnienia spraw poprzez odwołanie się do metafizyki czasów nowocześniejszych. Machinacje na najwyższym stopniu władzy jako próba ucieszenia świadka lądowania obcych stają się dla niej rodzajem zastępczej racjonalizacji absurdu wydarzeń. Crane, pozostając sceptyczny wobec historii Ann, nadlatujący spodek widzi tylko we śnie w więzieniu. Na stoliku, na którym spisuje własną opowieść, leżą magazyny zawierające artykuły „I was abducted by Aliens!” oraz „After ten years of married life... I discover I am an escaped lunatic”. Można więc sądzić, że to one wpływają na jego historię i nocne marzenia. Sen o kosmicznym statku pojawia się tuż przed wykonaniem wyroku, a więc w momencie ostatecznego wyalienowania bohatera. Na widok spodka ten reaguje zresztą spokojnie, bez zdziwienia czy zaniepokojenia. Ed najpierw z aprobatą kiwa głową, po czym wraca do więzienia, co można odczytać jako ostateczne pogodzenie się z własną kondycją oraz wyraz pełnej jej akceptacji i zrozumienia. Crane nie wierzy w UFO w literalny sposób, jak żona Big Dave’a, ale dostrzega problem obcości, której staje się ono w filmie wizualnym symbolem.

Znaczący jest także fakt, że w filmie miała znaleźć się jeszcze jedna scena związana z wątkiem przybyszy z obcej planety. W jednej z wersji scenariuszowych Ed po zabiciu Dave’a wraca do domu, kładzie się obok żony i zamyka oczy, a w kolejnym ujęciu, siedząc na werandzie, widzi wychodzących ze statków obcych, następnie wchodzi do domu i zatyka ręcznikiem szparę w drzwiach, aby uniemożliwić im dostanie się do środka. Coenowie finalnie zrezygnowali z tego pomysłu, uznając, że takie rozbudowanie tematu jest zbędne. Scenę tę można by jednak interpretować jako niezgodę Crane’a na własną alienację, początkowy brak pogodzenia się z wyobcowaniem jako kondycją człowieka, zwłaszcza że opisana scena poprzedzałaby w filmie próby odnalezienia przez bohatera sensu własnej egzystencji w ramach społecznie usankcjonowanych relacji i norm.



## 6. „Ja” jako rzecz

Ważnym tematem podejmowanym przez Coenów jest też reifikacja. Ed najboleśniej odczuwa właśnie urzeczowienie przez Innych i to ono staje się bezpośrednim impulsem skłaniającym go do podjęcia działań oraz próby zdefiniowania własnej tożsamości i podmiotowości, a także finałowego zaakceptowania alienacji.

W sekwencji otwierającej *Człowieka, którego nie było* – zgodnie z zapowiedzią, jaką niesie tytuł – Crane jako główny bohater filmu pojawia się na ekranie stosunkowo późno. Od początku słyszymy jedynie jego głos zza kadru prowadzący narrację. W obrazie jednak najpierw ukazany zostaje klient wchodzący do zakładu fryzjerskiego, następnie widzimy szwagra Franka obcinającego włosy chłopcu, zdjęcie ojca Franka, który założył przedsiębiorstwo, a dopiero potem w kadrze pojawia się narrator i protagonista całej opowieści. Od początku więc Ed przedstawia siebie jako jednostkę pozostającą w cieniu Innych i podporządkowaną pełnionej przez siebie funkcji, poprzez którą zostaje zdefiniowany. Bohaterem sekwencji otwierającej okazuje się zakład fryzjerski, a Crane jest jedynie jego częścią – z racji wykonywanej profesji, choć, jak podkreśla, nigdy nie uważał się za fryzjera (ang. „I’ve never considered myself a barber”). Ponadto odnotowuje, że salon nie jest jego, a on tu tylko pracuje i „strzyże włosy, to wszystko” na drugim stanowisku (pierwsze zajmuje Frank). Egzystencja Eda sprowadzona zostaje więc – poprzez małżeństwo z Doris i wejście do jej rodziny – do egzystencji fryzjera – człowieka funkcjonującego dla Innych, choć równie dobrze bohater mógłby być kelnerem czy barmanem. Społeczna pozycja – w tym wypadku zawód – zawsze ma charakter reifikujący, ale szczególnie dzieje się tak, gdy ma ona charakter usługowy i podległy wobec Innych. Kolejne sceny potwierdzają taki stan rzeczy. Doris dwukrotnie wyręcza się Edem, czyniąc zeń nie równorzędnego partnera w związku, lecz człowieka pozostającego na jej usługach. W jednej ze scen, leżąc w wannie, prosi go najpierw o ogolenie jej nóg, a potem o podzielenie się papierosem, co Ed zresztą czyni. Samą czynność golenia pokazana zostaje w zbliżeniach, przez co twarz Eda pozostaje poza kadrem, a on sam sprowadzony zostaje do roli wykonującego czynność, anonimowego człowieka. Prośba-polecenie zostaje rzucona zza gazety, której lektura całkowicie pochłania Doris. Podobnie zza gazety dochodzi mające być podziękowaniem, odruchowe raczej niż przemyślane: „Kocham cię skarbie”. Nawet w domu Ed pozostaje więc fryzjerem bądź pełni funkcje „usługowe”. W innej scenie zapina żonie suwak od sukienki, co również widzimy w planie bliskim jako czynność ironicznie puentującą ich rozmowę, w trakcie której zostaje zmuszony do pójścia na bożonarodzeniowe przyjęcie. Ponadto



Crane towarzyszy Doris w trakcie gry w bingo, na rodzinnym ślubie i tak dalej. Bycie „mężem” jest więc kolejną „rolą” jego zreifikowanej przez Doris egzystencji. Na przyjęciu weselnym, gdzie udają się tylko dlatego, że – jak ujmuje to żona – „mieli zobowiązania”, ciotka Constanza zapomina, jak Ed ma na imię, ale pamięta, że jest fryzjerem. Podporządkowanie Crane’a i dominująca pozycja jego małżonki dobrze oddaje pozornie błaha sytuacja, którą bohater przypomina sobie, będąc w śpiączce po wypadku (a więc w obliczu zagrożenia śmiercią), co samo w sobie jest świadectwem jej fundamentalnego charakteru. W krótkiej scenie, pełniącej funkcję nieco bardziej rozbudowanej przebitki, Ed wdaje się w rozmowę ze sprzedawcą nawierzchni asfaltowych, który usiłuje za wszelką cenę sprzedać swój produkt. Niespodziewanie do domu wraca Doris, która niegrzecznie i zdecydowanie pozbywa się natręta. Jej autorytatywne zachowanie jawnie koliduje z uległością i spolegliwością Crane’a wobec domokrażcy, a także pokazuje, kto podejmuje wszelkie decyzje w tym związku. Do końca zresztą Doris reifikuje swojego męża. Jej samobójstwo paradoksalnie nie jest spowodowane zrozumieniem roli, jaką odegrał Ed w całej sprawie, ale kompromitacją Big Dave’a. Bohaterka nie dostrzega, że jej mąż mógłby być mordercą, dla niej pozostaje bezwolnym fryzjerem i potulnym partnerem. Wreszcie decyzja Doris o odebraniu sobie życia na dobre wyklucza go ze społeczeństwa. W jednej ze scen, nakręconej w ruchu zwolnionym, Crane przemierza ulice miasteczka. Idąc jednak w kierunku przeciwnym niż otaczający go ludzie, konstatuje: „Wszyscy mnie unikali, kiedy wracałem, jakbym złapał jakąś chorobę. Nikt nie chciał rozmawiać o historii Doris. Można było sądzić, że stałem się duchem”.

Doris nie jest jedyną osobą uprzedmiotowiającą Eda. Prawie wszystkie relacje, w które wchodzi z ludźmi, mają taki charakter lub szybko w tym kierunku dążą. Tolliver nie rozpoznaje Crane’a, kiedy ten odwiedza go po raz pierwszy w hotelu. Najpierw myśli, że do drzwi puka portier, a gdy bohater przedstawia się imieniem i nazwiskiem, jest jeszcze bardziej skonfundowany. Dopiero kiedy ten mówi, że jest fryzjerem, który go strzygł, wie, z kim ma do czynienia i stwierdza, że nie rozpoznał go bez fartucha. Służbowy uniform staje się tu symbolem reifikacji, a personifikujące jednostkę imię i nazwisko słowami, które nic nie znaczą. Oczywiście Tolliver nie domyśla się, w jakiej sprawie odwiedza go fryzjer, pyta czy nie zapomniał czegoś z salonu. Jednak na słowo „interes” ożywia się (zakłada leżący na nocnym stoliku tupecik i siada na łóżku) oraz skupia uwagę na niespodziewanym gościu. Zaproszenie wejścia do środka pada – co ważne – gdy Ed wyznaje, że może zorganizować pieniądze. Przy okazji kolejnego spotkania Crane zostaje wpuszczony do pokoju od razu, od razu też biznesmen wyciąga rękę po kopertę z gotówką. Tym samym dla przedsiębiorcy z fryzjera staje się potencjalnym współlnikiem. Przyjmuje inną,



bardziej „atrakcyjną” funkcję. Crane jako potencjalny inwestor staje się z punktu widzenia Tollivera bardziej użyteczny, jest bardziej „dla niego”. Proces uprzedmiotowienia nadal trwa, a jego konsekwencją jest próba pozbawienia Eda wolności. Biznesmen szuka „cichego” (tak naprawdę biernego) partnera, który dostarczy gotówki i nie będzie w nic innego zaangażowany. Obietnica nadzorowania i zarządzania, kontrolowania, a nawet podziału zysków po połowie stanowi jedynie zasłonę dymną. Ed w planach biznesmena nie zostaje uwzględniony, liczy się tylko jego wkład. Przy kwestii omawiania nazwy nowej firmy (kolejne spotkanie w hotelu) szybko zostaje ustalone, że nazwisko bohatera nie będzie figurowało na szyldach, co jest kolejnym sygnałem reifikacji i depersonalizacji. Tollivier posuwa się zresztą dalej w swych zapędach, składając Edowi seksualną propozycję, jednak ta zostaje odrzucona. W obu scenach Crane siedzi zanurzony w głębokim fotelu, a jego nowy wspólnik rozparty na łóżku góruje nad nim wizualnie.

Podobny stosunek do Eda ma Riedenschneider. Ich spotkanie przy kolacji zaczyna się następującą, znamioną wymianą zdań:

Adwokat: To pan, Crane?

Ed: Tak.

Adwokat: Fryzjer, co? Riedenschneider. Jest pan głodny?

Pomimo że prawnik zna nazwisko klienta, ten pozostaje dla niego fryzjerem, który – co padnie chwilę później – nie posiada odpowiednich kompetencji, żeby się wypowiadać i odzywać („Ja jestem adwokatem, pan fryzjerem, nie zna się pan na tym”). Riedenschneider zaczyna swoją pracę od ustalenia warunków finansowych, po czym nakazuje klientowi milczenie i trzymanie się od sprawy z daleka („Keep the mouth shut”, „I do the talking”), wyraźnie dając do zrozumienia, że on będzie wszystko kontrolował oraz wszystkim kierował. Już na pierwszym spotkaniu z Doris w więzieniu odrzuca wszelkie wyznania Eda, a wreszcie definitywnie odmawia przyjęcia jako linii obrony jego historii będącej wyznaniem prawdy. Wybiera za to nieprawdziwy wariant z szantażem w roli głównej zasugerowany przez Doris. Riedenschneider uprzedmiotawia swoich klientów nie tylko dla zysku, choć i ten odgrywa swoją rolę, lecz także dla prestiżu. Ed i Doris są dla niego marionetkami, którymi można manipulować, a sala sądowa – teatralną sceną, na której odegra kolejny akt swojej sztuki, akt, który ma przynieść mu rozgłos i sławę oraz podbuduje jego ego. Rozprawę sam zresztą nazywa „wielkim pokazem” (ang. *the big show*) i starannie przygotowuje się do niej przed lustrem.

Uprzedmiotowienie Crane’a w wypadku Riedenschneidrea i Tollivera idzie w parze z dążeniem do realizacji *American dream* i jest pokłosiem



indywidualizmu jako jego fundamentu. Tym samym reifikacja wpisana jest w *American way of life* i amerykańską kulturę oraz stanowi jej wykwit. W obu przypadkach mamy do czynienia z tymi samymi strategiami: odbierania prawa głosu oraz pozbawiania podmiotowości, a także sprowadzania jej do ograniczonej funkcji. Zarówno adwokat, jak i biznesmen z Sacramento dominują nad Edem poprzez swoją ekspresję. Nadpobudliwi ruchowo, wciąż gestykujący, bez przerwy mówiący (a nawet monologujący) Riedendchneider i Tollivier sprowadzają fryzjera do roli pasywnego i wycofanego przedmiotu swoich działań. Podobnie traktuje go Frank, który notorycznie mówi i po aresztowaniu Doris natychmiast przejmuje kontrolę nad sytuacją, choć jego pobudki są nieco inne.

Reifikacji bohater zostaje poddany także przez instytucje. Znamienna jest tu scena wizyty Franka i Eda w banku w celu zaciągnięcia kredytu hipotecznego. W obliczu urzędnika nawet dotychczas pewny siebie szwagier głównego bohatera traci rezon. Krótka rozmowa, w trakcie której pracownik banku góruje nad niewysokim Frankiem i siedzącym Cranem, przebiega w następujący sposób:

Urzędnik: Pan Raffo?

Frank: Tak, proszę Pana.

Urzędnik: Proszę za mną.

Frank: Ed może też iść?

Urzędnik: Pan...?

Ed: Crane. Ed Crane.

Urzędnik: Jest Pan także współwłaścicielem zastawu?

Frank: On jest fryzjerem. Drugi fotel.

Urzędnik: Nie właścicielem?

Frank: Nie. Jest z rodziny, to mój szwagier...

Urzędnik: Lepiej by było, gdyby tu poczekał<sup>58</sup>.

W obliczu zagrożenia uprzedmiotowieniem Frank potrzebuje wsparcia Crane'a, jednak odruchowo przedstawia go najpierw jako fryzjera pracującego na drugim stanowisku, sygnalizując tym samym jego podległość, a dopiero później dodaje, że jest jego szwagrem. Ponadto bezwiednie odpowiada na pytanie skierowane do Crane'a, odbierając mu tym samym głos. Dla pracownika banku z kolei rozmówcą może być tylko właściciel salonu, a więc klient, z którego bank czerpie zyski, nie zaś konkretny człowiek. Ed nie jest klientem, musi zostać na korytarzu, co zresztą ostatecznie zostaje nie tyle jemu samemu, choć siedzi tuż obok, ile Frankowi. Gdy ten odchodzi za urzędnikiem prowadzącym go do znajdującego się za barierką, okratowanego pokoju, odwraca się niepewnie. Wyraźnie szuka

---

<sup>58</sup> Tamże.



wsparcia, przeczuwając już swoją klęskę i utratę podmiotowości. W kolejnym ujęciu milcząc, podpisuje podsuwane mu papiery, tym samym traci odziedziczony salon fryzjerski definiujący jego tożsamość, będący tym, co dotychczas dawało mu pewność siebie i społeczną pozycję.

W filmie jedynie dzieci zauważają Crane'a i nie traktują go przedmiotowo. Birdy wie, jak ma na imię, a na ślubnym przyjęciu jeden z licznych siostrzeńców wita go okrzykiem „Wujek Ed!” i domaga się uwagi. Dla pozostałych bohaterów Crane, jak sam konkluduje, „stał się duchem”, w istocie rzeczy stał się jednak przedmiotem. Sytuacja ta ulega zmianie tylko w końcowej scenie. Coenowie, chcąc ironicznie podkreślić, że od reifikacji można jedynie uciec poprzez śmierć, pokazują Crane'a na krześle elektrycznym. Bohater tym razem nie goli nikogo, lecz sam jest golony. Śmierć staje się dla niego skokiem ku wolności, choć ma wymiar absurdu.

