



Studia  
Filmoznawcze  
31  
Wrocław 2010

**Paul Schrader**

## **UWAGI O FILMIE *NOIR*<sup>1</sup>**

W 1946 roku francuscy krytycy, oglądając te amerykańskie filmy, których nie mogli obejrzeć podczas wojny, spostrzegli całkowicie nowy nastrój cynizmu, pesymizmu i wszechogarniającego mroku, który wkraść się do amerykańskiego kina. Owa mroczna plama była najbardziej widoczna w typowych kryminalnych thrillerach, ale zaznaczała się także w wysokiej klasy melodramatach. Francuscy kinomani szybko zdali sobie sprawę, że to, co dotychczas widzieli, stanowi zaledwie wierzchołek góry lodowej: wraz z upływem lat hollywoodzkie światło wyraźnie ciemniało, bohaterowie byli coraz bardziej skorumpowani, tematyka fabuł coraz bardziej fatalistyczna, a ich tonacja rozpaczliwa. Około roku 1949 amerykańskie kino zmagало się ze swoim najgłębszym i najbardziej twórczym niepokojem. Nigdy wcześniej filmy nie śmiały tak ostro i szyderczo spojrzeć na amerykańskie życie i przez następne dwadzieścia lat również tego nie potrafiły.

Hollywoodzki film *noir* stał się w ostatnim czasie obiektem zainteresowania zarówno kinomanów, jak i krytyków. Ta fascynacja nim wśród dzisiejszej młodzieży i studentów odzwierciedla najnowsze trendy w amerykańskim kinie: filmy ponownie przypatrują się ciemnej stronie duszy amerykańskiego bohatera, ale w porównaniu z tak nieprzejeźdźnymi cynicznymi przykładami filmu *noir*, jak *Śmiertelny pocałunek* (Robert Aldrich, 1955) czy *Kiss Tomorrow Goodbye* (Gordon Douglas, 1959), nowsze wersje kina samonienawisści – *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) i *Medium Cool* (Haskell Wexler, 1969) – wydają się naiwne i romantyczne. Ponieważ obecny klimat polityczny nie napawa optymizmem, kinomani i filmowcy odbiorą film *noir* późnych lat czterdziestych jako jeszcze

---

<sup>1</sup> Tekst zaczerpnięty z: *Film Genre Reader*, red. B.K. Grant, Austin 1993, przedrukowany z „Film Comment” 8, Spring 1972, nr 1, za zgodą The Film Society of Lincoln Center.

bardziej atrakcyjny. Lata czterdzieste mają się do siedemdziesiątych mniej więcej tak, jak trzydzieste miały się do sześćdziesiątych.

Film *noir* jest również interesujący dla krytyków. Oferuje pisarzom sezam z wymienionymi, mało znanymi filmami (film *noir* jest paradoksalnie zarówno jednym z najlepszych okresów Hollywoodu, jak i jednocześnie najmniej znanym) i daje znużonym autorskim filmem krytykom okazję do skonfrontowania ich z nowymi zagadnieniami klasyfikacji gatunkowych i stylu ponadreżyserskiego. W końcu – co to jest film *noir*?

Film *noir* nie jest gatunkiem, jak to użytecznie wskazał Raymond Durnat, odnosząc się do książki Highama i Greenberga *Hollywood in the Forties*<sup>2</sup>. Nie jest zdefiniowany, jak western czy film gangsterski, przez konwencję scenerii czy konfliktu, a raczej przez bardziej subtelne jakości tonacji i nastroju. Film *noir* to także specyficzny okres historii filmu, jak niemiecki ekspresjonizm czy francuska Nowa Fala. Ogólnie nazwa *noir* odnosi się do tych hollywoodzkich filmów z lat czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych, które portretowały świat ciemności, śliskie ulice miast, zbrodnię i korupcję.

Film *noir* to nurt skrajnie nieporęczny. Nawiązuje do wielu poprzednich okresów: Warnerowskiego filmu gangsterskiego z lat trzydziestych, francuskiego realizmu poetyckiego Carné i Duviviera, melodramatu Sternbergowskiego i w końcu niemiecko-ekspresjonistycznego filmu kryminalnego (cykl Langa z Mabusem). Może też rozszerzać swoje zewnętrzne granice od *Sokoła maltańskiego* (John Huston, 1941) do *Dotyku zła* (Orson Welles, 1958), a najbardziej przeciętne dramatyczne hollywoodzkie filmy z lat 1941–1953 również zawierają pewne elementy czarne. Istnieją również zagraniczne odgałęzienia *noir*, do których należą np.: *Trzeci człowiek* (Carol Reed, 1949), *Do utraty tchu* (Jean-Luc Godard, 1959) i *Le Doulos* (Jean-Pierre Melville, 1963).

Prawie każdy krytyk ma swoją własną definicję filmu *noir* wraz z własną listą filmowych tytułów i danych na jej poparcie. Jednakże takie osobiste i opisowe definicje mogą być dość nieprecyzyjne. Film o miejskim nocnym życiu nie musi być koniecznie filmem *noir*, a z kolei film *noir* nie musi koniecznie dotyczyć zbrodni i korupcji. Ponieważ film czarny definiuje się raczej przez tonację niż gatunek, jest prawie niemożliwe dowodzić słuszności jednej definicji, a niesłuszności innej. Jak wiele czarnych elementów musi zawierać film, by był *noir*? Zamiast targować się o definicje, wolałbym raczej spróbować zredukować film *noir* do jego podstawowych kolorów (wszystkich odcieni czerni), tych kulturowych i stylistycznych elementów, do których każda definicja musi się zwracać.

