



Studia
Filmoznawcze
31
Wrocław 2010

Rafał Syska

Uniwersytet Jagielloński

PANORAMA KONTEKSTÓW AMERYKAŃSKIEGO NOIR

ZWIERCIADŁO EPOKI

Niewiele zjawisk w kinie hollywoodzkim stało się zwierciadłem społecznych obsesji i niepokojów w tak wyrazisty i atrakcyjny sposób, jak było to udziałem filmu czarnego lat czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych XX wieku. Dziś analiza kontekstowa stanowi podstawowy wyróżnik badań historyczno-filmowych i nikt nie odmawia – zwłaszcza kinu amerykańskiemu – umiejętności kodowania w atrakcyjnej fabule zjawisk determinowanych przez społeczno-polityczne relacje i pejzaż kulturowy epoki. Także popularność, narodziny i zmierzch poszczególnych gatunków lub tendencji kinematograficznych nie wynika z decyzji tego czy innego producenta lub reżysera, lecz stanowi rezultat wielu czynników natury ideologicznej, technologicznej, finansowo-organizacyjnej, a w konsekwencji też narracyjno-estetycznej. Tak było w historii Hollywood wielokrotnie: gdy w latach trzydziestych informacje o ekspansji Hitlera zaczęły docierać za Atlantyk, w Hollywood powstała seria filmów sławiących dzieje Wielkiej Brytanii, kreując w ten sposób nastrój narodowej więzi między Anglikami i Amerykanami. W latach pięćdziesiątych, ze strachu przed inwazją ZSRR i bronią masowego rażenia, zrealizowano serię uroczych filmów science fiction. Z kolei, dramatyczny wzrost przestępczości i społeczno-ekonomiczna degradacja amerykańskich miast przyczyniła się do rozwoju na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych kontrkulturowego kina policyjnego. Wreszcie, późniejsze zwycięstwo w wyborach prezydenckich Ronalda

Reagana (1982) odrodziło konserwatywne gatunki sensacyjne, których fundamentami stały się: heroizm, rygoryzm moralny, prawicowość i patriotyzm.

Przykłady można by było mnożyć długo, bo hollywoodzkie kino znakomicie odzwierciedlało i odzwierciedla tkwiące w amerykańskim społeczeństwie lęki i obsesje, proponując dla nich atrakcyjną metaforykę, odpowiedniego bohatera i wyrazistą sankcję moralną. Kino czarne jest jednym z najwdzięczniejszych obiektów tego rodzaju badań i wielorakim źródłem amerykańskiego filmu *noir* zostanie poświęcony niniejszy esej. Po pierwsze, zaliczę do nich refleksy II wojny światowej i zimnowojenne lęki. Po drugie, opiszę kontrkulturowy wymiar kina czarnego, wynikający z krytycznej rewizji amerykańskich mitów sukcesu i bogactwa. Po trzecie, wyróżnię popularność psychoanalizy i egzystencjalizmu, które stanowiły podwaliny pod nową konstrukcję światopoglądową hollywoodzkich filmów. Na płaszczyźnie estetyczno-narracyjnej, której charakter stanowi konsekwencję powyższych czynników, dodam jeszcze wpływ poetyki i światopoglądu kina weimarskiego (zwłaszcza tendencji ekspresjonistycznej) oraz francuskiego realizmu poetyckiego i włoskiego neorealizmu.

KŁOPOTY Z DEFINICJĄ

W środowiskach akademickich do niedawna toczył się spór o gatunkową tożsamość kina czarnego. Częściej jednak fenomen filmu *noir* definiowano jako tendencję, styl lub nastrój hollywoodzkiego kina lat czterdziestych niż samodzielny gatunek filmowy. Za tą ostatnią koncepcją przemawiały wprawdzie wyrażone atrybuty gatunkowe, zwłaszcza te związane ze sferą ikonograficzną, a także w miarę odrębny światopogląd ówczesnych filmów, konwencjonalizacja wątków, zachowań i wyglądu bohaterów oraz systematyzacja wzorców narracyjno-dramaturgicznych. Niemniej w latach czterdziestych w zasadzie nie powstały osobne gatunki filmowe, a raczej niektóre z już istniejących przeżyły okres wzmożonej popularności i gwałtownej rekonstrukcji. Kino czarne najdoskonalej odnalazło się oczywiście w filmie detektywistycznym, ale realizowało się również w kinie gangsterskim, policyjnym, melodramatach, filmach wojennych, bokserskich, więziennych, thrillerach, a nawet dziełach wpisywanych w opisową kategorię hollywoodzkiego dramatu filmowego.

Raymond Durnat nazywa więc kino *noir* raczej filmowym cyklem, subgatunkiem bądź tonalnością¹, John Whitney traktuje film czarny jako amalgamat, wykorzystujący tradycję innych gatunków², Alfred Appel preferuje określenia: tonal-

¹ R. Durnat, *Genre populism and social realism*, „Film Comment” 11, 1975, nr 4, s. 21.

² J.S. Whitney, *A filmography of film noir*, „Journal of Popular Film” 1976, nr 5, s. 321.

ność, nastrój lub styl³, a Robert Sklar, dołączając do kina czarnego thrillery Hitchcocka i komedie Prestona Sturgesa, mówi o nastroju lat czterdziestych⁴. Bodaj największy znawca filmu czarnego, Porfirio, sytuuje to zjawisko pomiędzy koncepcją gatunku definiowanego w optyce historycznej a koncepcją czysto teoretyczną i krytyczną⁵.

Specjalnie zaznaczam ten spór, albowiem w miarę wpływu czasu pojęcie filmu czarnego pęczniało i rozrastało się, a samo skorelowanie zjawiska z opowieściami o Philipie Marlowe lub Samie Spadzie po prostu nie wystarczało. Jądrzem kina *noir* pozostały bez wątpienia filmy detektywistyczne i kryminały – w tych gatunkach powstały bowiem dwa najważniejsze dzieła wczesnej fazy zjawiska: *Sokół maltański* (*The Maltese Falcon*) Hustona i oparty na strukturach gatunkowych *Obywatel Kane* (*Citizen Kane*, oba 1941) Wellesa. Ale charakterystyczne dla tych filmów zabiegi fabularne, narracyjne i techniczne szybko uległy popularyzacji i stały się obowiązującym wzorcem dla dużej części powstających w Hollywood filmów – niekoniecznie detektywistycznych. To rozszerzenie pojęcia kina czarnego wyraźnie dowodzi, w jak silnym stopniu amerykańskie kino lat czterdziestych zostało poddane presji pozafilmowych czynników. To one dokonały znaczącego przeobrażenia klasycznych gatunków, które w tej dekadzie niejednokrotnie zasłużyły na dookreślenie *noir*. Stąd, jak wspominałem, Sklar wpisuje w tę kategorię komedie Sturgesa i „kobiece” thrillery duetu Selznick–Hitchcock, a bez problemu można by było jeszcze dodać powstające podówczas A-klasowe filmy Warner Bros: *Casablankę* (1942) i *Mildred Pierce* (1945), przedsięwzięcia niezależnego producenta Marka Hellingera oraz kręcone pod opieką Louisa de Rochemonta realistyczne filmy społeczno-polityczne Henry’ego Hathawaya i Elii Kazana. Warto pamiętać, że w Hollywood pałeczkę najbardziej wpływowej wytwórni przejęli od MGM Warnerowie, którzy zawsze lepiej sobie radzili, gdy pojawiało się zapotrzebowanie na kino bardziej brutalne, pesymistyczne i kontrkulturowe, zwykle osiąganego w gatunkach sensacyjnych (*casus* filmu gangsterskiego wczesnych lat trzydziestych i policyjnego z przełomu kontrkultury). Ale także inne wytwórnie – przede wszystkim przeżywająca rozkwit RKO – nawiązały romans z kinem czarnym.

Gdy na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych upomniano się o mniej defetystyczne kino, a w dodatku Hollywood musiał zmierzyć się z konkurencją ze strony telewizji, film *noir* umarł szybko i niemal bezboleśnie. Odradzał się jeszcze wielokrotnie: przetrwał w amerykańskim kinie niskobudżetowym lat pięćdzie-

³ A. Apel Jr., *The end of the road: Dark cinema and Lolita*, „Film Comment” 10, 1974, nr 5, s. 25.

⁴ R. Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, New York 1994, s. 253.

⁵ R.G. Porfirio, *The Dark Age of American Film: A Study of American Film Noir (1940–1960)*, New Haven 1979, s. 9.

siątych, w wyszukanej formie szturmował Francję, a od lat siedemdziesiątych (aż po współczesność) incydentalnie pojawiał się w hollywoodzkich stylizacjach detektywistycznych (w tak zwanej kolorowej serii kina czarnego). I dopiero od tego czasu film *noir* mógł być traktowany jako w miarę osobny i transhistoryczny podgatunek kina sensacyjnego (choć wciąż żywiący się wzorcami fabularnymi zaczerpniętymi z filmu policyjnego, kryminału lub gangsterskiego). Wcześniej, w latach czterdziestych, stanowił raczej ów szczególny ton, nastrój i klimat, który oddziaływał na dużą część (ale jak zaznaczyć to pod koniec eseju – jednak marginalną) powstających w Hollywood filmów.

Analizowane zjawisko można podzielić na kilka etapów, a poniższą periodyzację czerpię z opracowania Porfirio. Amerykański historyk na początku wyróżnił czas eksperymentów (1940–1943), potem okres studyjnych filmów o prywatnych detektywach (1944–1947), fazę quasi-dokumentalną i realistyczną (1948–1952), a wreszcie etap zmierzchu i rozpadu zjawiska (1953–1960)⁶. Za film inicjujący serię zwykle uważa się *Sokoła maltańskiego*, ale warto pamiętać o kilka miesięcy wcześniejszym dramacie gangsterskim *High Sierra* Raoula Walsha i niezmiernie wpływowym na kino lat czterdziestych *Obywatelu Kane* Wellesa. Dodajmy też, że film Walsha zapewne by nie powstał, gdyby nie późna seria filmów gangsterskich Warnera *Szalone lata dwudzieste* (*The Roaring Twenties*, 1939), a zwłaszcza *Skamieniały las* (*The Petrified Forest*), natomiast *Obywatel Kane* wyrósł z rodzącej się na przełomie dekad tendencji kina społecznie i politycznie zaangażowanego: *Nie zapomną* (*They Won't Forget*, 1937), *Grona gniewu* (*The Grapes of Wrath*, 1940), a także Warnerowskiej serii filmów biograficznych.

Za kres kina czarnego najczęściej przyjmuje się *Śmiertelny pocałunek* (*Kiss Me Deadly*, 1955) Roberta Aldricha, który nie tylko zdynamizował proces dekompozycji konwencji *noir*, ale także pchnął tego rodzaju filmy w przestrzeń kina niskobudżetowego i pozastudyjnego. Wielkie wytwórnie odąd już rzadko sięgały po film czarny, choć warto w tym kontekście zwrócić uwagę na fantasmagoryczny thriller *Noc myśliwego* (*The Night of the Hunter*, 1955) Charlesa Laughtona, długo nierozpowszechniany w Stanach Zjednoczonych *Dotyk zła* (*Touch of Evil*, 1958) Orsona Wellesa, a w następnej dekadzie: *Psychozę* (*Psycho*, 1960) Hitchcocka, *Przylądek strachu* (*Cape Fear*, 1962) J. Lee Thompsona i *Z zimną krwią* (*In Cold Blood*, 1967) Brooksa. Potem upowszechniła się jednak kolorowa taśma i film czarny stał się jednym z tych sentymentalno-nostalgicznych gatunków, które przeżyły rozkwit w kontestacyjnym Hollywood.

