



Studia
Filmoznawcze
31
Wrocław 2010

Patrycja Włodek

Uniwersytet Jagielloński

NOIR PO FRANCUSKU, CZYLI „TRYLOGIA DELONA” JEANA-PIERRE’A MELVILLE’A

CZŁOWIEK W KAPELUSZU

Jean-Pierre Melville, klasyk francuskiego kina, znany jest przede wszystkim jako twórca filmów kryminalnych i gangsterskich, autor często i bardzo świadomie nawiązujący do poetyki filmu *noir*, czyli „czarnego kryminału”, a także w oryginalny sposób przenoszący amerykańskie reguły gatunkowe na grunt europejski. Przed rozpoczęciem, a także w trakcie trwania jego kariery właściwie nie było we Francji twórcy, który potrafiłby w sposób równie spójny, konsekwentny i wybitny zmierzyć się z tym nurtem kina. Melville przesyłał swoje dzieła – jednocześnie zdystansowane i bardzo osobiste – kilkoma głównymi i najistotniejszymi dla siebie tematami. Były to lojalność, rola przeznaczenia, niemożność związków między ludźmi, cienka linia między złem a dobrem, prawem a bezprawiem. Niezwykle ważny i stale poruszany w dziełach Melville’a motyw to męska przyjaźń i nieodłącznie z nią związana zdrada. Jak sam powiedział: „Nie wierzę w męską przyjaźń [...] to jedna z rzeczy, w które już nie wierzę [...] i dlatego lubię pokazywać w swoich filmach”¹. Z tego powodu realizowanie historii heroicznym przestępców i ścigających ich policjantów było najistotniejszym, choć niejedynym, aspektem jego kariery. Podejmowanie takich tematów wynikało wprost również z amerykańsko- i kinofilii Melville’a, którego uwielbienie dla amerykańskiej kultury, literatury, kinematografii było powszech-

¹ R. Nogueira, *Melville on Melville*, London 1971, s. 59.

nie znane. Znajdowało odbicie zarówno w jego wyglądzie i stylu życia – czarnych okularach, nieodłącznym stetsonie i trenczu, wielkim amerykańskim samochodzie – jak i w gustach filmowych, a wiedza Melville’a na temat kinematografii Stanów Zjednoczonych i znajomość poszczególnych dzieł była rzeczywiście imponująca. W 1961 roku w „Cahiers du cinéma” został opublikowany jego *Panteon*, lista sześćdziesięciu czterech ulubionych amerykańskich reżyserów przedwojennych, czyli takich, którzy zrobili choć jeden film, który Melville pokochał. Poza twórcami umieszczonymi w *Panteonie*, takimi jak np. Ryszard Bolesławski, Clarence Brown, Frank Capra, Melville cenił również licznych autorów filmu *noir*, m.in. Otto Premingera, Howarda Hawksa, Orsona Wellesa. Jednym z ulubionych filmów Melville’a był *Odds Against Tomorrow* (1959) Roberta Wise’a. Nade wszystko cenił jednak Johna Hustona, a zwłaszcza jego słynną *Asfaltową dżunglę* (*The Asphalt Jungle*, 1950) – wzór i inspirację wszystkich filmów podejmujących temat „wielkiego skoku” nieuchronnie prowadzącego do klęski. Jej powstanie zadecydowało o kształcie, jaki przybrał *Rzykant* (*Bob le flambeur*, 1955) i kilka innych dzieł Melville’a skonstruowanych wokół napadu. Dopiero po dwudziestu latach, kręcąc *W kręgu zła* (*Le Cercle rouge*, 1970), reżyser „uwolnił się od kompleksu *Asfaltowej dżungli*”² i zdecydował umieścić scenę włamania jako centralną w filmie.

NARODZINY GWIAZDY

Pomimo że Jean-Pierre Melville nakręcił trzy filmy z Jeanem-Paulem Belmondo i dwa z Lino Venturą, pisanie o „trylogii Belmonda” czy „dylogii Ventury” nie byłoby uprawnione. Współpraca z tymi znakomitymi aktorami i gwiazdami francuskiego kina była oczywiście udana, jednak to właśnie spotkanie z Alainem Delonem okazało się szczególne, brzemiennie dla kariery i twórczości ich obu. Trzy filmy: *Samuraj* (*Le Samourai*, 1967), *W kręgu zła* i *Glina* (*Un flic*, 1972) w dużej mierze stworzyły Delona jako aktora i gwiazdora, a także utwierdziły pozycję Melville’a jako klasyka i mistrza kina. Co więcej, o ile współpraca twórcy z Venturą, grającym w *Drugim oddechu* (*Le Deuxième souffle*, 1966) i *Armii cieni* (*L’Armée des ombres*, 1969) oraz Charles’em Vanelem, znanym ze *Starszego Ferchaux* (*L’Ainé des Ferchaux*, 1963), przebiegała niezwykle burzliwie, o tyle z Delonem dobrze się rozumieli, przynajmniej do czasu zakończenia prac nad *Gliną*. Aktor wspominał: „To prawda, że terroryzuję reżyserów. Ale nigdy nie robiłem tego wobec Bliera, Melville’a czy Viscontiego, wobec wielkich”³. Chociaż pierwszym wspólnym filmem Melville’a i Delona był *Samuraj*, reżyser już wcześniej myślał o ich współpracy. Chciał, aby Delon zagrał rolę fotoreportera Delmasa w *Dwóch ludziach na Manhat-*

² A. Helman, *Film gangsterski*, Warszawa 1990, s. 189.

³ J. Tabęcki, *Alain Delon: nadać kształt marzeniom*, „Iluzjon” 1986, nr 2, s. 23.

tanie (*Deux hommes dans Manhattan*, 1959), która ostatecznie przypadła Pierre’owi Grassetowi. Oznacza to, że reżyser już pod koniec lat pięćdziesiątych – jeszcze przed powstaniem słynnego *W pełnym słońcu* (*Plein soleil*, 1960) René Clémenta – odkrył „kryminalny” potencjał Delona. Aktor wspominał, że Melville „dostrzegł go już na samym początku”, a nawet zażądał pisemnej deklaracji, że kiedyś będą razem pracować⁴.

