

„Kwartalnik Filmowy” nr 117 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1037>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Patrycja Włodek

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji
Narodowej w Krakowie
<https://orcid.org/0000-0003-4019-3727>

Paranoja *noir*. Ukryta rzeczywistość czarnego kryminału

Słowa kluczowe:

paranoja;
subiektywizacja;
film noir;
gothic noir;
puzzle films;
stoner noir

Abstrakt

Paranoja jest częstym tematem filmowo–serialowym, ujawniającym się zarówno w udratyzowanych reprezentacjach zaburzeń, jak i w narracjach spiskowych. Niekiedy paranoja funkcjonuje nie tylko jako element fabularny, ale też określa strukturę narracji oraz dobór pozostałych środków filmowych. Może również funkcjonować jako metafora. Przykładem zjawiska filmowego, w którego tożsamość jest wpisana – zarówno jako temat, jak i kategoria determinująca atmosferę danego dzieła – jest *film noir*. W trzech konwencjach należących do szerokiego spektrum filmowego czarnego kryminału paranoja stanowi także metaforę i pozwala zbudować komentarz do świata pozaekranowego. Są to *gothic noir*, *puzzle/mind-game films* i *stoner noir*, których twórcy, posługując się subiektywizującymi zabiegami narracyjnymi, łączą jednostkowe postrzeganie paranoiczne z obiektywnie istniejącymi spiskami, problematyzując w ten sposób rzeczywistość współczesną realizacji w kategoriach zarówno indywidualnych, jak i zbiorowych.

Paranoja

Narrację paranoiczną, wychodzącą od podejrzenia, że istnieje wielki sekret strzeżony przez potężne siły tworzące znowę, a zwieńczoną nieuchronnym ujawnieniem prawdy o tym, co ukryte, można postrzegać jako popkulturowe narzędzie czasów niepokoju i niepewności, wykorzystywane w próbach radzenia sobie ze złożonością świata (przedstawionego). Paranoja – przedefiniowana przez lata jej ekranowego (nad)używania – stała się fundamentalnym problemem całych nurtów filmowo-serialowych poruszających temat konspiracji, poczynając od thrillerów politycznych i szpiegowskich (jak *JFK*, reż. Oliver Stone, 1991), przez kino przygodowe (np. *Kod da Vinci /The Da Vinci Code*, reż. Ron Howard, 2006), aż po science fiction i horrory wywiedzione z tradycji *Strefy mroku*¹ (*Z Archiwum X /The X-Files*, 1993-2002; *To my /Us*, 2019, reż. Jordan Peele).

Paranoja oznacza zaburzenie urojeniowe oparte na wysoce zorganizowanym i rozbudowanym systemie przekonań, utrzymywanych z wielką pewnością², związanych z dążeniem do odkrycia, ujawnienia i udostępnienia wiedzy, która inaczej pozostałaby sekretna³. Co istotne, paranoja nie jest traktowana wyłącznie jako stan jednostkowy; zarówno w tekstach kultury, jak i refleksji społecznej została przekształcona w metaforę życia zbiorowego, przede wszystkim związanego z polityką. Zapewne nie tylko Elias Canetti rozumiał paranoję jako *chorobę władzy*⁴; nic więc dziwnego, że w popkulturze amerykańskiej taki typ fabuły, zarówno w wymiarze epistemologicznym (czyli w sposobie postrzegania rzeczywistości przez konkretną postać), jak i ontologicznym (czyli w charakterze świata przedstawionego), spopularyzował się w okresie zimnej wojny. Był to specyficzny czas współistnienia optymistycznej, pastelowej wizji społeczeństwa konsumpcjonistycznego, zbudowanego na prosperity i silnych, tradycyjnych wartościach, z bardziej ponurą świadomością globalnego konfliktu politycznego. Powszechne było poczucie zagrożenia bronią nuklearną, a także komunizmem – w sensie makro (wielkiej siły geopolitycznej) i mikro (bardziej subtelnej infiltracji szpiegowskiej). Dlatego skojarzenie XX-wiecznej popkultury amerykańskiej z paranoją najczęściej odsyła do fabuł spiskowych, które – w przeciwieństwie do generującego je konfliktu – przetrwały upadek muru berlińskiego. Obiektem (słusznej) nieufności są w nich albo szeroko rozumiani „inni”, zarzucający sieci konspiracji na przypadkowych ludzi, albo różnego rodzaju autorytety⁵ i/lub instytucje rządowe, ukrywające mroczną prawdę przed obywatelami.

Słuszność paranoicznych przekonań rzadko jest podważana na ekranie. Albo trafność podejrzeń zostaje potwierdzona zobiektywizowaną narracją prowadzącą do odkrycia spisku (jak we *Wszystkich ludziach prezydenta /All the President's Men*, 1976/ i *Raporcie Pelikana /The Pelican Brief*, 1993/ Alana J. Pakuli), albo też filmowa paranoja przebija się przez ekran, obejmując niepewnością także publiczność. Oznacza to, że świat przedstawiony nie zostaje przywrócony do normy, a widzom odmawia się jednoznacznej racjonalizacji przedstawionych wydarzeń (jak w filmach z gatunków spekulatywnych, na przykład w *Brazil /1985/* i *12 małpach /12 Monkeys*, 1995/ Terry'ego Gilliana). Z kolei filmy szpiegowskie z natury rzeczy potwierdzają istnienie spisku (nawet jeśli ironicznie, jak w produkcjach o Bondzie), czasem dekonstruując „fabrykę konspiracji” od środka, co jednak nie

obala samego faktu istnienia zmywy (jak w większości powieści Johna le Carrégo oraz ich adaptacjach).

Z jednej strony w narracjach paranoicznych pojawiają się organizacje faktycznie sprawujące władzę i dysponujące środkami do realizacji złożonych planów, takie jak CIA, FBI albo armia. Z drugiej zagrożenie niosą – przysłowiowi już – „oni”, czyli zakulisowe, nienazwane grupy budzące (także pozaekranowe) dyskusje dotyczące ich tożsamości. Mogą być nimi tajne stowarzyszenia, ale najbardziej znanym przykładem będzie zapewne konstrukt znany jako Matrix z filmów Wachowskich⁶, szerzej rozumiany jako System, obejmujący czy metaforyzujący wszystkie inne systemy, popkulturowe i realne.

Jeszcze inną strategią jest tematyzowanie paranoi jako narzędzia sprawowania władzy, czego przenikliwym, komediowym i autotematycznym przykładem jest film *Fakty i akty* (*Wag the Dog*, reż. Barry Levinson, 1997). Wykreowana w nim sytuacja fikcyjnej wojny (na przykład relacje z frontu kręcone w studiu telewizyjnym) zostaje tu wykorzystana przez grupy wpływów, które nie tylko żerują na zastanych lękach społecznych, ale też sztucznie (medialnie) je podsycają, co z kolei przyczynia się do instrumentalizowania nastrojów paranoicznych w rywalizacji politycznej.

To, co jest ukrywane – a także jak i po co – zależy więc od konwencji filmu i momentu jego powstania.

Film noir

Teorie spiskowe i tematy polityczne nie są koniecznym elementem filmu noir, będącego zarazem jednym z najistotniejszych nurtów kina amerykańskiego, w których paranoja się pojawia. Jest ona istotą noir, domyślnie wpisaną w konstrukcję diegezy oraz postaci, immanentnym stanem decydującym o tożsamości tej konwencji – *kina paranoi, podejrzeń, strachu i niepewności*⁷. Przy okazji dyskusji definicyjnych od dekad toczonych wokół czarnego kryminału autor książki *Film Noir and the Cinema of Paranoia* pisze, że *potencjalnie noir jest wszędzie*⁸. Stwierdzenie to, odnoszące się do wielkiej popularności kontynuacji oraz nawiązań do *noir*, a także do zjawiska noiryfikacji⁹, samo w sobie zyskuje sens paranoiczny, sugerując, że to, co ukryte, jest wszechobecne. Właśnie w taki sposób można spojrzeć na istotę czarnego kryminału, koncentrując się nie na tradycyjnie wskazywanych aspektach, czyli stylu, typie postaci i wzorach fabularnych, ale na nadwyżce znaczenia, ukrytego w łączącej te środki oraz filmy atmosferze wątpliwości i lęków, niezależnie od tego, czy w scenariuszu pojawiają się intrygi oparte na spiskach.

Innymi słowy, od fabuł zorganizowanych wokół konspiracji, jak na przykład w *Ostawionej* (*Notorious*, reż. Alfred Hitchcock, 1946), ważniejsze jest wpisanie paranoi w istotę i fundament świata przedstawionego, a także w postaci oraz ich motywacje. Będzie to spójne z rozumieniem paranoi jako paniki kryzysu sprawczości (*agency panic*), które to pojęcie zaproponował Timothy Melley. Oznacza ono *intensywny lęk związany z pozorną utratą autonomii albo samokontroli, przekonanie, że działania danej osoby są kontrolowane przez kogoś innego, że jednostka jest „produktem” potężnych graczy zewnętrznych*¹⁰.

