



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Elżbieta Szyngeł

ORCID: 0000-0002-2637-4153

Uniwersytet Wrocławski

KRYMINAŁ, KOMEDIA, PARODIA — PRZEKROCZENIA GATUNKOWE W FILMIE KRYMINALNYM *NA NOŻE* RIANA JOHNSONA

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.3>

POCZĄTKI LITERATURY KRYMINALNEJ I JEJ DROGA NA KINOWY EKRAŃ

Geneza literatury kryminalnej została stosunkowo dobrze omówiona na gruncie badawczym¹. Dziś za narodziny tego gatunku uważa się pierwsze wydanie opowiadania Edgara Allana Poeego *Zabójstwo przy Rue Morgue*, w którym pojawia się sir August Dupin — nieco tajemniczy Francuz, rozwiązujący dzięki swym wyjątkowym inteligencji i intuicji zagadkę brutalnego morderstwa dwóch kobiet².

¹ Tylko w Polsce w ostatnich latach problemem tym zajmowali się między innymi: M. Kraska w książce *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013; T. Cegielski w książce *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności*, Warszawa 2015; oraz M. Czubaj w książce *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010. Tematyce tej poświęcono również wiele monograficznych pozycji zbiorowych: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemra, Kraków 2014; *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. A. Gemra, Kraków 2015; *Kryminal. Gatunek poważ(a)ny?*, t. 1. *Kryminal a medium (literatura — teatr — film — serial — komiks)*, red. T. Dalasiński, T.S. Markiewka, Toruń 2015; *Kryminal. Między tradycją a nowatorstwem*, red. M. Ruszczżyńska *et al.*, Zielona Góra 2016; oraz *Literatura popularna*, t. 3. *Kryminal*, red. E. Bartos, K. Niesporek, Katowice 2019.

² Chodzi o opowiadanie *Morderstwo przy Rue Morgue*, opublikowane po raz pierwszy w 1841 r. na łamach „Graham’s Magazine”. Cechy kryminału ma też wcześniejsze opowiadanie Ernsta Teodora

Historycy literatury³ zauważają jednak, że literatura kryminalna swoją właściwą formę uzyskuje dopiero w drugiej połowie XIX wieku — wówczas to ogromną popularność zdobywa postać Sherlocka Holmesa stworzona przez Arthura Conan Doyle’a. Holmes — człowiek obdarzony fenomenalną zdolnością dedukcji — przeprowadza wiele śledztw, w których toku odkrywa tożsamość zbrodniarzy. Z czasem staje się on swoistym wzorem większości detektywów wykreowanych w kulturze masowej.

Popularność tej postaci przyczyniła się do bardzo szybkiego rozwoju detektywistycznej odmiany powieści kryminalnej, w której główny nacisk kładziony jest na śledztwo prowadzone przez bohatera. W konsekwencji historia detektywistyczna opiera się na nielinearnej narracji, podążającej za porządkiem odkrywania kolejnych elementów łamigłówki, a przedstawiciel prawa usiłuje zrekonstruować wydarzenia z przeszłości, które doprowadziły do zbrodni. Odbiorca tej historii ma stać się obserwatorem intelektualnej gry między przestępcą a detektywem i jednocześnie identyfikować się z drugim z wymienionych⁴.

Ten rodzaj literatury, jak chyba żaden inny, był i nadal pozostaje podporządkowany wielu regułom. Jedne z pierwszych sformułował Ronald Knox, angielski ksiądz i autor powieści kryminalnych, który w dziesięciu punktach precyzyjnie określił zasady prowadzenia narracji, kreowania bohaterów, wyboru tożsamości zbrodniarza oraz podsuwania tropów czytelnikom⁵. Kolejne ograniczenia w tym zakresie dodał między innymi amerykański krytyk i pisarz Willard Huntington Wright⁶. Podobnie jak Knox opracował założenia poprawnej powieści kryminalnej. Odwołując się do praktyki pisarskiej i sumienia samego pisarza, stwierdził, że dobra literatura detektywistyczna wyklucza wątki miłosne, zdarzenia irracjonalne i działanie sił nadprzyrodzonych, a także powinna opierać się na procesie logicznego wnioskowania i nie korzystać ze stosowanych wcześniej zabiegów, jak wprowadzenie sobowtóra, napisanego szyfrem listu, seansu spirytystycznego itp.⁷

Zarówno Knox, jak i Wright starali się narzucić powieści kryminalnej konkretne ramy. Podejmowane przez nich próby stworzenia pewnego gatunkowego wzorca wynikały po części z uwarunkowań społecznych, politycznych i kulturalnych, ale — paradoksalnie — były także podyktowane chęcią oswobodzenia go z konwencjonalności, w którą popadł. Obaj twórcy wychodzili z założenia, że tylko jasno

Amadeusza Hoffmanna *Panna de Scudery* (1819), jednak tytułowa bohaterka nie prowadzi w nim — w przeciwieństwie do Dupina — typowego śledztwa.

³ A. Martuszevska, *Powieść kryminalna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 319.

⁴ Por. M. Czubaj, *op. cit.*, s. 158; oraz M. Tosik, *Reguły gry*, [w:] *Kryminal. Między tradycją...*, s. 27–28.

⁵ Por. M. Czubaj, *op. cit.*, s. 158.

⁶ S.S. Van Dine (Willard Huntington Wright), *Dwadzieścia zasad pisania powieści detektywistycznych*, przeł. J. Krogulec, „Literatura i Kultura Popularna” 2015, nr 21, s. 189–192.

⁷ *Ibidem*.

określone zasady umożliwią stworzenie dzieła atrakcyjnego dla czytelnika. Chęć zastosowania się do ich wskazówek stawiała wyzwanie autorom dzieł detektywistycznych, ponieważ wymagała rezygnacji ze znanych już wcześniej zabiegów oraz zastosowania oryginalnych rozwiązań narracyjnych.

Z czasem Sherlock Holmes doczekał się wielu naśladowców. Są nimi między innymi bohaterowie Agathy Christie (Hercules Poirot, panna Marple), Georges'a Simenona (komisarz Maigret) oraz Grahama Chestertona (ojciec Brown), z których każdy w mniejszym lub większym stopniu wypełnia cechy pewnego konkretnego wzoru. Są to postacie wywodzące się z wyższych lub co najmniej uprzywilejowanych warstw społecznych, wykazują się wyjątkową spostrzegawczością, intuicją oraz umiejętnością logicznego myślenia. Dzięki zdobytym doświadczeniom życiowym mają dużą znajomość ludzkiej natury, co pozwala im wpaść na trop prowadzący do rozwiązania intrygi. Chociaż w postaci każdego ze wspomnianych detektywów można odnaleźć reminiscencje pomysłów Doyle'a, nie tworzą oni jednolitej grupy, kierującej się podobnymi motywacjami i w taki sam sposób zaangażowanej w śledztwo. Wszyscy jednak realizują podobną funkcję — są strażnikami istniejącego porządku świata. Przywracają ład, odkrywając tożsamość zbrodniarza, a tym samym sugerują, że rzeczywistość jest harmonijna, ponieważ przy użyciu logicznych metod można odkryć jedną, namacalną prawdę.

Wyjątkowa popularność literatury kryminalnej⁸, w tym jej odmiany detektywistycznej, sprawiła, że bardzo szybko upomniało się o nią kino, a wzór filmu detektywistycznego na dobre zadomowił się w kulturze popularnej i mocno osadził w kinematografii.

Za pierwszy film kryminalny w historii kina uznaje się francuskie dzieło *Historia pewnej zbrodni* wyreżyserowane przez Ferdinanda Zeccę w 1901 roku⁹. Należy on do większego cyklu zatytułowanego *Sceny dramatyczne i realistyczne*. Dzieło przedstawia opowiedzianą w siedmiu scenach historię morderstwa i jest skonstruowane według schematu zaczerpniętego z literatury. Rozpoczyna się od ujęcia, w którym główny bohater popełnia zbrodnię — zabija kasjera bankowego. Następnie w specyficznej retrospekcji, mającej formę nałożonego na właściwy obraz „medalionu”, reżyser pokazuje, w jaki sposób doszło do przestępstwa, a w zakończeniu szokuje odbiorcę widokiem kary wymierzonej mordercy, tracącego głowę pod gilotyną. Chociaż realistycznie przedstawiona, *Historia pewnej zbrodni* nie wypełnia wszystkich znamion filmu kryminalnego.

⁸ Popularność, jaką powieść kryminalna cieszyła się wśród czytelników, nie przekładała się na uznanie krytyków. Więcej pisze o tym A. Gemra w artykule Eberhard Mock na tropie. *Breslau/Wrocław w powieściach Marka Krajewskiego*, [w:] *Śląskie pogranicza kultur*, t. 1, red. M. Ursel, O. Taranek-Wolańska, Wrocław 2013, s. 120–121.

