

Jakub Ligor

"Fargo" braci Coenów jako lekcja świadomego, analitycznego podejścia do interpretacji dualizmu faktu i fikcji w amerykańskiej narracji filmowej

Społeczeństwo. Edukacja. Język 2, 135-140

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**FARGO BRACI COENÓW JAKO LEKCJA
ŚWIADOMEGO, ANALITYCZNEGO PODEJŚCIA
DO INTERPRETACJI DUALIZMU FAKTU I FIKCJI
W AMERYKAŃSKIEJ NARRACJI FILMOWEJ**

**THE COEN BROTHERS' FARGO AS A LESSON IN
CONSCIOUS, ANALYTICAL APPROACH TO INTERPRETING
THE DUALITY OF FACT AND FICTION BEHIND
AN AMERICAN CINEMATIC NARRATIVE**

Streszczenie

W filmie *Fargo* Joel i Ethan Coen celowo zacierają granicę pomiędzy fikcją a faktem manipulując widzom tak, by uwierzył, iż ma do czynienia z niemal dokumentalną relacją rzeczywistych wydarzeń. Uważna publiczność dostrzeże jednakże, że pozory realizmu okazują się być kolejną manifestacją typowej dla reżyserów skłonności do ekstremalnej stylizacji swoich obrazów. Dwoistość faktu i fikcji podkreślona zostaje tytułem filmu, który sprytnie kwestionuje znaczenie miasta dla amerykańskiej historii, jak również poprzez podważenie tradycyjnej ikonografii westernu oraz dekonstrukcję jednego z kluczowych mitów narodowych – legendy o Paulu Bunyanie. Strategia *tall tale* (czyli niestworzonej historii), którą de facto zastosowali reżyserzy, chcąc zadzwic z oczekiwania widza, pozostaje w zaskakującej zbieżności z niektórymi technikami literatury postmodernistycznej, która chętnie destabilizuje ontologiczną granicę pomiędzy światem fikcji a światem realnym; jednocześnie zaś wyraża ona groteskowe poczucie pustki i bezsensu sfery moralnej, społecznej i kulturowej narodu amerykańskiego, co staje się oczywiste po rozszyfrowaniu licznych blefów i dualizmów obrazu dzięki świadomemu, analitycznemu podejściu do jego interpretacji.

Słowa kluczowe: postmodernizm, fikcja, fakt, dualizm, parodia, western, Paul Bunyan

Abstract

In *Fargo* Joel and Ethan Coen deliberately blur the distinction between fiction and non-fiction by manipulating their audiences into believing they have been faced with an almost documentary account of real events. For the perceptive viewer, however, the film's guise of realism soon turns out to be yet another manifestation of the brothers' inclination towards extreme stylization of their pictures. The duality of fact and fiction is reinforced by the film's title which cleverly undermines the city's significance for American history as well as the subversion of the traditional Western film iconography and the deconstruction of the pivotal national myth of Paul Bunyan. The technique of tall tale deployed by the directors intent on frustrating their audiences' expectations not only closely parallels certain strategies of postmodernist literature keen to destabilize the ontological boundary between the realm of fiction and the real world but also conveys the grotesque sense of the vacuousness of the nation's moral, social and cultural environment, which

becomes evident after deciphering the picture's numerous deceptions and duplicities by applying a conscious, analytical approach to its interpretation.

Keywords: postmodernism, fiction, fact, duality, parody, the Western, Paul Bunyan

