



Studia
Filmoznawcze
30
Wrocław 2009

Rafał Syska

Uniwersytet Jagielloński

MARLOWE Z ZAŚWIATÓW. DŁUGIE POŻEGNANIE ROBERTA ALTMANA

ODEJŚĆ NA CZAS

Opublikowane w 1953 roku *Długie pożegnanie* zajmuje w twórczości Raymonda Chandlera (1888–1959) pozycję szczególną. Stanowi bowiem zwieńczenie jego pisarskiej kariery, w ostatnich sześciu latach życia uzupełnionej jedynie o powieściową transpozycję niezrealizowanego scenariusza – *Playback*, szkice książki *Poodle Springs* oraz cykl esejów i listów opublikowanych w pośmiertnym zbiorze *Mówi Chandler* (1962). Wkrótce *Długie pożegnanie* otoczy także nimb powieści najambitniejszej w dorobku pisarza, metaliterackiej i demitologizującej, a także będącej gorzkim bilansem życia starszego człowieka. Te czynniki spowodowały zresztą, że choć Chandlera adaptowano chętnie i zwykle z artystycznym powodzeniem, hollywoodzcy producenci po *Długie pożegnanie* sięgnęli dopiero na początku lat siedemdziesiątych. Wcześniej powieść została zaadaptowana jedynie w spektaklu ówczesnego teatru telewizji w ramach serii *Climax!* Reżyserem widowiska z 1953 roku był William H. Brown Jr., a główne role zagrali: Dick Powell jako detektyw, Teresa Wright jako Eileen Wade i Tom Drake jako Terry Lennox.

Swoją przedostatnią książkę Chandler tworzył w przygnębiającym dla siebie okresie. Jego konkurent, Dashiell Hammett, trafił właśnie do więzienia po odmówieniu składania zeznań przed komisją McCarthy’ego, w fazę schyłkową wchodził hollywoodzki film czarny, którego miejsce przejęło umoralniające kino religijne, westernowe i muzyczne, a Eisenhowerowski konserwatyzm promował światopogląd i wartości, które według Chandlera tchnęły fałszem, obłudą i narastającym konsumpcjonizmem.

W tym kontekście *Długie pożegnanie*, choć nie stanowiło zaprzeczenia wcześniejszej twórczości Chandlera, okazało się kulminacją procesów opisywanych przez pisarza w poprzednim dziesięcioleciu. Charakterystyczne dla autora *Tajemnicy jeziora* i *Siostrzyczki* sarkazm i ironia, połączone z romantycznym i w istocie idealistycznym światopoglądem, uległy tu przekształceniu w elegijno-nostalgiczny, a w niektórych fragmentach powieści nawet w katastroficzny obraz rzeczywistości. I nie ogranicza się on tylko do portretów ludzi otaczających Philipa Marlowe'a – do nich Chandler zawsze podchodził ze sceptycyzmem i z dystansem. Pesymizm jego stanowiska ujawnia się przede wszystkim w sposobie opisywania przemian kulturowo-społecznych, w wizji świata opanowanego przez zło, nieufność, zdradę i cynizm, na które jedyną odpowiedzią jest samobójstwo albo rezygnacja. Zadziwiająco w *Długim pożegnaniu* pozostaje zwłaszcza odrzucenie precyzyjnej, pieczołowicie obmyślanej intrygi kryminalnej. Prowadzone przez Marlowe'a śledztwo jest raczej pretekstowe, zabójstwa okazują się sfigowane, a oczywistość zbrodni rozmydlona. W finale nie sposób kogokolwiek wysłać do więzienia. Detektyw staje się raczej przewodnikiem czytelnika po otaczającej rzeczywistości niż aktywnym uczestnikiem zdarzeń, decydującym o uratowaniu potencjalnej ofiary lub ukaraniu jakiegoś zbrodniarza.

Chandler zdawał sobie sprawę, że na początku lat pięćdziesiątych XX wieku, mimo niezaprzeczalnej pozycji na literackich salonach, powoli stawał się epigonem tej formy literatury, z której słynął. Nawet popularność kolejnych serii powieści detektywistycznych – jak choćby przygód Mike'a Hammera opisanych przez Mickeya Spillane'a (a zaadaptowanych w *Śmiertelnym pocałunku*, 1955, Roberta Aldricha) – nie przesłaniały smutnej dla pisarza konstatacji. Kłopoty osobiste, śmierć żony, późniejsze nieudane romanse i polityczno-społeczne obawy zawiodą go do alkoholizmu, załamań nerwowych, podjętej w 1956 roku próby samobójczej i wreszcie rychłej śmierci. Choć Chandler tytułami swoich książek często ewokował klimat zmierzchu, odejścia lub końca (*Głęboki sen*¹, *Żegnaj, laleczko*), *Długie pożegnanie* stało się rzeczywistym testamentem niegodzącego się na współczesność pisarza.

KILKA POŻEGNAŃ

Na ten interpretacyjny trop natykamy się już przy wieloznacznym tytule książki. Na płaszczyźnie fabularnej mamy do czynienia z dwoma długimi pożegnaniami: Eileen Wade z Feliksem/Paulem Marstonem i Philipa Marlowe'a z Terryem Lennoksem. W pierwszym wypadku wygasa miłość kobiety do zaginionego w czasie wojny mężczyzny, w drugim – przyjaźń dwóch mężczyzn, trochę irracjonalna, oparta bowiem na ledwie szkicowanym pokrewieństwie dusz, bez wspólnoty doświadczeń i wiedzy

¹ W adaptacjach filmowych Howarda Hawksa (1944) i Michaela Winnera (1978) tytuł tłumaczono jako *Wielki sen*.

o drugiej osobie. W dokonanej przez Roberta Altmana adaptacji pierwszy z wątków został w całości wykreślony, drugi, pozbawiony introdukcji, utrudnia zrozumienie działań Marlowe'a, poświęcającego się na każdym kroku niezbyt lojalnemu przyjacielowi. Zdradzona przyjaźń i miłość tym bardziej bolały, że były w istocie bezinteresowne, bezgraniczne w ufności i – jak to często bywa – niewytłumaczalne.

