

CZARNY SMUTEK. STRATEGIA AUTORSKA NICA PIZZOLATTO W „DETEKTYWIE”

MAŁGORZATA PAWŁOWSKA

Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

ABSTRACT

Black Sorrow. Nic Pizzolatto’s Authorial Strategy in “The True Detective”

The two-season crime drama is based entirely on the authorial concept, with dominant role of the screenwriter/showrunner Nic Pizzolatto. The article delineates the specifics of the authorial organization of the creative process of the tv series, its artistic, economic and organizational consequences, and the production context. The individualistic, authorial character of the creative process may be both the reason of the enormous artistic and commercial success of the series, and the reason of the failure it met in the second season.

Keywords: author, screenwriter, showrunner, crime drama, tv production

Po prawie dwóch dekadach świetności drugiej złotej ery telewizji jakościowej niełatwo jest wyprodukować serial, który ma szansę zdobyć bezkrytyczne uwielbienie widzów oraz krytyków po zaledwie kilku odcinkach emisji. Udało się to jednak produkcji stacji HBO, pierwszemu sezonowi „Detektywa” („True Detective”, od 2014), przygnębiającej, nieśpiesznie opowiadanej historii o dwu nieszczęśliwych śledczych – Ruście Cohle’u (Matthew McConaughey) i Martym Harcie (Woody Harrelson) – rozwiązujących sprawę morderstwa, które na pozór

✉ Adres do korespondencji: – Instytut Sztuk Audiowizualnych UJ; ul. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków; malgorzata.ewa.pawlowska@gmail.com

przypomina inne zbrodnie od dawna pokazywane w filmach i telewizji. Jednak potencjał w serialu dostrzeżono już od pierwszego odcinka, co – trzeba podkreślić – w dobie nadmiaru seriali o wysokich ambicjach, wielkich budżetach i formalnym wyrafinowaniu, stanowi solidną podstawę by uważać tę produkcję za szczególną.

Już 12 stycznia 2014 r., w dzień emisji pierwszego epizodu (krytycy otrzymali do recenzji trzy odcinki przed datą ich oficjalnej premiery) „Detektyw” został uznany za jedno z najwyższych osiągnięć telewizji ostatnich lat. Brytyjski *The Guardian* pisał:

Z Woodym Harrelsonem, Matthew McConaugheyem, niepowtarzalną i niechronologiczną narracją, „Detektywowi” daleko do jakiegokolwiek innego serialu kryminalnego. Jest lepszy niż cokolwiek innego w telewizji. Czego tu nie uwielbić? (Mumford 2015, tłum. Autorki).

Zachwytów nie szczędziło także prestiżowe *Variety*: „Ten wspaniały, wciągający i rozpisany na osiem części dramat szybko stał się częścią elitarnego towarzystwa; proponuje coś wyjątkowego, czego nie ma współczesna telewizja” (Lowry 2015, tłum. Autorki). Pozycję najnowszej produkcji HBO jako awangardy współczesnej telewizji przypieczętował Andrew Romano, dziennikarz serwisu *The Daily Beast*, pisząc, że „[...] «Detektyw» to nie tylko jeden z najbardziej fascynujących i prowokujących seriali, jakie widziałem w ciągu ostatnich kilku lat. To jeden z najbardziej fascynujących i prowokujących seriali w ogóle. Kropka” (Romano 2015, tłum. Autorki).

Wyjątkowość pierwszego sezonu „Detektywa” nie ogranicza się jedynie do jego krytycznej recepcji. Doceniana artystyczna spójność, wyrafinowanie narracji, styl i dojrzała forma są wynikiem uwagi, jaką poświęcono serialowi: nie różni się on zanadto od produkcji filmowej i w kontekście mechanizmów powstawania bliższy jest przemysłowi filmowemu niż telewizyjnemu¹. Nicowi Pizzolatto przydał tytuł showrunnera pierwszego sezonu, ale jest także wyłącznym autorem

¹ Przyjęty przez przemysł telewizyjny model produkcji seriali różni się od schematu produkcji filmowej. Ze względu na swoją gatunkową właściwość – zazwyczaj kilkanaście epizodów w obrębie kilku sezonów – proces powstawania serialu jest dalece bardziej rozciągnięty w czasie, rozpisany na licznych członków ekipy, rozmyty w kolektywnym udziale zespołu scenarzystów pod kierownictwem twórcy (tj. pomysłodawcy) produkcji, tzw. *showrunnera*. Stanowisko to nie ma swojego odpowiednika w środowisku filmowym, jest ono właściwe tylko telewizji i, co także dla tej branży charakterystyczne, może się na nie składać różny zakres kompetencji – normą w przemyśle telewizyjnym jest bowiem łączenie obowiązków należących do różnych funkcji. Wkład i kompetencje *showrunnera* nie zawsze są zatem tożsame, mogą się różnić z produkcji na produkcję, zasadniczo jednak to on jest najważniejszą osobą w procesie powstawania serialu – jest jego pomysłodawcą, autorem pojedynczych scenariuszy, bezpośrednio nadzoruje zespół pracujących nad sezonem scenarzystów (tzw. *writers room*), w ramach którego są dyskutowane i rozkładane na czynniki pierwsze wszystkie fabularne i narracyjne szczegóły opowieści. *Showrunner* bywa obecny na planie, nadzoruje etap preprodukcji (a więc casting, wybór ekipy oraz obsady), kontroluje postprodukcję, może mieć także status producenta. Status reżysera jest dalece mniej znaczący niż podczas kręcenia filmu. Jest on zazwyczaj zapraszany do wyreżyserowania jednego lub dwóch odcinków w sezonie, którego artystyczny ton nadany jest już przez *showrunnera*.

scenariuszy wszystkich jego odcinków, które z kolei wyreżyserował Cary Joji Fukunaga. Autorem zdjęć jest tylko jeden operator, Adam Arkapaw. „Detektyw” jest pierwszym tytułem HBO, który został zrealizowany w formule antologii: fabuła sezonu stanowi zamkniętą strukturę ograniczoną zaledwie ośmioma odcinkami. Sukces opowieści o dwóch śledczych z Luizjany zachęcił HBO do wyprodukowania kolejnej części, która opowiedziała historię innego dochodzenia i z udziałem nowych bohaterów – akcję przeniesiono z południa Stanów Zjednoczonych na przedmieścia Los Angeles. Druga odsłona „Detektywa”, której premiera miała miejsce w 2015 r., przyznała tym razem Pizzolatto już całkowitą artystyczną kontrolę nad dziełem: stał się jej showrunnerem nadzorującym zespół reżyserów oraz autorem scenariuszy do niemal wszystkich odcinków – trzy z nich pomagali pisać Scott Lasser oraz Amanda Overton². Fakt ten podsuwa interesującą optykę przyglądania się „Detektywowi” i sukcesowi pierwszego sezonu: u jego podstaw leży autorska i osobista wypowiedź jednego człowieka, Nica Pizzolatto.