Temporalne ramy i periodyzacja kina czarnego nie następują więc szczególnych kłopotów, stosunkowo łatwo jest także wychwycić zdarzenie, od którego zaczęto używać kategorii film *noir*. Pojęcie to przybyło do Stanów Zjednoczonych z Francji. Pierwszym, który go użył, był ponoć Nino Frank, który w sierpniu 1946 roku na łamach „L'Écran français” napisał: „Te czarne (*noir*) filmy nie mają już ni-

⁶ *Ibidem*, s. 17.

czego wspólnego z czymś, co nazywamy filmami detektywistycznymi”⁷. W ten sposób odniósł się do niezwyklego desantu amerykańskiego kina sensacyjnego, które latem 1946 roku zawojowało paryskie kina. Pokazano wtedy (niekiedy z kilkuletnim opóźnieniem): *Sokoła maltańskiego*, *Laurę* (1944), *Żegnaj kochanie* (*Murder, My Sweet*, 1944), *Podwójne ubezpieczenie* (*Double Indemnity*, 1944) i *Kobietę w oknie* (*The Woman in the Window*, 1944). Fenomen nowego, czarnego kina sensacyjnego spopularyzowali dwaj inni krytycy: Raymond Borde i Étienne Chaumeton, którzy po latach pokusili się o pierwszą systematyzację zjawiska⁸. Odtąd u nas używano spolszczonego określenia „czarny”, ale w Stanach Zjednoczonych – być może dla odróżnienia tego kina od kontekstu rasowego – pozostawiono francuski odpowiednik przymiotnika – „noir”.

ESTETYCZNO-NARRACYJNE ŹRÓDŁA KINA CZARNEGO

Fenomen amerykańskiego filmu czarnego wyrósł z kilku wzajemnie się przenikających zjawisk literackich i filmowych. Najważniejsza była oczywiście proza kryminalna, która uzbroiła kino czarne w nowy typ bohatera, posępną wizję miasta, specyficzną narrację (zwykle pierwszoosobową) oraz odrobinę cynizmu i pesymizmu. Na nią nałożył się wpływ niemieckiego ekspresjonizmu filmowego, który wzbogacił kino czarne nie tylko o mroczną ikonografię, ale też intensywniejszy psychologicznie i socjologicznie wzorec światopoglądowy. Z kolei francuski realizm poetycki wniósł do filmu *noir* tak charakterystyczne dla niego atrybuty, jak: fatalizm, egzystencjalny absurd i przypadkowość życia, a także odczucie przegranego romantyzmu i zmiękczający ekspresyjną ikonosferę impresjonizm. Wreszcie, rozwijający się po 1945 roku włoski neorealizm natchnął amerykańskich filmowców odwagą quasi-dokumentalnych analiz środowiskowych, lewicową krytyką burżuazji i surowym językiem opowiadania. Wszystkie te źródła w fundamentalny sposób wpłynęły na ostateczny kształt płaszczyzny estetyczno-narracyjnej amerykańskiego kina czarnego.

NAWIĄZANIA LITERACKIE

Pierwszą z inspiracji była jednak literatura. Czarny kryminał pojawił się kilkanaście lat wcześniej niż czarny film i w agresywny sposób przejął kontrolę nad popularną literaturą dla mężczyzn, spychając na margines wcześniej królujące westerny. Rozwijał się, podobnie jak literatura kowbojska, w tanich, drukowanych na niskiej jakości papierze, seriach wydawniczych i ukierunkowanych tematycznie czasopiśmie.

⁷ Cyt. za: A. Dickos, *Street with No Name. The History of the Classic American Film Noir*, Lexington 2002, s. 191.

⁸ R. Borde, É. Chaumeton, *Panorama du film noir américain (1941–1953)*, Paris 1955.

W panteonie najważniejszych autorów zwykle wymienia się: Dashiella Hammetta, Raymonda Chandlera, Grahama Greene’a, Jamesa M. Caina, Cornella Woolricha, Horacego McCoya, Dorothy B. Hughes, Willarda Huntingtona Wrighta i Ellery’ego Queena, choć warto pamiętać, że literaturą detektywistyczną, pisaną w zawrotnym tempie, trudniły się setki pisarzy, dziennikarzy, hobbystów i amatorów (na przykład wspomniany Ellery Queen był w rzeczywistości pseudonimem, pod którym ukrywała się para kuzynów, specjalistów od reklamy i *public relations* w Nowym Jorku). Tylko kilku z nich przetrwało próbę czasu, wprowadzając do swych dzieł nie tylko wyrafinowanie narracyjno-dramaturgiczne, grę z literackimi konwencjami lub pomyslową intrygę, ale także – co trzeba usilnie podkreślić – nutę filozoficznej zadumy, zwykle bliskiej poetyce i wizji świata proponowanej przez ważnego dla całej generacji – Ernesta Hemingwaya.

W dużym stopniu to dzięki niemu w Stanach Zjednoczonych powstał odmienny od tradycji europejskiej (zwłaszcza wiktoriańskiej i edwardiańskiej) wariant kryminału detektywistycznego. W tym pierwszym wzorcu świat był uporządkowany i oparty na racjonalnym porządku wartości, klas społecznych i kodów prawnych. Punktem wyjścia fabuł było wprawdzie odczucie chaosu spowodowanego zachowaniem przestępcy (zabójstwo, porwanie, kradzież), ale tego rodzaju destrukcyjne działania szybko były naprawiane zdolnościami intelektualnymi wywodzącego się ze środowiskowej elity detektywa. Wiktoriański kryminał opierał się na idei porządkowania, przywracania logiki i pacyfikowania incydentalnego (a nie permanentnego – jak to będzie w literaturze czarnej) zła. Takie były recepty i strategie działania Sherlocka Holmesa Arthura Conan Doyle’a i Herkulesa Poirota Agathy Christie, a wcześniej też detektywa-dżentelmena, pana Dupina, Edgara Allana Poe.

Tymczasem w Stanach Zjednoczonych zaczęto praktykować nowatorski typ kryminału. W książkach-bookletach i czasopismach określanych mianem „pulp magazine” (takich jak: „Black Mask”, „Detective Fiction Weekly”, „Action Detective” i „Dime Mystery”) pojawili się: Philo Vance (Wrighta), Sam Spade (Hammetta), Philip Marlowe (Chandlera), a później słynny Mike Hammer (Mickeya Spillane’a). Protagonisci czarnej literatury już nie wywodzili się z wyższych sfer, należeli częściej do ubogiego mieszczaństwa, dorastali w dzielnicach proletariackich, charakteryzowali się brakiem ogłady i etykiety, a czasem też ignorancją artystyczną i środowiskową. Z lekceważeniem traktowała ich burżuazja i arystokracja, z niechęcią odnosiła się też policja i świat przestępców. Bohaterów zdradzały również przebiegłe kobiety.

Ten typ protagonisty został przejęty także z prozy Hemingwaya. Bohatera literatury czarnej charakteryzowała samotność, czasem mizantropia, cierpienie z powodu doznanych krzywd, a także nieufność skorelowana z postulatami lojalności wobec partnera i klienta. Definiował go hemingwayowski romantyzm, często zranienie wydarzeniem z przeszłości (zdradą lub śmiercią ukochanej kobiety albo poczuciem winy), a także pancerz nieczułości, ironii, a nawet cynizmu, który z kolei skrywał

wrażliwość, tęsknotę za uczuciem i wewnętrzny rygorizm moralny. To on właśnie chronił bohaterów przed doświadczaniem na co dzień złem, chciwością, zazdrością i egoizmem, pchającymi napotkane osoby ku zbrodniom i zdradom. Autorzy czarnej literatury czerpali z Hemingwaya, ale potrzebowali dla swych opowieści własnej scenerii – wielkomiejskiej dekoracji, zwykle Los Angeles i San Francisco (bo pogmatwane narodowościowo Chicago i Nowy Jork uznano za *entourage* literatury i kina gangsterskiego lub policyjnego, a nie detektywistycznego). Hammett i Chandler znakomicie podkreślali w tych miastach kontrast między bogactwem dzielnic willowych, usytuowanych na wzgórzach Hollywood Hights lub Beverly Hills, a podrzędnymi klubami nocnymi, tanimi hotelikami, kafeteriami lub zaułkami Chinatown. Najważniejsze było dla nich jednak odczucie zła – stanu niezmiennego, którego pokonanie w poszczególnych śledztwach mogło przynieść jedynie chwilowy triumf i pozorny happy end. Część dzieł literackich powstawało jeszcze w okresie Wielkiego Kryzysu, przenosząc lęki ekonomiczne na płaszczyznę niepokojów egzystencjalno-moralnych, natomiast film *noir* wyprowadził diagnozę społeczno-psychologiczną już z doświadczeń II wojny światowej. Ponura wizja świata pozostała jednak niezmienna.

W kinie czarnym, choć dominowali detektywi, z czasem zaczęli pojawiać się także policjanci: *Laura*, *Nagie miasto* (*The Naked City*, 1948), *Bannion* (*The Big Heat*, 1953), *Historia policjanta* (*Detective Story*, 1951), czasem gangsterzy: *Mordercy* (*The Killers*, 1946), *Biała gorączka* (*White Heat*, 1949), *Asfaltowa dżungla* (*The Asphalt Jungle*, 1950), a niekiedy wplątani w dziwne afery everymani: *Podwójne ubezpieczenie*, *Kobieta w oknie* lub *Key Largo* (1948). Na wiele z tych filmów wpływ mieli pisarze, adaptowani bądź wykorzystywani w charakterze scenarzystów. Spośród autorów literatury detektywistycznej na plan pierwszy wysunęli się Dashiell Hammett (1894–1961) i Raymond Chandler (1888–1959).

Pierwszy z nich sam był przez jakiś czas detektywem, zatrudnionym w Agencji Pinkertona. W latach dwudziestych zaczął publikować w czasopiśmie literackich, zwłaszcza w „Black Mask”, a w 1930 roku wydał najsłynniejszego w karierze *Sokoła maltańskiego*, od którego adaptacji zaczął się także filmowy *noir*. W 1934 roku Hammett opublikował skandalizującego *Papierowego człowieka*, potem związał się z amerykańską lewicą i zarzucił karierę pisarską. Po latach, w atmosferze maccartyizmu, został nawet osadzony w więzieniu. Do historii przeszedł jako ojciec postaci Sama Spade’a, jednej z najbardziej interesujących w czarnym kryminale.

Słynniejszy od niego stał się tylko Philip Marlowe, przedstawiony światu przez Chandlera w 1939 roku – wówczas wydano, poprzedzony serią opowiadań, *Głęboki sen*⁹. Marlowe’a wprowadzono do kina w takich filmach, jak: *Czas na zabójstwo* (*Time to Kill*, 1942), *Żegnaj kochanie*, (*Farewell, My Lovely* 1975), *Wielki sen* (*The Big Sleep*, 1946), a także w nakręconej kamerą subiektywną *Tajemnicy jeziora*

⁹ Tłumaczenie filmowej adaptacji było inne – *Wielki sen*.

(*Lady in the Lake*, 1946) i we *Wspaniałym dublonie* (*The Brasher Doubloon*, 1947). Renesans popularności Chandler przeżył w dobie kontestacji, stając się jej melancholijnych negatywem: *Marlowe* (1969), *Długie pożegnanie* (*The Long Goodbye*, 1973), *Żegnaj kochanie* (*Farewell, My Lovely*, 1975) i *Wielki sen* (*The Big Sleep*, 1978) – te dwa ostatnie z udziałem jedyne go konkurenta Bogarta – Roberta Mitchuma.

EKSPRESJONIZM NIEMIECKI

Wpływ niemieckiego ekspresjonizmu na amerykański film *noir* jest w równym stopniu doceniony, co przeceniony. Niektórzy autorzy piszą nawet o niemiecko-amerykańskiej szkole filmowej, podkreślając wpływ na powstające w latach 1944–1947 hollywoodzkie dzieła imigrantów z Niemiec i Austrii. Wszystkim im przewodził Fritz Lang, który skupił wokół siebie: Ottona Premingera, Roberta i Kurta Siodmaków, Williama Dieterlega, Douglasa Sirka, Maxa Ophülsa, Billy’ego Wildera, Edgara Ulmera i Ukraińca Anatole’a Litvaka. Trudno im odmówić chwały. To oni wprowadzili do filmów elementy krytyki społecznej – Lang już w *Jestem niewinny* (*Fury*, 1934), a także pogłębioną psychologię – Preminger w *Laurze* i Litvak w *Przepraszam, pomyłka* (*Sorry, Wrong Number*, 1948) oraz gotycki nastrój grozy – Siodmak w *Krętych schodach*. Z pewnością na pesymistyczny charakter kręconych podówczas filmów musiał wpłynąć także doświadczany przez niemieckich imigrantów nastrój zastraszenia i powszechnie odczuwany ostracyzm (wszyscy oni – nawet słynny Tomasz Mann – byli objęci obowiązkiem przestrzegania godziny policyjnej), a przede wszystkim poruszająca świadomość zagłady porzuconej za oceanem ojczyzny. Ale czy coś więcej? Zwolennicy wpływu Niemców na amerykańskie kino czarne wyróżniają w tym kontekście jeszcze dwie kwestie: promocję psychoanalizy oraz ekspresjonistyczną stylizację sfery ikonograficznej.

