

Patrycja Włodek – doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ; współpracuje z redakcją „Filmu na Świecie”, interesuje się historią kina amerykańskiego.

PATRYCJA WŁODEK

FILM NOIR NA POGRANICZU KONTYNETÓW – AMERYKAŃSKIE ŁĘKI, EUROPEJSKI STYL

Transkulturowy wymiar *film noir*

Film noir to w historii kina zjawisko dobrze opisane, a jednak nadal, mimo setek poświęconych mu stron, wyjątkowo enigmatyczne. Jego geneza została dokładnie prześlędzona i ustalona, samego nurtu nigdy jednak ostatecznie nie zdefiniowano. Nawet jego nazwa pojawiła się dopiero kilka lat po powstaniu pierwszego filmu i to nie w Stanach Zjednoczonych, gdzie nurt się narodził i był realizowany, ale we Francji. Tam wydano pierwszą pracę krytyczno-filmową o *noir*, książkę Raymonde'a Borde'a i Etienne'a Chaumetona¹. Sami reżyserzy utrzymywali, że w pierwszej dekadzie istnienia *noir* nigdy nie mieli poczucia, iż realizują dzieła, które coś łączy. Ci najlepsi mieli świadomość własnych dokonań, ale nie współtwo-

1 R. Borde, E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain 1941–1953*, Les Editions de Minuit, Paris 1955.



zenia jednego nurtu – to dostrzeżono dopiero za oceanem, gdy po zniesieniu zakazów z czasów okupacji na ekran weszło kilka filmów odznaczających się podobieństwem wystarczającym do stworzenia nowego terminu. Były to: *Sokół maltański* (*The Maltese Falcon*, 1941, reż. John Huston), *Laura* (1944, reż. Otto Preminger), *Żegnaj, laleczko* (*Murder, My Sweet*, 1944, reż. Edward Dmytryk), *Podwójne ubezpieczenie* (*Double Indemnity*, 1944, reż. Billy Wilder) i *Kobieta w oknie* (1945, *Woman In the Window*, reż. Fritz Lang), pokazane w Paryżu, w ciągu kilku letnich tygodni 1946 roku. Wydaje się zdumiewające, że chociażby Billy Wilder, którego *Podwójne ubezpieczenie* było jednym z obrazów kodyfikujących wszystkie najważniejsze wyznaczniki *noir*, nie miał wrażenia przynależności do określonej estetyki – podobnie jak wielu innych. „Jako filmowiec nigdy nie byłem świadom wzorców [...] to przychodziło naturalnie i nieświadomie, jak charakter pisma”². Słabsi reżyserzy realizowali natomiast zlecenia wyczulonych na koniunkturę wytwórni specjalizujących się w filmach ukazujących przemoc, seks (na tyle, na ile pozwalała hollywoodzka auto-cenzura) i fatalistyczną wizję świata.

Zgodnie z jedną z obowiązujących definicji, *film noir*, inaczej zwany czarnym kryminałem, można traktować jako tendencję w kinie amerykańskim przypadającą na lata czterdzieste i pięćdziesiąte XX wieku, ściśle związaną z konkretnym momentem historycznym oraz nastrojem społecznym panującym w powojennej Ameryce. Nicolas Christopher określa *noir* jako „sposób patrzenia na świat, czarne zwierciadło odbijające mroczną stronę amerykańskiego, miejskiego życia”³. Daty graniczne nurtu umownie wyznaczają premiery *Sokoła maltańskiego* (*The Maltese Falcon*) Johna Hustona w 1941 roku i *Dotyku zła* (*Touch of Evil*) Orsona Wellesa w 1958. W tym okresie powstało kilkaset filmów przesiąkniętych atmosferą pesymizmu, nastrojem samotności i rozpacz, moralną ambiwalencją, co ukazywano za pomocą ekspresyjnego stylu obrazowania (duże kontrasty światła i cienia, nietypowe kadrowanie) i subiektywizującej narracji kładącej nacisk na introspekcję i stany mentalne bohaterów. Tematyka nurtu i dominujące w jej obrębie historie kryminalne były ściśle związane z nastrojami panującymi w Stanach Zjednoczonych w trakcie i po zakończeniu drugiej wojny światowej. Ów charakter pisma, przywołany przez Wildera, służył do opisu amerykańskiej rzeczywistości, jednak za pomocą europejskich środków – najczęściej podawanym przykładem jest tu strona wizualna inspirowana niemieckim ekspresjonizmem – tworząc w ten sposób międzynarodowy fenomen. Stanowił też kolejny element wspomnianej enigmatyczności. Przejawiała się ona także w pewnej nieuchwytności nurtu oscylującego pomiędzy kulturą dwóch kontynentów, które co prawda wiele łączy, ale które, pomimo wspólnych korzeni i wzajemnych powiązań, usilnie podkreślają swą

2 B. Wilder w wywiadzie z R.G. Porfirio, [w:] *Film Noir Reader 3*, red. R.G. Porfirio, A. Silver, J. Ursini, Limelight Edition, New York 2002, s. 101.

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

odrębność. Być może jedna z trudności związanych z takim kontekstem analizy *film noir* bierze się właśnie z oświeceniowej skłonności do kategoryzowania i wskazywania na przynależność, także narodową, poszczególnych fenomenów kultury, które – ze względu na swą złożoność, konteksty i dynamikę procesów twórczych – wymykają się ścisłym podziałom. Określenie przynależności *film noir* jest pozornie łatwe. Filmy należące do nurtu realizowano w Stanach Zjednoczonych, na podstawie amerykańskiej literatury, a ich twórcy mieszkali w USA, nawet jeśli się tam nie urodzili. Co więcej, nawet jeśli opowiedziane historie mogły być uniwersalne pod względem fabuły⁴, a Europa mierzyła się z podobnymi traumami, filmy *noir* opisywały Amerykę i „doświadczenia unikalnie amerykańskie”⁵. Tematyzowały obawy wojenne i – na późniejszym etapie rozwoju – również zimnowojenne obsesje, przemiany ekonomiczne i społeczne, lęki panujące w kraju ponoszącym konsekwencje Wielkiego Kryzysu, rozwoju zorganizowanej przestępczości, kompromitacji „amerykańskiego snu” i rozziwów pomiędzy wymaganiami stawianymi przez społeczeństwo a możliwościami ich realizowania.