Potwierdzają to tematy wskazywane jako wiodące w produkcjach z nurtu *noir* – zarówno w okresie klasycznym (1941-1958), jak i w rozlicznych kontynua-

cyjach. Poza obecnością konspiracji rozumianej dosłownie (w czarnych kryminałach powiązanych z kinem szpiegowskim albo z nurtu *red scare propaganda*¹¹), można też wskazać kwestie mniej uchwytnie, a przez to bardziej uniwersalne – przede wszystkim kafkowską atmosferę, wprowadzaną na przykład przez chętnie wykorzystywany motyw wplątania w wydarzenia przypadkowego człowieka (jak w filmach *Zmarły w chwili przybycia /D.O.A.*, reż. Rudolph Maté, 1949/, *Niewłaściwy człowiek /The Wrong Man*, reż. Alfred Hitchcock, 1956/). Także cechy określające postaci w filmie noir, takie jak *odcięcie od świata, poruszanie się wśród cieni i w cieniu, samotność, wyobcowanie z wszelkiego porządku społecznego, obcość we wrogim świecie*¹² oraz stan ciągłej i podwyższonej nieufności, korespondują z takimi aspektami paranoi, jak *wrogość, podejrzliwość, urojenia, lęk przed utratą autonomii*¹³. Co istotne, tego rodzaju konstrukcja postaci wynika z koncepcji rzeczywistości przedstawionej literacko-filmowego czarnego kryminału, której podstawą jest zepsucie. Zło nie stanowi tu anomalii eliminowanej w wyniku rozwoju zdarzeń (jak w kryminale złotej ery spod znaku Agathy Christie), ale immanentny element świata, stałą, która nawet jeśli nie wybrzmiewa eksplicitnie w finale (podporządkowanym zasadom kodeksu Haysa i konieczności triumfu dobra), to jest wyczuwalna w atmosferze, daje się wyczytać z wziętego w nawias ironicznego happy endu¹⁴.

Film noir należał do nurtów traktowanych raczej serio, a w okresie klasycznym próby konsekwentnego rozbijania jego powagi były sporadyczne – przykładem może być parodystyczna *Moja brunetka (My Favorite Brunette)*, reż. Elliot Nugent, 1947). Oznacza to, że także sama paranoja, niezależnie od tego, czy traktowana jako element fabuły, fundament dominującej atmosfery czy też zasada kondycji świata przedstawionego, nie była przedmiotem żartu. Wręcz przeciwnie, silnie uruchamiane skojarzenia z egzystencjalizmem, w połączeniu z realizacyjnym patosem, nadawały jej wymiar tragiczny, jak choćby w apokaliptycznym finale *Śmiertelnego pocałunku (Kiss Me Deadly)*, reż. Robert Aldrich, 1956).

Można przypuszczać, że takie potraktowanie paranoi wiązało się zarówno z charakterem samego nurtu, jak i z rolą, jaką jej w nim przypisywano. Mogła albo być eksplicitnym elementem fabuły (wątek spisku), albo przejawiać się w kafkowskiej atmosferze lęków i podejrzeń. Bywała też jednak metaforą łączącą świat przedstawiony z rzeczywistością pozaekranową. Znaczące przykłady świadomego problematyzowania paranoi znajdziemy zarówno w bardziej współczesnych, jak też uhistorycznionych podnurtach czarnego kryminału. Skoro więc atmosferę paranoiczności można potraktować jako jego wyznacznik tożsamościowy, wszystkie dalsze odmiany tego gatunku także będą na niej fundowane.

Spośród wielu dystynktywnych podnurtów, takich jak *retro-noir* i *neo-noir* lat 70. i 80. XX w. bądź *domestic noir*, popularny w pierwszych dekadach XXI w., do dalszej analizy wybrałam trzy. Są to *gothic noir*, zjawisko *puzzle/mind-game films*, w których uwspółcześniono śmiertelną powagę narracji spiskowych, oraz *stoner noir*, proponujący niekonwencjonalne ujęcie paranoi i jej znaczenia. Zjawiska te – niektóre lepiej opisane (*puzzle/mind-game*), inne znacznie mniej (stosunkowo słabo rozpoznany *stoner noir*) – wydają się przede wszystkim dość precyzyjnie zarysowane. Z jednej strony cechy noir są w nich na tyle wyraziste, że łatwo jednoznacznie wskazać ich kinematograficzną genezę (czego nie można powiedzieć o filmach hybrydowych, w różnych proporcjach łączących wyznaczniki czarnego kryminału z kinem gatunkowym). Z drugiej strony twórcy operują nimi w sposób pozwalają-

jący na wyodrębnienie autonomicznych, osobnych tendencji. Tendencje te nadal są silnie powiązane z filmem noir i z niego się wywodzą, ale mają też wyjątkową specyfikę – narracyjną, estetyczną, tematyczną, przejawiającą się w szczególnym typie postaci.

Co szczególnie istotne, właśnie te cechy umożliwiają wskazanie swoistej elastyczności i nośności kategorii paranoi. Rozumiem ją zgodnie z przytoczoną definicją zaczerpniętą z książki *Conspiracy Theories in American History: An Encyclopedia*. Zarazem jednak w każdym z tych trzech podnurtów taki sposób postrzegania paranoi zostaje przyłożony do nieco innego obszaru rzeczywistości pozafilmowej. W żadnym z nich paranoja nie odsyła jedynie do samej siebie, funkcjonując, na przykład, jako katalizator rozwoju akcji. Staje się natomiast metaforą pozwalającą poruszyć istotny społecznie problem. Wybrane zjawiska mogą więc także dać podstawę do przekrojowego ukazania sposobów konkretyzowania kategorii paranoi w wybranych obszarach *film noir*.

Gaslighting i paranoja w gothic noir

Jedną z konwencji funkcjonujących w ramach *noir*, w których punkt ciężkości filmowej paranoi przesunął się wyraźnie z kreowanej atmosfery na budowanie metafory, był *gothic noir*, znany także jako *paranoid women's film*¹⁵. W latach 40. i 50. XX w. był to popularny w Stanach Zjednoczonych nurt filmów zaliczanych do czarnego kryminału, ale wywodzący się nie z najczęściej z nim łączonej *hard-boiled fiction*, lecz z tradycji gotyku, literackiego i filmowego. Kluczowym elementem jego tożsamości – poza działaniem sił nadprzyrodzonych, obecnym w tej konwencji od jej początków (na przykład w powieściach *Zamczysko w Otranto* Horace'a Walpole'a z 1764 r. albo *Mnich* Matthew Gregory'ego Lewisa z 1796 r.) – była oparta na konflikcie relacja łotra z jego niewinną ofiarą.

Dla XX-wiecznych odsłon tego zjawiska istotne okazały się dwie powieści skoncentrowane właśnie na patologicznej więzi łączącej parę bohaterów. Były to *Dziwne losy Jane Eyre* Charlotte Brontë oraz inspirowana tą książką *Rebeka* Daphne du Maurier, której adaptacja, zrealizowana w 1940 r. przez Alfreda Hitchcocka (*Rebecca*), stała się pierwszym z nurtu *paranoid women's films*. Łączyły one estetykę wywiedzioną z ekspresjonizmu, horrorów lat 30. oraz filmów noir z typem postaci rodem z opowieści grozy, ale już bez pierwiastka ponadnaturalnego jako źródła zagrożenia. Tę rolę przejął łotr, z reguły będący – co kluczowe – wybrankiem serca głównej bohaterki.

Relacja tak zarysowanej pary postaci wiodących opierała się na *gaslightingu*, powiązany z tematem paranoi. W każdym z filmów nurtu bohater, wpisujący się w typ *homme fatale*, prześladował kobietę, której lęki i perspektywa odgrywały w fabule rolę centralną. Nie była to jednak jawna agresja, ale psychologiczna manipulacja znana jako *gaslighting*. Pojęcie to, zaczerpnięte z tytułu sztuki Patryka Hamiltona *Gaslight* (na Broadwayu wystawianej jako *Angel Street*), zostało upowszechnione dzięki jej adaptacji, będącej zarazem jednym z najbardziej znanych przykładów *gothic noir*, czyli filmowi *Gasnący płomień* (*Gaslight*, reż. George Cukor, 1944)¹⁶. To właśnie w nim morderczo usposobiony mąż (Charles Boyer) prześladowuje żonę Paulę (Ingrid Bergman), wmawiając jej szerokie spektrum aberracji psychicznych, od kleptomanii po zaburzenia postrzegania.



Gasnący płomień, reż. George Cukor (1944)

Spopularyzowane dzięki sukcesowi filmu (siedem nominacji do Oscara, dwie statuetki) pojęcie gaslightingu przeniknęło zarówno do języka potocznego, jak i terminologii psychologiczno-kryminalistycznej. Oznacza znęcanie się nad ofiarą polegające na wmawianiu jej, że jest niezrównoważona, a nawet chora psychicznie – między innymi przez podważanie jej wiary we własną percepcję. W *gothic noir* na patologiczną relację między niebezpiecznym sprawcą a bezwolną ofiarą został więc nałożony motyw intrygi przeciwko bohaterce, czasem w formie spisku – mąż może działać w porozumieniu z innymi, jak na przykład w *Osaczonej, Mrocznych wodach* (*Dark Waters*, reż. André De Toth, 1944) albo *Na imię mi Julia Ross* (*My Name is Julia Ross*, reż. Joseph H. Lewis, 1945).