<sup>2</sup> R. Durnat, *Point it black: The family tree of film noir*, „Cinema” (U.K.) 1970, nr 6–7, s. 49–56.

## WPŁYWY

Ryzykując, że zabrzmieć jak Arthur Knight, zasugeruję, iż istniały cztery rodzaje wpływów w Hollywood lat czterdziestych, które przyczyniły się do powstania filmu *noir*. Niebezpieczeństwo metody Knighta z *Liveliest Art* jest takie, iż czyni ona historię filmu w mniejszym stopniu kwestią strukturalnej analizy, a bardziej sprawą artystycznych i społecznych sił magicznie współdziałających i łączących się. Jednakże każdy z czterech poniżej wymienionych katalitycznych czynników może definiować film *noir*; swoją specyficzną czarną tonację czerpie on z każdego z nich.

## WOJENNE I POWOJENNE ROZCZAROWANIE

Dotkliwe przygnębienie, które dotknęło Stany Zjednoczone po II wojnie światowej, było w istocie opóźnioną reakcją na lata trzydzieste. W okresie Wielkiego Kryzysu potrzebowano filmów do podtrzymywania ducha narodu i przeważnie one tak działały. Kryminały tego okresu były realizowane w duchu Horatio Algera, społecznie poprawne. Pod koniec lat trzydziestych zaczęły pojawiać się mroczniejsze filmy kryminalne (*Tylko raz żyjemy*, Fritz Lang, 1937; *Burzliwe lata dwudzieste*, Raoul Walsh, 1939) i gdyby nie wojna, film *noir* płynąłby pod pełnymi żaglami już na początku lat czterdziestych.

Potrzeba produkowania propagandy dla wojsk alianckich za granicą i promowania patriotyzmu w Stanach Zjednoczonych stępiła nieco świeży ruch w kierunku czarnego kina, a film *noir* szarpał się w systemie wytwórni, niezupełnie jeszcze zdolny do zaprezentowania się w pełnym blasku. Podczas wojny pierwszymi, unikatowymi jeszcze, filmami *noir* były: *Sokół maltański*, *Szklany klucz* (Stuart Heisler, 1942), *Pistolet do wynajęcia* (Frank Tuttle, 1942) i *Laura* (Otto Preminger, 1944), ale brakowało tym filmom owego wyrażenia czarnego posmaku, który przyniósł koniec wojny.

Jednakowoż, jak tylko wojna się skończyła, amerykańskie filmy stały się coraz bardziej sardoniczne i zaznaczył się wyraźny boom w gatunku kryminalnym. Przez piętnaście lat narastał opór przeciw amerykańskiemu kinu pocieszycielskiemu i teraz, w obliczu wolności, i artystom, i widzom zależało na tym, by skonfrontować się z mniej optymistycznym widzeniem rzeczywistości. Rozczarowanie, które wielu żołnierzy, drobnych biznesmenów i gospodyń domowych, będących jednocześnie pracownikami fabryk, odczuwało w efekcie działania powojennej gospodarki, odbijało się w brudzie miejskich filmów kryminalnych.

To nagle powojenne rozczarowanie było bezpośrednio demonstrowane w takich filmach, jak *Cornered* (Edward Dmytryk, 1945), *Błękitna dalia* (George Marshall, 1946), *Śmiertelne porachunki* (John Cromwell, 1947) i *Ride the Pink Horse*

(Robert Montgomery, 1947), w których żołnierz wraca z wojny i znajduje swoją ukochaną niewierną lub nieżywą albo swojego biznesowego partnera oszukującego go bądź całe społeczeństwo jakoś niezbyt godne tego, by za nie walczyć. Wojna trwa, ale teraz niechęć zwraca się z nową zajądłością w stronę amerykańskiego społeczeństwa.

## POWOJENNY REALIZM

Krótko po II wojnie światowej w każdym z krajów produkujących filmy przeżywał odrodzenie realizm. W Ameryce objawiło się to najpierw w postaci filmów takich producentów, jak Louis de Rochemont (*Dom przy 92 ulicy*, Henry Hathaway, 1945; *Dzwonić Northside 777*, Hathaway, 1948) i Mark Hellinger (*Zabójcy*, Robert Siodmak, 1946; *Brutalna siła*, Jules Dassin, 1947) oraz reżyserzy jak Hathaway i Dassin. „Każda scena filmowana była w rzeczywistym miejscu” – głosiła dumnie reklamówka do filmu de Rochemonta i Hathawaya *Śmiertelny pocałunek* z 1947 roku. Nawet po tym jak autentyczność szczególnego dokumentu de Rochemonta *March of Time* wyszła z mody, realistyczne plenery pozostały stałym elementem filmu *noir*.

