



Studia
Filmoznawcze
31
Wrocław 2010

Alicja Helman

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna, Łódź

PISTOLET, KLUCZ I DALIA

Pistolet jest do wynajęcia, klucz szklany, a dalia błękitna – to tytuły trzech filmów należących do klasyki kina *noir*: *This Gun for Hire* (Frank Tuttle, 1942), *The Glass Key* (Stuart Heisler, 1943) i *The Blue Dahlia* (George Marshall, 1946). A przy tym reprezentatywne dla poetyki tego kina, która ma dla ich scharakteryzowania podstawowe znaczenie. Zrealizowane przez twórców drugorzędnych, których filmy nigdy nie wyróżniały się cechami autorskimi, są raczej w zdumiewający sposób takie same niż odmienne. Ich podobieństwo narzuca się jako oczywistość, mimo że wywodzą się z różnych źródeł literackich: *Pistolet do wynajęcia* jest adaptacją powieści Grahama Greene’a *Broń na sprzedaż* (*A Gun for Sale*)¹, *Szklany klucz* ma swego protoplastę w postaci powieści Dashiella Hammetta pod tym samym tytułem², a *Błękitna dalia* powstała według oryginalnego scenariusza Raymonda Chandlera. A przy tym pierwsze dwa filmy wywodzą się z wczesnej fazy rozwoju *noir*, podczas gdy ostatni ze szczytowego okresu jej rozkwitu.

Poza tym, że we wskazanych trzech filmach dominują uniwersalne cechy *noir*, uspołnia je na poziomie wizualnym para aktorska w zdecydowany sposób okupująca pierwszy plan: Alan Ladd i Veronica Lake. Nie byli w historii *noir* parą jedyną, ustępowali klasą tandemowi Lauren Bacall – Humphrey Bogart, o których pisano znacznie częściej, zapewne też i dlatego, że wystąpili w ciekawszych filmach, plasujących się na pierwszych miejscach, gdy przychodzi do oceny artystycznej dzieł tego nurtu (dla przykładu – *Wielki sen* Howarda Hawksa z 1946 roku).

¹ Por. G. Greene, *Broń na sprzedaż*, przeł. A. Tonchu-Ru, Warszawa 1951. Tytuł oryginalny – *A Gun for Sale*, został zmieniony w wydaniu amerykańskim powieści i konsekwentnie w jej adaptacji filmowej na *This Gun for Hire*. Ten nowy tytuł odnosi się do bohatera – zabójcy do wynajęcia, podczas gdy oryginalny wskazywał raczej na mechanizm sprawczy opowiadania – handel bronią.

² D. Hammett, *Szklany klucz*, przeł. J. Wroniak, Warszawa 1993.

Lake i Ladd stworzyli jednak parę nader charakterystyczną (wystąpili razem w siedmiu filmach, z których tylko wspomniane trzy należą do nurtu *noir*), wyróżniającą się cechami fizycznymi, które reżyserujący ich twórcy wygrywali do maksimum, a przede wszystkim powtarzali z filmu na film. Jeśliby pokazać kadr eksponujący tę parę, nie wiedzielibyśmy, z którego filmu pochodzi. Są tacy sami jak te trzy filmy, o których tu mowa.

Fakt, że pojawili się razem w *Pistolecie do wynajęcia*, nie był wszelako efektem starannie przemyślanego castingu. Nie mógł być, ponieważ tu właśnie Alan Ladd zadebiutował³. Nie brał pod uwagę kariery w filmie, liczył bowiem zaledwie 1,65 m wzrostu, co powodowało trudności z doбором partnerek. Protestował, gdy miał zagrać z aktorką wyższą od niego. Veronica Lake była choćby z tego jednego względu idealna – miała tylko 1,51 m wzrostu. Oboje jasnowłosi, o delikatnych rysach, łagodnym wejrzeniu przywodzili na myśl kazirodczą parę bliźniąt, jak napisał o nich James Naremore⁴. Postaci, które zagrał Ladd w filmach z Veronicą Lake, są wprawdzie różne (płatny morderca, lojalny, acz amoralny *bodyguard*, weteran II wojny światowej), ale utrzymane w jednym guście. W *Pistolecie do wynajęcia* Alan Ladd zagrał „mordercę o anielskiej twarzy” i to określenie przyłgnęło do niego na dobre. I choć nie grywał już później postaci takich jak Raven, podstawą jego *emploi* pozostawał kontrast między twarzą efeba a gwałtownością i brutalnością zachowań.

Veronica Lake grała natomiast bohaterki nieco odmienne niż te, które powszechnie uznano za najbardziej typowe dla kina *noir*. Nie była ani *femme fatale*, jak większość z nich, ani dobrą, uczciwą, oddaną bohaterowi dziewczyną, której rola w fabule przypominałaby linę ratunkową. Veronica Lake w filmach *noir* portretowała kobiety tajemnicze, które pojawiają się nieoczekiwanie, sprawiając pozór innych, niż w istocie są. A są śmiałe, niezależne, prowokacyjne, pierwsze inicjują grę z mężczyzną, który im się podoba, włączają się w jego sprawy na prawach partnerki. Veronica Lake była piękna i obdarzona seksapilem. Jej „znakiem firmowym” były długie platynowe włosy, które nosiła rozpuszczone. Fakt, że kobiety naśladowały tę fryzurę (niekiedy przesłaniając oko), miał niebezpieczne konsekwencje. Pracującym przy maszynach robotnicom długie włosy wpływały się w tryby. Wszystkie źródła powtarzają informację, iż rząd USA oficjalnie zwrócił się do aktorki z prośbą o zmianę fryzury⁵.

³ Tak właśnie zapowiada go czołówka filmu – „and introducing Alan Ladd”. W istocie wystąpił wcześniej w wielu epizodycznych rolkach, najczęściej niewymieniany w napisach, w filmach, które dla jego kariery nie miały znaczenia.

⁴ J. Naremore, *More than Night. Film Noir in its Contexts*, Los Angeles 2008, s. 73.

⁵ Informację tę powtarzają także encyklopedie. Por. *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 544.

Wszystkie trzy wspomniane filmy oparte są na strukturze śledztwa, którą to cechę Christine Gledhill uznaje za pierwszą z pięciu głównych cech charakterystycznych kina *noir*⁶.