Mimo to nie sposób pominąć ani europejskich wpływów na taką wizję rzeczywistości, ani sposobu odbioru *film noir* w Europie. Najbardziej oczywiste inspiracje i podobieństwa to niemiecki ekspresjonizm w warstwie wizualnej, francuski egzystencjalizm oraz surrealizm w nastroju i fabułach, a także psychoanaliza w stawianych diagnozach. Choć doświadczenia portretowane przez *noir* były bardzo amerykańskie, zmieniające oblicze i podważające ideały nowego kontynentu, nurt ten był lepiej rozumiany i doceniany poza Stanami Zjednoczonymi. Wynikająca z niego gorzka i pesymistyczna diagnoza, Wielkie Złe Miejsce⁶, w którym toczyła się akcja filmów, stały w sprzeczności z fundamentami kultury amerykańskiej – ale nie europejskiej, dużo wcześniej dotkniętej pesymizmem, zepsuciem i dekadencją.

Czy nie jest więc tak, że *film noir* to przede wszystkim amerykański fenomen stworzony i przyswojony przez Europejczyków? W pewnym sensie jest to prawda, ponieważ to określenie odnosi się nie tylko do reżyserów, z których wielu (między innymi Billy Wilder, Otto Preminger, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, William Dieterle, Fritz Lang) pochodziło ze starego kontynentu. Także Europejczycy – wspomniani krytycy – są odpowiedzialni za „stworzenie” *film noir*, tym razem jako kategorii teoretycznej i historycznej. Jest to do tego stopnia istotne, że niektórzy badacze tak właśnie definiują *noir* – jako zjawisko nie tyle

4 Np. pierwsze adaptacje powieści Jamesa M. Caina *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* powstały w Europie: *Ostatni zakręt* (*Le Dernier tournant*, 1939, reż. Pierre Chenal) i *Opętanie* (*Oessione*, 1943, reż. Luchino Visconti); co więcej, mimo że Cain oparł fabułę na autentycznym procesie Ruth Snyder i jej kochanka Judda Graya z 1927 roku, podobieństwo wydarzeń przywodzi na myśl *Teresę Raquin* Emila Zoli.

5 J. Belton, *American Cinema / American Culture*, McGraw-Hill Inc., Boston 2005, s. 184.

6 Określenie użyte do opisu świata przedstawionego *hard-boiled fiction*. W.H. Auden, *The Guilty Vicarage*, [w:] tegoż, *The Dyer's Hand and Other Essays*, Faber and Faber, London 1962, s. 151.



historyczne, ile raczej istniejące w teorii, „wymyślone” *post factum*⁷. Opinie deprecjonujące rolę i obecność *film noir* w kulturze Stanów Zjednoczonych są jednak zdecydowanie przesadzone – w latach 1940-1959 powstało ponad trzysta dzieł z tego nurtu i nawet jeśli nie zajmowały one pierwszych miejsc w rankingach popularności, to były konsekwentnie realizowane. Estetyka *noir* wpływała też na obrazy z gatunków niekojarzących się z tą tendencją, takich jak melodramaty, horrory, a nawet westerny. Kolejny paradoks *noir* polega właśnie na tym, że jest on bardzo, wręcz emblematycznie amerykański – bohaterowie, zwłaszcza „twardy” prywatny detektyw, to archetypowe postaci tamtejszej kultury – a jednocześnie bardzo międzynarodowy. Zarówno gdy chodzi o początki i inspiracje, jak i ze względu na kontynuatorów, apologetów i epigonów, stanowi dowód – może nie aż na kulturową tożsamość dwóch kontynentów – lecz z pewnością na wspólnotę definiujących ją doświadczeń.

Wpływ francuski

Jednoznaczne określenie, który z wpływów: amerykański czy europejski, był silniejszy w kodyfikowaniu *film noir* i jego najważniejszych wyznaczników: bohaterów, nastroju, strony wizualnej, narracji, tematów, nie jest możliwe. Należy pamiętać, że jednym z najistotniejszych źródeł *noir* jest *hard-boiled fiction*, czyli czarny kryminał literacki. Znaczna część filmów, ponad dwadzieścia procent w latach 1940-1950⁸, była oparta na powieściach i opowiadaniach autorów amerykańskich, takich jak Raymond Chandler, James M. Cain, Cornell Woolrich, Dashiell Hammett, i dotyczyła kultury stricte amerykańskiej, nawet jeśli adaptowano również książki autorów europejskich. Praktykowane było dostosowywanie powieści angielskich i francuskich do wymogów *noir*, czego przykładem są *Pistolet do wynajęcia* (*This Gun For Hire*, 1942, reż. Frank Tuttle) na podstawie książki Grahama Greene’a *Broń na sprzedaż* i *Human Desire* (1954, reż. Fritz Lang), adaptacja *Bestii ludzkiej* Emila Zoli.

Hard-boiled to jedyny prawdziwie amerykański wkład w kryminał jako gatunek literacki, w dodatku stojący w wyraźnej opozycji do europejskich osiągnięć w tej dziedzinie (powieści analityczne tzw. Złotego Wieku, spod znaku Agathy Christie i Detection Club). Bohater *hard-boiled* i *film noir* – cyniczny prywatny detektyw, zgorzkniały policjant, a nawet złoczyńca, dla którego zbrodnie i wykroczenia są jedynymi znanymi i dostępnymi drogami do wolności – nie jest zatem spadkobiercą europejskiego protagonisty, Sherlocka Holmesa i Herculesa Poirot. To raczej postać na wskroś amerykańska, miejski kowboj wywodzący się z tradycji Dzikiego Zachodu, przeniesiony z prairii w sam środek asfaltowej dżungli. Jednocześnie jednak *hard-boiled* jest wyraźnie przeniknięte nastrojem

7 Por. J. Naremore, *A Season in Hell or the Snows of Yesteryear?*, [w:] R. Borde, E. Chaumeton, *A Panorama of American Film-noir 1941-1953*, City Lights Books, San Francisco 2002; M. Vernet, *Film Noir on the Edge of Doom*, [w:] *Shades of Noir*, red. J. Copjec, Verso, London – New York, 1993.