Ten realistyczny ruch wpisał się także w powojenny klimat Ameryki; pragnienie publiczności dotyczące bardziej uczciwego i krytycznego ukazywania Ameryki nie mogło być zaspokojone przez te same studyjne ulice, oglądane przez ostatnie dwadzieścia lat. Powojenny realistyczny trend spowodował oderwanie filmu czarnego od dominującego melodramatu z wyższych sfer, umieszczając go tam, gdzie bardziej pasował, pośród ulic zamieszkiwanych przez zwykłych ludzi. Wcześniejszy, sprzed epoki de Rochemonta, film *noir* wyglądał zdecydowanie łagodniej niż powojenne realistyczne obrazy. Studyjny wygląd takich utworów, jak *Wielki sen* (Howard Hawks, 1946) i *Maska Dimitrios* (Jean Negulesco, 1944), stępia ich żądlą, sprawiając, że wydają się grzeczne i konwencjonalne, w przeciwieństwie do ich późniejszych, bardziej realistycznych odpowiedników.

## NIEMIECCY IMIGRANCY

Hollywood odgrywało rolę gospodarza dla fali niemieckich imigrantów w latach dwudziestych i trzydziestych. Pochodzący z Niemiec filmowcy i technicy w przeważającej części zintegrowali się, tworząc amerykański filmowy establishment. Hollywood nigdy nie doświadczyło germanizacji, jak obawiali się niektórzy obywatelsko-patriotycznie nastawieni Amerykanie, i nie ma żadnego niebezpieczeństwa przecenienia niemieckich wpływów w Hollywood.

Ale kiedy w późnych latach czterdziestych Hollywood zdecydowało się malować na czarno, nie było większych mistrzów światłocienia niż Niemcy. Wpływ ekspresjonistycznego oświetlenia zawsze czaił się pod powierzchnią hollywoodzkich filmów i nie dziwi, że w filmie *noir* następuje jego pełny rozkwit. Nie zaskakuje też, że wśród autorów filmów *noir* znajduje się znaczna ilość Niemców i wschodnich Europejczyków: Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Franz Waxman, Otto Preminger, John Brahm, Anatole Litvak, Karl Freund, Max Ophüls, John Alton, Douglas Sirk, Fred Zinnemann, William Dieterle, Max Steiner, Edgar G. Ulmer, Curtis Bernhardt, Rudolph Maté.

Z pozoru wpływ niemieckiego ekspresjonizmu, z jego poleganiem na sztucznym, studyjnym świetle, wydaje się niedopasowany do powojennego realizmu, bazującego na surowych, nieupiększanych plenerach; ale to jest właśnie wyjątkowa jakość filmu *noir*, że zdołał spleść pozornie sprzeczne elementy w jednolity styl. Najlepsi technicy *noir* po prostu czynili świat dźwięczącą sceną, kierując nienaturalne i ekspresjonistyczne światło na realistyczną scenerię. W filmach takich, jak *Detektyw ze stacji Union* (Rudolph Maté, 1950), *Oni żyją w nocy* (Nicholas Ray, 1948) i *Zabójcy*, występuje niepokojąca i ożywcza kombinacja realizmu i ekspresjonizmu.

Być może największym mistrzem *noir* był ekspresjonista pochodzenia węgierskiego John Alton, który mógłby rozświetlić Times Square w południe, jeśli byłoby to konieczne. Żaden operator nie adaptował lepiej starych ekspresjonistycznych technik do nowych zadań realizmu, a jego czarno-białe zdjęcia w takich śmiałych przykładach czarnego filmu, jak *T-Men* oraz *Raw Deal* (Anthony Mann, 1948), *I, the Jury* (Harry Essex, 1953) i *The Big Combo* (Joseph H. Lewis, 1955), dorównują obrazom takich niemieckich ekspresjonistów, jak Fritz Wagner i Karl Freund.

## TRADYCJA LITERATURY *HARD-BOILED*

Innym stylistycznym wpływem czekającym na kulisami była grupa pisarzy *hard-boiled*. W latach trzydziestych autorzy tacy, jak Ernest Hemingway, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Horace McCoy i John O'Hara, stworzyli „twardziela” z jego cynicznym sposobem działania i myślenia, który separował go od świata codziennych emocji – rodzaj romantyzmu z ochronną skorupą. Twórczość typu *hard-boiled* miała swoje korzenie w literaturze *pulp fiction* i w dziennikarstwie, a jej protagoniści wiodli życie z wrodzonym samouwielbieniem i akceptowaniem życiowych porażek. Bohater *hard-boiled* był w rzeczywistości mięczakiem w porównaniu z jego egzystencjalnym odpowiednikiem (Camus podobno oparł *Obcego* na McCoyu), ale był o wiele twardszy niż jakiegokolwiek bohater wcześniejszej prozy amerykańskiej.

Kiedy filmy z lat czterdziestych zwróciły się ku temu, co w amerykańskiej moralności jest żyzną glebą dla „twardziela”, szkoła *hard-boiled* już czekała z wcześniej opracowanymi konwencjami bohaterów, postaci drugoplanowych, wątków, dialogów i tematów. Jak niemieccy imigranci, pisarze czarni posiadali styl, gotowy do zastosowania w filmie *noir*; i konsekwentnie wpłynęli na czarne scenopisarstwo tak mocno, jak Niemcy wpłynęli na czarną kinematografię.