W *Pistolectic do wynajęcia* śledztwo przebiega kilkoma torami. Prowadzi je główny bohater, Raven, próbujący odnaleźć człowieka, który go oszukał, jak i tego, który całą sprawę inspirował. Śledztwo prowadzi także policja poszukująca Ravena. I prowadzi je też Ellen, niedobrowolna współpracowniczka Ravena i narzeczona inspektora policji Matthews, który prowadzi sprawę.

Nie inaczej jest w *Szklanym kluczu*, gdzie punktem wyjścia jest zabójstwo syna pewnego polityka, kandydata na senatora. Mamy tu znów trójpoziomowy układ – śledztwo, prowadzone przez bohatera, próbującego chronić uwikłanego w nie mocodawcę i przyjaciela, śledztwo będące inicjatywą córki senatora Janet i oczywiście niemrawo prowadzone dochodzenie policyjne.

W *Błękitnej dalii* śledztwo prowadzi bohater, Johnny, próbujący się uwolnić od zarzutu zabicia żony oraz poszukująca go policja. Tym razem bohaterka nie działa na własną rękę, lecz próbuje pomóc Johnny'emu.

Wspomniałam już o ujednolicającym charakterze poetyki *noir*, ale trzeba też pamiętać, że było to kino o charakterze transgresyjnym w stosunku do hollywoodzkich norm i to pod każdym względem. Niemniej system w czasie wojny i tuż po niej znajdował się pod szczególną ochroną, hamując swobody twórcze wszędzie tam, gdzie – z jednej strony – przekroczenia wydawały się zbyt drastyczne (polityka), a – z drugiej strony – były nie do pogodzenia z horyzontem oczekiwań odbiorców (ekonomia). Toteż mówiąc o presji *noir*, trzeba pamiętać o tym, że Hollywood skutecznie broniło się przed tym, co uznawało za nadmierną ekspansję, godzącą w interesy wytwórni. Literatura poświęcona *noir* dokumentuje te poczynania, przedstawiając z najdrobniejszymi szczegółami prehistorię filmów *noir*. Poczynając od etapu scenariusza, poprzez kolejne fazy produkcji możemy śledzić wielorakie poczynania mające na celu wprowadzenie zmian w stosunku do pierwotnego planu. W wypadku interesujących nas filmów dotyczy to zwłaszcza *Błękitnej dalii*, w mniejszym stopniu *Szklanego klucza*, a omija *Pistolet do wynajęcia*. Z jednej strony, dlatego że film ten ma cechy *political fiction*, a z drugiej dlatego że w okresie wojny śledzenie i demaskowanie działań wewnętrznego wroga było czymś pożądanym.

Modyfikacje wprowadzone z okazji przeniesienia na ekran *Broni na sprzedaż* wynikały zarówno z konieczności, dyktowanej różnym czasem powstania książki (1936) i filmu (1942), jak i zamysłu wpisania treści i relacji między bohaterami w poetykę, która wówczas zaczynała być modna i przynosiła zawsze oczekiwaną przez publiczność odmianę.

⁶ C. Gledhill, *Klute 1: A contemporary film noir and feminist criticism*, [w:] *Women in Film Noir*, red. E.A. Kaplan, London 1980, s. 14.

Graham Greene wprowadzie sam określał swoją powieść jako „rozrywkową” (z uwagi na jej sensacyjny wątek), ale nie ulega wątpliwości, że *Broń na sprzedaż* to powieść przynależna do kategorii literatury wysokiej, podczas gdy *Pistolet do wynajęcia* mieści się niewątpliwie właśnie w rejonie rozrywki i z reguły zaliczany był do klasy B. Z czasem oceny wobec filmu złagodniały, zwłaszcza gdy film *noir* osiągnął już rozwiniętą postać, a w stosunku do jego osiągnięć zaczęto posługiwać się pojęciem „arcydzieła gatunku”. Wówczas, doceniając konsekwentną i spójną poetykę wypowiedzi, dowartościowano też filmy z drugiego planu.

Powieść Greene’a w warstwie *political fiction* dotyczy próby rozpętania II wojny światowej przez zakulisowo działającego handlarza bronią, spodziewającego się olbrzymich zysków. W tym celu zleca zamordowanie pewnego ministra, co staje się zarzewiem światowego kryzysu (podobnie jak w wypadku zabójstwa arcyksięcia Franciszka Ferdynanda, które spowodowało wybuch I wojny światowej). Film zrealizowany w czasie II wojny światowej *ex definitione* nie mógł przyjąć tej perspektywy. Raven zabija tu pewnego wynalazcę formuły gazu bojowego na zlecenie finansisty, który zamierza sprzedać ten patent Japończykom. Niezależnie od tej zmiany układ relacji pozostaje taki sam. Działania uruchamia bezwzględny starzec, pośredniczy jego zaufany człowiek, który przekazuje zlecenie płatnemu mordercy. Gdy zadanie zostaje wykonane, wynajętego człowieka należy się pozbyć i najlepiej, by zajęła się tym policja. Zatem Raven dostaje zapłatę w fałszywych banknotach, które naprowadzają śledczych na jego trop. Zaczyna się pościg – Ravena za człowiekiem, który go oszukał i jego mocodawcą oraz policji za Ravenem.

Kolejna zmiana w stosunku do powieści to przeniesienie akcji z Wielkiej Brytanii do Stanów Zjednoczonych, z prowincji do wielkiego miasta – Los Angeles. A zarazem wszystko, co u Greene’a było nędzne, ubogie, obskurne i zapyziałe, tutaj nabrało blasku, rozgrywa się w innej scenerii, mimo że akcja podąża tropem wyznaczonym przez *Broń na sprzedaż*.

Decydujące znaczenie ma jednak inna transformacja – przeistoczenie odrażającego fizycznie Ravena w „mordercę o anielskiej twarzy”, pięknego i delikatnego. Podobnie bohaterka (w powieści Anna, w filmie Ellen) przeobraża się z dziewczyny lekkich obyczajów, podrzędnej girlsy występującej w nędznych teatrzykach na prowincji, w *glamour girl*, piosenkarkę i prestidigitatorkę zatrudnianą w znacznie bardziej eleganckich lokalach, pojawiającą się w efektownych strojach. Opowieść jest w głównych zarysach ta sama, lecz bohaterowie całkiem inni, rodem nie z powieści Greene’a, lecz z filmu *noir*.

Raven z powieści Greene’a jest „naznaczony” przez swoją brzydotę. Zajączka wargą sprawia, że ludzie odwracają się z odrazą na jego widok. Samym swoim wyglądem wywołuje wstręt, niechęć oraz agresję, na co odpowiada bezgraniczną nienawiścią, zrodzoną przez samotność i odrzucenie.