Problem reifikacji powraca także za sprawą przedmiotów i stosunku bohatera do nich. W swojej narracji protagonista filmu *Człowiek, którego nie było* przywołuje wciąż świat rzeczy, obsesyjnie i skrupulatnie wyliczając różne aspekty swojej egzystencji, przez co podkreśla własne uwikłanie w materialność rzeczywistości. Salon fryzjerski ma więc dwadzieścia metrów kwadratowych, trzy stanowiska i dwóch pracujących fryzjerów, dom wyposażony jest w lodówkę, sztuczny komin, zmiotkę na śmieci pod zlewem, a włosy chłopców można strzyc „na męsko”, „na prusaka”, „awangardowo”, „na jeża” i tak dalej. Dostrzega także uwikłanie innych w świat przedmiotów oraz ich od nich uzależnienie, np. Doris z dziesięcioprocentową zniżką kupuje w sklepie Nirdlingerów pończochy, perfumy, kosmetyki... Tym samym otaczające go rzeczy stają się esencją świata, takiego, jakim postrzega go Ed już z czasowego dystansu, a on poddawany nieustannej reifikacji czuje się jedną z nich.

W filmie, którego duch *noir* budowany jest poprzez aluzje, konstrukcyjne oraz fabularne nawiązania do prozy Caina, a także odniesienia do literackiej twórczości Sartre'a, Camus i myśli egzystencjalnej, odnajdziemy także elementy klasycznego kina czarnego. Nie zawsze są one oczywiste, niekiedy te, które wydają się w sposób jednoznaczny odsyłać do historii nurtu nie odgrywają znaczącej roli. Często typowe dla filmu *noir* z lat czterdziestych i pięćdziesiątych elementy podlegają znaczącej rekonfiguracji. Jak odnotowuje McKenna:

Film wpisuje się do kanonu gatunku nie tylko za sprawą hojnego szafowania niewiernością, chciwością i prześladowającym bohatera pechem, ale i obecnością obelśnego, żującego wykałaczkę detektywa, śliskiego adwokata oraz pełnej seksu, lecz smutnej sceny golenia (w której Thorton goli nogi McDormand)<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Kristine McKenna, *Joel and Ethan...*, s. 164.



Człowiek, którego nie było to film przewrotny w swych relacjach z klasycznym kinem *noir*. Przy bliższym oglądzie dzieła Coenów okazuje się bowiem, co postaram się udowodnić, że bezpośrednio inkorporowane z tradycji kina czarnego elementy są w gruncie rzeczy rodzajem markerów, przykuwających uwagę widza, ale nie pełnią funkcji zasadniczych i niekiedy stanowią misternie zbudowaną zasłonę dymną, zaś kwintesencja sprawy tkwi głębiej. Bracia Coen oznajmniają niemal *expressis verbis*, poprzez konkretne zabiegi formalne i estetyczne, w jakim kontekście film należy odczytywać, ale istotę tego kontekstu rozwijają i eksplorują już w sposób mniej oczywisty.

Pierwszą wątpliwość i konsternację budzi typ bohatera. Jak zauważa Douglas Keeseey:

Pomimo czasu akcji typowego dla filmów *noir*, czarno-białych zdjęć oraz „nowoczesnego lęku” i „paranoi” przenikających ten film, „główny bohater” *Człowieka, którego nie było* jest odległy od konwencjonalnego bohatera kina czarnego, jeśli chodzi o obsesję i osobowość, o czym mówił Joel Coen<sup>60</sup>.

Pozbawiony emocji, pasywny i wycofany Ed Crane nie daje się ponieść namiętnościom, pragnieniom i żądzom charakterystycznym dla protagonistów filmów *noir*. Miłosne pożądanie czy materialne podniety są mu obce, zemsta z zazdrości lub chęć zysku – nieznane. Uwikłany w kryminalną i melodramatyczną jednocześnie intrygę oraz funkcjonujący pośród kierujących się pragnieniami i obsesjami ludzi, działa inaczej i z innych pobudek niż oni. Nie wyklucza go to jednak z grona postaci należących do kina czarnego i dłań reprezentatywnych. Jego obsesją okazuje się reifikacja, jego pragnieniem – wyrwanie się z jej objęć poprzez zdefiniowanie własnej tożsamości na innych zasadach. Pomimo wyraźnych różnic Crane pozostaje typowym dla kina *noir* antybohaterem, z którego perspektywy pokazany zostaje świat przedstawiony. Peter Bradshaw opisuje go w następujący sposób:

Jest [Crane – K. Ż.] małomówny, uważny i czujny, ani pomysłowy, ani zblazowany, ale całkowicie stoicki; jest cyniczny w swej miłkliwości, a jego desperację przenika nuta dekadencji, co ma swój urok. Najgorsze przekleństwo, które wypowiada to „Heavens to Betsy”. [...] Choć prawie nie słyszymy go w dialogach, dominuje narrację filmu za sprawą swojego mrukliwego, tenorowego głosu z offu. W rzeczy samej jest i go tam nie ma [ang. *there but not there*, gra słów z tytułem filmu – K. Ż.]<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Douglas Keeseey, *Neo-Noir. Contemporary Film Noir From „Chinatown” to „The Dark Knight”*, Kamera Books, Harpenden 2010, s. 58.

<sup>61</sup> Peter Bradshaw, *The Man Who Wasn't There*, [w:] Joel & Ethan Coen *Blood...*, s. 196.



Można by dodać, że Crane jednocześnie jest i nie jest typowym bohaterem filmu *noir*. Na tym właśnie paradoksie zasadza się definicja anty-bohatera, który nie będąc bohaterem ani negatywnym, ani pozytywnym, pozostaje postacią intrygującą i przyciągającą uwagę widzów. W klasycznym kinie *noir* takim bohaterem był zwykły człowiek (jak u Caina) albo detektyw (jak u Chandlera czy Hammetta). Crane ma cechy ich obu. Z jednej strony to przeciętny Amerykanin, fryzjer, któremu przydarza się nietypowa historia, z drugiej jednak nie ulega emocjom, a jego dystans do świata jest już większy w momencie rozpoczęcia akcji, zaś reakcje i działania pozostają zgoła odmienne. Stoicyzm łączy go raczej z prywatnymi detektywami, choć i ci, niekiedy, poddawali się, choćby chwilowo, sile uczuć. Rayan Doom zauważa, że: „Thorton gra jakby rzucił wyzwanie stoicyzmowi Humpherya Bogarta, lecz wskrzeszanie Bogarta nie jest po prostu tanim trikiem – to całkowite odwrócenie tego typu bohatera”<sup>62</sup>. Obaj niewiele mówią, ale bogartowski bohater działa i kiedy to konieczne, ucieka się do przemocy, Crane Coenów po prostu jest i pozostaje niewzruszony światem, nie próbuje go zmienić, lecz kontempluje jego kondycję. Nie przez przypadek więc Joel Coen wśród swoich ulubionych filmów wymienia *Sokoła maltańskiego* (*The Maltese Falcon*, 1944) z Humphreym Bogartem właśnie oraz dzieła Billy’ego Wildera, którego filmy *noir* przedstawiały losy zwykłego obywatela wkraczającego na przestępczą ścieżkę<sup>63</sup>. Winfried Fluck zauważa, że w tym ostatnim wypadku granica między przestępcą a praworządnym obywatelem zostaje rozmyta. Zwykły, przestrzegający dotychczas prawa człowiek w klasycznym filmie *noir* nigdy nie staje się gangsterem, trapi go poczucie winy, a do przestępstwa doprowadza wewnętrzna słabość i nieumiejętność powstrzymania własnych żądz. *Common man*, czy – wykorzystując terminologię Flucka – „*bourgeois-noir*” zazwyczaj walczy ze swoimi zrepresjonowanymi pragnieniami i podwójną osobowością, oczywiście walkę tę przegrywa, gdy tylko spotyka przez przypadek na swej drodze *femme fatale*, czego rezultatem jest zejście na drogę nieprawości, utrata kontroli nad sytuacją. Cechuje go także brak samoświadomości. Trudno uznać, że Ed – na pierwszy rzut oka właśnie typowy, zwykły obywatel – spełnia wszystkie kryteria tego typu bohatera. Nawet jeśli przyjąć, że w jego przypadku rolę kobiety fatalnej pełni domokrażca, to trudno uznać, że Crane daje się ponieść namiętności nie do opanowania oraz że ma jakieś głęboko skrywane pragnienia, które nim kierują czy wreszcie uznać, że jest człowiekiem nieposiadającym

<sup>62</sup> Rayan P. Doom, *The Brothers Coen...*, s. 114.

<sup>63</sup> Zob. Smriti Mundhara, *Interview with Joel Coen*, [w:] *Joel & Ethan Coen Blood...*, s. 189. Co ciekawe, w *Podwójnym ubezpieczeniu* Phyllis, inaczej niż w powieści, nosi nazwisko Dietrichson, w *Człowieku, którego nie było* lekarz sądowy przedstawia się jako doktor Diedrickson.



samoświadomości<sup>64</sup>. Bliżej mu raczej do trzeciego typu postaci wyróżnionego przez cytowanego już Flucka, a więc do wolnego ptaka (ang. *drifter*). W historiach opowiadających jego losy

nie ma miejsca na jakieś autentyczne „ja”, a nawet na podświadomość. Istnieją tylko pragnienia, impulsy, nastroje, które prowadzą jednostkę w kierunku nieprzewidywalnym i wysoce przypadkowym i, jeśli los tak zadecyduje, może to doprowadzić do zbrodni, które są przerażające i do niczego nieporównywalne w swojej bezuczuciowości, beznamiętności, bezcelowości i zimnokrwistości. Samoświadomość nie jest w tym wypadku już istotną kwestią, ponieważ samoświadomość zakłada scalenie podmiotu, który działa na podstawie swojej wiedzy. Bohaterowie tego świata znają swój stan oraz własne słabości całkiem dobrze, ale to im nie pomaga, ponieważ nie mają kontroli nad własnymi słabościami, własnym wewnętrznym brakiem „charakteru” i nie wiedzą, gdzie zaprowadzi ich następny impuls czy pragnienie. Nie ma tu heroicznej walki, bo nie ma podmiotu. W konsekwencji nie może być też mowy o winie związanej z represją pragnień, a więc i wewnętrznym konflikcie, jest tylko absurdałna wina niewłaściwych impulsów<sup>65</sup>.

Ed Crane jest więc fuzją różnych, charakterystycznych dla kina *noir* typów postaci, ale jednocześnie staje się antybohaterem na wskroś modernistycznym.

Michał Januszkiewicz wskazuje, że figurę antybohatera w literaturze odnajdziemy już w dziewiętnastym wieku. Jego cechy ma bohater romantyczny – skonfliktowany ze światem, ustalonym porządkiem społecznym i etycznym oraz narzucanymi przezeń ideałami, a także kontestujący powszechnie przyjęty styl życia. Antybohater romantyczny jest antyidealistą, czyli to „odwrócony idealista: ideały, świat ducha, są tym, czego pożąda – ma jednak świadomość daremności tego pożądania. Świat ideałów nie istnieje”<sup>66</sup>. Kiedy jego zawiedzenie światem wynika z życiowych doświadczeń, odrzuca wiarę w ideały. Jednak jeśli akceptuje istnienie ogólnych wartości, nie wierzy, że można je osiągnąć w uczciwy sposób. W klasycznym filmie *noir common man* często posiadał cechy antybohatera romantycznego właśnie. Wiary w wartości takie jak miłość nie można odmówić Joe Gillisowi z *Bulwaru Zachodzącego Słońca* (*Sunset Blvd.*, 1950) Frankowi Chambersowi z *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) czy Walterowi Neffowi z *Podwójnego ubezpieczenia* (*Double Indemnity*, 1944). Żaden z nich jednak nie wierzy, że w życiu cokolwiek da się osiągnąć bez uciekania się do oszustw, zdrad, a nawet morderstwa, więc układają swoje misterne plany i ponoszą klęskę.

<sup>64</sup> Zob. Winfried Fluck, *Crime, Guilt...*, s. 379–408.

<sup>65</sup> Tamże, s. 403.

<sup>66</sup> Michał Januszkiewicz, *Antybohater: kategoria modernistycznej literatury i antropologii literatury*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. Mieczysław Dąbrowski, Tomasz Wójcik, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 301–302.



Detektywom z kina *noir* z kolei bliżej jest do postawy dandysa czy bohaterów Dostojewskiego. Januszkiewicz wskazuje, że tego typu postaci w literaturze stanowią ogniwo łączące antybohatera romantycznego i modernistycznego<sup>67</sup>. Dandys kontestuje ustalony porządek społeczny, ale nie postuluje żadnego innego, za jego sprzeciwem wobec hierarchii wartości nie podąża konstruktywna i pozytywna propozycja zmian czy alternatywna wizja ładu. Bohaterowie autora *Zbrodni i kary* doświadczają zaś absurdu świata, widzą rozdzźwięk między ideami a rzeczywistością, nie wierzą więc w dobro i istnienie wyższego sensu. Marlowe jest poniekąd dandysem, jednak zanurzonym w absurdalnej rzeczywistości, funkcjonującym w niej dzięki zastępowaniu złudnych społecznych hierarchii wartości własnym kodeksem moralnym. Klasyczne kino *noir*, ograniczone Kodeksem Haysa i naznaczone wpływem amerykańskiej kultury z jej programowym optymizmem (jakkolwiek wyrastające już z ducha modernizmu), operuje antybohaterem romantycznej proveniencji – rozzarowanego światem, ale wciąż przywiązanego do samej idei wartości.

Crane z kolei to już *sensu stricto* bohater modernistyczny. Radykalne przemiany w myśleniu o człowieku, zewnętrznej rzeczywistości i ich wzajemnych relacjach (np. dominacja racjonalności i wydajności w ekonomii, idea równości w polityce, demokratyzacja i liberalizacja życia społecznego, wzrost wartości indywidualizmu, kontestacja mieszczańskiej moralności i odrzucanie autorytetów przez ludzi sztuki oraz humanistyczna interpretacja odkryć naukowych, koncepcje filozoficzne Schopenhauera i Nietzschego, psychoanaliza Freuda) doprowadziły do ukształtowania nowego typu antybohatera. Januszkiewicz wskazuje, że charakteryzuje go: świadomość i zdolność refleksji nad egzystencjalną kondycją człowieka i absurdałnością świata oraz ich nieustanne skonfliktowanie; bierność w obliczu własnej niemocy oraz wycofanie się ze świata w celu kontemplacji własnego „ja”; nieokreśloność rozumiana jako brak tożsamości spowodowany pasywnością i moralną indyferencją; cierpienie będące konsekwencją świadomego życia; pozbawiona rozumowych i moralnych ograniczeń wolność, pojęta jako wartość destrukcyjna<sup>68</sup>. Crane posiada wszystkie oprócz ostatniej cechy modernistycznego antybohatera, bowiem wolność, ku której finalnie zmierza poprzez swój akt narracji, ma wymiar aktu kreacyjnego, co można odczytać jako ukłon w kierunku tradycji *noir*.

Coenowie zachowują więc typową dla kina czarnego figurę antybohatera jako protagonisty, ale rezygnują z elementów otaczającej go aury romantyzmu na rzecz modernistycznego z ducha, pozbawionego nadziei, pasywnego rozzarowania. Wykorzystują także typowy dla klasycznego

---

<sup>67</sup> Tamże, s. 302–304.