Alain Delon debiutował w 1956 roku i przez pierwsze lata był znany głównie jako narzeczony Romy Schneider, która specjalnie dla niego przeprowadziła się z Austrii do Paryża. Karierę zaczynał od małych ról w komediach obyczajowych i melodramatach, jednak już w 1960 roku, dzięki roli zimnego mordercy Toma Ripleya (*W pełnym słońcu*), zyskał własną sławę. Nadal jednak grywał głównie w filmach popularnych, często role kryminalistów w filmach sensacyjnych, takich jak *Skok na kasyno* (*Mélodie en sous-sol*, 1963) Henri Verneuil’a, czy płaszcza i szpady, np. *Czarny tulipan* (*La Tulipe noire*, 1963) Christiana-Jacque’a. Jego pozycję autorską ugruntowało kilka ról w filmach wybitnych reżyserów: Luchina Viscontiego w *Rocco i jego braciach* (*Rocco e suoi fratelli*, 1960) i *Lamparcie* (*Il Gattopardo*, 1963) oraz Michelangelo Antonioniego w *Zaćmieniu* (*L’Eclipse*, 1962). Jednak przełomem w karierze Delona był rok 1967 i premiera *Samuraja* Melville’a. Scenariusz tego właśnie filmu pozwolił Delonowi nie tylko stworzyć wrażenie niepowtarzalności i całkowicie dominować na ekranie, ale też odejść od wizerunku amanta, do którego wydawał się predestynowany ze względu na warunki fizyczne. To *emploi* nie dawało mu jednak szansy na pokazanie swoich możliwości ani też realizacji preferowanego przez niego typu gry, opierającego się na minimalizmie gestów i mimiki sugerującym niejednoznaczność postaci skrywających na zawsze nieprzenikniętą tajemnicę. Tymi cechami wyróżniali się bohaterowie, których stworzył w filmach Melville’a, posługując się kategorią pełnej powagi, zrytualizowanej, chłodnej i zdystansowanej męskości. Znana anegdota opowiada o tym, w jaki sposób aktor został zaangażowany do ich pierwszego wspólnego projektu. Czytanie scenariusza odbyło się w mieszkaniu Delona, który słuchał uważnie, a po jakimś czasie spojrzął na zegarek i przerwał. „Czyta pan scenariusz już siedem i pół minuty i jeszcze nie padła ani jedna kwestia. To mi wystarcza”⁵. W gotowym filmie widać znakomity rezultat tego wzajemnego zrozumienia, które przerodziło się w udaną współpracę. Rzadko bowiem zdarza się, aby charakter roli tak dobrze współgrał z gwiazdorstwem rozumianym jako zespół cech, w które aktor stale wyposaża swoje postacie, korespondujący także z jego pozafilmowym wizerunkiem. To u Melville’a Delon po raz pierwszy zaprezentował się jako dojrzały, panujący nad sytuacją, samoświadomy, samowystarczalny i do głębi samotny mężczyzna, choć w *Glinie* i *W kręgu zła* jest to podkreślone bardziej niż w *Samuraju*. W „trylogii Delona” aktor „wypracował [...] gesty,

⁴ O. Dazet, *Alain Delon*, przeł. A. Sojur, Warszawa 1992, s. 93.

⁵ R. Nogueira, *op. cit.*, s. 129.

spojrzenia, odruchy, służące prezentacji bohaterów [...] w pełni uformowanych, [...] twardych, choć jednocześnie zaskakująco poetyckich”⁶, dominujące później w jego dorobku, w *Klanie Sycylijczyków* (*Clan des Siciliens*, 1969) Henri Verneuil’a, *Borsalino* (1970) i *Flic Story* (1975) Jacques’a Deraya, czasami doprowadzane do karykatury, jak w *Słowie gliny* (*Parole de flic*, 1985) José Pinheiro.

Trzy filmy Melville’a nakręcone z jedną z największych gwiazd europejskiego kina – podobnie jak większość klasycznych filmów *noir* – są „egzystencjalną alegorią kondycji białego mężczyzny”⁷. *Samuraj* przejmująco opowiada o samotności i jest to jej najpełniejszy obraz w całej twórczości reżysera, *W kręgu zła* podjęty zostaje temat męskiej przyjaźni, a *Glina* portretuje świadomą „alienację i duchową martwość”⁸ tytułowego bohatera.

SAMURAJ

Choć *Samuraj* nie należy do podgatunku *heist-movie*⁹, z upodobaniem eksplorowanego przez Melville’a (m.in. *Rzykant*, *Drugi oddech*, *W kręgu zła*), to również jest wynikiem kinofilskich fascynacji swego twórcy. Punktem wyjścia fabuły jest tu inspiracja klasycznym filmem *noir* *Pistolet do wynajęcia* (*This Gun for Hire*, 1942) w reżyserii Franka Tuttle’a, z Alanem Laddem i Veronicą Lake w rolach głównych. Wpływ jest dość luźny, jednak bohaterowie obu dzieł to płatni zabójcy, skrajni i neurotyczni samotnicy oszukani i wystawieni na niebezpieczeństwo, a może też śmierć, przez swych mocodawców. Przede wszystkim jednak *Samuraj* jest doskonałym ucieleśnieniem filmowego uniwersum Melville’a, jego ulubionych tematów i środków wyrazu, takich jak doprowadzona do skrajnej ascezy ekonomia kadru. Film rozpoczyna się cytatem z *Bushido, kodeksu samurajów*¹⁰, który brzmi: „Nikt nie jest bardziej samotny niż samuraj. Może jedynie tygrys w dżungli”. Motto z góry określa zarówno charakter, jak i egzystencjalną sytuację tytułowego bohatera, Jefa Costello (Delon), również poprzez odniesienie go do tradycji Dalekiego Wschodu, choć jest on raczej roninem (wojownik pozbawiony pana) niż samurajem. Po wykonaniu kolejnego zadania Jef – zamiast zapłaty – zostaje postrzelony. Udaje mu się uciec zarówno policji, jak i mocodawcom, wie jednak, że świadkiem jego przestępstwa jest czarnoskóra pianistka (Caty Rosier) z nocnego klubu. Zlikwidowanie niebezpiecznego świadka jest kolejnym zleceniem Jefa. Otrzymał je

⁶ J. Tabęcki, *op. cit.*, s. 16.

⁷ J. Naremore, *More than Night. Film Noir in its Contexts*, Los Angeles 2008, s. 26.

⁸ A. Helman, *op. cit.*, s. 184.

⁹ Filmy kryminalne, których akcja toczy się wokół precyzyjnie planowanego „skoku”. Jego realizacja jest zazwyczaj centralną sceną filmu, poprzedzoną starannymi przygotowaniem i doбором grupy „specjalistów”.

¹⁰ Cytat ten został zmyślony przez Melville’a.

od człowieka, który już wcześniej go zdradził i usiłował zabić. Mimo to Jef idzie do nocnego klubu by wywiązać się z kontraktu. Gdy wyjmuje broń, zostaje ostrzelany przez policję, która urządziła na niego zasadzkę. Umiera, a jego twarz jest równie pozbawiona wyrazu jak maska. Okazuje się, że magazynek jego broni był pusty.