Było zbyt wiele rzeczy, których nie rozumiał: ta wojna, o której mówiono, i dlaczego go oszukano. Chciał znaleźć Cholmondeleya. Cholmondeley się nie liczył, wypełniał czyjeś rozkazy, ale gdyby znalazł Cholmondeleya – mógłby wydusić z niego... Był zmęczony, ścigany, samotny, niósł w sobie poczucie wielkiej niesprawiedliwości i dziwnej dumy⁷.

Niezależnie od różnic między powieściowym odrażającym Ravenem i pięknym Ravenem z filmu, twórcy obdarzyli ich podobną przeszłością – tragicznym, przerażającym dzieciństwem i traumatycznymi wspomnieniami, wracającymi w snach, głodu, zimna i prześladowań w domu poprawczym. Noszą na sobie piętno predestynacji. Obaj odsłaniają się tylko przed dziewczyną, której zdecydowali się zaufać, ale o ile sylwetka psychiczna powieściowego Ravena jest w pełni wyeksplikowana, to film czyni bohatera kimś tajemniczym, nieodgadnionym i fatalistycznie skazanym. Alan Ladd, nim zostanie w późniejszych filmach „jeźdźcem znikąd”, modeluje postać „miejskiego wilka” przychodzącego znikąd i zmierzającego donikąd. Klasyczną figurę bohatera kina *noir*, która powróci znacznie później we francuskich filmach Jeana-Pierre’a Melville’a z niemniej pięknym (choć nie anielskim) Delonem w roli mordercy. Raven zdaje się prowadzić do Jeffa Costello, bohatera *Samuraja* (1967) – samotnika, płatnego zabójcy, zdradzonego przez wszystkich.

Rysem determinującym osobowości Ravena jest jego absolutna samotność. Nie nawiązuje on kontaktów z ludźmi, jest wśród nich przybyszem z innego świata (np. Alexander Coleman charakteryzuje go jako niezrównoważonego umysłowo i pokiereszowanego psychicznie)⁸, zachowującym w każdej sytuacji lodowaty spokój. Pozytywne emocje budzą w nim jedynie dzieci, a zwłaszcza koty. Jeśli na jego twarzy pojawia się uśmiech (co zdarza się niezwykle rzadko), to tylko na widok kota. Nieprzyjazne zachowanie sprzątaczkii wobec zwierzątka budzi w nim nagłą agresję. Zmuszony udusić kota, który zdradziłby strażnikom kryjówkę jego i Ellen, mówi, że zabił swoje szczęście – wierzy, że przynoszą je właśnie koty.

Często spotkać możemy się z sugestią, że nazwisko bohatera (Greene raz wymienia jego imię – James), Raven, jest aluzją do poematu Edgara Allana Poe *Kruk* (ang. *raven*), choć ta konotacja bliższa jest raczej powieści niż filmowi.

Ponieważ inni są bohaterowie, inne są też relacje między nimi. Charakteryzują się tą specyficzną ambiwalencją typową dla kina *noir*, w którym kobiety i mężczyźni uwikłani są w splót sprzecznych uczuć, wykluczających happy end mimo wzajemnej fascynacji, a zdrada ze strony kobiety wpisana jest niemal w każdy scenariusz. Jeśli nawet kobieta nie oszukuje i nie zdradza swego partnera (jak w *So-kole maltańskim* Johna Hustona lub *Podwójnym ubezpieczeniu* Billy’ego Wildera, to z jego powodu zdradza kogoś innego – męża, byłego kochanka lub współnika).

⁷ G. Greene, *op. cit.*, s. 42.

⁸ A. Coleman, *This Gun for Hire*, tekst dostępny pod adresem internetowym: <http://www.noirtheweek.com/2009/02/this-gun-for-hire-1942.html>.

Motyw zdrady wygląda jednak inaczej w powieści i filmie. To, że Raven decyduje się zaufać Annie, wynika z prostego faktu. Dziewczyna nie reaguje grymasem odrazy na widok jego zajęcej wargi i zachowuje się w naturalny sposób. Obrazuje to fragment dialogu:

– Jeżeli człowiek urodzi się brzydki, nie ma żadnych możliwości. To zaczyna się jeszcze przedtem.

– A cóż brakuje pana twarzy? [...]

– Moja warga, oczywiście.

– Więc co jest z pana wargą?

– Czyżbyś nie zauważyła – spytał ze zdumieniem.

– O, przypuszczam, że ma pan na myśli swoją zajętą wargę – odparła Anna. – Widziałam gorsze rzeczy⁹.

Zachowanie Anny dyktowane jest instynktem samozachowawczym. Wie, że Raven zamierza ją zabić i próbuje się bronić, nawiązując kontakt. Ale przy pierwszej okazji bryzga mu w twarz gorącą kawą, a następnie wykorzystuje szansę ucieczki.

Raven nie patrzy na Annę jak na kobietę:

Spostrzegł, że była młoda, zarumieniona i urocza, ale stwierdził to z nie większym zainteresowaniem, niż gdyby sparszywały wilk patrzył z klatki na dobrze utrzymaną i odpasioną sukę za kratami¹⁰.

I w powieści, i w filmie okazuje się szybko, że bohaterowie mają wspólną misję. Raven ściga Gatesa (w postaci Cholmondeleya) i jego mocodawcę Brewstera (sir Marcus w powieści) z myślą o osobistej zemście. Gdy zdradza Annie szczegóły, ona zdaje sobie sprawę, że ich ujawnienie zapobiegłoby wojnie. W filmie ten motyw wyeksponowany jest jeszcze mocniej – Ellen zatrudniona przez Gatesa, który jest właścicielem nocnego klubu, otrzymuje od senatora Burnetta misję śledzenia go z uwagi na powiązania z Nitro Chemical Corp., instytucją podejrzaną o kolaborację z wrogiem.

Dziewczyna jest narzeczoną detektywa prowadzącego śledztwo i poszukującego go Ravena. Sprawa przez duże „S” czyni ją niejako naturalną sojuszniczką Ravena (Ellen nie może ujawnić swojej misji narzeczonemu). Prowadzi zatem podwójną grę – pomaga Ravenowi w osiągnięciu jego celów (dla dobra Sprawy), ale w istocie jest po stronie prawa, policji i, oczywiście, narzeczonego.