Otwierająca obraz *Fargo* Joela i Ethana Coenów plansza informuje, iż: „*Wydarzenia przedstawione w niniejszym filmie miały miejsce w 1987 roku. Na prośbę tych, którzy przeżyli, nazwiska zostały zmienione. Z szacunku dla zmarłych, całą resztę opowiedziano dokładnie tak, jak się wydarzyła.*” Jednakże, jak podkreśla Rowell, film Coenów, choć utrzymuje, że jest odzwierciedleniem autentycznych wydarzeń, w rzeczywistości jest współczesną wersją klasycznej amerykańskiej *tall tale* (a więc niesamowitej, niestworzonej historii), która przedstawia fikcję jako fakt, ukrywając jej prawdziwą naturę pod warstwą licznych kłamstw i iluzji nastawionych na zmylenie czujności widza (Rowell 2007, 174). Promując *Fargo*, luźno oparte na autentycznym porwaniu, które rozegrało się w Minnesocie, a o którym reżyserzy dowiedzieli się z relacji znajomego, Coenowie, choć wykorzystali jedynie całkowicie fikcyjne szczegóły tego dramatu, nie ustalając żadnych dalszych faktów, utrzymywali, że, w odróżnieniu od ich poprzednich obrazów, film ten jest „świadomą próbą analizy szerokiego spektrum *niefikcyjnych zdarzeń.*” Naturalistyczny, pozbawiony emocji, na wół dziennikarski styl przyjęty przez filmowców wzmacnia złudzenie obcowania z niemal dokumentalną relacją rzeczywistych wydarzeń, co, jak zauważa Klady, sprawia, że widz z łatwością przeoczy to, że nie znajdzie tu tak naprawdę „*ani jednego konwencjonalnego kąta widzenia, którego użyłby operator Roger Deakins (...).*” (Klady 2000, 141)

Reżyserzy wyjaśniają, że strona wizualna *Fargo* została pieczołowicie zaprojektowana, by być odzwierciedleniem psychicznej opresji typowej dla zimowej egzystencji mieszkańców Minnesoty. (Robson 2003, 152) Ma ona także korespondować z monotonią środkowozachodniego dialektu mocno uwypukloną przez reżyserów w dialogach filmu. Oprócz osadzenia wydarzeń w płaskiej, śnieżnobiałej, „*wizualnie pustej przestrzeni*” i „*tworzenia ujęć, które kręcone z góry (...) wyglądały niemal tak samo jak ujęcia kręcone z dołu*”, celem Coenów było także użycie mniejszej ilości ruchu kamery niż w poprzednich filmach oraz wprowadzenie jednoujęciowych scen, co podkreśliłoby obiektywne, niezaangażowany, obserwacyjny styl obrazu. (Biskind 2000, 146) Aby, jak określa to Joel Coen, „*oddramatyzować sytuację*”, podjęto świadomą decyzję kręcenia zdjęć w szczególnie mało charakterystycznych miejscach, w dni pozbawione słońca, w większości bez użycia dodatkowego, sztucznego oświetlenia z ograniczonymi kątami widzenia i najdłuższymi obiektywami jakich do tej pory użyli reżyserzy. (Robson 2003, 153) To wszystko nadało obrazowi pusty, nijaki, niemal pozbawiony cech szczególnych wygląd, co, w połączeniu z linearną narracją i zaskakującym brakiem typowych jak dotąd dla reżyserów onirycznych sekwencji i jawnie dziwnych ujęć, sprawiło wrażenie „*najmniej Coenowskiego z ich wszystkich filmów*”. (Cheshire and Ashbrook 2005, 78) Jak podkreśla jednak Joel Coen, film ten udaje jedynie, że jest realistyczny zaś jego realizm jest równie wykoncypowany co ekstremalna wizualna ekstrawagancja ich wcześniejszych obrazów w rodzaju *Barton Fink* czy *Hudsucker Proxy*, co w konsekwencji czyni go „*kolejną formą 'stylizacji'*”. (Robson 2003, 147) Uważny widz dostrzeże zapewne, jak pozbawione horyzontu, śnieżne pustkowia Środkowego Zachodu stają się doskonałym wizualnym tłem dla jakże dramatycznych wydarzeń i wielu, bardzo graficznych szczegółów: subtelnej groteskowości postaci i przedmiotów, bezmyślnego, przypominającego horror rozlewu krwi, pozornie zbędnych scen oraz pojawiających się od czasu do czasu, skrupulatnie skomponowanych, niemal fotograficznych kadrów.