Sprawcą obu pożegnań jest oczywiście Paul-Felix/Terry, w istocie jedna postać, dwukrotnie zmieniająca nie tylko tożsamość, krąg przyjaciół i bliskich, ale też wygląd, najpierw w wyniku wojennych ran, później – operacji plastycznej. W kreacji Chandlera (a w znacznie mniejszym jednak stopniu Altmana) znajomość z Paulem-Feliksem/Terrym stała się dla Eileen i Marlowe'a swoistą szkołą zapominania, godzenia się z nieobecnością niegdyś bliskiej osoby i polem konfrontacji z własnymi uczuciami ukierunkowanymi na kogoś, kto należy już tylko do przeszłości. W terażniejszości jest bowiem jedynie niedoskonałą kopia dawnych wyobrażeń i złudzeń, choć na akt naturalnej obojętności nie pozwala sentyment, wspomnienie wspólnych chwil i szacunek dla samego siebie, niegdyś oddającego część swojej osoby komuś innemu. *Długie pożegnanie* w mniejszym stopniu jest kryminałem, a w większym – gorzkim i leczącym z niedojrzałej naiwności melodramatem, a to dlatego, że miłość Eileen i przyjaźń Marlowe'a zostały poddane podwójnej zdradzie: nie tylko powodowanej poznaniem przykrew prawdy o obiekcie uczuć (co kompromitowało niedawną żalobę), ale też będącej wynikiem bolesnej refleksji na temat własnej bezradności w konfrontacji z samotnością, pchającą na przekór zdrowemu rozsądkowi w iluzję związków, uczuć i zależności. Dla Raymonda Chandlera, cierpiącego po śmierci żony i porzucanego przez kolejne kobiety (Helgę Greene, Jean Fracasse i Sonię Orwell), wizja ta musiała odgrywać rolę swoistej psychodramy.

Tak rozumiane pożegnanie zostało przez Altmana jedynie zasugerowane, gdyż bliższa mu była druga interpretacja tytułu. Przedostatnia powieść Chandlera w zamierzeniu pisarza stała się bowiem trenem o bezpowrotnie odchodzącym świecie, pożegnaniem z czasami wyraźnie stanowiącymi już domenę przeszłości. Lata pięćdziesiąte XX wieku dla autora książki stanowiły dekadę coraz bardziej obcą i alienującą, akcentującą uczucie strachu i melancholii. Chandler na marginesie intrygi notował zjawiska i procesy, które dopiero po latach stały się wdzięcznym tematem krytyki: aspiracje klasy średniej, migracja na obrzeża metropolii, konsumpcjonizm i dyktat mediów. Dosadnie to ujawnił w monologu doktora Verringera, wkładając w usta, negatywnego skądinąd, bohatera własne obawy:

„Ta spokojna, mała dolina zostanie rozparcelowana na działki budowlane. Pojawia się tu chodniki, latarnie uliczne i dzieci na skuterach z ryczącymi aparatami radiowymi. No i będzie też – wydał z siebie żalodne westchnienie – telewizja. [...] Chciałbym, żeby zaoszczędzili drzewa, ale boję się, że będzie inaczej. Zamiast nich pojawią się anteny telewizyjne”².

² R. Chandler, *Długie pożegnanie*, przeł. K. Klinger, Warszawa 2003, s. 174.

Katastrofizm i krytycyzm Raymonda Chandlera nie były powodowane globalnym zagrożeniem (jak było to choćby w prozie Mickeya Spillane’a), ale zachodzącą w latach pięćdziesiątych społeczną ewolucją. Chandler, który nigdy nie ukrywał lewicowych sympatii wyrosłych z Rooseveltowskiego New Dealu, uświadomił sobie, że jego proletariacki i antyestablishmentowy idealizm przestał być atutem w rozmowach z wydawcami i filmowymi producentami – w erze Eisenhowera zainteresowanymi bardziej wielobudżetowym kinem religijnym, kostiumowym i muzycznym. Mistyfikowana jeszcze za życia Chandlera dekada lat pięćdziesiątych, okres gospodarczej *prosperity* i wygranej wojny w Korei, dopiero w dobie kontestacji została poddana krytycznemu osądowi. Nakręcona w tych czasach adaptacja *Długiego pożegnania* przejęła z Chandlera zwłaszcza socjologiczną polemikę, ekonomiczny krytycyzm oraz wizję atomizowanego społeczeństwa, w którym samotni bohaterowie, szukający bliskości, skazani są jedynie na klęskę i rozzarowanie. Kontrkultura pozwoliła sobie więc na to, co w kryminalnej fabule Chandlera było jedynie sugerowane i zepchnięte na margines intrygi. Dla Altmana taka strategia adaptacyjna stała się szczególnie atrakcyjna.

BARWNE ODCIENIE CZERNI

Podstawową przeszkodą, przed którą stanęli twórcy filmu, okazała się jednak nowa forma mitologizacji, z jaką w latach siedemdziesiątych mierzyło się kino gatunków. Wraz z kryzysem klasycznego filmu hollywoodzkiego redefinicja tradycyjnych gatunków przybrała dwie tendencje. Pierwszą z nich była demaskacja konwencji, stereotypowej narracji oraz podstawowych wyznaczników dzieła (na przykład ideologicznego zakotwiczenia, typu bohatera, ikonografii i moralnego przesłania). Druga tendencja oparła się na postulatcie nostalgii i elegijności, w pastiszującej formie promując filmy melancholijne, żegnające się z klasycznym gatunkiem, zbudowane z intertekstualnych gier i metafilmowej refleksji. Warto zarazem zaznaczyć, że nawet pobieżna recepcja twórczości: Arthura Penna, Sama Peckinpaha i Roberta Altmana nie pozwala na łatwe rozróżnienie tych strategii, nachodzących na siebie, przenikających, będących zarazem hołdem i zgryźliwą krytyką dawnych wzorów.

Długie pożeganie trafiło w tę kontestacyjną niejednoznaczność, stając się zarazem jednym z kluczowych przykładów pierwszej ze wspomnianych tendencji. Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych okazał się bowiem dla czarnego kina detektywistycznego i gangsterskiego okresem nieoczekiwanego renesansu. Stało się tak, choć od czasów *Sokoła maltańskiego* (1941) Johna Hustona i *Podwójnego ubezpieczenia* (1944) Billy’ego Wildera zmieniło się niemal wszystko: znikły obawy związane z drugą wojną światową, został oswojony strach przed zagładą nuklearną, a egzystencjalizm i psychoanaliza trąciły myszką. Także powszechnie już stosowana kolorowa taśma zniszczyła ekspresjonistyczną z ducha plastykę dawnych filmów. Daty śmierci klasycznego kina czarnego podaje się zwykle dwie:

albo rok premiery *Śmiertelnego pocałunku* (1955) Roberta Aldricha, albo *Dotyku zła* (1958) Orsona Wellesa, choć jeszcze w następnych latach powstawały wybitne dzieła zbliżone formą, nastrojem lub tematyką do czarnej serii kina sensacyjnego: *Psychoza* (1960) Alfreda Hitchcocka czy *Przylądek strachu* (1962) J. Lee Thompsona. Niemniej film *noir* bardziej przyjazny grunt znalazł raczej po drugiej stronie Atlantyku, w twórczości: Jules'a Dassin (który go osobiście przywiózł z Hollywoodu) i Jeana-Pierre'a Melville'a (który doprowadził go do najbardziej wyrafinowanej formy).