W istocie Anna czuje do Ravena ten sam rodzaj wstrętu co inni. „Był tylko dzikim zwierzęciem, z którym należało postępować ostrożnie, a potem je zabić”¹¹. „Uczuła teraz oprócz wstrętu także pogardę w stosunku do chudego i brzydkiego ciała klęczącego u jej stóp”¹².

⁹ G. Greene, *op. cit.*, s. 61.

¹⁰ *Ibidem*, s. 65.

¹¹ *Ibidem*, s. 174.

¹² *Ibidem*, s. 176.

Raven umiera świadomy tego, że po raz kolejny został zdradzony. Z goryczą wyrzuca sobie, że i on, jak inni, „rozkleił się przez kieckę”. Szczęśliwe zakończenie dla Anny i detektywa (on otrzyma awans, ona premię i będą mogli się pobrać) ma jednak gorzki posmak. „Pozostał cień niepokoju, blednące widmo Ravena”¹³. Anna mówi narzeczonemu, że jej się nie udało. Lecz on tego nie potrafi zrozumieć, a ona nie próbuje wyjaśnić. Sama zapomina o swoich rozterkach, gdy pociąg wjeżdża do Londynu.

Sojusz Ellen i Ravena w filmie jest od początku podszyty zdradą, choć godziny wspólnie spędzone w ukryciu i zwierzenia Ravena wydają się zacieśniać pewnego rodzaju więź, której nie ma w *Broni na sprzedaż*. Wyeliminowany jest przecież motyw fizycznej odrazy, a w jego miejsce pojawia się fascynacja. W chwili rozstania Ellen całuje bohatera w policzek, co nie jest już przecież dyktowane potrzebą samoobrony. Natomiast w drodze do kryjówki z premedytacją zostawiała ślady – wskazówki dla tropiącej ich policji. Raven umiera z przeświadczeniem, że Ellen pozostała wobec niego lojalna. Rozprawia się z przeciwnikami – Brewster umiera rażony atakiem serca, ale Gates ginie z ręki Ravena. Do końca walczy o życie, zapewniając, że był tylko narzędziem w ręku Brewstera. Raven zarzuca mu próbę zabicia przyjaciółki i wtedy Gates krzyczy, iż to Ellen naprowadziła policję na jego ślad. Raven rezygnuje z walki o życie, gdy zdaje sobie sprawę, że musiałby strzelić do narzeczonego Ellen. Strzelają doń policjanci, lecz nim skona, pyta Ellen, czy go nie zdradziła i czy wypełnił jej misję tak, jak tego chciała. Uspokojony jej zapewnieniami umiera z uśmiechem na twarzy.

Współistnienie bohaterów (a także postaci z drugiego planu) ze światem, w którym żyją, wydaje się wzajemnie warunkować. To zarówno oni powołują do istnienia ów świat – mroczny, paranoiczny, pozbawiony nadziei i wyrazistej tożsamości moralnej, jak i ten świat równocześnie kreuje zamieszkujące go postaci. Filmy *noir* – jak pisze Janey Place – „sugerują doppelgangera, ciemnego ducha, *alter ego*, zdefiniowaną część ludzkiej osobowości, która wyłania się na mrocznej ulicy nocą, by ją zniszczyć”¹⁴.

Wprawdzie *Pistolet do wynajęcia* powstał we wczesnej fazie rozwoju serii, ale ma już wszystkie specyficzne dla niej cechy. Strefa tego, co dzieje się na zewnątrz, i strefa mrocznej psychiki bohaterów przenikają się. Miasto, przemierzane przez bohaterów, przypomina labirynt, obrazując jednocześnie sytuację, w której się znaleźli, a także mroczne wnętrza psychiki bohatera. Ślepe uliczki, mury zamykające drogę, ciasne podziemia, którymi Ellen i Raven próbują się wydostać z opuszczonej fabryki, gdzie osaczyła ich policja, klaustrofobiczne wnętrza przytłaczające znajdujących się tam ludzi budują labirynt nocy, skąd nie ma wyjścia. W odróżnieniu od powieści, gdzie bohaterowie próbują doczekać świtu w opuszczonej szopie, Tuttle rozbudowuje i uniezwykła scenerię, dodając scenę zapierającej dech

¹³ *Ibidem*, s. 244.

¹⁴ J. Place, *Women in film noir*, [w:] *Women in Film Noir...*, s. 41.

pogoni, w której Raven, nie zdoławszy zmylić policji, skacze z mostu na dach przejeżdżającego pociągu.

Powieść dysponuje znacznie większymi możliwościami penetrowania psychiki bohatera (z których Greene obficie korzysta) niż film. Zresztą w założeniu filmowy Raven jest człowiekiem z tajemnicą, nieujawniającym żadnych innych emocji niż gniew w sytuacjach zagrożenia. Tym, co go odsłania, jest dopiero „spowiedź” w trakcie nocnych godzin spędzonych z Ellen, wyznanie przypominające seans u psychoanalityka. Ten trop jest zresztą świadomie wprowadzony i nazwany już w powieści. Raven mówi o sobie, że jest człowiekiem wykształconym. Wprawdzie nie potrafi prawidłowo wymówić terminu „psychoanaliza”, ale nie o to tu chodzi. Powołuje się w rozmowie na pewnego doktora, któremu opowiada się sny, by się od nich uwolnić. Mówi jednak nie tylko o snach, ale i o swojej mrocznej przeszłości, by w konsekwencji doznać uczucia wyzwolenia, bowiem „dobrze jest komuś całkowicie zaufać”.

Scena, w której Raven czyni swoje wyznania Ellen, uzyskuje specyficznie ekspresjonistyczny wygląd. Rozgrywa się w ciemnościach. Przez szpary magazynu pada ukośne światło na nich oboje, podczas gdy mężczyzna mówi:

Śniłem o kobiecie. Biła mnie, by wybić ze mnie złą krew – jak powiadała. Mój stary się powiesił, a matka umarła tuż potem, więc musiałem iść do tej kobiety. Mojej ciotki. Biła mnie od czasu, gdy byłem trzylatkiem, aż gdy skończyłem czternaście lat. Pewnego dnia przyłapała mnie, jak sięgałem po kawałek czekolady... przeznaczyła ją do ciasta... po prostu kawałek czekolady. Uderzyła mnie rozpalonym żelazkiem! Strzaskała mi nadgarstek. Chwyciłem za nóż – Pozwoliłem jej odejść! W gardło! Przykleili mi etykietę: morderca. Oddali mnie do zakładu poprawczego i tam także mnie bili. Ale cieszę się, że ją zabiłem. Co byłby z niej za pożytek? Nie mogłem zrobić nic innego¹⁵.