Czarne światy Pizzolatto

Urodzony w 1975 roku Nic Pizzolatto nie ma ani dużego artystycznego dorobku, ani długoletniego doświadczenia w pracy w telewizji. „Detektyw” był jego pierwszym tak dużym projektem, wcześniej napisał zaledwie dwa odcinki³ do pierwszego sezonu „Dochodzenia” („The Killing”, Veena Sud, 2011–2014), produkcji AMC opartej na duńskim serialu „Forbrydelsen” (Søren Sveistrup, 2007–). Pizzolatto urodził się w Nowym Orleanie, a wychował w Lake Charles. Dzieciństwo spędził w Luizjanie, głównie przed telewizorem. Jego rodzice to adwokaci, nie wpoili mu jednak nawyku czytania. Jak sam przyznaje, gdy był na studiach, ogromny wpływ wywarły na niego produkcje HBO, takie jak „Prawo ulicy” („The Wire”, David Simon, 2002–2008), „Rodzina Soprano” („The Sopranos”, David Chase, 1999–2006) czy „Deadwood” (David Milch, 2004–2006) (Cohen 2015). Zaczął pisać opowiadania jeszcze podczas studiów na Uniwersytecie Stanowym Luizjany, jednak pierwszy sukces artystyczny, choć nie komercyjny – książka sprzedała się w nakładzie kilku tysięcy egzemplarzy (Cohen 2015), przyniósł mu dopiero literacki debiut w wieku 35 lat – powieść „Galveston” (2010), mocno zakorzeniona w konwencji literatury noir. Był to bardzo mocny start do kariery, bo doceniony przez Dennisa Lehane’a, bodaj najpopularniejszego współczesnego amerykańskiego autora czarnych powieści kryminalnych, m.in. „Rzeka tajemnic” („Mystic River”, 2003), „Gdzie jesteś, Amando?” („Gone Baby, Gone”, 1998). Lehane w recenzji dla New York Timesa tak pisał o pierwszej książce Pizzolatto:

² Scott Lasser jest autorem odcinków pt. „Church in Ruins” oraz „Down Will Come”, natomiast Amanda Overton pomogła napisać epizod „Night Finds You”.

³ Pizzolatto jest autorem scenariuszy do odcinków pt. „What You Have Left” i „Orpheus Descending”.

Emocjonalna szczerłość i siła powieści są nieporównywalne z niczym stworzonym w konwencji noir w ostatnich kilku dekadach, tak w literaturze jak i w filmie. W swojej autentyczności i nieustraszonym humanizmie, „Galveston” porównywalne jest tylko do najlepszych przykładów tego gatunku (Lehane 2015, tłum. Autorki).

Oba sezony „Detektywa” są wiernie ukorzenione w konwencji *noir*, wyrosłej z gatunku kina gangsterskiego w Stanach Zjednoczonych w latach czterdziestych ubiegłego wieku⁴. Fundamenty pod film czarny położyły amerykańskie powieści kryminalne (tzw. *hard-boiled*), których najbardziej znanymi autorami są Dashiell Hammett (1894–1961) czy Raymond Thornton Chandler (1888–1959). Mroczne kryminały w tanich wydaniach, drukowane na kiepskim papierze, stały się podstawą i dobrym materiałem adaptacyjnym rodzącej się w Stanach Zjednoczonych nowej formuły filmu noir. Społeczne zmiany po drugiej wojnie światowej, ponury nastrój, poczucie izolacji, absurdu i niemocy w kreowaniu własnego losu zaowocowały dziełami, które dzisiaj weszły do kanonu klasycznych tytułów: inicjujący nurt „Sokół maltański” („*The Maltese Falcon*”, 1941, reż. John Huston), „Podwójne ubezpieczenie” („*Double Indemnity*”, 1944, reż. Billy Wilder), „Laura” (1944, reż. Otto Preminger), „Wielki sen” („*The Big Sleep*”, 1946, reż. Howard Hawks) i wiele innych.

Stylistycznymi i tematycznymi dominantami noir jest niejednoznaczność moralnych postaw, przesywający bezsens egzystencji i podejmowanych działań, oniryzm indywidualnej perspektywy w połączeniu z dojmującym, brutalnym realizmem przedstawionego świata. Film czarny rozmył granice pomiędzy złem a dobrem, ustanawiając szereg ambiwalentnych i skomplikowanych postaw „pomiędzy”. Świat noir zaludniony jest wykołajeńcami, kobietami upadłymi, przestępcami i samotnikami. Jest chaotyczny, nieprzenikniony i naznaczony przez przemoc, nie ma z niego ucieczki. To świat, w którym niemożliwe jest przywrócenie porządku, a zło przestało być jednostkowe. Stało się nieuchwytnie i immanentne, zarażeni są nim wszyscy. Ta rzeczywistość jest niepewna i klaustrofobiczna, a skażeni złem „psychopaci/psychopatki, socjopaci/socjopatki, jako osobowe kwintesencje aspołecznych inklinacji każdego z ludzi, są trudni do odróżnienia od zwykłych, poczciwych mieszczuchów” (Bobowski 2010, s. 12).

⁴ Uściślając, oba sezony „Detektywa” wpisują się w formułę *neo-noir*, którym to mianem określa się wszystkie produkcje kontynuujące tendencje i tematy filmu czarnego, ale zrealizowane po latach pięćdziesiątych (kiedy to nurt się wyczerpał wraz z ostatnim tytułem w 1955 roku – „Śmiertelnym pocałunkiem” – „*Kiss Me Deadly*”, reż. Robert Aldrich) i osadzonych w epoce im współczesnej (por. Conrad 2007, s. 9).