<sup>68</sup> Tamże, s. 305–309.



kina czarnego chwyt pierwszoosobowej narracji z offu, która w centrum uwagi stawiała podmiot mówiący. Jednak głos bohatera w klasycznych filmach nurtu słyszeliśmy zazwyczaj na końcu i na początku. Pomiedzy zaś dominowała długa retrospekcja, pozwalająca zapomnieć, że to, co widzimy jest relacją bohatera, a więc zapomnieć o jego prymarnej roli i funkcji oraz przesunąć akcent na akcję. To akcja służyła zwróceniu uwagi na egzystencjalne niepokoje, wyzwalała je i katalizowała. U Coenów jest inaczej. W *Człowieku, którego nie było* mamy do czynienia przede wszystkim z wiwisekcją kondycji Crane'a, wydarzenia są raczej ich tłem. Narracja z offu powraca wielokrotnie w trakcie filmu, nie tylko relacjonuje przebieg zdarzeń, lecz przede wszystkim daje widzowi wgląd w sposób, w jaki postrzega oraz odczuwa je bohater, a jednocześnie staje się świadectwem jego triumfu nad reifikacją poprzez akt opowiadania. Ponadto Crane jest nieustająco obecny na ekranie, czemu służą liczne przedstawiające go plany bliskie. W rezultacie wszystko, co widzimy, może być potraktowane jako eksternalizacja jego myśli czy literackiej fikcji, której jest autorem. Rowell zwraca także uwagę, że w gruncie rzeczy mamy do czynienia z dwoma bohaterami: Edem-narratorem (mówi i dostarcza rozrywki) i Edem-fryzjerem (nie mówi i nie lubi rozrywki)<sup>69</sup>. Jeden jest świadomy, pogodzony ze swym egzystencjalnym losem człowiekiem, żyjącym życiem autentycznym, drugi – wręcz odwrotnie. Owo schizofreniczne rozdwojenie odsyła do typowego dla klasycznych filmów *noir* motywu doppelgängera, obecnego również wewnątrz ramy narracyjnej, na poziomie fabuły, w ramach której Ed to z jednej strony „nieciekawym, nudnym fryzjerem i spiskującym, niebezpiecznym przestępcą”<sup>70</sup>, obserwowany i obserwujący, golący i golony. Rozszczepienie osobowości Eda zostało podkreślane za pomocą wszechobecności luster, tradycyjnego symbolu z rekwizytorni psychoanalitycznej. Paradoksalnie jednak zazwyczaj widzimy Eda stojącego tyłem do zwierciadła (np. w salonie fryzjerskim) albo usytuowanego za inną osobą (np. stojącego za plecami przygotowującej się do wyjścia Doris). W filmie nie zostaje pokazane jego odbicie, bo Ed-fryzjer i mąż poszukuje dopiero swojej tożsamości, pozostając człowiekiem, którego nie ma w sensie esencjonalnym.

Owo podzielenie osobowości Crane'a, jego ciągła obecność jako narratora i podmiotu działającego, daje wielowymiarowy obraz jego kondycji i położenia, ale jednocześnie staje się refleksją nad naturą tożsamości w czasach nowoczesnych, tożsamości, która jest niejednoznaczna, wieloaspektowa, rozbita, zwielokrotniona, a wreszcie – przede wszystkim – niepewna. Czy można bowiem wierzyć historii Eda-narratora tkanej

---

<sup>69</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim...*, s. 280.

<sup>70</sup> Tamże, s. 283.



z prasowych doniesień i zasłyszanych opinii (w jednej ze scen bohater przegląda gazetę z artykułami poświęconymi pralniom chemicznym i odnalezieniu UFO w Roswell, w innej Frank peroruje na temat bomby atomowej<sup>71</sup>)? Niepewność generuje także fakt, o którym pisze Doom: „Inaczej niż w tamtych filmach [klasycznych filmach *noir* – K. Ż.], gdzie spowiedź rozpoczyna się od znanego fatalnego końca bohaterów, Crane nie daje nam wglądu w swoje położenie; nie zdradza, że znajduje się w więzieniu, ani tego, że jego narracja to ostatnie słowa człowieka skazanego, czekającego na karę śmierci”<sup>72</sup>. Niemożliwe jest więc odnalezienie prawdy, prawdziwe poznanie, wszystkim rządzi zasada niejasności Heisenberga wyłożona przez adwokata. Im dłużej (im częściej) oglądamy film, tym mniej wiemy. Paradoksalnie bohater, który dominuje w obrazie, pozostaje dla widza enigmą, człowiekiem, którego nie było – także za sprawą braku przeszłości, która w klasycznych filmach *noir* determinowała losy bohaterów. Życie Eda opowiedziane zostaje od momentu poznania Doris. Kim był i jaki był wcześniej, nie dowiadujemy się. Jest całkowicie uwikłany w teraźniejszość.



Fot. 4.6. Ed, którego lustrzanego odbicia nie widzimy  
(*Człowiek, którego nie było*, 2001)

Podobnie problematyczna okazuje się przeszłość innych bohaterów. W filmie wszyscy kłamią lub zmyślają, każdy ma swoją fikcyjną historię, trudno więc mówić o jakichkolwiek pewnikach. Ann konfabuluje

<sup>71</sup> Prawdziwy incydent przechwycenia rzekomego latającego spodka przez siły powietrzne RAAF w Roswell w Nowym Meksyku miał miejsce 8 lipca 1947 roku. Akcja filmu dzieje się zaś w roku 1949. Ta nieścisłość jest zapewne świadoma. Coenowie dążyli do oddania klimatu tamtych czasów, nie dbając o szczegóły faktograficzne.

<sup>72</sup> Rayan P. Doom, *The Brothers Coen...*, s. 117.



w sprawie UFO, Big Dave – swojej kombatanckiej przeszłości, Doris zafałszowuje księgi rachunkowe i ukrywa romans, adwokat w trakcie procesu nie dba o to, co naprawdę się wydarzyło, a Tolliver najprawdopodobniej jest po prostu oszustem i fałszywym biznesmenem, choć i tego nie wiemy na pewno. Podsumowując wątek niepewności, Rowell pisze:

Ostatecznie, film sugeruje, że prawdy tam nie ma, przynajmniej niekoniecznie musi być. Za to kłamstwa i zmyślane historie – z całym swoim humorem, dramatyzmem, tajemniczością i niekiedy lubieżnością – są wszędzie. Wymysły są uniwersalną „prawdą” filmów, a to, co nieznane znakiem firmowym czasów nowoczesnych<sup>73</sup>.

W *Człowieku, którego nie było* to matactwa i zmyślenia stają się swojego rodzaju *double-crosses*. Jeśli los bohaterów determinuje przeszłość, to jest to przeszłość sfingowana, nieprawdziwa czy urojona.

Odwróceniu, a niekiedy sparodiowaniu ulegają też typowe dla klasycznego filmu *noir* typy bohaterów. Dave Brewster to fałszywy wojenny repatriant, który przewrotnie szczyli się swoimi heroicznymi czynami i radzi sobie dobrze w powojennej Ameryce zamiast żyć traumą przeszłości i cierpieć z powodu niemożności odnalezienia swojego miejsca w społeczeństwie. Doris z kolei jest „nieudaną” *femme fatale*. Choć wizualnie (jest seksualnie atrakcyjna, zamaszystym gestem pali papierosa) i charakterologicznie posiada jej atrybuty (zdradza, manipuluje, kocha pieniądze i zbytek) oraz koniec końców marnie kończy, nie jest odpowiedzialna za zbrodnie (dopuszcza się jedynie fałszowania ksiąg rachunkowych i to pod naciskiem Big Dave’a), a gdy jej plan społecznego awansu pali na panewce, psychicznie się rozsypuje. Doris jak typowa kobieta fatalna, początkowo całkowicie dominuje i kontroluje Eda, ale już nie rozwój wypadków. Jest uosobieniem nowoczesności i za swe wyzwienie (manifestujące się np. odrzuceniem wartości rodzinnych) płaci wysoką cenę (popada w alkoholizm). Paradoksalnie to uległy i bezwolny Ed, gdy postanawia wykorzystać sytuację i szantażować kochankę żony, staje się *homme fatale* filmu. Birdy, zamiast pełnić funkcję wspierającej bohatera dziewczyny z sąsiedztwa (którą literalnie jest!) okazuje się Nabokowowską Lolitą z poważnymi zadatkami na *femme fatale*. Prywatny detektyw, którego wynajmuje Riedenschneider oraz para policjantów prowadzących sprawę również niewiele mają wspólnego ze swoimi protoplastami z kina *noir*. Ten pierwszy jest ograniczonym wyrobnikiem, gliniarze zaś to parodystycznie potraktowany duet nierozgarniętych nieudaczników.

---

<sup>73</sup> Erica Rowell, *The Brothers Grim...*, s. 282.



## 7. Nowoczesne niepokoje bohaterów

W świecie *Człowieka, którego nie było* wybrzmiewają wszelkie niepokoje społeczne, które położyły grunt pod powstanie klasycznego kina czarnego oraz kształtowały jego oblicze (II wojna światowa, wojna atomowa czy zagrożenie ze strony ZSRR zamieniane w wątek inwazji UFO). Mają one jednak charakter ironiczny bądź humorystyczny. Zostają potraktowane jako elementy budowania nastroju tamtych czasów oraz ukłon w kierunku tradycji kina *noir* i filmów *science-fiction* z lat pięćdziesiątych jednocześnie. W jednym z wywiadów bracia Coen przyznają, że widz dostaje najbardziej tandetne elementy amerykańskiej powojennej kultury, które odnaleźć można było w czasopiśmie dla mężczyzn, filmach fantastycznonaukowych o UFO czy w filmach podnoszących kwestie obronności i zdrowia<sup>74</sup>. W filmie *Człowiek, którego nie było* prawdziwym zagrożeniem jest jednak nowoczesność z jej konsumeryzmem oraz destrukcyjnym wpływem na międzyludzkie relacje i stosunki społeczne. Coenowie wyraźnie wskazują, że to przemiany wczesnego modernizmu z kultem kapitalizmu, indywidualizmu i standaryzacją pogłębiają alienację i reifikację oraz skazują jednostkę albo na życie nieautentyczne, albo permanentne wyobcowanie i związane z tym, jak powiedziałby Kierkegaard, bojaźń i drżenie. Modelowymi konsumentami są otoczona kupowanymi ze zniżką dobrami zbytku Doris oraz Riedenschneider, który śpi w najdroższym hotelu w mieście i w ekskluzywnej restauracji zamawia niemal wszystkie potrawy z karty. Właściwie wszyscy bohaterowie (oprócz Eda i Waltera Abundansa) podążają też ścieżką zawodowej kariery mającej zapewnić finansowy awans. Sieć pralni chemicznych czy nowy oddział Dave'a to marzenia typowe, ale i obsesyjnie zaprzątające umysł, determinujące czyny. W rezultacie dochodzi do rozpadu międzyludzkich więzów. Tylko włoska rodzina Doris wydaje się dobrze funkcjonować, lecz pokazana została jako relikwiny przeszłości, od którego niezależna finansowo, ambitna i samodzielna bohaterka pragnie się odciąć. Tolliver i Riedenschneider z dużą dozą prawdopodobieństwa wiodą samotne życie, a związki Dave'a i Eda są nieudane, pozbawione seksu, rodziny zaś niepełne, bezdzietne.

## 8. Kwestia stylu, kwestia gustu

Coenowie przede wszystkim prowadzą grę z wizualnym stylem i ikonografią kina czarnego. Pierwotnie nakręcony na taśmie kolorowej, a następnie przekopiowany na czarno-białą taśmę *Człowiek, którego nie było* nie

---

<sup>74</sup> Andrew Pulver, *Pictures That Do...*, s. 191.



jest tak mroczny, jak klasyczne filmy *noir*, choć takie właśnie można odnieść początkowo wrażenie. Peter Bradshaw nie bez słuszności nazywa ten obraz filmem *noir blanc* argumentując, że większość najbardziej niepokojących scen rozgrywa się w świetle dnia, na zalanych słońcem ulicach, nie we wnętrzach, czego przykładem jest oślepiające światło finałowej sceny egzekucji<sup>75</sup>, a także sceny pojawienia się UFO czy te, w których Ed obserwuje uliczny tłum. Na planie zdjęciowym najwięcej uwagi przywiązywano do światła właśnie. Coenowie robili zdjęcia kostiumów, aktorów, scenografii, a także diegetycznych źródeł światła czarno-białym polaroidowym aparatem fotograficznym, aby sprawdzić jak obiekty te będą wyglądały po przekopiowaniu na taśmę czarno białą, która wydawała im się po prostu bardziej sugestywna i lepiej działająca na wyobraźnię. Koncepcja zdjęć pochodziła jednak od Rogera Deakinsa – operatora, który kolor uznaje za odciągający uwagę widzów, natomiast czarno-biała taśma stwarza – w jego opinii – większą możliwość manipulacji obrazem, gdyż kontrasty świetlne są lepiej zaznaczone. Kolor stanowiłby w filmie funkcję atrakcji wizualnej, zaś jego brak przyczynił się do skupienia uwagi widza na historii i refleksji nad nią. Deakins oświetlał plan inaczej niż mistrzowie kamery klasycznego kina *noir*, którzy stosowali silne i skierowane źródła światła w celu uzyskania głębokiego światłocienia. W *Człowieku, którego nie było* kontrasty nie są tak głębokie (choć i takie się pojawiają), źródeł światła jest mniej, ale są one większe. W rezultacie światło jest więc bardziej miękkie i tonalnie wydobywa oraz oddziela od siebie obiekty, przez co wyglądają one na pełniejsze. Intencją Deakinsa nie było kopiowanie wizualnego stylu kina czarnego, choć jako inspirujące wymienia filmy z Alanem Laddem, np. *Błękitną dalię* (*The Blue Dahlia*, 1946), *Pistolet do wynajęcia* (*This Gun For Hire*, 1942) czy *Dotyk zła* (*Touch of Evil*, 1958) Wellesa, ale stworzenie własnej jego wersji<sup>76</sup>. W konsekwencji strategia wizualna nie sytuuje nas w świecie z przeszłości (tej kinematograficznej oczywiście) i nie czyni z *Człowieka, którego nie było* jedynie kolejnego filmu *retro-noir*, ale opowieść „nową” (a dokładniej otrzymujemy nową interpretację niepokojów z ducha *noir*), niemniej rozgrywającą się w czasie minionym.

Podobne odstępstwo poczynione zostało na poziomie kompozycji kadru, gdzie nie królują asymetryczność, brak kompozycji centralnej, odchylenia od pionu, żabia perspektywa czy dziwne ustawienia kamery. Wręcz odwrotnie – Ed często pokazywany jest w kompozycji centralnej, bowiem jego świat jest światem nudnej harmonii, mieszczańskiego ładu i nużącej codzienności. W rezultacie mamy do czynienia z graficznie uporządkowaną wersją świata *noir*, co jest ukłonem w kierunku obrazów

---

<sup>75</sup> Peter Bradshaw, *The Man Who...*, s. 197.

<sup>76</sup> Zob. Eddie Robson, *Coen...*, s. 231–232.



klasy B należących do tego nurtu, ale i sugestią sztuczności rzeczywistości, w której żyje i funkcjonuje bohater, jego utknięcia w schematach i konwenansach. Wizualne przestylizowanie, na które utyskiwali krytycy, pełni funkcję sensotwórczą, odsyłając do egzystencji zastygłej w formie i wizualnych kliszach.



