

Hollywoodzki gotyk i zamknięta przestrzeń ogniska domowego

PATRYCJA WŁODEK

Kobieta domowa

Czy dla kobiety – oczywiście przykładnej i posłusznej żony – może być miejsce bezpieczniejsze i szczęśliwsze niż przestrzeń domu rodzinnego? Z całą pewnością nie – przynajmniej zgodnie z ideologią promowaną przez kino hollywoodzkie, zwłaszcza w czasie obowiązywania kodeksu Haysa. Stwierdzenie, że było ono wówczas skrajnie zachowawcze – wręcz z definicji – można uznać nie tylko za pewnik, ale wręcz truizm. Jak w każdym pozornie monolitycznym tworze, także tutaj nietrudno o zaskakujące wyjątki, zwłaszcza że dla wielu ludzi Hollywood szczególnie atrakcyjnym sportem były potyczki i rozgrywki toczone z urzędnikami Production Code Administration. Twórcy chcący wyjść poza wymogi wewnętrznej cenzury stojącej na straży konserwatywnej obyczajowości, patriarchalnej hierarchii społecznej oraz koniecznego triumfu dobra nad złem, najczęściej uciekali się do środków unikających dosłowności. Były to ironiczne happy endy, otwarte zakończenia, skonwencjonalizowane i rozpoznawalne kody, mniej lub bardziej aluzyjne dialogi, gdzie jazda konna lub przekraczanie szybkości zastępowały temat właściwy, czyli seks. Ideologię demaskowano też za pomocą szczególnie wyrazistych elementów burzących wrażenie „naturalności” tego, co na ekranie, w czym specjalizował się Douglas Sirk, autor słynnych melodramatów z lat 50. Niewątpliwie twórcy liczyli też na inteligencję krytycznych widzów nauczonych owe kody – wspólne palenie papierosów przez bohaterów, orientalny wystrój wnętrza – bezbłędnie rozpoznawać.

Oprócz melodramatów za szczególnie patriarchalny, wręcz mizoginistyczny nurt zwykło się uważać *film noir*. Zbrodnicze, a zwłaszcza niezależne *femme fatale* nie tylko kusiły mężczyzn, ale wręcz nad nimi panowały, sprowadzały na ścieżkę zbrodni, stanowiąc nie tylko atrakcyjną przeciwwagę dla ustabilizowanego, raczej nudnawego życia małżeńskiego, ale i rzucały wyzwanie systemowi opartemu na męskiej dominacji. Oczywiście do czasu, w którym nadchodziła nieuchronna kara i zarazem przestroga, czyli finałowa śmierć lub – w łagodniejszym wariantcie – oswojenie bohaterki, „dobrej-złej dziewczyny”, odkrywającej, gdzie tak naprawdę jest jej miejsce. Taki jest los między innymi Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) z *Podwójnego ubezpieczenia* (*Double Indemnity*, 1944, reż. Billy Wilder), Cory Smith (Lana Turner) w *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946, reż. Tay Garnett), tytułowych bohaterek *Laury* (1944, reż.

Otto Preminger) i *Gildy* (1946, reż. Charles Vidor) granych przez Gene Tierney i Ritę Hayworth.

Skąd więc się wzięła w latach 40. w Hollywood gotycka odmiana *film noir*¹, którą – choć pozornie zawierającą podobne treści, w tym wszechobecny mizoginizm – można interpretować jako tak naprawdę przeczącą przekazowi o „domowym” charakterze i przeznaczeniu wszystkich kobiet? Oprócz – mniej lub bardziej szczyrych – piewców życia rodzinnego, silną grupę w Hollywood stanowili bowiem twórcy (często zresztą ci sami) pokazujący, że dla wspomnianej na początku szczęśliwej, młodej i zakochanej żony trudno znaleźć miejsce nosące więcej śmiertelnych zagrożeń niż właśnie zamknięty krąg ogniska domowego. Co więcej – jak zwracają uwagę historycy kina, między innymi Guy Barefoot i Helen Hanson – cykl ten (w przeciwieństwie do *film noir* jako takiego) od początku był tworzony i odbierany świadomie oraz dosyć szybko zdefiniowany, czyli utożsamiony z leżącą u jego genezy tradycją gotycką oraz czerpiącą z niej wiktoriańską opowieścią grozy. Przede wszystkim zaś przez ponad dekadę cieszył się znaczną popularnością wśród widzów. Paradoksem wydaje się zatem, że dziś liczba zaliczanych do tego nurtu filmów znacznie się waha (w zależności od koncepcji przyjętej przez badaczy), a znakomita większość jest określana właśnie jako *noir*. To zaklasyfikowanie wydaje się jednak ze wszech miar słuszne, nie jest trudne do uzasadnienia i daje przede wszystkim szerokie pole do interpretacji owej mody na specyficzną mieszaninę gotycyzmu i epoki wiktoriańskiej, która zapanowała w latach powojennych w Hollywood².