Dla Todda McCarthy'ego paradoksalna natura *Fargo*, „*zarazem wysoce stylizowanego na modłę wszystkich dzieł braci Coenów a przy tym superrealistycznego*”,

zilustrowana zostaje zamierzoną niespójnością pomiędzy wcześniej wspomnianą, otwierającą film zapowiedzią paradokmalnej fabuły a niepozornym, standardowym oświadczeniem w napisach końcowych: „*Osoby i wydarzenia przedstawione w tej produkcji są fikcyjne. Jakikolwiek podobieństwo z postaciami rzeczywistymi jest niezamierzone i przypadkowe.*” (McCarthy 2000, 142) Jak podkreśla Sterritt, „*nawias, w który zostaje wzięte Fargo poprzez paradoksalne parateksty*” wraz z osobliwymi zwrotami akcji i utrzymanymi w poetyce snu, czy raczej koszmaru, obrazami, czynią ten film stuprocentowo Coenowskim, jako że „*dezorientujące formy dualizmu i dwoistości są integralną częścią wielu aspektów dzieł braci, począwszy od nieprzewidywalności ich klimatu (komiczny/tragiczny, złowieszczy/pogodny, konwencjonalny/innovacyjny, itp.) aż po zamilowanie do parodii.*” Tekst otwierający *Fargo* zuchwale małpuje zapewnienia o rzeczywistym charakterze wydarzeń typowe dla opartych na faktach narracji, będąc tym samym przykładem parodii jako „*dwulicowego z natury stylu odzwierciedlającego to co teoretyk literatury Michaił Bachtin nazywa 'komicznym aspektem' świata.*” (Sterritt 2004, 17-18) Brian McHale zwraca naszą uwagę na zamilowanie współczesnych pisarzy postmodernistycznych do „*poprzedzania swych antymimetycznych dzieł fałszywymi oświadczeniami.*” Oświadczenie tego typu, jako „*zdanie obciążone mimetycznymi założeniami*”, staje się doskonałym celem postmodernistycznej parodii jak również jednym ze sposobów na pogwałcenie ontologicznej granicy pomiędzy naszą rzeczywistością a światem fikcji. (McHale 1987, 84) W *Fargo* reżyserzy wydają się iść tropem technik używanych przez niektórych pisarzy, jak choćby Johna Fowlesa w *Kochanicy Francuza*, którzy, co zauważa Patricia Waugh, traktują fikcję jakby była historycznym dokumentem, wiedząc że czytelnicy skłonni są wstrzymać się od sceptycyzmu i podejść do fikcji jak do relacji rzeczywistych wydarzeń, by odczuć większe zaangażowanie i radość z czytania. Metafikcyjna proza postmodernistyczna „*wykorzystuje konwencję przeciwko niej samej*” i „*zamiast wzmacniać nasze poczucie ciągłości rzeczywistości*” i niwelować rozdzźwięk pomiędzy tym co fikcyjne a tym co rzeczywiste, stawia sobie za zamiar „*maksymalnie go poszerzyć, by ukazać poziomy iluzji.*” (Waugh 1984, 33)

Robson uważa, że deklaracja Coenów, utrzymująca, że w *Fargo* mamy do czynienia z historią opartą na prawdziwej zbrodni, sugeruje widzom radykalne odejście od typowo ekstrawaganckiego stylu poprzednich obrazów reżyserów - zmanipulowany w ten sposób widz spodziewa się zatem obejrzenia produkcji konkretnego gatunku, zaś twórcy bawią się następnie jego oczekiwaniami w sposób podobny do niektórych tekstów literackich, które świadomie ukrywają osobowość autora, tak jak osiemnastowieczne powieści w rodzaju *Moll Flanders* Daniela Defoe, która udaje faktyczną relację doświadczeń rzeczywistej osoby spisanej przez autora, czy też konwencja „*odnalezionego manuskryptu*” typowa dla prozy gotyckiej, w której pisarze odzęgnywali się od jakiegokolwiek wpływu na gotowy tekst, w którego posiadanie mieli rzekomo przypadkiem wejść. Jako że fikcyjny charakter wydarzeń ujawniony został dopiero gdy film zdążył już odnieść sukces, Coenom raz jeszcze udało się wyobcować widza, zmuszając go do zrozumienia, że poprzez rezygnację z typowej dla obcowania z fikcją nieufności i emocjonalne zaangażowanie się w odbiór prezentowanych wydarzeń padł on ofiarą wyrafinowanego żartu reżyserów, którzy zadrwili z niego tworząc iluzję całkowicie szczerego przekazu, będącego, jak ujął to Ethan Coen, „*bliżej życia niż konwencji kina i filmów gatunkowych.*” (Robson 2003, 162-163) Podobnie do wielu pisarzy postmodernistycznych omawianych przez Briana McHale'a, reżyserzy zdają się czerpać przyjemność z podkreślania oscylacji pomiędzy obecnością a nieobecnością autora, który „*chybotliwie waha się pomiędzy istnieniem a nieistnieniem na różnych poziomach struktury ontologicznej i w różnych miejscach rozwijającego się tekstu.*” (McHale 1987, 202)