**Fot. 4.7.** Kadr-klisza lub kadr-ikona wyraźnie wizualnie nawiązujący do sceny otwierającej *Zabójców* (*The Killers*, 1946) Roberta Siodmaka (*Człowiek, którego nie było*, 2001)

W filmie pojawiają się sceny i elementy ikonograficzne ostentacyjnie z ducha kina czarnego, ale ich wykorzystanie, usytuowanie czy sfunkcjonalizowanie nie tyle przeczy wymowie *noir*, ile jej konwencjom i często ma charakter ironiczny. W całym filmie Ed nieustająco pali papierosy, które stanowią bardzo charakterystyczny element repozytorium kina czarnego. Jednak nic z tego nie wynika. Nikt nie komentuje tego faktu ani nie zwraca nań uwagi. Papieros w ustach czy dłoni Eda tak nagminnie obecny nie staje się symbolem jego męskości czy wizualnym znakiem frustracji, nie akcentuje momentów przełomowych. Crane zaciągający się czy wydmuchujący dym jest po prostu człowiekiem oddającym się rutynowej czynności, tak jak rutynowa jest jego codzienność. Wizualnie i ikonograficznie *noir* są też sceny: spotkania Eda w barze z lekarzem sądowym [przywołuje ona zresztą na myśl choćby scenę z *Zabójców* (*The Killers*, 1946) Siodmaka], zabójstwa Big Dave'a czy przerwania rozmowy Crane'a z Birdy przez wejście Doris oraz ich „łazienkowa” randka. W pierwszym wypadku jednak Ed pozostaje niewzruszony przekazaną mu wiadomością o ciąży żony i potencjalnie dramaturgiczne napięcie zamiast, jak oczekujemy, przynieść wybuch frustracji, zostaje spuwentowane przez głos bohatera z offu, który informuje o braku pożycia intymnego w jego małżeństwie. Sama informacja, jak



i jej przyjęcie przez bohatera pogłębiają pesymizm wymowy filmu, dając wgląd w to, jak bardzo Doris i Ed byli sobie obcy, jak daleko posunął się proces rozpadu więzi międzyludzkich oraz jak bardzo ich związek był fikcją stworzoną na potrzeby społecznych norm. W scenie zabójstwa pełnej głębokich światłocieni puentę stanowi brak śladów krwi na rękach Eda, o czym już wspominałam. Bohater nie wpada jednak w panikę, nie cierpi na syndrom *blood simple*. Wręcz przeciwnie, przez nikogo niezauważony, opuszcza sklep, wraca do domu, do łóżka, w którym śpi pijana Doris, a także kontynuuje przerwana przez telefon od Dava narrację z offu. Taki rozwój wypadków niweluje sensacyjność wydarzenia i przenosi akcent na egzystencjalny monolog Crane'a. Dwie sceny z Doris sugerują z kolei, że to ona jest *femme fatale*. W pierwszej widzimy ją zaledwie przez chwilę, kusząco opartą o ścianę i oświetloną od tyłu. Erotyczne napięcie wzrasta, ale natychmiast następuje cięcie montażowe i w kolejnym ujęciu małżeństwo siedzi w samochodzie, a Doris wyraża rozżalenie faktem możliwości utraty szansy na zawodowy awans. Przyziemność jej narzekań niszczy potencjał, jaki sugeruje warstwa formalno-wizualna poprzedniej sceny. Nie dochodzi do uwiedzenia i prób manipulacji przez kobietę fatalną. Podobnie, opisywane już przeze mnie łazienkowe *rendez-vous* małżonków z papierosem w roli głównej jest rodzajem typowej dla filmów *noir* sceny spotkania fatalnych kochanków, która jednak ulega zbanalizowaniu i zamiast podszytego erotyzmem zbliżenia i dialogu, sugerującego seksualne napięcie, mamy do czynienia z nieznośną przyziemnością i, w obu wypadkach, reifikacją Crane'a, sprowadzonego przez swoją żonę odpowiednio do roli szofera i fryzjera.

*Człowiek, którego nie było* braci Coen to film przewrotny. Wizualnie i formalnie najbliższy klasycznemu dziełom kina czarnego. Jednak jego analiza pokazuje, że duch kina *noir* – pogłębiony i przepracowany – kryje się tu nie na poziomie warsztatowym czy formalnym, nie został zakodowany w warstwie obrazowej czy poprzez powtórzenie schematów fabularnych prozy Caina. Twórcy filmu, bracia Coen sięgnęli do filozoficznych źródeł nurtu i pozwolili im wybrzmieć w wymiarze, który był niemożliwy w okresie klasycznym.



## Zamiast zakończenia

### Modernizm czy postmodernizm – kino *neo-noir* i bracia Coen

Analitycznym rozważaniom przedstawionym w poprzednich rozdziałach towarzyszyło pojawiające się w tle pytanie: jak na mapie zmieniających się w kulturze tendencji i przemian paradygmatu kulturowego i estetycznego usytuować współczesne kino odwołujące się do tradycji *noir*? W artykule opublikowanym w czasopiśmie „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”<sup>1</sup> starałam się, przywołując różne definicje i rozumienia modernizmu, udowodnić przynależność klasycznego filmu *noir* do tego paradygmatu. Jednocześnie moim celem było podkreślenie wpływu, jaki wywarła nowoczesność na formalny i treściowy kształt kina czarnego. Sygnalizowałam ponadto przynależność wielu filmów wczesnej fazy *neo-noir* do kina autorskiego, utożsamianego przez Rafała Syskę z dojrzałym modernizmem filmowym, w sztuce określanym także mianem *high modernity*. Pamiętać jednak należy, że choć dojrzały modernizm filmowy stracił swój impet, to jednak faza poklasyczna kina *noir* w filmie wciąż trwa. Innymi słowy nadal powstają dzieła zrodzone, w ten czy inny sposób, z ducha klasycznego filmu czarnego, czego przykładami są – oprócz twórczości braci Coen, wiele filmów Nolana czy Tarantino – a także takie telewizyjne serie, jak *Policjanci z Miami* (*Miami Vice*, 1984–1990), *Dochodzenie* (*The Killing*, 2011–2014) czy *Prawo ulicy* (*The Wire*, 2002–2008), *Luther* (*Luther*, 2010–2015). Moje stanowisko różni się zatem od najbardziej rozpowszechnionej opinii.

Najczęściej wskazuje się bowiem, że kino *noir* fazy *neo* posiada cechy postmodernizmu i w łonie tego paradygmatu jest odczytywane. O postmodernistycznym okresie *neo-noir* pisze, między innymi, Andrew Spicer<sup>2</sup>, a Mark T. Conard czy Steven M. Sanders także zauważają wpływ

---

<sup>1</sup> Zob. Kamila Żyto, *Klasyczny film noir, kino modernistyczne, modernité – czyli tam i z powrotem*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2014, nr 10/2.

<sup>2</sup> Zob. Andrew Spicer, *Film Noir*, Pearson Education Limited, Essex 2002, s. 149–175.



postmodernizmu na filmy *neo-noir*<sup>3</sup>. Za postmodernistyczne uważane jest kino braci Coen. To chyba najczęściej w kontekście ich twórczości pojawiający się przymiotnik. Jednak samo pojęcie „postmodernizm” nie jest jasne i nastęrcza wielu kłopotów. Na grunt kina przenoszone jest w sposób bardzo różny, bardziej lub mniej precyzyjny<sup>4</sup>. Często pisze się także o ponowoczesności. Moim celem nie jest zdefiniowanie postmodernizmu ani zreferowanie wszystkich stanowisk w tej kwestii zajmowanych przez filozofów oraz teoretyków kultury i sztuki, a następnie ustalenie relacji między postmodernizmem i filmami *neo-noir*. Aby kwestię tę rozwikłać, musiałabym napisać kolejną książkę. Sygnalizuję więc jedynie istnienie wartego uwagi pola badawczego i wstępnie je rozpoznaję, a jednocześnie poniekąd powracam do podjętego we wstępie wątku.

Warto przypomnieć, że postmodernizm zazwyczaj był, a czasami wciąż jest, przeciwstawiany modernizmowi, a dokładniej *high modernity*. Na stanowisku takim stał chociażby Fredric Jameson, oddzielając – jak to sam ujmuje – „modernizm klasyczny” od „postmodernizmu”. W swoim słynnym tekście *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne* jako cechy postmodernizmu wyróżniał: zatarcie podziału na kulturę wysoką i niską, rozmycie głównych kategorii gatunków i dyskursów, stosowanie pastiszu, specyficzne podejście do czasu, który rozpatruje w kontekście aktualnych teorii schizofrenii (rozdrobnienie czasu na serię wiecznych „teraz”), przekształcanie rzeczywistości w obrazy. Dla Jamesona postmodernizm nie jest jednak stylem, lecz kategorią periodyzacyjną,

której funkcja polega na powiązaniu narodzin nowych cech formalnych w kulturze z pojawieniem się nowego typu społeczeństwa i nowego porządku ekonomicznego, eufemistycznie nazywanego modernizacją, społeczeństwem postindustrialnym albo konsumpcyjnym, społeczeństwem zdominowanym przez media lub społeczeństwem obrazkowym albo wreszcie kapitalizmem wielonarodowym<sup>5</sup>.

Badacz łączy postmodernizm z przemianami społeczno-ekonomicznymi, które nastąpiły w pewnym momencie po II wojnie światowej.

---

<sup>3</sup> Zob. Mark T. Conard, „*Reservoir Dogs: Redemption in a Postmodern World*, [w:] *The Philosophy of Neo-Noir*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2007, s. 101–116; Steven M. Sanders, *Sunshine Noir: Postmodernism and „Miami Vice”*, [w:] *The Philosophy of Neo-Noir*, s. 183–201.

<sup>4</sup> Ciekawą propozycją w tej mierze jest książka Andrzeja Zalewskiego, choć większość autorów piszących o postmodernizmie w kinie pojęcie to rozumie i aplikuje szerzej. Zob. Andrzej Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Instytut Kultury, Warszawa 1998.

<sup>5</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. Przemysław Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 193.



Narodziły się wtedy nowe formy konsumpcji nastawionej na jednorazowość, wzrósł rytm zmieniania się mód i stylów, a życie społeczne zostało zdominowane przez wszechobecność reklamy, telewizji i mediów w ogóle. Te cechy w dużej mierze przypisać można było już nowoczesności, choć z pewnością ich natężenie wzrosło. Doszły jednak nowe elementy, jak zanikanie napięć pomiędzy miastem i wsią za sprawą narodzin przedmieść<sup>6</sup>. Tak rozumiany postmodernizm zostaje sportretowany przez Coenów zarówno w *Fargo* (*Fargo*, 1996), jak i w filmie *Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984), echa modernizmu zaś odnajdziemy przede wszystkim w *Człowieku, którego nie było* (*The Man Who Wasn't There*, 2001). W opozycji do modernizmu postmodernizm sytuuje także Linda Hutcheon, pisząc jednak, że:

Postmodernizm w mniejszym stopniu jest okresem aniżeli polityką czy ideologią. Wyraźnie usiłuje zwalczać to, co uznano za hermetyzm modernizmu, elitarny izolacjonizm, który oddziela sztukę od „świata”, literaturę od historii, ale dokonuje tego często **poprzez wykorzystanie technik modernistycznego** [podkr. – K. Ż.] estetyzmu przeciw nim samym<sup>7</sup>.

Wielu teoretyków, traktując postmodernizm w odmienny sposób i konfrontując go z modernizmem klasycznym jako tendencją minioną, nie zaprzecza istnieniu wspólnoty wykorzystywanych przez te dwie formacje technik. O ile dla Hutcheon w postmodernizmie modernistyczne techniki kwestionują same siebie, o tyle u Jamesona sytuacja wygląda nieco inaczej. Jego zdaniem już modernizm właściwy operował wszystkimi cechami, które sam przypisuje postmodernizmowi, mimo to dokonał się przełom, który jego zdaniem nie implikuje

całkowitej zmiany zawartości, lecz raczej **restrukturyzację** [podkr. – K. Ż.] określonej liczby elementów już istniejących: cechy, które w jednym okresie lub systemie były podrzędne, w następnym stają się dominantami, a dawne dominanty stają się drugorzędne<sup>8</sup>.

Zdaniem Jamesona modernizm właściwy miał charakter wywrotowy i wybuchowy, był wobec swojego społeczeństwa krytyczny, przeciwstawił się mu, kontestował mieszczański ład, zaś postmodernizm „odtworza – wzmacnia – logikę konsumpcyjnego społeczeństwa”<sup>9</sup>. Teoretyk otwartym pozostawia pytanie, czy logice tej stawia opór.

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 213.

<sup>7</sup> Linda Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. Janusz Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia...*, s. 397.

<sup>8</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo...*, s. 210.

<sup>9</sup> Tamże, s. 213.



Napięcia pomiędzy modernizmem klasycznym, określanym także jako właściwy, dojrzały czy wysoki (*high*) a postmodernizmem wydają się wyraźne, ale jeśli modernizm potraktuje się szerzej i przyjmie optykę choćby Miriam Bartu Hansen oraz jej koncepcję modernizmu wernakularnego, sprawy wydają się komplikować. Tomasz Majewski słusznie zauważa, że obecnie mamy do czynienia z cofaniem się fali postmodernizmu i coraz częściej odchodzi się od koncepcji budowania muru między modernizmem i postmodernizmem. Dzieje się tak na skutek rehabilitacji pierwszego modernizmu, wcześniej ignorowanego, odrzucanego ze względu na jego silny związek z kulturą popularną i rozrywkową, funkcjonującego całkowicie w cieniu modernizmu wysokiego. Majewski pisze:

Wyparte wspomnienia o anarchizujących i ludycznych aspektach pierwszej nowoczesności, torujące sobie drogę w kulturze lat 70. i 80. nazwane zostały „postmodernizmem”. Jeśli postmodernizm to rzeczywiście tak pojęty „sympptom” – formacja przemieszczona, zaburzająca historyczny czas linearny – można zapytać, jak doszło do represjonowania tych treści i ich ponownego ujawnienia w postmodernizmie, w „zniekształconej” lub lepiej rzec „przekształconej” (*Entstellung*) postaci<sup>10</sup>.

Odkrycie w rozrywce i kulturze konsumpcyjnej potencjału emancypacyjnego, docenienie jej wartości nastąpiło dopiero w krytyce lat sześćdziesiątych za sprawą, między innymi, Susan Sontag i estetyki kampu. Wątki te podejmowano także w debacie niemieckiej z lat siedemdziesiątych. Postmodernizm jawi się więc coraz częściej jako powrót do wczesnej fazy modernizmu i jej rehabilitacja. Mówi się więc raczej o neomodernizmie, modernizmie poszerzonym. Już Jean-François Lyotard w tekście *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* utrzymywał, że postmodernizm jest częścią modernizmu, lecz nie u jego kresu, lecz właśnie u początku<sup>11</sup>. Zdaniem Majewskiego

spełnił się zupełnie inny, sugerowany przez niego [Lyotarda – K. Ż.], scenariusz: podważenie i rozbitcie dominującej narracji o nowoczesności dokonało się dzięki próbom „przepisania nowoczesności” (*reécrire la modernité*), przemyślenia jej na nowo, tak by opisujące nasze temporalne usytuowanie *post-* przekształciło się w *re-* (modyfikujące powtórzenie). Ponowoczesność charakteryzowana przez późnego Lyotarda jako zadanie *reécrire la modernité* będzie grą toczącą się o **rozpoznanie pierwotnych zasobów nowoczesności** (*recognition de la modernité*), jej **przypomnienie** (*remémoration*) oraz **przepracowanie** (*Durcharbeitung*) [podkr. – K. Ż.]<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Tomasz Majewski, *Modernizmy i ich losy*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 13.

<sup>11</sup> Jean-François Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. Michał Paweł Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia...*, s. 58.

<sup>12</sup> Tomasz Majewski, *Modernizmy...*, s. 54.