W Stanach Zjednoczonych popularność kolorowej serii filmu czarnego, która nastąpiła w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, stanowiła konsekwencję przynajmniej kilku czynników: po pierwsze, zapoczątkowanego w kinie niezależnym odrodzenia gatunków sensacyjnych, po drugie, nobilitacji filmowego realizmu (łatwiejszego do osiągnięcia w ulicznych filmach gangsterskich niż salonowych melodramatach) i po trzecie, ekspozycji przemocy, w tamtych czasach bowiem wzrost wskaźnika popełniania przestępstw okazał się dramatyczny. Trudno zapomnieć też o przemianach w technice filmowej, które wyrażały się podkreśleniem roli montażu, użyciem lekkich i bardziej ruchliwych kamer reporterskich i większymi możliwościami w inscenizowaniu scen okrucieństwa. Aby te możliwości najpełniej wyzyskać, musiano oczywiście sięgnąć po najbardziej odpowiednie dla nich gatunki. Na tym tle sukcesy odnieśli: Roman Polański z *Chinatown* (1974), Arthur Penn z filmem *W mroku nocy* (1975), Dick Richards z *Żegnaj kochanie* (1975) i Michael Winner z *Wielkim snem* (1978). Dla każdego z tych twórców strategia demitologizacyjna szła jednak w parze z potrzebą kreowania melancholijnej atmosfery, lokując filmy detektywistyczne bliżej takich obrazów, jak *Butch Cassidy i Sundance Kid* (1969) lub *Źądło* (1973) George'a Roya Hilla, które Altman określał dosadnym mianem „skomercjalizowanej nostalgii”³.

OPOWIADANIE FILMU

Film *Długie pożegnanie* uznano w tym kontekście za antytezę *Chinatown* (powstałego rok później, ale będącego najważniejszym punktem odniesienia nowoczesnego kina detektywistycznego). Robert Altman na plan pierwszy wysunął potrzebę dekonstrukcji filmowej narracji, tak aby wytrącić widza z przyjemnego i komfortowego stanu biernej recepcji filmowych obrazów, ujawnić sam proces tworzenia fabuły. *Długie pożegnanie*, podobnie jak inne filmy reżysera z lat siedemdziesiątych, wydaje się niegotowe, dopiero formowane na oczach widza, tworzone przez narratora eksperymentującego z kolejnymi składowymi dzieła.

Już w trakcie napisów początkowych bluesowa ballada Johna Williamsa i Johnny'ego Mercera, będąca muzycznym lejtmotywem całego filmu, rozpada się na kilka

³ R.T. Jameson, *Film Noir: Today. Son of Noir*, „Film Comment”, Nov./Dec., 1974, s. 30.

głosów, wyróżniających się odmiennym stylem, barwą, tempem i nastrojem. Tęskna melodia podchwycona przez kolejnych wykonawców staje się czasem skocznym, innym razem smutnym utworem, oddziałującym na słuchacza szeroką paletą emocji. Oczywiście zabieg ten komentował charakterystyczną dla Altmana polifoniczność ścieżki dźwiękowej i eliminację ilustracyjnej muzyki niediegetycznej, zastępowanej rozbudowanymi przez reżysera intradiegetycznymi odgłosami. Stąd utwór Williamsa i Mercera w supermarkecie dociera do nas ze sklepowych głośników, w samochodzie zaś z zainstalowanego tam radia – zawsze brzmiąc w taki sposób, by przypominał oczekiwany w tych miejscach rodzaj muzyki.

Opisywany chwyt ujawniał zarazem pozorne niezdecydowanie się autora, odrzucającego pokusę autorytatywnej instancji narracyjnej i preferującego w zamian wielość wzajemnie nakładających się nadawców. W wypadku adaptacji Chandlera było to o tyle intrygujące, że narracja jego powieści zazwyczaj opierała się na monologu wewnętrznym bohatera, kolekcjonującym wypowiedzi innych postaci, odsłaniającym prawdę o nieunaoczniomych wydarzeniach oraz wzbogaconym o ironiczne dygresje i komentarze. Dzięki niemu Marlowe urastał do roli przewodnika, oprowadzającego nieco zagubionego czytelnika po znajomym tylko jemu świecie. U Altmana degradacja protagonisty, na której skoncentruję się w dalszej części analizy, musiała się więc wiązać z pozbawieniem Marlowe'a własności przynależnych demiurgom. W konsekwencji uświadomienie widzowi mechanizmów służących kształtowaniu i rozbijaniu filmowej narracji miało, zdaniem reżysera, prowadzić do wrażenia, że obcujemy z dziełem o charakterze metafilmowym.

W *Długim pożegnaniu* jest to o tyle istotne, że sam Chandler nie ukrywał autotematycznego (i autobiograficznego) charakteru powieści. W końcu jednym z głównych bohaterów uczynił Rogera Wade'a – zalkoholizowanego pisarza, cierpiącego z jednej strony na twórczą impotencję, a z drugiej zaś na jałowość i wtórność swej pracy, opartej jedynie na kopiowaniu serii stereotypów i schlebieniu najniższym gustom czytelniczym. Opisywany przez Chandlera Wade jest autorem poczytnych powieści historyczno-religijnych, ociekających religijnym kiczem i kostiumowym bogactwem, co stanowiło zgryźliwy przytyk do hollywoodzkich wytwórni promujących w latach pięćdziesiątych nowych idoli literackiego światka. Altman uzupełnił autotematyczny charakter pierwowzoru innymi, ironicznymi tropami. Pod koniec *Długiego pożegnania*, w scenie szpitalnej znajdziemy cytaty z *M*A*S*H-a* (1970) i *Paragrafu 22* (1970) Mike'a Nicholasa, w początkowych sekwencjach przesłuchiwany przez policję Marlowe smaruje twarz czarnym tuszem i udaje Ala Jolsona, ostatnia zaś scena filmu przywodzi na myśl słynną kodę *Trzeciego człowieka* (1949) Carola Reeda (a może i *Paryżanki*, 1923, Charlesa Chaplina).