Niewątpliwie takie filmy, jak *Kobieta w oknie*, *Laura* i *Kręte schody*, wyrosły z fascynacji freudyzmem, choć niemieckojęzyczni imigranci odnosili się do niego z nieco większym dystansem niż naoczas Hitchcock. Poza tym Hollywood fascynował się psychoanalizą już w latach dwudziestych – choćby w twórczości innego imigranta z Wiednia – Ericha von Stroheima i od kolejnego pokolenia Niemców i Austriaków niewiele musiał się w tej sferze uczyć. Pewną wątpliwość budzi również tak często podkreślany związek między filmem czarnym a ekspresjonizmem w sferze plastycznej. Na pozór związki są oczywiste, a ikonografia kina czarnego budzi skojarzenia z wyrafinowanymi plastycznie nurtami epoki weimarskiej. W latach czterdziestych został więc wyróżniony agresywny światłocień i niski klucz oświetlenia, a akcja filmów rozgrywała się w nocy, w naturalnym pejzażu zbrodniczych instynktów i zachowań o kontrkulturowej dynamice. W ikonosferze kina czarnego częściej niż zwykle pojawiały się również przedmioty i obiekty multiplikujące bądź zniekształcające przestrzeń lub twarze filmowych postaci: deszcz, kałuże, lustra, zwierciadła i okna. Stanowiły one prostą sugestię podwojenia bohaterów i ilustrowa-

ły charakterystyczne dla filmu *noir* motywy: hysterii, amnezji, paranoi, schizofrenii i ukazania drugiej strony osobowości. Świadomość istnienia innego (i straszniejszego) ja wewnątrz nas samych oczywiście korespondowała z odkryciami psychoanalizy i – w pewien sposób – pozwalała lepiej zrozumieć skłonność człowieka do popełniania masowych zbrodni, których opisy trafiły za ocean po II wojnie światowej.

Oprócz tego, warto pamiętać, że kino czarne – podobnie jak ekspresjonizm – należało do tych nurtów filmowych, dla których głównym elementem strategii światopoglądowo-estetycznej był prymat subiektywizmu i ambicje introspekcyjne. To one zdecydowały, że świat przedstawiony filmów filtrowano przez spojrzenie, bądź nawet odczucia bohaterów. Stąd film *noir*, po bardziej steatralizowanej dekadzie lat trzydziestych, przywrócił bliższą kinu niememu poetykę dynamicznych zbliżeń, detali, nietypowych perspektyw i kątów ustawienia kamery. Podczas gdy ekspresjonizm ten rodzaj estetyki wyprowadził z dziedzictwa niemieckiego romantyzmu, to film czarny ilustrował naturalne dla swych czasów katastroficzne lęki. Oba uczyniły to przez fabuły skoncentrowane na emocjach filmowych bohaterów, często znajdujących się w pułapce zazdrości, chciwości, destrukcyjnej namiętności oraz patologicznej osobowości.

Ikongrafię kina czarnego uzupełniał także proces fetyszyzacji przedmiotów i rytualizacji czynności. Czasem metaforyzowały one samotność, izolację, pułapkę lub uwięzienie bohatera (stąd tak częste żaluzje, kraty, drzwi i klaustrofobiczne pomieszczenia); niekiedy sugerowały napięcie seksualne (stąd szminki, futra, tanie hoteliki wynajmowane na godziny lub nocne kluby), nierzadko zaś budowały klimat wielkowiejskiej egzystencji (stąd samochody, telefony, odbite w kałużach neony i ciemne zaułki). To w okresie kina czarnego nadano zwykłym przedmiotom walor niemal magiczny, a na pewno prowadzący do mitologizacji (takie były beżowe i popielate męskie płaszcze, kapelusze, zapalniczki i czynność palenia papierosów, a także szklaneczka whiskey stojąca na blacie nocnego pubu i matowa szyba z nazwiskiem zdobiąca drzwi gabinetu detektywa).

Te ostatnie elementy miały już niewiele wspólnego z niemieckim ekspresjonizmem. Wydaje się nawet, że na gruncie wizualnym kino czarne większą inspirację czerpało z malarstwa Edwarda Hoppera i jego melancholijnych, niemal bezludnych pejzaży: skrzyżowań ulic, stacji benzynowych, nocnych barów i biur po godzinach pracy. To o jego najsłynniejszym obrazie, *Nighthawks* (1942), Abraham Polonsky, autor *Force of Evil* (1948), pisał: „[W trakcie prac nad filmem] wyszedłem i kupiłem album z reprodukcjami obrazów Hoppera – Trzecia Aleja, kafeteria, tylne oświetlenie, opustoszałe ulice. Nawet gdy pojawiali się tam przechodnie, to nie było ich widać. W dziwny sposób otoczenie zdominowało tam ludzi”¹⁰. Film czarny w większym stopniu wyrażał ową melancholijną rezygnację, dystrakcję i zadumę niż ekspresyjną i niekiedy groteskową motorykę kina niemieckiego.

¹⁰ E. Sherman, M. Rubin, *The Director's Event: Interviews with Five American Film-Makers*, New York 1970, s. 19–20.

Nie lekceważąc wpływu Langa i jego młodszych niemieckich wyznawców na ikonosferę kina czarnego, warto więc zauważyć, że część inspiracji plastycznych nie wyrosła jednak ze studiów nad ekspresjonizmem. Na charakter plastyki filmu *noir* w większym stopniu niż oni wpłynął bowiem nie tylko Hopper, ale też Welles ze swoim *Obywatелеm Kane'em*. I choć on sam nie odzęgnywał się od tradycji europejskiej, to plastyczną dynamikę swej poetyki, rozwijaną także w kolejnych dziełach, przejął nie z filmów Langa, Wienego lub Murnaua, lecz od ich wspólnego nauczyciela – Maxa Reinhardta. Welles, w trakcie pobytu w Europie w latach trzydziestych, zetknął się bowiem z inscenizacjami niemieckiego reżysera i charakterystyczne dla niego: światłocień, tłum statystów, monochromatyczna i surowa dekoracja, wielkie przestrzenie – wprowadził już w przedstawieniach swojej nowojorskiej grupy teatralnej – Mercury Theater Company. Związek z utalentowanym Greggim Tolandem pozwolił jedynie przenieść tę tradycję (teatralną, a nie filmową) na plan hollywoodzkiego debiutu.

I w ten sposób docieramy do – być może najważniejszej – obserwacji, która obniża wartość wpływu Niemców na amerykańskie kino czarne. Toland należał do najbardziej utalentowanych operatorów lat trzydziestych i czterdziestych, ale otoczony był gromadą innych wybitnych realizatorów obrazu, których talent rozkwitł właśnie w okresie kina czarnego. Wśród nich niemal nie znajdziemy operatorów wcześniej związanych z wytwórniami niemieckimi (może z wyjątkiem Franza Planera – współpracownika Roberta Siodmaka, choć ten do swych najbardziej gotyckich *Krętych schodów* wynajął imigranta z Włoch – Nicholasa Musuraca). Do czarnych filmów nie był zapraszany nawet wielki Karl Freund, który odpowiadał za plastykę *Undercurrent* (1946) Vincente Minnellego i dość steatralizowanego *Key Largo* (1948) Hustona. W zamian będą dominować Amerykanie: James Wong Howe, Joseph La Shelle, John F. Seitz, Lee Garmes, Lucien Ballard, Tony Gaudio, Sol Polito, John Alton, Charles Lang i weteran William Daniels. Nawet do nadzwyczaj ekspresyjnego *Trzeciego człowieka* (*The Third Man*, 1949) wiedeńskie zdjęcia zrealizował Australijczyk – Robert Krasker. Ten ostatni, wraz z La Shelle (za *Laureę*) i Danielsem (za *Nagie miasto*), odebrał za swą pracę statuetkę Oscara. Nie brakowało im zatem talentu i pomysłowości, a potrzeba dynamizacji oprawy plastycznej, która po bardziej statycznej dekadzie lat trzydziestych trafiła również do Hollywood, pozwoliła na odświeżenie technik i konwencji znanych jeszcze z epoki kina niemego.

Hollywoodzcy operatorzy nie potrzebowali więc pomocy ze strony Niemców, bardziej przydatne okazały się raczej zmiany technologiczne, do których doszło w drugiej połowie lat trzydziestych. Wówczas wprowadzono na plan zdjęciowy nowoczesne obiektywy szerokokątne, bardziej ruchliwe kamery, rozbudowano park oświetleniowy i wykorzystano czulszą taśmę filmową¹¹. To dzięki nim właśnie Toland, jeszcze przed poznaniem Wellesa, mógł eksperymentować niskim kluczem

¹¹ T. Schatz, *Boom and Boost. American Cinema in the 1940s*, Berkeley-Los Angeles-London 1997, s. 233.

oświetlenia na planie *Wichrowych wzgórz* (*Wuthering Heights*, 1939) Williama Wylera i łączyć bogactwo kadru z odczuciem dokumentalizmu na planie *Gron gniewu* Johna Forda. I z tymi doświadczeniami wkroczył na plan kina czarnego.

FRANCUSKI REALIZM POETYCKI

Tak jak przeceniany jest wpływ ekspresjonizmu na amerykański noir, tak warte większej uwagi jest oddziaływanie nań francuskiego realizmu poetyckiego. W tym wypadku trudno jednak mówić o bezpośrednich inspiracjach. Wprawdzie do Hollywood trafili: Jean Renoir, Julien Duvivier i operator Jeana Vigo – Borys Kaufman, ale znajomość *Bestii* (*La chienne*, 1933) Renoira lub *Ludzi za mgłą* (*Le quai des brumes*, 1937) Marcela Carné na pewno nie była w Hollywood duża i decydująca. W większym stopniu można więc mówić o swoistym pokrewieństwie światopoglądowym obu nurtów, które można dostrzec zarówno na płaszczyźnie fabularnej, jak i estetycznej.

Po pierwsze, francuski realizm poetycki i amerykański film noir dzieliły podobny typ romantycznego fatalizmu, wyrażonego pesymizmem, egzystencjalną rezygnacją i zgaszoną motoryką filmowych postaci. Trudno nie znaleźć wspólnych elementów w konstrukcji fabularnej *Morderców Siodmaka* i *Brzasku* (*Le jour se lève*, 1938) Carné – w obu wypadkach bohaterowie czekają w bezruchu na emisariuszy śmierci i jedynie w pasywnym odtwarzaniu przeszłości wychodzą poza klaustrofobiczną przestrzeń swych sypialni. Po drugie, oba nurty połączyła podobna sceneria zdarzeń: miejskie zaułki, tanie hotele, czynszowe kamienice lub sugerujące metaforykę dworce, porty bądź (już bardziej w Ameryce) stacje benzynowe. Po trzecie, akcja tych filmów zgodnie rozgrywała się w nocy, często w towarzystwie siąpiącego deszczu lub we mgle. Warto przy tym pamiętać, że amerykański film czarny – choć generalnie wiązany jest z niemieckim ekspresjonizmem – to czasami wydawał się bliższy francuskiemu z ducha impresjonizmowi – z rozmytymi kształtami przedmiotów i twarzy, zamglonymi przestrzeniami, abstrakcyjną grą świetlnych refleksów, ale przede wszystkim z klimatem melancholii i bezsilności.