Śnieżycy na głębokim Południu

Wydaną w 2010 roku powieść „Galveston” można potraktować jako zapowiedź obu sezonów „Detektywa” (a pierwszego w szczególności), który w ramówce HBO będzie mieć premierę cztery lata później. Oba media łączy to samo uniwersum wzniesione na jednym tematycznym fundamencie – zamieszkuje je postaci wyjęte z poetyki czarnych opowieści, przyzwoitość przestała być w cenie, a przesiąkniętemu przez zło świata trudno nadać jakikolwiek sens. Bohaterem „Galveston” i jedynym narratorem jest dobiegający czterdziestki Roy Cady, człowiek o wątpliwej moralności i przetrąconej przeszłości. Jest Teksasńczykiem mieszkającym w Nowym Orleanie, nie stroni od przemocy, trudni się ściąganiem długów na usługach polskiego gangstera; wiezie życie samotnika, nadużywa alkoholu, cierpi na bezsenność. Poznajemy go w dniu, w którym jego życie zmienia się na zawsze: Cady słyszy od lekarza wyrok, ma raka płuc (pierwsze zdania powieści brzmią: „Lekarz przeświecił mi płuca. Szalała w nich zamieć śnieżna” – Pizzolatto 2014, s. 11) a kilka godzin później szef próbuje go zamordować, posyłając go na spotkanie z zabójcami. Sprawy przybrały jednak inny obrót – jedynymi ocalałymi z zasadzki są Roy i obecna na miejscu osiemnastoletnia prostytutka Rocky. Uciekając przed piętrzącymi się zagrożeniami, Cady razem z Rocky wyrusza w podróż do Galveston w Teksasie, ściga ich jednak przeszłość i dawne grzechy. Po drodze dziewczyna morduje ojczyma i zabiera trzyletnią Tiffany, swą córkę i owoc gwałtu. Jest rok 1987. Przez następnych dwadzieścia lat Roy Cady będzie próbował przepracować wydarzenia z tych kilku dni spędzonych z dziewczynkami na teksańskim wybrzeżu. W tej historii nastąpiło bowiem odwrócenie naturalnych porządków: Rocky, mając przed sobą całe życie, zostanie zamordowana, a Cady pomimo śmiertelnej choroby, przeżyje jeszcze dwie dekady.

Tak nakreślona fabuła „Galveston” zakłada solidne fundamenty pod motywy historii, tematy i emocjonalne oraz moralne komplikacje bohaterów serialu, który Pizzolatto napisze dla HBO. Punktów stycznych pomiędzy powieścią a „Detektywem” nie stanowią jedynie geografia, ani leżący u podstaw obu tekstów temat walki dobra ze złem, zarówno w sensie małym, intymnym, jak i w wymiarze totalnym, metafizycznym. Podobieństwa dotyczą przede wszystkim głównych bohaterów. Myśląc o Royu Cadym, trudno nie mieć przed oczami Rusta Cohle’a, bo tych dwóch mężczyzn łączą nie tylko inicjały, ale kierunek, w jakim zmierzają. Obaj są w podobnym wieku, nie potrafią żyć inaczej niż samotnie, leczą nieprzepracowaną traumę: Rust śmierć córeczki, a Roy odejście Loraine, miłości jego życia. Ich profesje mają co prawda odmienny charakter – Cohle jako detektyw tropi złych facetów takich jak Cady – ale pod względem moralnym bohaterowie nie różnią się od siebie tak bardzo. Żaden z nich nie jest ani dobry, ani zły: pierwszy ma zaskakującą łatwość przenikania do półświatka, zaś Cady w swoim przestępczym fachu trzyma się pewnego etycznego kodeksu, nie robiąc krzywdy nikomu, kto na to naprawdę nie zasługuje. Obaj natomiast są zniszczeni przez

życie i mają złą przeszłość. Ich codzienność upływa im w odrętwieniu, toczy się siłą bezwładu. Mieszkają w pustych mieszkaniach, w których znajduje się tylko materac oraz jedyne manifestacje ich osobowości: Rust ma stosy książek o mordercach, Roy telewizor i kolekcję filmów wideo z Johnem Wayne. Łączy ich także pochodzenie, urodzili się w Teksasie, ale życie zaprowadziło ich do Luizjany. Zarówno Cohle, jak i Cady mają także osobliwe hobby – wycinają postaci z puszek po piwie. Cady robi to dla zabicia czasu, a Cohle podczas przesłuchania w 2012 r., ustawiając na stole pięć aluminiowych figur w formie kręgu, podsuwa tym widzom wskazówkę, która sugeruje kierunek rozwiązania prowadzonego śledztwa w sprawie morderstw.

Uważny czytelnik i widz dostrzeże w powieści i serialu ukryte szczegóły, które wiążą teksty Pizzolatto w spójne autorskie uniwersum: kluczowy będzie nie tylko wybór i ukryte sensory serialowych lokacji jako nieprzyjaznych, klaustrofobicznych przestrzeni diagnozujących moralną kondycję współczesnej Ameryki. Punktem wspólnym jest także strategia wizualna: obie serialowe przestrzenie filmowane są często z lotu ptaka. Zdjęcia te definiują makrokosmosy światów przedstawionych jako wielkie, puste i nieprzyjazne przestrzenie, bezkresne płataniny rurociągów ciągnących się wzdłuż bagien lub labirynty wstąg autostrad. Ciekawym szczegółem jest również zawołowana podpowiedź co do tożsamości zbrodniarza, łączącego oba światy. Struktura zła pierwszego sezonu oparta jest na przetworzonej i zreinterpretowanej mitologii postaci potwornego Króla w Żółci wyjętego z „Króla w Żółci” – zbioru opowiadań autorstwa Roberta W. Chambersa (1865–1933), reprezentanta gatunku literackiego weird fiction – opowieści niesamowitych (Chambers 2014). W drugim sezonie Pizzolatto daje wskazówkę najbardziej dociekliwym i spostrzegawczym widzom: w czwartym odcinku połączone siły policyjnych wydziałów urządzają obławę na meksykańskiego alfonsa, który spieniężył w lombardzie przedmioty skradzione zamordowanemu Caspere⁵owi. Przestępca ginie w zasadzce, jego powiązania z władzami Vinci pozostaną niejasne. Jeden fakt jednak pozostawia otwartą furtkę dla spekulacji: nazywał się Ledo Amarilla. Jego nazwisko to po hiszpańsku „żółty”, imię zaś przywodzi na myśl klan rodziny Ledoux, która była uwikłana w morderstwa w pierwszym sezonie.