Skłonność *Fargo* do eksponowania dualizmu faktu i fikcji uwidoczniła jest od samego początku poprzez tytuł filmu sugerujący umiejscowienie obrazu w mieście Fargo w Północnej Dakocie, choć akcja toczy się głównie w aglomeracji Twin Cities (a więc

Minneapolis i Saint Paul) w stanie Minnesota oraz w pobliskim przedmiejskim Brainerd (Rowell 2007, 174). Sharrett podkreśla potężny ładunek znaczeniowy tytułu, wskazując, że Fargo (położone nad rzeką Red River – która jest typową lokalizacją w obrazach podboju Zachodu Ameryki a zarazem tytułem klasycznego Westernu w reżyserii Howarda Hawksa z 1948 roku), nazwane na cześć Williama George'a Fargo, pionierskiego spedytora i współzałożyciela firmy transportowej Wells Fargo, jednoznacznie przywołuje mit amerykańskiego pogranicza. Wells Fargo, kluczowa linia dyliżansowa a zarazem przewoźnik środków pieniężnych, zatrudniający takie ikony Dzikiego Zachodu jak Wyatt Earp, który pracował dla firmy jako uzbrojony strażnik, wraz ze „swoimi spółkami córkami w stolicy finansów, oraz miastem, które pomogła ona zrodzić, reprezentuje romantykę i rzeczywistość amerykańskiego ekspansjonizmu, podboju, rozwoju oraz wycisku.” Jednakże miejscowość Fargo, wspomniana w filmie tylko dwa razy, ma niewielki związek z fabułą, będąc jedynie punktem wyjścia dla dalszych wydarzeń jako miejsce, gdzie trapiiony finansowymi problemami nieuczciwy sprzedawca samochodów Jerry Lundegaard, pośród licznych pomyłek i nieporozumień, zleca porwanie własnej żony, by uzyskać okup od bogatego teścia, dwóm groteskowo niekompetentnym przestępcom - gadatliwemu Carlowi Showalterowi i złowrogo ponuremu Gaearowi Grimsrudowi, który pochodzić ma podobno właśnie z Fargo. Miasto Fargo w wydaniu Coenów postrzegać można jako siedlisko zła lecz jego zmarginalizowana rola oraz rażąca absurdalność otwierającej film konwersacji, mającej miejsce w jednym z barów miejscowości, wskazują raczej na, jak twierdzi Sharrett, „wypranie ze znaczenia istotnego dla narracji, poczucie że amerykańskiej opowieści brak jest sensu, jej mitologia jest zubożała i śmieszna nawet w obliczu komercyjnej obfitości (...).” (Sharrett 2004, 57- 58)