Największym twardzielem z hollywoodzkich pisarzy był sam Raymond Chandler, którego scenariusz *Podwójnego ubezpieczenia* (na podstawie fabuły Jamesa M. Caina) był najlepiej napisany i najbardziej charakterystyczny dla *noir* całego okresu. *Podwójne ubezpieczenie* (Billy Wilder, 1944) był pierwszym filmem, który miał wszystkie esencjonalne cechy *noir*: skromność, brak nadziei na odkupienie, aheroiczność; stanowił opozycję wobec poromantycznego kina czarnego *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945) i *Wielkiego snu*. Jednakowoż w swoim ostatnim etapie film *noir* adaptował i omijał nurt *hard-boiled*. Maniackie, neurotyczne filmy zrealizowane po 1948 roku, takie jak *Kiss Tomorrow Goodbye*, *Zmarły w chwili przybycia* (Maté, 1950), *Na krawędzi prawa* (Preminger, 1950), *Biały żar* (Raoul Walsh, 1949) i *Bannion* (Fritz Lang, 1953), wszystkie są posthard-boiledowe; klimat w tych produkcjach był zbyt nihilistyczny nawet dla cyników z dawnych lat w typie Chandlera.

## STYLISTYKA

Jak wszystkie prądy filmowe, film *noir* operował pewnymi technikami i z czasem można było zsumować owe techniki, tematy i przypadkowe elementy w stylistyczny schemat. Na razie chciałbym jednakże wskazać pewne powracające w czarnym filmie rozwiązania.

1. Większość scen jest oświetlona jak w nocy. Gangsterzy siedzą w biurach w środku dnia z zasłoniętymi żaluzjami i wyłączonym światłem. Światła sufitowe wiszą nisko, a lampy podłogowe rzadko są wyższe niż pięć stóp. Ma się zawsze podejrzenie, że gdyby włączono wszystkie światła naraz, bohaterowie, niczym hrabia Dracula o świetle, wrzasnęliby i zniknęliby ze sceny.

2. Tak jak w niemieckim ekspresjonizmie, ukośne i wertykalne linie są bardziej preferowane niż horyzontalne. Diagonalność odpowiada choreografii miasta i stanowi bezpośrednią opozycję wobec horyzontalnej amerykańskiej tradycji Griffitha i Forda. Ukośne linie prowadzą do podziału ekranu, czyniąc go niespokojnym i niestabilnym. Światło w filmie *noir* wdzierające się do obskurnych pokoi ma tak dziwne kształty – wyszczerbionych trapezów, tępych trójkątów, pionowych szczelin – że można podejrzewać, iż okna zostały wycięte scyzorykiem. Żadna postać

nie może przemawiać autorytatywnie z przestrzeni będącej trwale pociętej w świetlne wstęgi. *T-Men* Anthony'ego Manna i Johna Altona stanowi najbardziej dramatyczny przykład, ale w żadnym razie niejedyny, ukośnej choreografii *noir*.

3. Aktorzy i scenografia są często w takim samym stopniu uwydatnieni światłem. Aktor nierzadko schowany jest w realistycznym *tableau* miasta w nocy, a jego twarz, gdy mówi, często przykrywa cień. Te efekty cieniowe są inne od słynnego oświetlenia studia Warner Brothers z lat trzydziestych, które akcentowało centralną postać przez ciężki cień; w czarnym filmie główna postać raczej stoi w cieniu. Kiedy sceneria jest uwydatniona na równi z aktorem lub silniej, tworzy to, oczywiście, fatalistyczny, beznadziejny nastrój. Protagonisci nic nie mogą zrobić; miasto i tak przetrwa i zniweczy ich największe wysiłki.

4. Napięcie kompozycyjne jest istotniejsze od fizycznej akcji. W typowym filmie *noir* to raczej kinematograficzne opracowanie sceny osacza aktora, niż on nad nią panuje poprzez fizyczne działanie. Pobicie Roberta Ryana w *Zmowie* (Robert Wise, 1949), zastrzelenie Farleya Grangera w *Oni żyją nocą*, egzekucja taksówkarza w *The Enforcer* (Bretaigne Windust, 1951) i Briana Donlevy'ego w *The Big Combo* – wszystkie te sceny są naznaczone miarowym tempem, powściąganym gniewem oraz duszną kompozycją i wydają się znacznie bliższe duchowi filmu czarnego niż pif-paf i pieszczony opon w *Człowieku z blizną* (Howard Hawks, 1932) sprzed dwudziestu lat czy gwałtowna i pełna ekspresji akcja *Underworld USA* (Samuel Fuller, 1960) dziesięć lat później.

5. Wydaje się obecne niemal freudowskie przywiązanie do wody. Puste ulice w filmie *noir* prawie zawsze lśnią świeżym wieczornym deszczem (nawet w Los Angeles), a deszcz zdaje się nasilać proporcjonalnie do napięcia. Doki i przystanie są drugimi, po alejkach, najczęstszymi miejscami spotkań.

6. Zamiłowanie do romantycznej narracji. W takich filmach, jak *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (Tay Garnett, 1946), *Laura*, *Podwójne ubezpieczenie*, *Dama z Szanghaju* (Orson Welles, 1949), *Out of the Past* (Jacques Tourner, 1946) i *Bulwar Zachodzącego Słońca* (Billy Wilder, 1950), narracja tworzy nastrój czasu straconego: nieodzyskiwalnej przeszłości, zdeterminowanej przez los, wszechogarniającej beznadziei. W *Out of the Past* Robert Mitchum relacjonuje swoją historię z tak patetycznym zacięciem, że jest oczywiste, iż nie ma żadnej nadziei na jakąkolwiek przyszłość: można tylko czerpać przyjemność z przeżywania na nowo fatalnej przeszłości.