8 F. Krutnik, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, London – New York 1991, s. 33.

egzystencjalizmu znajdującego wyraz w twórczości najwybitniejszych amerykańskich przedstawicieli tej szkoły kryminału, u których – w różnym stopniu i zakresie – pojawiają się motywy nurtujące europejskich filozofów. Oczywiście nadużyciem byłoby doszukiwanie się daleko idących analogii między czarnym kryminałem a egzystencjalizmem, istnieją jednak pewne punkty styczne, które na równi z Wielkim Kryzysem i doświadczeniami wojennymi przygotowały optymistyczną publiczność amerykańską na nadejście niezwykle ponurych w swej wymowie filmów *noir*. Nawet jeśli Philip Marlowe, współczesny rycerz stworzony przez Chandlera, jest moralną ostoją swego świata, to nadal uniwersum to jest pełne przypadkowych, gwałtownych aktów przemocy, pogrążone w perwersji i – poza detektywem – pozbawione wartości. „Przed-egzystencjalna” rzeczywistość racjonalnego detektywa-analityka, w której społeczna równowaga nieodmiennie jest przywracana dzięki prawom cywilizacji i logiki, ustępuje zepsutemu i pogrążonemu w szaleństwie chaosowi oraz ciężącej nad nim świadomości śmierci. Do niej właśnie odnosił się tytuł debiutanckiej powieści Chandlera, czyli *Głęboki sen*. Książkę tę kończy znany passus będący credo całego nurtu literackiego, który przeniknął również do kina. „Jakie znaczenia ma to, gdzie spoczywa nasze ciało po śmierci? W zbiorniku pełnym plugawych ścieków czy w marmurowym grobowcu na szczycie wzgórza? Umarli pogrążeni są w głębokim śnie i nie martwią się o takie rzeczy [...]. Po prostu śpią głęboko, nie dbając o to, jak koszmarna była ich śmierć ani gdzie spoczęło ich ciało. Ja stanowiłem teraz część tego kosmaru”⁹. W twórczości Woolricha, najczęściej adaptowanego ze wszystkich twórców czarnego kryminału (w omawianym okresie na ekran przeniesiono trzynaście jego powieści), dominującym elementem jest lęk paranoicznych bohaterów przed samotnością, alienacją i zagubieniem we wrogim, klaustrofobicznym labiryncie wielkiego miasta. Wielokrotnie powielana przez autora oś fabularna to albo całkowicie przypadkowa, irracjonalna śmierć (*Panna młoda w żałobie*), albo oczekiwanie na nią prowokujące do refleksji nad znaczeniem życia (czy raczej jego brakiem, jak w *Noc ma tysiąc oczu*). W finałach książek Woolricha bohaterowie, kobiety i mężczyźni, osiągają obojętność równą brakowi zaangażowania Meursaulta z *Obcego* Alberta Camusa. Powieści Hammetta są z kolei wydestylowane z poczucia moralności i etycznego osądu, a dotyczy to i świata przedstawionego, i bohaterów, co odróżnia tego pisarza zarówno od Chandlera, jak i od Woolricha. Nawet jeśli protagoniści nie są zagubionymi jednostkami targanymi koniecznością wyboru, to jednak boleśnie doświadczają świadomości przypadku rządzącego egzystencją. Jednym z najczęściej analizowanych fragmentów *Sokoła maltańskiego* jest – posiadająca wręcz charakter przypowieści – historia Flitcrafta przytoczona przez głównego bohatera, Sama Spade’a. Flitcraft, który cudem uniknął przypadkowej śmierci na ulicy, pod wpływem szoku porzucił pracę, rodzinę, dom, po prostu zniknął. Wynajęty do jego wytropienia Spade odnalazł go kilka lat później w identycznym miasteczku, w podobnej

9 R. Chandler, *Głęboki sen*, przeł. J. Niedzielska, Muza SA, Warszawa 2002, s. 295.



pracy, z podobną rodziną. W powieści, w której każde wydarzenie i każda linijka służą posuwaniu akcji do przodu, najistotniejsze okazuje się rozważanie nad skutkami uświadomienia sobie absurdu rządzącego życiem.

Ten akurat fragment powieści Hammetta został pominięty w – poza tym niezwykle wiernej – adaptacji Johna Hustona. Chociaż więc za początek *film noir* przyjmuje się rok 1941 i premierę *Sokoła maltańskiego*, Thomas Schatz pisze o niej jako o prototypie nurtu¹⁰. Jest to raczej film *hard-boiled*, który wprowadził do kina fabułę i postacie typowe dla *noir* (prywatny detektyw, *femme fatale*). Pomijając poszczególne sceny, jak dwa kilkusekundowe ujęcia pokazujące stany mentalne postaci i słynny finał, gdy cień na twarzy bohaterki sprawia wrażenie odbicia więziennych krat – film nie wniósł jednak wielu innowacji wizualnych i narracyjnych charakterystycznych dla *noir*. Natomiast grupę filmów łączących charakterystyczną fabułę i styl Schatz określa mianem amerykańskiego ekspresjonizmu¹¹. Jak można wywnioskować z samej nazwy, krytykowi chodzi o dzieła, w których „czarna” treść ukazana jest w adekwatnej formie, zaproponowanej również w 1941 roku przez Orsona Wellesa w *Obywatelu Kane (Citizen Kane)*¹². Obrazami, które – niezależnie od siebie – w 1944 roku połączyły oba te elementy, fabułę oraz warstwę wizualną, były *Podwójne ubezpieczenie* i *Żegnaj laleczko*. To premiery tych dwóch utworów przyniosły prawdziwą popularność i zwiększoną produkcję *film noir*. W pewien sposób – niczego nie ujmując arcydziełu Hustona – *Sokół maltański* okazał się więc falstartem w tym sensie, że nie pociągnął za sobą fali naśladownictwa, tak jak dwa późniejsze filmy. Właśnie w *Żegnaj laleczko* po raz pierwszy w amerykańskim kinie pojawiły się cechy definiujące *film noir*, z którymi ta tendencja jest kojarzona najsilniej, a jednocześnie elementy przejęte z literatury *hard-boiled*. Są to, poza wymienionymi, pierwszoosobowa narracja prowadzona przez głównego bohatera w retrospekcjach, typy postaci obdarzonych określonym zestawem cech, środki stylistyczne oddające stany mentalne bohatera, filozofia i wizja świata oraz kwestie mniej uchwytnie i definiowalne, takie jak nastrój i atmosfera.