Samuraj często uważany jest za największe arcydzieło Melville’a – niewątpliwie słusznie, ponieważ jest to film pod wieloma względami doskonały. Punktem wyjścia fabuły był pomysł na alibi, rozwinięcie i „obudowanie” następującego wątku: mężczyzna popełnia zbrodnię, jest widziany przez świadka, ale nie ponosi żadnych konsekwencji. Jednak tym, co najbardziej charakterystyczne i mistrzowskie w filmie Melville’a, to doskonały sposób, w jaki opowiadana historia współgra z warstwą wizualną. Zdjęcia, kolorystyka, oświetlenie, wnętrza zawsze pełniły u Melville’a niezwykle istotną rolę, bywało, że nawet ważniejszą niż perypetie postaci. *Samuraj* stał się szczytowym osiągnięciem pod względem precyzji, a zarazem finezji użytych środków i zespolenia ich z wydarzeniami i charakterem głównego bohatera, całkowicie zdystansowanego od otaczającego go świata. Melville wspominał, że jego marzeniem było nakręcenie „czarno-białego filmu w kolorze”¹¹. Tego, że w jakimś stopniu marzenie zrealizował, dowodzi już pierwszy kadr filmu ukazujący pokój głównego bohatera. Obecne są w nim jedynie dwa kolory: czerń i butelkowa zieleń. W trakcie napisów początkowych kamera jest nieruchoma, pokój wydaje się pusty, a naturalne odgłosy ulicy i popiskiwanie kanarka są podkreślane przez brak muzyki i dialogu. Znakiem obecności Jefa jest wydmuchiwany przez niego dym papierosowy, który odcina się bielą na ciemnym tle. Muzyka i minimalny ruch w kadrze pojawiają się dopiero po zakończeniu napisów. Kamera nadal pozostaje w jednym miejscu, lecz obraz – dzięki użyciu transfokacji – ulega pewnemu zdeformowaniu. Poczucie niepokoju spowodowane jest faktem, że „wszystko się porusza, lecz jednocześnie pozostaje w tym samym miejscu”¹². Następujące przed wprowadzeniem głównego bohatera zakłócenia symetrii i równowagi w kadrze mogą sugerować jego zaburzenia psychiczne. Podobnego chwytu (ujęcie ze skosu) użył m.in. Alfred Hitchcock, rozpoczynając *W cieniu podejrzenia* (*The Shadow of Doubt*, 1942). Podobnie jak u mistrza suspensu, również bohater Melville’a to zabójca, a film – jak mówił sam reżyser – jest „nieskazitelnym, prawie klinicznym”¹³, opisem zachowania płatnego mordercy. Jednak tym, co frapuje reżysera, jest nie zajęcie głównego bohatera, lecz jego kondycja psychiczna i miejsca w świecie, które mogą – choć nie muszą – wiązać się z jego profesją. Niewątpliwie jednak estetyka filmu podporządkowana jest immanentnemu smutkowi, skrajnej samotności i introwertyzmowi cechującymi nie tylko Costello, ale też każdego kanonicznego bohatera filmu *noir*. Jednak, w tym wypadku, taki obraz rzeczywistości (lub raczej dietetycznej nie-rzeczywistości pozbawionej społecznego kontekstu) całkowicie wynika

¹¹ *Ibidem*, s. 130.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, s. 126.

z charakteru bohatera. To świat zewnętrzny jest odbiciem psychiki Jefa, a nie Jef wytworem świata. W warstwie wizualnej jest to podkreślone przede wszystkim poprzez ukazanie przestrzeni – zimnej, pustej i odhumanizowanej. Prawie całkowicie pozbawione sprzętów mieszkanie bohatera jest „czystą projekcją jego duszy”¹⁴ – enigmatycznej i utrzymywanej przed widzem w tajemnicy. Również komunikację ze światem zewnętrznym Jef najchętniej i kiedy to tylko możliwe ogranicza do porozumiewania za pomocą znaków – wszelkie informacje o postaci nieobecne w sferze werbalnej (w filmie jest bardzo mało dialogów) zawarte są w *mise-en-scène*. Pełna i samoświadoma rytualizacja znaczących gestów i czynności powtarzanych wielokrotnie przez tego samego bohatera obecna jest w większości filmów Melville’a – stanowiła jeden ze znaków firmowych jego stylu. Jednak najpełniej wykorzystane zostaną dopiero w „trylogii Delona”, a zwłaszcza w *Samuraju*, w którym współtworzą portret neurotycznego i wyalienowanego Jefa. Wychodząc z mieszkania, zawsze patrzy w lustro i zakłada kapelusz, charakterystycznym gestem przesuwając palcami po rondzie¹⁵, przed każdym zabójstwem kradnie auto, traktując to jako konieczne dopełnienie zbrodni. Z równą starannością przygotowuje zleczone kontrakty, zarówno pod względem alibi, jak i samego przebiegu zbrodni; jej sygnałem staje się założenie białych rękawiczek. Bohater jest chłodny, wręcz nieskazitelny, a „westernowy” sposób filmowania strzałów szczególnie podkreśla jego profesjonalizm. W naprzemiennym montażu widać dłonie Jefa w rękawiczce, ale bez pistoletu, dłoni przeciwnika – z bronią, i znowu Jefa, tym razem oddającego strzał. Oczywiście bohater nie mógłby tak szybko dobyć broni, jednak jego szczególne zdolności podkreślają wybitne zawodowstwo oraz pełną samoświadomość i pewność siebie. Costello wie, że będzie górą, dopóki sam nie zdecyduje inaczej.

W filmie zastosowane są środki zapewniające Jefowi współczucie widzów. Przede wszystkim decyduje o tym pewna wewnętrzna niewinność bohatera, który popełnia zbrodnie, ale jednocześnie zdaje się nie wiedzieć, że jest przestępcą. Jego działania są pokazane, nie podlegają jednak moralnemu wartościowaniu w kategoriach dobra i zła i nie wpływają na ocenę Jefa, skrytego za nieprzeniknioną maską pozbawionej emocji twarzy. Istotne jest porównanie do tygrysa w dżungli, a potem – przez jednego z gangsterów – do rannego wilka. Paradoksalnie, takie określenia bardzo humanizują bohatera. Podobną rolę pełni jego przywiązanie do kanarka, w stosunku do którego Jef wykonuje pieszczotliwe gesty. Wycofuje się natomiast z relacji międzyludzkich, którymi nie jest zainteresowany. Wskazuje na to jedna z pierwszych scen, gdy Costello zatrzymuje się na światłach obok auta ładnej, kokietującej go wzrokiem dziewczyny. Jef nie tylko nie odpowiada na jej uśmiech, ale wręcz go nie dostrzega – jego pusty wzrok prześlizguje się po kobiecie jak po jakimkolwiek martwym przedmiocie. Jediną osobą wywołującą w nim emocje jest czarna

¹⁴ N. Saada, *Melville et ses disciples*, „Cahiers du cinéma” 1996, nr 12, s. 79.

¹⁵ Delon skopiował gest typowy dla samego Melville’a.

pianistka. Nie łączy ich jednak ani uczucie romantyczne, ani nawet fascynacja erotyczna. Tym, co przyciąga zabójcę do dziewczyny, jest urok i piękno śmierci, los i fatalizm powodujący działaniami wszystkich bohaterów „czarnych kryminałów”. W tym sensie Costello zakochuje się w pianistce, kocha bowiem własną, spersonifikowaną śmierć, której piętno towarzyszyło mu już od pierwszych scen.