Filmowa spowiedź Ravena (w przeciwieństwie do powieści, gdzie nie wzbudza w Annie współczucia) wywołuje efekt empatyczny zarówno u Ellen, jak i u widza. „Anielski zabójca” jest skrzywdzonym dzieckiem (co uzasadnia wybór aktora o takiej właśnie powierzchowności), zapoczątkowując istotną część mitologii czarnego kina, tę, która wiąże się z tajemnicą posępnych mężczyzn oddanych złu.

Sięgnięcie po psychoanalizę, w tym filmie jeszcze marginesowe (choć odgrywające istotną rolę), w najbliższych latach rozwinie się niebywale, bowiem ten rodzaj podejścia, czy też to narzędzie, znakomicie służył penetracji „ciemnej strony księżycy” – mrocznej strefy ludzkiej duszy.

Tymczasem Veronica Lake i Alan Ladd przenoszą się do kolejnego filmu. Jest to *Szklany klucz* (1943) Stuarta Heislera, będący adaptacją powieści Dashiella Hammetta pod tym samym tytułem, napisanej w 1931 roku. Krytyce nieuchronnie nasuwały się porównania – z wcześniejszą jej adaptacją z 1935 roku oraz z adaptacją, również wcześniejszą, innej powieści Hammetta *Sokół maltański* (John Hu-

¹⁵ Cyt. za ścieżką dźwiękową filmu.

ston, 1941). Powszechnie uznano, że *Sokół maltański* jest znacznie lepszym filmem, co jest dość oczywiste, bowiem został zrealizowany przez wybitnego reżysera, a przy tym powieść jest lepsza niż *Szklany klucz*. Nikt wszelako nie przedkładał pierwszej wersji reżyserowanej przez Franka Tuttle'a nad drugą. Niemniej perypetie z adaptacją *Szklanego klucza* odsłaniają drogi, którymi film *noir* rozwijał konsekwentnie swoją wizję świata, odchodząc od wcześniej obowiązujących standardów ukazywania przestępczości, korupcji i zbrodni.

Projekt adaptacji powieści Hammetta powstał tuż po jej ukazaniu się, ale realizacji filmu sprzeciwiło się Biuro Haysa, narzucające kinu swoisty kod moralnych zobowiązań. Chodziło o tło tematu głównego, jakim była korupcja wśród władz miasta i próby zmanipulowania wyborów. Film powstał kilka lat później (1935). Także wersji Heislera zarzucano wygładzenie „ostrych kantów” powieści, ale w znacznie większym stopniu dotyczy to filmu Tuttle'a. Nie był to w żadnym wypadku film *noir avant la lettre*, przypominał raczej, powstające w pierwszej połowie lat trzydziestych filmy gangsterskie wytwórni Warner Bros. Uszlachetniony został główny bohater Buzz Beaumont (w powieści Ned), który nie jest tu graczem ani hazardzistą, a jego mocodawca i przyjaciel Paul Madvig nie ma powiązań z mafią. Bohater (gra go George Raft) nie uwodzi żony dziennikarza, a najbardziej okrutna, pełna sadyzmu scena, w której Buzz zostaje zmasakrowany, rozegrała się poza kadrem.

W filmie Heislera Buzz wprawdzie nie jest hazardzistą, ale nie ujęto mu innych cech, które charakteryzują go jako postać amoralną. Ponieważ gra go Alan Ladd (*Szklany klucz* powstał głównie z myślą o nim, by zdyskontować powodzenie aktora w *Pistolectic do wynajęcia*), nadal wzbudza sympatię swym bezgranicznym oddaniem dla przyjaciela, którego próbuje oczyścić z zarzutu morderstwa. Scenariusz tej wersji napisał Jonathan Latimer, drugorzędny imitator prozy Hammetta, przydając filmowi sentymentalny happy end, niezgodny z duchem i klimatem powieści.

Ladd (Buzz) i Lake (Janet Henry) wkraczają w świat skorumpowanych polityków, bezpardonowej walki wyborczej (w gruncie rzeczy chodzi o władzę nad miastem), gangsterów o sadystycznych zapędach, samowolnych i upartych kobiet, świat, w którym nie ma postaci będącej nosicielem wartości, jaką jest Marlowe w powieściach Chandlera. To świat niepewności i lęku, moralnej dwuznaczności, przemocy, ambiwalentnych motywów działania, uniemożliwiający widzowi „zakotwiczenie się po właściwej stronie”.

Mamy tu klasyczną parę kina *noir* – on – *tough guy*, ona – tajemnicza (może zła?) blondynka. Należą do różnych światów. Ale film pokazuje przede wszystkim temat męskiej przyjaźni, lojalności i zdrady. Powieść sugeruje seksualną dwuznaczność więzi łączącej bohaterów. Bezgraniczne oddanie Buzza Beaumonta dla Paula Madviga przypomina raczej miłość kochanka niż lojalność przyjaciela. Bez wahania podejmuje się trudnych i niebezpiecznych misji (z przeprawy z gangsterami wychodzi zmasakrowany), byle chronić swego szefa, przy którym jest kimś w rodzaju „prawej ręki” bądź bodyguarda. Ostrzega go przed wkłaniem się w relacje z Ral-

phem Henrym, milionerem, w którym Paul widzi kandydata na senatora, w przekonaniu, że sam nie utraci wpływów i łatwo go sobie podporządkuje. W istocie Paul kieruje się innymi motywami – jest zakochany w pięknej córce Henry’ego – Janet, i przekonany, iż zdobędzie jej uczucia i poślubi. Buzz ma jasny pogląd na tę sprawę, który wyluszcza przyjacielowi:

W „Post” piszą, że jest [Ralph Henry – A.H.] jednym z niewielu arystokratów na scenie politycznej Ameryki. Jego córka to też arystokratka. [...] Dla takich jak oni jesteś pariasem, podrzędną formą życia, więc żadne obietnice nie obowiązują¹⁶.