7. Skomplikowany porządek czasowy jest często używany, aby wzmocnić poczucie beznadziei i straconego czasu. Takie filmy, jak *The Enforcer*, *Zabójcy*, *Mildred Pierce*, *The Dark Past* (Maté, 1948), *Z kroniki wypadków* (Lewis Allen, 1949), *Out of the Past* i *Zabójstwo* (Stanley Kubrick, 1956) zawierają zawile czasowo sekwencje, pogrążające widza w czasowo chaotycznym, ale wysoce stylizowanym świecie. Manipulacja czasem, lekka czy skomplikowana, często stosowana jest dla wzmocnienia zasady *noir*: „jak” jest zawsze ważniejsze od „co”.

## TEMATY

Raymond Durnat wyodrębnił tematy filmu *noir* w doskonałym artykule, w brytyjskim piśmie „Cinema”<sup>3</sup> i nie byłoby zbyt mądre, gdybym próbował poprawiać jego staranną pracę. Durnat dzieli film *noir* na jedenaście tematycznych kategorii i chociaż można by skrytykować niektóre z jego pomysłów, rozwija on cały wachlarz czarnej produkcji, grupując tematycznie ponad trzysta filmów. W każdym wyróżnionym przez brytyjskiego krytyka temacie *noir* (Czarna Wdowa, uciekający zabójcy czy sobowtór) konstatujemy, że pnące się ku górze siły lat trzydziestych zostały zatrzymane; ideologia pogranicza zamieniła się w paranoję i klaustrofobię. Podrzędny gangster stał się ważniakiem i zasiada teraz w fotelu burmistrza, prywatny detektyw z obrzydzeniem porzucił pracę w policji, a młoda heroina uwielbiająca przejażdżki sama zabiera na nie innych.

Durnat jednakże nie dotyka tego, co być może jest nadrzędnym tematem *noir*: namiętności dla przeszłości i teraźniejszości, ale także obawy przed przyszłością. Bohaterowie *noir* lękają się patrzeć przed siebie i zamiast tego, próbują przetrwać kolejny dzień, a jeśli to niemożliwe, cofają się do przeszłości. Tak więc filmowe techniki *noir* podkreślają utratę, nostalgię, brak klarownych priorytetów, niepewność, a następnie zanurzają te wątpliwości w manieryzmie i stylu. W takim świecie styl staje się najważniejszy; stanowi wszystko to, co oddziela człowieka od bezsensu. Chandler scharakteryzował ów fundamentalny temat *noir*, kiedy opisywał własny fikcyjny świat: „Nie jest to świat zbyt wonny, ale w takim właśnie żyjemy I niektórzy trzeźwi, odważni pisarze, co potrafią zachować zimną krew i odpowiedni dystans, mogą czerpać z niego bardzo ciekawe, a nawet pocieszne pomysły”<sup>4</sup>.

## FAZY

Historię rozwoju filmu *noir* można podzielić na trzy główne fazy. Pierwsza, okresu wojny (w przybliżeniu 1941–1946), była fazą prywatnego detektywa i samotnego wilka, fazą Chandlera, Hammetta, Greene’a, Bogarta i Bacalla, Ladda i Lake, markowych reżyserów jak Curtiz i Garnett, dekoracji studyjnych i – ogólnie rzecz biorąc – obfitych dialogów niż akcji. Oblicze studia odzwierciedlało się w tym okresie w takich obrazach, jak *Sokół maltański*, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Gasnący płomień* (George Cukor, 1944), *Pistolet do wynajęcia*, *Lokator* (John Brahm, 1944), *Kobieta w oknie* (Fritz Lang, 1945), *Mildred Pierce*, *Urzeczona* (Alfred

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> R. Chandler, *The simple art of murder*, [w:] *Detective Fiction: Crime and Compromise*, red. D. Allen, D. Chacko, New York 1974, s. 398. Polski przekład: R. Chandler, *Skromna sztuka pisanie powieści kryminalnych*, [w:] *idem, Mówi Chandler*, przeł. E. Budrewicz, Warszawa 1983, s. 327.

Hitchcock, 1945), *Wielki sen*, *Laura*, *Stracony weekend* (Billy Wilder, 1945), *Dziwna miłość Marty Ivers* (Lewis Milestow, 1946), *Mieć i nie mieć* (Howard Hawks, 1944), *Upadły anioł* (Otto Preminger, 1946), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Żegnaj, laleczko* (Edward Dmytryk, 1944), *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*, *Ciemne wody* (André de Toth, 1944), *Scarlett Street* (Fritz Lang, 1945), *So Dark the Night* (Joseph H. Lewis, 1946), *Szklany klucz*, *Maska Dimitrios* i *Mroczne zwierciadło* (Robert Siodmak, 1946).

*Podwójne ubezpieczenie* Wildera/Chandlera było pomostem łączącym fazę pierwszą z powojenną. Stoicka wizja noir z tego filmu nadeszła jak szok w 1944 roku i utwór został prawie zablokowany przez połączone siły Paramountu, biur Haysa i gwiazdy Freda MacMurraya. Jednakże trzy lata później kopie *Podwójnego ubezpieczenia* schodziły bez zastrzeżeń ze studyjnych linii montażowych.