Nazwanie motywacji kierującej bohaterem jest trudne. Całą twórczość Melville’a, w tym *Samuraja*, cechuje bowiem ograniczanie informacji o postaciach w warstwie fabularnej – wyjaśnianie i dawanie gotowych odpowiedzi byłoby trywializowaniem tematu. Nie wiadomo więc, co pchnęło Jefa do takiego zajęcia – jedyne wskazówki są zawarte w sferze wizualnej i kontekstach filmu *noir*, w transfokacjach i muzyce, w precyzji i nieskazitelności gestów profesjonalisty, porównaniu do ранnego zwierzęcia, w którym kryje się zarówno groźba, jak i bezbronność. Być może kieruje nim fascynacja śmiercią, stale obecną w jego życiu, więc raczej piękną niż przerażającą – jak czarna pianistka w białej sukience. To Jef sam podejmuje decyzję, aby się jej poddać i podążyć za swoim przeznaczeniem. Ponadto Costello jest przecież bohaterem melville’owskim, a więc od początku skazanym na klęskę, co sugeruje już pierwszy kadr, w którym zabójca leży bez ruchu na łóżku, jakby już wówczas był martwy, jest zresztą niezdolny do uczuć i odizolowany od świata, a więc martwy wewnątrz.

W KRĘGU ZŁA

„Sakyamuni, zwany Sidharta Gautama, zwany Buddą wziął do ręki czerwoną kredkę, zakreślił koło i rzekł: w określonym dniu i godzinie nieznani sobie ludzie cokolwiek by dotąd robili, spotykają się wewnątrz czerwonego kręgu nakreślonego przez Buddę, aby w nim żyć lub umrzeć. Rama Kriszna”. Takim cytatem, również wymyślonym przez Melville’a, rozpoczyna się jego przedostatni i jeden z najważniejszych filmów, czyli *W kręgu zła*. Drugie dzieło nakręcone z Delonem okazało się też największym sukcesem kasowym Melville’a – po premierze we Francji obejrzały go ponad cztery miliony widzów.

Bohaterami są czterej mężczyźni, którzy w finale filmu spotykają się w tytułowym „czerwonym kręgu”¹⁶. Są to: Corey (Alain Delon) właśnie wypuszczony z więzienia za dobre sprawowanie, Vogel (Gian-Maria Volontè) podejrzany o popełnienie przestępstwa oraz prowadzący w jego sprawie śledztwo komisarz Mattei (André Bourvil), ukazani już w pierwszych scenach. Czwarty – były policjant Jansen (Yves Montand) – pojawia się dopiero w połowie filmu. Z jednej strony akcja zorganizowana jest więc wokół pościgu za uciekinierem Vogelem, z drugiej, jej struktura podporządkowana jest – w sposób typowy dla *heist-movie* – przygo-

¹⁶ Oryginalny tytuł brzmi *Le Cercle rouge* (Czerwony krąg) i odnosi się bezpośrednio do motta.

towaniom do „wielkiego skoku”. Corey, Vogel i Jansen dokonują rabunku, zostają jednak zdradzeni, zwabieni do „czerwonego kręgu”, którego rolę gra podmiejaska posiadłość, gdzie w finale giną.

W kręgu zła to kolejny film Melville’a poruszający nurtującą go kwestię męskiej przyjaźni. Sam reżyser deklarował, że nie wierzy w jej istnienie i wielokrotnie – chociażby w *Rzykancie*, *Szpiclu* (*Le Doulos*, 1966), *Starszym Ferchaux* – ukazywał oparte na niej relacje jako zagrożone, niszczone lub kwestionowane przez zdradę. Przedostatni film Melville’a bardzo pod tym względem się wyróżnia: nie tylko nie podważa męskiej przyjaźni, ale wręcz ją gloryfikuje. Niezwykle charakterystyczna i podkreślana wielokrotnie zarówno w fabule, jak i warstwie wizualnej filmu, jest więź pomiędzy Coreym a Vogelem, obecna jeszcze przed spotkaniem obu bohaterów. Sugerują ją już pierwsze sceny, w których tej samej nocy dwaj obcy sobie mężczyźni odzyskują wolność – Corey wychodzi z więzienia, Vogel ucieka policyjnej eskorcie. Vogel w pociągu pokazywany jest w pozycji leżącej na łóżku przedziału sypialnego. Po cięciu tak samo przedstawiony jest Corey – na więziennej pryczy. Obu im towarzyszą przedstawiciele prawa, policjant i strażnik więzienny, którzy w pewien sposób nakłaniają bohaterów do przestępstwa. Mattei ogranicza wolność Vogela, ten zatem ucieka; strażnik namawia Coreya do napadu. To wszystko, zestawione ze sobą za pomocą montażu równoległego, zapowiada spotkanie obu mężczyzn, do którego dochodzi następnego dnia. Wyraźnie zaznaczona jest rola przeznaczenia – rozliczne elementy świata przedstawionego cały czas przypominają o początkowym „cytacie”. Szczególny rodzaj porozumienia zawiązuje się przy pierwszym spotkaniu bohaterów twarzą w twarz, tzn. gdy Corey zatrzymuje swe auto na pustkowiu i każe Vogelowi wyjść z bagażnika, w którym ten ostatni ukrywał się przed policją. Wtedy to rozgrywa się między nimi jedna z najwspanialszych scen w twórczości Melville’a. Reżyser, za pomocą „baletowej rytmiki”¹⁷ gestów, pokazuje w niej narodziny wzajemnego zaufania. Corey rzuca trzymającemu broń Vogelowi paczkę papierosów, po chwili zapalki, które upadają na ziemię. Nie mogąc trzymać trzech przedmiotów jednocześnie, Vogel musi zdecydować, z którego z nich zrezygnować. Do kieszeni chowa pistolet, a cała scena odbywa się bez słów. Naprzemienny montaż twarzy aktorów, a także ujęcia pokazujące mężczyzn stojących naprzeciw siebie na tle pustkowia, podkreślają porozumienie i wyjątkową więź między nimi. Nie uchronią one bohaterów przed zimną obojętnością otaczającego świata, ale osłabiają dojmujące poczucie egzystencjalnej samotności.

Estetyczna wizja Melville’a cechowała się minimalizmem i elegancją, był też mistrzem operowania znakami – pewne kwestie są sygnalizowane w sposób finezyjny i dyskretny. *W kręgu zła* zachwyca scenami tego typu i w dużej mierze jest kwintesencją stylu reżysera. Precyzja cechuje nie tylko zdjęcia Henri Decaë, stałego współpracownika Melville’a, ale też głównych bohaterów. Nie wykonują oni żadnych zbędnych gestów i ruchów, porozumiewają się bez słów, co okazuje się niezwykle

¹⁷ A. Helman, *op. cit.*, s. 189.