⁹ G. Stachówna, *Trzy europejskie kinematografie narodowe la belle epoque — Francja, Wielka Brytania, Włochy*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012, s. 220–221.

Gatunek ten stał się popularny już w początkach kina, głównie za sprawą działalności dwóch francuskich wytwórni — Gaumont i Eclair. W pierwszej z nich powstały filmy Louisa Feuillade’a, który zekranizował powieść Marcela Allaina i Pierre’a Souvestre’a *Fantomas*, opowiadającą o przestępcy zmieniającym swój wygląd i poszukującym go komisarzu, a także dziesięcioodcinkowy cykl *Wampiry*, przedstawiający pracę funkcjonariuszy policji stających do konfrontacji ze sprytnymi złoczyńcami. W wytwórni Eclair pracował z kolei Victorin Jasset reżyserujący serię o detektywie Nicku Carterze¹⁰. Moda na film kryminalny definiowany jako potyczka między przedstawicielami prawa a przestępcami przeniknęła do kina europejskiego i amerykańskiego. Podział między bohaterami przebiegał między tymi, którzy dokonują zbrodni, i tymi, którzy ją wyjaśniają, ale sympatia widzów uzależniona była od perspektywy przyjętej przez filmowców¹¹.

W tym ujęciu *Historia pewnej zbrodni* nie może zostać uznana za kryminał, ponieważ nie ma w niej śledztwa, a motywy kierujące mordercą twórcy wyjaśniają jedynie we wspomnianej retrospekcji. Tego rodzaju redukcja wynikała oczywiście z ograniczeń ówczesnej techniki filmowej, niepozwalającej jeszcze na stworzenie dłuższego dzieła z precyzyjnie zarysowaną linią narracyjną i pogłębioną charakterystyką bohaterów.

Z czasem film kryminalny w swojej klasycznej odmianie detektywistycznej wypracował własną ikonografię. Należą do nich przede wszystkim miejsca akcji. Są to głównie obiekty, wokół których toczy się życie klas uprzywilejowanych — duże, eleganckie domy, rezydencje na wsi, kluby dla dżentelmenów, kurorty, hotele, prywatne szkoły, słowem — przestrzenie, w których kontrast z makabryczną zbrodnią będzie dla odbiorcy szczególnie uderzający. Panujące w nich porządek i cisza oraz ich bogaty wystrój nasuwają skojarzenia z pogodnym, pozbawionym trosk życiem¹². Gdy wdzierają się w nie brutalność i śmierć, widz może odczuwać niejaką satysfakcję. Jej źródła tkwią zapewne w możliwości obserwowania, jak pewna wizja pozbawionego trosk, wygodnego życia, stanowiąca często przedmiot aspiracji samego odbiorcy, okazuje się tylko fasadą, która zostaje zdekonstruowana.

W ikonografii tego gatunku duże znaczenie ma również sposób przedstawiania detektywa. Zdecydowanie częściej jest to mężczyzna niż kobieta, zazwyczaj pochodzący z wyższych warstw społecznych. Elegancko ubrany, dobrze wykształcony, wzbudza respekt otoczenia, nawet jeżeli wydaje się nieco śmieszny z powodu swoich przyzwyczajzeń lub słabostek¹³.

¹⁰ J. Wojnicka, *Film gangsterski, film kryminalny, kino czarne*, [w:] *Słownik wiedzy o filmie*, red. J. Wojnicka, O. Katafiasz, Bielsko-Biała 2005, s. 365.

¹¹ *Ibidem*.

¹² E. Mandel, *Delightful Murder: A Social History of Crime Story*, Minneapolis 1985, s. 27.

¹³ W literaturze przedmiotowej zdecydowanie więcej uwagi poświęca się ikonografii filmów noir lub filmów gangsterskich, które sytuują się nieco w opozycji do ikonografii klasycznych filmów detektywistycznych. O ikonografii filmów gangsterskich pisze Alicja Helman w książce *Film gang-*

Już w pierwszych dekadach istnienia kina film kryminalny zaczął ewoluować: powstało wiele jego odmian, między innymi film szpiegowski (intryga kryminalna ma polityczny charakter), film policyjny (bohaterami są stróże prawa), film sensacyjny (fabuła opiera się na szybkiej i efektownie prowadzonej narracji), film mafijny i gangsterski (przedstawia losy zorganizowanych grup przestępczych)¹⁴. Kryterium wykorzystywanym przy budowaniu typologii gatunkowej stał się zarówno sposób kreowania postaci głównego bohatera, jak i przebieg schematu fabularnego, prezentowana wizja świata oraz stopień pogłębienia diagnozy społecznej.

Rezygnacja z propagandowej roli kina, jaka została mu narzucona w czasach drugiej wojny światowej, a także rozczarowanie nową, powojenną rzeczywistością oraz stylistyczne wpływy dużej grupy filmowców niemieckich pracujących w Hollywood w latach czterdziestych XX wieku¹⁵ doprowadziły do wykształcenia się nowego nurtu kina kryminalnego zwanego noir. Za kanwę jego scenariuszy nie służyły już powieści detektywistyczne „złotego wieku”, ale „czarne kryminały” proponujące nową postać śledczego. Nie był on już eleganckim mężczyzną z wyższych sfer, rozwiązującym kryminalne łamigłówki głównie dzięki sile własnego intelektu i wyjątkowym uzdolnieniom, ale żyjącym w permanentnym kryzysie człowiekiem, który balansuje na granicy prawa (choć utrzymuje pewien wewnętrzny rygor moralny), nie cieszy się szacunkiem ani swoich zleceniodawców, ani przestępców, jest mizantropem i cynikiem¹⁶.

Rozwój i rozkwit klasycznego kina noir przypada na lata czterdzieste i pięćdziesiąte XX wieku, chociaż ustalenie jego precyzyjnych ram do dzisiaj budzi spory wśród badaczy¹⁷. W kolejnych dziesięcioleciach kino kryminalne rozwijało się w różnych kierunkach, czerpiąc zarówno ze swoich klasycznych źródeł, jak i z tradycji noir, wchodząc w związki z innymi gatunkami, takimi jak thriller, horror, film obyczajowy, a nawet komedia.

Bez względu na zmiany zachodzące w ciągu lat w filmie kryminalnym, do dzisiaj niewątpliwie jego najbardziej popularnym detektywem pozostaje Holmes. Przygody brytyjskiego śledczego zostały zekranizowane kilkaset razy. Wśród najpopularniejszych i najbardziej znaczących adaptacji jego przygód należy wymienić co najmniej kilka: *Prywatne życie Sherlocka Holmesa* w reżyserii Billy'ego Wildera (1970), zbiór czternastu filmów *Sherlock Holmes* wyprodukowany w latach 1939–

sterski, Warszawa 1990. Z kolei o ikonografii kina noir wspomina Paul Schrader w artykule *Uwagi o filmie noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 74–75.

¹⁴ J. Wojnicka, *op. cit.*, s. 366–367.

¹⁵ Więcej o przyczynach i zewnętrznych uwarunkowaniach powstania kina noir napisał między innymi P. Schrader, *op. cit.*, s. 71–74; oraz R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 23–51.

¹⁶ S. Bobowski, *Film noir — repetytorium (zamiast wstępu)*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 13–14.

¹⁷ R.G. Porfirio, *The Dark Age of American Film: A Study of American Film Noir (1940–1960)*, New Haven 1979, s. 17.

1946 przez wytwórnie 20th Century Fox oraz Universal z Basilem Rathbone’em w roli głównej, *Sherlocka Holmesa* w reżyserii Guya Ritchiego (2009) oraz brytyjską serię *Przygody Sherlocka Holmesa* zrealizowaną w latach 1984–1994 przez Granada Television. W ostatnich latach niezwykłą popularność zdobył serial *Sherlock*, którego cztery sezony w latach 2010–2017 stworzyło BBC. Dzieła te różniły się nie tylko tonem opowieści (od satyrycznego, przez lekki i żartobliwy po ciężki i poważny), stylistyką, podejściem do ekranizowanego materiału literackiego, lecz także sposobem kreowania postaci głównego bohatera. Był on zarówno wyobcowanym geniuszem, komediantem, jak i kompletnym amatorem, który jest w stanie rozwiązać kolejne sprawy jedynie dzięki pomocy swojego przyjaciela doktora Watsona¹⁸.

Jak wspomniano, sama postać Holmesa z czasem zaczęła istnieć jako pewnego rodzaju wzór śledczego nie tylko w literaturze, lecz także w kinie. Wzór ten, modyfikowany w zależności od czasów i warunków zewnętrznych, nadal wydaje się mocno zakorzeniony w kulturze popularnej, natomiast ciągle nierozstrzygnięte pozostaje pytanie o to, jaki zbiór cech zyska postać detektywa we współczesnej kinematografii.