To z kolei łączy się z tematem paranoi wykorzystywanym w fabule oraz w narracji. Zabiegiem stosowanym w *gothic noir* była bowiem subiektywizacja – bohaterka zawsze jest albo fokalizatorką, albo narratorką homodiegetyczną, co sprawia, że jej perspektywa jest dla widza nadrzędna. W męskocentrycznych *film noir* (formuła detektywistyczna) stosowano ten zabieg w rozmaity sposób. Fokalizacja z reguły oznaczała całkowitą kontrolę nad narracją i diegezą, niekiedy połączoną z horyzontem poinformowania bohatera szerszym niż ten, którym dysponowały widownia oraz inne postaci. Działo się tak, gdy silny protagonista podejmował zwycięską misję¹⁷. Retrospekcyjna narracja homodiegetyczna, a zwłaszcza wielogłosowość oraz dodatkowa fragmentaryzacja i tak nieliniarnej narracji, często z kolei oznaczały rozbitcie osobowości bohatera¹⁸, jak w *Zabójcach* (*The Killers*, reż. Robert Siodmak, 1946) i *The Locket* (reż. John Brahm, 1946)¹⁹. Z kolei w *gothic noir*, gdzie osią wydarzeń i narracji były postaci kobiece, wszystkie te środki podporządkowywano celowi przedstawienia ich jako narratorek bądź fokalizatorek niewiarygodnych. Oznaczało to również ograniczenie ich horyzontu poinformowania, ponieważ wiedziały mniej niż sprawca, a także rozpoznająca konwencję publiczność.

Wspomniane zabiegi bardzo dobrze oddawały mechanizmy gaslightingu i przyczyniały się do wzmocnienia odczucia paranoi, ponieważ działania agresora miały charakter nieuchwytny, opierały się na manipulacji postrzeganiem. W *Gasnącym płomieniu* wątpliwości bohaterki co do jej własnej percepcji budzą na przykład tajemniczo znikające drobne przedmioty i zmieniające się natężenie światła gazowego; sprawy albo niedostrzegane przez innych, albo obracane przeciwko bohaterce. W *Mrocznych wodach* znakiem niebezpieczeństwa są głosy niosące się nad mokradłami, kobiety w *Podejrzeniu* (*Suspicion*, reż. Alfred Hitchcock, 1941) i *Ostawionej* przypuszczają, że mężowie chcą je otruć, ale nie mają na to żadnych dowodów. W *Na imię mi Julia Ross* tytułowej postaci wmawia się, że jest kimś zupełnie innym. Obawy bohaterki, oparte wyłącznie na doznaniach zmysłowych, są traktowane przez otoczenie jako niewiarygodne, a za sprawą subiektywizacji celem strategii nadawczej ma być wywołanie niepewności również u widzów.

Innymi słowy, twórcy *gothic noir* celowo operują zarówno obiektywnie istniejącym w diegezie spiskiem, jak i subiektywnie paranoicznym postrzeganiem rzeczywistości przedstawionej. W toku opowieści zwiększają natomiast zakres sprawstwa postaci dążących do ujawnienia tego, co ukryte. Chodzi o dowody potwierdzające poczytalność bohaterki i znowę wokół niej – w *Gasnącym płomieniu* Paula odszukuje zgubione drobiazgi, w rzeczywistości schowane przez męża – ale także o to, co ukryte w głowie przestępcy. W *Dwóch paniach Carroll* (*The Two Mrs.*

Carrolls, reż. Peter Godfrey, 1947) i *U progu tajemnicy* (*Secret Beyond the Door*, reż. Fritz Lang, 1947) znakami niepokojących tendencji są wytwory wyobraźni mężczyzn (obraz i wystrój pokoju), tym bardziej nieuchwytnie jako dowody (co pozwala łączyć je z popularną w kontekście noir psychoanalizą).

Paranoja bohaterki nie ogranicza się tu jednak do warstwy fabularnej i narracyjnej, może też być wykorzystana do skomentowania rzeczywistości pozaekranowej. *Paranoja przejawia się w powtórzeniu formuły, w której żona niezmiennie obawia się, że mąż planuje ją zabić – to instytucja małżeństwa jest nawiedzona przez morderstwo*²⁰. Popularna wykładnia łączyła motyw heroiny gotyckiej – podobnie jak *femme fatale* z męskich odmian noir – z II wojną światową. Tym razem konwencja metaforyzowała obawy kobiet, których mężowie i narzeczeni powracali z frontu odmienieni przez traumatyczne doświadczenia²¹ albo które pod wpływem sytuacji pochopnie wiązały się ze słabo znanymi mężczyznami. Tak jest w *Intruzie* (*The Stranger*, reż. Orson Welles, 1946), gdzie mąż bohaterki okazuje się zbiegłym z Europy zbrodniarzem wojennym.

Interpretacja ta dobrze korespondowała zarówno z gotyką tradycją formuły, jak i ludowymi podaniami o Sinobrodym, od wieków problematyzującymi sytuację nie tylko aranżowanych związków, ale też przemocy domowej. Zwłaszcza ten ostatni trop jest istotny, ponieważ temat brutalności relacji, o ile nie była ona normalizowana bądź romantyzowana (jak na przykład w kinie awanturniczym), był w Hollywood nieobecny. Tymczasem w *gothic noir* połączenie wątku paranoi z wyznacznikami gotycyzmu, czyli między innymi konstelacją łotra – niewinna ofiara, pozwalało ująć problem agresji małżeńskiej. Dodatkowe znaczenie miało umiejscowienie akcji, wynikające zarówno z formuły (w powieściach gotyckich ważną rolę odgrywały posępne zamki i rezydencje), jak i z konkretnego tematu. Akcja tych filmów zawsze rozgrywała się w zamkniętej przestrzeni domowej, czyli w miejscu zwyczajowo przypisanym kobietom, z którego nie mogły uciec, ograniczone zarówno tyranią mężczyzny, jak i regułami społecznymi.

Co znaczące, nurt gotycki rozwiązywał zarysowany problem w sposób inny niż starsze teksty kultury, na przykład baśń o Pięknej i Bestii, sugerująca konieczność i sens oczekiwania, aż „bestia” – pod wpływem miłości i poświęcenia – przekształci się z powrotem w księcia. Tym tropem, do pewnego stopnia, podążały jeszcze autorki *Dziwnych losów Jane Eyre* i *Rebeki* (co oczywiście przeniosło się też na ich adaptacje²²), można go także odnaleźć w *Podejrzaniu*. Heroina gotycka w *paranoid women's films* musiała natomiast stanąć naprzeciw łotra i pokonać go, ratując własne życie: albo konfrontowała się z nim w pojedynkę, jak w *Krętych schodach* (*The Spiral Staircase*, reż. Robert Siodmak, 1946), albo też na ratunek przybywał zbawca reprezentujący pozytywny wzorzec męskości, jak w *Gasnącym płomieniu*.

Zwiększenie zakresu horyzontu poinformowania oraz sprawstwa bohaterki w zestawieniu z wykorzystaniem motywu gaslightingu rozumianego jako przemoc domowa (zarówno psychiczna, ekonomiczna, jak i fizyczna), wskazywało, że motyw paranoi może pomóc wydobyć z ukrycia istotną kwestię społeczną, przynajmniej w takim stopniu, w jakim było to możliwe w klasycznym kinie Hollywood.

Puzzle films i paranoja

Puzzle lub *mind-game film* to nurt zapoczątkowany w latach 90. XX w., obejmujący produkcje zarówno mainstreamowe, jak i z obszaru kina niezależnego oraz artystycznego²³. Charakteryzuje go przede wszystkim odrzucenie zasad narracji klasycznej. Wiarygodność, wysoka komunikatywność (*precyzyjny i jednoznaczny* sposób dostarczania informacji²⁴), niska samoświadomość i tradycyjna chronologia wydarzeń zostają zastąpione narracją złożoną. Tę z kolei cechują, między innymi, nielinearność i strategia utrudniania widzowi rekonstrukcji fabuły na podstawie sjużetu. *Nadrzędną cechą wspólną wszystkich filmów gier umysłowych jest chęć dezorientowania (...) wprowadzania w błąd odbiorców (...) wprowadzania ich w inne światy, inne możliwości*²⁵. Rozgrywa się to właśnie na poziomie narracji, podporządkowującej sobie większość pozostałych środków wyrazu. Stosuje się tu szerokie spectrum zabiegów subiektywizacyjnych, za sprawą których punkt widzenia postaci zapośrednicza perspektywę odbiorczą. Motyw paranoi staje się więc nie tylko istotnym elementem fabularno-narracyjnym, ale wręcz organizuje świat przedstawiony, a także zakładany przez twórców sposób odbioru filmu²⁶.