Jeśli więc – co starałam się udowodnić – klasyczny okres kina *noir* jest jedną z form wczesnego modernizmu będącego reakcją na nowoczesność, to wzrost zainteresowania tradycją kina *noir* w latach osiemdziesiątych [zapoczątkowany, jak się powszechnie przyjmuje, przez film *Żar ciała* Lawrence’a Kasdana (*Body Heat*, 1981)] w zaproponowanej przez Majewskiego perspektywie wyraźnie jawi się jako rozpoznanie, przypomnianie i przepracowywanie pierwotnych zasobów nowoczesności. Filmy *noir* braci Coen są zaś tego procesu dobrym przykładem, gdyż twórcy ci w sposób wręcz ostentacyjny sięgają do tradycji kina czarnego lat czterdziestych i pięćdziesiątych, naświetlając ich niewykorzystany potencjał. Coenowie dokonują „przepracowania”, zaś ono samo w tradycji Freudowskiej

sytuuje się w pół drogi między świadomym przypomnieniem wypartych treści, a ich kompulsywnym powtarzaniem. Rozpoznanie tego, co powraca musi innymi słowy wejść w fuzję z nawarstwionym czasem tak, by ten ostatni mógł stać się aktywną siłą zmieniającą treść powtórzenia. [...] Brak przepracowania skazuje nas na kompulsję, na powtarzanie minionej nowoczesności bez aktualizującej jej sensy historyczne modyfikacji. Rzecz nie w przypomnieniu wypartych treści, o czym dobrze wiemy, bo nie chodzi również o następujący również w linearnym czasie „ruch *come back, flash back, feed back*”, renesans, *revival* i tak dalej, czyli o mniej lub bardziej świadomie planowane powtórzenie. Idzie raczej o proces „analizy, anamnezy, analogii, anamorfozy”<sup>13</sup>.

Coenowie poddają procesowi „przepracowania” klasyczne kino *noir*, a nie – jak chciał cytowany we wstępie Loska – dokonują jedynie jego „planowanego powtórzenia”. Ich twórczość warto rozpatrywać właśnie w takim kontekście. Takie filmy, jak *Śmiertelnie proste* czy *Człowiek, którego nie było* poświadczają, że mamy do czynienia z „przepisywaniem nowoczesności” raczej niż radykalną zmianą i postnowoczesnym przełomem. W moim przekonaniu chodzi o odrodzenie, odkrywanie zasobów wczesnego modernizmu, który ze względu na swoje popkulturowe uwikłanie skazany był w czasie dominacji *high modernity* na banicję. Tak jak istnieje ciągłość między modernizmem i postmodernizmem, tak i nie ma przepaści między kinem *noir* i *neo-noir*, a na pewno nie jest ona tak duża, jak skłonni jesteśmy sądzić, podążając bezwiednie za głosami krytyków. To nasza tendencja do periodyzacji i typologizacji zjawisk, porządkowania świata, każe nam jej poszukiwać. Twórczość Coenów pokazuje jednak, że tradycja kina *noir* wciąż jest żywa i podlega nieustannej rekonfiguracji.

Każdy z analizowanych przeze mnie filmów owej rekonfiguracji dokonuje jednak na inny sposób, a „przepisywaniu” ulegają różne poziomy filmowego dzieła. Niemniej stanowiące podstawę idei *noir* zaplecze ideowo-swiatopoglądowe każdorazowo uzyskuje swoją manifestację, a nawet

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 54–55.



związane z nim postawy i wartości są wyraźniej niż w przypadku wielu klasycznych filmów czarnych eksponowane. I tak w obrazie *Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984) inaczej potraktowane zostają przede wszystkim dwa kluczowe wątki fabularne kina *noir* – romansowy i detektywistyczny. To w ich obrębie dokonują się największe przesunięcia. Obojętność zastępuje namiętność, a detektyw okazuje się cynicznym mordercą, którego zaskakuje absurd świata. *Ścieżka strachu* (*Miller's Crossing*, 1990) to przede wszystkim egzystencjalny w wymowie film gangsterski, tyle że główny bohater ma cechy detektywa rodem z prozy *hard-boiled* i klasycznych filmów czarnych. Koniec końców zamiast zginąć odchodzi do cna rozzarowany światem, odarty z wszelkich złudzeń, jednocześnie pogodzony z brakiem perspektywy. *Fargo* (*Fargo*, 1996) i *Człowiek, którego nie było* (*The Man Who Was't There*, 2001) dokonują rewolucji na poziomie wizualnego stylu, który w jednym wypadku zostaje „odwrócony” (*noir blanc*), w drugim – ulega hiperbolizacji. W obu przypadkach też doskonale wybrzmiewa absurd sytuacji, w którą bohaterowie zostają uwikłani (*Człowiek, którego nie było*) lub w którą samodzielnie się wplątują (*Fargo*), a rzeczywistość manifestuje swój nieprzewidywalny charakter. Ponadto bracia Coen dokonują przemieszczeń w obrębie charakterystycznych dla kina *noir* struktur i technik narracyjnych. Najwyraźniej widać to w ich podejściu do narracji z offu, której rekonfiguracja w filmach *Śmiertelnie proste* (narrator niewiarygodny) i *Człowiek, którego nie było* (nadmierna obecność narratora i jej fikcyjny charakter) diametralnie zmienia perspektywę interpretacyjną. Jednak także sposób, w jaki Coenowie inkrustują swoje filmy sekwencjami snów (*Śmiertelnie proste*, *Ścieżka strachu*), wykracza poza rozwiązania stosowane w klasycznym kinie *noir*. Wreszcie, co może najciekawsze, w *Fargo* mamy do czynienia za swoistym „podmienieniem” trybów narracyjnych – to, co quasi-dokumentalne okazuje się fikcją. We wszystkich analizowanych filmach różnego rodzaju przekształceniom podlega również warstwa ikonograficzna. Jest ona hiperbolizowana (wentylatory w filmie *Śmiertelnie proste* czy palenie papierosów w *Człowieku, którego nie było*), egzorcyzmowana (*Fargo*) czy przemieszczana (ikonografia westernu w debiucie Coenów).

Podsumowując, w omawianych przeze mnie dziełach braci Coen niemal każdy ze wskazanych przeze mnie w diagramie umieszczonym w rozdziale pierwszym elementów (przypomnijmy: ikonografia, zabiegi narracyjne, styl wizualny i kompozycja kadru, konstrukcja bohaterów, schematy gatunkowe, wątki i rozwiązania fabularne) podlega rewizji. Choć, zaznaczymy, w żadnym z filmów owa rewizja nie zostaje dokonana jednocześnie na wszystkich poziomach filmowego dzieła i nie jest totalna. Podtrzymuję więc tezę, że kino tej dwójki twórców to kino *noir* – nie tyle postmodernistyczne, ile wracające do tradycji wczesnego modernizmu.



## Bibliografia

- Abrams Jerold J., „A Homespun Murder Story”: *Film Noir and the Problem of Modernity in „Fargo”*, [w:] *The Philosophy of the Coen Brothers*, red. Mark T. Conard, The University Press of Kentucky, Lexington 2009.
- Abrams Jerold J., *From Sherlock Holmes to the Hard-Boiled Detective in Film Noir*, [w:] *Philosophy of Film Noir*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2007.
- Abrams Jerold J., *Space, Time and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, [w:] *The Philosophy of Neo-Noir*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2007.
- Acot-Mirande Pierre, *Czarny film*, „Kultura Filmowa” 1968, nr 5.
- Bazin André, *Śmierć Humphreya Bogarta*, [w:] *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Bobowski Sławomir, *Film noir – repetytorium (zamiast wstępu)*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31.
- Borde Raymond, Chaumeton Étienne, *Towards a Definition of Film Noir*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2000 (fragment z książki *Panorama du film noir américain*).
- Bordwell David, *Narration in the Fiction Film*, Methuen, London 1985.
- Bradshaw Peter, *The Man Who Wasn't There*, [w:] *Joel & Ethan Coen Blood Siblings*, red. Paul A. Woods, Plexus, London 2003.
- Braunschweig Stephané, *Blood Simple*, [w:] *Joel & Ethan Coen Blood Siblings*, red. Paul A. Woods, Plexus Publishing Limited, London 2003.
- Cain James M., *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*, przeł. Magdalena Rychlik, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2010.
- Camus Albert, *Obcy. Upadek*, przeł. Maria Zenowicz, Joanna Guze, PIW, Warszawa 1975.
- Camus Albert, *Eseje*, wyb. i przeł. Joanna Guze, PWN, Warszawa 1971.
- Chabrol Claude, *The Evolution of the Crime Film*, [w:] *Film Noir Reader 2*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2003.
- Chartier Jean-Pierre, *Americans Are Also Making Noir Films*, [w:] *Film Noir Reader 2*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2003.
- Chopra-Grant Mike, *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*, I. B. Tauris, London 2005.
- Christopher Nicholas, *Somewhere in the Night. Film Noir and American City*, Shoemaker & Hoard, Emeryville 2006.
- Ciment Michel, Niogret Hubert, *Closer to the Life Than the Conventions of Cinema. Interview with the Coen Brothers* (przeprowadzony w Cannes 16 maja 1996, przedrukowano z „Positif”, wrzesień 1996), [w:] *The Coen Brother's „Fargo”*, red. William G. Luhr, Cambridge University Press, New York 2004.
- Conard Mark T., *„Reservoir Dogs: Redemption in a Postmodern World*, [w:] *The Philosophy of Neo-Noir*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2007.



- Cotkin George, *Existential America*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 2003.
- Coughlin Paul, *Acting for Real. Performing characters in „Miller’s Crossing” and „Fargo”*, „Journal of Popular Culture” 2008, vol. 41, issue 2.
- Coursodon Jean-Pierre, *A Hat Blown by the Wind*, [w:] Joel & Ethan Coen *Blood Siblings*, red. Paul A. Woods, Plexus, London 2003.
- Crowther Bruce, *Film Noir. Reflection in the Dark Mirror*, Continuum Publishing Company, Lexington 1989.
- Damico James, *Film Noir: A Modest Proposal*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight Edition, New York 2000.
- Doherty Thomas, *Review of „Fargo”* (przedruk z „Cineaste” 1996, vol. 22, no. 2), [w:] *The Coen Brother’s „Fargo”*, red. William G. Luhr, Cambridge University Press, New York 2004.
- Doom Rayan P., *The Brothers Coen. Unique Characters of Violence*, ABC Clio, Santa Barbara–Denver–Oxford 2009.
- Dromm Keith, *The Facts Before Our Eyes: Wittgenstein and the Film Noir Investigator*, „Film – Philosophy” 2013, 17.1.
- Durgnat Raymond, *Paint It Black. The Family Tree of the Film Noir*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2000.
- Ebert Roger, *True Grit*, <http://www.rogerebert.com/reviews/true-grit-2010> (dostęp: 17.05.2017).
- Erickson Todd, *Kill Me Again: Movement Becomes Genre*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2000.
- Ewing Dale E., Jr., *Film Noir: Style and Content*, [w:] *Film Noir Reader 2*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2003.
- Faison Stephen, *Existentialism, Film Noir and Hard-Boiled Fiction*, Cambria Press, New York 2008.
- Film Noir Reader 4*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New Jersey 2004.
- Film Noir*, red. Homer B. Pettay, R. Barton Palmer, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.
- Fluck Winfried, *Crime, Guilt, and Subjectivity in Film Noir*, „American Studies” 2001, no. 46 (3).
- Frank Nino, *A New Kind of Police Drama: the Criminal Adventure*, [w:] *Film Noir Reader 2*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2003.
- French Philip, *The Coens Raise Cain*, „The Observer”, October 2001, <http://www.theguardian.com/theobserver/2001/oct/28/features.review77> (dostęp: 17.05.2017).
- Fromm Erich, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. Jan Karłowski, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 1999.
- Fromm Erich, *Ucieczka od wolności*, przeł. Olga i Andrzej Ziemiłscy, Czytelnik, Warszawa 1997.
- Gaughran Richard, „What Kind of Man Are You?”. *The Coen Brothers and Existential Role Playing*, [w:] *The Philosophy of the Coen Brothers*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2009.
- Gene D. Phillips, *Out of the Shadow. Expanding the Cannon of Classic Film Noir*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham–Toronto–Plymouth 2012.
- Grace Pamela, *Motherhood, Homicide and Swedish Meatballs. The Quiet Triumph of the Maternal in „Fargo”*, [w:] *The Coen Brother’s „Fargo”*, red. William G. Luhr, Cambridge University Press, New York 2004.
- Gromczyński Wiśław, *Egzystencjalizm Jean-Paul Sartre’a*, [w:] *Filozofia współczesna*, red. Zbigniew Kuderowicz, t. 1, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.



- Hammett Dashiell, *Krwawe żniwo*, przeł. Paweł Lipszyc, Świat Książki, Warszawa 2007.
- Hammett Dashiell, *Szklany klucz*, przeł. Julita Wroniak-Mirkowicz, Świat Książki, Warszawa 2007.
- Heissenbüttel Helmut, *Reguły gry powieści kryminalnej*, przeł. Włodzimierz Bialik, „Teksty” 1973, nr 6.
- Helman Alicja, *Film gangsterski*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.
- Helman Alicja, *Opowieść o kobiecie domowej*, [w:] też, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 2014.
- Herling Bradley L., *Ethics, Heart and Violence in the „Miller’s Crossing”*, [w:] *The Philosophy of the Coen Brothers*, red. Mark T. Conard, The University Press of Kentucky, Lexington 2009.
- Hibbs Thomas S., *The Human Comedy Perpetuates Itself: Nihilism and Comedy in Coen Neo-Noir*, [w:] *The Philosophy of Film Noir*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2007.
- Higham Charles, Greenberg Joel, *Hollywood in the Forties*, Barnes & Corporation, London–New York 1968.
- Hinson Hal, *Bloodlines*, [w:] *Joel & Ethan Coen Blood Siblings*, red. Paul A. Woods, Plexus Publishing Limited, London 2003.
- Hirsch Foster, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*, Limelight, New York 1999.
- Hirsch Foster, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, Da Capo Press, San Diego 1981.
- Hoffman Karen D., *Being the Barber. Kierkegaardian Despair in „The Man Who Wasn’t There”*, [w:] *The Philosophy of the Coen Brothers*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2009.
- Hogan David J., *Film Noir FAQ. All That’s Left to Know About Hollywood’s Golden Age of Dames Detectives, and Danger*, Applause Theatre & Cinema Books, Milwaukee 2013.
- Hollinger Karen, *Film Noir, Voice-Over and Femme Fatale*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2000.
- Hrapkowicz Błażej, *Bracia Coen: wątpliwy relatywiści*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/1824-bracia-coen-watplycy-relatywisci.html> (dostęp: 17.05.2017).
- Hutcheon Linda, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. Janusz Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- International Noir*, red. Homer B. Pettey, R. Barton Palmer, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.
- Irwin John T., *Unless the Threat of Death Is Behind Them: Hard-Boiled Fiction and Film Noir*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006.
- Isenberg Noah, *Detour*, Palgrave Macmillan, New York 2008.
- Jameson Fredric, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. Przemysław Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- Jameson Fredric, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. Katarzyna Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4.
- Januszkiewicz Michał, *Antybohater: kategoria modernistycznej literatury i antropologii literatury*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. Mieczysław Dąbrowski, Tomasz Wójcik, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004.
- Jaroszewski Tadeusz M., *Propozycja krytyki egzystencjalnej*, [w:] Jean-Paul Sartre, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, wyb. Anna Tatarkiewicz, przeł. Janusz Lalewicz, PIW, Warszawa 1968.
- Jenkins Steve, *Miller’s Crossing*, [w:] *Joel & Ethan Coen: Blood Siblings*, red. Paul A. Woods, Plexus, London 2003.