„Mamy świat, na jaki zasłużyliśmy”

Galveston, leżące pomiędzy Luizjaną i Teksasem, osadzone jest w przestrzeni, w której będzie miała miejsce akcja pierwszego sezonu „Detektywa” – to ten sam pejzaż amerykańskiego Południa, sypiących się domów zepsutych przez pleśń i sól, obskurnych spelun, mających na horyzoncie rafinerii, rozległych bagien i dzikich lasów porośniętych kudzu⁵; to ziemia, gdzie nie wyrasta nic dobrego, a gnije niewinność. W tym miejscu przemoc i prymitywne zło stanowią zasady

⁵ Inwazyjny gatunek rośliny, którego pnącze osiąga długość do 30 metrów.

porządkujące codzienność mieszkańców Luizjany i Teksasu, przeżarły one amerykańską południową ziemię niczym rak płuca Roya Cady'ego. Nowotwór bohatera książki jest nieprzypadkowym szczegółem i podpowiada punkt widzenia, z którego można się przyglądać serialowym mieszkańcom Luizjany, która jawi się jako kraina wsobna, odizolowana, o brzydkiej i skarłatej architekturze i zarazem tak wielka, jakby nie było z niej ucieczki. Każda opowieść Pizzolatto jest o miejscu, ale i o ludziach, których ono zrodziło i uformowało – sugeruje to pierwszy kadr czołówki pierwszego sezonu. Nie jest on przypadkowy i wprowadza interesujące sensory. Jego podstawą stała się fotografia pt. „Sugar Cane Refinery”, której autorem jest Richard Misrach⁶. Zdjęcie przedstawia rafinerię spowitą smogiem.

Misrach fotografował w 1998 roku zanieczyszczone pejzaże Luizjany oraz trakt tzw. Cancer Alley, pasmo biegnące wzdłuż rzeki Missisipi, od Nowego Orleanu aż po Baton Rouge. Na tym obszarze znajduje się blisko 150 fabryk i zakładów petrochemicznych, co oznacza, że w całych Stanach Zjednoczonych jest to jeden z najbardziej uprzemysłowionych regionów i o największym zagęszczeniu zakładów (Sun 2015). Trakt ten zasłużył na swój ponury przydomek: zanieczyszczająca środowisko rekordowa emisja toksyn sprawiła, że Luizjana jest drugim w kraju stanem o najwyższym stopniu umieralności na raka⁷. Ikonografia „Detektywa” jest bardzo wierna poetyce fotografii Misracha. Na horyzoncie większości filmowanych z lotu ptaka plenerów majaczą fabryki, a złowrogie, rozłożyste bagna przecinają rurociągi. W zdjęcie wykorzystane w czołówce został wmontowany portret Rusta tak, że jego kontury zlewają się z rozmytym pejzażem rafinerii. Podobnie dzieje się z pozostałymi bohaterami serialu ukazanymi w dalszej części sekwencji inicjalnej: trudno ich rozpoznać, bo szczegóły ich twarzy i sylwetek wtapiają się w detale petrochemicznej architektury. To może być interesujący trop interpretacyjny: jednym ze źródeł zła, którym zarażeni są wszyscy w Luizjanie, jest skażenie jej ziemi, i to dosłowne.

Akcja drugiego sezonu serialu dzieje się w mieście, immanentnym składniku kina noir, które w filmie czarnym obciążone jest znaczeniami: jest ono ciemne, deszczowe, nieprzyjazne, o strukturze labiryntu, w którym gubią się bohaterowie. To zazwyczaj metropolie, które są równie zepsute jak mieszkający w nim ludzie. Pizzolatto w kolejnej odsłonie „Detektywa” także powtarza temat klaustrofobicznej izolacji w toksycznej przestrzeni. Niewielkie, bo zamieszkałe przez zaledwie 95 osób miasteczko Vinci ma swoje solidne umocowanie w rzeczywistości i wystawia współczesnej Ameryce pewną diagnozę. Vinci to fikcyjna nazwa, która jednak nawet nie próbuje ukryć pewnych odniesień. Serialowy świat przedstawiony to maleńkie Vernon mieszczące się na przedmieściach Los Angeles: siedlisko korupcji, nadużyć i wynaturzeń władzy. Dzikie, wilgotne lasy Luizjany zastąpiła surowa, betonowa dżungla na przedprożu wielkiej metropolii. Detektyw Ray Vel-

⁶ Źródło fotografii „Sugar Cane Refinery” [<http://southernspaces.org/2014/something-true-about-louisiana-hbos-true-detective-and-petrochemical-america-aesthetic>, 10.08.2015].

⁷ Cancer Alley, Louisiana (2015) [<http://www.pollutionissues.com/Br-Co/Cancer-Alley-Louisiana.html>; 10.08.2015].

coro (Colin Farrel) tak podsumowuje ten wybryk amerykańskiej administracji: „Miasto zbudowano na początku XX wieku. Zaczynało jako raj dla przestępców. W latach 20. nastąpiło uprzemysłowienie. Z miejsc pod budowę fabryk wysiedlono mieszkańców. Żadne miasto w całym stanie nie zanieczyszcza tak powietrza. Rocznie emituje bądź przetwarza 12 tysięcy ton odpadów”.

Vernon zajmujące zaledwie 5,5 mili kwadratowej powierzchni i liczące nieco ponad 100 mieszkańców (miejscowych polityków) ma bogatą i ponurą tradycję korupcji, zanieczyszczania środowiska naturalnego, nepotyzmu i finansowych nadużyć. Od blisko wieku lokalne władze defraudują tu publiczne pieniądze, z których chętnie wypłacają sobie niebotyczne pensje. Codziennie pracuje tam kilkadziesiąt tysięcy robotników, którzy opuszczają miasto po skończonym dniu pracy. W Vernon nie ma parkingów, publicznej biblioteki ani szkoły. Magazyn Forbes opisuje to miejsce jako „jedną z najbardziej efektywnych politycznych machin, zarządzaną właściwie jedynie dla pożytku garstki zgadzających się ze sobą, wyjątkowo dobrze nagradzanych polityków” (Hessel 2016). Powołując się na Wojciecha Orlińskiego, „od 1980 w Vernon nie było wolnych wyborów – ta setka zarejestrowanych wyborców to beneficjenci rządzącego miastem układu, głosują zawsze na swoich” (Orliński 2015). To szokujący i bezczelny żart z fundamentalnych wartości demokracji w kraju, który jest dumny z tego, że ją wielbi. Vinci udaje to przedziwne miasteczko do tego stopnia swobodnie i jawnie, że w serialu pokazano nawet wieżę wodną, która jest znakiem rozpoznawczym Vernon (Ferguson 2015).