Po czwarte, z francuskim realizmem poetyckim amerykański film noir dzielił także typ protagonisty – zwykle wywodzącego się z proletariatu, ale wpędzonego w sytuację i role naznaczone wzniosłą symboliką (stąd wspólne motywy inspirowane tragedią antyczną lub szekspirowską). Po piąte, francuski romantyzm lat trzydziestych stworzył interesujący wzorzec melodramatycznego kina sensacyjnego, łączącego motyw zbrodni, szaleństwa i destrukcyjnych namiętności z liryzmem i miłosną fabułą. Interesującym wyróżnikiem stał się przy tym fakt, że niekiedy mężczyzna (u Francuzów zwykle Jean Gabin) stawał się nośnikiem męskich własności (zdecydowania, dominacji lub władzy). W obu nurtach męski bohater często był degradowany z uprzywilejowanej pozycji podmiotu zdarzeń i zepchnięty do roli pasywnego przedmiotu czyichś działań. W amerykańskiej wersji noir stawał

się często zakładnikiem pięknej i pozbawionej skrupułów kobiety, w wersji francuskiej – raczej bezosobowego przeznaczenia. Kobięce postaci realizmu poetyckiego, choć nabierały już cech *femme fatale*, jeszcze nie mogły imponować powabem, erotyzmem i cynizmem – który dopiero w Ameryce nabral efektownych proporcji.

Najważniejszym łącznikiem obu nurtów był jednak egzystencjalizm, który został spopularyzowany dopiero po II wojnie światowej, ale już w kinie Marcela Carné, a potem amerykańskich filmach Roberta Siodmaka, Billy’ego Wildera i Johna Hustona został poddany twórczej adaptacji. I choć egzystencjalizmowi poświęcę dłuższy fragment w dalszej części eseju, już teraz warto przypomnieć, że jego barwna i atrakcyjna dla filmowców forma nie narodziła się w Niemczech (gdzie egzystencjalizm ubrany był w dość hermetyczny język), ale właśnie we Francji, w różnorodnej gatunkowo literaturze Sartre’a i prozie Gide’a. Carné nie mógł się jeszcze nimi inspirować, ale kręcąc choćby *Hôtel du Nord* (1938), doskonale wy-czuł podobny rodzaj światopoglądu i antycypującego katastrofę pesymizmu.

WŁOSKI NEOREALIZM

Wpływ włoskiego neorealizmu na charakter i rozwój amerykańskiego *film noir* w zasadzie nie został jeszcze podniesiony. Na pozór nie powinno to dziwić, bo filmy Roberta Rosselliniego, a zwłaszcza Vittoria de Siki i Giuseppe de Santisa powstawały dokładnie w tym samym czasie co czarne dzieła Hustona, Wildera i Siodmaka. Ale podobnie jak było to w wypadku francuskiego realizmu poetyckiego, można i tutaj mówić o szczególnym pokrewieństwie światopoglądowym obu nurtów, który zwłaszcza w zaangażowanych społecznie dziełach Henry’ego Hathawaya, Abrahama Polonsky’ego, Nicholasa Raya i Julesa Dassina jest dobrze widoczny. Poza tym trudno zapomnieć o wielkiej estymie, jaką w ówczesnym Hollywood darzono obrazy włoskiego neorealizmu (pierwsze Oscary, w jeszcze nieformalnej kategorii filmów zagranicznych, trafiały w ręce de Siki, a jego *Złodziei rowerów* (*Ladri di biciclette*, 1948) od razu uznano za jedno z arcydzieł). Warto przy tym pamiętać, że wspólnym fundamentem powstającego po zakończeniu II wojny światowej kina stały się różnorodne nurty filmowego realizmu, które musiały trafić też do Stanów Zjednoczonych.

Popularność ta wyływała z kilku źródeł pojmowanych zarówno na płaszczyźnie estetycznej i etycznej, jak i technologicznej. Przede wszystkim stanowiła zwrot filmowców ku światu niepoddanemu przeobrażeniom, rejestrowanemu w możliwie najbardziej realistyczny, niekreacyjny i wierny sposób. Powojenna trauma, która w postaci kina czarnego dotarła też do Hollywood, w Europie spopularyzowała przekonanie, że artysta w zasadzie nie ma prawa oddawać się uciechom konwencjonalnego i eskapistycznego widowiska filmowego, lecz tworzyć kino postulatywne – najlepiej opisujące egzystencję klas niższych. Przekonanie to najlepiej wyraził

naocznie Theodor Adorno w słynnej maksymie, że pisanie poezji po Auschwitz jest barbarzyństwem. Wprawdzie szybko okazało się, że filmowy realizm jest zwykłą ideą, a każdy reżyser, pragnąc pozostać wiernym rejestratorom otoczenia, i tak musi poddać się jednej z konwencji filmowego realizmu – to i tak ten rodzaj ambicji stał się wspólnym mianownikiem postneorealistycznego kina: zwłaszcza francuskiej Nowej Fali, angielskich Młodych Gniewnych, Szkoły Polskiej, nowego kina z Czechosłowacji i Węgier, ale też praktyk wspomnianych wyżej amerykańskich filmowców.

W Europie patronem takiego kina był Roberto Rossellini. W Stanach Zjednoczonych jego mecenasami byli producenci Louis de Rochemont i Mark Hellinger. Pierwszy z nich już w 1935 roku, dla nowo powstałej wytwórni Twentieth Century Fox, zaczął wydawać kronikę filmową *March of Times*, tworząc wzorzec filmowego dokumentu, emocjonalnego i zideologizowanego, ale hołdującego postulatowi ekranowego realizmu. W 1943 roku De Rochemont zrezygnował z pracy nad *March of Times*, przez jakiś czas odpowiadał za kroniki frontowe, a po zakończeniu wojny otrzymał od Darryla Zannucka zadanie stworzenia w wytwórni serii filmów o neorealistycznym charakterze. Tak powstały dzieła Elii Kazana *Bumerang* (*Boomerang!*, 1947), a zwłaszcza Henry'ego Hathawaya *Dom na 92 Ulicy* (*The House on the 92nd Street*, 1945). De Rochemont już nie nadzorował kolejnych obrazów tego drugiego reżysera, ale to właśnie Hathaway nakręcił klasyczne filmy amerykańskiego realizmu: *Pocałunek mordercy* (*Kiss of Death*, 1947) i *Dzwonić Northside 777* (*Call Northside 777*, 1948).

Pierwszy z nich przedstawiał historię drobnego przestępcy, który jedynie dzięki współpracy z prokuraturą mógł odzyskać wolność i rozpocząć nowe życie. Jednak po wyjściu z więzienia czekały go tylko cierpienia: śmierć żony, lęk o bezpieczeństwo dzieci i nieodzowna zemsta brutalnego gangstera, który mimo zeznań nie trafi za kratki i szykuje na bohatera zemstę. Tymczasem drugi z filmów Hathawaya stanowił rekonstrukcję dziennikarskiego śledztwa prowadzonego w obronie polskiego imigranta skazanego za w rzeczywistości niepopelnione morderstwo. Oba, mimo sensacyjnej fabuły, starały się wprowadzić do amerykańskiego kina nieznany wcześniej poziom realizmu.

Ważną osobowością kina o realistycznych ambicjach był także Mark Hellinger, najpierw pracownik Warner Bros, a potem niezależny producent, który wypromował talent Burta Lancastera i Julesa Dassina. Tego pierwszego obsadził już w pierwszym swym przedsięwzięciu – *Mordercach* R. Siodmaka, z tym drugim współpracował przy dwóch filmach: *Brutalnej sile* (*Brutal Force*, 1947) i *Nagim mieście*. Wszystkie trzy filmy Hellingera stały się artystycznymi wydarzeniami kina hollywoodzkiego. Adaptacja E. Hemingwaya była tym – wspomnianym już – oczekiwaniem głównego bohatera, Szweda, na przybycie płatnych zabójców. W serii retrospekcji poznajemy przeszłość protagonisty, próbę wyplątania się z działalności przestępczej i chęć rozpoczęcia nowego życia z dala od wielkomiejskiego gangsteryzmu. Ten jednak

dopada go nawet na odległej prowincji, a zniechęcony bohater, rezygnując z dalszej ucieczki, tylko czeka na wyrok dawnych towarzyszy walki. Największe wrażenie pozostawiają po sobie jednak filmy Dassina. Więzienna *Brutalna siła* należy do najbardziej okrutnych filmów swoich czasów. Konwencjonalna fabuła, ogniskująca się wokół losów w sumie szlachetnego skazańca, który wzniesie bunt przeciw sadystycznym strażnikom, w rzeczywistości stanowiła pretekst do ukazania aktów przemocy z fizjologiczną dosłownością i rzadką w kinie intensywnością.

Inne było *Nagie miasto*, precyzyjna rekonstrukcja śledztwa prowadzonego przez nowojorską policję w sprawie morderstwa. Niezwykłość tego filmu wynikała – zabrzmiało to jak oksymoron – z jego zwyczajności. Dassin zrezygnował w *Nagim mieście* z melodramatycznej intrygi, udziału filmowych gwiazd, pełnych napięcia kulminacji, słownych potyczek i wyrafinowanej intrygi. Ukazał śledztwo jako znojny proceder, niekończących się przesłuchań, błędzenia wśród domysłów i liczenia na niespodziewany zbieg okoliczności. Nawet sama zbrodnia daleka była od fabularnego wyrafinowania wówczas kręconych kryminałów. Ważniejszy był koloryt miasta, surowość scenerii i udział naturšczyków, który pozwolił filmowi Dassina równać się z dziełami włoskich neorealistów.

Oprócz wymienionych wyżej obrazów do naturalistycznej serii amerykańskiego kina czarnego warto też zaliczyć: *T-Men* (1947) Anthony'ego Manna, *Force of Evil* Polonsky'ego, *Cry of the City* (1948) R. Siodmaka, *The Street with No Name* (1948) Williama Keighleya, *Panikę na ulicach* (*Panic in the Street*, 1950) Kazana, *He Ran All the Way* (1951) Johna Berry'ego, a także pozostałe, już nakręcone po śmierci Hellingera, ogniwa Dassiniowskiej tetralogii: *Złodziejski trakt* (*Thieves' Highway*, 1949) oraz *Noc i miasto* (*Night and the City*, 1950).

W żadnym z tych filmów nie sposób już było znaleźć zabiegów typowych dla niemieckiego ekspresjonizmu: zdeformowanych perspektyw, wyszukanych plastycznie kadrów i agresywnej metaforyki przedmiotów. Zwolennicy kina realistycznego wychodzili w zamian w plener, wkraczali z ekipą w autentyczne scenerie, niektóre obrazy zdejmowali ukrytą kamerą, a nawet naśladowali motorykę kamer reporterskich. I choć dziś ten rodzaj realizmu nie wytrzymuje próby czasu, a w porównaniu z naturalizmem epoki kontestacji wydaje się wręcz mało autentyczny, to i tak do ówczesnego kina – zwłaszcza hollywoodzkiego – wniósł wartościowy powiew nowości. Potem ten rodzaj estetyki odrodził się na jeszcze jeden sezon, w 1955 roku, i wówczas powstały: *Marty*, *Szkolna džungla* (*Blackboard Jungle*) i *Buntownik bez powodu* (*Rebel Without a Cause*). Ale na dobre zatriumfował dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Paradoksem będzie wówczas, że przeżywające rozkwit kolorowe kino czarne – *Długie pożegnanie* Roberta Altmana, *Chinatown* (1974) Romana Polańskiego, *W mroku nocy* (*Night Moves*, 1975) Arthura Penna i *Żegnaj kochanie* Dicka Richardsa – stanowią już będzie przejaw najczystszej kreacji.