Proces ten podkreśla także wspólna dla Chandlera i Altmana fascynacja Los Angeles. Podczas gdy pisarz stworzył mroczną wizję miasta, z jego wystawnymi rezydencjami, ale też zaułkami i cieszącymi się złą sławą dzielnicami, reżyser potraktował „metropolię aniołów” co najwyżej jako przedmurze jednej z wielu wytwórni

filmowych, miasto, w którym wszyscy kogoś grają, próbują oszukać, niecierpliwie wypatrują szansy na sławę i odrobinę zainteresowania. Komicznym, ale też symptomatycznym komentarzem tej egzystencji jest zachowanie strażnika kolonii Malibu (postaci dopisanej już przez Altmana), który w trakcie rozmów z przejeżdżającymi gośćmi porzuca swą nieatrakcyjną tożsamość, by naśladować jedną z filmowych gwiazd: czasem Barbrę Streisand (skądinąd była żoną Goulda, kreującego rolę Marlowe'a), innym razem Jamesa Stewarta.

Ukazywana w *Długim pożegnaniu* rzeczywistość naznaczona jest więc nierealnością i iluzorycznością, w których kontekście Marlowe racjonalizuje obserwacje i usiłuje znaleźć związek między żyjącymi niezależnie od siebie światami. W osobnej rzeczywistości egzystują bowiem przestępcy z gangu Marty'ego Augustine'a (w książce Mendi'ego Menendez), do trudnej do zdefiniowania przestrzeni należy filmowa *femme fatale*, Eileen Wade, od otoczenia separuje się także Roger Wade. Wszyscy ci, napotkani przez Marlowe'a, bohaterowie, komasując do granic przerysowania i karykatury stereotypowe wyobrażenia tego typu postaci (gangstera, blondwłosej piękności lub ekscentrycznego artysty), stają się tworam filmowej fikcji, rosnąc na glebie gatunkowych konwencji. Pozornie w ich opozycji został ulokowany świat sąsiadujących z Marlowe'em hippisek, kultuwujących charakterystyczną dla lat siedemdziesiątych egzystencję w młodzieżowej komunie. Ale również ich rzeczywistość zostaje oddzielona od otoczenia barierą narkotycznego odurzenia, iluzją wyższego stanu świadomości i medytacją, jakiej co dzień się oddają, ale która jest co najwyżej groteskową kopią praktyk dalekowschodnich mnichów.

Altman w wywiadach często podkreślał, że adaptacja Chandlera była jego pożegnaniem się z gatunkiem, którego nigdy nie zamierzał akceptować⁴, że stanowiła dość okrutną rozprawę z konwencjami klasycznego kina – tu powoli grzebanego, zsyłanego na cmentarzysko historii. *Długie pożegnanie* stało się więc filmem o śmierci, zaludnionym przez postaci półmartwe, nierealne, funkcjonujące, jak Terry Lennox, gdzieś poza życiem, w jakiejś alternatywnej przestrzeni. W jednej z rozmów z policjantem filmowy Marlowe na pytanie, skąd przybywa, odpowiada: „Pochodzę z dawnych czasów” („I am from a long time ago”). Przeszłość (gatunku, konwencji, klasycznego kina) nie staje się u Altmana, jak byłoby to choćby u Hilla, feerią nostalgicznych uniesień. Przypomina bardziej seans wywoływania duchów, zawsze nierzeczywistych, obcych i zwykle smutnych.

⁴ P. McGilligan, *Robert Altman, Jumping off the Cliff. A Biography of the Great American Director*, New York 1989, s. 365.

DEMISTYFIKACJA MARLOWE'A

Philip Marlowe w interpretacji Roberta Altmana stał się właśnie takim upiorem przeszłości, postacią należącą do świata zagarniętego przez czas, unieśmiertelnionego co najwyżej w zmitologizowanych dziełach sztuki filmowej i literackiej. Dla reżysera strategia demistyfikacji gatunku i dekompozycji narracji ogniskowała się wokół kreacji głównej postaci. To przecież Marlowe jest pierwszoosobowym narratorem u Chandlera, a u Altmana przewodnikiem widza po tajemniczych światach tworzonych przez drugoplanowych bohaterów. Punktem wyjścia tej strategii stał się już pomysł obsadowy, tyleż kontrowersyjny, ile fascynujący. Elliott Gould, jeden z nadwornych aktorów Roberta Altmana, mimo sukcesu na planie *M*A*S*H-a*, w 1973 roku nie był jeszcze aktorem szczególnie cenionym i popularnym. Widzów bardziej ekscytowało jego małżeństwo z Barbrą Streisand niż kolejne role filmowe. Przeciw zaangażowaniu go do roli Marlowe'a przemawiała także antygwiazdorska powierzchowność, na pozór nieskoordynowana motoryka (producenci podobno wymogli na aktorze poddanie się testom psychiatrycznym⁵) i technika aktorska oparta na podkreślaniu dystansu do postaci (co stało w opozycji do dominującej na początku lat siedemdziesiątych Metody Actors Studio).

Dla Chandlera wzorem postaci Phillipa Marlowe'a był Cary Grant, dla widza najważniejszym punktem odniesienia pozostawał Humphrey Bogart, a w nieco mniejszym stopniu Dick Powell i później Robert Mitchum⁶. Altman dostrzegł w Gouldzie wszystkie te cechy, których pozbawieni byli kanoniczni wykonawcy roli nieśmiertelnego detektywa. Tragizm kreowanej przez niego postaci nie brał się więc, jak to było w wypadku Bogarta i Powella, z potrzeby dokonywania etycznych wyborów lub świadomości ciągłego zagrożenia, ale z bezradności i niemożności zrozumienia relacji rządzących otaczającym światem. Marlowe u Altmana jest raczej pasywny, sam rzadko podejmuje jakieś wyzwania, częściej daje się prowadzić przez innych, gdy jest wysyłany przez zleceniodawców pod konkretne adresy lub porywany przez gangsterów w miejsca niebędące celem jego bezładnych wędrówek. Detektyw na kolejne tropy wpada przypadkowo, zazwyczaj oszukiwany, staje się współwinnym przestępstwa, często jest bity i poniewierany przez przeciwników. Jediną decyzją, jaką podejmuje sam, jest zabójstwo Lennoksa – często zresztą interpretowane w kategoriach samobójstwa.

Nawet wygląd Marlowe'a predestynował do takich odczuć. Bohater, ubrany wciąż w ten sam pogrzebowy, czarny garnitur z wąskim, niedbale związanym krawatem, przywodził na myśl nieboszczyka lub ducha, nawiązującego kontakt tylko z ludźmi równie jak on nierealnymi i półmartwymi: Eileen, Wade'em, Lennoksem i hippiskami. Jediną żywą istotą w tym świecie zdawał się kot bohatera, który

⁵ Tamże, s. 361.