Vernon rządzone od dekad przez dwie rodziny, Malburg i Malkenhorst (Hessel 2016), stanowi wiarygodne tło dla „prywatnego królestwa” serialowego Vinci, którym włada lokalna dynastia polityczna Chessanich. Miasto jest poligonem dla załatwiania partykularnych interesów, wszyscy są umoczeni w układzie i każdy ma na kogoś „haka”. Wzajemnymi powiązaniem spętany jest burmistrz, władze lokalne i stanowe, prywatne korporacje, newage’owy instytut oraz przedstawiciele świata przestępczego. Vinci oraz Luizjana to czyściec współczesnej Ameryki. „Mamy taki świat, na jaki zasłużyliśmy”, mówi Ray. Te światy wiążą swoich pogubionych i bezradnych bohaterów; są jałowe i osobne. Nikt nie rozmawia ani o historii, ani o polityce, czy jakichkolwiek zmianach i sprawach, które dotyczyłyby całego kraju. W obu miejscach czas wydaje się być ustawiony mitycznie, biegnie w kółko w nieprzerwanym cyklu przemocy i degeneracji (kultowym już mottem pierwszego sezonu stało się powiedzenie „czas jest jak spłaszczone koło”).

W czarnych światach przedstawionych przez Pizzolatto nie działa podstawowy składnik opowieści kryminalnych i detektywistycznych: śledztwo nie ma mocy sprawczej, nie jest w stanie pomóc w ujawnieniu prawdy. Pizzolatto rozumie dochodzenie jako proces odtwarzania narracji z chaotycznie porzrzuconych fragmentów rzeczywistości (dowodów), rekonstrukcję opowieści o zdarzeniach: porzucone zwłoki są skutkiem, a prowadzenie śledztwa próbą poznania przyczyny. W „Detektywie” nie przywraca ono jednak porządku w miejscu, którego doty-

czy, ani nawet nie pozwala objaśnić świata. Rustowi i Marty'emu pozostała świadomość, że udało im się złapać zaledwie jednego z wielu odpowiedzialnych za zbrodnię – Errola Childressa, owoc wynaturzeń rządzącej stanem dynastii Tuttle. Nie zdają sobie jednak sprawy, o jak wielu ofiarach nie udało im się dowiedzieć i ile dowodów przeoczyli. Ich śledztwo obciążone było zwykłą, prozaiczną ułomnością postrzegania i niedoskonałością pracy pamięci. W drugim sezonie spisek ma tak potężną skalę, że jedyni beneficjenci wiedzy o nim – Ray oraz detektyw Ani Bezzerides (Rachel McAdams) – nie mają do kogo się zwrócić, ich zwierzchnicy nie żyją bądź są częścią układu. Bohaterom udaje się wytlumaczyć świat, który ich otacza, ale są bezradni wobec ogromu odkrytego zła. Ray zostaje zamordowany przez uwikłanych w przestępczy proceder policjantów, Ani wiele miesięcy później przekazuje wszystkie dowody dziennikarzowi, na którego barkach spoczywa teraz odpowiedzialność za ujawnienie historii. Raz jednak już go uciszono przemocą; otwarte zakończenie sezonu nie zdradza, czy uda mu się upublicznić informacje o zepsuciu i wynaturzeniu władz Vinci.

„Świat potrzebuje złych ludzi. Żeby strzegli go przed tymi gorszymi”

Film czarny, wyrosły na gruncie kina gangsterskiego, zazwyczaj w centrum swojego zainteresowania umieszczał detektywów – czy to prywatnych, czy pracowników wydziału zabójstw – jako bohaterów dalece niedoskonałych, zagubionych we wrogim otaczającym ich świecie, uwikłanych w moralne niejednoznaczności cienką granicą oddzielające ich od świata przestępczego. Złamany życiem, żyjący w mroku detektyw stał się głównym protagonistą czarnego filmu i serial Pizzolatto pozostaje temu całkowicie wierny. W pierwszym sezonie podczas jednej z długich jazd samochodem, Marty pyta Rusta: „Zastanawiasz się czasem, czy jesteś złym człowiekiem?” Cohle odpowiada mu: „Nie. Nigdy tego nie robię. Świat potrzebuje złych ludzi. Żeby strzegli go przed tymi gorszymi”. W świecie, w którym żyją bohaterowie Pizzolatto, nie ma miejsca na czyste i szlachetne postawy. Zarażeni są wszyscy. Dlatego próba ocalenia czegokolwiek nie będzie wymagać półśrodków, lecz zgody na zetknięcie się ze złem, jak w filmie *noir*, gdzie „rolą protagonisty-detektywa przestało być naprawianie świata i pokonanie zła, ale znajdowanie w zdemoralizowanej rzeczywistości enklaw bezpieczeństwa lub choćby pozornego dystansu do promowanych wokół antywartości” (Syska 2010, s. 44).