Drugą fazę stanowił powojenny realistyczny okres 1945–1949 (daty nachodzą na siebie podobnie jak filmy; określam fazy w przybliżeniu, gdyż istnieją różne wyjątki). Filmy z tego okresu ukazywały częściej problemy przestępczości na ulicach, politycznej korupcji i policyjnej rutyny. Mniej romantyczni bohaterowie, tacy jak Richard Monte, Burt Lancaster i Charles McGraw, bardziej pasowali do tego okresu, tak jak i proletariaccy reżyserzy w typie Hathaway, Dassin i Kazan. Realistyczne, urbanistyczne spojrzenie tej fazy widoczne jest w takich filmach, jak *Dom na 92 ulicy*, *Zabójcy*, *Raw Deal*, *Akt przemocy* (Fred Zinnemann, 1949), *Union Station*, *Śmiertelny pocałunek*, *Johnny O'Clock* (Robert Rossen, 1947), *Mafia* (Abraham Polonsky, 1948), *Śmiertelne porachunki*, *Ride the Pink Horse*, *Mroczne przejście* (Delmer Daves, 1947), *Krzyk miasta* (1948), *Zmowa*, *T-Men*, *Dzwonić Northside 777*, *Brutalna siła*, *Wielki zegar* (John Farrow, 1948), *Złodziejski trakt* (Dassin, 1949), *Ruthless* (Ulmer, 1948), *The Pitfall* (de Toth, 1948), *Bumerang* (Elia Kazan, 1947) i *Nagie miasto* (Dassin, 1948).

Trzecia i ostatnia faza filmu noir, lata 1949–1953, była okresem psychotycznej akcji i samobójczego impulsu. Bohater, będąc pod brzemieniem dziesięciu lat rozpacz, zaczyna tracić zmysły. Psychotyczny zabójca, który w pierwszej fazie był obiektem godnym badania (Olivia de Havilland w *Mrocznym zwierciadle*), a w drugiej peryferyjnym zagrożeniem (Richard Widmark w *Pocałunku śmierci*), teraz staje się aktywnym protagonistą (James Cagney w *Kiss Tomorrow Goodbye*). Nie było żadnego usprawiedliwienia dla psychopatii w *Gun Crazy* (Joseph H. Lewis, 1949) – to było po prostu „crazy”. James Cagney dokonał neurotycznego powrotu, a jego niezrównoważenie było naśladowane przez takich młodych aktorów, jak Robert Ryan i Lee Marvin. Była to faza filmów noir klasy B i inspirowanych psychoanalizą reżyserów, jak Ray i Walsh. Siły osobowościowej dezintegracji odzwierciedlone są w takich filmach, jak *Biały żar*, *Gun Crazy*, *D.O.A.*, *Osaczona* (Max Ophüls, 1949), *Oni żyją w nocy*, *Na krawędzi prawa*, *Kiss Tomorrow Goodbye*, *Opowieść o detektywie* (William Wyler, 1951), *Pustka* (Ray, 1950), *I, the Jury*, *As w potrzasku*

(Wilder, 1951), *Panika na ulicach* (Kazan, 1950), *Bannion*, *Niebezpieczne terytorium* (Ray, 1952) i *Bulwar Zachodzącego Słońca*.

Ta trzecia faza stanowi śmietankę nurtu *noir*. Niektórzy krytycy preferują wczesne „szare” melodramaty, inni powojenne „uliczne” filmy, lecz ostatnia faza filmu *noir* była estetycznie i socjologicznie najbardziej przesywająca. Po dziesięciu latach pozbywania się romantycznych konwencji późne filmy *noir* w końcu przeszły do najgłębszych uwarunkowań okresu: utraty honoru publicznego, heroicznym konwencji, osobowościowej integracji i – w końcu – psychicznej stabilności. Filmy trzeciej fazy były boleśnie samoświadome; wydawały się wiedzieć, iż stoją u końca długiej tradycji opartej na rozpacz i dezintegracji i nie zamykały oczu na ten fakt. Najlepsze i najbardziej charakterystyczne filmy *noir* – *Gun Crazy*, *Biały żar*, *Out of the Past*, *Kiss Tomorrow Goodbye*, *D.O.A.*, *Oni żyją w nocy* i *Bannion* – znajdują się na końcu nurtu i są rezultatem samoświadomości. Trzecia faza aż roi się od czarnych bohaterów z końca nurtu: *Bannion* i *Na krawędzi prawa* są ostatnimi przystankami dla miejskiego gliny, *As w potrzasku* dla dziennikarza, produkowana przez Victora Saville’a seria *Spillane’a I, the Jury, The Long Wait* (Victor Saville, 1954) i *Śmiertelny pocałunek* dla prywatnego detektywa, *Bulwar Zachodzącego Słońca* dla Czarnej Wdowy, *Biały żar* i *Kiss Tomorrow Goodbye* dla gangstera i *D.O.A.* dla amerykańskiego Kowalskiego.