⁶ Ch.T. Gregory, *Altman's Long Goodbye*, „Sight and Sound”, Spring, 1973, s. 85.

w pierwszej scenie, obrażony za próbę zafałszowania jego karmy, opuszcza właściciela i już więcej się nie pojawia. Nieprzypadkowo Altman nazywa swego bohatera Rip van Marlowe, co stanowiło ukłon w stronę popularnego w Stanach Zjednoczonych opowiadania Washingtona Irvinga pod tytułem *Rip van Winkle* (opublikowanego w 1819 roku w zbiorze *The Sketch Book of Geoffrey Crayon*). Fabuła noweli Irvinga mogła zainspirować reżysera, koncentrowała się bowiem na losach tytułowego Ripa, który po przebudzeniu się z magicznego, dwudziestoletniego snu stwierdza, że wszyscy jego bliscy już nie żyją, a wokół zapanowały mechanizmy, których pojąć nie sposób. Niewątpliwie Altmanowski Marlowe musiał dzielić z van Winklem podobne uczucie zagubienia i stał się przede wszystkim owym fantomem przeszłości⁷. Przybywając z „dawnych czasów”, okazał się niezdolny do budowy emocjonalnego związku z otoczeniem, postrzeganym jako coś obcego, nieprzyjemnego, skomunikowanego nieznanym kodem kulturowych i etycznych wzorców⁸. Marlowe Altmana ubiera się niemodnie, z palenia papierosów tworzy obrzęd typowy dla dekady lat czterdziestych, jest właścicielem niemal już archaicznego, pochodzącego z 1948 roku lincolna continental, mieszka w budowlu niosącej skojarzenia ze stylem *art déco*.

Anachronizm bohatera podkreśliła także precyzyjnie obmyślana oprawa plastyczna filmu. Vilmos Zsigmond, wówczas stały operator Altmana, decydował nie tylko o nastroju filmu, ale specyfiką zdjęć i doбором koloru budował określoną płaszczyznę interpretacyjną. W *Obrazach* (1972) skoncentrował się na kreacji świata wewnętrznych odczuć bohaterki, w *McCabe i pani Miller* (1971) nostalgiczno-elegijny klimat osiągnął plastyką przypominającą stare fotografie, natomiast w *Długim pożegnaniu* budował odczucie obcowania z kinem lat pięćdziesiątych. W jednym z wywiadów mówił: „Naszym celem było, aby film, który robiony jest dziś, wyglądał jakby był robiony dwadzieścia lat temu”. A po chwili dodawał: „Nie staraliśmy się odtwarzać lat pięćdziesiątych, ale ewokować pamięć o nich, kreować je tak, jak są one wspomniane”⁹. Stąd Zsigmond zrezygnował z powszechnie już używanej techniki Eastmancolor i powrócił do taśmy Technicoloru, dzięki której eksponował pastele (barwy pamięci), wyróżnił odcienie błękitu (w scenach wieczornych, używając triku „nocy amerykańskiej”), niwelował przesadną soczystość kolorów, charakterystyczną dla nowoczesnych negatywów.

Zdaniem Michaela Tarantino, *Długie pożegnanie* Altmana nie jest więc w istocie adaptacją Chandlera, ale próbą odpowiedzi na pytanie, co działo się z Marlowe’em od chwili powołania go do życia – portretowaniem go tak, jakby dopiero

⁷ Na ten trop interpretacyjny moją uwagę zwróciła pani doktor Joanna Wojnicka z Instytutu Sztuk Audiowizualnych UJ, za co składam jej podziękowania.

⁸ R.P. Kolker, *A Cinema of Loneliness*. Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman, New York–Oxford 1988, s. 342.

⁹ E. Lipnick, *Creative Post-Lashing Technique for The Long Goodbye*, „American Cinematographer”, March, 1973, s. 280.

przebudził się z długiego dwudziesto-, trzydziestoletniego snu¹⁰. Warte podkreślenia jest, że przyjęta przez Altmana strategia nie stanowi zarazem zaprzeczenia koncepcji samego Chandlera, stając się raczej komentarzem jego refleksji i podkreślanych w powieści melancholijno-nostalgicznych odczuć.

UPIORY Z PRZESZŁOŚCI

Pisarza irytowała przede wszystkim telewizja oraz konsumpcjonizm, i choć Altman uzupełnił tę krytykę o obserwacje charakterystyczne dla postkontestacyjnej refleksji, to dekadę lat siedemdziesiątych reprezentują w filmie jedynie nastoletnie dziewczyny, wynajmujące mieszkanie naprzeciw apartamentu Marlowe'a. Wyznają one wartości kontrastowo odmienne od konserwatyizmu i moralnego rygoryzmu epoki Eisenhowera – całymi dniami opalają się, organizują erotyczne imprezy, medytują, zarabiają na życie wytapianiem świec, wreszcie propagują zdrową żywność i New Age. U Altmana stają się ikonami lekko już zmurszałego ruchu hippisowskiego, choć ich świat okazuje się jeszcze bardziej szczelny i hermetyczny niż przestrzeń Marlowe'a, a nieumiejętność słuchania i dostrzegania drugiej osoby wyłącznie kompromituje propagowane wzorce otwartości i tolerancji. Gdy bohater prosi je o pomoc w znalezieniu kota, one ze zdziwieniem pytają: „To pan ma kota?”.

Stąd bohater filmu poszukuje przyjaźni i zrozumienia jedynie wśród ludzi, podobnie jak on, starej daty i nieprzystających do współczesności. W powieści Chandlera Marlowe był zafascynowany Terrym Lennoksem z racji jego staroświeckiej kultury bycia i zdolności do romantycznego zrywu i odwagi. Z naturalnych względów reżyser pominął stawiające Lennoksa w korzystnym świetle informacje o jego heroicznej postawie w czasie wojny. Niemniej nawet domniemane samobójstwo przyjaciela dowodziło wyznawanej przez Lennoksa etykiety i kodeksu honorowego, o którym Marlowe przecież mówił, że „nie chadza w bok jak krab”¹¹. Także pozostali bohaterowie Chandlerowskiego *Długiego pożegnania* nie wydają się zakotwiczeni w teraźniejszości, a Altman doborem obsady tylko wzmacnia takie odczucie. Kreowany przez Sterlinga Haydena Roger Wade ze swoją agresywnością, hemingwayowską męskością i aparycją mentora nie przypominał długowłosych młodzieńców epoki Davida Bowie'ego, tuszujących płciowe różnice, akcentujących fizyczną delikatność. Przywodził raczej na myśl tuzów minionych dekad: Irwina Shawa, Jamesa Jonesa, Ernesta Hemingwaya, a w kinie Orsona Wellesa. Również Nina Van Pallandt jako Eileen Wade, dobierając stroje, makijaż i uczesanie, stanowi raczej reminiscencję lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku¹². Jej kostium,

¹⁰ M. Tarantino, *Movement as Metaphor: The Long Goodbye*, „Sight and Sound”, Spring, 1975, s. 98.