TRUDNE CZASY

Gdy w Europie wybuchła wojna, Hollywood jeszcze się bawiło. Wprawdzie komedie stały się komediiodramatami (Chaplin, Sturges, Capra), kino kostiumowe zastąpiono filmami wojennymi, a na gruncie kina sensacyjnego rozwinął się film *noir*, to wciąż najważniejszym postulatem amerykańskich wytwórni był eskapizm, naznaczony wszak większą powagą, patriotycznym uniesieniem i nieco posępniejszą barwą. W pierwszej fazie II wojna światowa nie odcisnęła na kinie czarnym szczególnego piętna: po ataku lotnictwa japońskiego na Pearl Harbor film detektywistyczny nie znalazł bowiem uznania wśród producentów, którzy zaczęli promować mniej defetystyczne filmy gatunkowe. Na półki skierowano wówczas nie tylko dzieła naśladowujące *Sokoła maltańskiego*, ale na przykład zrealizowaną już w roku 1942 czarną komedię *Arszenik i stare koronki* (*Arsenic and Old Lace*) Franka Capry. Ten ostatni film na ekrany trafił dopiero w 1944 roku, gdy szala zwycięstwa przechyliła się na stronę aliantów. Wtedy również do amerykańskich kin wysłano długą serię czarnych kryminałów, z *Podwójnym ubezpieczeniem*, *Laurą* i *Kobietą w oknie* na czele.

Szybko okazało się, że film *noir* doskonale pasuje do dominujących po wojnie nastrojów – dalekich od triumfalizmu, przepojonych katastrofizmami i naznaczonych doświadczeniem okrucieństwa kończącej się wojny. Charakter zatem wówczas powstających kryminałów, filmów detektywistycznych, gangsterskich i policyjnych korespondował z klimatem czasów, ale przede wszystkim znakomicie metaforyzował mniej lub bardziej uświadomione lęki dzielone przez większość amerykańskiego społeczeństwa. Jak już wcześniej wspomniałem, pojawienie się lub zniknięcie pewnych gatunków, a także ich ewolucja i popularyzacja, zazwyczaj jest funkcją czynników zewnętrznych, a sam hollywoodzki film stanowi atrakcyjną dla społeczeństwa diagnozę czasów, stając się dla widza niekiedy instrukcją życia. Nie inaczej było w wypadku kina czarnego, a jego alegoryczno-terapeutyczny charakter można rozpatrywać, analizując kilka motywów: temat walki, postać *femme fatale*, kwestię utraty zaufania i wątki atomowej apokalipsy.

MOTYW WALKI

Choć kino hollywoodzkie od zawsze eksponowało sceny przemocy, promując gatunki oparte na wyróżnionym motywie fizycznej konfrontacji, to w okresie popularyzacji filmu czarnego proces ten uległ widocznej intensyfikacji. W dodatku, rozpatrywanej nie tylko na płaszczyźnie konwencji przedstawiania aktów przemocy, ale również w sferze ich kontrkulturowej specyfiki. Przykłady tego rodza-

ju filmów są liczne, bo w niemal każdym powstającym wówczas dziele można znaleźć wyrafinowaną intrygę służącą pozbyciu się kłopotliwej osoby (*Podwójne ubezpieczenie, Kobieta w oknie, Listonosz dzwoni zawsze dwa razy, Gasnący płomień*), albo scenę krwawej walki i sadystycznych tortur (*Żegnaj, kochanie, Brutalna siła, Noc i miasto, Caged* [1950]), albo obrazy psychicznej patologii (*Kręte schody, Zostaw ją niebiosom* [*Leave Her for Heaven*, 1945]), albo wizje fizycznych cierpień (*Przepraszam, pomyłka, Biała gorączka*), albo efektowne sceny śmierci (*Trzeci człowiek, Bannion*) lub intrygę skoncentrowaną – przynajmniej w obszer- nym fragmencie filmu – na temacie agonii (*Laura, Mordercy, Pocalunek śmierci, Oslawiona* [*Notorious*, 1946], *Zmarły w chwili przybycia* [*D.O.A.*, 1950]). II wojna światowa i strach przed potencjalną inwazją wroga (najpierw Japończyków, a potem Rosjan i Chińczyków) nastroiła Amerykanów stałym napięciem i ciągłym oczekiwaniem na konfrontację, która miała nadejść z morza, powietrza lub w wyniku działalności agentury i dywersantów. Gdy przyszedł 1945 rok, właśnie film *noir* stał się użytecznym medium, w którym budowane wcześniej napięcie mogło ulec terapeutycznej kanalizacji. Poza tym, wiadomości docierające zza Atlantyku i z frontów wojny na Pacyfiku prowadziły do niepokojącej konstatacji na temat zdolności człowieka do czynienia zła i próżno było wówczas wierzyć w jego altruizm, bezinteresowność i wrodzony potencjał dobra.

W dużym stopniu popularność motywu walki wynikała również z kontrkulturowego charakteru filmu *noir*. Stephen Farber w swoim eseju poświęconym kulturowym i ekonomicznym fundamentom amerykańskiego kina lat czterdziestych zwrócił uwagę na charakterystyczną w tamtych czasach rewizję mitu sukcesu¹². Choć autor zaznaczył, że przemoc w kinie amerykańskim była celebrowana jako czynnik nieodłącznie związany z amerykańskimi wartościami (warunkował bowiem pęd do sukcesu, promował indywidualistów i krytykował bierność), to właśnie w latach czterdziestych Hollywood pozwolił sobie na zdecydowaną krytykę mitologii „amerykańskiego snu” (stąd dekadę nieprzypadkowo inicjuje *Obywatel Kane*). Film *noir* ukazywał zwykle bohaterów, którzy dla ekonomicznego awansu mogli zabić, spiskować przeciw najbliższym, przedmiotowo traktować rozkochane uprzednio osoby, a w końcu dążyć do niezależności finansowej kosztem samotności i chorobliwej nieufności.

Z tej konstatacji wyrosła także popularyzowana pod koniec dekady seria filmów bokserskich – na przykład *Ciało i dusza* (*Body and Soul*, 1947) Roberta Rossena i *Czempion* (*Champion*, 1949) Marka Robsona – w których dążenie do sukcesu zostało dosłownie skorelowane z okrucieństwem, a bohaterowie, aby osiągnąć szczyt hierarchii społecznej, musieli dokonywać mniej lub bardziej legalnych aktów agresji. Przy tym zwycięstwo na ringu zwykle równoznaczne było z klęską w życiu osobistym – zdradą, samotnością i świadomością podległości rządzącym

¹² S. Farber, *Violence and the bitch goddess*, „Film Noir Readers” 1999, nr 2, s. 46.

mocodawcom. Grany przez Kirka Douglasa bohater *Czempiona*, Michael „Midge” Kelly, w jednej ze scen stwierdził: „Biznes boksinerski nie różni się niczym od innych biznesów, poza tym, że tu krew leje się otwarcie”. Trudno o bardziej dosadną krytykę amerykańskiego systemu kulturowo-ekonomicznego¹³.

FEMME FATALE

Jednak największym dowodem jego rozkładu stała się popularyzacja postaci *femme fatale*. Piękna, pełna czaru i powabu kobieta, która rozkochawała w sobie mężczyzn i czyniła to tylko po to, by przejąć przy ich pomocy majątek i władzę, stała się jednym ze znaków rozpoznawczych kina czarnego. Przykłady zimnych, wyrachowanych i inteligentnych kobiet można podawać godzinami: Brigid O’Shaughnessy w *Sokole maltańskim*, Alice Reed w *Kobiecie w oknie*, Phillis Dietrichson w *Podwójnym ubezpieczeniu*, Kitty Collins w *Mordercach*, Elsa Bannister w *Damie z Szanghaju* (*The Lady from Shanghai*, 1948), Verna Jarrett w *Białej gorączce*, Diane Tremayne w *Twarzy anioła* (*Angel Face*, 1952), a także tytułowe bohaterki: *Mildred Pierce*, *Gilda* (1946) i *Dziwnej miłości Marthy Ivers*. Grały je najpiękniejsze kobiety ówczesnego Hollywood, często osiągając wysoki poziom aktorskiego kunsztu: Mary Astor, Barbara Stanwyck, Gena Tierney, Rita Hayworth, Veronica Lake, Virginia Mayo i Joan Crawford. Chyba już nigdy w historii kina kobiety nie były równie pociągające erotycznie, a zarazem przebiegłe, niezależne, dominujące i przepojone swoistą pogardą wobec mężczyzn.

Popularyzacja postaci *femmes fatales* wynikała z kilku źródeł, spośród których pięć wydaje się najważniejszych. Po pierwsze, stanowiła atrakcyjną metaforę mizoginicznych lęków, które nawiedziły amerykańskie społeczeństwo tuż po zakończeniu II wojny światowej. Tego rodzaju reakcje nie stanowiły zresztą odstępstwa od wcześniej obserwowanych zjawisk i pojawiały się często w chwili powrotu żołnierzy z frontów. Niepokój wywoływała w nich długoletnia nieobecność w domu, której konsekwencją stawały się fantazmaty na temat rozwiązłego zachowania pozostawionych bez opieki żon. Lęk wzbudzała także możliwa utrata sprawności seksualnej, będąca skutkiem traumatycznych doświadczeń i poniesionych ran. W dodatku, uwolnione od swych mężów, braci i ojców kobiety, w sfeminizowanym społeczeństwie, zwykle zyskiwały niezależność, przejmowały zachowania i posady wcześniej zarezerwowane dla mężczyzn i agresywnie dopominały się swych praw. Koniec końców, wracający w 1945 roku żołnierze z zaskoczeniem odkrywali własną nieprzydatność i podległość wobec hardych partnerek. Kino hollywoodzkie, sublimując te lęki, zaproponowało więc swym widzom atrakcyjną terapię złożoną z portretów kobiet fatalnych.

¹³ R. Syska, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003, s. 64–65.

W ramach kina czarnego, niekiedy, pojawiały się filmy dosłownie przywołujące kontekst II wojny światowej. Tak było choćby w *Błękitnej dalii* (*The Blue Dahlia*, 1946) George’a Marshalla, w której główny bohater, Johnny, po powrocie z frontu odkrył, że jego żona, zamiast przykładowie czekać na męża, stała się bywalczynią nocnego klubu (stąd tytuł), cierpi na alkoholizm i w dodatku doprowadziła do śmierci ich syna – co szczególnie podkreśliło jej androginiczną postawę. *Błękitna dalia* stanowi jednak wyjątek. Częściej powstające wówczas filmy decydowały się na bardziej implicytny przekaz. Sugestią głębszych odczytań naznaczały choćby motyw nieobecności mężów. Ci, decydując się na podróże służbowe (*Podwójne ubezpieczenie*), wyjazdy biznesowe (*Gilda*) bądź dobrowolną odsiadkę w więzieniu (*Biała gorączka*), przypominali wysłanych na front żołnierzy, których pozostawione w domu żony znalazły spełnienie w niezależności, romansach z obcymi mężczyznami i snuciu planów zgładzenia męża. Kino czarne wypromowało negatywny portret kobiety wyzwolonej i zbuntowanej, i dopiero dekada lat pięćdziesiątych przywróciła patriarchalną formę jej podległości.

Powyższa hipoteza interpretacyjna prowadzi do drugiej przyczyny pojawienia się postaci *femme fatale*. Już wcześniej wspomniałem o kontrkulturowym żywiole kina czarnego i jego antykapitalistycznej i demitologizacyjnej energii. Istotnie, jeśli przyjmiemy, że film *noir* opisywał kryzys amerykańskiego modelu kariery, to naturalna wydaje się strategia fabularna, w której właśnie kobietę (a więc na pozór delikatniejszą i wrażliwszą osobę) naznaczano zimnym koniunkturalizmem, chciwością i pozbawionym skrupułów dążeniem do celu. Mężczyzna tego rodzaju postawą nie mógł przerażać. W pewien sposób był przecież predestynowany do konsekwentnego zdobywania pieniędzy i kolejnych stanowisk. Dlatego ukazanie kobiet dążących do podobnych celów wymowniej ilustrowało degradację idei „amerykańskiego snu” i protestanckiej etyki pracy. Trudno zatem nie wspomnieć o chciwych i zapatrzonych w pieniądze, ale ostatecznie przegrywających i umierających bohaterkach: *Sokoła maltańskiego*, *Podwójnego ubezpieczenia*, *Damy z Szanghaju* i *Śmiertelnego pocałunku*.