Te wszystkie elementy, w połączeniu ze stroną wizualną, stanowią odpowiednik tego, co w odniesieniu do powieści, przede wszystkim Chandlera, nazwać można narracją interpretatywną, oddającą subiektywne spojrzenie bohatera na otaczającą go rzeczywistość, na świat przedstawiony, a nie jedynie przytaczającą opis faktów. Być może właśnie ten element, którego zabrakło w *Sokole maltańskim*, zadecydował o „wtórnej” popularności *noir*. Konwencjonalna hollywoodzka narracja, w dużej mierze zastosowana przez Johna Hustona, niewątpliwie nie oddawała ducha czasów. W rzeczywistości powojennej Ameryki,

10 T. Schatz, *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*, McGraw-Hill, Inc., New York 1981, s. 126.

11 Tamże, s. 112.

12 Za inne zapowiedzi nowego nurtu uważa się też ekspresjonistyczne *Stranger on the Third Floor* (1940, reż. Boris Ingster) i gangsterskie *High Sierra* (1941, reż. Raoul Walsh).

klasyczne strategie okazywały się nieadekwatne i niezdolne do ukazania codziennego doświadczenia społeczeństwa, które jeszcze nie do końca uporało się z trudami lat trzydziestych, a już musiało się zmierzyć ze zmianami okresu wojny i czasów powojennych. Coraz popularniejsze po 1944 roku przekraczanie granic w warstwie narracyjnej i realizacyjnej w sposób metaforyczny oddawało liczne transgresje doświadczone – w mniejszym lub większym stopniu – na co dzień i obrazowane w fabułach. Zapleczem oferującym niejako gotowe rozwiązania i narzędzia do opisu tej nowej, trudnej do oswojenia rzeczywistości, stała się właśnie Europa – filozofia, kino i teatr. Było to do tego stopnia zauważalne, że napisany w 1946 roku artykuł innego Francuza, Jeana-Pierre'a Chartiera, nosił tytuł: *Amerykane też kręcą czarne filmy*¹³. Autor nawiązywał do pesymistycznych melodramatów Marcela Carnégo, przedstawiciela czarnego realizmu poetyckiego, przede wszystkim do *Ludzi za mgłą* (*Le Quai des brumes*, 1938).

Jak dowodzą znawcy amerykańskiej kultury, egzystencjalizm był wyraźnym przeciwieństwem jej optymistycznych założeń znajdujących wyraz w filmach dominującego hollywoodzkiego nurtu oraz zabezpieczonych przepisami o charakterze autocenzuralnym. Egzystencjalizm wynikał jednak zarówno – w sposób pośredni – z adaptowanych powieści, jak i z dominującego *Zeitgeist*. *Film noir* był pierwszą tak pesymistyczną tendencją w amerykańskim kinie, wyraźnie skupiającą się nie tyle na jednostce, co na konsekwentnym rozbijaniu jej poczucia integralności. Jego najsilniejszy rozwój zbiegł się w czasie zarówno z drugą wojną światową, jak i z egzystencjalizmem w amerykańskiej zbiorowej wyobraźni, w sposób świadomy za sprawą dzieł Sartre'a i Camusa, a intuicyjnie – w wyniku wielkiego kryzysu, zaangażowania w wojnę i późniejszego lęku przed komunizmem. Na tej podstawie – oraz popularności *film noir* i powieści nadal pisanych w tym duchu – można zatem, bez groźby wielkiego nadużycia, stwierdzić, że egzystencjalizm spod znaku Sartre'a na dwie dekady stał się dominantą kulturową w Stanach Zjednoczonych. W odniesieniu do kina rozumiany jest on przede wszystkim jako zestaw pewnych elementów, takich jak rozważania o sensie życia w świecie pogrążonym w szaleństwie, chaosie, przemocy, poczucie alienacji i samotności, konieczność wyboru egzystencjalnego oraz uświadomienia sobie bezsensu, bezcelowości i absurdu świata, a także własnej śmiertelności. To ten sposób myślenia, który znajduje wyraz w dziełach o charakterze filozoficznym i w sztuce – także w kinie i literaturze (nie tylko tej tworzonych przez teoretyków, jak Sartre). Robert G. Porfirio, autor klasycznego tekstu na ten temat, definiuje ów nurt jako „postawę charakterystyczną dla współczesnego umysłu, ruch kulturalny [...] w którym zdezorientowana jednostka staje oko w oko z wewnętrznym sprzecznym światem i nie potrafi go zaakceptować”¹⁴.

13 J.P. Chartier, *Americans Also Make Noir Films*, przeł. A. Silver, [w:] *Film Noir Reader 2*, red. A. Silver, J. Ursini, Limelight Edition, New York 2003.

14 R.G. Porfirio, *Motywy egzystencjalne w hollywoodzkim „czarnym filmie”*, przeł. P. Kamiński, „Dialog” Warszawa 1977 nr 5, s. 142.



W odniesieniu do filmów *noir* warto zatem przyjąć, że egzystencjalizm jest pewnym nastrojem, „emocjonalną aurą” wynikającą z przecucia przypadkowości człowieka w amoralnym, nihilistycznym świecie bezsensownej egzystencji.

Analiza związków między czarnym filmem a egzystencjalizmem jest o tyle trudna, że nie da się w sposób pewny i jednoznaczny uchwycić, a nawet wskazać tych zależności. Nie dlatego, że – jak wspomniałam – ten prąd nie był szeroko znany. Zapewne nie był obcy pisarzom i twórcom *film noir* (w dużej mierze Europejczykom, którzy uciekli ze starego kontynentu po dojściu Hitlera do władzy w 1933 roku lecz nadal utrzymywali związki z kulturą starego kontynentu). Przyczyną jest też wspomniana już nieświadomość owych reżyserów, że tworzą jednolity – estetycznie i merytorycznie – nurt. Nietrudno jednak zauważyć, że w licznych analizach i opracowaniach historycznych najsilniej akcentowanymi cechami *noir* były te, które łączyły kino i filozofię. Podstawowe motywy *noir* i egzystencjalizmu są w zasadzie te same: koncentracja na jednostce, lęk przed śmiercią i świadomość własnej skończoności, poczucie, że „człowieka otacza nicość, że nie ma nic, na czym mógłby się oprzeć”¹⁵. Co więcej, ów nastrój, stojący w sprzeczności z fundamentami amerykańskiej kultury: optymizmem i zaufaniem, znalazł wyraz dopiero w charakterystycznym sposobie opowiadania oraz w niepokojących światach i bohaterach *film noir*, w ich paranojach, alienacji i bolesnym przecuciu śmiertelności. Można powiedzieć, że gdyby w kinie ekranizowano nie literaturę piękną, lecz prądy intelektualne i filozoficzne, to *film noir* byłby doskonałą adaptacją zarówno czarnego kryminału, jak i egzystencjalizmu. Oczywiście w wypadku filozofii „adaptacja” ta nie była celowa i uświadomiona – w Stanach Zjednoczonych wynikała raczej z wojennego i powojennego *Zeitgeist*.