istotne w centralnej scenie. Podobnie jak w *Asfaltowej dżungli* Hustona i *Odds Against Tomorrow* Wise’a, jest to „skok”, wokół którego kształtowana jest fabularna struktura filmu. Cała scena trwa ponad dwadzieścia minut i rozgrywa się w całkowitej ciszy, co później, oglądając nagrania z kamer, złośliwie komentuje Mattei. Milczenie w szczególny sposób podkreśla charakterystyczny dla melville’owskich bohaterów profesjonalizm, którego chłód i bezbłędnosc korespondują z ruchami kamery, która „zdaje się być nie obserwatorem, lecz partnerem wykonawców”¹⁸. Oszczędne i spokojne zachowanie złodziei kontrastuje z gorączkową szamotaniną związanego strażnika. Nie tylko podczas tej akcji, ale też w czasie trwania całego filmu Jensen, Vogel, a zwłaszcza Corey nie zostają ani razu wyprowadzeni z równowagi. Na początku Vogel jest uciekinierem, cechuje go więc podejrzliwość i nerwowość, zdaje sobie jednak sprawę, jak zgubna może być utrata zimnej krwi. Jensen z kolei prześladowany jest przez wynikające z *delirium tremens* halucynacje, zdaje mu się, że z każdej szpary w pokoju wypełniają szczury, robaki, węże. Reprezentuje typ „losera”, czyli bohatera zmęczonego życiem i z góry przegranego, wykreowanego przez Bogarta. Jednak możliwość pracy, doprowadzanie dawnych umiejętności do ponownej perfekcji jest terapią – poprzez odzyskiwanie sprawności strzeleckiej Jensen na nowo zyskuje szacunek do samego siebie. Często obserwuje swoje dłonie, których drżenie jest z każdym dniem mniejsze. Najbardziej opanowanym, wręcz nieporuszoną bohaterem jest Corey. Można domyślić się, że na jego emocjonalny chłód wpływ miało nie tylko pięć lat więzienia, a także wiele wcześniejszych wydarzeń.

Więź łącząca bohaterów, Vogela, Coreya i Jensena, jak również to, że są to ludzie kierujący się kodem honorowym, skłonni do poświęceń dla przyjaciół, w pewnym sensie bezinteresowni (Jensen rezygnuje ze swojej części łupu) jest dużo ważniejsza niż jakiegokolwiek inne kwestie z nimi związane. Tajemnicą pozostaje, za co Corey siedział w więzieniu, jakiego przestępstwa (i czy w ogóle) dopuścił się Vogel, co wpędziło Jensena w alkoholizm. Niewiele wiadomo też o Matteim, postaci granej przez Bourvila. Charakterystyczne jest, że znany komik, w czołówkach filmów widniejący zazwyczaj jako „Bourvil”, tu występuje właśnie jako André Bourvil. Dla publiczności, przyzwyczajonej do jego komediowego *emploi*, jest to wyraźny sygnał, że tym razem charakter roli jest zdecydowanie odmienny. Bourvil dostał bowiem od Melville’a szansę, o jakiej podobno marzy każdy komik – aby zagrać rolę prawdziwie dramatyczną. Udało mu się zarówno to, jak i stworzenie postaci wybitnie melville’owskiej – wniósł do filmu prawdziwy, choć bardzo gorzki humanizm. Jednak na temat tego, jakim człowiekiem jest Mattei, wnioskować można jedynie z sygnałów. Jest wytrwałym profesjonalistą, dla którego rozwiązywana sprawa jest najważniejsza, jednak nigdy nie ztraca poczucia przyzwoitości. Śmierć Jensena, dawnego kolegi z policyjnych szeregów, autentycznie nim wstrząsa. Wiele o wyznawanej przez niego wizji świata można się dowiedzieć z wymiany zdań między Matteim a generalnym inspektorem policji, który mówi: „Nie wie pan,

¹⁸ *Ibidem*, s. 189.

że każdy podejrzany powinien być traktowany jak winny?”. Mattei odpowiada: „Nie zgadzam się [...] Przez moje ręce przewinęło się wielu podejrzanych, którzy okazali się niewinni”. Inspektor odpowiada: „Nie ma niewinnych. Wszyscy są winni”. Ta kwestia, tak odmienna od światopoglądu Mattei, może odnosić się zarówno do niewyjaśnionej przeszłości Coreya (który zapewne siedział słusznie), przestępstwa rzekomo dokonanego przez Vogela, jak też życiorysu i alkoholizmu Jensena. W pewnym sensie antycypuje jednak wizję świata zawartą w ostatnim filmie Jeana-Pierre’a Melville’a, czyli *Glinie*.

GLINA

Glina nie był ostatnim projektem Melville’a, jednak z powodu przedwczesnej śmierci reżysera w 1973 roku okazał się jego ostatnim dziełem. Głównym bohaterem Melville uczynił tu stróża prawa, strukturę fabularną *heist-movie* osadzając tym razem w quasi-gatunkowych ramach filmu policyjnego. Tytułowym „gliną” jest Edward Coleman (Delon), którego charakterystyka zawarta jest już w motcie filmu, czyli cytacie z Vidocq’a: „Policjant ma dla ludzi jedynie podejrzliwość i pogardę”. Coleman to paryski komisarz, który „zaczyna pracę wieczorem, a kończy w nocy, gdy miasto śpi”, i będzie musiał zmierzyć się z planującymi wielki „skok” bandytami, wśród których jest jego przyjaciel Simon (Richard Crenna). Początek filmu przedstawia bohaterów w sposób podobny jak *W kręgu zła*, czyli za pomocą naprzemiennego montażu scen rozgrywających się w różnych miejscach. W trakcie akcji stają oni po dwóch stronach prawa, choć w tej samej sprawie.

W pewien wietrzny grudniowy poranek bandyci napadają na bank w nadmorskiej miejscowości. Równocześnie przedstawiany jest Coleman prowadzący rutynowe śledztwa w sprawie morderstw, napadów, kradzieży. Ma romans z Cathy (Catherine Deneuve), nie wiedząc, że jest ona kochanką Simona, z którym Coleman się przyjaźni, nie domyślając się, że to Simon jest szefem poszukiwanej szajki. Okazuje się, że napad na bank służył jedynie jako wstęp do większej akcji, której brawurowa realizacja stanowi centralną scenę filmu. Jest to, przeprowadzony w nocnym pociągu, rabunek dużej ilości narkotyków. Coleman dowiaduje się o planowanej kradzieży i wysyła do pociągu swoich agentów, jednak sposób działania grupy Simona uniemożliwia wszelką interwencję. Po napadzie Coleman trafia na trop bandytów i dowiaduje się, że za oboma napadami stał jego przyjaciel Simon. Podczas aresztowania jest zmuszony do oddania strzału, Simon ginie, Coleman odkrywa też rolę graną przez Cathy.

Glina zazwyczaj jest uznawany za jedno z mniej udanych, jeśli nie najsłabsze dokonanie w dorobku Melville’a. Określany bywa wręcz jako „kłopotliwa pieśń łabędzia”¹⁹. Niewątpliwie film ten różni się od pozostałych kryminałów reżysera.

¹⁹ G. Vincendeau, *Jean-Pierre Melville. An American in Paris*, London 2003, s. 200.