Bez poparcia Paula Henry, nie ma żadnych szans na wygraną, dlatego nie tylko toleruje człowieka, którego uważa za śmiecia, ale skłania też córkę, by (do czasu) okazywała mu przychyłność, zdaje sobie bowiem sprawę, że to ona jest przynętą. Janet nienawidzi Paula, ale zgadza się podjąć grę. Buzz od początku jest świadomy zasad, na których Paul zostaje dopuszczony do pewnej zażyłości z domem Henrych. Ale zakochany Paul nie słucha jego ostrzeżeń. Relacje między postaciami dodatkowo komplikuje romans młodzietkiej siostry (w powieści – córki) Paula, Opal, z bratem Janet, Taylorem. Paul surowo zakazał dziewczynie kontaktów z Taylorem, uwodzicielem, hazardzistą, zadłużonym u bukmacherów, ale Opal nadal widywała się z nim potajemnie. Gdy Buzz znajduje zwłoki Taylora na ulicy, zdaje sobie sprawę, że podejrzenia nieuchronnie padną na Paula, który zaprzecza, iżby miał z tą sprawą coś wspólnego. Bohater próbuje oczyścić przyjaciela, ale zadanie to utrudniają mu anonimowe listy, jednoznacznie wskazujące na Paula jako sprawcę mordu. Buzz prowadzi równocześnie grę z gangsterami i... kobietami, bowiem zarówno Janet, jak i Opal działają przeciw jego przyjacielowi. Janet okazuje się autorką anonimowych listów, a Opal udziela wywiadu Clyde’owi Matthewsowi, wydawcy gazety, działającego pod presją Varny – przeciwnika i rywala Henry’ego w wyborach. Jak pisze Dennis Schwarz:

Ladd gra bohatera amoralnego wiernego tylko wobec szefa (odrzuca nawet względy jego pięknej narzeczonej) i skłonny jest zrobić wszystko, by uchronić go przed oskarżeniem o morderstwo, po prostu dlatego, że jest „sztywniakiem”. Ale w tym samym czasie zachęca żonę wydawcy do flirtu na oczach jej męża, a gdy ten popełnia samobójstwo, bezczelnie udaje się do jego pokoju i kradnie testament, który Matthews napisał, nim do siebie strzelił. Ladd nie powstrzyma pijanego i rozwścieczonego Bendiga od uderzenia Varny [...] a także pozwala na aresztowanie Lake, którą kocha, za zbrodnię, której nie popełniła, by zmusić rzeczywistego zabójcę do ujawnienia się¹⁷.

Ladd gra człowieka niezainteresowanego kobietami – traktuje je protekcjonalnie (Opal) bądź z niechęcią (Janet). One natomiast okazują mu zaufanie i oczekują odeń pomocy. Janet chce zyskać go dla prowadzonej przez siebie gry, by pozbyć się Paula, którego nienawidzi, stąd z łatwością przypisuje mu zamordowanie brata.

¹⁶ D. Hammett, *op. cit.*, s. 261.

¹⁷ D. Schwarz, *The Glass Key*, por. <http://www.rovers.net/~ozus/glasskey.htm>.

Zarazem jednak Buzz od pierwszego wejrzenia budzi jej zainteresowanie, kiedy jeszcze nie ma powodu, by szukać w nim sojusznika. Ponieważ Buzz jej się podoba, uznaje go za dżentelmena i mężczyznę, w którym może znaleźć oparcie. Dla niego ta urzekająca piękność jawi się jako kobieta niedostępna. I z racji swej pozycji społecznej, i dlatego że jest narzeczoną przyjaciela. Szorstko i bezwzględnie odrzuca jej awanse. W życiu bohaterów powieści i filmu *noir* często pojawiają się takie kobiety. Ale mimo że rodzi się fascynacja, a może i miłość, nieuchronnie okazuje się rozstanie. Marlowe powieściowy nie zwiąże się z Vivien Sternwood (*Wielki sen*) i odrzuci małżeńską propozycję Lindy Loring (*Długie pożegnanie*), choć w tym pierwszym wypadku film dopisał tej parze happy end.

Co ciekawe, to kobieta jest w tego rodzaju związkach strona aktywną. Pierwsza daje do zrozumienia mężczyźnie, iż on ją interesuje, zabiega o niego, nie rezygnuje w obliczu odmowy, zdobywa i wreszcie ofiarowuje siebie na warunkach, które on podyktuje. Nie inaczej jest z Janet Henry. W finale filmu, na wieść, że Buzz wyjeżdża, prosi, by ją zabrał ze sobą. On się zgadza, lecz w niczym nie zmienia swojej postawy. Na kwestię Janet mówi: „– Naprawdę tego chcesz czy po prostu histeryzujesz?”. Po chwili dodaje – „Jak chcesz, możesz jechać”. I na zakończenie – „Idź się spakuj. Góra dwie walizki”¹⁸. Dopiero gdy pojawia się Paul, film przekształca ostatnią scenę powieści zgodnie z hollywoodzką modłą. W powieści usłyszawszy, że Janet wyjeżdża z Nedom, Paul błędnie, mamrocze jakąś niezrozumiałą kwestię i chwiejnym krokiem wychodzi. W filmie z uśmiechem poślazania i zrozumienia życzy młodej parze szczęścia.

Paul od początku wie, kto zamordował Taylora, ale to ukrywa i wszelkimi sposobami opóźnia śledztwo, bowiem zabójcą jest Henry. Co więcej, w krytycznym momencie bierze na siebie jego winę, oszukując także Buzza, bowiem zakłada, że w ten sposób nie chybi jego wyborcza strategia. Buzz mu nie wierzy i sam dochodzi do prawdy, szokującej dla wszystkich.

Dramatyczny motyw nierównej walki, którą podejmuje Buzz w obronie przyjaciela, czyni go kimś na podobieństwo błędnego rycerza i tak właśnie, w romantycznym świetle, widzi go Janet. Inaczej jednak postrzega go widz, którego musi razić zimny cynizm Buzza w scenach w domu Matthewsa i w ostatecznej konsekwencji zdrada, jakiej dopuszcza się wobec Paula, mimo że ten pierwszy „wypowiedział” mu przyjaźń.

Choć *Szklany klucz* zrealizował inny reżyser niż *Pistolet do wynajęcia*, ikonograficzna charakterystyka filmu nie ulega zmianie. Ten sam mroczny klimat rodem z poetyki ekspresjonizmu, przewaga scen nocnych (wszystko co istotne rozgrywa się w mroku), wygrywanie odbić, luster, cieni, tworzące duszną atmosferę i uczucie nieustannego zagrożenia.

¹⁸ D. Hammett, *op. cit.*, s. 261.