Są dwa najbardziej oczywiste klucze do gotyckiego, „kobiecego” cyklu, stawiające go też w opozycji do dominującego przekazu kina z Hollywood. Przede wszystkim kilkadziesiąt obrazów powstałych w tamtym okresie³ i w różnych wariantach tej samej fabuły portretujących bohaterki walczące o życie charakteryzuje się strukturą wywiedzioną wprost z literatury gotyckiej, w której niecny i podstępny łotr prześladowuje niewinną ofiarę. Drugim równie ważnym elementem, bez którego sama historia zostałaby pozbawiona szczególnej wymowy, jest przestrzeń. Jest ona – co trzeba zaznaczyć – nieprzypadkowa. Z jednej strony została oczywiście zaczerpnięta z tej samej tradycji literackiej, co fabuła i typy postaci. Z drugiej zamki, domy na pustkowiu bądź olbrzymie rezydencje stanowiące scenery wydarzeń same w sobie wprawdzie niosą groźę (co zostaje podkreślone i wydobyte środkami filmowymi), ale przede wszystkim są to domy głównych bohaterek. Innymi słowy, jest to terytorium „kobiece” (w odróżnieniu od publicznego, „męskiego”), w którym bohaterki powinny się bez problemu odnajdywać, zyskiwać poczucie bezpieczeństwa oraz przynależać do nich w sposób nieomal naturalny.

***Gaslighting*, czyli dręczenie**

Jakie znaczenie można więc nadać takiemu właśnie bardzo konsekwentnemu ulokowaniu akcji omawianych filmów? Zwłaszcza że wynika ono z czegoś więcej, niż tylko wierność pierwowzorom literackim, gdzie wydarzenia rozgrywały się często w urozmaiconych przestrzeniach, niekoniecznie ograniczających się do pojedynczych miejsc (domów bohaterek, które nie tak znowu często były mężatkami). Temat serii gotyckiej – w każdym filmie podobny – można określić mianem *gaslighting*, wprowadzonym zresztą do języka właśnie pod wpływem jednego z fil-



Gasnący płomień, reż. George Cukor (1944)

mów z owego cyklu, czyli *Gasnącego płomienia* (*Gaslight*, 1944, reż. George Cukor). Pojęcie to oznacza psychiczne znęcanie się, wmawianie ofierze, że jest niestabilna i nie zrównoważona, a nawet chora psychicznie – między innymi przez podważanie jej wiary we własną percepcję i osąd. U źródeł terminu leży tytuł sztuki Patricka Hamiltona *Gaslight* (1938; na Broadwayu wystawianej jako *Angel Street*), spopularyzowanej przez dwie adaptacje zrealizowane kolejno w Anglii i Stanach Zjednoczonych, obie pod tym samym tytułem: *Gasnący płomień* (pierwsza to *Gaslight*, 1940, reż. Thorold Dickinson). W powszechnej świadomości zapisała się zwłaszcza druga – znany i nagradzany film Cukora (siedem nominacji do Oscara – otrzymała Ingrid Bergman za główną rolę żeńską oraz, co charakterystyczne, twórcy scenografii), którego tytuł dał cyklowi jedną z nazw. Chodzi tu o *gaslight melodrama*⁴, określane też mianem gotyckiej serii *film noir*, *paranoid women movies*, *persecuted wife cycle* oraz *gaslight genre*⁵.