Na egzystencjalne afiliacje wskazują już same tytuły dzieł nurtu, takie jak *Bezdroże* (*Detour*, 1946, reż. Edgar G. Ulmer), *Nightmare Alley* (1947, reż. Edmund Goulding), *Pustka* (*In a Lonely Place*, 1950, reż. Nicolas Ray), *Martwy w chwili przybycia* (*D.O.A.*, 1950, reż. Rudolph Maté), *Mroczne miasto* (*Dark City*, 1950, William Dieterle). Bohater *Dark Corner* (1946, reż. Henry Hathaway), detektyw Galt (Mark Stevens), stwierdza wręcz: „Czuję się martwy w środku. Jestem zepchnięty do mrocznego zakamarka i nie wiem kto na mnie poluje”. Poczucie nieuchronności śmierci stale towarzyszy bohaterom *film noir*. Jest ono ukazywane wprost, jak w posługujących się narracją konfesyjną adaptacjach Jamesa M. Caine’a, czyli w *Podwójnym ubezpieczeniu* i *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946 reż. Tay Garnett), albo metaforycznie. Bohaterowie wymienionych filmów to zbrodniarze – dopuścili się morderstw, aby zdobyć kobiety i pieniądze. Stojąc w obliczu (odpowiednio): śmierci spowodowanej postrzałem i egzekucji, opowiadają o wyborach, które doprowadziły ich do upadku, i o poprzedzającym je pragnieniu kontrolowania życia, nadania mu sensu. Ze względu na retrospekcję, ich los już na samym początku jest przesądzony, nie tylko w sensie narracyjnym.

15 W. Tatariewicz, *Historia filozofii*, t. III, PWN, Warszawa 1978, s. 348.

Jedne z pierwszych słów wypowiedzianych w *Podwójnym ubezpieczeniu*, brzmią: „Chcesz wiedzieć, kto zabił Dietrichsona? Ja go zabiłem [...] Tak, zabiłem go. Zabiłem dla pieniędzy i dla kobiety. Nie dostałem ani pieniędzy, ani kobiety”. Podobną, choć znacznie bardziej przewrotną konstrukcją, ma *Bulwar Zachodzącego Słońca* (*Sunset Boulevard*, 1948, reż. Billy Wilder), gdzie narratorem pierwszoosobowym jest trup Joe’go Gillisa (William Holden), relacjonujący wydarzenia związane z zabójstwem, którego padł ofiarą. Własnego umierania doświadcza także bohater *Martwego w chwili przybycia*, omyłkowo otruty substancją o nieodwracalnym, lecz opóźnionym działaniu, do końca starający się odkryć przyczynę swojej tragedii i przez tę – tak naprawdę pozorną – aktywność, uporać z jej bolesną irracjonalnością. Typowa dla *film noir* narracja podkreśla też nieuchronność przeznaczenia, jakim jest śmierć, wskazując przy tym na jej częstą przypadkowość. Księgowy w *Martwym w chwili przybycia* został ofiarą, ponieważ poświadczał umowę notarialną, bohaterowie *Podwójnego ubezpieczenia* i *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* stali się mordercami, gdy droga zawiodła ich w ramiona pewnych kobiet. Połączenie roli fatum i przypadku wydaje się ze sobą sprzeczne, ukazuje jednak bezcelowość wszelkich działań i płynność świata opisanego przez Chandlera jako „przemoczona pustka”¹⁶. Wrażenie znalezienia się w niewłaściwym miejscu i czasie potęguje, akcentowane również środkami filmowymi, poczucie klaustrofobicznego zamknięcia zarówno w przestrzeni, jak i we własnej egzystencji. Bohaterowi *He Walked by Night* (1948, reż. A.L. Werker) nie jest dane uciec z policyjnej obławy z powodu auta zaparkowanego na włączu kanału, którym chciał się wydostać na wolność; postaci z *Zostaw ją niebiosom* (*Leave Her to Heaven*, 1946, reż. John M. Stahl), *Where Danger Lives* (1950, reż. John Farrow), *Twarzy anioła* (*Angel Face*, 1952, reż. Otto Preminger) i dziesiątków innych tracą życie lub bliskich, ponieważ przypadkowo natknęli się na niebezpieczną *femme fatale*. Często podkreślany przez egzystencjalistów ciężar decyzji w *film noir* okazuje się złudny bądź przyjmuje postać wyboru czynu niemoralnego (takiego jak zabójstwo) dokonywanego w iluzji, że pomoże on w uzyskaniu wolności i kontroli nad życiem. Nieuniknione jest obcowanie ze śmiercią i z jej bezsenssem, prowadzące do rozpaczliwych prób nadania znaczenia życiu lub przeciwnie – całkowitego poddania się i *desinterresment*, porównywalnego jedynie z obojętnością bohatera *Obcego* Camusa. Uczucia te towarzyszą Szwedowi (Burt Lancaster) z *Zabójców* (*The Killers*, 1946, reż. Robert Siodmak), Jeffowi (Robert Mitchum) w *Człowieku z przeszłością* (*Out of the Past*, 1946, reż. Jacques Tourneur), bokserowi (John Garfield) z *Ciała i duszy* (*Body and Soul*, 1947, reż. Robert Rossen). Ten ostatni mówi nawet: „No i co teraz zrobisz? Zabijesz mnie? Co z tego, przecież wszyscy umierają”. Podobne słowa słyszy stary, zmęczony i skorumpowany detektyw (Orson Welles) z *Dotyku zła*: „Nie masz przyszłości... twoja przyszłość się zużyła”. Najbardziej charakterystyczna jest postawa Szweda, który – wiedząc, że do miasteczka przybyli gangsterzy

16 R. Chandler, *Głęboki sen*, s. 195.

chcący go zamordować – nie robi nic. Wybiera, o ile jest to jakiś wybór, całkowicie biernie oczekiwanie, godzi się ze swą klęską, ale nawet to pogodzenie można rozpatrywać jedynie w kategoriach porażki.