Nie inaczej będzie w *Błękitnej dalii* George’a Marshalla. Nim jednak para Ladd – Lake wróciła do postaci charakterystycznych dla kina *noir*, pojawiła się w filmach całkiem odmiennych: *Star Spangled Rhythm* (1942) George’a Marshalla i *Duffy’s Tavern* (1945) Hala Walkera. Były to filmy muzyczne z udziałem plejady gwiazd, które nie grały żadnych postaci fikcyjnych, lecz przedstawiały same siebie. W 1947 roku George Marshall zrealizował jeszcze jeden taki film z Laddem i Lake – *Variety Girl*. W *Błękitnej dalii* pojawia się ten sam rodzaj relacji między bohaterami. Ona – piękna tajemnicza blondynka z wyższych sfer próbująca podbić serce mężczyzny, zajętego swoimi sprawami. On – weteran II wojny światowej, bez pracy i perspektyw, oskarżony o zbrodnię, której nie popełnił. Oboje są uwikłani w niefortunne związki małżeńskie. Joyce jest żoną Eddiego Harwooda, właściciela klubu „Błękitna Dalia”, który ją zdradza z brunetką-wampem Helen – żoną Johnny’ego.

Literatura przedmiotu dotycząca adaptacji Chandlera i jego współpracy z kinem szczegółowo relacjonuje perypetie poprzedzające realizację filmu i okoliczności, w których doszło do zmian scenariusza¹⁹.

Ladd jako Johnny jest głównym bohaterem, ale film opowiada o trójce przyjaciół, którzy ocalili z katastrofy lotniskowca. Johnny, George i Buzz wracają do domu po zakończeniu wojny, z której każdy z nich wyszedł poszkodowany. Johnny niedowidzi, George ma kłopoty z koncentracją, a Buzz w czaszkę wstawioną srebrną płytkę, która powoduje bóle głowy i zaniki pamięci. Jak się szybko okazuje, nikt na nich nie czeka, ani w domu, ani w pracy. Jak wielu innych weteranów pozbawieni są wszelkich perspektyw.

Johnny udaje się do żony (mieszka teraz w apartamencie wynajętym przez kochankę), ale trafia na wydawane przez nią huczne przyjęcie, a ona sama i jej goście wyraźnie są pod wpływem alkoholu. Helen próbuje ratować sytuację, ale jest zbyt pijana, a jej goście rozbawieni, by Johnny od razu nie rozpoznał sytuacji. Gdy kłóć się po odprowadzeniu gości, bohater dowiaduje się, iż ich mały synek nie umarł na dyfteryę, jak go początkowo poinformowano, lecz zginął w wypadku samochodowym. Wóz prowadziła pijana Helen. Johnny, zrozpaczony i wściekły, opuszcza dom. Na drodze, kiedy wędruje w ulewnym deszczu, zatrzymuje się samochód i piękna blondynka oferuje się go podwieźć.

Marshall obrazuje dwie symetryczne wobec siebie sytuacje. W pierwszej z nich – scenie pierwszej rozmowy Joyce i Johnny’ego – bohater nie wie, że ta kobieta jest zdradzaną żoną kochanki Helen, ona również nie wie, kim on jest. W drugiej – Buzz, niepokojąc się o bohatera, udaje się do mieszkania Helen. Spotyka ją w barze, a ona go zaczepia i prowokuje. Helen nie wie, że kokietuje przyjaciela Johnny’ego, a on nie wie, że to poszukiwana przezeń kobieta. Wspólnie opuszczają lokal, lecz dalszy ciąg wydarzeń zaciera się w pamięci Buzza.

¹⁹ Por. np. G.D. Philips, *Creatures of Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction and Film Noir*, Kentucky 2000; A. Clark, *Raymond Chandler in Hollywood*, Los Angeles 1996.

W obu wypadkach istotny jest nie tylko ów fakt niewiedzy, lecz i to, że grę podejmują kobiety. Helen nie ma szans, by ją kontynuować wobec kogokolwiek, zostaje bowiem zamordowana. Ale Joyce wyraźnie próbuje podtrzymać znajomość z Johnnym i oferuje się z pomocą, gdy bohater dowiaduje się, że poszukuje go policja pod zarzutem morderstwa.

W powieściach i scenariuszach filmowych Raymonda Chandlera niełatwo jest doszukać się sprawy zbrodni, wokół której toczy się śledztwo. Z dobrą wiarą możemy przyjąć, że to nie Johnny zabił Helen. A więc Harwood, któremu ciążyła ta kapryśna, kosztowna i agresywna kochanka? Ktoś inny?

Koncepcja Chandlera z pierwszej wersji scenariusza rysowała się nader interesująco. Mordercą był Buzz chcący w ten sposób pomścić krzywdę, jaką ta kobieta uczyniła uwielbianemu przezeń przyjacielowi. Uczynił to w transie, w jednym ze swoich ataków, wywołanym przez alkohol, dźwięki muzyki i agresywne zachowanie Helen. Buzz nie pamięta tego faktu, lecz w kolejnym transie z urrywanych fraz, które wypowiada, przyjaciele łatwo mogą odtworzyć przebieg zdarzenia. Obaj mają nadzieję, że Buzz nigdy sobie tego nie przypomni.

Ten pomysł został storpedowany przez US Navy, która ostro zaprotestowała przeciw uczynieniu mordercą chorego weterana II wojny światowej. Scenariusz zbyt blisko dotykał rzeczywistego problemu, sugerując, że wojna zamieniła bohaterów w potencjalnych zabójców, zdezorientowanych, gniewnych, paranoicznych, w swej desperacji zdolnych do wszystkiego.

Rozpoczęło się zatem poszukiwanie kandydata na mordercę, został nim ostatecznie stary detektyw hotelowy „Dad” Newell, jedna z najbardziej odrażających postaci w tym filmie. Newell jest wszędobylski i wszechobecny, stale śledzi, węszy, podpatruje, nigdy nie zaprzestając tych czynności, ani głęboką nocą, ani podczas ulewnego deszczu. „Dorabia” do swojej skromnej pensji, szantażując gości apartamentowca, którzy niejedno mają na sumieniu lub przynajmniej woleliby, by ich sprawki nie wyszły na jaw. Newell próbuje szantażować Helen, iż ujawni jej mężowi związek z Harwoodem. Ale sprawa staje się bezprzedmiotowa, Johnny już wie więcej, niż mógłby mu zdradzić detektyw. Wprawdzie motyw zawodu, jakim było to dla Newella, nie wydaje się dostatecznie uzasadniać morderstwa, ale w scenie ostatniej konfrontacji odsłania się przed wszystkimi uwikłanymi w tę sprawę. Oświadcza, iż miał dość okazywanej mu pogardy, poniewierania nim, nieustannego poczucia niższości wobec możliwych tego świata. Był to więc rodzaj odwetu, do którego się posunął.