Patrząc na rozwój jego kariery, można uznać, że jej szczytowym punktem i pełną realizacją w wielu wymiarach było *W kręgu zła*, a dziełem najwybitniejszym *Samuraj*. W *Glinie* wiele z ważnych elementów doprowadzonych jest do skrajności, tylko niektóre ulegają zmianie, np. Alain Delon nie przypomina już swym wyglądem postaci z klasycznych amerykańskich filmów *noir* – nie nosi trencza i kapelusza. Pomimo tych, niezbyt istotnych różnic, Coleman nadal pozostaje typowym melville’owskim bohaterem. Jest zimny, zdystansowany i wypalony wewnątrz, zło świata nie robi na nim wrażenia – na miejscu zbrodni zastygła w strachu twarz martwej dziewczyny ma więcej wyrazu niż twarz stojącego nad nią policjanta. Podobnie jak w innych obrazach Melville’a, klimat emocjonalnego chłodu nieodłącznie wiąże się z profesjonalizmem. U policjantów cecha ta nie objawia się jednak typową dla bandytów maestrią ruchów, lecz w podejściu do sprawy i wytrwałości przy jej rozwiązaniu. Choć zbrodnie nie poruszają Colemana, nie zaniedbuje on ich rozwikłania za wszelką cenę – w bezwzględny sposób stosuje nieetyczne metody, balansując na granicy prawa i bezprawia. Żyje w świecie pozbawionym reguł, którego immanentną częścią jest przemoc, brud, nielojalność. Tym, co go określa, jest dzielona z Vidocqiem i żywiona przez policjanta pogarda dla innych oraz profesjonalizm, który w dużej mierze jest nieludzki, ponieważ nie kryje żadnych celów ani ambicji. Wszelki kontakt „gliny” ze światem, a także widza z bohaterem jest czysto zewnętrzny. We wcześniejszych filmach, również wyróżniających się lakonicznym udzielaniem informacji o postaciach, wiadomo jednak było, co dla Jefa oznacza pianistka, kim dla Coreya jest Vogel. Bohaterów otaczały przedmioty, pokazane były ich mieszkania, mieli przyjaciół lub wrogów. Możliwa była interpretacja „poprzez ich stosunek do sytuacji i [...] innych ludzi”²⁰. Z Colemanem jest inaczej. Ma kochankę, lecz nie wiadomo, co do niej czuje; pokazane jest, jak gra na fortepianie, ale nie wiadomo, czym jest dla niego muzyka. Dbaj jedynie o kwestie związane z pracą. Jednocześnie, mimo chłodu i profesjonalizmu, jest też bohaterem starzejącym się, zmęczonym. Jednak gdy w finale, po zastrzeleniu Simona i rozczarowaniu co do Cathy, odjeżdża i kamera pokazuje jego twarz, owo znużenie już się na niej nie rysuje. Znowu jest to nieczuła, jedynie nieco zgorzkniała twarz zawodowego „gliny”, czekającego na kolejne zgłoszenie. Konsekwencją, jaką za swą skuteczność ponosi Coleman, jest samotność, wyalienowanie ze świata kontaktów międzyludzkich i egzystencja w świecie zdrady i zbrodni, podkreślona przez wszystkie typowe dla Melville’a środki filmowe, takie jak asceza, chłodne, monochromatyczne kolory, zimne oświetlenie, stonowane aktorstwo.

Glina był wielokrotnie krytykowany, nawet przez wielbicieli talentu i twórczości Melville’a, co sam reżyser ponoć bardzo przeżywał. Pierre Grasset stwierdził: „Gdy zobaczyłem ciężkość tej produkcji, razem z tym helikopterem i tym

²⁰ A. Helman, *op. cit.*, s. 193.

wszystkim, pomyślałem, że on się skończył”²¹. Melville’owi zarzucano również sztuczność, np. to, że kręcąc scenę drugiego napadu, użył kolejki elektrycznej²². Rzeczywiście – *Glina* nie ma wdzięku *Rzykanta*, precyzji *Szpicla* ani melancholii *Drugiego oddechu* i *W kręgu zła*; film na pewno jest od nich dużo bardziej „mechaniczny” i pozbawiony nostalgii. Jednak zarzucanie nienaturalności reżyserowi, który od początku kariery deklarował brak zainteresowania realizmem, wydaje się argumentem nietrafionym. *Glina* nie jest ani filmem mniej autorskim od pozostałych, ani słabym – traktowanie go w ten sposób często sprawia wrażenie powtarzania obiegowej opinii powstałej na podstawie kilku recenzji. Niewątpliwie jednak *Glina* pozostawia wrażenie, że kino Jeana-Pierre’a Melville’a, a tym samym – w dużej mierze – francuska odmiana filmu *noir*, osiągnęło punkt szczytowy i trudno byłoby w jego ramach zaproponować nową jakość. Gdyby nie przedwczesna śmierć, twórca miałby szansę – wręcz musiałyby, w celu uniknięcia powielenia samego siebie – pójść w zupełnie inną stronę. Trudno wyobrazić sobie, aby w obrębie gatunku, w którym poruszał się Melville, można było osiągnąć jeszcze więcej.

NOIR DEFINITYWNY

Trylogia Delona niewątpliwie była zwieńczeniem drogi twórczej Melville’a, zwłaszcza jej „czarnego” nurtu. To właśnie trzy ostatnie filmy kryminalne są kwintesencją zarówno stylu reżysera, jego ulubionych wątków, jak i fascynacji kinem amerykańskim, zwłaszcza tendencją *noir*. Tym ostatnim dał wyraz nie tylko w konstrukcji fabularnej swoich dzieł i sytuacji egzystencjalnej stworzonych przez siebie bohaterów. Te elementy były raczej szkieletem i punktem wyjścia pokazywania własnych obsesji drażnionych także w filmach należących do innych gatunków (np. w *Armii cieni*). Kinofilie oddaje też świat wymyślony przez Melville’a – sztuczny w tym sensie, że składa się przede wszystkim z odniesień do kina, a nie rzeczywistości społecznej, politycznej czy obyczajowej. Jest nostalgiczną i oryginalną grą z tradycją amerykańskiego kina, cyzeluje i doprowadza do ostateczności ikonografię, rytualne gesty i gangstersko-policyjny etos. Dotyczy to zarówno bohaterów, jak i melville’owskiego uniwersum, w którym żyją, spotykają się i działają. Prawdziwa, geograficzna i szczegółowo pokazana przestrzeń zostaje tu odrealniona i staje się areną losów bohaterów, którzy egzystują co prawda w świecie codziennym, lecz ich zmagania rozgrywają się już na innym, podniesionym do rangi mitu, poziomie. Mitologizacji podlegają zarówno mężczyźni z ich kodeksem honorowym niemalże zwalniającym z odpowiedzialności za popełniane czyny, jak i to, co ich otacza. Miejsce akcji *Rzykanta* i *Dwóch ludzi na Manhattanie*, Paryż i Nowy Jork, pomimo paradokmantelnych zdjęć kręconych w autentycznych plenerach, tak napraw-

²¹ P. Grasset, *Melville par Pierre Grasset*, „Cahiers du cinéma” 1996, nr 12, s. 77.