ŹRÓDŁA I TRADYCJE FILMU *NA NOŻE* RIANA JOHNSONA

Benoit Blanc jest kolejnym detektywem z długiego szeregu postaci wzorowanych po części na Holmesie. Blanc pojawia się w filmie *Na noże* wyreżyserowanym przez Riana Johnsona. Dzieło, które miało swoją premierę w 2019 roku, opowiada historię morderstwa Harlana Thrombeya — ekscentrycznego bogatego autora powieści kryminalnych. Ciało mężczyzny zostaje odnalezione w jego wielkim, imponującym domu, a w kręgu podejrzanych znajduje się cała jego rodzina, poprzedniego wieczoru biorąca udział w uroczystej kolacji. Blanc jest prywatnym konsultantem i na zlecenie tajemniczego klienta ma odkryć, kto jest winny popełnionej zbrodni.

W swojej opowieści filmowej Johnson odwołuje się do charakterystycznego tropu, mianowicie ukazania prób zrekonstruowania zbrodni, o którą podejrzanych jest kilka (lub kilkanaście) zgromadzonych w jednym miejscu osób. Spośród nich detektyw musi wytypować tę właściwą. Na tropie tym opiera się tak zwany whodunit¹⁹, tworzący specyficzny podgatunek filmów kryminalnych. Jego źródeł należy szukać w powieściach detektywistycznych powstałych między pierwszą a drugą wojną światową, w czasach określanych mianem „złotego wieku kryminału”.

¹⁸ Por. K. Jajko, *Reanimacja klasyki kryminału. Sherlock Holmes w kulturze popularnej początku XXI wieku*, [w:] *Kryminal. Gatunek poważ(a)ny?*, t. 1, s. 142–151.

¹⁹ Badacze do dzisiaj spierają się, kto i kiedy po raz pierwszy użył terminu „whodunit”. Prawdopodobnie został on ukuty przez Donalda Gordona w 1930 r., kiedy pojawił się na łamach „News of Books”, w recenzji powieści *Half-Mast Murder* Milwarda Kennedy’ego.

Wśród jego najbardziej znanych reprezentantów — Agathy Christie, Grahama Chestertona, Edmunda Crispina, Dorothy L. Sayers, Josephine Tey — panował pewien określony sposób pisania o przestępstwach²⁰.

Tematyka powieści (a później także filmów) klasyfikowanych jako whodunit obraca się wokół zbrodni przedstawianej jako zagadka do rozwiązania. Ponadto jednak stara się angażować odbiorcę w proces dedukcji, umożliwić mu wejście w rolę detektywa i odkrycie tożsamości sprawcy w toku procesu, w którym różne przedmioty i słowa wypowiedane przez bohaterów stają się znaczące, poddają się interpretacji i pozwalają na wyciąganie wniosków. Przeprowadzając samodzielny proces dedukcji, czytelnik (bądź widz) konkuruje z ekspertem śledczym, nieustannie starając się go wyprzedzić²¹.

W przeciwieństwie do klasycznego thrillera whodunit opiera się na podwójnej linii narracyjnej. Jedna z nich rozgrywa się w rzeczywistym czasie powieści lub filmu, natomiast druga przez dłuższy czas pozostaje ukryta i wraz z postępami pracy detektywa zostaje stopniowo ujawniona²². Obie linie narracyjne współistnieją i przeplatają się, jednak mają inny punkt ciężkości — akcentują bądź pracę detektywa, proces stawiania hipotez i próby wyjaśniania przyczyn zbrodni (pierwsza), bądź samą zbrodnię (druga). Część „wyjaśniająca”, inaczej niż w thrillerze, nie zbiega się z akcją, ale płynie niejako obok niej²³.

Klasyczny whodunit wykorzystuje wiele konwencji i stereotypów, zarówno w zakresie kreowania postaci, jak i scenerii oraz sposobu dokonania zbrodni. Z tego względu autorzy dzieł reprezentujących ten podgatunek podejmowali starania, aby zerwać z wypracowanymi schematami i wprowadzić odbiorców w błąd. W tego rodzaju dziełach istotne jest, aby czytelnik bądź widz niemal do końca nie był w stanie odgadnąć tożsamości sprawcy morderstwa i poczuł się zaskoczony rozwiązaniem zagadki, które w zamyśle ma być oryginalne i ciekawe, ale jednocześnie mocno umocowane w fabule.

Whodunit jest podgatunkiem bardzo chętnie eksploatowanym przez kino. Jego atrakcyjność ma co najmniej kilka przyczyn. Jedną z nich jest możliwość zgromadzenia w jednej przestrzeni wielu ciekawych, charakterystycznych postaci, wśród których detektyw musi znaleźć winnego. Ponadto pozwala na stworzenie opowieści bardzo precyzyjnej pod względem konstrukcyjnym, a jednocześnie sprzyja eksperymentom w zakresie prowadzenia narracji. Whodunit pozornie — przez zawężenie kręgu podejrzanych — dysponuje ograniczonym potencjałem zaskakiwania widza, ale w rzeczywistości inspiruje twórców do poszukiwania coraz to nowych rozwiązań. Przykładowo, w kryminale Christie *I nie było już nikogo* (1939) schemat

²⁰ T. Cegielski, *op. cit.*, s. 279–288.

²¹ R. Felski, *The Limits of Critique*, Chicago 2015, s. 93.

²² S. Peacock, *Stieg Larsson's: Millennium Trilogy: Interdisciplinary Approaches to Nordic: Noir on Page and Screen*, New York 2012, s. 44.

²³ R. Herbert, *Whodunit? A Who's Who in Crime and Mystery Writing*, Oxford 2003, s. 92.

zbrodni doskonałej zostaje odwrócony, ponieważ żaden z podejrzanych zgromadzonych na wyspie nie jest zbrodniarzem, natomiast w *Morderstwie w Orient Expressie* (1933) tej samej autorki winnymi okazują się wszyscy zgromadzeni — dwanaście osób²⁴. Niewątpliwie jednak najbardziej znaczącą cechą whodunit jest w tym kontekście potencjał w zakresie oddziaływania na widza, hipnotyzowania i wciągania go w proces rozwiązywania zagadki.

Jedną z najbardziej znanych, a jednocześnie najpełniejszych realizacji whodunit na gruncie filmowym jest *Clue* w reżyserii Jonathana Lynna z 1985 roku. Jego akcja rozgrywa się podczas jednego wieczoru, w tajemniczym domu z dala od cywilizacji. Sześcioro obcych sobie ludzi zaproszonych na uroczystą kolację musi odkryć mordercę gospodarza przyjęcia i znaleźć odpowiedź na pytanie, kto i dlaczego zaaranżował ich spotkanie. Dzieło Lynna jest ciekawe o tyle, że oprócz wykorzystania wszystkich charakterystycznych dla whodunit wątków prezentuje trzy alternatywne zakończenia, a w każdym z nich winnym okazuje się inny uczestnik zgromadzenia.

Przywołanie tytułu filmu Lynna wydaje się o tyle zasadne, że za jego kanwę posłużyła gra planszowa Cluedo. Jej uczestnicy, wcielający się w role gości przebywających na eleganckiej kolacji, mają za zadanie zidentyfikować zabójcę, a także odkryć miejsce i narzędzie zbrodni. Służy temu odkrywanie kolejnych kart. Detektywi z filmu *Na noże* w jednej ze swoich rozmów zauważają, że „dom Thrombeya wygląda jak plansza do Cluedo”. To bezpośrednie intertekstualne odwołanie — zarówno do gry, jak i innego dzieła kinematografii — buduje jasny komunikat dotyczący tego, z jaką tradycją reżyser podejmuje dialog.

Wspomniane odwołania są widoczne zarówno na poziomie treściowym, jak i formalnym, jednak *Na noże* tylko pozornie wydaje się klasycznym filmem kryminalnym — reprezentantem whodunit. Jego fabuła opiera się na śledztwie prowadzonym przez prywatnego detektywa i asystujących mu oficjalnych przedstawicieli prawa. Praca oficerów kryminalnych polega na próbach zrekonstruowania wydarzeń feralnego wieczoru i w efekcie ma przynieść rozwiązanie łamigłówek, jakim będzie odkrycie tożsamości mordercy. Mężczyźni wykazują się znajomością ludzkiej natury, zakładając, że niemal wszystkie zgromadzone w domu osoby mają ukryte motywy, a śmierć seniora rodu przyniesie im wymierne korzyści. Przeprowadzają przesłuchania, organizują oględziny, gromadzą dowody, dyskutują, słowem — starają się spełnić zmuszone, ale niezbędne w procesie poszukiwania zbrodniarza obowiązki. Choć narracja nie jest prowadzona z punktu widzenia kolejno wszystkich posta-

²⁴ Zarówno *I nie było już nikogo*, jak i *Morderstwo w Orient Expressie* doczekały się wielu filmowych ekranizacji. W wypadku pierwszego z wymienionych filmów były to między innymi dzieła: René Claira (1945), George’a Pollocka (1965), Petera Collinsona (1974), Stanisława Govorukhina (1988) oraz Alana Birkinshawa (1989). Z kolei dwie najbardziej znane ekranizacje *Morderstwa w Orient Expressie* to filmy Sidneya Lumeta z 1974 r. oraz Kennetha Branagha z 2017 r.

ci, odbiorca stopniowo poznaje ich historie, a w konsekwencji może weryfikować dane i porównywać oficjalne wypowiedzi bohaterów ze stanem rzeczywistym.