Na czym właściwie polega *paranoid women's movie* i jak konkretnie przejawiają się tu gotycko-wiktoriańskie inspiracje? Wbrew najpopularniejszym skojarzeniom, jakie budzi *film noir* – zazwyczaj uznawany za *egzystencjalną alegorię kondycji białego mężczyzny*⁶ i tradycyjnie utożsamiany z *hard-boiled fiction* spod znaku Dashiella Hammetta i Raymonda Chandlera – w serii gotyckiej centralną postacią jest kobieta. Wprawdzie w „męskiej” odmianie *noir* istotną rolę odgrywały bohaterki żeńskie – *femme fatale* bądź „dobre-złe” dziewczyny – jednak stanowiły one raczej tło dla mężczyzn, były przeważnie katalizatorem wydarzeń związanych z ich kluczową pozycją i wędrówką przez świat przedstawiony. Mogli to być zarówno bohaterowie dominujący, potwierdzający w toku opowieści swą męskość, jak Sam Spade (Humphrey Bogart) w *Sokole maltańskim* (*The Maltese Falcon*, 1941, reż. John Huston) lub Philip Marlowe (Dick Powell i Humphrey Bogart) w *Żegnaj, laleczko* (*Murder, My Sweet*, 1944, reż. Edward Dmytryk) i *Wielkim śnie* (*The Big Sleep*, 1946, reż. Howard Hawks), jak i ci walczący z lękami i paranojami, tracący możliwość samostanowienia i kontrolę nad swą tożsamością (Szwed – Burt Lancaster – w *Zabójcach* /*The Killers*, 1946, reż. Robert Siodmak/, Jeff – Robert



Gasnący płomień, reż. George Cukor (1944)

Mitchum – w *Człowieku z przeszłością* /*Out of the Past*, 1947, reż. Jacques Tourneur/). Niezależnie od wariantu postaci męskiej niezmienny był określony podział sił między płciami i ustawienie ich w hierarchii, co miało również konsekwencje dla wymowy ideologicznej (a także z niej wynikało). Wedle najpowszechniejszej wykładni *femme fatale* symbolizuje przecież lęk przed silną, niezależną i wyzwoloną kobiecością zagrażającą rodzinie i systemowi patriarchalnemu.

Można natomiast traktować cykl gotycki jako swego rodzaju lustrzane odbicie „męskich” kryminałów, w którym centralną rolę pełnią kobiety – to ich lęki, obawy, spojrzenie stają się dominujące i zyskują na znaczeniu. W powtarzalnych fabułach bohaterki zostają skonfrontowane z dręczycielem, morderczym *homme fatale*, zastanawiająco często będącym mężem niedoszłej ofiary, stosującym wobec niej wspomnianą już praktykę *gaslightning*. Skoro zaś miejscem prześladowania, prawie śmiertelną pułapką staje się przestrzeń domowa, tak ukazana rola bohaterek problematyzuje kwestię przekazu płynącego z kina klasycznego tamtego okresu, zgodnie z którym ostatecznym celem i źródłem szczęścia w życiu każdej kobiety, a także gwarantem społecznej stabilizacji, była instytucja małżeństwa.

Tym więc, co przede wszystkim odróżnia „kobięcy” *film noir* od jego detektywistycznej bądź kryminalnej odmiany i zbliża do istotnej tu tradycji gotyckiej, jest właśnie protagonistka stanowiąca oś i centrum akcji, a nie jedynie tło bądź dopełnienie innych postaci. Elementem, który szczególnie podkreśla to przeniesienie akcentu, jest sposób opowiadania. Tutaj bowiem nadrzędna staje się perspektywa bohaterki – niejednokrotnie prowadzi ona nawet narrację pierwszoosobową (lub jest to narracja swobodnie zależna) zarezerwowaną w klasycznym *film noir* dla mężczyzn. W *paranoid women's movies* zabieg oddania głosu kobietom jest jednak niejednoznaczny, wskazując na ambiwalentną wymowę tych filmów, z jednej strony podlegających obostrzeniom cenzuralnym, z drugiej zawierających elementy subwersywne. O ile bowiem spójna narracja prowadzona przez bohatera obrazu detektywistycznego (niekoniecznie nawet w pierwszej osobie) świadczyła o jego niepodzielnym panowaniu nad fabułą a zarazem światem przedstawionym, a także