Po trzecie, wzrost popularności postaci *femme fatale* stanowił kolejny dowód na istnienie związku między kinem lat czterdziestych a dekadą lat dwudziestych. Wprawdzie „epoka jazzu” bawiła się w nocnych klubach i beztrudnie zmierzała do Wielkiego Kryzysu, dekada zaś kina czarnego kontemlowała doświadczenia II wojny światowej, to jednak znalezienie pomiędzy nimi wspólnego fundamentu światopoglądowego nie niesie szczególnych trudności. Wiąże się on zwłaszcza z krytyką purytanizmu, mitologizacją życia w wielkich miastach i etycznym liberalizmem. W dekadzie lat dwudziestych na ekranach królowały więc egzotyczne kochanki, wielkomięskie chłopczyce, a nawet prostytutki i kusicielki świadome swych seksualnych potrzeb. I choć w okresie kina czarnego pojawiły się już nowocześniejsze wersje filmowych wampów, to i tak podrzędność mężczyzn wobec nich była podobna.

Zbieżne było także zło – zwłaszcza w optyce protestanckiej niemal naturalne dla kobiet. We fragmencie poświęconym psychoanalizie szerzej opiszę proces redefinicji kategorii zła, którego genezę przestano kojarzyć w latach czterdziestych wyłącznie z czynnikami zewnętrznymi, ale szukano jego źródeł w każdym człowieku zdolnym do czynów destrukcyjnych i zbrodniczych. I znów portretowani w ten sposób mężczyźni bohaterowie nie mogli przerażać. Ale jeśli tymi samymi cechami naszkicowano kobiety, na pozór bezbronne i czułe, to opis negatywnego potencjału tkwiącego w człowieku przyjmował bardziej dramatyczne formy.

Wreszcie po piątę, warto opisać fatalizm bohaterek lat czterdziestych. Wprawdzie przywiezione z Francji do Hollywood określenie „fatale” w mniejszym stopniu wiązało się z fatalizmem, a w większym – po prostu ze złem, to i tak kobiece postaci kina czarnego przejawiały zdolność kuszenia mężczyzn, przynoszenia złego omenu i prowadzenia partnerów ku zatraceniu. W amerykańskiej tradycji „epoki jazzu” tego rodzaju *femmes fatales* stanowiły jeszcze refleks protestanckiego purytyzmu i charakterystycznej, zwłaszcza dla kalwinizmu, wizji kobiety. Francuzi w latach trzydziestych wyróżnili raczej kontekst romantycznego przeznaczenia, wiążąc go jednak z doktrynami rozwijanego wówczas egzystencjalizmu. Następujące w latach czterdziestych zderzenie tych dziedzictw niewątpliwie odcisnęło znaczące piętno na charakterze *femmes fatales* kina czarnego i wykształciło bogatą, wieloaspektową specyfikę tego rodzaju bohaterek.

MOTYW NIEUFNOŚCI

Na klimacie lat czterdziestych silne piętno odcisnął lęk przed infiltracją organizacji szpiegowskich z nazistowskich Niemiec i cesarskiej Japonii, a potem komunistycznych ZSRR i Chin. Nawet w kreskówkach wytwórni Walta Disneya ostrzegano przed kontaktami z nieznajomymi, krytykowano nadmierną rozmowność i wzywano do czujności. Oczywiście najlepszymi egzemplifikacjami tego rodzaju niepokojów były filmy sensacyjno-szpiegowskie, często realizowane w stylistyce kina czarnego. Taki był już realistyczny obraz Henry’ego Hathawaya *Dom na 92 Ulicy*, rozgrywająca się tuż po zakończeniu II wojny światowej opowieść o podwójnym szpiegu, Billu Dietrichu, który wspomagając FBI w schwytaniu agenta niemieckiej V kolumny, ratuje Stany Zjednoczone przed nuklearnym terroryzmem. W podobnym nastroju powstał także *Intruz (The Stranger, 1946)*, w którym reżyser filmu, Orson Welles, zagrał zbiegłego z nazistowskich Niemiec zbrodniarza, ukrywającego się przed wymiarem sprawiedliwości na amerykańskiej prowincji.

Najbardziej wyrafinowane w tym kontekście dzieła stworzył oczywiście Alfred Hitchcock, który nierzadko podejmował temat podwójnej gry, utraty zaufania do najbliższej osoby i zdrady. W *Podejrzeniu (Suspicion, 1941)* nagrodzona Oscarem Joan Fontaine wcieliła się w postać młodej kobiety, która po ślubie z czarują-

cym młodzieńcem stwierdziła, że ukochany jest nie tylko hazardzistą, ale nawet dybiącym na jej życie mordercą. W nakręconym dwa lata później filmie *W cieniu podejrzania* (*Shadow of the Doubt*) Hitchcock przedstawił historię bawidamka i światowca, który – choć wprowadza ożywienie w sennej atmosferze goszczącego go miasteczka – w rzeczywistości ukrywa przestępczą przeszłość i zbrodnicze instynkty. Na tle tych filmów największe wrażenie wciąż wywołuje wyrafinowana inscenizacyjnie *Ostawiona*, poruszający melodramat szpiegowski, w którym grana przez Ingrid Bergman Alicja, chcąc oczyścić swe imię z infamii, decyduje się na współpracę z amerykańskim wywiadem i w Rio de Janeiro rozkochuje w sobie przywódcę organizacji zbiegłych nazistów. Gdy ten dowiaduje się o podwójnej grze Alicji, mimo miłości do żony, decyduje się ją uwięzić i podtruwać niewielkimi dawkami arseniku.

Dreszczowce Hitchcocka oczywiście odróżniały się od kręconych wówczas filmów czarnych, ale też ukazywały świat oparty na fałszu, podwójnej grze, postulatcie czujności i ostrożności wobec otoczenia. Brak zaufania do drugiej osoby, tak charakterystyczny dla zdradzanych i wykorzystywanych bohaterów filmu *noir*, stanowił wyróżnik kina lat czterdziestych i przygotowywał Amerykanów do konfrontacyjnego charakteru następnych, już zimnowojennych, dekad (z tego właśnie nastroju w latach pięćdziesiątych wyrósł na przykład nurt katastroficznego science fiction).

MOTYWY NUKLEARNE

Największe obawy – zarówno w późnym kinie czarnym, jak i filmach fantastyczno-naukowych – wzbudzała jednak broń masowego rażenia. Amerykanie, podobnie jak z nieukrywaną fascynacją przyglądali się własnym próbom atomowym, z równym przerażeniem przyjęli wiadomość, że podobną bombą dysponują Rosjanie. Gdy motyw wojny nuklearnej połączono z motywem psychicznej patologii, katastroficzne wizje znalazły się na wyciągnięcie ręki. Kino czarne odniosło się do nich jednak z dystansem wyrafinowanej metaforyki – na dosłowne obrazy świata po zagładzie przyjdzie Amerykanom poczekać do przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, *Ostatni brzeg* (*On the Beach*, 1959) – Stanleya Kramera. Dekadę wcześniej zadowalano się jedynie scenami delikatnie sugerującymi implicytne odczytania.

W tym kontekście na największą uwagę zasługuje *Biała gorączka* Raoula Walsha. Na pozór jest to efektowny i dynamiczny film gangsterski, przedstawiający losy grupy przestępczej Cody’ego Jarretta (James Cagney), który napada na konwoje bankowe, mści się na niewiernej żonie i w końcu zostaje zdradzony przez zamumflowanego w gangu agenta służb specjalnych. W rzeczywistości *Biała gorączka* przekształciła się w historię owładniętego chorobą psychiczną szaleńca, który cierpi

na ataki padaczki, ulega skrajnej postaci kompleksu Edypa i – po śmierci ukochanej matki – decyduje się na zniszczenie świata. W słynnym finale filmu Jarrett ukrywa się w zakładach petrochemicznych i otoczony przez policję wysadza w powietrze zbiornik z łatwopalną substancją. Ginąc, krzyczy: „Zrobiłem to, Mamo! Jestem na szczycie świata” („Made it, Ma! Top of the world!”). Wieńczący film wybuch instalacji przywodzi na myśl grzyb atomowy.

Podobną sceną kończy się również groteskowy i hybrydyczny *Śmiertelny pocałunek* Roberta Aldricha, w którym prywatny detektyw, Mike Hammer, natyka się na tajemniczą grupę przestępczą handlującą nowoczesną bronią masowego rażenia. Gdy w finale filmu zostanie otwarta skrzynka zawierająca śmiertcionośną energię, dochodzi do potężnej eksplozji, z której wyłania się wieloznaczny w tym wypadku napis „The End”. Kino czarne, właśnie w atmosferze zimnowojennych lęków, zdobyło się na dawkę nieporównywalnego wcześniej katastrofizmu. Przesłanie było proste: broń masowej zagłady trzymana w rękach psychopatycznych zbrodniarzy, takich jak Harry Lime z *Trzeciego człowieka*, bądź totalitarny system – inspirowany kinem czarnym *Proces* (*Le procès*, 1962) Wellesa, który także wieńczy grzyb atomowy – w oczywisty sposób może doprowadzić do zagłady całego świata. Film *noir* nie ukrywał swych ambicji diagnostyczno-terapeutycznych, wyrażał ten rodzaj obaw, które w dobie II wojny światowej i w czasach rodzącej się konfrontacji z komunistami stawały się pejzażem emocjonalnym amerykańskiego społeczeństwa. Nie werbalizował ich wprost, ograniczony był przecież konwencjami gatunkowymi i charakterem fabuł. Ale naturalne dla ówczesnego świata lęki wykorzystywał przy budowie nastroju, w metaforyce scen i charakterystyce postaci. Stał się dzięki temu swoistym dokumentem epoki, kodującym przekaz w formie niezwykle wyrafinowanej.

POMOC TERAPEUTÓW

Jeśli przyjmiemy, że film *noir* istotnie diagnozował kondycję kulturową ówczesnego świata, to potrzebował do tego wiarygodnych narzędzi badawczych i autorytetu nauki. Tajemniczość dekady lat czterdziestych, z jej komorami gazowymi, ekspansją totalitaryzmów i bombą atomową, przerażała, ale też dziwiła – dynamiką, nieprzewidywalnością i dążeniem ku zatraceniu. Skoro niezrozumienie czasów było powszechne i naturalne, to świadkowie epoki potrzebowali wiarygodnych kategorii naukowych, które tę tajemniczość mogłyby ująć w ramy definicji. Systematyzacja zdarzeń, nawet jeśli nie prowadziła do wyjaśnienia ich genezy, pozorowała władzę człowieka nad otoczeniem i kreśliła recepty jego oswojenia. Lata czterdzieste, jak żadne inne, potrzebowały więc naukowej diagnozy i z pomocą im przyszły psychoanaliza i egzystencjalizm.

W LUSTRZE FREUDYZMU

Obie doktryny przybyły do Hollywood z Europy, obie znalazły w kinie atrakcyjną ilustrację i obie uległy w nim uproszczeniu, a nawet wulgaryzacji. Psychoanaliza była pierwsza i do filmów dotarła już w latach dwudziestych. W związku z tym, że posługiwała się barwną terminologią, korzystała z form narracyjnego opisu, sięgała po świat snów i marzeń oraz preferowała niekonwencjonalne przypadki zachowań, szybko znalazła w kinie wdzięcznego sojusznika. Do filmu *noir* przemawiała przede wszystkim opisem psychiatrycznej patologii, który wykorzystano do kreślenia portretów zbrodniarzy i postaci *femmes fatales*. Ujmowała też skłonnością do motywowania działań przestępców sferą podświadomości, a także dokonała ważnej dla kina redefinicji kategorii zła.

Warto zacząć od tego ostatniego aspektu, bo właśnie w filmie *noir* zło utraciło idealistyczny walor zjawiska incydentalnego, stając się w zamian fenomenem immanentnym dla naszego świata. Źródłem zła nie było odtąd jedno czy drugie zachowanie bohatera (destrukcyjny czyn przestępcy, zabójstwo, porwanie lub kradzież), ale sama otaczająca go rzeczywistość (w konsekwencji: mroczna natura człowieka). Rola protagonisty-detektywa przestało być naprawianie świata i pokonanie zła, ale znajdowanie, w zdemoralizowanej rzeczywistości, enklaw bezpieczeństwa lub choćby pozornego dystansu do promowanych wokół antywartości.