Z tej perspektywy łatwo jest odnaleźć podobieństwa pomiędzy Rustem i Rayem, bohaterami, którym należą się tytuły prawdziwych detektywów. To właśnie Velcoro z drugiego sezonu serialu najbardziej odpowiada charakterystyce protagonisty z filmu czarnego, choć w tej historii nie jest on jedyną postacią prowadzącą śledztwo i uwikłaną w moralne komplikacje świata przedstawionego. Ray Velcoro zbyt często bywa „po ciemnej stronie”. Przed laty, gdy jeszcze pracował jako policjant, próbował wymierzyć sprawiedliwość na własną rękę, gdy

jego żona została zgwałcona, a sprawcy nie schwytano. Wkracza do świata przestępczego, gdy otrzymuje od gangstera Franka Semyona informacje co do tożsamości gwałciciela. Velcoro, inaczej niż Cohle, nie jest w swym fachu wybitny, ale za to zaskakująco łatwo przenika pomiędzy światem (teoretycznie) rządzonym przez prawo, a światem przestępczym, w którym paradoksalnie odnajduje szczątkowe, podstawowe wartości. Ponury pakt zawarty z Frankiem będzie początkiem wyboistej i trudnej relacji, z czasem jednak przerodzi się ona w szorstką męską przyjaźń, wzniesioną na umacniającej się lojalności. Choć Ray nie stroni od przemocy, nieustannie próbuje sobie odpowiedzieć na pytanie, czy jest dobrym człowiekiem. Tym samym wpisuje się w tendencję wywiedzioną z literatury, która położyła fundament pod film *noir*. Jak pisze Sławomir Bobowski

Amerykański detektyw z powieści *hard-boiled* żyje na granicy kryminalnego świata. [...] Samuel Spade z powieści *Hammetta* czy Philip Marlowe z utworów *Chandlera* posługuje się dedukcją, ale bardziej jeszcze „nosem” – intuicją, instynktem, a nierzadko zdarza się, że po prostu sprytem, przebiegłością i przemocą. [...] Detektywi amerykańskiej *crime story* działają, i to czasem ostro. Bo też w świecie, w którym funkcjonują, nie można zdać się wyłącznie na dedukcję. Jest on nazbyt zaskakujący, nieprzewidywalny, niejasny, niepewny i wieloznaczny (Bobowski 2010, s. 13–14).

Cohle, poza moralną ambiwalencją podobną do Raya, ma również wybitną intuicję, wrodzony „szósty zmysł” (urodził się także jako synestetyk, co oznacza, że ma zdolność percypowania jakiegoś bodźca poprzez nieadekwatne dla niego zmysły – na przykład kolory mają dla niego dźwięki i smaki). W niedobranym duecie z Martym to właśnie Rust jest postacią wyjętą wprost z literatury *hard-boiled* i filmu *noir* – zanurzoną w mroku świata przedstawionego, wyalienowaną z otoczenia podwójnie: statusem obcego jako przybysza z zewnątrz i za sprawą własnej, intelektualnej spekulacji. Cohle żyje jak asceta. Nie mając rodziny, nie posiada korzeni, ale nie ma także nośnika amerykańskich kulturowych mitów, który w rodzinnym życiu Marty’ego zajmuje istotne miejsce – telewizora. Jest wolny pod każdym względem, także od złudzeń, które dla wierzącego Harta stanowią fundament światopoglądu i codzienności. W tej postawie wiernie odzwierciedla się typ egzystencjalnego bohatera filmu czarnego, który

[...] jest jakby pozbawiony uczuć, strachu przed śmiercią, nie odczuwa żądzby bogactwa czy nawet pożądania – Camusowski „człowiek bez pamięci”, wolny od jarzma przeszłości. Amoralny, spragniony bezgranicznej wolności, niemal posiadający ją, a przez to wyalienowany, odcięty od świata (Bobowski 2010, s. 15–16).

Rafał Syska charakteryzuje podwójność tożsamości bohatera egzystencjalnego, którą wyznacza

[...] zranienie wydarzeniem z przeszłości (zdradą lub śmiercią ukochanej kobiety albo poczuciem winy), a także pancierz nieczułości, ironii, a nawet cynizmu, który z kolei skrywał wrażliwość, tęsknotę za uczuciem i wewnętrzny rygorystyczny moralny (Syska 2010, s. 28).

To interesujące spostrzeżenie charakteryzuje obu detektywów jako protagonistów opowieści *noir*: Rust przyjął pozę nihilisty i cynika po śmierci dwuletniej córeczki, której nie umiał zapobiec. Początkiem końca Raya był akt wymierzenia sprawiedliwości, który uruchomił lawinę porażek w jego życiu: wskazany przez Franka mężczyzna, okazał się niewinny.

„Sprzedać duszę za nic”

Pizzolatto jest powściągliwy w wywiadach i nie mówi zbyt wiele o swej rodzinie i sprawach prywatnych (wiadomo jedynie, że ma żonę i jest ojcem kilkuletniej dziewczynki), ale w konstrukcji jego bohaterów i opisie stanów, jakie przeżywają, można dostrzec stałe motywy, być może w jakimś stopniu stanowiące zapis jego przetworzonych osobistych lęków lub przeżyć. Z tego punktu widzenia „Galveston” staje się szczególnie interesujące: nie tylko wylało fundament konwencji *noir* pod twórczość Pizzolatto, ale ustanowiło także stałe, spójne tematy, które w ramach autorskiej, osobistej wypowiedzi, będzie rozwijał w każdym podpisanym przez siebie tekście. Historia Roya Cady’ego stanowi wstęp do motywów w „Detektywie”, jednocześnie jest ona najbardziej metaforyczna. Zaledwie kilka dni spędzonych z trzyletnią Tiffany, córką Rocky, budzi w Royu nieświadomione wcześniej ojcowskie uczucia i instynkty. Opieka nad wykolejoną nastolatką i jej dzieckiem szybko stają się nowym sensem jego życia, nieuchronnie chylącemu się ku końcowi z powodu choroby. Wiąż z Tiffany jest subtelna i symboliczna, wszak Roy nie jest biologicznym ojcem dziecka, definiuje ją jednak ten sam fundament ojcowskich uczuć: potrzeba ochrony, otoczenia opieką i zapewnienia bezpiecznej przyszłości. W „Galveston” ta relacja ma dalece metaforyczny charakter. W świecie, w którym wszyscy są źli w taki czy inny sposób, uwikłani we wspólną, niewypowiedzianą winę, jedyną czystość i niewinność reprezentuje kilkuletnia dziewczynka. Dla Roya potrzeba jej ochrony jest potrzebą ocalenia własnego sumienia oraz jedynej reprezentacji niewinności w świecie upadającym wszystkim i wszystkim.