Dla Sharretta opowieść o banalności zła, w którą po początkowych sekwencjach przeradza się film, podważa wszystko to co symbolizują Wells Fargo i Wyatt Earp, a mianowicie amerykańską „narrację odnowy poprzez przemoc”, stanowiącą silny narodowy mit. (Sharrett 2004, 57- 58) Dużą część akcji obrazu „charakteryzuje poczucie wyczerpania (i głupoty (...)) sugerujące głęboką a przy tym absurdalnie śmieszna deprawację. Przystępstwa i zabójstwa w tej historii są przypadkowe, wręcz zwyczajne, stanowią część codziennych relacji w coraz bardziej posępnej, beztrosko bezmyślnej społeczności.” (Sharrett 2004, 62) Sharrett podkreśla, że mimo iż *Fargo*, w sposób charakterystyczny dla „filmów przypatrujących się amerykańskiemu społeczeństwu, wyobrażeniu rodziny, patriarchalnej dominacji oraz konsekwencjom ekspansjonizmu”, odwołuje się do westernu, to jednak obraz Coenów wywraca na lewą stronę konwencje gatunkowe, jak choćby topos ratunku i odrodzenia typowy dla klasycznych westernów w rodzaju *Poszukiwaczy* Johna Forda. Powrót do normalności po przerażającym rodzinnym dramacie, w którym śmierć ponoszą niemal wszyscy jego uczestnicy, wydaje się być w *Fargo* kompletnie trywialny, nie niosąc w żadnym razie poczucia obcowania z doniosłą czy epokową chwilą. (Sharrett 2004, 56-58)

Ikonografię westernu przywołuje także postać teścia a jednocześnie szefa wspomnianego sprzedawcy samochodów - Wade'a Gustafsona, archetypicznego amerykańskiego pioniera i self-made mana, człowieka czynu, którego przekonanie o własnej nieomyślności i absolutny brak zaufania do innych uczyniły go bogaczem i niekwestionowaną głową rodziny, lecz także okazują się być przyczyną, dla której ostatecznie ginie z ręki porywacza, starając się wziąć sprawę we własne ręce i uratować córkę. Imponująca postać Wade'a zestawiona zostaje przez reżyserów z innym potężnym symbolem mitu amerykańskiego pioniera – Pauliem Bunyanem, legendarnym olbrzymem i drwalem o niezwykłych umiejętnościach, który, wedle popularnych opowieści wyrąbywał drzewa pod nowe grunty uprawne w towarzystwie ogromnego, błękitnego wołu o niesamowitej sile zwanego Babe. Bunyan, któremu przypisuje się tak niewiarygodne czyny jak stworzenie Wielkiego Kanionu, góry Hood w stanie Oregon czy Wielkich Jezior, to fantastyczny ludowy bohater a zarazem symbol witalności ludzi pogranicza, uosobienie amerykańskiego *can-do spirit*, a więc wiary, że wszystko da się

zrobić, amerykańskiej pracowitości i samowystarczalności. W filmie Coenów, jak zauważa Rowell, jego postać wyraźnie wskazuje na kluczową dla filmu technikę *tall tale* (a więc jak pamiętamy popularnej w amerykańskiej tradycji niestworzonej historii). (Rowell 2007, 174) Pokazany kilkakrotnie w zbliżeniu fikcyjny posąg Bunyana z ogromnym toporem, górujący nad wjazdem do Brainerd, jest nie tylko nawiązaniem do faktu, że miejscowość ta, z której rzekomo miał on pochodzić, szczyci się największą ruchomą rzeźbą drwała, lecz jest także wizualnym, reżyserskim żartem. Jak podkreśla Sterritt, posąg ze swym budzącym grozę rozmiarem, dziwacznie złośliwym grymasem i szaleńczym, złowrogim spojrzeniem góruje także nad całą opowieścią, poniekąd przewodnicząc filmowemu obrazowi serca Ameryki, którego twórcy z lubością konfrontują nas z własną groteskową krytyką mitów początków narodu, konfundując widza i jego oczekiwania poprzez trawestację amerykańskiej legendy i przeobrażenie „*otaczanych wciąż ideałów ambicji, indywidualizmu i czystej fizycznej siły w nieposkromioną bestię, pokrakę, demona, potwornego sobowtóra samego filmu (...)*.” (Sterritt 2004, 24)