¹¹ R. Chandler, dz. cyt., s. 508.

¹² J. Dawson, *Robert Altman Speaking*, „Film Comment”, March/April, 1974, s. 40–41.

sposób poruszania się, arystokratyczne czy raczej niemodne wyrafinowane maniery stoją w opozycji do spódnic mini, nagości i jawnego seksu, którego źródłem w filmie jest jedynie komuna hippisek.

Zasygnalizowany wcześniej status bohaterów *Długiego pożegnania*, którzy przypominają istoty półmartwe i należące do przeszłości, ujawnia się także w ich stosunku do sfery erotycznej. I tak Roger Wade cierpi na impotencję, zarówno twórczą, nie mogąc ukończyć powieści, jak i seksualną, wyładowując związane z nią frustracje w aktach agresji i autoagresji, zwieńczonej wreszcie samobójstwem. Także Marlowe, choć otoczony atrakcyjnymi kobietami, nie jest zdolny do jakiegokolwiek, choćby sugerowanego, zbliżenia seksualnego. Altman w tej mierze jest nawet bardziej okrutny od Chandlera, który pozwolił bohaterowi zbilansować złe doświadczenia, nagradzając go w finale nocą spędzoną z obiektem erotycznych pożądań – Lindą Loring. Altman pominął tę postać w scenariuszu, a w filmowej wersji Marlowe jest zdolny tylko do zemsty, mordując Lennoksa i w ten jeden sposób dominując nad zakochaną w Terryem Eileen. Na cielesną, seksualną przewagę nad niedostępną kobietą nie może już sobie pozwolić.

Powściągliwość Altmana jest na tyle niezwykła, że dekada lat siedemdziesiątych stała się okresem nieporównywalnego z czasami Chandlera libertynizmu, seksualnej swobody, nienękaney jeszcze plagą AIDS i konserwatywną retoryką lat osiemdziesiątych. Altman podkreślał w *Długim pożegnaniu* pasywność bohatera i jego niezdolność do erotycznego i emocjonalnego zbliżenia, ukazując detektywa zgarbionego, nieatrakcyjnego i defensywnego. Reżyser pragnął degradacji Marlowe’a, sprowadzenia go z pozycji twardego mężczyzny na poziom osoby świadomej swej klęski. W finałowej wymianie zdań Terry Lennox naśmiewa się z Marlowe’a:

- You are a born loser (Jesteś urodzoną ofiarą losu).
- Yea, I even lost my cat (Taa, zgubiłem nawet kota).

RATUNEK W ZABÓJSTWIE

Tym większe zdumienie wzbudziło zakończenie filmu, stojące w największej sprzeczności nie tylko z fabułą powieści Chandlera, ale przede wszystkim charakterem Philipa Marlowe’a. Altman w swoich filmach zawsze szukał konkluzji pozbawionej tradycyjnego wybrzmienia i przesłania, co było zresztą charakterystyczną postawą twórców epoki kontestacji. Reżyser, zrazu niechętny adaptacji Chandlera, wielokrotnie powtarzał, że tylko dwie odważne koncepcje przekonały go do realizacji *Długiego pożegnania*: obsadzenie w głównej roli Goulda i pomysł scenarzystki, Leigh Brackett, na zakończenie filmu. Współautorka (razem z Williamem Faulknerem i Jules’em Furthmanem) klasycznego *Wielkiego snu* (1946) zdecydowała się bowiem zwieńczyć *Długie pożegnanie* sceną mordu na Terryem Lennoksie. Choć

trudno sobie wyobrazić tego typu konkluzję w powieści Chandlera, dla Altmana stała się ona naturalną konsekwencją przyjętej strategii adaptacyjnej. Nie stanowiła przy tym triumfu bohatera, chcącego dowieść własnej wartości lub zwycięstwa sprawiedliwości. Stała się raczej aktem osobistej zemsty na Terrym oraz Eileen i w związku z tym kolejnym dowodem klęski wyznawanych ideałów. W tym kontekście koncepcja filmowego finału koresponduje więc z fałszywym happy endem powieści Chandlera, w którym mimo kolejnych niepowodzeń Marlowe zostaje nagrodzony wspólną nocą z Lindą i poczuciem umiarkowanego zwycięstwa – w istocie bezzasadnego i będącego przejawem nadmiernego optymizmu i idealizmu autora (w 1953 roku chyba już tylko ironicznego). Altman opuszcza bohatera w podobnie szyderczym nastroju, gdy Marlowe po dokonaniu zbrodni dumnie kroczy meksykańską ulicą, sprawiając wrażenie szczęśliwego, spełnionego i uspokojonego.

Altman nie pierwszy raz w swej twórczości rozprawia się z tematem zdrady i oszustwa. W *Długim pożegnaniu* największym ciosem wymierzonym w bohatera nie były więc groźby gangsterów, niechęć policjantów i śmierć Wade'a, ale właśnie postawa Terry'ego – brutalnie wykorzystującego ufnosć Marlowe'a. Jeśli finałem filmu jest zemsta na Lennoksie, to tym większą uwagę przykuwa introdukcja fabuły, również dopisana przez Brackett i Altmana, w której oszukany fałszywą karmą kot (nieobecny u Chandlera), obrażony opuszcza swego właściciela. Reżyser wspominał, że gdyby bohater wychowywał psa, mógłby liczyć na jego bezwarunkową wierność. Przywiązanie ceniącego indywidualizm i znającego swą wartość kota wymaga znacznie większej ostrożności, uczciwości, ale też chłodnego dystansu. Altman wieńczył autointerpretację słowami: „Największym błędem Marlowe'a było właśnie uzależnienie się od przyjaźni”¹³. Dla Chandlera przekonanie to mogło być konsekwencją sugerowanych na marginesie obaw przed działalnością komisji McCarthy'ego¹⁴, dla Altmana – ogólnoludzką i pesymistyczną refleksją nad kondycją współczesnego człowieka, nad zdradą, która prowadzi do nieufności oraz samotności.

Strategia adaptacyjna Altmana zawieszona była więc między radykalnym odrzuceniem większości prymarnych dla Chandlera składników (począwszy od postaci, przez czas akcji, po wydzźwięk moralny) a próbą dość uczciwego wobec pisarza potraktowania materiału literackiego. Reżyser i scenarzystka nie zamierzali sobie prostej dekompozycji powieści i w konsekwencji również gatunkowych konwencji. Poddali Chandlerowskie *Długie pożeganie* licznym zmianom, czasem naturalnym w procesie adaptacji (kondensacja intrygi, eliminacja pewnych bohaterów, uplastycznienie języka werbalnego), nierzadko wykraczającym poza ramy konwencjonalnej pracy scenarzysty: zmiana zakończenia, czasu akcji, dopisanie kilku postaci, diametralnie przemodelowane konkluzje kilku wątków. Nawet słynny dialog Chandlera, drapież-

¹³ P. McGilligan, dz. cyt., s. 365.