Ten klasyczny schemat rozwija się jednak tylko do pewnego momentu i stosunkowo szybko zostaje zakwestionowany. We wzorcowej opowieści odpowiedzi na pytanie o mordercę powinien w epilogu udzielić detektyw. W filmie *Na noże* twórcy około czterdziestej minuty ujawniają, co stało się za drzwiami sypialni Thrombeya w noc jego śmierci. W długim, retrospektywnym ujęciu pokazują działania pielęgniarki Marty, która przypadkowo myli buteleczki z lekarstwami i podaje swojemu pracodawcy niewłaściwy środek, a później — w porozumieniu z nim — stara się zatuszować skutki popełnionej pomyłki. Takie rozwiązanie zagadki ma w założeniu zaskakiwać widza i jednocześnie wpływać na jego sposób odbioru całego dzieła. Od chwili, w której zapoznaje się on z retrospekcją, jego uwagi nie zaprzęta już tożsamość mordercy, ale obserwacja jego wysiłków podejmowanych w celu ukrycia zbrodni.

Tego rodzaju dekonstrukcja klasycznej formuły gatunkowej nie jest oryginalna, wręcz przeciwnie; można ją zaobserwować w szeregu filmów. Spośród nich warto wskazać między innymi *Osiem części prawdy* (reż. Pete Travis, 2008) czy *Prawnika z Lincolna* (reż. Brad Furman, 2011). Odebranie widzowi możliwości uczestniczenia w rozwiązywaniu zagadki i poszukiwaniu prawdy zostaje zastąpione kontemplacją natury zła. Tego rodzaju zabieg jest charakterystyczny dla współczesnego kina kryminalnego, przenoszącego punkt ciężkości z łamigłówki na problem oceny otaczającej rzeczywistości.

Na noże nie tylko odwraca formułę klasycznego kryminału, lecz także wiele uwagi poświęca problemom społecznym. Oprócz prób zderzania postaw poszczególnych członków rodziny Thrombeyów, którzy znacznie różnią się pod względem wyznawanych wartości i tworzą galerię postaci reprezentujących skrajnie różne poglądy polityczne, reżyser skupia się też na konfliktach rasowych we współczesnym społeczeństwie amerykańskim. Są one szczególnie widoczne w wątku Marty, pielęgniarki zamordowanego. Dziewczyna przyjechała do Stanów Zjednoczonych w poszukiwaniu lepszego życia. Część rodziny Thrombeyów stawia ją za wzór emigrantki, która dzięki ciężkiej pracy wpasowała się w struktury amerykańskiego społeczeństwa. Zadowoleni ze swojej otwartości i tolerancji Thrombeyowie nie dostrzegają niewłaściwości swojego zachowania. Ich pochwały kierowane w stronę Marty mają protekcyjny charakter, a większość z nich nie jest nawet w stanie zapamiętać kraju pochodzenia dziewczyny i kompletnie nie interesuje się jej losem.

Dzięki temu wątkowi Johnson ma okazję do snucia refleksji o nieco innym charakterze. Sugeruje, jak bardzo rozdarłe jest współczesne społeczeństwo amerykańskie, balansujące między nacjonalizmem i niechęcią do wszystkiego, co obce, a tolerancją i otwartością. Obie te postawy zostają wykpione, ponieważ reprezentują je postacie zakłamane, chciwe, niesprawiedliwe i mało inteligentne. Reżyser daje także do zrozumienia, że prezentowany przez bohaterów liberalizm jest jedynie re-

zultatem uprzywilejowanej pozycji, którą zajmują i traci na znaczeniu, gdy sytuacja życiowa wymaga od nich rezygnacji z własnej wygody i aspiracji.

W zakończeniu reżyser przewrotnie wywyższa pielęgniarkę, do tej pory pogardzaną przez wszystkich — robi to zarówno w wymiarze fabularnym (dziewczyna dziedziczy cały majątek zmarłego, a jego rodzina pozostaje bez środków do życia), jak i w wymiarze symbolicznym (w ostatniej scenie umieszczając Martę na balkonie, z którego może spoglądać na zgromadzonych na podjeździe domu byłych pracodawców, teraz już pozbawionych pieniędzy).

Dzieło filmowe Johnsona polemizuje z tradycją klasycznych dzieł detektywistycznych; nie jest również paralelnie wobec realistycznych opowieści kryminalnych, pełnych brutalności i przemocy. Chociaż reżyser tworzy na ekranie świat przesycony zbrodnią, korupcją, rasowymi uprzedzeniami i żądzą bogactwa, jednocześnie stara się opowiedzieć historię naznaczoną ironią. Kończy się ona happy endem, ale nie jest pozbawiona gorzkiego i pozbawionego złudzeń komentarza społecznego. Mimo to *Na noże* dalekie jest od propozycji wystosowywanych przez autorów filmów z podgatunku noir i ich spadkobierców, kreujących wizję rzeczywistości, której ofiarami padają najslabsi. Wręcz przeciwnie, w prezentowanej historii sprawiedliwość dosięga nawet ludzi z wyższych sfer, a pozycja i tytuły nie zapewniają im ochrony.

Zakończenie zaproponowane przez Johnsona, połączone z wątkiem oddania zbrodniarza w ręce policji, mają przywrócić zakwestionowany porządek świata przedstawionego i pozostawić odbiorcę z uczuciem satysfakcji i odprężenia. Opowieść kryminalna realizuje tutaj swoją moralitetową funkcję.

BENOIT BLANC JAKO NIETYPOWY DETEKTYW KINA KRYMINALNEGO

Jak dowodzi Anna Martuszevska²⁵, detektyw jest najważniejszym elementem struktury powieści kryminalnej, ponieważ to z nim identyfikuje się odbiorca poszukujący rozwiązania zagadki. Sposób kreowania postaci śledczego w wielu przypadkach umożliwia określenie podgatunku tego rodzaju literatury. Może być on eleganckim mężczyzną z wyższych sfer o nietypowych umiejętnościach lub niespotykanej wiedzy, ale też błędnym rycerzem zapuszczającym się w najbrudniejsze zaułki miasta w poszukiwaniu sprawiedliwości lub zrezygnowanym przedstawicielem prawa, który wykonując swoją pracę, stara się w miarę możliwości przywrócić namiastkę społecznego ładu. Jego postać oraz sposób, w jaki prowadzi śledztwo, narzucają opowieści konkretne ramy gatunkowe: klasycznej powieści detektywistycznej, czarnego kryminału, współczesnego kryminału społecznego itp.

²⁵ A. Martuszevska, *op. cit.*, s. 320–322.

Charakterystyka detektywa prowadzącego śledztwo w filmie *Na noże* — Benoita Blanca — powinna zostać przeprowadzona na dwóch płaszczyznach. Jedną z nich jest obszar, w którym bohater wypełnia schemat detektywa z klasycznego kryminału, drugą — te miejsca, gdzie jego sposób bycia oraz działania obnażają i podważają najważniejsze założenia tego schematu, zarówno te strukturalne, jak i filozoficzne. Twórcy filmu w wyraźny sposób odwołują się do spetryfikowanego w kulturze modelu detektywa usiłującego rozwikłać zagadkę, ale jednocześnie dokonują wielu przekroczeń, dekonstruuując istniejący wzorzec i reinterpretując go w taki sposób, by ostatecznie podjąć próbę obnażenia jego niewystarczalności.

Pozornie Benoit jest postacią typową dla klasycznego kryminału. Widz poznaje go w chwili, gdy przyjeżdża do domu zamordowanego Thrombeya w charakterze konsultanta pomagającego miejscowej policji. Na zlecenie tajemniczego klienta i z pomocą dwóch oficerów ma odszukać zbrodniarza.

Blanc zostaje wprowadzony na scenę wydarzeń w sposób dość nietypowy. Podczas pierwszych przesłuchań prowadzonych przez inspektorów niemal całkowicie usuwa się w cień. Jest niewidoczny tak bardzo, że nieuważny widz mógłby kompletnie go zignorować. Początkowo detektyw wydaje się niewiele znaczącym statystą, pomocnikiem bardziej dynamicznych śledczych reprezentujących oficjalne organy ścigania. Oczy widza kierują się na Blanca, kiedy zdeorientowana rodzina zaczyna dopytywać o jego tożsamość, kompetencje i personalia zleceniodawcy. Krewni zamordowanego Thrombeya prezentują gamę reakcji na obecność niepokojącej, tajemniczej postaci — od irytacji przez zaciekawienie po podziw. Z ich zdawkowych uwag widz dowiaduje się, że Blanc jest znanym detektywem, określanym w mediach mianem „ostatniego detektywa-dżentelmena”.