Przypadkowość i absurd, uwięzienie w niemocy i przeniesienie ciężaru rozwiązywanych dylematów z działań na wybory moralne, często nieniosące za sobą żadnych konsekwencji, znajdują wyraz w innym wątku *film noir*, jakim jest motyw niewłaściwego człowieka. Omyłkowe, fałszywe oskarżenie lub wariant odwrotny – błędna wiara w to, że się jest zbrodniarzem (bohaterka *Błękitnej gardenii* [*The Blue Gardenia*, 1953, reż. Fritz Lang] sądzi, że zabiła, ponieważ z powodu amnezji nie potrafi odtworzyć fatalnych wydarzeń, w których uczestniczyła) – sprawiają, że „postaci zamknięte w hermetycznym świecie poruszają się powodowane scenariuszem, którego siłą napędową nie jest jednak nieodwracalne działanie tragicznego losu”¹⁷, lecz zbieg okoliczności. Jest on siłą centralną w świecie *film noir*. Bohaterowie z *Czarnego anioła* (*The Black Angel*, 1946, reż. Roy William Neill), *Wielkiego zegara* (*The Big Clock*, 1948, reż. John Farrow), *Domu nad rzeką* (*House by the River*, 1950, reż. F. Lang), *Niewłaściwego człowieka* (*The Wrong Man*, 1956, reż. Alfred Hitchcock) i wielu innych, stają w obliczu zamknięcia, poczucia irracjonalności i absolutnej niemożności ucieczki, znajdują się w sytuacji iście kafkowskiej, nawet jeśli wiedzą, o co są oskarżeni. Nieuchronność losu w świecie czarnego kryminału przejawia się w konieczności śmierci, obojętności zimnego świata i – co wynika z zakończeń filmów i powieści, zwłaszcza Chandlera i Woolricha – dominacji triumfującego zła. Paradoksalnie, filmy z nurtu *noir* powstawały w czasie obowiązywania kodeksu produkcyjnego, który nie zezwalał na atrakcyjne ukazywanie czarnych charakterów i ich działań, kładł wielki nacisk na karanie zbrodniarzy oraz zwycięstwo dobra. Jednak te „happy endy” – często jawnie ironiczne i postawione poza nawiasem fabuły (pozornie szczęśliwe finały *Wielkiego snu* [*The Big Sleep*, 1946, reż. Howard Hawks], *Straconego weekendu* [*The Lost Weekend*, 1945, reż. Billy Wilder] a zwłaszcza *Kobiety w oknie*, gdzie zbrodnia i kara głównego bohatera okazują się snem) – nie podważają ogólnej pesymistycznej wymowy filmów i powieści spod znaku *noir*. Nie dają też złudzeń co do pokazanego w nich (bez)sensu życia, iluzoryczności nadziei na nadanie mu znaczenia i przywrócenie w nim racjonalnego, przed-egzystencjalnego ładu, tak łatwego do osiągnięcia jeszcze w XIX i na początku XX wieku.

Wpływ niemiecki

Większość najczęściej przywoływanych wyznaczników *film noir* wiąże się ze stroną formalną. Wśród licznych definicji nurtu pojawia się również określenie go jako stylu, tendencji o charakterze estetycznym; aspekt ten spaja różne tematy i gatunki. Co więcej, ukazanie wszelkich niuansów związanych z pożądanym nastrojem i eksperymentami narratorskimi rzeczywiście wymagało nowych środków stylistycznych. Oczywiście, takie definiowanie nadal nie jest w pełni

17 R.G. Porfirio, *Motywy egzystencjalne...*, s. 89.

zadowalające – istnieją filmy *noir*, w których brak oświetlenia w niskim kluczu, silnych kontrastów czerni i bieli, deformacji w obrazie i kompozycji kadru, licznych scen toczących się nocą bądź w mroku, powtarzających się motywów wizualnych (zwłaszcza cieni w kształcie krat). *Wielki sen*, jeden z najśłynniejszych czarnych kryminałów, zrealizowany został środkami raczej konwencjonalnymi, decydujący jest w nim więc rodzaj narracji, charakter głównych bohaterów oraz atmosfera korupcji, perwersji i zepsucia. Zapewne ze względu na problematyczność strony wizualnej tego rodzaju obrazów Schatz wprowadził rozróżnienie na filmy *hard-boiled* i *noir*, choć – biorąc pod uwagę koncepcję narracyjną *Wielkiego snu*, w której dominuje celowe zagmatwanie fabuły mające oddać filozofię świata przedstawionego – nawet ono jest niewystarczające. Wielu krytyków – poczynając od Borde’a i Chaumetona – świadomych różnicy pomiędzy czarnym kryminałem a amerykańskim kinem lat wcześniejszych, przyjęło uważać, że decydujący wpływ na estetykę *noir* miał niemiecki ekspresjonizm. Pojedyncze przykłady „Caligaryzmu”¹⁸ pojawiały się już wcześniej, wprowadzane przez innych emigrantów z Niemiec: Josepha von Sternberga, Ericha von Stroheima, Wilhelma Friedricha Murnaua i Paula Leniego. Ponownie – nie sposób udowodnić, że wyłączny wpływ na estetykę *noir* mieli Niemcy, tak postawiona teza nie jest jednak szczególnie istotna. Była ona zresztą dyskutowana przez autorów skupiających swą uwagę na kwestii owego wpływu, broniących Ameryki przed germanizacją i – słusznie – udowadniających, że przykłady estetyki *noir* pojawiały się w kinie amerykańskim już wcześniej. Jak zauważył, potwierdzając przytoczoną opinię Wildera, komentujący tę kwestię Fritz Lang, „wszyscy byliśmy emigrantami, tak, lecz poza tym, któż to wie”¹⁹. Dodał jednak, że „jest wiele wspólnych tematów w wielu moich filmach, zwłaszcza tych przenoszących moją pracę z Niemiec do USA, przede wszystkim zaś tych, które nazywacie *noir*”²⁰. Możliwe zatem, że europejska perspektywa, z której dokonywano pierwszych analiz tej tendencji, spowodowała pewne uprzedzenia na korzyść europejskich wpływów. Autorom obeznanym z filmami ekspresjonistycznymi w naturalny sposób narzucało się porównanie ich z tym, co proponowało kino *noir*. Co więcej, wśród pierwszych dzieł nurtu pokazywanych w Paryżu były trzy zrealizowane przez uchodźców z Niemiec i Austrii. Borde i Chaumeton większe znaczenie przypisują więc wpływowi niemieckiemu niż francuskiemu, stwierdzając, że *Pépé le Moco* (1937, reż. Julien Duvivier), *Ludzie za mgłą* i pierwsza adaptacja *Bestii ludzkiej* Zoli, dokonana przez Jeana Renoira (*La Bête humaine*, 1938), nie były zapowiedziami *noir*. Są wprawdzie „dramatami namiętności i przeznaczenia”²¹ wprowadzonymi do kina amerykańskiego przez literaturę, brak w nich jednak oniryzmu i dziwności. Skojarzenie z ekspresjonizmem nie było przypadkowe