²² O. Dazet, *op. cit.*, s. 93.

dę narodziły się w ukształtowanej przez kino wyobraźni Melville’a. Pozbawione odniesień i problemów społecznych miasta te są fantazmatami, podobnie jak mieszkający w nich kobiety i gangsterzy. W późniejszych dziełach wpływ fascynacji kinematografią miał jeszcze większe znaczenie. Ulice, bary, mroczne podmiejskie domy – rodem zarówno z obrazów Edwarda Hoppera, jak i *Psychozy* Hitchcoka – ale też i szerokie przestrzenie mają rodowód nie w rzeczywistości, ale w kinie. Są zaadaptowanymi elementami nie tylko filmu *noir*, zazwyczaj rozgrywającego się w labiryncie miasta, ale i westernu z jego skalistymi pustyniami i preriami, czego najlepszym przykładem jest scena napadu w *Drugim oddechu*. W kadrach skomponowanych przez Melville’a i Henri Decaë szczególną rolę odgrywają przedmioty. Ich znaczenie często jest kinofilskie, broń i strój stają się fetyszami początkowo przywołującymi klasyczne kino amerykańskie, z którego zostały przejęte. Później zaczęły odnosić się również do twórczości samego Melville’a. Przykładem autotematyzmu są białe rękawiczki filmowych montażyistów, które reżyser każe nosić podczas pracy zarówno swym gangsterom, jak i niektórym policjantom. Użycie charakterystycznego ubioru jest paradoksalne – to jeden z zabiegów pozwalających zarówno złożyć kinofilski hołd, jak i w sposób nienachalny „rzucić na publiczność zaklęcie”²³, aby czuła jednocześnie bliskość i dystans świata przedstawionego. Jasny płaszcz i rękawiczki tak naprawdę wyróżniają bohaterów, np. Jef wykonuje zlecenie w stroju odcinającym go od reszty postaci w nocnym klubie i zwracającym uwagę na ulicach miasta. W nierzeczywistym świecie Melville’a kapelusze i trence są jednak ujednolicającymi uniformami, odpowiednikami strojów wojowników. „Twarz znika w cieniu kapelusza, rysunek postaci kryje się pod przeciwdeszczowym płaszczem”²⁴. Zabieg „zamazania” tożsamości dokonany podczas policyjnego okazania w *Samuraju* i w scenach napadów w *W kręgu zła* i *Glinie*, doprowadzenie ciała aktora do nierozpoznawalności, jest kolejnym etapem zmitologizowania bohaterów, zwłaszcza że mimo to pozostają oni osobni i zindywidualizowani. Ich finałowa śmierć – faktyczna (*Samuraj*, *W kręgu zła*) i symboliczna (*Glina*) – oznacza także odejście nie tylko świata klasycznego kina, ale i jego archetypowych mieszkańców, ich etosu i wartości. Powrót do nich – ale już w innych realiach i innej estetyce – nastąpił w kinie naśladowców i admiratorów Melville’a, takich jak Martin Scorsese, Jim Jarmush, John Woo, Michael Mann, Quentin Tarantino.

Z filmem *noir* twórczość Melville’a łączy również określony stosunek do kobiet, zgodnie z którym bohaterki najczęściej ukazywane były albo jako fatalne i „kastrujące” zagrożenie dla mężczyzn, albo oddane im bez reszty „dobre dziewczyny”. Melville zachował mizoginistyczny wydźwięk tego podziału, ukazując go jednak po swojemu. W jego kryminałach nigdy nie było samodzielnie działających bohaterów równych mężczyźnie, a kobiecość ma przede wszystkim dać mężczyznom okazję do jej odrzucenia – w *Samuraju* i *W kręgu zła* konsekwentnie nie zauważają oni

²³ R. Nogueira, *op. cit.*, s. 139.

²⁴ N. Saada, *op. cit.*, s. 78.

zalotów pięknych dziewczyn, a nawet ich obecności. W męskim uniwersum Melville'a dla kobiet nie ma miejsca i – z wyjątkiem specyficznej relacji w *Samuraju* – nigdy nie stają się one bezpośrednią przyczyną porażki i rozczarowania mężczyzn. Śmierć wynika z ich własnych decyzji (*Samuraj*) lub z prowokacji (Simon w *Glinie*) i jest ciosem zadany przez innego mężczyznę – fatum na przestępców Melville'a ściągają podążający ich tropem policjanci. Lekceważenie kobiet zostało najbardziej wyeksponowane w dwóch ostatnich filmach Melville'a. *W kręgu zła* jest jego jedynym dziełem, *de facto* pozbawionym żeńskich bohaterek, reżyser mówił zresztą, że „z pewnością nie jest łatwo zrobić thriller z pięcioma głównymi rolami, z których żadna nie jest żeńska”²⁵. Trudność ta jednak go nie przeraziła, a niechętny stosunek Coreya do jedynej w filmie kobiety, która w dodatku jest anonimowa, a także jej niełojalność wobec wszystkich otaczających ją mężczyzn, ukazane są nader dobitnie. W *Glinie* rola Catherine Deneuve jest ograniczona do dwóch kwestii, pięciu lub sześciu krótkich scen, a możliwości wiążące się z tą konkretną aktorką nonszalancko niewykorzystane. Bohatek znaczących jest u Melville'a niewiele – w późniejszych obrazach wcale – ich miejsce zastępują uprzedmiotowione kobiece ciała. W każdym filmów należących do „trylogii Delona” pojawia się przynajmniej jedna scena rozgrywana w nocnym klubie, w którym tłem rozmów i spotkań bohaterów są tancerki, przeważnie nawet nie ukazane w całości, ograniczone jedynie do długich, odzianych w szpilki nóg. Charakterystyczne jest, że przychodzący do lokali mężczyźni przeważnie siadają do nich tyłem, a sfragmentaryzowane ciała nie budzą żadnego zainteresowania. Wyjątkiem jest *Glina* – tu po raz pierwszy, biorąc pod uwagę wszystkie filmy Melville'a, bohater reaguje na zaloty dziewczyny z klubu, jednak w zestawieniu z jego wypaleniem jest to pusty gest – bez znaczenia i konsekwencji.