- Joel & Ethan Coen: *Blood Siblings*, red. Paul A. Woods, Plexus, London 2003.
- Kaplan Ann E., *Woman in Film Noir*, British Film Institute, London 1996.
- Kempna-Pieniążek Magdalena, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Kempna-Pieniążek Magdalena, *Mroczne przejścia. O nieuchwytnych granicach w kinie neo-noir*, [w:] *Granice kultury*, red. Andrzej Gwóźdź, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 2010.
- Kerr Paul, *Out of What Past? Notes on the B-Film Noir*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alain Silver, James Ursini, Limelight, New York 2000.
- Keesey Douglas, *Neo-Noir. Contemporary Film Noir From „Chinatown” to „The Dark Knight”*, Kamera Books, Harpenden 2010.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza „Rytm”, Warszawa 2001.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kossak Jerzy, *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa 1976.
- Kossak Jerzy, *Klasyk tragicznego heroizmu*, [w:] Albert Camus, *Eseje*, wyb. i przeł. Joanna Guze, PWN, Warszawa 1971.
- Kracauer Siegfried, *Hollywood Terror Films: Do They Reflect American State of Mind*, „New German Critique” 2003, no. 89.
- Krutnik Frank, *In a Lonely Street: Film Noir Genre and Masculinity*, Routledge, Florence 1991.
- Leitch Thomas, *Noir at play*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31.
- Lenzer Steven J., *A Cinematic Call for Self-knowledge: An Interpretation of „Miller’s Crossing”*, „Perspective on Political Science” 2001, vol. 30, issue 2.
- Levine Josh, *The Coen Brothers: The Story of Two American Filmmakers*, ECW Press, Toronto 2000.
- Levy Emanuel, *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, University Press, New York 2001.
- Levy Steven, *Shot by Shot*, [w:] *The Coen Brothers: Interviews*, red. William Rodney Allen, University Press of Mississippi, Jackson 2006.
- Loska Krzysztof, *Joel i Ethan Coenowie. Kino i postmodernizm*, [w:] *Kino amerykańskie. Twórcy*, red. Elżbieta Durys, Konrad Klejsa, Rabid, Kraków 2006.
- Luhr William G., *Film Noir*, Wiley Blackwell, Chichester, West Sussex 2012.
- Luhr William G., *Introduction*, [w:] *The Coen Brother’s „ Fargo”*, red. William G. Luhr, Cambridge University Press, New York 2004.
- Luhr William G., *„ Fargo”: «Far Removed from the Stereotypes of...»*, [w:] *The Coen Brother’s „ Fargo”*, red. William G. Luhr, Cambridge University Press, New York 2004.
- Lyons Arthur, *Death on the Cheap. The Lost B Movies of Film Noir*, Da Capo Press, San Diego 2000.
- Lyotard Jean-François, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. Michał Paweł Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- Majewski Tomasz, *Modernizmy i ich losy*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- McKenna Kristine, *Joel and Ethan Coen*, [w:] *The Coen Brothers. Interviews*, red. William Rodney Allen, University Press Mississippi, Jackson 2006.
- Morton Lisa, Adamson Kent, *Savage Detours: The Life and Work of Ann Savage*, McFarland & Co., Jefferson, North Carolina 2009.
- Mundhara Smriti, *Interview with Joel Coen*, [w:] *Joel & Ethan Coen Blood Siblings*, red. Paul A. Woods, Plexus, London 2003.



- Naremore James, *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2008.
- Neo-Noir, red. Mark Bould, Kathrina Glitre, Greg Tuck, Wallflower Press, London–New York 2009.
- O'Brien Geoffrey, *Hardboiled America: Lurid Paperbacks and the Masters of Noir*, Da Capo Press, b.m.w. 1997.
- Osteen Mark, *Nightmare Alley. Film noir and the American Dream*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2012.
- Ostrowska Elżbieta, *Przestrzeń filmowa*, Rabid, Kraków 2000.
- Place Janey, Peterson Lowell, *Some Visual Motifs of Film Noir*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alan Silver, James Ursini, Limelight, New York 2000.
- Palmer R. Barton, *Hollywood's Dark Cinema. The American Film Noir*, Twayne Publishers, London–Mexico City–New Delhi–Singapore–Sydney–Toronto 1994.
- Palmer R. Barton, *Joel and Ethan Coen*, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 2004.
- Palmer R. Barton, *The New Sincerity of Neo-Noir: Example of „The Man Who Wasn't There”*, [w:] *The Philosophy of Neo-Noir*, red. Mark T. Conard, The University Press of Kentucky, Lexington 2007.
- Palmer R. Barton, *Thinking Beyond the Failed Community. „Blood Simple” and „The Man Who Wasn't There”*, [w:] *The Philosophy of the Coen Brothers*, red. Mark T. Conard, The University Press of Kentucky, Lexington 2009.
- Petit Chris, *Big in thrillers*, „The Guardian”, 4.08.2001, <http://www.guardian.co.uk/books/2001/aug/04/fiction.reviews> (dostęp: 1.05.2012).
- Pomian Krzysztof, *Sarte – filozof ludzkiej egzystencji*, [w:] *Filozofia i socjologia XX wieku*, red. Bronisław Baczko, cz. 2, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
- Porfirio Robert G., *Motywy egzystencjalne w hollywoodzkim „czarnym filmie”*, przeł. Piotr Kamiński, „Dialog” 1977, nr 5.
- Preston Robertson William, *Prince of Darkness*, „The Guardian”, 13 April 2001, <http://www.theguardian.com/film/2001/apr/13/features> (dostęp: 17.05.2017).
- Pulver Andrew, *Pictures That Do the Talking*, [w:] *Joel & Ethan Coen Blood Siblings*, red. Paul A. Woods, Plexus, London 2003.
- Puszek Hanna, *Sartre: filozofia jako psychoanaliza egzystencjalna*, Uniwersytet Warszawski Instytut Filozofii, Warszawa 1993.
- Quinn Anthony, recenzja filmu *Bracie, gdzie jesteś?*, „Independent”, 15 września 2000.
- Richardson Carl, *Autopsy: an element of realism in film noir*, The Scarecrow Press, Inc., Metuchen–New York–London 1992.
- Robson Eddie, *Coen Brothers*, Virgin Books Ltd., London 2003.
- Rowell Erica, *The Brothers Grim. The Films of Ethan and Joel Coen*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham–Maryland–Toronto–Plymouth, UK 2007.
- Sadowska Agnieszka, *„As w potrzasku” Billy'ego Wildera. Traktat o mrocznej stronie ludzkiej natury*, [w:] *Billy Wilder. Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej*, red. Kamila Żyto, Marcin Pieńkowski, Trio, Warszawa 2011.
- Sanders Steven M., *Film Noir and the Meaning of Life*, [w:] *Philosophy of Film Noir*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2007.
- Sanders Steven M., *Sunshine Noir: Postmodernism and „Miami Vice”*, [w:] *The Philosophy of Neo-Noir*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2007.
- Sartre Jean-Paul, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, wyb. Anna Tatar-kiewicz, przeł. Janusz Lalewicz, PIW, Warszawa 1968.
- Sartre Jean-Paul, *Mdłości*, przeł. Jacek Trzynadel, PIW, Warszawa 1974.



- Schatz Thomas, *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*, McGraw-Hill Inc., New York 1981.
- Schrader Paul, *Uwagi o filmie noir*, przeł. Kordian Bobowski, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31.
- Schwartz Ronald, *Noir Now and Then. Film Noir Originals and Remakes (1944–1999)*, Greenwood Press, Westport–Connecticut–London 2001.
- Sharrett Christopher, „*Fargo*”, or the Blank Frontier, [w:] *The Coen Brother’s „Fargo”*, red. William G. Luhr, Cambridge University Press, New York 2004.
- Silver Alan, *Introduction*, [w:] *Film Noir Reader*, red. Alan Silver, James Ursini, Limelight, New York 2000.
- Silver Alan, Ursini James, *Film Noir Graphics: Where Danger Lives*, Pendragon Books, b.m.w. 2012.
- Silver Alan, Ursini James, *The Noir Style*, The Overlook Press, New York 1999.
- Spicer Andrew, *Film Noir*, Pearson Education Limited, Essex 2002.
- Sterritt David, „*Fargo*” in Context: *The Middle of Nowhere?*, [w:] *The Coen Brother’s „Fargo”*, red. William G. Luhr, Cambridge University Press, New York 2004.
- Syska Rafał, *Dekada cienia: amerykańskie kino lat czterdziestych*, [w:] *Historia kina. Kino klasyczne*, t. 2, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2011.
- Syska Rafał, *Film i przemoc: sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Rabid, Kraków 2003.
- Telotte Jay P., *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 1989.
- The Coen Brother’s „Fargo”*, red. William G. Luhr, Cambridge University Press, New York 2004.
- The Coen Brothers: Interviews*, red. William Rodney Allen, University Press of Mississippi, Jackson 2006.
- The Philosophy of Neo-Noir*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2007.
- The Philosophy of the Coen Brothers*, red. Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Lexington 2009.
- Trzynadel Jacek, *Wolność niezbędna i przeklęta*, [w:] Jean-Paul Sartre, *Mdłości*, przeł. Jacek Trzynadel, PIW, Warszawa 1974.
- Tuck Greg, *Laughter in the Dark: Irony, Black Comedy and Noir in the Films of David Lynch, the Coen Brothers and Quentin Tarantino*, [w:] *Neo-Noir*, red. Mark Bould, Kathrina Glitre, Greg Tuck, Wallflower Press, New York–London 2009.
- Tuttle George, *Noir fiction*, <http://noirfiction.info/what2.htm> (dostęp: 17.05.2017).
- Vries de Ad, *Dictionary of Symbols and Imagery*, North Holland Publishing Company, Amsterdam–London 1974.
- Wagner Jans B., *Dames in the Driver’s Seat: Rereading Film Noir*, University of Texas Press, Austin 2005.
- Warshow Robert, *Gangster as Tragic Hero*, [w:] tenże, *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, Harvard University Press, Cambridge–London 2001.
- Włodek Patrycja, *Czarny kryminał i nieklasyczna narracja*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72.
- Włodek Patrycja, „Świat był przemoczoną pustką”. *Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2015.
- Woolfolk Alan, *Deceit, Desire and Dark Comedy. Postmodern Dead Ends in „Blood Simple”*, [w:] *The Philosophy of the Coen Brothers*, red. Mark T. Conard, The University Press of Kentucky, Lexington 2009.



- Zając Krystian, *Ideologia i ikonografia w filmach retro-noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31.
- Zając Krystian, *Nic nie jest takie, jakie się wydaje. Narracja w filmach neo-noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31.
- Zalewski Andrzej, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Instytut Kultury, Warszawa 1998.
- Żyto Kamila, *Klasyczny film noir, kino modernistyczne, modernité – czyli tam i z powrotem*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2014, nr 10/2.
- Żyto Kamila, *Od kina noir do neo-noir – bezdroża i ślepe zaułki*, [w:] *Film i media – przeszłość i przyszłość. Kontynuacje*, red. A. Gwóźdź, M. Kempna-Pieniążek, Biblioteka Kwartalnika Filmowego, IS PAN, Warszawa 2014 (e-book dostępny do pobrania na stronie internetowej „Kwartalnika Filmowego”: <http://www.ispan.pl/pl/wydawnictwa/ksiazki>).
- Żyto Kamila, *„To nie jest kraj dla starych ludzi” Joela i Ethana Coenów: western noir jako współczesny moralitet*, [w:] *Adaptacje literatury amerykańskiej*, red. Rafał Syska, Rabid, Kraków 2011.







## Filmografia

### **Śmiertelnie proste**

*Blood Simple*

1984, USA

99 min (96 min wersja reżyserska)

barwny

Data premiery: 18 stycznia 1985 (USA)

Produkcja: River Road Productions, Ted and Jim Pedas, Ben Barenholtz z Circle Releasing

Dystrybucja: Circle Films

Reżyseria: Joel Coen

Scenariusz: Joel Coen, Ethan Coen

Zdjęcia: Barry Sonnenfeld

Muzyka: Carter Burwell

Scenografia: Jane Musky

Kostiumy: Sara Medina-Pape

Charakteryzacja: Jean Ann Black, Paul R. Smith

Dźwięk: Skip Lievsay, Michael R. Miller

Montaż: Ethan Coen, Joel Coen (pod pseudonimem Roderick Jaynes), Don Wiegmann

Casting: Julie Hughes, Barry Moss

Obsada: John Getz (Ray), Frances McDormand (Abby), Dan Hedaya (Julian Marty),  
M. Emmet Walsh (detektyw Loren Visser), Samm-Art Williams (Meurice), Debra  
Neumann (Debra)

### **Ścieżka strachu**

*Miller's Crossing*

1990, USA

115 min

barwny

Data premiery: 6 października 1990 (USA)

Produkcja: Circle Films, Twentieth Century Fox

Dystrybucja: Twentieth Century Fox

Reżyseria: Joel Coen



Scenariusz: Joel Coen, Ethan Coen

Zdjęcia: Barry Sonnenfeld

Muzyka: Carter Burwell

Scenografia: Dennis Gassner

Kostiumy: Richard Hornung

Charakteryzacja: Kathrine James

Dźwięk: Skip Lievsay

Montaż: Michael R. Miller

Casting: Donna Isaacson, John Lyons

Obsada: Gabriel Byrne (Tom Reagan), Marcia Gay Harden (Verna), John Turturro (Bernie Bernbaum), Jon Polito (Johnny Caspar), J. E. Freeman (Eddie Dane), Albert Finney (Leo), Steve Buscemi (Mink), Mike Starr (Frankie), Al Mancini (Tic-Tac), Salvatore H. Tornabene (Rug Daniels), Jeanette Kontomitrás (Mrs. Caspar)

## **Fargo**

*Fargo*

1996, USA

98 min

barwny

Data premiery: 8 marca 1996 (USA)

Produkcja: Polygram, Working Titles

Dystrybucja: Gramercy Pictures

Reżyseria: Joel Coen

Scenariusz: Joel Coen, Ethan Coen

Zdjęcia: Roger Deakins

Muzyka: Carter Burwell

Scenografia: Rick Heinrichs

Kostiumy: Mary Zophres

Charakteryzacja: John Blake

Dźwięk: Skip Lievsay

Montaż: Joel Coen, Ethan Coen (pod pseudonimem Roderic Jaynes)

Casting: John Lyons

Obsada: Frances McDormand (Marge Gunderson), William H. Macy (Jerry Lundegaard), Steve Buscemi (Carl Showalter), Harve Presnell (Wade Gustafson), Peter Storem (Gaeard Grimsrud), Kristin Rudrüd (Jean Lundegaard), Tony Denman (Scotty Lundegaard), Steven Reevis (Shep Profound), Larry Brandenburg (Stan Grossman), John Carroll Lynch (Norm Gunderson), Bruce Bohne (Lou), Steve Park (Mike Yanagita).