Pisząc o wybranych filmach z nurtu *puzzle/mind-game films*, Thomas Elsaesser używa określenia *paranoia mind-game film*²⁷, łącząc wątek paranoi z figurą *kobiety-matki, oplakującej dziecko lub nękaną myślami o jego stracie*²⁸. Za przykłady służą mu *Życie, którego nie było* (*The Forgotten*, reż. Joseph Ruben, 2004) i *Plan lotu* (*Flightplan*, reż. Robert Schwentke, 2005), a ich genezę widzi w *paranoid women's films*, wskazując, że paranoja pozwala tu na *odświeżenie klasycznego gatunku zakorzonego w wiktoriańskich opowieściach gotyckich*²⁹. Należy jednak zwrócić uwagę, że współcześnie ten typ fabuły realizuje się w innym podnurcie, będącym bezpośrednim (i samoświadomym) spadkobiercą *gothic noir*, czyli w *domestic noir*³⁰, na przykład w *Zaginionej dziewczynie* (*Gone Girl*, reż. David Fincher, 2014), *Dziewczynie z pociągu* (*Girl on a Train*, reż. Tate Taylor, 2016) bądź *Kobiecie w oknie* (*The Woman in the Window*, reż. Joe Wright, 2021). Jednakże twórcy filmów *puzzle*, bardziej reprezentatywnych dla nurtu niż *Życie, którego nie było* czy *Plan lotu*, także czerpią z tradycji *noir*, krzyżując różne typowe dla niego konwencje. Z jednej strony zapożyczają częsty w męskocentrycznych narracjach motyw śledztwa we własnej sprawie, na przykład w filmach *W matni* (*The Dark Corner*, reż. Henry Hathaway, 1946) czy *Zmarły w chwili przybycia*, będący niemalże wizytówką *mind-game films*. Z drugiej sięgają po atmosferę charakterystyczną dla tematyzujących paranoję i *gaslighting* filmów z odmiany gotyckiej, konsekwentnie łącząc te wątki z postaciami męskimi, zdecydowanie dominującymi w *puzzle films*.

Zrozumienie związków między paranoją a *puzzle film* wymaga zwrócenia szczególnej uwagi na protagonistę, a także jego relacje ze światem przedstawionym, narracją oraz widzami. Podobnie jak w czarnych kryminałach – tylko znacznie częściej – jest to *zdezorientowana jednostka stojąca oko w oko z wewnątrznie sprzecznym światem i niepotrafiąca go zaakceptować*³¹, a nawet zrozumieć. Bohater z reguły jest bowiem narratorem/fokalizatorem niewiarygodnym, co w tej konwencji najczęściej jest uzasadnione jego zaburzeniami psychicznymi przekładającymi się na postrzeganie rzeczywistości. Mimo że perspektywa takiej postaci jest nadrzędna, organizująca i zapośrednicząca, nie oznacza wcale kontroli nad diegezą, wręcz przeciwnie.

Ograniczony jest też horyzont poinformowania bohatera, a on sam nie zdaje sobie sprawy ani ze swojego stanu, ani ze statusu świata przedstawionego.

W tym sensie protagoniści *puzzle films* rzeczywiście przypominają heroiny odmiany gotyckiej, choć dochodzi tu do zasadniczego przesunięcia. Bohaterki *gothic noir* były w pełni zmysłów, podczas gdy postaci z *mind-game films* często są zarówno niestabilne (nie potrafią dokonać rozróżnienia między tym, co prawdziwe, a co nie), jak i poddawane gaslightingowi – jako ofiary spisków. Po raz kolejny w nurcie wywodzącym się z *film noir* konspiracja jest więc faktyczna, a postrzeganie paranoiczne staje się domyślnym i uzasadnionym sposobem funkcjonowania w świecie.

Bohaterowie *puzzle films* są modelowymi przykładami osobowości dotkniętych paranoją typu *agency panic*, mającej dwie główne przyczyny. Pierwsza to przekonanie, że świat jest pełen „zaprogramowanych” ludzi z „wypranymi mózgami”, „masowo produkowanych” automatów³². Wątek ten znajdziemy przede wszystkim w tetralogii *Matrix* – gdzie jest ujęty całkowicie dosłownie – ale też w *Podziemnym kręgu* i *Wyspie tajemnic*. Owa masowa produkcja może być bowiem wynikiem normatywizujących działań społecznych związanych z socjalizacją niekiedy ukierunkowaną na konsumpcjonizm. W *Podziemnym kręgu* unifikacja ta przyjmuje formę kultury korporacyjnej, pracy w *open space* gigantycznego biurowca (ten motyw pojawia się też w *Matriksie*) oraz organizowania życia zgodnie z katalogiem IKEA. Z kolei film Scorsese rozgrywa się w szpitalu psychiatrycznym (zbliża go to do *Lotu nad kukułczym gniazdem* Kena Keseya, będącego jednym z przykładów wspomnianych przez Melleya), co dodatkowo uruchamia obawy, że ktoś został osobiście zmanipulowany przez potężne siły (...), jego działania są częścią scenariusza napisanego przez kogoś innego, a najbardziej osobiste cechy ludzi mają pochodzenie zewnętrzne³³. Istotny lęk paranoiczny dotyczy więc utraty poczucia indywidualizmu oraz własnej wyjątkowości, a to wiąże się z częstym w *puzzle-films* tematyzowaniem unifikacji w korporacyjnym świecie późnego kapitalizmu.

Drugą przyczyną *agency panic* to – obecne w najbardziej typowych filmach o spiskach – przekonanie o istnieniu kontrolujących, sprawczych organizacji, racjonalnie motywowanych, dysponujących środkami i wolą realizacji złożonych planów³⁴. Mogą to być grupy wskazane wprost, jak CIA i armia, albo przysłowiowi „oni”, czego przykłady znajdziemy – ponownie – w *Matriksie*, w *Raporcie mniejszości* (*The Minority Report*, reż. Steven Spielberg, 2002) oraz *Otwórz oczy* (*Abre los ojos*, reż. Alejandro Amenabar, 1997) i jego amerykańskim remake’u *Vanilla Sky* (reż. Cameron Crowe, 2001).

Podobnie jak w *gothic noir*, także tutaj subiektywny stan postaci – przeświadczenie o byciu prześladowanym – zostaje zobiektywizowany zewnętrznie, ale z pewnymi zastrzeżeniami. Po pierwsze, w *paranoid women’s films* bohaterki nie były zaburzone, a ów subiektywizm ograniczał się do percepcji, podważanej zresztą przez pozostałe postacie – na koniec rzeczywistość wracała do zobiektywizowanej normy. Z kolei w *puzzle films* równie prawdopodobne jest, że choroba protagonisty jest prawdziwa, jak też, że jest on ofiarą spisku. Na tej ambiwalencji oparty jest pierwszy akt *Matrix: Zmartwychwstania*, sugerujący zarówno możliwość ciężkiego, urojeniowego załamania Thomasa Andersona (Keanu Reeves), twórcy gry komputerowej osadzonej w wymyślonym przez niego uniwersum *Matrixa*, jak i to, że rzeczywiście jest on Neo, wybranym walczącym ze spiskiem maszyn, które za pomocą sieci symulacji oraz tożsamości „Thomas Anderson” kamuflują prawdę



Kobieta w oknie, reż. Joe Wright (2021)

(ta dwuznaczność zostaje w dalszych częściach filmu zniwelowana i finał nie pozostawia wątpliwości, że Matrix jest prawdziwy, a percepcja Thomasa/Neo prawdziwa). Także finał *Wyspy tajemnic* pozwala zadać pytanie, czy bohater (Leonardo DiCaprio) naprawdę jest cierpiącym na omamy pacjentem szpitala psychiatrycznego, czy może ofiarą eksperymentów medycznych i gaslightingu. Sprawa to, że status światów – prawdziwego i nierealnego – można uznać za nierozstrzygnięty, a co najmniej dyskusyjny, nawet po finałowej wolcie narracyjnej ujawniającej, że bohater był fokalizatorem niewiarygodnym.

Co znaczące, paranoja postaci nie obniża prawdopodobieństwa zmywy. Spisek urealnia się także wtedy, gdy – wzorem Melleya – potraktować go nie tylko dosłownie, ale też metaforycznie, jako wszelkie ukryte dążenia do sterowania decyzyjnością i wolą innych, także w postaci normatywizowania przez instytucje społeczne i narzucania stylu życia.

Ponadto nadrzędną regułą organizującą diegezy *mind-game films* jest mnogość możliwych wersji – prawd i światów – a w większości filmów tego nurtu brak wskazówek fabularnych, estetycznych i narracyjnych pozwalających na jednoznaczne dookreślenie którejś z przedstawionych rzeczywistości jako „prawdziwej”. Jest to zasada pozwalająca na rozgrywanie wspomnianej ambiwalencji. Ponieważ mentalny obraz świata w głowie bohatera oraz świat wobec niego zewnętrzny są konstruowane tymi samymi środkami, a perspektywa odbiorcza za pośrednictwem przez narratora/fokalizatora niewiarygodnego, rzeczywistości te pozostają nierozróżnialne – każda może być prawdziwa albo fałszywa.