¹⁴ Wspominał o nich w rozmowie policjanta Ohlsa z Marlowe'em: „Mówisz jak czerwony” – „Nie zastanawiałem się nad tym. [...] Jak na razie nie zostałem poddany badaniom”. – Patrz: R. Chandler, dz. cyt., s. 379.

ny, organizujący narrację jego książek, został niemal w całości porzucony. W zasadzie Altman przejął z książki tylko jedną wymianę zdań (między Marlowe'em a dziennikarzem po wypuszczeniu detektywa z aresztu), oczywiście rezygnując z monologu wewnętrznego, uważanego w latach siedemdziesiątych za skrajnie przestarzałą konwencję werbalnej komunikacji. Reżyser bez wstydu twierdził, że nawet nie przeczytał powieści Chandlera, kartkując jedynie pierwowzór i większą wagę przywiązując do wstępu i zakończenia – najbardziej skądinąd zmienionych.

Ale jak wcześniej wspomniałem, postawa Altmana nie wynikała jedynie z niefrasobliwości, czytelniczego lenistwa lub wyniosłości wobec pisarza, lecz wręcz przeciwnie – stanowiła ambitną próbę szerszego odczytania powieści, wzbogacenia adaptacji o refleksje jedynie sygnalizowane przez Chandlera bądź nawet niezamieszczone na kartach *Długiego pożegnania*. Reżyser na plan filmowy przychodził wprawdzie bez egzemplarza kryminału, ale za to ze zbiorem esejów i listów Chandlera – wydanych pod tytułem *Mówi Chandler* (w oryginale pod redakcją Dorothy Gardiner i Katharine Sorley Walker)¹⁵. Z nich czerpał inspirację i na nich oparł interpretację kolejnych, zawartych w *Długim pożegnaniu* rozwiązań fabularnych. Altman dokonał więc, używając terminu Roberta Escarpita, „twórczej zdrady”¹⁶, rozwijającej powieść, ale też podkreślając (implicytny dla czytelnika) temat, który, zdaniem reżysera i wielu komentatorów, stanowił o istocie *Długiego pożegnania*, a zwłaszcza późniejszych refleksji pisarza. Był nim motyw samobójstwa.

SAMOBÓJSTWO

Tego typu interpretacja nie stanowiła zresztą szczególnego zaskoczenia. Chandler wątek samobójstwa implikował już samym tytułem dzieła, zaznaczał w fabule sposobem prezentacji niektórych morderstw, ewokował nastrojem powieści. Decydująca dla Altmana była jednak lektura wspomnianych esejów, a także osobiste doświadczenia pisarza. Otóż Chandler, po śmierci żony i kilku niepowodzeniach miłosnych, cierpiąc na chorobę alkoholową, także zdecydował się na samobójczą próbę. Chybił, huk wystrzału zaalarmował sąsiadów i policję. Pisarz ostatnie lata spędził w stanie głębokiej melancholii, w istocie jedynie wyczekując śmierci. W esejach i listach ujawniał bezradność tkwiącego w depresji człowieka. Samobójstwo w romantycznym i wzniosłym klimacie Hemingwayowskich powieści było aktem bez mała heroicznym, dowodzącym władzy nad samym sobą, obrazem niezaprzeczalnej podmiotowości. Chandler zaczął dostrzegać w nim raczej strach, upokarzającą bezsilność i pogardę dla samego siebie.

Już w *Długim pożegnaniu*, na marginesie intrygi, wewnętrznym głosem Philipa Marlowe'a, notował:

¹⁵ McGilligan, dz. cyt., s. 364.

¹⁶ Zob. A. Helman, *Twórcza zdrada: filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.

„Samobójcy nie zostawiają listów. [...] Samobójcy przygotowują się w najrozmaitszy sposób – jedni piją whisky, inni zjadają wystawną kolację z szampanem. Niektórzy mają na sobie wieczorowe ubranie, inni w ogóle nic. Zabijają się w rowach, w łazienkach, w wodzie, na wodzie, ponad wodą; wieszają się w stodołach i zagazowują w garażach”¹⁷.

W innym miejscu wieńczył typologię morderców znamieną refleksją: „Istnieją jeszcze inni [zabójcy – przyp. R.S.], którzy są zakochani w śmierci, dla których morderstwo jest w jakiś sposób podobne do samobójstwa”¹⁸.

W *Długim pożegnaniu* kluczową postacią stał się więc Roger Wade, *alter ego* samego Chandlera, choć skupiający w sobie cechy wielu pisarzy, ikon męskiej literatury tamtego okresu. W filmie charakteryzował się całą paletą paradoksalnych, skonfrontowanych ze sobą cech wyglądu i osobowości. Potężny, wysoki, gruby, ozdobiony srebrzystą brodą, stał się uosobieniem niezaprzeczalnej męskości i fizycznej siły, choć w istocie był delikatniejszy od filigranowej żony, pozwalał się publicznie spoliczkować drobnemu Verringerowi. Jego słabość, bezradność i ubezwłasnowolnienie kontrastowały z sylwetką i tubalnym głosem, a sugerowana impotencja i alkoholizm odzierały go z resztek godności i władzy – także nad samym sobą. W książce Chandlera Wade został zamordowany, choć jego śmierć skutecznie upozorowano na samobójstwo. W interpretacji powieściowego Marlowe’a Roger Wade pogodził się z czekającym go zgonem, nie protestował, nie starał się powstrzymać żony, kompletnie zamroczony alkoholem zapraszał do siebie zabójczynię, wręcz kreował klimat przychylny podjęciu tej decyzji. Pod koniec powieści detektyw monologuje:

„[...] dlaczego Roger pozwolił jej na to [zabójstwo – przyp. R.S.] i jakoś nie zareagował. Musiał przecież zdawać sobie sprawę, o co chodziło. Widocznie pogodził się z losem i nie zależało mu na życiu. Zajmował się słowami, chciał je znaleźć dla określenia prawie wszystkiego, ale w tym wypadku mu ich zabrakło”¹⁹.

