



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

[Kup książkę](#)

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

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

[Kup książkę](#)

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 niepokoje	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 styczonym 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 kinie¹ 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,

¹ 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 świadcząca 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 nastroczają 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*². Tak zapewne skategoryzowałby je Fredric Jameson, jeden z naczelników teoretyków postmodernizmu, dla którego „film nostalgiczny”, czyli *la mode rétro*, jest

² *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”³. 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 czasem⁴.

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 podstaw⁵. 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

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

⁴ Tamże, s. 200.

⁵ 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»”⁶. 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 kryje⁷. Najbardziej radykalnie w tej kwestii na gruncie polskiego filmoznawstwa wypowiada się Krzysztof Loska, który twierdzi, że postmodernistyczna ironia, pastisz, intertekstualność czy

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

⁷ 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”⁸. 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 nurtu⁹. 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

⁸ Krzysztof Loska, *Joel i Ethan Coenowie...*, s. 367.

⁹ 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 1941–1958¹⁰ (Nicholas Christopher wskazuje na ponad trzysta tytułów¹¹) 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 ukontekstwowiona 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*¹².

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 adaptacji¹³. 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*¹⁴. 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*

¹⁰ 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.

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

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

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

¹⁴ 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 wtórny¹⁵. 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 Heislera¹⁶. 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)]¹⁷, 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

¹⁵ Patrycja Włodek, „Świat był przemoczoną pustką”..., s. 217.

¹⁶ Wcześniej, w roku 1935, książkę na ekran przeniósł Frank Tuttle.

¹⁷ 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 Williama 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 bezpośrednie więzy ze światem empirycznej rzeczywistości, ale on sam nie jest ową empiryczną rzeczywistością¹⁸.

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”¹⁹. 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 [...]”²⁰. 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

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

¹⁹ Tamże, s. 388.

²⁰ 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 filmowi²¹.

²¹ 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 adaptacyjnych²².

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 mroków²³.

²² 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).

²³ 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.