Ten typ fabuły, postaci oraz narracji doskonale koresponduje z tematem paranoi i konspiracji, także tu będących łącznikiem między konwencją a rzeczywistością pozaekranową, tym razem odnoszącą się do współczesnego krajobrazu medialnego – wszechotaczających ekranów, rzeczywistości wirtualnej, osobowości kreowanych w mediach społecznościowych. W tym kontekście Thomas Elsaesser proponuje pozytywne spojrzenie na paranoję tematyzowaną w *puzzle films*, nurcie opowiadającym o wielości równorzędnych światów. Paranoja może więc naprawdę wydobywać to, co ukryte, i być *postrzegana jako właściwa – a nawet „produktywna” – patologia współczesnego społeczeństwa sieciowego. Być zdolnym do odkrywania nowych połączeń, kiedy zwykli ludzie operują tylko analogią i antytezą; być zdolnym do polegania na cielesnej „intuicji” tak samo jak na percepcji wzrokowej; być zdolnym do myślenia „lateralnego” i nadwrażliwego reagowania na zmiany w środowisku – wszystko to może okazać się zaletą, a nie dolegliwością. (...) Paranoja i teorie spiskowe, poprzez zmiany perspektyw oraz tworzenie horyzontów o wyższym stopniu złożoności, mogą przyczynić się do powstawania nowych rodzajów wiedzy³⁵.*

Podobnie jak badacze wskazujący na poznawcze zalety obcowania z popkulturą³⁶, także Elsaesser sugeruje, że *mind-game films* – wymagając aktywnych praktyk odbiorczych – mogą stanowić rodzaj poligonu kształtującego postawę krytyczną w rzeczywistości postprawdy. Pozwalając na *kształtowanie nowych umiejętności (...) i [sposobów] postępowania w kontaktach ze zautomatyzowanymi systemami nadzoru i kontroli³⁷*, są zarazem *świadomą inicjacją w egzystencjalne lęki i opresje ideologii (...) niosąc ogromny ładunek demistyfikacyjny, uderzający w obtudę konsumpcjonizmu oraz wirtualnego statusu współczesnego świata³⁸.*

Jednocześnie, po latach istnienia konwencji, *puzzle films* okazują się szczególnie wdzięcznym przedmiotem odczytań kontrapunktowych, czego przykładem może być *Podziemny krąg³⁹*. Wedle wykładni popularnej w kręgach alt-rightu i zaskakującej publicystów (oraz Chucka Palahniuka, autora pierwowzoru literackiego) film Finchera nie jest już więc ostrzegawczą opowieścią o przejściu od *nauczania o upodmiotowieniu i autentyczności do siania przemocy i terroru, opartych na żądaniu całkowitego podporządkowania od mężczyzn, których Tyler rzekomo wyzwala⁴⁰*. Staje się natomiast historią *kompanii braci zjednoczonych jednym celem, instruująca, jak przestać być żalosną betą, na podobieństwo drugiej postaci, sfrustrowanego białego kołnierzyka⁴¹*. Oznacza to, że od lat 90., wraz z przekształcającym się kon-

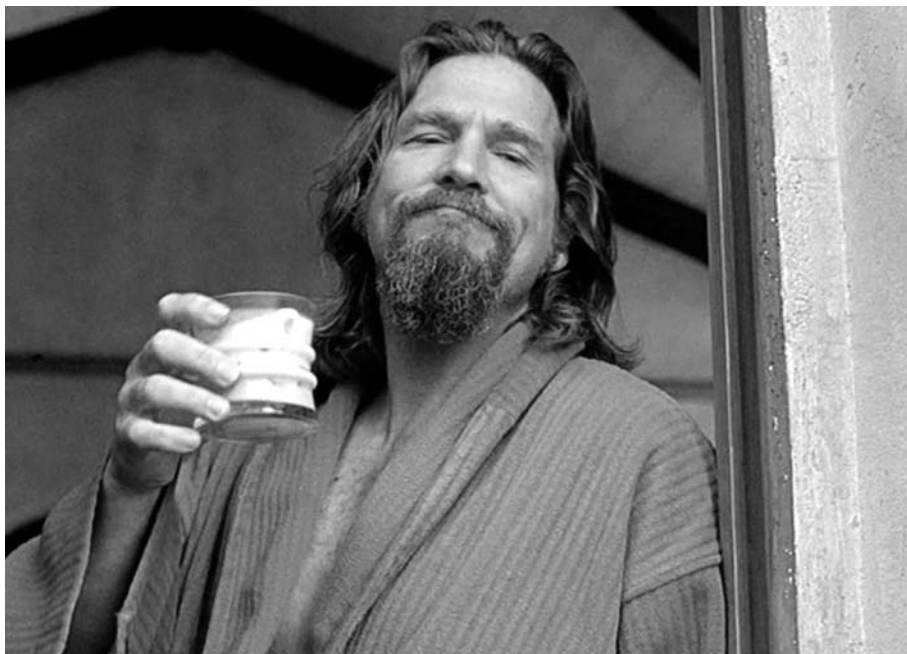
tekstem politycznym i społecznym, radykalnie zmieniła się także interpretacja tego filmu.

Niewykluczone więc, że również rola przypisywana przez Elsaessera konspiracyjnym i paranoicznym *puzzle films* okaże się idealizowana. Zwłaszcza w zestawieniu z bieżącą sytuacją społeczno-informacyjną, naznaczoną dynamicznie popularyzującymi się teoriami spiskowymi na temat zмовy wielkich korporacji, instytucji rządowych oraz wszelkich mniej lub bardziej tajnych organizacji ukrywających „prawdę” dotyczącą rozmaitych spraw – od pandemii, przez kształt Ziemi, aż po zbrodniczy udział władz amerykańskich w wydarzeniach z 11 września 2001 r. W takim wypadku temat paranoi obecny w *mind-game films*, zamiast dawać możliwość treningu przeciwko zalewowi fake newsów, stałby się potwierdzeniem spiskowej teorii dziejów.

Paranoja i polityka w *stoner noir*

Optymistyczne spojrzenie na paranoję w kontekście *puzzle/mind-game films* pozostawia wątpliwości także dlatego, że wszystkie postacie z tych filmów są udręczone, a ich zaburzenia powodują cierpienie zarówno emocjonalne, jak i fizyczne. Dlatego cytowaną już obserwację o teoriach spiskowych, które *mogą przyczynić się do powstawania nowych rodzajów wiedzy*, łatwiej przyłożyć do trzeciej odmiany *noir*, w której paranoja jest kluczowym elementem organizującym świat przedstawiony. *Stoner noir* to określenie funkcjonujące bardziej w publicystyce filmoznawczej i literackiej niż w obiegu naukowym⁴². Trafnie opisuje jednak niszową konwencję wywiedzioną zarówno z klasycznej dla *film noir* formuły detektywistycznej, mającej genezę jeszcze w literaturze *hard-boiled* spod znaku Raymonda Chandlera, jak i jej postmodernistycznych przetworzeń. Określenie *stoner noir* nieodłącznie pojawia się przy okazji omawiania trzech filmów stanowiących też jego kanon, czyli *Długiego pożegnania* (*The Long Goodbye*, reż. Robert Altman, 1973), *Big Lebowski* (*The Big Lebowski*, reż. Joel Coen, 1998) i *Wady ukrytej* (*Inherent Vice*, reż. Paul Thomas Anderson, 2014)⁴³.

Z jednej strony *stoner noir*, niejako z definicji, wymyka się precyzyjnemu opisowi, nie tylko jako nurt postmodernistyczny operujący tematem paranoi, ale też jako konwencja z zasady lekceważąca konwencjonalną logikę opowieści, „lu-zacka”, w której nie przywiązuje się wagi do szczegółów. Dobrym podsumowaniem może tu być stwierdzenie, że *wszystkie wielkie fabuły detektywistyczne, podobnie jak wielkie haje, są pełne dziur narracyjnych*⁴⁴, których nie ma nawet sensu rekonstruować. Z drugiej strony meandryczność fabularno-narracyjna jedynie pozornie sugeruje brak precyzji w konstrukcji diegezy, a paranoiczna atmosfera ciągłego haju nie świadczy wyłącznie o ekscentryzmie i potrzebie zabawy, ale stanowi łącznik zarówno z tradycją *film noir*, jak i z klimatem politycznym epoki, w której filmy są osadzone. Dlatego mimo pewnych trudności (wynikających też z niewielkiej liczby przykładów), można jednak próbować uchwycić istotę tego nurtu, tym bardziej że zasadza się on na stałych elementach, takich jak: detektywistyczny *noir* jako matryca fabularna, kalifornijska lokalizacja, bohater reprezentujący pewien styl oraz filozofię życia (związane z kontrkulturą), intryga kryminalna, dla której wzorem jest labirynt o specyfice kłacza⁴⁵, rozbudowany autotematyzm oraz atmosfera paranoi.



Big Lebowski, reż. Joel Coen (1998)

Podobnie jak w *mind-game films*, także w *stoner noir* nakładają się na siebie dwa obszary związane z motywem paranoi w czarnym kryminale – subiektywność postaci oraz obiektywnie istniejące spiski i piętrowe machinacje. Z jednej strony fabuły filmów tego podnurtu opierają się na bizantyjskiej intrydze mającej na celu ujawnienie grup trzymających władzę, nawet jeśli twórcy posługują się ironią. W *Wadzie ukrytej* tajemnicza nazwa Złoty Kieł odnosi się zarówno do groźnego gangu przemytników, statku zacumowanego na wodach Los Angeles (ukłon w stronę Chandlera i jego *Żegnaj, laleczko*), jak i syndykatu dentyków założonego dla korzyści podatkowych.