Stosownie zatem, arcydziełem filmu *noir* był maruder *Śmiertelny pocałunek* wyprodukowany w 1955 roku. Jego opóźnienie nadaje mu pewien posmak dystansu i poprzez wszechogarniającą beznadzieję – znajduje się na końcu długiej, brudnej tradycji. Bohater, prywatny detektyw Mike Hammer, przechodzi przez ostatnie etapy degradacji. Jest on marnym „sypialnianym szpiegiem” i nie ma żadnych wyrzutów z tego powodu, ponieważ świat dookoła niego nie jest lepszy. Ralph Meeker, tu w swoim najlepszym wcieleniu, gra Hammera – karła między krasnalami. Drażniąca reżyseria Aldricha sprowadza *noir* do jego najbrudniejszej i najbardziej perwersyjnej erotyki. Hammer wywraca do góry nogami podziemny świat w poszukiwaniu „wielkiego czegoś” i kiedy w końcu znajduje to, okazuje się to – dowcip nad dowcipami – eksplodującą bombą atomową. Nieludzkość i marność bohatera nie mają znaczenia w świecie, w którym bomba ma ostatnie słowo.

W połowie lat pięćdziesiątych film *noir* osiągnął swój kres. Było jeszcze kilku szacownych maruderów – *Śmiertelny pocałunek*, Lewisa, Altona *The Big Combo* i *Dotyk zła* jako epitafium dla *noir* – ale w sposób wyraźny popularny stawał się nowy styl filmów kryminalnych. Kiedy nadeszła era McCarthy’ego i Eisenhowera, Amerykanie zapragnęli obcować z bardziej burżuazyjną wizją samych siebie. Przestępstwo musiało przejść do przedmieść. Kryminalista przywdział elegancki garnitur, a przepracowany dzielnicowy został zastąpiony nowoczesną zmotoryzowaną policyjną jednostką mknącą autostradą. Wszelka próba krytyki społecznej musiała być zamaskowana przez niedorzeczną afirmację amerykańskiego sposobu życia. Od strony technicznej telewizja z jej wymogiem pełnego oświetlenia i zbliżeń stop-

niowo podcinała wpływy niemieckie, a barwna kinematografia była, oczywiście, końcowym ciosem zadany *noir*.

Nowi reżyserzy, jak np. Siegel, Fleischer, Karlson i Fuller, oraz telewizyjne filmy, jak *Dragnet*, *M-Squad*, *Lineup* i *Highway Patrol*, wkroczyły z nową formułą dramatu kryminalnego. To przejście jest widoczne w *Kradzieży na South Street* Samuela Fullera z 1953 roku, filmie, który łączy czarne spojrzenie z komunistyczną fobią. Nadbrzeżne sceny z Richardem Widmarkiem i Jean Peters plasują się w najlepszej tradycji *noir*, ale późniejsza dynamiczna walka w metrze jest znakiem Fullera jako reżysera lepiej pasującego do kryminalnej szkoły połowy i końca lat pięćdziesiątych.

Okres filmu *noir* był ogromnie twórczy – być może najbardziej w całej historii Hollywood – przynajmniej jeśli tę kreatywność będziemy mierzyć nie szczytowymi osiągnięciami, lecz przeciętnym poziomem artyzmu. Wybrany na chybił trafił, jakkolwiek film *noir* będzie prawdopodobnie lepiej zrobiony od dowolnie wybranej niemej komedii, musicalu, westernu itd. Wzięty jako całość, okres *noir* osiągnął niezwykle wysoki poziom artyzmu. Czarny film zdawał się wyzwać to, co najlepsze, we wszystkich – reżyserach, operatorach, scenarzystach, aktorach. Wielokrotnie film *noir* będzie wyznaczał szczytowy punkt na wykresach artystycznych karier. Na przykład niektórzy reżyserzy zrealizowali swoje najlepsze dzieła w czarnym nurcie (Stuart Heisler, Robert Siodmak, Gordon Douglas, Edward Dmytryk, John Brahm, John Cromwell, Raoul Walsh, Henry Hathaway); inni reżyserzy zaczęli karierę w filmie *noir* i, według mnie, nigdy potem nie osiągnęli swego wyjściowego poziomu (Otto Preminger, Rudolph Maté, Nicholas Ray, Robert Wise, Jules Dassin, Richard Fleischer, John Huston, André de Toth i Robert Aldrich); inni z kolei reżyserzy, którzy zrobili wybitne filmy w innym gatunku, stworzyli również wielkie filmy czarne (Orson Welles, Max Ophüls, Fritz Lang, Elia Kazan, Howard Hawks, Robert Rossen, Anthony Mann, Joseph Losey, Alfred Hitchcock i Stanley Kubrick). Niezależnie od tego, czy zgodzimy się na taki schemat, jego przesłanie jest nieodparte: film *noir* był dobry praktycznie dla kariery każdego reżysera. (Dwa wyjątki, które potwierdzają regułę, to King Vidor i Jean Renoir.) Wydaje się, iż czarny film wyzwał kreatywność u wszystkich zaangażowanych w jego tworzenie. Dawał artystom szansę pracy nad wcześniej zakazanymi tematami, jednak miał dość silne konwencje, by honorować komunikacyjne normy. Pozwolono filmowcom na skrajny manieryzm, a aktorzy byli pod ich ochroną. Dopiero lata później krytycy potrafili wyróżnić wielkich reżyserów pomiędzy wielkimi reżyserami *noir*.

Niezwykła kreatywność filmu *noir* czyni jego długotrwałe lekceważenie zastanawiającym. Francuzi byli oczywiście przez jakiś czas uczniami szkoły *noir* (*Panorama filmu czarnego* Borde'a i Chaumetona była opublikowana w 1955 roku), ale amerykańscy krytycy jeszcze niedawno woleli western, musical czy film gangsterski niż *noir*.