Ta ekspozycja, połączona z nienagannym wyglądem, dobrymi manierami i poziomym zdystansowaniem Blanca²⁶ wobec rozgrywających się wokół niego wydarzeń, stanowi odwołanie do wzoru klasycznego detektywa z powieści kryminalnej.

Blanc jako detektyw prowadzi przesłuchania i obserwacje, które w założeniu są podstawą do wysnuwania wniosków dotyczących sprawy zbrodni. Przypomina w tym swoich poprzedników na czele z Sherlockiem Holmesem i Herculesem Poirotem. Wraz z rozwojem akcji to wrażenie się zmienia. Widz zaczyna nabierać wątpliwości co do wyjątkowych zdolności mężczyzny. Wydaje się on nie odstawać pod względem posiadanych uzdolnień od pozostałych przedstawicieli prawa. Błądzi we mgle, szukając motywów morderstwa i początkowo koncentrując się wyłącznie na tych najbardziej prawdopodobnych. Sprawia wrażenie, że brakuje mu fantazji i intuicji, tak potrzebnych w pracy detektywa i umożliwiających dostrzeżenie tego, czego nie widzą inni. Tym samym sytuuje się o kilka stopni niżej niż Dupin, Holmes czy Poirot, którzy posiadli umiejętność wysnuwania wniosków z każdej, nawet naj-

²⁶ O postaci i cechach klasycznego detektywa pisali T. Cegielski, *op. cit.*, s. 210–259; oraz A. Martuszevska, *op. cit.*, s. 320–321.

mniejszej poszlaki. Nie charakteryzuje się większą bystrością ani szybkością niż oficerowie policji. Nie potrafi przewidywać skutków dokonanej zbrodni ani kolejnych ruchów mordercy, a w konsekwencji, w miarę możliwości, im zapobiegać. Nie jest również zindywidualizowaną postacią, w znaczący sposób różniącą się od zastępów innych detektywów pojawiających się na kinowych ekranach²⁷.

Ostatecznie jednak to detektyw Blanc rozwiązuje zagadkę, wykorzystując przy tym — podobnie jak jego poprzednicy na czele z Holmesem — zdolność logicznego myślenia, opartego na zdobytej wiedzy i racjonalnych przesłankach oraz sztukę uważnej obserwacji. Tym samym dekonstruuje dotychczasowe przekonania widza, który miał wątpliwości co do jego kwalifikacji. Okazuje się człowiekiem nader bystrym, detektywem potrafiącym z drobnych poszlak zrekonstruować przebieg wydarzeń. Niezwykle trafnie zauważa, że „dowody potrafią zmacić najbardziej przejrzystą opowieść”, dając tym samym do zrozumienia, że przekroczenie własnych ograniczeń i stereotypowego patrzenia na rzeczywistość jest jedną z największych trudności w pracy detektywa. Chociaż leży mu na sercu dobro Marty i zdaje sobie sprawę z wagi wydarzeń, w których uczestniczy, jednocześnie śledztwo jest dla niego intelektualną rozrywką.

Zinterpretowanie postaci Blanca wydaje się zadaniem o tyle trudnym, że twórcy filmu bardzo oszczędnie dysponują informacjami na jego temat. Niewiele o nim wiadomo oprócz tego, że decydując się na pracę detektywa, stał się kontynuatorem rodzinnych tradycji. W rozmowie z jedną z bohaterek wspomina, że jego ojciec był kapitanem policji. Stroni jednak od demonstrowania własnych poglądów, nie opowiada o upodobaniach, zainteresowaniach i swoich bliskich. Ten brak informacji sprawia, że widzowi niezwykle trudno go ocenić i niemal do ostatniej chwili nie jest pewien, czy obserwuje pracę zawodowca, czy sprytnego oszusta lub dyletanta; czy sprawa morderstwa zostanie przez niego rozwikłana, czy na zawsze trafi do akt.

Blanc ma niewiele wspólnego z postaciami detektywów wykreowanych w czarnym kryminale i różnych jego odmianach. Jak wspomniano, więcej czerpie z tradycji klasycznego dzieła detektywistycznego i wzoru Sherlocka Holmesa, jednak nie jest kolejnym genialnym wcieleniem detektywa z Baker Street. Specyficzny sposób przedstawiania postaci Blanca uwarunkowany jest strukturą filmu *Na noże*, który w połowie zmienia się z klasycznego obrazu detektywistycznego w studium rodzinne oraz opowieść o próbach ukrycia zbrodni. Zmiana ta dokonuje się w chwili, w której reżyser decyduje się przedstawić widzom przebieg feralnego wieczoru i w czterdziestej minucie opowieści ujawnić tożsamość mordercy. Wtedy rola detektywa zostaje zakwestionowana, a w konsekwencji zmienia się jego pozycja wobec widza. Przystaje być przewodnikiem po filmowym świecie i partnerem w procesie rozwiązywania kryminalnej łamigłówki, a staje się kolejnym pionkiem

²⁷ O słabości pozycji detektywa w strukturze powieści detektywistycznej wspominał S. Žižek w artykule *Logika powieści detektywistycznej*, przeł. J. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 81 (3), s. 256–257.

na szachownicy do Cluedo. Jego zmagania ze sprawą widzowie mogą obserwować ze zdecydowanie bardziej komfortowej pozycji osób wiedzących już, kto zabił Thrombeya. W tym ujęciu Blanc zostaje niejako zdegradowany, a jego znaczenia dla odbiorcy znacznie zredukowane. Widz nie traci przez to jednak satysfakcji odczuwanej z powodu wykrycia mordercy, wręcz przeciwnie — filmowa opowieść poprowadzona jest w taki sposób, aby satysfakcja była jak największa.

Jej źródła wynikają z osadzenia kryminalnej historii w kontekście problematyki społecznej. Blanc jest w tym ujęciu kimś, kto buduje nowy porządek. Okazuje się jedynym bohaterem, który stoi po stronie pielęgniarki Marty, na mocy testamentu dziedziczącej cały majątek zamordowanego pisarza. Nie może pogodzić się z tym przyzwyczajona do luksusowego trybu życia rodzina Thrombeyów. Choć jej przedstawiciele mają przekonanie, że wszystko osiągnęli własnymi siłami i wielokrotnie podkreślają w rozmowach znaczenie liberalnego etosu pracy, w rzeczywistości swoją pozycję zawdzięczają jedynie karierze literackiej nestora rodu i jego wpływowi. Blanc chroni Martę przed ich roszczeniami, a doprowadzając do zaareztowania mordercy, ostatecznie przypieczętowuje los całej rodziny, która musi uznać legalność ostatniej woli Harlana i od tej pory radzić sobie bez jego finansowego wsparcia.

Satysfakcja widza wynika więc z faktu, że w ostatniej scenie ma możliwość obserwować triumf łagodnej i pracowitej Marty oraz upadek całej rodziny, a przede wszystkim jej najbardziej odrażającego członka — Ransoma, który ostatecznie okazuje się prawdziwym sprawcą zbrodni.

Blanc — chociaż nie mówi otwarcie o swoich poglądach społecznych i politycznych — staje się tutaj kimś, kto dzięki rozwiązaniu sprawy nie tylko przywraca ład i bezpieczeństwo w świecie, lecz także tworzy w nim nową, zdecydowanie lepszą, bardziej sprawiedliwą hierarchię.

WSPÓŁCZESNE PRZEKROCZENIA GATUNKOWE W KINIE KRYMINALNYM I ICH UWARUNKOWANIA

Sposób kreowania postaci detektywa w filmie *Na noże* prowokuje do stawiania pytań o to, czy współczesny film kryminalny — będący reprezentantem jednego z najbardziej skonwencjonalizowanych i odpornych na zmiany gatunków — może stworzyć nową wartość dla widza, bezbłędnie rozpoznającego schematy charakterystyczne dla tego rodzaju dzieła. W wielu przypadkach wzorce strukturalne i narracyjne, na których się opiera, są jego ograniczeniem. Paradoksalnie jednak równie często odwołania do pewnych stereotypowych klisz umożliwiają ich twórcze przetworzenie, tym wyraźniejsze dla odbiorcy.

Jak wspomniano, do pewnego momentu dzieło Johnsona rozwija się jak typowy film kryminalny, jednak z czasem zostaje on zmodyfikowany. Jego twórcy

umożliwiają widzom śledzenie precyzyjnej konstrukcji fabularnej prowadzącej do odkrycia tożsamości mordercy, a jednocześnie niejako mimochodem do poznania życiorysów, charakterów i motywacji wszystkich bohaterów.