Z drugiej strony paranoja i specyficzne postrzeganie świata są domyślną kondycją bohatera *stoner noir*. Stan ten może być wywołany poszerzającymi wyobraźnię narkotykami, jak w wypadku „Kolesia” (Jeff Bridges) z *Big Lebowskiego* i „Doca” Sportello (Joaquin Phoenix) z *Wady ukrytej*. Może też przejawiać się behawioralnie, jak w wypadku roli Elliota Goulda w *Długim pożegnaniu*. Aktor wykonywał chaotyczne i bezsensowne ruchy, gwałtownie gestykulował, nawet jego mimika wyglądała na nieskoordynowaną. Grany przez niego Philip Marlowe nieustannie mruczy do siebie, co nie jest jednak odpowiednikiem narracji homodiegetycznej znanej z klasycznych noir; podobny odruch ma Doc Sportello *nie zawsze pewny, czy to, co powiedział w głowie, zostało również wypowiedziane na głos*⁴⁶. Grany przez Goulda bohater sprawiał wrażenie naprawdę zagubionego i oderwanego od rzeczywistości – jego następcy, Lebowski i Sportello, doprowadzali się do takiego stanu za pomocą jointa lub gazu rozweselającego. Jednocześnie właśnie dzięki temu dostrzegali, zgodnie z postulatami Elsaessera, połączenia *przyczyniające się do powstawania nowych rodzajów wiedzy*.

Dlatego paranoiczność jest przyjmowana przez protagonistów *stoner noir* z pogodą i akceptacją. Nie szamoczą się, jak bohaterowie klasycznego *noir* bądź *puzzle films*; wiedzą bowiem, że jedynym sposobem zmierzenia się z prawdziwym obliczem rzeczywistości jest branie jej taką, jaka jest (w domyśle zawsze paranoiczna). W jednej ze scen *Wady ukrytej* Sportello, rozmawiając z klientem (Michael Kenneth Williams) o tajemniczej kradzieży ziemi (co może nasuwać skojarzenie z *Chinatown*), notuje: *paranoia alert!* W innej, relacjonując zeznania świadka, zapisuje słowa *coś po hiszpańsku*. Wskazuje to zarówno na samoświadomość filmu, jak też niekoherentny charakter fabuły, której Sportello jest częścią.

Obie te właściwości mieszczą się jednak w konwencji – zarówno *stoner noir*, jak i *noir* w ogóle. Pisząc o *Siostrzyczce*, Raymond Chandler przyznawał: *Miałem ostatecznie do wyboru: dać jasne, lecz nudne wyjaśnienie, kto kogo zabił, albo mniej lub bardziej pozostawić sprawę w zawieszaniu, zgodnie z teorią, że co to kogo obchodzi, przecież to nie jest typowy kryminal i nie można nawet udawać, że nim jest*⁴⁷.

Zarówno ten, jak i przytoczone w przypisach wypowiedzi pisarza definiują *hard-boiled fiction* oraz wywodzący się z niego *film noir* jako typ kryminału niekonwencjonalnego, w którym nie chodzi o precyzję intrygi, ale o coś innego, na przykład filozofię świata przedstawionego i postaci stanowiące metaforę. W *stoner noir* jest ona budowana na temacie paranoi – podobnie jak wcześniej w *gothic noir* i *puzzle/mind-game films* – i stawia omawiane filmy oraz bohaterów na tle społecznym. *Konspiracje rozrastają się, (...) a z za każdej wielkiej struktury władzy wytapiają się kolejne jej pokłady*⁴⁸, co jest szczególnie istotnym tematem twórczości Thomasa Pynchona, który miał kluczowy wpływ na ustanowienie fundamentów konwencji *stoner noir*, a także na amerykańską popkulturę drugiej połowy XX w.

Dla pisarza szczególnie ważną kwestią jest polityka, w której za wszelkie ukryte (przez siebie) sznurki pociągają konserwatyści rządzący Ameryką (motyw ten przejął Paul Thomas Anderson, reżyser i scenarzysta adaptacji książki Thomasa Pynchona). W *Wadzie ukrytej* – zarówno literackiej, jak i filmowej – taką figurą jest Richard Nixon, zapowiadający wojnę z narkotykami i zwalczający „brudnych hipisów”. Doc Sportello, choć *czierpie przyjemność z otaczającej go rzeczywistości, wyczuwa też to, co nadchodzi*⁴⁹. Ta obserwacja wynosi motyw paranoi na nowy poziom, na którym istotny jest już nie tylko autotematyzm (rodem z *film noir*⁵⁰), ale też polityczny, kulturowy i społeczny kontekst Stanów Zjednoczonych. Co znaczące, tematyzowana tu kultura późnego kapitalizmu jest paranoiczna z samej swej natury, co wynika z charakteru organizacji życia społecznego. Ludzie funkcjonujący w kapitalizmie mają świadomość istnienia systemu, choć wyczuwają go raczej intuicyjnie, jako że ten zataja prawdziwy zakres swojej kontroli. Jedyne, co można robić, to zbierać ślady i wskazówki co do (ukrytego) charakteru jego władzy. W kulturze popularnej wyraża się to w próbach demaskacji, czy też może presji, by system ten sam *ujawnił swoją wszechobecność i dominację*⁵¹. W tym sensie większość nurtów kontynuujących *noir* – z definicji postmodernistycznych, a więc będących emanacją późnej nowoczesności – musi być także paranoiczna.

Jednocześnie *stoner noir* bezpośrednio dotyka kwestii systemów społecznych jako układów naczyń połączonych, zarządzanych przez moźnych tego świata, zarówno w sposób jawny, jak i utajony. Tymi moźnymi mogą być grupy wpływów (beźmyślne i bezkarne elity w *Długim pożegnaniu*), tajne organizacje i agencje rządowe (*Wada ukryta*) albo globalne korporacje i kompleksy militarno-

-przemysłowe (nieprzypadkowo w tle *Big Lebowskiego* pojawia się zarówno I wojna w Zatoce Perskiej, jak i wojna w Wietnamie, stanowiąca kontekst geopolityczny także w *Wadzie ukrytej*).

W filmach z tej konwencji dominuje więc nie tylko atmosfera prawdziwego bądź urojonego zagrożenia, ale też manipulacje i zmywy rządzące rzeczywistością przedstawioną; wyraża się to w przedstawieniu elit, których uprzywilejowanie i wpływy są wszechobecne. Akcentowana w ten sposób paranoiczność odsyła do pozostałych konwencji *noir*, poczynając od *Wielkiego snu*, przez *Chinatown* (reż. Roman Polański, 1974) aż po *Wadę ukrytą*.

W *stoner* paranoja zostaje udostępniona (choćby przez nazwanie jej wprost), a zarazem uprawomocniona (skoro spisek istnieje) i potraktowana jako szansa nie tylko na zdemaskowanie prawdy o rzeczywistości, ale też wyjście z niej obronną ręką. Nieprzypadkowo wszystkie trzy postacie (Marlowe, Koles i Sportello) nie załamują się i nie popadają w zgorzknienie (Marlowe nawet mimo zabicia przyjaciela), lecz nadal z pogodną ciekawością akceptują rzeczywistość – w przeciwieństwie do większości egzystencjalnie przetrąconych bohaterów czarnych kryminałów.

Paranoja okazuje się więc jedyną kategorią *kompatybilną ze światem rządzonym przez potężnych, chronionych i tajemniczych*⁵². Pozwala też postaciom *umiejscowić się w czasie historycznym, ponieważ rozumieją one, że historia jest w najlepszym wypadku konspiracją, nie zawsze dżentelmeńską*⁵³. Kwestia historyczności jest istotna, ponieważ fakty, mniej lub bardziej skonkretyzowane, mają w *stoner noir* (mimo jego „luzackiego” stylu) istotne znaczenie. I tak jak w *Długim pożegnaniu* chodzi po prostu o uchwycenie atmosfery hipisowskiej Kalifornii, w *Big Lebowski* i *Wadzie ukrytej* pojawiają się już rzeczywiste doniesienia z polityki Stanów Zjednoczonych – zewnętrznej (wspomniane konflikty zbrojne) oraz wewnętrznej (prezydent Nixon i jego wojna z narkotykami). W adaptacji Pynchona echemi rzeczywistości pozaekranowej są również nawiązania do tajnych działań CIA. Przykładem może być program eksperymentów na ludziach znany jako MK-Ultra⁵⁴, prowadzony w latach 50. i stale powracający w popkulturze, dosłownie lub aluzyjnie⁵⁵. Łączy to *stoner noir* z przywoływanymi już gatunkami spekulatywnymi, w których podejmowane są takie kwestie jak rządowe spiski i tajne badania (oraz ich fatalne skutki). Współcześnie wątki te są wykorzystywane zarówno jako część autotematycznej kultury retro (jak w *Stranger Things*, serialu osadzonym w latach 80. i konwencji Kina Nowej Przygody), czy też jako komentarz do najbardziej zapalnych kwestii społecznych. Trafnym przykładem jest wspomniany film *To my* Jordana Peele’a, w którym wątek konspiracji rządowej stanowi pretekst wypowiedzi o relacjach rasowych w Stanach Zjednoczonych w XXI w.