18 R. Borde, E. Chaumeton, *A Panorama...*, s. 24.

19 F. Lang w wywiadzie z A. Silverem i R. Porfirio, [w:] *Film Noir Reader 3...*, s. 51.

20 Tamże, s. 53.

21 R. Borde, E. Chaumeton, *A Panorama...*, s. 23.



również dlatego, że estetyka ekspresjonizmu, który potrafił uchwycić *Zeitgeist* Republiki Weimarskiej, była w szczególności sposób adekwatna do oddania stanu amerykańskiego ducha doby powojennej.

Ważniejsza wydaje się jednak nie kwestia silnej tezy o związku przyczynowo-skutkowym, lecz raczej poczucie tworzenia określonej estetyki, wynikającego ze współodczuwania i z podobieństwa doświadczeń wyniesionych z Europy. Ekspresjonizm był przecież reakcją na procesy zachodzące w Niemczech współpracujących – z wiadomym skutkiem – traumę pierwszej wojny światowej. W Hollywood od lat dwudziestych pracowali artyści urodzeni i wychowani na starym kontynencie; kolejna fala przybyszów ze starego kontynentu przybyła w połowie lat trzydziestych. Wśród autorów *noir*, zwłaszcza tych najlepszych, pojawia się wiele nazwisk Niemców i reżyserów ze wschodniej Europy: oprócz wymienianych wcześniej, również Franz Waxman, John Brahm, Anatole Litvak, Edgar G. Ulmer, William Dieterle, Curtis Bernhardt, Rudolph Maté i wielu innych. Niektórym nie było dane stanąć za kamerą aż do lat czterdziestych, często ich wcześniejsze filmy sugerowały wyrzeczenie się europejskiego dziedzictwa. Jednak, „kiedy [...] Hollywood zdecydowało się malować na czarno, nie było większych mistrzów światłocienia niż Niemcy”²². Określenie Schatza – amerykański ekspresjonizm – tak silnie akcentujące rolę obrazu, jest więc adekwatne, nawet jeśli określa nie tyle przyczynę, ile skutek. Najczęściej nie trzeba przecież oglądać całego filmu, by rozpoznać w nim *noir* – wystarczy jedna scena, ujęcie, nawet fotos. Nawet jeśli przyjmiemy, że w rzeczywistości nigdy nie było jednego stylu *noir*, nie zmienia to faktu, że został on utożsamiony z elementami wizualnymi przywołującymi skojarzenie z niemieckim ekspresjonizmem. Pamiętać należy, że stosowanie zabiegów, takich jak preferowanie linii wertykalnych i ukośnych zamiast horyzontalnych, cienie krat pogłębiające nastrój zamknięcia, deformacje obrazu – ludzi i obiektów – wynikające ze specyficznych kątów ustawienia kamery, silne kontrasty czerni i bieli, głębia ostrości podkreślająca znaczenie scenografii, nie było nigdy sztuką dla sztuki. To wszystko – wszelkie zniekształcenia, udużnienia, sposoby filmowania – wzmacniało oddziaływanie subiektywnych technik narracyjnych, miało podważyć arbitralność i jednowymiarowość spojrzenia racjonalnego, a także otworzyć dzieło na introspekcje, na to, co najbardziej subiektywne, wewnętrzne. Popularny w Stanach Zjednoczonych i silnie obecny w *film noir*, choć w swej strywalizowanej i uproszczonej formie, stał się więc inny wynalazek krajów niemieckojęzycznych, czyli psychoanaliza. Była ona albo przywoływana wprost, jak w *Urzeczonej* (*Spellbound*, 1945, reż. Alfred Hitchcock) i *Mrocznej przeszłości* (*Dark Past*, 1948, reż. Rudolph Maté), albo nie tyle obecna w fabule, ile narzucająca sposób jej interpretacji. W tym kluczu do dziś odczytuje się postaci *femme fatale* jako kobiety kastrującej i koncentrację na destrukcji męskiego ego (choćby wspomniana już bierność w *Zabójcach i Człowieku z przeszłością*). Co więcej, w filmach lat czterdziestych bardzo często pojawiał