Robert Altman w wątku Wade’a dokonał kilku zmian, ale w istocie podkreślił sugestie Chandlera i Marlowe’a. W filmowej adaptacji bohater dosłownie popełnia samobójstwo, ginąc w morskich falach (jego nazwisko „wade” w języku angielskim oznacza „brodzić” – co niejako implikuje potencjalną formę śmierci). Paradoksalna pozostaje jedynie rozmyta granica między morderstwem a samobójstwem. W powieści zabójczynią jest Eileen, choć sama zbrodnia przypominała raczej eutanazję i w dużym stopniu została przez Chandlera i Marlowe’a usprawiedliwiona. U Altmana Eileen osobiście nie zamordowała Wade’a, ale to właśnie jej postawa, oparta na obłudzie, uczuciowym fałszu i podłym spisku (powodującym, że Wade czuł się winny śmierci Sylvii Lennox) przyczyniła się do samobójczego kroku jej męża. U Chandlera-romantyka Eileen jest w istocie pozytywną bohaterką, pokutującą

¹⁷ R. Chandler, dz. cyt., s. 348–349.

¹⁸ Tamże, s. 434.

¹⁹ Tamże, s. 450.

za zabicie męża, którego na swój sposób kochała. Dla Altmana-mizoginisty staje się już tylko perfidną *femme fatale*, dokonującą zbrodni w bardziej wyrafinowany sposób – zmuszając męża do odebrania sobie życia. Wszystko to czyni – co dla reżysera jest niewielkim usprawiedliwieniem – z miłości do Lennoksa. Przegrywająca, karana za swe czyny Eileen na kartach powieści decyduje się na samobójczy krok, Altman pozostawia ją nad trupem swego kochanka.

Już tylko na marginesie warto zaznaczyć, że także pozostali bohaterowie Chandlera są uwikłani w jakąś formę samobójstwa. Niemal każde morderstwo w *Długim pożegnaniu* jest upozorowane na akt odebrania sobie życia. Jedynym zabójstwem, co do którego nie mamy od początku wątpliwości, to nieukazana wprost śmierć Sylwii – w filmie dokonana nawet przed rozpoczęciem zasadniczego toku akcji. Oprócz wspomnianego już Wade’a w książce samobójstwo popełniają Eileen i Terry, choć tragiczna śmierć tego ostatniego dwukrotnie jest sfingowana. W rzeczywistości Lennox u Chandlera uchodzi żywy, u Altmana zaś osiąga go śmierć z ręki Marlowe’a.

Ta finałowa scena, mimo licznych już wyjaśnień i interpretacji, pozostawia wciąż dziwne, niepokojące, jakby dosztukowane inną fastrygą wrażenie. Ostatnia sekwencja, zrealizowana w najwolniejszym tempie, ukazuje innego Marlowe’a, zdolnego do zabójstwa, mściwego, upajającego się bólem Eileen. Detektyw przybywa do zagubionej gdzieś w Meksyku wioski w poszukiwaniu wiedzy, z chęci poznania prawdy, a w zasadzie potwierdzenia domysłów. U Chandlera Lennox sam odwiedza Marlowe’a, u Altmana bohater decyduje się na przyjazd do dawnego przyjaciela. Nie żąda wyjaśnień, nie oczekuje przeprosin, zniecacka wyciąga pistolet i zabija Terry’ego. Drugi raz w filmie Altman decyduje się na chwyt zwolnionych zdjęć, kontemplując obraz wpadającego w wodę (jak wcześniej Wade), konającego Lennoksa.

Finałowa sekwencja wykracza poza granice przyjętej przez Altmana i obowiązującej w filmie logiki, stanowi raczej marzenie bohatera, jego obawę, niemożliwy do realizacji postulat, a może właśnie akt samobójstwa. Na płaszczyźnie referencyjnej ginie Lennox, na poziomie znaczeń implicytnych raczej sam Marlowe, oddający się za przywilej poznania prawdy w ręce Terry’ego i Eileen. Taka interpretacja nie jest łatwa do udowodnienia, choć dominujący w filmie motyw samobójstwa mógłby w ten sposób znaleźć najbardziej oczywiste dopełnienie. W swoim słynnym eseju *The Simple Act of Murder* Chandler pisał: „Nie jest zabawne, że człowiek może być zabity, lecz to, że może być zabity z tak nieistotnego powodu”²⁰.

Długie pożegnanie podzieliło widzów. Reklamowane w Los Angeles jako efektowny thriller detektywistyczny poniosło klępkę, promowane w Nowym Jorku jako pastisz klasycznych motywów kina czarnego z Gouldem jako „ospałym detektywem z kotem” odniosło sukces. Krytycy byli raczej przychylni, Vilmos Zsigmond otrzymał prestiżową nagrodę National Society of Film Critics, a dziennikarze „The New York Times” zaliczyli film do dziesięciu najlepszych w roku.

²⁰ J.M. Kass, R. Altman: *American Innovator*, New York 1978, s. 137.

Po latach *Długie pożegnanie* nie budzi już tak wielkich kontrowersji i pozostaje jednym z najlepiej zainscenizowanych dzieł reżysera, często szarżującego ponad miarę, czasem nadmiernie histerycznego, ale osiągającego fascynujący efekt właśnie podniesioną temperaturą realizatorskiego kunsztu. O niepowtarzalności filmu decyduje także ruchliwa kamera, tylko kilka krótkich ujęć jest nakręconych bez najazdu, panoramy bądź wysięgnika. W pamięci pozostają: pastelowe barwy, pomysłowe rozwiązania niektórych scen, takich jak: spacer Marlowe’a po plaży, widziany przez okno z salonu Wade’ów czy samobójstwo Rogera, a także żartobliwe wykorzystanie tematu muzycznego. Poza wspomnianą już wcześniej czołówką melodia Johna Williamsa i Johnny’ego Mercera pojawia się jako utwór nadawany przez rozgłośnię radiową, jako marsz wygrywany przez meksykańską orkiestrę ludową, a nawet dzwonek do drzwi w mieszkaniu Wade’a.

MARLOWE FROM THE BEYOND. THE LONG GOODBYE BY ROBERT ALTMAN

Summary

The author in this essay analyzes the movie *The Long Goodbye* by Robert Altman, emphasizing the strategies of adaptation used by the film director. *The Long Goodbye* is based on the last novel written by Raymond Chandler for whom the history of relationships between main characters was not only the base of the next criminal plot, but also the meditation upon the truth, betrayal, friendship, loneliness as well as transience of human memory. Altman decided to change a lot of original facts, relations between characters and the punch line. He even drastically altered film scenery, moving the plot from the fifties to the counterculture period. As the result of that strategy, he was able to highlight the crucial theme of the Chandler’s novel – the feeling of the confusing new times and the approaching of aging and death. In the film version there were stressed the Marlowe’s communication difficulties, who could not establish contact with people living around him (teenager girls, gangsters and police officers) as well as understand and accept icons of modern fashion, technology and new culture patterns. The author described also Altman’s method of film acting, improvisation on the set, using music score and slow-motion effects.

Translated by Rafał Syska