Dla Sharetta statua Bunyana nabiera szczególnego wydzźwięku, gdy na końcu filmu jeden z wynajętych przestępców Gaear Grimsrud zabija swojego współnika siekierą i wkłada jego zwłoki do rozdrabniacza do gałęzi w scenie, która przemienia amerykańskie fantazje z czasów pogranicza w zupełnie współczesne obrazy w stylistyce krwawego horroru, których czarny humor zdaje się żartobliwie sugerować widzowi faktyczne konsekwencje podboju Ameryki, ekspansji i procesu cywilizacji opartych na „*ostrym toporze i prawdziwej broni (...)*.” (Sharrett 2004, 58) Idąc tym tropem, reżyserzy pozabawiają Paula Bunyana jego legendarnego zwierzęcia, przeistaczając go w motel o nazwie Blue Ox (Błękitny Wół), miejsce, gdzie wynajęci przez Lundegaarda przestępcy uprawiają zdumiewająco beznamiętny, mechaniczny seks z lokalnymi prostytutkami. Dokonana przez reżyserów dekonstrukcja popularnej opowieści pokrywa się tym samym z tezą amerykańskiego folklorysty Richarda Dorsona, który twierdzi, że mit o Paulu Bunyanie jest nie tyle autentyczną amerykańską narracją co doskonałym przykładem tego co określa on mianem *fakelore*, czy też pseudo folkloru, jako że legenda w swym obecnym kształcie, choć korzeniami sięga tradycyjnych podań drwali, spopularyzowana została przez kampanię reklamową jednego z przedsiębiorstw leśnych. (Dorson 1977, 214-226) Podobnie do postmodernistycznej, rewizjonistycznej prozy historycznej omawianej przez McHale'a w jego kluczowym dziele *Powieść postmodernistyczna, „historia i fikcja zamieniają się miejscami, historia staje się fikcyjna zaś fikcja staje się 'prawdziwą' historią – a rzeczywisty świat wydaje się niknąć w trakcie tych przetasowań.*” (McHale 1987, 96)

Wspomnianą wcześniej nicość śnieżnych krajobrazów Środkowego Zachodu w filmie *Fargo* postrzegać można jako reinterpretację i odwrócenie wcześniejszych reprezentacji pustynnych bezdroży Południowego Zachodu Stanów Zjednoczonych. Jak wskazuje Sharrett, w odróżnieniu od klasycznych hollywoodzkich westernów, które przedstawiały romantyczną wizję jałowych, niegościnnych krajobrazów jako potencjalnej ziemi obiecanej oczekującej na transformację w rajski ogród, mroźne pustkowia w *Fargo*, tak jak pokryte śniegiem scenerie Północnego Zachodu w dwóch niezwykle ważnych rewizjonistycznych westernach *McCabe i pani Miller* Roberta Altmana oraz *Truposz* Jima Jarmuscha, „*pokazują ideę nowej złotodajnej krainy 'w zaniku', (...)* jej obietnice dawno już wyblakły.” Smutna zimowa pustka kadrów symbolizuje brak jakichkolwiek oznak odnowy czy nadziei w ukazywanej przez film społeczności Minnesoty, implikując pesymistyczne poczucie petyfikacji, wyparcia, frustracji i bezsensu „*podkreślone przesadnie sterylną wizją typowo drobnomieszczańskiej, skomercjalizowanej, fast foodowej cywilizacji postprzemysłowej Ameryki.*” (Sharrett 2004, 60) Zestawiając ze sobą śnieżną próżnię otoczenia z obsesyjnym wręcz skupieniem na trywialnych szczegółach kultury konsumpcyjnej klasy średniej, reżyserzy pokazują swój krytyczny stosunek do współczesnego stylu życia owej klasy, uwypuklając konflikt pomiędzy jego pozornym komfortem, dobrobytem i obfitością a faktyczną jałowością, pustką i upadkiem wartości,

Przejawem tego jest fakt, iż nikt tu „*niczego nie produkuje (...), nikt zbyt wiele nie wie, od większości bije prawdziwa głupota, zaś ludzka aktywność sprowadza się do jawnych oszustw, przeróżnych szwindli, a ostatecznie porwania i morderstwa.*” (Sharrett 2004, 58)