Scenariusz wszelako skonstruowany był tak, by bieg zdarzeń zmierzał do innego rozwiązania. Wprowadzona zmiana dała w efekcie finał rodem z klasycznej powieści detektywistycznej, gdzie rozwiązanie nie wynika z sytuacji ani nie jest efektem nagłego odkrycia, lecz poznajemy je drogą dociekań, wyjaśnień i dedukcji w scenie z udziałem wszystkich zainteresowanych. Scenariusz Chandlera przewidywał też inne rozwiązanie dla Joyce i Johnnny’ego. Jak wspomniałam, miała to być opo-

wieść o męskiej przyjaźni ujęta w klamrę. Film zaczyna się od sceny w barze, gdzie powracający z wojny trzej przyjaciele udają się na kieliszek burbona, ich ulubionego trunku. Z sytuacji, która się tu wywiązuje, dowiadujemy się o kłopotach Buzza reagującego furią na dźwięki muzyki z grającej szafy. Wywołuje bójkę z przypadkowym człowiekiem, który szafę złośliwie uruchamia ponownie, gdy Buzz ją wyłączył. Konflikt zostaje zażegnany, ale ten niewielki epizod jest też właściwym wprowadzeniem do spotkania z Helen i motywowałby popełnione później przez Buzza morderstwo, gdyby zrealizowano pierwotną wersję scenariusza.

Chandler planował zakończyć film identyczną sceną. Johnny zostawia Joyce i udaje się wraz z przyjaciółmi do baru na kieliszek burbona. Ostateczna wersja kończy się inaczej. Buzz i George udają się do baru sami, natomiast Johnny odjeżdża samochodem z Joyce. Do tego, by umożliwić happy end, nieodzowna była zmiana statusu społecznego bohatera. Filmowy Johnny, w przeciwieństwie do swego prototypu z pierwotnej wersji scenariusza, jest typowym przedstawicielem klasy średniej, który nie musi mieć kompleksów wobec damy. Chandler wołał się posłużyć klasycznym rozwiązaniem rodem ze swoich powieści, w których związki bohaterów z innych sfer społecznych (i majątkowych) mogą się tylko zakończyć rozstaniem. Piękna kobieta pozostaje nieuchwytnym mirażem, a życie mężczyzny wraca w dawne koleiny.

Powraca struktura miasta-labiryntu, w którym błądzi zagubiony człowiek, próbując znaleźć wyjście, gdy na każdym kroku trafia w pułapkę i na wyłaniających się zewsząd wrogów. I tu akcja toczy się głównie nocą, w klubach, barach, obskurnych pokojach, biurach – scenerii wypróbowanej jeszcze w gangsterskim kinie lat trzydziestych, lecz z charakterystyczną dla *noir* nerwowością i ekspresjonistycznym wyostreniem.

Nicolas Christopher zwraca uwagę na fakt, że romantyczne sceny między bohaterami rozgrywają się głównie nocą w samochodzie, który wydaje się raczej przedłużeniem miasta niż miejscem intymnego odosobnienia²⁰. Spostrzeżenie to dotyczy nie tylko *Błękitnej dalii*, ale też *Wielkiego snu*.

Tym, co w szczególnie sposób łączy i wyróżnia trzy filmy, będące w niniejszym eseju przedmiotem refleksji, jest powtarzalność, wynikająca z charakterystyki pary bohaterów i relacji między nimi, która zdaje się przywoływać do istnienia świat przedstawiony z jego mrocznym klimatem, zaludniony identycznymi postaciami (w obsadzie powtarzają się te same nazwiska). Bogart i Bacall, a także Robinson i Bennet powoływali do istnienia „inne filmy takie same”. Jeśli nawet o filmie *noir* nie mówimy jako o gatunku, zdradza on jednak pewne cechy typowe dla kina gatunków, choć znawcy tej problematyki skłaniają się ku innym opcjom. Na przykład James Naremore w przedmowie do angielskiego przekładu klasycznej pozycji

²⁰ N. Christopher, *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*, Emeryville 2006, s. 94.

Raymonda Borde'a i Étienne'a Chaumetona charakteryzuje *noir* jako serię, idąc w ślad za definicją autorów, w myśl której serię „można zdefiniować jako grupę narodowych filmów mających pewne cechy wspólne (styl, atmosfera, temat), cechy wystarczające, by dać nieimitowalną jakość”²¹.

Wspomniane filmy układają się w serię zgodnie z definicją. Ale ponadto zapoczątkowują w jej obrębie szczególną odmianę, której wyróżniającym rysem jest para aktorska.

Spróbujmy zamknąć ten tekst klamrą, wracając do początku.

Uzasadnienie tytułów tych trzech filmów jest w każdym wypadku inne. Pistolet odnosi się do bohatera, płatnego zabójcy, którego można wynająć. Szklany klucz jest metaforą, rekwizytem ze snu, który Janet opowiada Buzzowi. Błękitna dalia jest nazwą klubu, ale tytuł został zaczerpnięty z rzeczywistego przypadku morderstwa, którego ofiara, *call girl*, zwana była Czarną Dalią.

GUN, KEY AND DAHLIA

Summary

This Gun for Hire (Frank Tuttle, 1942), *The Glass Key* (Stuart Heisler, 1943) and *The Blue Dahlia* (George Marshall, 1946) – these are films marked by some most typical noir characteristics. They are similar in respect of their heroes and relations between them which create the dark world shaped with some expressionistic sharpness. It is the reality without hope and without distinct moral identity. The structure of city-labyrinth and domination of night scenes strengthen the climate of threatening and visualize some gloomy alleys of the heroes' psyche. Each of the movies is based on the schema of investigating (it's one of the first five characteristics of film noir – according to Christine Gledhill) and on the visual level they are joined by the specific actors couple – Alan Ladd and Veronica Lake. One could say that these films are “different and identical” and that they have some typical features of the genre cinema. However, it would be wiser, following in this respect some experts, to treat these movies as part of a series of the national film works possessing some common characteristics, such as style, atmosphere and the topic. What is more, these mentioned films begin, within the created by them series, the new film type, in which the main feature is the mentioned actors couple.

Translated by Alicja Helman

²¹ J. Naremore, *A season in hell or the snow of yesteryear?*, [w:] R. Borde, E. Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir*, przeł. P. Hammond, San Francisco 2002, s. 1.