Film można w tej perspektywie przeanalizować jako kolejne świadectwo zmian zachodzących w kulturze popularnej, mianowicie coraz intensywniejszego przenikania się gatunków filmowych i zatarcia między nimi granic²⁸. Klasyczna opowieść kryminalna, która ze względu na stopień skonwencjonalizowania może być nieatrakcyjna dla współczesnego widza, została tutaj wzbogacona o utrwalone formuły i dobrze rozpoznawane kody charakterystyczne dla innych gatunków filmowych, przede wszystkim komedii. W dziele Johnsona komizm jest pewną kategorią estetyczną organizującą cały film²⁹.

Reżyser wykorzystuje komizm w znacznie większym stopniu, niż można byłoby tego oczekiwać od opowieści o morderstwie. Przeciwstawia poważne problemy, z którymi zmagają się bohaterowie (nagła, brutalna śmierć bliskiej osoby, trudności finansowe, konieczność usamodzielnienia się, opieka nad niesfornym potomstwem), zabawnym fragmentom, łagodzącym surową tematykę filmu.

Wspomniany komizm demonstrowany jest na kilku poziomach. Przejawia się między innymi w sposobie kreowania bohaterów. Johnson zderza z sobą dwa przeciwstawne światopoglądy. Reprezentantką lewicowego, wolnościowego, tolerancyjnego i otwartego na inność jest wnuczka Thrombeya Meg, natomiast konserwatywnego, ocierającego się o nacjonalizm i homofobię — jego wnuk Jacob. Dwoje młodych ludzi podczas rodzinnych spotkań toczy nieustanną wojnę, a ich wzajemne docinki mają w założeniu tworzyć dowcipny kontrpunkt poważniejszych rozmów prowadzonych przy stole. Jednocześnie żadne z bohaterów nie dostrzega, jak fasadowe jest ich polityczne i społeczne zaangażowanie, które ogranicza się do hasel wypowiedzianych podczas rodzinnych dyskusji, natomiast ma niewielkie przełożenie na codzienne życie.

Inną, do pewnego stopnia komiczną, bohaterką jest pielęgniarka Marta cierpiąca na niespotykaną przypadłość. Ponieważ kłamstwo wywołuje u niej gwałtowne mdłości i wymioty, jest ona jedynym gwarantem prawdy w świecie przesiąkniętym kłamstwem, ale jednocześnie prowokuje szereg zabawnych sytuacji pozwalających rozładować napięcie podczas przesłuchania świadków lub kompromitującego wyznania mordercy. Postacią wzbudzającą rozbawienie jest także matka Harlana Thrombeya, stuletnia milcząca staruszka, większość czasu ignorowana przez rodzinę, a jednocześnie mająca w swoim ręku informacje będące kluczem do rozwiązania zagadki. Wreszcie komiczny jest sam Blanc, który nie dostrzega dramatycznych

²⁸ Por. R. Altman, *Dlaczego czasem łączy się gatunki*, [w:] *idem, Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 287–323.

²⁹ Por. W. Antosik, *Komizm*, [w:] *Słownik wiedzy o kulturze*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz *et al.*, Warszawa 2009, s. 295.

wydarzeń rozgrywających się za jego plecami, ponieważ siedzi w samochodzie i słucha muzyki, nie potrafi przeprowadzić profesjonalnego pościgu za podejrzanymi i pozwala, aby najważniejsze dowody w śledztwie zostały w prosty sposób zniszczone.

Komizm uwidacznia się też w (pozornie) dyletanckich próbach odkrycia przez detektywów zagadki śmierci Thrombeya, równie nieudolnych i rozpaczliwych usiłowaniach Marty, aby ukryć swoje zaangażowanie w sprawę oraz w nieporadnych dążeniach rodziny do obalenia testamentu zmarłego. Detektywi w kompromitujący sposób tracą materiał dowodowy nagrany na kasecie wideo i zdeptują ślady na ścieżce prowadzącej do domu zamordowanego. Marta podczas rozmowy z Blankiem desperacko próbuje pozbyć się odłamanego kawałka drewnianej okiennicy, po której wspinała się w nocy do sypialni Harlana. Z kolei Thrombeyowie przeszukują internet w celu znalezienia sposobów na obalenie testamentu, ignorując przy tym zdroworozsądkowe, poparte wiedzą i wieloletnią praktyką rady swojego adwokata.

Podsumowując, komizm w filmie Johnsona opiera się na niemal permanentnym zakłócaniu oczekiwań widzów. Spodziewają się oni ujrzeć rekonstrukcję wieczoru, w którym doszło do morderstwa, a następnie odkryć tożsamość samego mordercy. Ich pragnienia są nieustannie konfrontowane z humorystycznym charakterem kolejnych scen. Humor wybrzmiewa tu szczególnie mocno, jako że przedmiotem tego rodzaju zmańczenia tonu opowiadanej na ekranie historii jest film kryminalny, ukazujący wiele emblematycznych tropów.

Uwzględniając mnogość elementów komicznych, można przyporządkować *Na noże* do podgatunku komedii kryminalnej, za którą też kryje się wiele rozpoznawalnych konwencji. Innymi słowy sposób ukazywania świata jest właściwy kryminałowi, jednak w dużym stopniu podporządkowany zasadom komedii — żartobliwemu wizerunkowi bohaterów oraz przedstawianych wydarzeń, a także konieczności wprowadzenia szczęśliwego zakończenia.

Reżyser w wybranych momentach nie poprzestaje jednak na humorze, ale ociera się wręcz o parodię. Parodia definiowana jest ogólnie jako „prześmiewcze naśladownictwo istniejącego dzieła bądź gatunku artystycznego. Celem parodii jest kpina ze sposobu przedstawiania, poprzez komiczne wyjaskrawienie i zagęszczenie cech rozpoznawalnego wzorca”³⁰. Aby sparodiować film kryminalny, Johnson komicznie wyjaskrawia i zagęszcza cechy rozpoznawalnego wzorca. Podejmuje intertekstualną grę z widzem, zakładając, że ten będzie w stanie rozpoznać wszystkie charakterystyczne konwencje. Gra ta wymaga od odbiorcy pewnych kompetencji, a reżyser sugeruje, że nie może opowiedzieć swojej historii tak, jak czynili to jego poprzednicy, z większym pietyzmem traktujący wyznaczniki gatunkowe.

Parodystyczne ambicje reżysera widoczne są przede wszystkim dzięki wystrzeniu cech charakterystycznych dla formuły gatunkowej, jaką jest whodunit.

³⁰ J. Ostaszewski, *Parodia filmowa*, [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010, s. 138.

Reżyser wykorzystuje wszystkie jej elementy w sposób pozornie bezrefleksyjny — przedstawia historię morderstwa i późniejszego śledztwa, gromadzi podejrzanych bohaterów w równie podejrzanym, wyobcowanym miejscu zbrodni, wprowadza ograniczenia czasowe opowiadanej historii, a także postacie prywatnego detektywa i oficjalnych organów ścigania.

Blanc jest swoistą wypadkową cech detektywów przedstawianych na kinowym ekranie. Po części wpisuje się w pewien archetyp bohatera, który jedynie dzięki intuicji oraz inteligencji może rozwiązać zagadkę i wymierzyć sprawiedliwość. Jednak Johnson kreśli portret śledczego jako postaci co najmniej ambiwalentnej — detektyw jest człowiekiem stanowczym, zdeterminowanym, inteligentnym i spostrzegawczym, ale również chwilami zagubionym, mało sprytnym i sprawiającym wrażenie pozbawionego znajomości ludzkiej natury.

Mimo to w dziele o cechach parodystycznych, jakim jest *Na noże*, wybrane elementy nie są wystarczająco zniuansowane. Pozostali bohaterowie zostali odmalowani bardzo wyraźną kreską. Stanowią oni pewne reprezentacje konkretnych typów, a nie zindywidualizowane postacie. Widz ma okazję obserwować na ekranie przedsiębiorczą, pozornie pozbawioną uczuć bizneswoman, młodego lekkoducha, dandysa i bawidamka, będącego czarną owcą w rodzinie, pozornie ułożonego młodzieńca o faszystowskich sympatiach, młodą, modną, wykształconą kobietę prowadzącą światowy tryb życia i deklarującą swoje lewicowe sympatie.

Parodystyczne ambicje reżysera widoczne są również w pewnej konwencjonalności i sztuczności zachowań bohaterów oraz braku życiowego prawdopodobieństwa rozgrywających się wydarzeń. Ujawnia się to już w pierwszej scenie, w której pomoc domowa odkrywa zwłoki właściciela domu, malowniczo upozowane na tle gabinetu wypełnionego artefaktami jego pisarskiej pracy i świadczącymi o zainteresowaniu makabrą.