Reasumując, w filmie *Fargo* bracia Coenowie celowo zacierają granicę pomiędzy fikcją a faktem manipulując widzem tak, by uwierzył, iż ma do czynienia z niemal dokumentalną relacją prawdziwych wydarzeń. Uważna publiczność dostrzeże jednakże, że pozory realizmu okazują się być kolejną manifestacją typowej dla reżyserów skłonności do ekstremalnej stylizacji swoich obrazów. Dwoistość faktu i fikcji podkreślona zostaje tytułem filmu, który sprytnie kwestionuje znaczenie miasta dla amerykańskiej historii, jak również poprzez podważenie tradycyjnej ikonografii westernu oraz dekonstrukcję jednego z kluczowych mitów narodowych – legendy o Paulu Bunyanie. Strategia *tall tale*, którą de facto zastosowali reżyserzy, chcąc zdrwić z oczekiwań widza, pozostaje w zaskakującej zbieżności z niektórymi technikami literatury postmodernistycznej, która chętnie destabilizuje ontologiczną granicę pomiędzy światem fikcji a światem realnym; jednocześnie zaś służy ona reżyserom do wyrażenia groteskowego poczucia pustki i bezsensu sfery moralnej, społecznej i kulturowej narodu amerykańskiego. W konsekwencji, świadome, analityczne podejście do interpretacji *Fargo* pozwala widzowi nie tylko rozszyfrować liczne blefy i dualizmy obrazu lecz także zrewidować własne wyobrażenia na temat historycznej i współczesnej rzeczywistości Stanów Zjednoczonych; zadać musi on sobie przy tym niepokojące ontologiczne pytanie, które według McHale’a „*fikcja postmodernistyczna stawia sobie za cel zgłaszać: rzeczywiste ale w odniesieniu do czego?*” (McHale 1987, 96)

BIBLIOGRAFIA

1. Altman, Robert. 1971. *McCabe i pani Miller*. Burbank: Warner Home Video.
2. Biskind, Peter. 2000. „Joel and Ethan Coen” w *Joel & Ethan Coen: Blood Siblings*, pod red. Woods, Paul A., 144-148. London: Plexus Publishing.
3. Cheshire, Ellen, i John Ashbrook. 2005. *Joel and Ethan Coen*. Harpenden: Pocket Essentials.
4. Coen, Joel i Ethan Coen. 1991. *Barton Fink*. Century City: 20th Century Fox.
5. Coen, Joel i Ethan Coen. 1994. *Hudsucker Proxy*. Burbank: Warner Home Video.
6. Coen, Joel i Ethan Coen. 1996. *Fargo*. Beverly Hills: MGM.
7. Defoe, Daniel. 1996. *Moll Flanders*. Mineola: Dover Publications.
8. Dorson, Richard M. 1977. *American Folklore*. Chicago: University of Chicago Press.
9. Ford, John. 1956. *Poszukiwacze*. Burbank: Warner Home Video.
10. Fowles, John. 2004. *Kochanica Francuza*. London: Vintage Books.
11. Jarmusch, Jim. 1995. *Truposz*. Santa Monica: Miramax.
12. Klady, Leonard. 2000. „Fargo” w *Joel & Ethan Coen: Blood Siblings*, pod red. Woods, Paul A., 140-141. London: Plexus Publishing.
13. Luhr, William G. 2004. *The Coen Brothers' Fargo*. Cambridge: Cambridge University Press.
14. McCarthy, Todd. 2000. „Fargo” w *Joel & Ethan Coen: Blood Siblings*, pod red. Woods, Paul A., 142-143. London: Plexus Publishing.
15. McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
16. Robson, Eddie. 2003. *Coen Brothers*. London: Virgin Books.
17. Rowell, Erica. 2007. *The Brothers Grim: The Films of Ethan and Joel Coen*. Plymouth: Scarecrow Press.
18. Sharrett, Christopher. 2004. „Fargo, or the Blank Frontier” w *The Coen Brothers' Fargo*, pod red. Luhr, William G., 55-76. Cambridge: Cambridge University Press.
19. Sterritt, David. 2004. „Fargo in Context: The Middle of Nowhere?” w *The Coen Brothers' Fargo*, pod red. Luhr, William G., 10-32. Cambridge: Cambridge University Press.
20. Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: New Accents.
21. Woods, Paul A. 2000. *Joel & Ethan Coen: Blood Siblings*. London: Plexus Publishing.