Te problemy są także wspólne dla bohaterów „Detektywa”: podobnie jak Roy, także Rust, Marty, Ray oraz Frank są mężczyznami w okolicach czterdziestki; wszyscy uwikłani są w problemy związane z rodzicielstwem bądź z relacjami z własnymi ojcami. Żyją w poczuciu winy i pragną (bądź potrzebują) odkupienia. „Sprzedałem duszę za nic”, mówi Ray, gdy dowiaduje się, że mordując mężczyznę, który nie zgwałcił jego żony, przeszedł na „ciemną stronę” i jako skorumpowany funkcjonariusz zaczął pracować dla Franka. Stawką w walce o własną duszę jest dla Velcoro relacja z jego synem, domniemanym owocem gwałtu. Ray, nie potrafiąc wygrać z własnymi nałogami i wydostać się z zacieśniającego się wokół niego kręgu intryg i oskarżeń, w końcu się poddaje i rezygnuje z opieki nad chłopcem. Ojcostwo jest szansą na odkupienie także dla Franka. Bardzo pragnie mieć syna, by zostawić mu to, na co usilnie pracuje: bezskutecznie próbuje wy-

dostać się z przestępczego świata i zalegalizować wszystkie swoje interesy. Rust i Marty również ponoszą porażkę jako rodzice. Cohle nie był w stanie zapobiec śmierci swojej dwuletniej córki, która zginęła potrącona przez samochód („Jej śmierć oszczędziła mi grzechu bycia ojcem”, mówi). Hart, ojciec dwóch dziewczynek, dopuścił się grzechu zaniechania. Latami szukał pretekstów, by nie pojawiać się w domu – znajdował ucieczkę w pracy i romansach (jako zawołowanej mizoginii i lęku przed kobietami), nie uczestniczył w wychowywaniu własnych dzieci. Przeoczył sygnały, które zwiastowały przyszłe problemy.

Wszystkie rodziny w obu sezonach „Detektywa” uwikłane są w tę samą nieuchronność zdarzeń, których finałem jest rozpad i osobisty dramat. Historie Pizzolatto dotyczą miejsc i bohaterów, które ich stwarzają, ale również i stany oraz konflikty owych bohaterów nie dają nadziei na naprawę światów przedstawionych. Autor „Detektywa” dwukrotnie powtarza swoją diagnozę: czarnym sercem każdej intrygi jest destrukcja rodziny. Zarówno Vinci, jak i Luizjana to przestrzenie nasycone immanentnym złem, ale są także źle urządzone przez system i ludzi go tworzących. Nic tam nie jest sprawiedliwe ani chociaż w najmniejszym stopniu normalne. Luizjaną rządzi klan Tuttle’ów: ucieleśnienie makabrycznej parodii rodzinnych wartości. Tuttle’owie od pokoleń wprawiają w ruch nieprzerwany krąg morderstw, kazirodztwa i potwornego kultu. Punktem zapalnym wielopiętrowej intrygi w drugim sezonie było niezamierzone ojcobójstwo – urzędnika Caspere’a zamordowały jego własne dzieci. Władza w Vinci jest dziedziczona w zdegenerowanej rodzinie Chessanich, która rozumie jedynie korupcję, hazard, stręczycielstwo. Przemoc i zło w obu sezonach serialu związane są z instytucjami publicznymi, które działają od lat i będą działać, niepowstrzymane przez detektywów, wywodzą się jednak także ze źle pojmowanych rodzinnych wartości. Światy przedstawione Pizzolatto gniją i sypią się u samych fundamentów, skoro w ich najbardziej prywatnych ostojach – rodzinie – z pokolenia na pokolenie przekazywane jest okrucieństwo, obłąd i przemoc przekraczająca granice jakiegokolwiek tabu.

„Historia jest tylko jedna” ...?

W finale pierwszego sezonu, gdy sprawa morderstw została już rozwiązana, dwaj bohaterowie rozmawiają na szpitalnym parkingu pod rozgwieżdżonym niebem. Rust opowiada Marty’emu, czym w istocie było prowadzone przez nich śledztwo: to odwieczne starcie dobra ze złem. „Odkąd leżę w szpitalu, dochodzę do wniosku, że historia jest tylko jedna”, mówi Cohle. Te słowa można z łatwością odnieść do całej twórczości Pizzolatto: od lat pozostaje wierny swoim tematom i w każdym dziele opowiada tę samą historię, choć na różne sposoby. Cechą charakterystyczną współczesnej telewizji jakościowej jest fakt, że Pizzolatto ma ku temu możliwość pod skrzydłami HBO – medialnej korporacji walczącej o przy-

chylność wyrobionego, wymagającego widza na zmiennym i niełatwym rynku telewizyjnym.

Nie da się zaprzeczyć, że to swoboda autorska Pizzolatto stała się jedną z przyczyn sukcesu pierwszej odsłony „Detektywa”. Wywodzący się z amerykańskiego Południa pisarz zdawał się gwarancją artystycznej jakości każdej podpisanej przez siebie produkcji, przychylności krytyków oraz widzów. Druga odsłona serialu nosi jego autorski stempel poświadczony wierną kontynuacją konwencji noir oraz pewnych tematów i motywów. Mimo to serial z udziałem Colina Farrela, Rachel McAdams i Vince’a Vaughna podzielił widownię i publicystów: po sukcesie pierwszego sezonu, recenzje inne niż pełne zachwytów, byłyby poniżej oczekiwań. Magazyn *Variety* pisał o kolejnym „Detektywie”: „Jakkolwiek wart jest obejrzenia, inspiracja, która zamieniła pierwszy sezon w obsesję tak wielu, teraz zdała się wyparować z prozy Pizzolatto” (Lowry 2015, tłum. Autorki). Serwis Wired ciężar niepowodzenia także składa na barki pisarza, pisząc o serialu:

Był lepszy niż inne seriale kryminalne, takie jak „Dochodzenie”, czy „Podejrzany”, jednak wciąż zupełnie odległy od fenomenu sezonu pierwszego. [...] Nowa obsada, lokacja i inne spojrzenie na historię z impetem, mogą zmienić wszystko. Ale ten sezon powinien zostać wymazany z pamięci, a oczekiwania obniżone co do narracyjnego potencjału trzeciej odsłony na tak długo, póki nie stanie się jasne, czy ambicje Pizzolatto nie przerastają jego możliwości (McFarland 2015, tłum. Autorki).