22 P. Schrader, *Uwagi o filmie noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010 nr 31, s. 73.

się temat szaleństwa, realizacyjnie łączony z technikami subiektywizacji i podważania klasycznej narracji. W filmach gangsterskich z lat trzydziestych źródła przestępczości upatrywano w niedostosowaniu człowieka do mechanizmów społecznych. Tom Powers (James Cagney) z *Wroga publicznego* (*Public Enemy*, 1931, reż. William Welleman) odrzuca reguły społeczne i zostaje groźnym gangsterem, jego brat – wychowywany w tych samych warunkach – szanuje je i wiedzie uczciwe, zgodne z prawem życie. W *film noir* od przestępczości istotniejsze jest zło. Ono również wynika ze społeczeństwa, lecz już nie z niedostosowania pojedynczych jednostek. Zło w człowieku jest funkcją złego świata, dlatego jest irracjonalne, bezsensowne, bezinteresowne – często ukazwane jako choroba psychiczna. Mordercy-psychopaci obu płci zaczęli zasiedlać Wielkie Złe Miejsce, poczynając od 1940 roku i filmu *Stranger on the Third Floor* w reżyserii Borisa Ingstera – kolejnego imigranta ze wschodniej Europy (urodzonego w Rydze, wówczas należącej do carskiej Rosji). Rola sprawcy zagrał tu odwórca postaci chorego zabójcy dzieci z głośnego *M – Morderca* (*M*, 1931, reż. Fritz Lang), czyli Peter Lorre (urodzony w Cesarstwie Austro-Węgierskim, na terenie obecnej Słowacji). Aktor – ze względu na wygląd i *emploi* – specjalizował się w rolach zwichrowanych przestępców (również w *Sokole maltańskim*, pierwszej wersji *Człowieka, który wiedział za dużo* [*Man Who Knew Too Much*, 1934, reż. Alfred Hitchcock], *Czarnym aniele*). Podobne, zaburzone psychicznie postaci to nałogowy hazardzista (Gene Kelly) w *Christmas Holiday* (1944, reż. Robert Siodmak), neurotyczny płatny zabójca (Richard Widmark) w *Pocałunku śmierci* (*Kiss of Death*, 1947, reż. Henry Hathaway), alkoholik (Dan Duryea) w *Czarnym aniele*, anonimowy morderca policjantów z *He Walked By Night* i wielu innych bohaterów o sadystycznych rysach. Zwieńczeniem tego typu postaci jest Cody Jarred (James Cagney) z *Białej gorączki* (*The White Heat*, 1953, reż. Raoul Walsh). Podobnie niebezpieczne są kobiety; niezrównoważone morderczynie z *Where Danger Lives* (Faith Domergue) i *Possessed* (Joan Crawford, 1947, reż. Curtis Bernhardt), obsesyjnie zazdrosne: żona (Gene Tierney) w *Zostaw ją niebiosom*, córka (Jean Simmons) w *Twarzy anioła*, siostra (Olivia de Havilland) w *Mrocznym zwierciadle* (*The Dark Mirror*, 1946, reż. Robert Siodmak). W tym ostatnim filmie pojawia się też znany z ekspresjonizmu, chociażby drugiej wersji *Studenta z Pragi* (*Der Student von Prag*, 1923, reż. Henrik Galeen), motyw doppelgängera. Olivia de Havilland gra bliźniaczki, dobrą i złą. Podobny wątek jest też osią fabularną melodramatu Curtisa Bernharda *Skradzione życie* (*A Stolen Life*, 1946), gdzie w siostry wciela się Bette Davies.

Z szaleństwem kobiet w *film noir* wiąże się jeszcze jedna interesująca kwestia, na tyle istotna, że poruszające ją filmy zyskały wspólną nazwę „paranoid women film”, czyli – w wolnym tłumaczeniu – filmy o paranoicznych kobietach. W fabułach tego typu poddana presji klaustrofobicznego otoczenia (odludny, wielki, gotycki dom) bohaterka narażona jest na bliżej nieokreślone niebezpieczeństwo. Jej wiktyimizacja jest dwojakiej natury. Z jednej strony ktoś faktycznie zagraża jej życiu – czasem prawdziwy szaleniec, jak w *Krętych*



schodach (*The Spiral Staircase*, 1945, reż. Robert Siodmak), gdzie kobieta jest niemową, a przez to jeszcze bardziej dotyka ją izolacja. Z drugiej natomiast – jest popychana w otchłań szaleństwa, ktoś wmawia jej chorobę dla osiągnięcia własnych celów. Subiektywizacja w tych filmach polega przede wszystkim na stopniowym odsłanianiu intrygi – widzowie początkowo dzielą wątpliwości protagonistki obawiającej się o stan swego umysłu, dostrzegają te same objawy, są mamieni tymi samymi oszustwami, by dopiero w finale, w wyniku narracyjnej wolty, przekonać się o realnym niebezpieczeństwie grożącym jej z wewnątrz. Tę odmianę *noir* reprezentują między innymi gotyckie w nastroju *Rebeka* (*Rebecca*, 1940, reż. Alfred Hitchcock), *Gasnący płomień* (*Gaslight*, 1944, reż. George Cukor), *Na imię mi Julia Ross* (*My Name Is Julia Ross*, 1945, reż. Joseph H. Lewis), *Sekret za drzwiami* (*Secret Beyond the Door*, 1948, reż. Fritz Lang), a także – nieco lżejsze gatunkowo ze względu na *happy end* (być może jednak ironiczny) – *Podejrzenie* (*Suspicion*, 1941, reż. Alfred Hitchcock). Nie da się wszystkich tych elementów – wizualnych i tematycznych – przypisać wyłącznie niemieckiej szkole i francuskiej filozofii. Trudno jednak zaprzeczyć, że takie nasilenie lęków i określonego sposobu ich obrazowania w grupie filmów nazywanych przez Schatza amerykańskim ekspresjonizmem przyniósł do Hollywood przede wszystkim Europejczycy: Niemcy, Austriacy, Anglicy (Alfred Hitchcock), twórcy urodzeni we wschodniej Europie, którzy, jako bardziej doświadczeni przez los i historię, potrafili – częstokroć lepiej niż sami Amerykanie, a nawet wbrew nim – zrozumieć drążące ich traumy.

Artykuł powstał dzięki pomocy Stypendium Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego (Fundusz im. Florentyny Kogutowskiej z przeznaczeniem na badania zagraniczne w roku akademickim 2009/2010).

Praca finansowana ze środków na naukę w latach 2010–2011 jako projekt badawczy.

FILM NOIR AT THE BORDERLAND OF CONTINENTS – AMERICAN FEARS, EUROPEAN STYLE

Film noir, also known as the black criminal, is a convention of American cinema whose flourishing took place in the 1940s and 1950s and was strongly related to a very specific historical moment and to the social sentiments dominating in the postwar America. From the formal point of view this cinema was inspired by German expressionism, while its intellectual perspective was under the influence of French existentialism. Among the recurring motives one can find among others accidental and absurd character of human existence. From the point of view of American popular culture – which cherishes such values as optimism and vitality – *film noir* seems to be a medium by which new values and new forms of expression are able to penetrate it.