GATUNEK

Jednak u źródeł sukcesu Melville'a nie leżała jedynie sprawność techniczna oraz umiejętne żonglowanie cytatami i skojarzeniami. Jego tajemnica tkwiła w – między innymi – godzeniu pozornych sprzeczności. Reżyser potrafił podporządkować konwencje, a nawet wizualne kalki, którymi się posługiwał, własnej twórczej wizji, a jednocześnie wizja ta znajdowała najpełniejszą manifestację właśnie w strukturach gatunkowych. Dzięki temu paradoksowi w swej twórczości Melville niejako przekroczył problem gatunkowości (choć to on powraca najczęściej w interpretacjach jego dzieł). Na siatkę statycznych i dynamicznych elementów konwencji, które go zajmowały (również film wojenny, m.in. *Armia cieni*), zawsze nakładał swoją optykę i autorskie *touch*, nadając swym dziełom wrażenie niepowtarzalności. Stylistyka *noir* i wyznaczniki filmu kryminalnego nigdy nie funkcjonowały

²⁵ R. Nogueira, *op. cit.*, s. 155.

u Melville’a jako wartości autoteliczne, jego filmy nie są więc ani stylistyczną wprawką, ani znakiem epigoństwa. Powodem sięgania po konkretne konwencje i ich eksponowania jest tkwiący w nich potencjał zrealizowania postawionego przez reżysera celu, czyli stworzenia klasycznej tragedii we współczesnej kinematografii. Postrzegał ją przede wszystkim jako „nieuniknioną śmierć, której doświadcza się w przestępczym podziemiu i szczególnych, np. wojennych czasach”²⁶, co znajdowało najlepszy wyraz właśnie w szeroko rozumianym filmie sensacyjnym (w tym również thrillerze i kryminale). Tragedia – ukazana ze stoickim spokojem i smutkiem, na niskich emocjonalnych diapazonach – nie wynika tu z konfliktu wartości, lecz z obecności fatum i nieuchronności klęski od początku ciężącej nad bohaterami, niezależnie od podejmowanych przez nich działań. W świecie stworzonym przez Melville’a tak naprawdę nie ma dobra i zła, choć nie są one moralnie nihilistyczne. Tragedia Colemana, mimo że stoi on po właściwej stronie prawa, nie różni się od tej, która dotyka przestępców, Jefa i Coreya. Bierze się nie tylko z samotności, wypalenia i poczucia porażki, ale też z niemożności realizacji etosu w obojętnym świecie jednakowo traktującym dobro i zło, ale niepotrafiącym dokonać między nimi rzeczywistego, a nie jedynie mechanicznego rozróżnienia. Ta złożoność, paradoksalność i ambiwalencja kina Melville’a powodują, że jego filmy wymykają się ostatecznym interpretacjom, pozostawiając poza pełnym zrozumieniem pewien nieprzenikniony obszar.

* * *

Jeden z krytyków napisał, że gdyby Melville nie umarł przedwczesną śmiercią w 1973 roku i gdyby chciał, to w latach siedemdziesiątych mógłby zrobić wielką karierę za oceanem²⁷. Wydaje się jednak, że Stany Zjednoczone, poza praktyczno-sentymentalnym wymiarem, miały dla niego raczej symboliczny wymiar, choć Claude Chabrol wspominał, że Melville bardzo żałował braku sukcesu w Ameryce²⁸. Na pytanie, czy, podobnie jak podziwiany przez niego Herman Melville²⁹, poszukuje swego Moby Dicka, białego wieloryba, odpowiedział: „Bez wątplenia, i myślę, że go znalazłem – dla mnie to Stany Zjednoczone”³⁰. Ameryka oznaczała dla Melville’a przede wszystkim poczucie przestrzeni i wolności. Jednak zamiast tam jechać, lub też tworzyć proste kalki filmów swoich mistrzów, wołał do własnego uniwersum twórczego włączać wszystko, co go fascynowało, ze sztandarowych gatunków wybierając elementy najlepsze i zgodnie z własną wrażliwością zaadaptować.

²⁶ *Ibidem*, s. 99.

²⁷ E. Lamberti, *Jean-Pierre Melville*, http://www.kamera.co.uk/features/jean_pierre_melville.php (dostęp: 16 stycznia 2010).

²⁸ C. Chabrol, *L’homme au Stetson*, „Cahiers du cinéma” 1996, nr 12, s. 75.

²⁹ Reżyser urodził się jako Jean Pierre Grumbach, a pseudonim Melville był wyrazem hołdu dla amerykańskiego pisarza.

³⁰ E. Breitbart, wywiad z Jeanem-Pierre’em Melville’em, „Film Culture” 1964–65, nr 35, s. 19.

wać je na grunt europejski. Autor *Samuraja* świetnie rozumiał, że „konwencjonalny charakter reguł gatunku nie musi przeciwstawiać się wymogom sztuki”³¹ i potrafił owe zasady potraktować w sposób daleki od tego, co było ogólnie przyjęte. Gatunkowość – w wypadku Melville’a często nadmiernie podkreślana, z krzywdzącym pominięciem autorskiego aspektu jego dzieł – najczęściej zrównywana była z amerykańskością. Sam Melville zapytany o to, czy jest „amerykańskim reżyserem”, odpowiedział: „Nie kręcę amerykańskich filmów, mimo że amerykański *film noir* lubię ponad wszystko inne”³².

FILMOGRAFIA

24 godziny z życia klauna (Vingt-quatre heures de la vie d'un clown), Francja 1946.

Milczenie morza (Le Silence de la Mer), Francja 1947–1949.

Straszne dzieci (Les Enfants terribles), Francja 1950.

Kiedy przeczytasz ten list (Quand tu liras cette lettre), Francja 1953.

Rzykant (Bob le flambeur), Francja 1955.

Dwóch ludzi na Manhattanie (Deux hommes dans Manhattan), Francja 1959.

Ksiądz Leon Morin (Léon Morin, prêtre), Francja 1961.

Starszy Ferchaux (L'Aîné des Ferchaux), Francja 1963.

Szpicel (Le Doulos), Francja 1963.

Drugi oddech (Le Deuxième souffle), Francja 1966.

Samuraj (Le Samouraï), Francja 1967.

Armia cieni (L'Armée des ombres), Francja 1969.

W kręgu zła (Le Cercle rouge), Francja 1970.

Glina (Un flic), Francja 1972.

FILM NOIR THE FRENCH STYLE. “THE DELON TRILOGY” BY JEAN-PIERRE MELVILLE

Summary

Jean-Pierre Melville was a distinguished French film-maker, brilliant director of several masterpieces. He is best known for his fascination for American culture and cinema, especially classic Hollywood movies dealing with crime. Among his best works are iconic masterpieces of French film noir: *Le Samouraï* (1967), *Le Cercle rouge* (1970) and *Un flic* (1972), called “The Delon Trilogy” because of their star – Alain Delon. These three films not only combined talents of Melville and Delon and helped to establish actor’s star persona, but also provided best exemplification of all of their author’s fascinations and obsessions, that are also the most important noir themes. These are: tragic, mythologized and glorified masculinity, loyalty and treason, trust and betrayal, fatal fate, male friendship,

³¹ R. Warshow, *Gangster jako bohater tragiczny*, przeł. E. Werner, „Kultura” 1977, nr 48, s. 11.

³² R. Nogueira, F. Truchaud, *A Samurai in Paris*, „Sight & Sound” 1968, nr 3, s. 118.

solitude and world’s indifference for human suffering. Melville’s stories of lonely heroes dressed in fedora hats and trench coats, living and operating in a labyrinth of a big city, are told in a minimalistic style, bleak and austere, that includes both his trademark – ascetic *mise-en-scène* – and quotations from american film noirs always treated in a highly original way. Melville also inspired many salient directors dealing with neo-noir, among whom are Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Coen brothers, John Woo, Luc Besson, Walter Hill, Michael Mann.

Translated by Patrycja Włodek