o horyzoncie poinformowania szerszym niż ten, którym dysponował widz⁷, o tyle w filmach „kobięcych” zabieg ten bywał stosowany w nieco innym celu. Paradoksalnie służył przede wszystkim podważeniu wiarygodności gotyckich bohaterek. Subiektywna perspektywa – inicjująca cykl gotycki *Rebeka* /*Rebecca*, 1940, reż. Alfred Hitchcock/ rozpoczyna się od snu głównej bohaterki⁸ – i dostrzeganie czyhającego zagrożenia mają wzbudzić podejrzenie choroby psychicznej, w najlepszym razie niezrównoważenia lub braku inteligencji. Zagrożenie przejawia się albo w ulotnych przecuciach i wrażeniach, albo w doznaniach zmysłowych, które mogą być – i najczęściej są – traktowanie jako złudne. Tak jest w *U progu tajemnicy* (*Secret Beyond the Door*, 1947, reż. Fritz Lang) i *Dwóch paniach Carroll* (*The Two Mrs. Carroll*, 1947, reż. Peter Godfrey), kiedy bohaterki zaczynają się domyślać niepokojącej prawdy o swoich mężach, widząc wytwory ich wyobraźni – wystrój pokoju, obraz, w *Gasnącym płomieniu* i *Mrocznych wodach* (*Dark Waters*, 1944, reż. André De Toth), gdzie z kolei niepokój budzą: przygasający płomień lamp gazowych, dziwne dźwięki, głosy przywołujące z oddali – postrzegane również przez same kobiety jako zjawiska z pogranicza jawy i snu. To z kolei powoduje bagatelizowanie przez inne postacie i wzmagą poczucie lęku. W *Domu na Telegraph Hill* (*The House on Telegraph Hill*, 1951, reż. Robert Wise) podejrzenia Victorii (Valentina Cortese), jej roztrzęsienie i niepokój wynikające z przeczuwanego zagrożenia są interpretowane jako niewiarygodne i będące efektem traumy obozu koncentracyjnego (*nota bene* jest ona Polką). Ona sama często zaznacza, że bynajmniej „nie histeryzuje”. W ten sposób zamknięcie w przestrzeni zostaje w pewnym sensie zwielokrotnione – protagonistki zostają bowiem uwięzione podwójnie: w murach domów i we własnych umysłach, w domniemanej chorobie.

Kobieta jest więc poddawana manipulacji i celowo wpychana w objęcia szaleństwa, namawiana do samobójstwa, miewa chwile załamania, niejednokrotnie cierpi na czasowe utraty pamięci. Antagonista dla swoich niecnych celów – zamaskowania wcześniejszego morderstwa, kradzieży, dokonania nowego przestępstwa bądź po prostu z czystego sadyzmu – próbuje odebrać jej poczucie tożsamości i wynikającą z niego możliwość stanowienia o sobie. Charakterystyczne, że w *Rebecce* ani razu nie pada imię głównej bohaterki, istniejącej tylko jako druga pani de Winter (Joan Fontaine)⁹. Doskonałym przykładem opowieści o władzy męża – całkowicie wówczas realnej – oraz systemu społecznego nad żoną i możliwości umieszczenia jej w szpitalu dla obłąkanych, jest pierwsza, angielska i zdecydowanie mniej gotycka, wersja *Gasnącego płomienia*. Najistotniejsza okazuje się w niej analiza mechanizmów pozwalających na ubezwłasnowolnienie kobiety zgodnie z prawem. Również amerykańskie filmy z nurtu *gaslight* nigdy nie były studium choroby umysłowej. Całkowicie realne niebezpieczeństwo zawsze przychodzi tu z zewnątrz, zagraża życiu bohaterki, a wcześniej jej integralności psychicznej, zwłaszcza gdy tracąc pewność siebie, zaczyna wierzyć w zewnętrzne sygnały, intrygi i podszepty sugerujące, że popada w szaleństwo. Taka (bądź nieznacznie zmodyfikowana) fabuła jest realizowana także w drugiej wersji *Gasnącego płomienia* oraz w m.in. *Experiment Perilous* (1944, reż. Jacques Tourneur), *Na imię mi Julia Ross* (*My Name is Julia Ross*, 1945, reż. Joseph H. Lewis), *Dragonwyck* (1946, reż. Joseph L. Mankiewicz), *Undercurrent* (1946, reż. Vincente Minelli), *Wirze* (*Whirlpool*, 1949, reż. Otto Preminger), *Domu na Telegraph Hill*.