Podobnie w *stoner noir* zostają wykorzystane elementy „wielkiej” historii (czyli wojen oraz amerykańskiej polityki wewnętrznej). Rozgrywana na wielu płaszczyznach paranoiczność jest tu zarówno bodźcem do gry, także intertekstualnej, jak i przyczynkiem do dyskusji na temat Ameryki w ogóle. Nie jest więc jedynie pożywką dla pączkujących *ad absurdum* teorii spiskowych, typowych dla doby internetu (i rzutujących na odbiór *puzzle films*), ale prowokuje namysł nad polityczno-społecznym obliczem Stanów Zjednoczonych. Lata 60. i 70., choć wyzwoliły eksplozję kontrkultury, przyniosły też jej upadek, dalsze uprzywilejowanie nielicznych, a także wzmocnienie kontroli oraz inwigilacji ze strony sił takich jak CIA. Dlatego w *Długim pożegnaniu* i w *Wadzie ukrytej*, rozgrywających się na po-

czątku lat 70., kontrkultura przekroczyła już *linię Mansona-Nixona*⁵⁶. Z drugiej strony, co sugeruje łagodnie optymistyczny finał *Wady ukrytej*, a zwłaszcza cała konstrukcja postaci Kolesia z *Big Lebowskiego*, dekady te były zapowiedzią trwania, jeśli nie ideałów kontrkulturowych, to przynajmniej pewnego stylu życia i postaw. Po raz kolejny najtrafniejszego podsumowania tej myśli, zarówno w odniesieniu do literatury, jak i *stoner noir*, dostarcza Thomas Pynchon: „*Caray*”, *wieczne dzieci z lat sześćdziesiątych! Zdumiewające! Wszyscy jesteście w środku dziećmi i wciąż żyjecie w tamtej epoce. Wciąż czekacie na gwiazdkę z nieba*⁵⁷.

* * *

Potencjał filmowej paranoi jest ambiwalentny. Z jednej strony stanowi ona atrakcyjny temat, dający hipotetyczną, symulacyjną możliwość zmierzenia się ze złożonością rzeczywistości politycznej, społecznej i medialnej. Z drugiej – z tego samego powodu – zamiast rozrywki lub inspiracji dla krytycznej analizy, może stanowić nie całkiem bezpieczny punkt odniesienia. Co interesujące, gatunki bazujące na motywie spisku i/lub atmosferze paranoiczności, siłą rzeczy niejako przyznają słuszność temu właśnie sposobowi myślenia, co przekłada się też na pozytywną rolę ekranowej paranoi, służącej do demaskowania tego, co często ukrywane, zarówno w dyskursie publicznym (rola elit w *stoner noir*), jak i w narracjach popkulturowych (przemoc domowa w *gothic noir*).

W zależności od konwencji i wybranego przykładu granice między paranoją służącą ujawnieniu konkretnego, jednostkowego spisku oraz paranoją funkcjonującą jako zasada świata przedstawionego (a zatem i jego postrzegania) mogą być wyraźnie wytyczone (jak w *gothic noir*) lub zatarte (jak w *puzzle films*). W tym kontekście znaczące wydaje się, że współczesne odsłony kina konspiracyjnego – należącego nie tylko do *noir* – bardzo często mają charakter autotematyczny. Poniekąd analizują one uwikłanie narracji filmowych w kamuflowanie spisków (na przykład uprzywilejowanych elit czy narzucania konsumpcyjnego stylu życia), ale także w promowanie niezdrowego myślenia spiskowego, karmiącego się zbyt dosłownym odczytaniem fabuły, postprawdami i fake newsami.

¹ *Strefa mroku (Twilight Zone)* to amerykański serial, którego pierwszy, oryginalny sezon produkowano w latach 1959-1964; poruszał tematy „paranoiczne” – spisków rządowych i wszelkiego rodzaju konspiracji, szalonych naukowców, ukrywanych przez tajemnicze instytucje eksperymentów, przybyszów z kosmosu.

² T. Elias, *Paranoia*, w: *Conspiracy Theories in American History: An Encyclopedia*, red. P. Knight, ABC Clío, Santa Barbara – Denver – Oxford 2003, s. 576.

³ Tamże, s. 577.

⁴ Za: tamże.

⁵ Popularnym motywem są konspiracje medyczne, np. w *Śpiączce (Coma)*, reż. Michael Crichton, 1978), *Old* (reż. M. Night Shyamalan, 2021),

albo naukowe, jak w serialu *Stranger Things* (2016-).

⁶ *Matrix (The Matrix, 1999)*, *Matrix: Reaktywacja (The Matrix Reloaded, 2003)*, *Matrix: Rewolucje (The Matrix Revolutions, 2003)* Lany i Lily Wachowskich, *Matrix: Zmartwychwstania (The Matrix Resurrections, 2021)* Lany Wachowski.

⁷ W. W. Dixon, *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, s. 1.

⁸ Tamże, s. 3.

⁹ Pojęcie noiryfikacji w najszerszym sensie oznacza zarówno używanie uitożsamianych z *noir* środków w innych konwencjach bądź przy adaptacji powieści spoza obszaru czarnego kryminału, jak i przenikanie tych elementów do głównego nurtu.

- ¹⁰ T. Melley, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*, Cornell University Press, New York 2000, s. 12.
- ¹¹ Filmy kręcone w Hollywood w okresie zimnej wojny, koncentrujące się na infiltracji Stanów Zjednoczonych przez siły komunistyczne, np. *Poślubiłam komunistę (I Married a Communist/Woman on Pier 13*, reż. Robert Stevenson, 1949).
- ¹² R. Porfirio, *Motywy egzystencjalne w hollywoodzkim „czarnym filmie”*, tłum. P. Kamiński, „Dialog” 1977, nr 5, s. 144, 145.
- ¹³ Por. T. Melley, dz. cyt., s. 576.
- ¹⁴ Ironiczny happy end to zakończenie postawione całkowicie poza nawiasem fabuły bądź otwarte, w którym brak odpowiedzi na pytania wynikające z treści filmu, jak w *Wielkim śnie (The Big Sleep*, reż. Howard Hawks, 1946) albo *Kobiecie w oknie (The Woman in the Window*, reż. Fritz Lang, 1944), gdzie zbrodnia i kara głównego bohatera okazują się snem.
- ¹⁵ Por. H. Hanson, *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, I. B. Tauris, London – New York 2007.
- ¹⁶ Pierwsza adaptacja to brytyjski film pod tym samym tytułem (reż. Thorold Dickinson, 1940).
- ¹⁷ Przykłady znajdziemy już w *Sokole maltańskim (The Maltese Falcon*, reż. John Huston, 1941) i *Wielkim śnie* Hawksa.
- ¹⁸ Por. F. Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, London – New York 1991.
- ¹⁹ *Retrospekcje są idealną formą filmową (...) podkreślającą, że nie ma żadnego wyboru poza tym już dokonany* (J. Basinger, *A Women’s View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*, Knopf, New York 1993, s. 197).
- ²⁰ M. A. Doane, *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington 1987, s. 123.
- ²¹ Tamże, s. 47.
- ²² *Jane Eyre*, reż. Robert Stevenson, 1943.
- ²³ Do kategorii *puzzle/mind-game films* zaliczają się m.in.: *Zagubiona autostrada (Lost Highway*, 1997) i *Mulholland Drive* (2001) Davida Lynch, *Gra (Game*, 1997) i *Podziemny krąg (Fight Club*, 1999) Davida Finchera, *Donnie Darko* (reż. Richard Kelly, 2001) i *Wyspa tajemnic (Shutter Island*, reż. Martin Scorsese, 2010).
- ²⁴ Por. J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Universitas, Kraków 2018, s. 22.
- ²⁵ T. Elsaesser, *Kino gier umysłowych*, dz. cyt., s. 31.
- ²⁶ Dobrane tu przykłady (przede wszystkim filmy Davida Finchera, jak również *Matrix*, *Otwórz oczy (Abre los ojos*, reż. Alejandro Amenábar, 1997), *Raport mniejszości* oraz *Wyspa tajemnic*, są reprezentacyjne dla szerszego nurtu, ale co najważniejsze, operują kategorią paranoi rozumianej tak, jak określiłam to we wstępie – jako spiskowy sposób myślenia czy też wyraz osobowości spiskowej. We wspomnianych produkcjach właśnie ten element jest podstawą zarówno samej koncepcji filmów, jak też ich interpretacji (zwłaszcza tej wpisanej w tekst). W innych, pominiętych tu *puzzle/mind-game films*, np. w reżyserii Christophera Nolana: *Memento* (2000) albo *Incepcja (Inception*, 2010), z reguły kładzie się nacisk na nieco inne wyznaczniki podnurtu lub/i wysuwa się na pierwszy plan odmienne kondycje psychiczne postaci (np. amnezje).
- ²⁷ T. Elsaesser, *The Mind-Game Film*, w: *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. W. Buckland, Wiley-Blackwell, Oxford 2009, s. 25.
- ²⁸ T. Elsaesser, *Kino gier umysłowych*, tłum. M. Przyłipiak, w: tegoż, *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*, red. M. Przyłipiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018, s. 41.
- ²⁹ Tamże, s. 42.
- ³⁰ Por. np. *Domestic Noir: The New Face of 21st Century Crime Fiction*, red. L. Joyce, H. Sutton, Palgrave MacMillan, New York 2018.
- ³¹ R. Porfirio, dz. cyt., s. 142.
- ³² T. Melley, dz. cyt., s. 12.
- ³³ Tamże, s. 113.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ T. Elsaesser, *Kino gier umysłowych*, dz. cyt., s. 42.
- ³⁶ Np. S. Johnson, *Everything Bad Is Good for You: How Today’s Popular Culture is Actually Making Us Smarter*, Riverhead Book, New York 2006.
- ³⁷ T. Elsaesser, *Kino gier umysłowych*, dz. cyt., s. 49.
- ³⁸ B. Szczekała, *Mind-game films. Gry z narracją i widzom*, Narodowe Centrum Kultury Filmowej, Łódź 2018, s. 245.
- ³⁹ Por. S. Friedman, *Are You Watching Closely? Cultural Paranoia, New Technologies, and the Contemporary Hollywood Misdirection Film*, SUNY Press, Albany 2017, s. 40-50.
- ⁴⁰ P. C. Baker, *The Men Who Still Love „Fight Club”*, „The New Yorker” 2019, <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-men-who-still-love-fight-club> (dostęp: 7.01.2022).
- ⁴¹ Tamże.
- ⁴² Np. S. Adlerberg, *Literary Stoner Noir*, <http://www.dosomedamage.com/2018/12/literary-stoner-noir.html> (dostęp: 7.01.2022); S. Marche, „*Inherent Vice*” and the *Glorious Cool of the Stoner Detective*, „*Esquire*” 2014, <https://www.esquire.com/entertainment/movies/reviews/a31430/inherent-vice-stoner-detective/> (dostęp: 7.01.2022).