Wyostrenie, a w konsekwencji pewna parodystyczność ujawniają się także w warstwie wizualnej filmu. Pierwsze kadry prezentują domostwo Harlana Thrombeya, przypominające wspomnianą „planszę do Cluedo”. Jest to stary budynek, usytuowany z dala od innych, pogrążony we mgle. Jego bardzo eleganckie, niemal przestyliżowane wnętrza są wypełnione olbrzymią ilością przedmiotów, przede wszystkim przerażających lalek, figurek, arlekinów i rzeźb, których powykrzywiane twarze wyłaniające się z mroku mogą budzić przerażenie. To staroświeckie domostwo uważane przez Thrombeyów za gniazdo rodowe (co wykpiwa Blanc, zauważając, że Harlan kupił je w latach osiemdziesiątych XX wieku od bankrutującego pakistańskiego milionera), jest nieco żartobliwym nawiązaniem do motywu nawiedzzonego domu.

Precyzyjnie zdefiniowanie zjawiska, jakim jest film kryminalny, następuje wielu trudnościami. Trudności te mają co najmniej kilka przyczyn. Pierwszą z nich jest zbudowanie zwięzłej i jednoznacznej definicji samego pojęcia gatunku filmowego. Najogólniej jest on zbiorem reguł i konwencji, do których odnosi się pojedynczy

tekst kultury. Zbiór ten gwarantuje pewną spójność dzieła, a jednocześnie pozwala na jego lepszą identyfikację i zrozumienie przez odbiorcę³¹.

Kryteriów wyodrębniania gatunków filmowych jest bardzo dużo, przez co ich granice w wielu przypadkach pozostają płynne. Przykładowo, cechą różnicującą gatunek może być temat dzieła filmowego lub poruszane w nim zagadnienie (western przedstawiający świat Dzikiego Zachodu, film gangsterski skoncentrowany wokół działalności grup przestępczych), ale także sposób prezentacji treści (musical wykorzystujący do tego celu taniec i śpiew, film detektywistyczny oparty na schemacie rozwiązywania kryminalnej zagadki) oraz chęć wywołania konkretnych przeżyć emocjonalnych (komedia mająca wzbudzić rozbawienie, thriller operujący napięciem). Ponadto ustalenie precyzyjnej systematyki gatunkowej co do wybranych tytułów nastrecza trudności, albowiem może być on traktowany bardzo szeroko, jak i niezwykle wąsko³².

Zarówno w refleksji literaturo-, jak i filmoznawczej problemy dotyczące gatunkowości w dużej części do dzisiaj pozostają nierozstrzygnięte, a brak jednoznacznych kryteriów taksonomicznych przekłada się na komplikacje w definiowaniu i porządkowaniu pojedynczych dzieł. Z perspektywy rozważań nad filmem Johnsona istotne wydaje się przywołanie pojęcia nadrzędnego wobec pojęcia gatunku, to jest „rodzaju” oraz podrzędnego — „odmiany gatunkowej”³³. Rodzaj — mający charakter bardziej trwały i ponadhistoryczny — organizowany jest przez funkcję i cel wypowiedzenia, które pozostają stałe bez względu na tworzywo dzieła³⁴. Z kolei odmiany gatunkowe opierają się na pewnych charakterystycznych tematach, motywach, wątkach, postaciach, strategiach narracyjnych, sposobach kompozycji, środkach wyrazowych itp.³⁵, wykształcających się na drodze różnicowania konwencji.

Podobnie jak trudne wydaje się wyznaczenie ścisłych granic poszczególnych gatunków, tak samo kłopotliwe jest posługiwanie się etykietami gatunkowymi w odniesieniu do wielu konkretnych dzieł filmowych. Niemal od samego początku istnienia kina jego twórcy decydują się na wprowadzanie innowacji, mieszanie

³¹ Definicję zaczerpnięto z pracy M. Głowińskiego, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury*. Seria 2. *Prace z lat 1965–1974*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 132. Przywołanie w tym kontekście wyjaśnienia odnoszącego się do gatunku literackiego wydaje się o tyle uprawnione, że podstawy genologii literaturoznawczej zostały przeniesione na grunt filmoznawczy, a teoretycy filmu chętnie korzystali z wypracowanych przez literaturoznawców miar rodzajowych i gatunkowych. O słuszności tego podejścia przekonuje między innymi B.W. Lewicki w artykule *Rodzaje i gatunki filmowe*, [w:] *idem, Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Wrocław 1964, s. 176–177.

³² D. Bordwell, K. Thompson, *Gatunki filmowe*, [w:] *idem, Film art. Sztuka filmowa*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2020, s. 360–361.

³³ A. Has-Tokarz, *Kategoria „gatunku” i „formuły” w refleksji teoretyków literatury, filmu i mediów: korespondencje i transpozycje*, „Folia Bibliologica” 2008, nr 50, s. 136–140.

³⁴ E. Nurczyńska-Fidelska, *Rodzaje i gatunki filmowe*, [w:] *Kino i telewizja*, red. B.W. Lewicki, Warszawa 1977, s. 132.

³⁵ A. Has-Tokarz, *op. cit.*, s. 136–140.

formuł, eksperymenty z konwencjami i ikonografią, przez co gatunki stosunkowo krótko funkcjonują w swojej kanonicznej wersji i ulegają przeobrażeniom, tworząc zupełnie nowe jakości i przechodząc jednocześnie fazy spadku i wzrostu zainteresowania wśród publiczności³⁶.

W ostatnich latach ta tendencja się nasila. Poszczególne dzieła filmowe coraz trudniej przypisać do konkretnej kategorii gatunkowej; wiele z nich reprezentuje jednocześnie kilka. Nieuporządkowanie terminologiczne oraz sprzeczności w obrębie badań teoretycznych pozostają jednak poza horyzontem zainteresowań przeciętnego odbiorcy, dla którego kryterium atrakcyjności dzieła filmowego jest albo sprawne wykorzystanie dotychczas wypracowanych konwencji gatunkowych, albo ich oryginalne przetworzenie. Nadal jednak etykieta gatunkowa pozostaje dla niego pewnym punktem odniesienia.

Umieszczając *Na noże* Johnsona na tle panoramy sporów o gatunkowość w kinie, wypada zauważyć, że dzieło to dobrze reprezentuje wspomniane problemy, ponieważ jego jednoznaczna klasyfikacja nastęrcza dużych trudności. Znajduje ona swoje odzwierciedlenie również w komplikacjach interpretacyjnych.

W jednym z ujęć jest to film, który można bez większych wątpliwości zaklasyfikować jako komedię kryminalną. Konwencja kryminalna widoczna jest na poziomie tematu i fabuły. Jako obraz detektywistyczny *Na noże* opowiada o śledztwie prowadzonym przez detektywa. W warstwie ikonograficznej chętnie powraca do symbolicznych obrazów, znaczących widoków i zbliżeń na przedmioty, powtarzających się w innych filmach. W zakresie charakterystycznych technik filmowych twórca dzieła stosują przede wszystkim mroczne oświetlenie. Innymi słowy dzieło Johnsona z powodzeniem wypełnia pewien wzorzec ułatwiający jego klasyfikację, spełniający oczekiwania konkretnej grupy odbiorców i odpowiadający na komercyjne zapotrzebowanie wytwórni³⁷.

W tym kontekście *Na noże* jest dobrym przykładem repetycji. We współczesnej kinematografii wydaje się ona stosunkowo powszechna i uwidacznia się w powrocie do sprawdzonych schematów, w tym gatunkowych i eksplorowanych przez twórców filmowych od początku istnienia kina.

Należy jednak podkreślić, że film zaspokaja oczekiwania widzów, którzy chętnie szukają w nim znanych sobie elementów, ale jednocześnie oczekują pewnej świeżości i nowatorstwa. Z tego powodu konwencjonalność i innowacyjność prze-

³⁶ *Ibidem*, s. 360–364.

³⁷ Filmy kryminalne są chętnie oglądane na całym świecie. Z analizy przeprowadzonej przez Bo McCready'ego na podstawie filmów zarejestrowanych na portalu IMDB, których produkcja datowana jest na lata 1910–2018 wynika, że kryminały znajdują się na szóstym miejscu pod względem ilościowym, po filmach akcji, thrillerach, filmach wojennych, filmach z gatunku science fiction i romansach. Por. B. McCready, *Bo McCready's Interactive Film Genre Popularity Infographic covers 1910–2018*, <https://blog.adafruit.com/2019/01/22/bo-mccreadys-interactive-film-genre-popularity-infographic-covers-1910-2018-arttuesday/> (dostęp: 14.05.2021).

platają się w dziele Johnsona. W wybranych miejscach kwestionuje on wypracowane przez poprzedników „reguły gry”, rozszerza, przekształca i poprawia znaną strukturę gatunkową.

Innowacyjność zdaje się uwidaczniać przede wszystkim we wspomnianym wcześniej sposobie kreowania postaci detektywa. Filmowcy łamią konwencję i nieco szokują odbiorcę, sugerując początkowo, że ma on do czynienia ze śledczym na miarę Sherlocka Holmesa, a następnie nieustannie, niemal do samego końca, podając w wątpliwość jego zdolności dedukcyjne. Nie spełniają również oczekiwań publiczności, dekonstruując charakterystyczną dla kryminału linię narracyjną i informując o tożsamości mordercy zaledwie po kilkudziesięciu minutach filmu. Co więcej, kwestionują charakter i celowość samej zbrodni, która ostatecznie wcale nie jest zbrodnią, ale efektem nieszczęśliwej pomyłki.