Ewolucję tę znakomicie można dostrzec, gdy porówna się kino czarne do wcześniejszego o dziesięć lat filmu gangsterskiego. Podczas gdy społecznie zaangażowane kino lat trzydziestych genę zła upatrywało w mechanizmach społecznych i zdemoralizowanych instytucjach (szkole, więzieniu lub systemie gospodarczym), w następnym dziesięcioleciu w centrum zainteresowania znalazł się sam człowiek – istota zdolna do największych niegodziwości i podległa dyktaturze destrukcyjnych instynktów. Uproszczona psychoanaliza w łatwy sposób wyjaśniała więc zagadkę wojennych okrucieństw, zawierając opis zbrodniczych predyspozycji człowieka w entourage'u gatunków sensacyjnych. Najśłynniejszym przypadkiem tego rodzaju filmów była oczywiście *Urzeczona* (*Spellbound*, 1945) Alfreda Hitchcocka, której tematem było śledztwo dotyczące dziwnego zachowania się jednego z bohaterów (Gregory Peck), prowadzone na kozetce przez atrakcyjną panią psychoanalitikę (Ingrid Bergman). Tego rodzaju postać możemy znaleźć także w filmach: *The Accused* (1949) Williama Dieterle, w którym piękna profesor psychologii nieopacznie zaprasza do domu agresywnego studenta, w obronie własnej zabija go i musi ukryć zwłoki, oraz *The Dark Past* (1948) Rudolpha Maté, w którym policyjny psychiatra, uwięziony wraz z rodziną przez kilku bandytów, próbuje – w długiej rozmowie z przywódcą gangu – odkryć jego przestępcze motywacje.

Prekursorem tego rodzaju filmów był oczywiście *Obywatel Kane*, w nim też poznawanie przeszłości bohatera, ilustrowane metaforą układania puzzli, przekształciło się w śledztwo nadzorowane przez dziennikarza-detektywa, poszukującego

w biografii Kane'a przyczyn określonych zachowań i tęsknot. Freudyzm w pewien sposób porządkował zastaną rzeczywistość, a kontemplowany chaos i niewyobrażalne zło zawierał w kilku schematach i modelach naukowych. Zatem film czarny dostarczał widzowi nie tylko łatwej do denotowania diagnozy społecznej, ale również – co bardzo istotne – wzorów postępowania w skazanym na przemoc świecie.

Echa psychoanalizy skutkowały również pojawieniem się mody na choroby psychiczne, emocjonalne aberracje i szaleństwa. Alicja Helman pisała: „Przestępca [w kinie czarnym – przyp. R.S.] traktowany jest jak człowiek umyślowo niezrównoważony, psychopata, który działa z pobudek trudnych do przewidzenia i wyjaśnienia”¹⁴. Tego typu bohaterów spotykamy w wielu filmach. Jest nim na przykład kumulujący demoniczne cechy wszystkich dawnych gangsterów (grany przez Edwarda G. Robinsona) Johnny Rocco z *Key Largo*. Nie mniej przeraża zakładnik kompleksów, seksualnej niedojrzałości i epilepsji Cody Jarrett z *Białej gorączki*. Intrygują także inni: chciwy do granic ludobójstwa Harry Lime w *Trzecim człowieku*, poniżony nieodwzajemnioną miłością Waldo Lydecker z *Laury* lub o władnięty przez złe moce Harry Powell z *Nocy myśliwego*. Świat po II wojnie światowej zdawał się skazany na rządy szaleńców, próbujących wcielić w życie groźne dla ludzkości utopie. Taki był choćby profesor Warren z *Krętych schodów* Roberta Siodmaka, eliminujący ze swego otoczenia osoby ułomne i kalekie, oraz Shaw Brandon ze *Sznura* (*Rope*, 1948) Hitchcocka, który mordując kolegę, postanowił wcielić w życie idee nietzscheańskiego nadczłowieka.

MELANCHOLIA EGZYSTENCJALIZMU

Drugim nurtem europejskiej humanistyki, który diagnozował kondycję powojennej rzeczywistości, był egzystencjalizm. Do Stanów Zjednoczonych przybył on w wersji Jeana-Paula Sartre'a, atrakcyjniejszej dla masowego odbiorcy i stanowiącej intelektualne oraz artystyczne odkrycie lat czterdziestych. Podobnie jak w wypadku psychoanalizy, kino hollywoodzkie przejęło z koncepcji egzystencjalnych tylko to, co było łatwe do adaptacji i przydatne w konstrukcji filmowego świata. Najważniejszy był oczywiście dzielony z Sartre'em pesymizm, wyrażony samotnością ekranowych bohaterów (słynne *délaissé*), poczuciem rozpacz, ich bezsilnością i wizją stałego zagrożenia. Echa egzystencjalizmu pojawiały się więc w filmach, w których aktywność bohaterów zastępowano biernością, rezygnacją oraz oczekiwaniem na klęskę i śmierć. Taki był Szwed w hemingwayowskich *Mordercach*, w bezruchu wypatrujący swych egzekutorów, Nick w *Pocalunku śmierci*, idący w akcie desperacji i niewiary na samobójczą konfrontację z potężnym przeciwnikiem, a także bohaterowie *Asfaltowej dżungli*, dla których napad na magazyn jubilera stanowił

¹⁴ A. Helman, *Film gangsterski*, Warszawa 1990, s. 68.

nie tyle chęć poprawy statusu materialnego, ile rozpaczliwą próbę wyrwania się z pułapki błędnych wyborów, niespełnienia i wrogiego przeznaczenia.

Egzystencjalizm wpływał więc przede wszystkim na nastrój filmowych fabuł, usprawiedliwiał katastroficzne wizje, utwierdzał w pozorności zamierzeń i klęsce marzeń. Eksponował fatalizm, pojawiający się już w dziełach czarnego realizmu poetyckiego, a który rozwinął się w charakterystycznej dla filmu *noir* ekspozycji przypadku. Skoro nie możemy liczyć na siebie (bo i tak zmierzamy ku zatraceniu i śmierci) oraz na Boga (bo wiara w istoty wyższe jest aktem tchórzostwa), to siłą napędową naszej egzystencji i jej energią sprawczą jest zwykły zbieg okoliczności. Wiarygodnie oddać potencjał przypadku w filmie, którego fabułą rządzą żelazne pryncypia scenariusza, jest zadaniem niełatwym i możliwym wyłącznie w dziełach o narracji naśladowanej nieprzetworzony przez narratora strumień życia. W kinie czarnym zastąpiono go fatalizmem losów, objawiającym się w scenach, gdy niespodziewanie ginie jedna z drugoplanowych postaci, kiedy w najważniejszej chwili nie odpala silnik samochodu lub misternie przygotowany plan bierze w łeb z powodu załamania pogody albo niespodziewanego braku logiki w czyimś postępowaniu. W kinie czarnym życie staje się zwykłym oczekiwaniem na własną śmierć (*Przepraszam, pomyłka, Mordercy, Zmarły w chwili przybycia*), albo oswojaniem się z odejściem kogoś bliskiego (*Laura, Bannion, Śmiertelny pocałunek*). Poza śmiercią już niewiele istnieje.

Egzystencjalizm, podobnie jak psychoanaliza, raczej diagnozował rzeczywistość niż wypisywał pomocne dla widzów recepty. Korespondował także z dwoma ważnymi aspektami podnoszonymi przez twórców kina czarnego: lewicowością i pluralizmem poznawczym. Choć o pierwszym już wspominałem, warto przypomnieć, że także egzystencjalizm wyrósł z krytyki kultury pozytywistycznej (typowej dla tradycji angloamerykańskiej) i w pewien sposób uwiarygodnił demitologizacyjne postulaty filmu *noir*. Związał się z lewicową i populistyczną postawą intelektualną i zdecydowanie odrzucał naturalną dla człowieka (zwłaszcza w krajach o protestanckim dziedzictwie) dążność do zaspokajania oczekiwań społeczno-ekonomicznych. Szedł więc ramię w ramię z równie lewicowym i antyestablishmentowym nurtem kina czarnego, kompromitującym – o czym już pisałem – ideę „amerykańskiego snu”.

Drugi aspekt wart jest głębszego namysłu. Jest nim fundamentalna dla egzystencjalizmu idea pluralizmu etycznego i powiązana z nią promocja subiektywizmu. Film czarny nie był anarchistyczny lub nihilistyczny, nigdy też nie promował wartości negatywnych. Z egzystencjalizmu przejął jednak stanowisko, wedle którego każdy mógł swobodnie wskazać odpowiednią dla siebie drogę postępowania. Człowiek mógł wybrać życie hedonisty lub ascety, egoisty lub altruisty, a skoro nie było ponad nim żadnej instancji wyższej – poza biologią, kodeksem karnym i ewentualnie poczuciem przyzwoitości, życie mogło przekształcić się w grę wyrachowania, sprytu i egocentryzmu. Film *noir* często portretował osoby, które godziły się na działalność

przestępczą bez strachu z powodu czekających ich wyrzutów sumienia, kary boskiej lub potępienia. Choć zawsze konfrontował je z bohaterami pielęgnującymi wartości powszechnie uznane za dobre, to i tak wybór tej drugiej postawy oznaczał – tak często opisywany przez egzystencjalistów – etyczny heroizm.

KRYZYS RACJONALIZMU

Tym samym docieramy do tej części analizy kina czarnego, w której płaszczyzna światopoglądowa najściślej wiązuje się ze sferą narracyjną. Film noir należy do głównych nurtów w rozwijającej się w kinematografii strategii subiektywizacji opowiadania. Już dziesięć lat po premierach *Laury*, *Wielkiego snu* i *Oslawionej* na kontynencie europejskim pojawili się twórcy, dla których różnorodne formy subiektywizacji przekazu stały się wspólnym fundamentem działań artystycznych. Tak narodziło się nowofalowe i postneorealistyczne kino autorskie, którego zwiastunem – nieprzypadkowo cenionym przez redaktorów „Cahiers du cinéma” – byli właśnie reżyserzy amerykańskiego noir.

Film czarny istotnie leży na granicy między kinem klasycznym a modernistycznym. Swoją nowatorskość i odwagę ujawnił zwłaszcza na płaszczyźnie narracyjnej, promując scenariusze, techniki i wzorce inscenizacyjne, podkreślające pluralność nadawczą dzieła. Na gruncie fabularnym pojawiały się na przykład różnego rodzaju aberracje poznawcze: motyw amnezji (*Urzeczona*), obrazy halucynacji (*Żegnaj, kochanie*), sceny snu (*Kobieta w oknie*) lub wątek kradzieży czyjejs tożsamości (*Detour*, 1950). Dominowały też scenariusze, w których trudno było wskazać wiarygodne źródło opowiadania, a celem procesu subiektywizacji stawało się zapętlenie fabuły i utrudnienie rozpoznania zamiarów bohatera (*Podejrzanie*, *Gasnący płomień*, *Kręte schody*). W warstwie technicznej rozwinięto również warsztat realizatora obrazu, promując obiektywy szerokokątne (*Kręte schody*), nietypowe perspektywy (*Trzeci człowiek*), montaż wewnątrzkadrowy (*Sznur*), a zwłaszcza chwyt kamery pierwszoosobowej (słynne P.O.V. w *Tajemnicy jeziora*). Wreszcie, na płaszczyźnie narracyjnej, znakiem rozpoznawczym kina czarnego był monolog wewnętrzny (*voice-over*), obecny w większości filmów detektywistycznych, a pod koniec dekady wykorzystywany nawet w tak niekonwencjonalny sposób jak w *Bulwarze Zachodzącego Słońca* (*Sunset Blvd.*, 1950), w którym narratorem jest nieboszczyk. Do zabiegów subiektywizujących narrację należały także liczne w kinie czarnym retrospekcje, niekiedy zawierające niemal całą fabułę filmu – *Christmas Holiday* (1944), *Mordercy*, *Out of the Past* (1947), *Przepraszam, pomyłka*, a także krótsze flashbacki.