## **Człowiek, którego nie było**

*The Man Who Wasn't There*

2001, USA

116 min

czarno-biały



Data premiery: 31 października 2001 (USA)

Produkcja: Good Machine, Gramercy Pictures, Mike Zoss Productions, Working Title Films

Dystrybucja: USA Films, Good Machine International

Reżyseria: Joel Coen

Scenariusz: Joel Coen, Ethan Coen

Zdjęcia: Roger Deakins

Muzyka: Carter Burwell

Scenografia: Denis Gassner

Kostiumy: Mary Zophres

Charakteryzacja: Jean Ann Black

Dźwięk: Skip Lievsay

Montaż: Joel Coen, Ethan Coen (pod pseudonimem Roderic Jaynes), Tricia Cooke

Casting: Ellen Chenoweth

Obsada: Billy Bob Thornton (Ed Crane), Frances McDormand (Doris Crane), Michael Badalucco (Frank), James Gandolfini (Dave „Big Dave” Brewster), Katherine Borowitz (Ann Nirdlinger), Jon Polito (Creighton Tolliver), Scarlett Johanson (Rachel „Birdy” Abundas), Richard Jenkins (Walter Abundas), Tony Shalhoub (Freddy Riedenshneider), Christopher Kriesa (Oficer Persky), Brian Haley (oficer Pete Krebs), Alan Fudge (Diedrickson), Adam Alexi-Malle (Jacques Carcanogues)







## Indeks osób

- Abrams Jerold J.** 169, 170, 246–251, 253, 264, 321  
**Aldrich Robert** 35, 140  
**Allen Lewis** 89, 90, 158  
**Altman Robert** 102, 103  
**Anderson Brad** 296  
**Antonioni Michelangelo** 164  
  
**Bachtin Michaił** 189, 243  
**Balcon Michael** 43  
**Barenholtz Ben** 120, 121, 329  
**Bartu Hansen Miriam** 318  
**Bazin André** 58, 321  
**Beauvoir de Simon** 46  
**Beckett Samuel** 177, 178, 230  
**Beethoven Ludwig van** 277  
**Bennett Charles** 43  
**Bertolucci Bernardo** 188  
**Bobowski Kordian** 27, 326  
**Bobowski Sławomir** 37, 62, 321  
**Bogart Humphrey** 58, 59, 62, 103, 235, 305, 321  
**Borde Raymond** 36, 177, 321  
**Bordwell David** 77, 237–239, 321  
**Boyl Danny** 218  
**Bradshaw Peter** 304, 312, 321  
**Burwell Carter** 206, 219, 277, 329–331  
**Buscemi Steve** 192, 229, 230, 330  
**Buzzell Edward** 18  
**Byrne Gabriel** 179, 206, 330  
  
**Cain James M.** 8, 30, 31, 53, 83, 121–123, 220, 270, 271, 273, 275–282, 285, 303, 305, 314, 321, 322  
**Camus Albert** 30, 31, 46, 49, 50, 53, 55, 57, 269, 271, 276, 285, 287–289, 293, 303, 321, 324  
**Capra Frank** 14  
  
**Carné Marcel** 36, 43  
**Chabrol Claude** 35, 36, 321  
**Chandler Raymond** 17, 18, 22, 30, 31, 32, 38, 84, 103, 113, 117, 130, 220, 240, 243, 270, 275, 305, 326  
**Chartier Jean-Pierre** 33, 321  
**Chaumeton Étienne** 36, 177, 321  
**Chenal Pierre** 122  
**Chopra-Grant Mike** 74, 321  
**Christie Agata** 236  
**Christopher Nicholas** 17, 321  
**Clair René** 43  
**Clouzot Henri-Georges** 36, 104  
**Coen, bracia** 8, 12–23, 28, 37, 42, 48, 73, 75, 91, 100, 107, 114, 115, 117–133, 139–142, 144, 147, 153, 158, 160–167, 169–177, 179, 184, 186–191, 193, 195, 197, 200, 203, 206, 209, 210, 212, 213, 215, 217–224, 228–236, 238, 240, 245, 247, 254, 256–259, 265, 267–271, 275, 277–280, 282, 284, 285, 288, 295, 298, 299, 303–305, 307–309, 311, 312, 314–317, 319, 320, 324, 327  
**Coen Ethan** 142, 163, 172, 178, 258, 267–269, 278, 304, 305, 321–325, 329–331  
**Coen Joel** 133, 163, 183, 196, 220, 259, 271, 273, 304, 305, 324, 325, 329–331  
**Conan Doyle Arthur** 236  
**Conard Mark T.** 122, 127, 169, 201, 247, 248, 265, 270, 281, 295, 315, 316, 321–323, 325, 326  
**Coppola Francis Ford** 178, 183  
**Cotkin George** 46, 47, 322  
**Coughlin Paul** 200, 322  
**Coursodon Jean-Pierre** 178, 196, 322  
**Cukor George** 66  
**Curtiz Michael** 53, 84, 276, 279



- Damico James 71, 72, 77, 322  
 Dassin Jules 36, 75, 94, 104  
 Daves Delmer 88  
 Deakins Roger 229, 267, 312, 330, 331  
 DeMille Cecil B. 86  
 De Sica Vittorio 230  
 d'Halluin Jean 31  
 Dickinson Emily 47  
 Dieterle William 66  
 Dimond Neil 118  
 Disney Walt 284  
 Dmytryk Edward 16, 17, 238  
 Doherty Thomas 251, 322  
 Doom Rayan P. 176, 184, 185, 191, 195, 205,  
 207, 208, 212, 214, 224, 247, 248, 257,  
 263, 294, 305, 309, 322  
 Dos Passos John 30  
 Dromm Keith 249, 322  
 Duhamel Marcel 31  
 Dunst Kirsten 219  
 Durnat Raymond 36, 72, 94, 119, 136, 137, 322  
 Duvivier Julien 36  
 Dwan Allan 276  
  
 Ebert Roger 22, 322  
 Edwards Jonathan 47  
 Ellroy James 113  
 Elmore Leonard 222  
 Erickson Todd 39, 100–102, 112, 113, 322  
  
 Faison Stephen 46–48, 322  
 Faulkner William 32  
 Fehér György 122  
 Ferrara Abel 178  
 Feuillade Louis 36  
 Fincher David 109  
 Fitzgerald Scott 48  
 Fluck Winfried 180, 282, 305, 306, 322  
 Forster Marc 170  
 Frank Nino 33, 322  
 Freud Sigmund 52, 64, 66, 148, 150, 307  
 Freund Karl 71  
 Fromm Erich 148, 150, 151, 272, 273, 322  
 Fuller Sam 104  
  
 Garnett Tay 62, 122–124, 276  
 Gast Michael 30  
 Gide André 32  
 Godard Jean-Luc 35, 36, 104  
 Gold Ernest 219  
  
 Hammett Dashiell 8, 17, 18, 30–32, 113,  
 125–128, 131, 172–176, 209, 220, 243,  
 270, 275, 305, 323  
 Hathaway Henry 22, 75, 81, 226  
 Hawks Howard 87, 185, 238  
 Haynes Todd 54, 279  
 Heisler Stuart 18, 173, 175  
 Heissenbüttel Helmut 139, 323  
 Hellinger Mark 225  
 Helman Alicja 9, 37, 38, 82, 179, 181, 182,  
 276, 277, 279, 323  
 Hemingway Ernest 30, 48  
 Herling Bradley L. 201, 203, 214, 215, 323  
 Hirsch Foster 16, 31, 89, 94, 95, 97, 100–103,  
 117, 119, 121, 123, 129, 130, 171, 323  
 Hitchcock Alfred 33, 35, 36, 43, 52, 66, 92, 100,  
 117, 128–131, 218, 219, 241, 271, 285  
 Hoffman Karen D. 292, 323  
 Hollinger Karen 84, 86, 95, 323  
 Hopper Edward 20, 47  
 Hrapkiewicz Błażej 22, 323  
 Husserl Edmund 49  
 Huston John 17, 185  
 Hutcheon Linda 19, 317, 323  
  
 Ionesco Eugène 230  
  
 Jameson Fredric 13–16, 316, 317, 323  
 James William 47  
 Jarmusch Jim 256  
 Jean-Melville Pierre 104  
 Joanou Phil 178  
  
 Kasdan Lawrence 105, 319  
 Kazan Elia 226  
 Kempna-Pieniążek Magdalena 27, 38, 69, 133,  
 139, 141, 154, 161, 170, 256, 296, 324, 327  
 Kierkegaard Søren 47, 292, 293, 311  
 Kopaliński Władysław 144, 146, 275, 324  
 Kossak Jerzy 49–53, 324  
 Kracauer Siegfried 33, 34, 324  
 Krutnik Frank 65, 67, 71–73, 76, 79, 324  
 Kubrick Stanley 177  
  
 Lacoff Robin 243  
 Ladd Alan 173, 312  
 Lake Veronika 173  
 Lancaster Burt 90, 94  
 Lang Fritz 32, 36, 42, 43, 62, 87, 122  
 Leigh Mike 218



- Leitch Thomas 171, 324  
 Lenzer Steve 198, 206, 324  
 LeRoy Mervyn 185  
 Levine Josh 120, 122, 126, 153, 169, 187, 190, 191, 195, 206, 211, 218, 229, 232, 246, 324  
 Levy Emanuel 15, 177, 324  
 Lewis Joseph H. 60  
 Lippmann Walter 47  
 Litvak Anatole 68  
 Losey Joseph 36  
 Loska Krzysztof 14–16, 19, 319, 324  
 Lowrie Walter 47  
 Loy Myrna 18  
 Luhr William G. 219, 220, 222–224, 226, 227, 245, 252, 254, 256, 321, 322, 324, 326  
 Lynch David 121, 256  
 Lynch John Carroll 229, 330  
 Lyotard Jean-François 318, 324
- Mackendrick Alexander** 89  
**Macy William H.** 229, 230, 259, 330  
**Majewski Tomasz** 318, 319, 324  
**Malraux André** 32  
**Mamet David** 229  
**Mankiewicz L. Joseph** 53, 104, 107  
**Mann Anthony** 276  
**Marshall George** 53  
**McCarthy Cormac** 21  
**McCarthy Joseph Raymond** 97  
**McCarthy Todd** 268  
**McCoy Horace** 31, 275  
**McDormand Frances** 140, 141, 221, 229, 230, 234, 270, 303, 329–331  
**Melville Herman** 47  
**Montagu Ivor** 43  
**Montgomery Robert** 87  
**Mozart Wolfgang Amadeusz** 277
- Naremore James** 29, 30, 32–34, 40–43, 78, 79, 81, 103, 106, 108, 113, 114, 171, 325  
**Newman Alfred** 219  
**Nicholson Jack** 122, 123, 152  
**Nietzsche Friedrich** 307  
**Nolan Christopher** 12, 63, 107, 108, 111, 254, 296, 315
- Palmer Barton** 32, 35, 36, 41–43, 122, 142, 160, 258, 269, 270, 284, 287, 295, 322, 323, 325
- Peterson Lowell** 73, 74, 80, 82, 325  
**Petievich Gerald** 113  
**Petit Chris** 31, 325  
**Pichel Irving** 93  
**Place Janey** 73, 74, 80–82, 325  
**Polański Roman** 68, 100, 110  
**Pomian Krzysztof** 54, 325  
**Porfirio Robert** 50, 51, 55–57, 325  
**Portis Charles** 22  
**Powell William** 18  
**Preminger Otto** 16, 42  
**Presnell Harve** 229, 330  
**Preston Robertson William** 80, 81, 275–277, 325  
**Prévert Jacques** 43  
**Puszek Hanna** 64, 65, 325
- Queneau Raymond** 30  
**Quinn Anthony** 15, 325
- Rafelson Bob** 105, 122–124  
**Raimi Sam** 119, 129  
**Reagan Ronald** 160, 161, 167  
**Reed Carol** 43, 203  
**Reiner Carl** 22  
**Richards Dick** 102  
**Robson Eddie** 15, 118–120, 122, 126, 153, 187, 220, 221, 267, 268, 270, 312, 325  
**Rochemont de Louis** 225  
**Rossellini Roberto** 76, 230  
**Rossen Robert** 185  
**Rowell Erica** 133, 145–147, 156, 160–162, 164, 165, 182, 183, 185–188, 193, 195, 210, 220, 261, 273, 274, 308, 310, 325  
**Rózsa Miklós** 219
- Sadoul George** 33  
**Sanders Steven M.** 281, 315, 316, 325  
**Sartre Jean Paul** 30, 32, 46, 49, 50, 52, 54–61, 64, 65, 153, 254, 269, 271, 272, 281, 285, 289, 291, 293, 294, 303, 322, 323, 325, 326  
**Sayles John** 218  
**Schatz Thomas** 17, 326  
**Schopenhauer Arthur** 307  
**Schrader Paul** 27, 37, 40, 72–74, 230, 326  
**Scorsese Martin** 110, 111, 178, 218  
**Scott Ridley** 12, 218  
**Scott Tony** 218  
**Sharrett Christopher** 219, 253, 254, 256, 326



Silver Alain 33, 36, 39, 72, 74, 76, 100, 119, 177, 321–326  
 Sinatra Frank 90  
 Siodmak Robert 16, 32, 52, 66, 84, 87, 124, 185, 256, 313  
 Skjoldbjærg Erik 254  
 Spicer Andrew 16, 29, 34, 45, 83, 85, 95, 96, 103–107, 109–112, 170, 315, 326  
 Stahl John M. 66  
 Stormare Peter 229  
 Sturges Preston 14  
 Sullivan Vernon zob. Vian Boris  
 Syska Rafał 21, 37, 38, 225, 315, 326, 327  
  
 Tarantino Quentin 12, 22, 315, 326  
 Telotte Jay P. 83, 88–91, 224, 226–228, 230, 326  
 Thompson Jim 113  
 Thomson J. Lee 158  
 Thorpe Richard 18  
 Thorton Bob 218, 296, 303, 305, 331  
 Tiomkin Dimitr 219  
 Tourneur Jacques 103, 276  
 Trier von Lars 218  
 Truffaut François 35, 104  
 Trzynadel Jacek 285, 286, 289, 325, 326  
 Tuck Greg 22, 325, 326  
 Turturro John 206, 330  
  
 Tuttle Frank 18, 275, 326  
  
 Ulmer Edgar G. 120  
  
 Van Dyke Woodbridge Strong 18  
 Vian Boris 30, 31  
 Vidor Charles 62  
 Visconti Luchino 122  
  
 Wagner Jans B. 99, 100, 102, 326  
 Wajda Andrzej 75  
 Walsh Raoul 68, 185, 264  
 Wambaugh Joseph 113  
 Wayne John 22  
 Welles Orson 12, 16, 17, 36, 60, 77, 80, 82, 100, 135, 186, 312  
 Wilder Billy 16, 17, 32, 53, 70, 71, 75, 78, 93, 95, 195, 225, 252, 276, 278, 305, 325  
 Wilson Colin 36  
 Winner Michael 102  
 Wittgenstein Ludwig 249, 322  
 Włodek Patrycja 17, 18, 38, 84, 85, 87, 92, 117, 240, 243, 248, 250, 252, 326  
 Wong Kar-Wai 12  
 Woolfolk Alan 127, 150, 160, 166, 167, 326  
 Woolrich Cornell 32  
  
 Zając Krystian 100, 102, 111, 327



## Indeks filmów

- Algier* (Algiers, 1938) 276  
*Another Thin Man* (1939) 18  
*Arizona Junior* (Raising Arizona, 1987) 169  
*Asfaltowa dżungla* (The Asphalt Jungle, 1950) 275  
*As w potrzasku* (Ace in the Hole, 1951) 75, 78, 325
- Barton Fink* (Barton Fink, 1991) 190, 194  
*Bezdroże* (Detour, 1945) 120  
*Bezsennność* (Insomnia, 1997) 254  
*Bezsennność* (Insomnia, 2002) 254  
*Bez wyjścia* (No Way Out, 1950) 53  
*Biały żar* (White Heat, 1949) 63, 68, 136, 185, 264  
*Big Lebowski* (The Big Lebowski, 1998) 12, 18, 21, 22  
*Błękitna dalia* (The Blue Dahlia, 1946) 53, 312  
*Blokada* (Blockade, 1938) 276  
*Bracie, gdzie jesteś?* (O Brother, Where Art Thou?, 2000) 15, 325  
*Brutalna siła* (Brute Force, 1947) 94, 104  
*Bulwar Zachodzącego Słońca* (Sunset Blvd., 1950) 16, 54, 59, 61, 62, 69–71, 85, 86, 95, 258, 306  
*Bumerang* (Boomerang, 1947) 226, 228
- Casablanca* (Casablanca, 1942) 59  
*Chinatown* (Chinatown, 1974) 68, 100, 102, 110, 136, 194, 240  
*Chłopcy z ferajny* (Goodfellows, 1990) 178  
*Christmas Holiday* (Christmas Holiday, 1944) 84  
*Chungking Express* (Chung Hing sam lam, 1994) 12  
*Co jest grane, Davis?* (Inside Llewyn Davis, 2013) 22  
*Columbo* (Columbo, 1968–2003), serial 247, 248  
*Cudowne lata* (The Wonder Years, 1988–1993), serial 257  
*Czarna Dalia* (The Black Dahlia, 2006) 113  
*Człowiek, którego nie było* (The Man Who Wasn't There, 2001) 8, 12, 13, 21, 107, 109, 218, 267–273, 275, 277, 278, 280, 281, 283, 284, 286, 291, 292, 295, 297, 299, 303–305, 308–314, 317, 319, 320, 330  
*Człowiek z blizną* (Scarface, 1932) 185  
*Człowiek z przeszłością* (Out of the Past, 1947) 103, 276
- Dama z Szanghaju* (The Lady from Shanghai, 1947) 60, 62, 153, 228, 258  
*Diabolique* (Diabolique, 1996) 235  
*Długie pożegnanie* (The Long Goodbye, 1973) 103