Problem ofiary jest w dziele Johnsona źródłem rozmaitych paradoksów. Po pierwsze, tworzy ona narzędzie służące do zakwestionowania dotychczasowego porządku społecznego. To właśnie zwłoki nestora rodu zapoczątkowały wydarzenia, które ostatecznie doprowadziły do zmian pozycji Marty i rodziny Thrombeyów na drabinie społecznej.

Po drugie, stała się jednym z nośników metatekstowości (określanej w literaturze również mianem „autotematyzmu” lub „autorefleksyjności”, przy czym pojęcia te są nieco nieostre), następczącej dodatkowych trudności w kontekście rozważań taksonomicznych. Niemal doskonałe, estetyczne (martwy Thrombey z raną na szyi ma wyglądać równie przerażająco, jak pociągająco) pozbawione życia ciało jest „dziełem” samego Harlana, który — chociaż sam nie był mordercą — zajmował się zbrodnią będącą dla niego swoistym dziełem sztuki i powracającym motywem jego kolejnych książek.

Przypisując samej ofierze winę za dokonaną zbrodnię, reżyser wkracza na płaszczyznę autotematyzmu. Uwidacznia się on w dziele filmowym wówczas, gdy ono samo staje się przedmiotem swojej refleksji, czyli koncentruje się wokół tematu sztuki filmowej i procesu artystycznego, pokazuje proces powstawania dzieła, uwarunkowania kinematografii itp.

Metafilmowe zabiegi stały się przedmiotem wielu klasyfikacji teoretycznych. Mirosław Przyłipiak zauważył, że autorefleksyjność może przejawiać się na kilka sposobów: a) przez pokazywanie pracy filmowców — reżysera, scenarzysty, operatora itp.; b) przez wprowadzanie niekonwencjonalnych rozwiązań formalnych sygnalizujących plan wypowiedzi, które nie mają uzasadnienia w fabule ani w psychice postaci; c) przez wprowadzanie cytatów i nawiązań pochodzących z innych filmów³⁸. Paweł Biliński rozszerzył ten podział, wymieniając wśród dzieł autotematycznych przykłady: a) filmów o tworzeniu filmów (w których pokazany jest

³⁸ M. Przyłipiak, *Autotematyzm filmowy a kino dokumentalne*, [w:] *Kino o kinie — czyli o autoświadomości sztuki filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batka, Łódź 1994, s. 28.

sposób powstawania danego utworu); b) filmów, których temat oscyluje wokół samego kina i jego fenomenu; c) filmów określonych mianem „otwartych”: opierających się na grze z widzem, cytatach filmowych, niekonwencjonalnych rozwiązaniach formalnych³⁹.

Autotematyzm może manifestować się na poziomie tematu, fabuły, a także stylu; wykorzystuje parodię, pastisz, cytaty, przetwarza znane motywy. Badacze Alicja Helman i Andrzej Pitrus wśród zabiegów charakteryzujących filmową autorefleksyjność wymieniają: „tworzenie efektu dystansu, nieciągłości, przerywanie, pęknięcia i załamania, [...] zwracanie się do kamery, odautorskie wtręty, brak ciągłości opowiadania, samozwrotne tytuły, eseistyczne dygresje”⁴⁰.

Odnosnie do filmu *Na noże* strategia autotematyczna jest subtelna i mniej oczywista, dzięki czemu widz ma możliwość samodzielnego poszukiwania naddanych treści. Ujawnia się ona na kilku płaszczyznach. Pierwszą z nich jest wspomniana gra fabularna, w której ramach reżyser czyni z ofiary i mordercy jedną osobę. Przedstawiając odbiorcy proces aranżowania potencjalnej zbrodni, twórcy dzieła w ironiczny sposób odsłaniają nie tylko tajemnice warsztatowe samego Thrombeya (był przecież autorem kryminałów), lecz także własne. To zdradzanie mechanizmów budowania filmowej fikcji, podobnie jak wprowadzanie celowych „błędów” w działania Blanca, ma dezorientować widza. Ponadto autotematyzm uwypuklono za pomocą wspomnianych wcześniej często żartobliwych odwołań do innych dzieł, przede wszystkim do *Cluedo*, które też daje wskazówkę dotyczącą tego, na jakich zasadach konstrukcyjnych opiera się świat przedstawiony.

Autorefleksyjność Johnsona jest sposobem na twórcze przetworzenie istniejących w kulturze tematów, ale również swoistą kontemplacją nad nimi — ich obecnymi możliwościami artystycznymi oraz stopniem „zużycia”.

PODSUMOWANIE

Przykład filmu *Na noże* pokazuje, że konwencje filmu detektywistycznego nadal wydają się dość giętkie i możliwe do adaptacji w różnych stylistykach. Twórcy czerpią z wzorców gatunkowych kryminału, do pewnego stopnia operując wypracowaną przez lata matrycą narracyjno-dramaturgiczną. Wykorzystują przy tym schematyczne wątki, postacie i ich zachowania oraz odwołują się do sprecyzowanej sfery ikonograficznej, jednocześnie pod tego rodzaju stylizacją ukrywając zabawę pewną tradycją. Starają się przy tym kodować w atrakcyjnej fabule zjawiska i diagnozy społeczne.

³⁹ P. Biliński, *Kino (ciągle) mówi o kinie. Filmy autotematyczne ostatniego dziesięciolecia*, „Polisemia” 2012, nr 1, <https://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12012-8-gdzie-jest-postmodernizm-ii/kino-ciagle-mowi-o-kinie> (dostęp: 4.09.2020).

⁴⁰ A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 222.

Johnson z niejaką nonszalancją traktuje kino gatunkowe; czerpie z różnych wzorców bardzo swobodnie, kierując się jedynie własną celowością. Ta zabawa nie jest dla niego celem samym w sobie; ambicją reżysera nie jest całkowita dekonstrukcja istniejącego gatunku. Reżyser łączy strategie narracyjne charakterystyczne dla klasycznego kryminału z konceptami zaczerpniętymi z kina noir. Czerpie też z tradycji komedii kryminalnej, a przy tym konstruuje dzieło metatekstowe, odkrywając przed widzem zabiegi i konwencje chętnie wykorzystywane przez pokolenia twórców filmów detektywistycznych.

Johnson stara się grać napięciami między oczekiwaniami współczesnych odbiorców a formą i narracją materiału filmowego, którą im proponuje. Wykorzystuje konkretną ikonografię, rekwizyty, zabiegi narracyjne, archetypy bohaterów, sugerując, że tworzy klasyczny kryminał. Jednocześnie podaje w wątpliwość umiejętności głównego bohatera, wprowadza elementy komediowe, zaburza proces poszukiwania mordercy i czyni winną samą ofiarę, przez co kwestionuje zbudowaną przez siebie formułę gatunkową.

Przekraczanie granic gatunkowych jest dla Johnsona jednym ze sposobów na opisanie konfliktów wartości i postaw bohaterów, a także na kanalizowanie emocji (strachu, oczekiwania, rozbawienia) i oczekiwań widza w akceptowane powszechnie ramy. Odwołując się do parodii, stara się natomiast wyzwolić swoje dzieło spod ciężących na nim siły konwencji, stereotypu, ale również komercji.

Na noże, oprócz swojego czysto rozrywkowego charakteru, jest refleksją nad gatunkowością w kinie i pokazuje, że modyfikowanie stereotypowych elementów wizualnych i narracyjnych oraz utrwalonych w kulturze struktur formalnych jest możliwe (i potrzebne).

CRIME, COMEDY, PARODY — GENRE TRANSGRESSIONS IN THE CRIME FILM *KNIVES OUT* BY RIAN JOHNSON

Summary

The article deals with the problem of genre transgressions in contemporary crime cinema. The issue is discussed using the example of the film *Knives Out*, directed by Rian Johnson. The author briefly discusses the development of criminal literature in a detective version and its way to the cinema screen, focusing at the same time on changes taking place in the field of portraying a detective. In the next step, the author discusses the character of investigator Benoit Blanc, one of the film's protagonists. His figure to some extent fulfills the model of a classic detective, but at the same time questions it in many respects.

The author points out that the way of presenting Blanc is dictated by modifications in the structure of the film itself, which deviates from the formula of classic crime cinema, where social themes appear, enriched with comedy and parody themes.

In conclusion, the author notes that the detective crime film subgenre still offers many opportunities for formal, narrative and aesthetic experiments. As a result, it is eagerly used by creators looking for new forms of expression, which is particularly important in the context of the weight of the genre and the commercial requirements of the audience.