Niektóre z powodów owego lekceważenia są nieuzasadnione; inne uderzają w samo serce stylu czarnego. Przez długi czas film *noir* ze swoim uwydatnieniem korupcji i rozpacz był postrzegany jako pewna aberracja amerykańskiego charakteru. Western z jego moralnym prymitywizmem i film gangsterski z systemem wartości Horatia Algera uważano za bardziej amerykańskie od *noir*.

To uprzedzenie było wzmocnione przez fakt, że czarny film był idealnie dopasowany do wymogów niskobudżetowego filmu klasy B i liczne z najlepszych filmów *noir* należały właśnie do niej. Ten dziwny rodzaj ekonomicznego snobizmu wciąż pokutuje w niektórych kręgach krytyków: wysokobudżetowy gniot jest postrzegany jako bardziej godny uwagi niż gniot niskobudżetowy, a chwalenie filmu klasy B jest niejako lekceważeniem (często intencjonalnym) filmu klasy A.

Jednakowoż fundamentalną przyczyną lekceważenia czarnego filmu jest fakt, iż opiera się on bardziej na choreografii niż socjologii, a amerykańscy krytycy zawsze myśleli wolniej, kiedy szło o wizualny styl. Jak jego protagoniści, film czarny jest bardziej zainteresowany stylem niż tematem, podczas gdy amerykańscy krytycy byli tradycyjnie bardziej zainteresowani tematem niż stylem. Byli oni najpierw socjologami i zaraz po tym naukowcami: film jest ważny, jeśli odnosi się do mas, a jeśli tak nie jest, to dlatego iż temat został w jakiś sposób „pogwałcony” przez styl. Film *noir* funkcjonuje na przeciwnych zasadach: temat jest ukryty w stylu, a zmyślane treści są przeważnie przejawione („wartości średniej klasy są najlepsze”), co kontrastuje ze stylem. Mimo że, jak mi się wydaje, styl determinuje temat w każdym filmie, łatwiej było socjologizującym krytykom rozważać temat westernu i filmu gangsterskiego w oderwaniu od analizy stylu, niż czynić to samo w odniesieniu do filmu czarnego.

Nie jest więc zaskakujące, że film gangsterski, a nie czarny, został kanonizowany w „The Partisan Review” w 1948 roku przez słynny esej Roberta Warshowa *Gangster jako bohater tragiczny*. Chociaż Warshow jest zarówno krytykiem estetykiem, jak i socjologiem, w tym przypadku był on zainteresowany westernem i filmem gangsterskim jako sztuką „popularną”, a nie stylem. Ta socjologiczna orientacja odwróciła uwagę Warshowa, tak jak i wielu późniejszych krytyków, od kwestii estetycznie ważniejszej – ewolucji filmu gangsterskiego w kierunku *noir*.

Ironia tego lekceważenia polega na tym, że patrząc retrospektywnie, filmy, o których pisał Warshow, są gorsze niż *noir*. Postać gangstera lat trzydziestych była przede wszystkim odbiciem tego, co działo się w kraju, i Warshow to analizował. Czarny film, choć był także socjologiczną refleksją, szedł dalej od filmu gangsterskiego. Do samego końca był zaangażowany w walkę na śmierć i życie ze sprawami, które odzwierciedlał; próbował sprawić, aby Ameryka zaakceptowała moralną wizję życia opartą na stylu. Ta istotna sprzeczność – promowanie stylu w kulturze, która wielbiła treść – wymusiła na filmie *noir* artystycznie ożywcze meandry. Film czarny atakował i objaśniał swoje socjologiczne uwarunkowania i, przy końcu trwania nurtu, stworzył nowy artystyczny świat, który wykraczał poza prostą socjolo-

giczną refleksję, niesamowity świat amerykańskiego manieryzmu, który był dalece bardziej kreacją niż refleksją.

Ponieważ film *noir* był przede wszystkim stylem, ponieważ wygrywał swoje konflikty raczej wizualnie niż tematycznie, ponieważ był świadomy swojej tożsamości, zdolny był stworzyć artystyczne rozwiązania społecznych problemów. I dlatego takie filmy, jak *Śmiertelny pocałunek*, *Kiss Tomorrow Goodbye* i *Gun Crazy*, mogą uchodzić za dzieła sztuki w taki sposób, w jaki filmy typu *Człowiek z blizną*, *Wróg publiczny* i *Mały Cezar* nigdy nie będą mogły.

*Przełożył Kordian Bobowski*

## NOTES ON FILM NOIR

### Summary

The classical essay by Paul Schrader contains some still inspiring and important observations, these and categorizations concerning film noir. According to the American great author film noir is not a genre nor a style but a film current like, for instance, German expressionism or French poetical realism. Its roots are in the war and postwar disappointment (postwar realism), in the influence of the influx of some German artistic immigrants, in the hard-boiled prose (by Hemingway, Chandler, Hammett and others). Schrader defines film noir also by pointing out seven characteristic film techniques of the current, by listing the typical noir topics (especially unconscious anxiety, fear and nostalgia), and by mentioning the three phases of the stream (the first war phase 1941–1945, the second – “postwar realism” 1946–1949, the final phase of “psychotic action and suicidal impulse” – 1949–1953). Film noir played a great role in American cinema and also in American culture, especially because it “promoted style in a culture that valued themes.”

*Translated by Kordian Bobowski*