*Dochodzenie (The Killing, 2011–2014)* 113, 235, 315  
*Dom na 92 ulicy (The House on the 92nd Street, 1945)* 75, 226, 235  
*Dotyk zła (Touch of Evil, 1958)* 12, 16, 17, 99, 100, 135, 312  
*Dwa światy (Hardcore, 1979)* 37  
*Dzwonić Northside 777 (Call Northside 777, 1948)* 75, 228, 235  
  
*Fala zbrodni (Crimewave, 1985)* 119  
*Fargo (Fargo, 1996)* 8, 12, 13, 19, 21, 75, 91, 107, 200, 217–224, 228, 230–240, 242–245, 247, 248, 251–258, 261, 265, 267, 270, 317, 320–322, 324, 326, 330  
*Fatalne zauroczenie (Fatal Attraction, 1987)* 112  
  
*Gilda (Gilda, 1946)* 62  
*Gypsy Wildcat (1944)* 276  
  
*Hannibal (2013–2015), serial* 218  
*Hudsucker Proxy (The Hudsucker Proxy, 1994)* 217, 223, 267  
  
*Incepcja (Inception, 2010)* 111, 170  
  
*Jeziorak (2014)* 235  
  
*Kobieta w oknie (The Women in the Window, 1944)* 33, 62, 87  
*Konformista (Il conformista, 1970)* 188  
*Kręte schody (The Spiral Staircase, 1945)* 66  
*Król Nowego Jorku (King of New York, 1990)* 178  
  
*Laura (Laura, 1944)* 33, 42  
*Listonosz zawsze dzwoni dwa razy (The Postman Always Rings Twice, 1946)* 33, 62, 122, 147, 152, 195, 228, 306  
*Listonosz zawsze dzwoni dwa razy (The Postman Always Rings Twice, 1981)* 105, 122, 152  
*Łnienie (The Shining, 1980)* 177  
*Luther (Luther, 2010–2015), serial* 315  
  
*Łowca androidów (Blade Runner, 1982)* 12  
  
*Mały Cezar (Little Caesar, 1931)* 185, 191  
*McCabe i pani Miller (McCabe and Mrs. Miller, 1972)* 256  
*Mechanik (El Maquinista, 2004)* 296  
*Memento (Memento, 2000)* 12, 107, 170, 194, 236, 296  
*Miasto po drugiej stronie rzeki (City Across the River, 1949)* 235  
*Mieć i nie mieć (To Have and Have Not, 1944)* 32, 59  
*Milczenie owiec (The Silence of the Lambs, 1991)* 218  
*Mildred Pierce (Mildred Pierce, 1945)* 53, 84, 276, 278  
*Mildred Pierce (Mildred Pierce, 2011), serial* 279  
*Morderca we mnie (The Killer Inside Me, 2010)* 113  
*Motel Bates (Bates Motel, 2013–2017), serial* 218  
*Mroczne przejście (Dark Passage, 1947)* 88, 89, 170, 324  
*Mroczne zwierciadło (The Dark Mirror, 1946)* 66  
*Mroczny rycerz (The Dark Knight, 2008)* 12, 106  
*Mumia (The Mummy, 1932)* 71



*Nagie miasto* (*The Naked City*, 1948) 75, 104, 235  
*Nagle* (*Suddenly*, 1954) 259  
*Na granicy* (*Lone Star*, 1996) 218  
*Na krawędzi* (*Clash by Night*, 1952) 42  
*Namiętność* (*Szenvedély*, 1998) 122  
*Napluje na wasze groby* (*J'irai cracher sur vos tombes*, 1959) 30, 31  
*Niagara* (*Niagara*, 1953) 81  
*Niewłaściwy człowiek* (*The Wrong Man*, 1956) 117  
*Nieznajomi z pociągu* (*Strangers on a Train*, 1951) 117, 130  
*Noc i miasto* (*Night and the City*, 1950) 104  
  
*Obywatel Kane* (*Citizen Kane*, 1941) 33, 80, 186  
*Od wtorku do czwartku* (*After the Thin Man*, 1936) 18  
*Ojciec chrzestny* (*Godfather*, 1972) 183, 184  
*Ojciec chrzestny III* (*Godfather III*, 1990) 178  
*Okno na podwórze* (*Rear Window*, 1954) 92  
*Opętanie* (*Osessione*, 1942) 122  
*Oskarżona* (*The Accused*, 1944) 66  
*Ośławiona* (*Notorious*, 1946) 117  
*Ostatnie uwiedzenie* (*The Last Seduction*, 1994) 112  
  
*Paisa* (*Paisà*, 1946) 230  
*Panika na ulicach* (*Panic in the Streets*, 1950) 226  
*Papierowy człowiek* (*The Thin Man*, 1957–1959) 18  
*Piękny Serge* (*Le Beau Serge*, 1958) 35  
*Pistolet do wynajęcia* (*This Gun For Hire*, 1942) 312  
*Podejrzanie* (*Suspicion*, 1941) 33  
*Podwójne ubezpieczenie* (*Double Indemnity*, 1944) 17, 33, 53, 55, 61, 64, 85, 104, 121, 122, 147, 153, 195, 218, 252, 258, 270, 276, 278, 280, 305, 306  
*Podwójne życie* (*A Double Life*, 1947) 66  
*Policjanci z Miami* (*Miami Vice*, 1984–1990), serial 315  
*Popiół i diament* (1958) 75  
*Pościg za cieniem* (*The Thin Man*, 1934) 18  
*Poważny człowiek* (*A Serious Man*, 2009) 22  
*Powiększenie* (*Blow-up*, 1966) 164  
*Prawdziwe męstwo* (*True Grit*, 1969) 22  
*Prawdziwe męstwo* (*True Grit*, 2010) 22  
*Prawo ulicy* (*The Wire*, 2002–2008), serial 315  
*Przełamując fale* (*Breaking the Waves*, 1996) 218  
*Przygoda* (*L'Avventura*, 1960) 164  
*Przylądek strachu* (*Cape Fear*, 1962) 158, 259, 271  
*Psychoza* (*Psycho*, 1960) 99, 100, 117, 129, 130, 218, 219, 241, 271, 273, 274  
*Pulp Fiction* (*Pulp Fiction*, 1994) 12, 106  
*Punkt zapalny* (*Boiling Point*, 1993) 113  
  
*Ride the Pink Horse* (1947) 77  
*Rififi* (*Du rififi chez les hommes*, 1955) 104  
*Rozdarta kurtyna* (*Torn Curtain*, 1966) 128, 129, 130  
*Rue Madeleine* 13 (*13 Rue Madeleine*, 1947) 235  
*Rzym, miasto otwarte* (*Roma, città aperta*, 1945) 230



- Samson i Dalila (Samson and Delilah, 1949)* 86  
*Sekrety i kłamstwa (Secrets & Lies, 1996)* 218  
*Serenada (Serenade, 1956)* 276, 277  
*Shadow of the Thin Man (1941)* 18  
*Siedlisko węży (The Snake Pit, 1948)* 67  
*Slighly Scarlet (1956)* 276  
*Słodki zapach sukcesu (Sweet Smell of Success, 1957)* 89, 90  
*Sokół maltański (The Maltese Falcon, 1941)* 17, 33, 69, 171, 172, 180, 181, 185, 240, 305  
*Somewhere in the Night (1946)* 17, 104, 105, 107, 321  
*Song of the Thin Man (1947)* 18  
*Stand Up and Fight (1939)* 276  
*Stan łaski (State of Grace, 1990)* 178  
*Stracony weekend (The Lost Weekend, 1945)* 33, 93, 195, 225  
*Strange Illusion (1945)* 119  
*Szkarłatna ulica (Scarlet Street, 1945)* 62  
*Szklany klucz (The Glass Key, 1942)* 18, 173–176, 202, 210, 323
- Ścieżka strachu (Miller's Crossing, 1990)* 8, 12, 13, 21, 169–193, 195–197, 203–205, 209, 210, 212–215, 219, 236, 320, 329  
*Śledząc (Following, 1998)* 12, 107, 109, 296  
*Śmiertelnie proste (Blood Simple, 1984)* 8, 12, 16, 19, 21, 48, 72, 91, 107, 117–127, 129–131, 133, 135, 138, 140, 143, 145, 148, 152, 154–156, 159–162, 164–167, 169–173, 177, 181, 188, 197, 220, 221, 223, 254, 268, 270, 277, 317, 319, 320, 329  
*Śmiertelny pocałunek (Kiss Me Deadly, 1955)* 140  
*Śpiące miasto (The Sleeping City, 1950)* 235
- Tajemnica jeziora (Lady in the Lake, 1947)* 87–89  
*Tajemnice Los Angeles (L.A. Confidential, 1997)* 113  
*Taksówkarz (Taxi Driver, 1976)* 37, 110  
*The Blue Knight (1973), serial* 113  
*The Last Turning (Le dernier tournant, 1939)* 122  
*The Thin Man Goes Home (1945)* 18  
*They Won't Believe Me (1947)* 93  
*To nie jest kraj dla starych ludzi (No Country for Old Men, 2007)* 12, 21, 22, 107, 217, 218, 327  
*Trainspotting (Trainspotting, 1996)* 218  
*Truposz (Dead Man, 1996)* 256  
*Trzeci człowiek (The Third Man, 1949)* 43, 203, 204
- Ucieczka gangstera (The Getaway, 1972)* 113  
*Umarli nie potrzebują pledu (Dead Men Don't Wear Plaid, 1982)* 22  
*Upadłe anioły (Duo luo tian shi, 1995)* 12  
*Urzeczona (Spellbound, 1945)* 66
- W cieniu podejrzenia (Shadow of a Doubt, 1943)* 33, 117  
*Wielki kartel (The Big Combo, 1955)* 60  
*Wielki sen (The Big Sleep, 1946)* 32, 87, 191, 194, 238, 275  
*Wielki sen (The Big Sleep, 1978)* 102  
*Wściekłe psy (Reservoir Dogs, 1992)* 12  
*Wyspa tajemnic (Shutter Island, 2010)* 111, 236



*Zabójcy* (*The Killers*, 1946) 87, 124, 185, 218, 256, 313  
*Zakazane imperium* (*Boardwalk Empire*, 2010–2014), serial 218  
*Z archiwum X* (*The X Files*, 1993–2002), serial 39  
*Zawrót głowy* (*Vertigo*, 1958) 100, 117  
*Złodzieje jak my* (*Thieves Like Us*, 1974) 102  
*Złodzieje rowerów* (*Ladri di biciclette*, 1948) 230, 231  
*Zostań* (*Stay*, 2005) 170  
*Zostaw ją niebiosom* (*Leave Her to Heaven*, 1945) 66  
  
*Żar ciała* (*Body Heat*, 1981) 105, 112, 319  
*Żegnaj laleczko* (*Farewell My Lovely*, 1975) 102  
*Żegnaj laleczko* (*Murder, My Sweet*, 1944) 17, 33, 238, 254  
*Żona idealna* (*The Good Wife*, 2009–2016), serial 218  
*Życie na gorąco* (*The Hot Spot*, 1990) 39  
*żyć i umrzeć w Los Angeles* (*To Live and Die in L.A.*, 1985) 113







## Film Noir and Cinema of the Coen Brothers

### (Summary)

The book discusses creative output of the Coen brothers, the pair of directors functioning on the border of contemporary independent and mainstream American cinema, in the context the film noir history and theory. It presents noir as a complex, transnational and transgeneric idea and at the same time shows how it was saturated by Joel and Ethan Coens' sensibility and intelligence.

Its first part provides the readers with theoretical background and attempts to answer, or at least consider, such crucial problems related to noir – a popular critical and historical category referring not only to modern cinema – as its definition, genealogical roots, development and evolution, as well as its typology. In other words, it inquires what noir is/is not, what neo-noir might/might not be, and what decides that the movie can be described as noir: is it its iconography, plot structures, narrative devices, or rather the characters? Does film noir really have to consist of convoluted crime story with private eye and *femme fatale* involved? What kind of values and emotions it offers?

The second part, consisting of case studies, is in fact a long journey deep down into the dark heart of modern American society anxieties and inquietude, as they are seen and diagnosed by the Coen brothers. The detailed analyses of the debut *Blood Simple*, the gangster *Miller's Crossing*, the Oscar-winning *Fargo* and the arty, black and white *The Man Who Wasn't There* indicate how close Coens are to the classical film noir of 1940s and 1950s, hard-boiled fiction, Freudian psychoanalysis and French existential philosophy. No matter what strategy (retro, pastiche or semi-documentary) they employ, they on one hand introduce intertextual references to classical noirs, and on the other they inevitably point at the absurdity of human existence. Their characters (rarely self-conscious, often unable to communicate, greedy and vicious, sometimes painfully naive and narrow-minded) most often are stuck in the American popular myths, and nevertheless are on the road to perdition.



In the book I try to prove that the Coen brothers are aware of the noir tradition, and still they consciously undermine conventions, even though pessimism is there. What is more, the world of their movies seems to be more chaotic than ever, because as *Blood Simple* private eye voice-over concludes 'everything always can go wrong' and 'nothing comes with guarantee'. Paradoxically, in Joel and Ethan films, despite their being clever and surprising tributes to the classical film noir, everything always goes wrong.



## O autorce

Kamila Żyto – adiunkt w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego, filmoznawczyni i edukatorka filmowa. Jest autorką książki *Strategie labiryntowe w filmie fikcji* (Łódź 2010) i współredaktorką trzech monografii – *Billy Wilder. Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej* (Warszawa 2011, z Marcinem Pieńkowskim), *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa* (Łódź 2011, z Małgorzatą Jakubowską i Anną Marią Zarychtą) oraz *Od Cervantesa do Perez-Reverte’a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej* (Warszawa 2011, z Alicją Helman). W kręgu jej zainteresowań znajdują się: film *noir*, kino hiszpańskie i polskie, a także zagadnienia związane z narracją i dramaturgią filmową. Współpracuje z wieloma instytucjami i stowarzyszeniami filmowymi, m.in. z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej, Centralnym Gabinetem Edukacji Filmowej, festiwalem młodych krytyków filmowych „Kamera Akcja” czy czasopismem „Film & TV Kamera”.



Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
tel. (42) 665 58 63

Wydawnictwo Biblioteki i Ośrodka Informacji Filmowej  
Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera  
90-323 Łódź, ul. Targowa 61/63  
[www.filmschool.lodz.pl](http://www.filmschool.lodz.pl)  
[wydawnictwo@filmschool.lodz.pl](mailto:wydawnictwo@filmschool.lodz.pl)  
[ksiegarnia.filmschool.lodz.pl](mailto:ksiegarnia.filmschool.lodz.pl)  
tel./faks (42) 634 58 70, (42) 275 58 70