- ⁴³ Można wskazać też *Ostatni seans* (*The Late Show*, reż. Robert Benton, 1977) i *Tajemnice Silver Lake* (*Under the Silver Lake*, reż. David Robert Mitchell, 2018).
- ⁴⁴ S. Marche, dz. cyt. Zgadzał się z tym Raymond Chandler, pisząc m.in.: *Pamiętam, jak kilka lat temu, kiedy Howard Hawks kręcił „Wielki sen”, on i Bogart sprzeczali się o to, czy jedną z osób działających zamordowano czy popełniła samobójstwo. Wysłali do mnie telegram z zapytaniem, a ja, niech to diabli, też nie wiedziałem*. R. Chandler, List do H. Hamiltona (21 marca 1949), w: *Mówi Chandler*, red. D. Gardiner, K. S. Walker, tłum. E. Budrewicz, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 270; inny cytat: *zagadka i rozwiązanie to tylko (...) „oliwka w cocktailu”, bo naprawdę dobrą powieść kryminalną przeczyta się, wiedząc nawet, że ktoś wyrwał ostatni rozdział*. R. Chandler, list do J. Sistrroma (16 grudnia 1947), w: tamże, s. 158.
- ⁴⁵ *Każda droga może się skrzyżować z dowolną inną. Nie ma środka, nie ma peryferii, nie ma wyjścia, ponieważ kłaczę jest potencjalnie nieskończone*. U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: tegoż, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1987, s. 613.
- ⁴⁶ S. Adlerberg, dz. cyt.
- ⁴⁷ R. Chandler, list do J. Sandoe (3 maja 1949), w: *Mówi Chandler*, dz. cyt., s. 272.
- ⁴⁸ S. Adlerberg, dz. cyt.
- ⁴⁹ Tamże.
- ⁵⁰ W *Big Lebowski* scena halucynacji Kolesia jest nakręcona w konwencji numeru musicalowego w stylu Busby'ego Berkeleya, w *stoner noir* można znaleźć też więcej nawiązań autotematycznych wykraczających poza *film noir*.
- ⁵¹ A. J. Elias, *History*, w: *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, red. I. H. Dalsgaard, L. Herman, B. McHale, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 126.
- ⁵² Tamże, s. 126.
- ⁵³ Tamże, s. 127.
- ⁵⁴ W ramach eksperymentu m.in. podawano nieświadomym uczestnikom LSD, badania dotyczyły tzw. prania mózgu i kontroli pamięci, np. wywoływania amnezji. Por. T. Melley, dz. cyt., s. 198.
- ⁵⁵ Np. *Przeżyliśmy wojnę* (*The Manchurian Candidate*, reż. John Frankenheimer, 1962), remake tego filmu z 2004 r. – *Kandydat* (*The Manchurian Candidate*, reż. Jonathan Demme, 2004), dokumentalny serial Netflixa *Wormwood* (2017).
- ⁵⁶ *The Manson-Nixon Line* to fraza ukuta przez Robina Williama w jego komediowym monologu; odwołuje się do linii Masona-Dixona (*The Mason-Dixon Line*), czyli linii demarkacyjnej położonej na 36°30' równoleżniku, wyznaczonej w XVIII w. w celu rozwiązania sporów o granice czterech stanów (Pensylwania, Wirginia, Delaware i Maryland). W 1820 r. ustalono, że wszystkie stany na północ od linii (z wyjątkiem Missouri) będą wolne, a na południe – niewolnicze. Jest to więc faktyczna i symboliczna linia oddzielająca Północ i Południe.
- ⁵⁷ T. Pynchon, *Vineland*, tłum. J. Polak, Albatros, Warszawa 2015.

Patrycja Włodek

Doktor habilitowana nauk o sztuce, absolwentka socjologii i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, adiunkt na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Autorka książek „*Świat był przemoczoną pustką*”. *Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie* (2015) oraz *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro* (2018), a także artykułów o tematyce filmowej i serialowej. Współredaktorka tomów zbiorowych: *Od de Laclosa do Collarda. Adaptacje literatury francuskiej* (2016, wspólnie z Alicją Helman), *Autorzy kina europejskiego VII* (2018, wspólnie z Kamilią Żyto) i *Pomiędzy retro a retromanią* (2018, wspólnie z Małgorzatą Major). W kręgu jej zainteresowań znajdują się zagadnienia z zakresu historii kina, ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii amerykańskiej i neoseriali.

Bibliografia

- Adlerberg, S.** (2018, 11 grudnia). *Literary Stoner Noir*, dosomedamage.com. <http://www.dosomedamage.com/2018/12/literary-stoner-noir.html>
- Baker, P. C.** (2019, 4 listopada). The Men Who Still Love Fight Club. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-men-who-still-love-fight-club>.
- Basinger, J.** (1993). *A Women's View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*. New York: Knopf.
- Dixon, W. W.** (2009). *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Doane, M. A.** (1987). *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, U.** (1987). *Dopiski na marginesie „Imienia róży”* (tłum. A. Szymanowski). W: U. Eco, *Imię róży* (ss. 593-623). Warszawa: PIW.
- Elias, T.** (2003). *Paranoia*. W: P. Knight (red.), *Conspiracy Theories in American History: An Encyclopedia*. Santa Barbara – Denver – Oxford: ABC Clío.
- Ellias, A. J.** (2012). *History*. W: I. H. Dalsgaard, L. Herman, B. McHale (red.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elsaesser, T.** (2009). *The Mind-Game Film*. W: W. Buckland (red.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Elsaesser, T.** (2018). *Kino gier umysłowych* (tłum. M. Przyłipiak). W: T. Elsaesser, *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej* (ss. 29-56). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Gardiner, D., Walker, K. S.** (red.) (1983). *Mówi Chandler* (tłum. E. Budrewicz). Warszawa: Czytelnik.
- Marche, S.** (2014, 3 grudnia). „Inherent Vice” and the Glorious Cool of the Stoner Detective. *Esquire*. <https://www.esquire.com/entertainment/movies/reviews/a31430/inherent-vice-stoner-detective/>
- Ostaszewski, J.** (2018). *Historia myśli filmowej*. Kraków: Universitas.
- Porfirio, R.** (1977). *Motywy egzystencjalne w hollywoodzkim „czarnym filmie”* (tłum. P. Kamiński). *Dialog*, (5), ss. 14-150.
- Pynchon, T.** (2015). *Vineland* (tłum. J. Polak). Warszawa: Albatros.
- Szczekała B.** (2018). *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej.

Keywords:

paranoia;
subjectivisation;
film noir;
gothic noir;
puzzle films;
stoner noir

Abstract

Patrycja Włodek

Paranoia Noir: The Hidden Reality of Film Noir

Paranoia is a frequent cinematic subject in movies depicting both representations of paranoid personalities and conspiracy theories. It might be not only part of the plot (events), but also an important factor influencing the narrative structure and other filmic devices. It might also serve as a metaphor. This happens in film noir, where paranoia is

both a subject and an element influencing the general vibe. In three categories of film noir – gothic noir, puzzle/mind-game films and stoner noir – filmmakers use subjectivisation and other narrative devices in order to introduce paranoia both as a metaphor and a commentary on contemporary social reality.



Wyspa tajemnic, reż. Martin Scorsese (2010)