W przychylniejszym fragmencie magazyn *Rolling Stone* pisał natomiast:

Mimo wszystko, ten sezon emanował magnetyzmem. Niekończące się ujęcia splątanych autostrad Los Angeles z lotu ptaka, wiele milczących zbliżeń twarzy bohaterów i tłące się w nich emocje, złowieszcze brzdąkanie T Bone Burnetta [autor ścieżki dźwiękowej – przyp. M.P.] – połącz to wszystko razem, a otrzymasz rytm i wibrację, jakiej nie ma nic teraz w telewizji. Nawet w jego najbardziej frustrujących momentach, „Detektywa” można było porównać do nieśpiesznego palenia papierosa w świetle ulicznych latarni o trzeciej nad ranem [...]. Wiele innych seriali lepszych w innych aspektach, zabiłoby dla tak namacalnej atmosfery (Collins 2015, tłum. Autorki).

Niepowodzenie drugiego sezonu „Detektywa”, choć przykre dla widowni oczekującej powtórzenia poprzedniego sukcesu, można rozpatrywać w dwóch kontekstach: osobistej i indywidualnej porażki Pizzolatto jako autora oraz jako obnażenie pewnych prawd rządzących amerykańskim przemysłem medialnym. Swoboda pisarza i związane z nią ryzyko, wspierane wielkim budżetem i możliwościami, są nieodłączną częścią polityki HBO i solidnym argumentem w walce o wymagającą publiczność. Stacja pozwoliła pozostać Pizzolatto konsekwentnym, spójnym i autentycznym w swoich wyborach. Przykład kontynuacji „Detektywa” pokazuje, że taka artystyczna wolność nie gwarantuje sukcesu, ale i że też nie da się go zaprogramować. To jednak optymistyczny wniosek: w świecie amerykańskiej telewizji jakościowej, której domeną jest rywalizacja medialnych korporacji, wielkie pieniądze i ustalane odgórnie strategie, wciąż jest

miejsce na niepewność. Zdarzają się niepowodzenia, spektakularne porażki ale i przerastające oczekiwania zwycięstwa, a tym samym – niespodzianki. I oby był nią kolejny sezon „Detektywa”.

Bibliografia

- Bobowski S. (2010). Film noir – repetytorium (zamiast wstępu). *Studia Filmoznawcze*, nr 31, s. 5–20.
- Cancer Alley, Louisiana (2015) [<http://www.pollutionissues.com/Br-Co/Cancer-Alley-Louisiana.html>; 10.08.2015].
- Chambers R.W. (2014). Król w Żółci, tłum. Violetta Dobosz. Toruń.
- Cohen R. (2015). Can Nic Pizzolatto, True Detective’s Uncompromising Auteur, Do It All Again? *Vanity Fair* [<http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/06/nic-pizzolatto-true-detective-season-2-better-than-season-1>; 1.07.2015].
- Collins S.T. (2015). What Went Wrong with „True Detective” Season 2? *Rolling Stone* [<http://www.rollingstone.com/tv/features/what-went-wrong-with-true-detective-season-2-20150810#ixzz3yrfOTg5e>; 1.01.2016].
- Conrad M.T. (2007). Introduction. W: M.T. Conrad (red.). *The Philosophy of Neo-Noir* (s. 1–6). Lexington.
- Hessel E. (2016). Welcome to Paradise. *Forbes* [<http://www.forbes.com/forbes/2007/0226/104.html>; 2.01.2016].
- Ferguson K. (2015). The real ‘True Detective’, season 2: What the heck is Vinci? Southern California Public Radio [<http://www.scp.org/programs/welcome-to-vinci/2015/06/19/43368/the-real-true-detective-season-2-what-the-heck-is/>; 1.09.2015].
- Lehane D. (2015). Love Among the Ruined. *The New York Times* [http://www.nytimes.com/2010/07/18/books/review/Lehane-t.html?_r=0; 1.07.2015].
- Lowry B. (2015). TV Review: „True Detective”. *Variety* [<http://variety.com/2014/tv/reviews/tv-review-hbos-true-detective-1201024636/>; 10.04.2015].
- Lowry B. (2015). TV Review: „True Detective”, season 2. *Variety* [<http://variety.com/2015/tv/reviews/true-detective-season-2-review-hbo-1201515929/>; 1.01.2016].
- McFarland K.M. (2015). True Detective Finale Recap: It’s Finally Over. *Wired* [<http://www.wired.com/2015/08/true-detective-finale-recap-finally/>; 1.01.2016].
- Mumford G. (2015). True Detective recap: season one, episode one – The Long, Bright Dark. *The Guardian* [<http://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2014/feb/27/true-detective-season-one-episode-one-long-bright-dark>; 10.04.2015].
- Orliński W. (2015). Krytyczny detektyw, czyli czas na Wall Street. *Duży Format* [<http://wyborcza.pl/duzyformat/1,147366,18593838,krytyczny-detektyw-czyli-czas-na-wall-street-orlinski.html>; 1.09.2015].
- Pizzolatto N. (2014). Galveston, tłum. Marcin Wróbel. Warszawa. Romano A. (2015). „True Detective” Review. You Have to Watch HBO’s Revolutionary Crime Classic. *The Daily Beast* [<http://www.thedailybeast.com/articles/2014/01/11/true-detective-review-you-have-to-watch-hbo-s-revolutionary-crime-classic.html>; 10.04.2015].
- Sun F. (2015). Revisiting the South: Richard Misrach’s Cancer Alley. *Time* [<http://time.com/3788966/richard-misrach/>; 10.08.2015].
- Syska R. (2010). Panorama amerykańskiego noir. *Studia Filmoznawcze*, nr 31, s. 23–51.

STRESZCZENIE

Czarny smutek. Strategia autorska Nica Pizzolatto w „Detektywie”

Złożony z dwóch sezonów serial kryminalny oparty jest w całości na koncepcji autorskiej, z dominującą rolą scenarzysty i showrunnera w jednej osobie, Nica Pizzolatto. Artykuł omawia specyfikę autorskiego rozwiązania organizacji tworzenia serialu, jego artystyczne, ekonomiczne i organizacyjne implikacje oraz związki z kontekstem produkcyjnym. W indywidualnym, autorskim charakterze tego procesu tkwi zarówno przyczyna jego wielkiego artystycznego i komercyjnego sukcesu, jak i załamek klęski, która spotkała serial w drugim sezonie.

Słowa kluczowe: autor, scenarzysta, showrunner, serial kryminalny, produkcja telewizyjna