Wszystkie te zabiegi dowodzą jednej wspólnej cechy kina czarnego: degradacji wiarygodnej trzecioosobowej narracji obiektywnej. Strategia ta wynikała z kilku źródeł. Na pewno stanowiła konsekwencję komplikacji narracyjnej amerykańskiego kina, które zwłaszcza po udanym eksperymencie Wellesa

w *Obywatelu Kane* (gdzie zastosowano cały wachlarz używanych potem zabiegów) rozkochało się w tego rodzaju fabułach. Po drugie, wyrastała ze specyfiki gatunkowej filmów detektywistycznych, w których rekonstruowanie wydarzeń z przeszłości, konfrontacja zeznań i poziom komplikacji intryg (często przedstawianej achronologicznie) musiał znaleźć odbicie w formie filmowego opowiadania. Po trzecie, korespondowała z aspiracjami psychologicznymi (i psychoanalitycznymi) kina czarnego, które chętnie oddawało głos swoim bohaterom, eksponowało ich motywacje, objaśniało teraźniejszość analizą wydarzeń z przeszłości oraz ilustrowało obrazem bądź monologiem wewnętrznym stany emocjonalne.

Ale po czwarte, i najważniejsze, obecne w kinie czarnym strategie subiektywizujące przekaz wynikały z wyraźnie zaakcentowanego w latach czterdziestych kryzysu racjonalizmu i obiektywizmu. Skoro świat stał się nagle bardziej skomplikowany, niż jawił się jeszcze kilka lat wcześniej, to trudno się dziwić, że na ekranach zagościły bardziej zawile narracyjnie filmy. I znów, w tym miejscu wracamy do koncepcji egzystencjalnych podających w wątpliwość dotychczas przeprowadzane próby holistycznego ujęcia świata. Znika już jedna, dominująca perspektywa, która miałaby być wiarygodna i oczywista (kościół, prawo, protestancka etyka, patriarchy), każdy odtąd może tworzyć własny punkt widzenia i w konsekwencji swoją wizję świata. Pokreślenie różnorodności nadawczej filmu stanowiło więc krok w stronę zobrazowania pluralności etyczno-moralnej ówczesnego świata i kino czarne ten rodzaj opisu rzeczywistości zdecydowało się wziąć na swoje barki.

U ŹRÓDEŁ KONTRKULTURY

David Cook nazwał amerykański *noir* „kinem moralnego niepokoju”¹⁵, stanowiącym zapowiedź nie tylko kina modernistycznego następnych dekad, ale również kontrkultury. Cytowany już Robert Sklar, opisując kino czarne, podkreślał typowe dla niego: mizantropię, paranoję, strach, niepokój, chciwość i mizoginizm¹⁶, Cook dorzucał jeszcze lęki wywołane społeczną deprawacją i motyw nieheroicznej natury człowieka¹⁷. Jeśli do tego dodamy opisane wcześniej: krytykę amerykańskiego stylu życia, nieufność wobec instytucji, atak na wymiar sprawiedliwości, degradację rodziny i patriarchy, ośmieszenie idei miłości i oddania oraz eksplozję przemocy – w zasadzie nie unikniemy porównań kina czarnego ze światopoglądem amerykańskiej kontestacji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Po drodze zdarzyły się jednak lata pięćdziesiąte: optymistyczne, różowe czasy Dwighta Eisenhowera. Stany Zjednoczone wkroczyły w epokę gospodarczej *prosperity*, Amerykanie odkryli uroki konsumpcjonizmu, wokół wielkich miast i małych miasteczek rozbudowywały się dzielnice domków jednorodzinnych z równo przy-

¹⁵ D.A. Cook, *A History of Narrative Film*, Norton 1981, s. 467–468.

¹⁶ R. Sklar, *op. cit.*, s. 253.

¹⁷ D.A. Cook, *op. cit.*, s. 468.

strzyżonym trawnikiem, a w Hollywood, wykorzystując kolorową taśmę i szeroki ekran, skoncentrowano się na konserwatywnych gatunkach: filmie religijnym, kostiumowym, westernie, musicalu i kinie wojennym. Film *noir* raptownie odszedł na margines kinematografii. Ale czy w rzeczywistości znajdował się tam od początku?

Przyjmując europejską perspektywę oglądu kina amerykańskiego, można byłoby przyjąć, że w latach czterdziestych w Hollywood kręcono wyłącznie ponure filmy czarne albo przynajmniej tylko one cieszyły się powszechną popularnością. Wystarczy jednak rzut oka na listy największych komercyjnych przebojów tej dekady¹⁸, by stwierdzić, że kino czarne było ważnym, ale jednak peryferyjnym zjawiskiem ówczesnego przemysłu kinematograficznego. W miarę dobrze sprzedawały się jedynie filmy Alfreda Hitchcocka: w 1940 roku *Rebeka* znalazła się na trzecim miejscu spośród przebojów roku, tę samą pozycję zajęła w 1945 roku *Urzeczona*; na ósme miejsce rok później dotarła *Oślawiona*. Inni twórcy mieli się znacznie gorzej. Nawet *Casablanca*, luźno związana z kinem czarnym, nie pokonała w 1943 roku konkurencji, zajmując w rankingu *box office* dopiero szóste miejsce. W tak wspaniałym dla filmu *noir* 1944 roku nie znajdziemy na podobnej liście: *Laury*, *Podwójnego ubezpieczenia* lub *Kobiety w oknie*, a dopiero na czternaste miejsce dotrze hollywoodzka wersja *Gasnącego płomienia*. W zamian wygrywały w tej dekadzie bardziej rozrywkowe, eskapistyczne, bądź podnoszące na duchu filmy: *Boom Town* – 1940, *Sierżant York* (*Sergeant York*) – 1941, *Pani Miniver* (*Mrs. Miniver*) – 1942, *This Is the Army* – 1943, *Idźcie moją drogą* (*Going My Way*) – 1944, *Najlepsze lata naszego życia* (*The Best Years of Our Lives*) i *Pojedynek w słońcu* (*Duel in the Sun*) – oba 1946, *Rzeka Czerwona* (*Red River*) w 1948 oraz *Samson i Dalila* (*Samson and Delilah*) 1949.

Jeszcze gorzej wyglądały statystyki popularności hollywoodzkich gwiazd. W latach czterdziestych spośród aktorów kojarzonych z filmem *noir* jedynie Humphrey Bogart wydawał się wysoko ceniony, ale i tak zajmował odległe miejsca – najwyższe – piąte, w 1947 roku. W sondażach nieodmiennie wygrywali: Mickey Rooney, Abbott i Costello, Betty Grable, Bing Crosby i Bob Hope. Jedyne statuetki Oscarów często trafiały w ręce aktorek filmu *noir* (Joan Fontaine, Ingrid Bergman, Joan Crawford, kilka nominacji dla Barbary Stanwyck). Po nagrody Akademii sięgali także operatorzy, ale już nie reżyserzy i scenarzyści (Oscary za najlepszy film roku otrzymywały co najwyżej dzieła luźno powiązane z cyklem *noir*: *Rebeka*, *Casablanca*, *Stracony weekend* i *Dżentelmeńska umowa*). Fenomen kina czarnego był więc w równym stopniu niedoceniany w chwili jego pojawienia się, jak i przeceniany dziś. Przed laty publiczność preferowała bowiem filmy o jaśniejszym kolorycie i umoralniającym przesłaniu, a dziś widzowie i historycy w ogóle nie pamiętają o powstających w latach czterdziestych filmach opozycyjnych wobec *noir*.

Tę prawidłowość można dostrzec nawet w polityce produkcyjnej największych wytwórni filmowych. Kinem czarnym na początku zainteresowane były dwa studia: Warner Bros (który wydał *Sokoła maltańskiego*) i RKO (któremu zawdzięczamy

¹⁸ T. Schatz, *op. cit.*, s. 466–471.

Obywatela Kane'a). Oba filmy stały się sławne (choć na listy największych przebojów nie trafiły), utwierdzając szefów wytwórni o potrzebie promocji tego rodzaju kina. Dopiero od 1944 roku filmy czarne pojawiały się w pozostałych hollywoodzkich studiach, choć zdarzało się to incydentalnie (na przykład w MGM) i często w ramach produkcji B-klasowych. Niektóre wytwórnie powoływały nawet osobne, niezależne od centrów kompanie produkcyjne, biorące na siebie odpowiedzialność za realizację filmów sensacyjnych. Tak powstał wspomniany już zespół kierowany przez Louisa de Rochemonta (w ramach Twentieth Century Fox) oraz całkiem wyodrębnione z Warnera środowisko Marka Hellingera. Filmów czarnych A-klasowych powstało paradoksalnie niewiele – pomijając hitchcockowskie produkcje Davida Selznicka, *Gasnący płomień* MGM-u, nakręcone dla Columbii filmy z udziałem Rity Hayworth, a zapewne też warnerowskie *Key Largo*. Należy więc zauważyć, że kino czarne lepiej czuło się w mniejszych kompaniach produkcyjnych. Oprócz Hellingera pojawiało się więc w Producers Releasing Corporation (*Detour*), King Brothers Production (*When Strangers Marry*, 1944), Eagle-Lion (*Raw Deal*, 1948) lub Parklane Pictures (*Śmiertelny pocałunek*).

Tam też ostatecznie trafiło w latach pięćdziesiątych. Na początku tej właśnie dekady właściciele wielkich wytwórni – po sukcesie wielkobudżetowej produkcji *Samson i Dalila*, która wzmocniła Hollywood w walce z telewizją, po rozpoczęciu wojny w Korei i działalności senatora McCarthy'ego oraz po zwycięstwie republikańskiego Dwighta Eisenhowera – stracili serce dla kina czarnego. Jeszcze tylko United Artists wypromował Roberta Aldricha i wyprodukował *Noc myśliwego*, a Universal podjął ryzyko współpracy z Orsonem Wellesem przy *Dotknięciu zła*. Bankructwo RKO ostatecznie dobiło studyjny film czarny. Odtąd mniej wyrafinowany *noir*, przeznaczony dla nastoletniego odbiorcy, często kręcony w prowincjonalnych miastach, stał się jednym z gatunków praktykowanych przez niezależne od Hollywood wytwórnie. Z niego rozwinęły się współczesne gatunki sensacyjne, już w mniejszym stopniu oparte na zawilej intelektualnie intrydze, a bardziej na akcji i spiętrzeniu atrakcji. Kontrkulturowe ostrze nurtu uległo stępieniu, czasy nadeszły bardziej optymistyczne, a publiczność – chcąc uciec od zimnowojennych niepokojów – kina czarnego nie chciała. Światopogląd ten przetrwał i odnowił się w równie nieprzyjemnych dla Ameryki czasach hippisowskiej kontestacji. Odrodził się jednak w *entourage'u* całkiem odmiennym, w którym dla kina czarnego znaleziono miejsce w szufladzie konserwatywnej melancholii.

FILM NOIR CONTEXTS

Summary

The author in this essay analyzes the phenomenon of American film noir, emphasizing the external, off-film contexts that influenced Hollywood in the forties. Syska describes political, ideological, social

and cultural situation in this decade and shows how particular circumstances affected some films noir. Author does not limit his description to detective or gangster stories but also compares these classical noir films to other genres of the forties (e.g. war films, dramas, melodramas, spy films). Syska in first paragraphs defines phenomenon of film noir and describes its genealogy, as well as stresses its over-genre character. Afterwards author analyzes several crucial contexts of Hollywood films in the forties. He emphasizes literature background and shows differences between classical Victorian detective stories and modern American books. Later Syska describes the influence of World War II (Holocaust, feelings of German immigrants in USA, deep anxiety over Japan invasion) on Hollywood films. He also stresses the fear caused by nuclear weapon and communism expansion. Afterwards, the author writes about aesthetical context of American noir, highlighting the influence of German expressionism, French poetic realism, Italian neorealism as well as technical development in lighting and camera equipment. Next part of the essay is focused on psychoanalysis, existentialism and Marxism which affected the hopeless atmosphere of American noir and changed the conception of evil, undermined idea of American Dream and emphasized the role of coincidence. Finally, Syska describes the condition of Hollywood film companies and independent enterprises (e.g. Mark Hellinger films). Last paragraphs are focused on the end of classical film noir in the fifties and reinterpretation of it in counter-culture period.

Translated by Rafał Syska