Mimo że jednym z tematów gotyckiej serii jest okrucieństwo oraz psychiczna, a czasem także fizyczna przemoc wobec kobiet i pojawia się tu wiele elementów o wymowie mizoginistycznej, a bohaterki są często ukazywane jako narratorki (do pewnego momentu) niewiarygodne, błędem byłaby zbyt łatwa klasyfikacja tego typu fabuły. Niewinna ofiara jest bowiem tu kimś więcej niż tylko bezwolną dziewczyną biernie oczekującą na swój nędzny los. Zawsze wychodzi naprzeciw okolicznościom, prowadząc specyficzne śledztwo – najczęściej jest ono skoncentrowane na osobie jej męża, który w znakomitej większości filmów okazuje się psychopatycznym i przebiegłym złoczyńcą. Obiektem dochodzenia – zazwyczaj potwierdzającego straszne podejrzenia – może być też ukochany, narzeczony, a także, co istotne, inne bliskie i należące do rodziny osoby (ciotka i wuj w *Mrocznych wodach*), czasem pracodawca, w którego domu bohaterka mieszka (*Jane Eyre*, /1944, reż. Robert Stevenson/, *The Unseen* /1945, reż. Lewis Allen/) bądź bliski przyjaciel (w *Spacerze z zombie /I Walked With Zombie*, 1943, reż. Jacques Tourneur/, *When Strangers Marry* /1944, reż. William Castle/).

Domowa tyrania

Jak wspomniałam, w *gaslight genre* istotą akcji jest właśnie uwięzienie kobiety w domowej przestrzeni, która stanowi zagrożenie – to tutaj, w miejscu *ex definitione* przyjaznym, czai się śmiertelne, stopniowo dostrzegane i rozpoznawane niebezpieczeństwo. Jego początek to w większości filmów akt ślubu. Dramat niewinnej ofiary zostaje więc osadzony w otoczeniu, które staje się odbiciem zarówno samej instytucji małżeństwa, jak i – podążając tropem psychoanalizy – utajonych wyobrażeń (a raczej lęków) bohaterek na jej temat. Ta dwoistość jest ważna, istnieją też bowiem tropy wskazujące, że na fabułę gotycką można patrzeć jak na historię o poszukiwaniu „właściwej” miłości, wskazówkę, że w odwiecznym kobiecym dylemacie – wybrać męczyznę ekscytującego czy odpowiedzialnego – społecznie sankcjonowana decyzja jest tylko jedna. W finale, a czasem i wcześniej, pojawia się bowiem ten drugi, który ratuje heroinę z opresji bądź pozwala jej wpaść w swe ramiona. Kolejny ukochany (lub całkowita przemiana osobowości i zachowania pierwszego, przynajmniej w oczach bohaterki, tak jak w *Rebecce*, *Jane Eyre*, *U progu tajemnicy*, *The Unseen*) pełni bowiem w serii gotyckiej określoną funkcję, być może sprzyjającą konserwatywnej wymowie. Obraz kojarzącego śmierć i pożądanie związku z czarującym i uwodzicielskim złoczyńcą – *homme fatale* – poniekąd upewniał kobiety, że do roli męża i ojca został stworzony zupełnie inny typ męczyzny. Może jest on mniej ekscytujący, ale za to z pewnością solidny (często lekarz) i potrafiący zapewnić wybrance poczucie bezpieczeństwa, które winna ona cenić wyżej niż cokolwiek innego. Podobnie jak zafascynowany *femme fatale* bohater czarnego kryminału wybierał między kilkoma wariantami kobiecości, tak i gotycka bohaterka „testuje” różne rodzaje męskości i męskiej seksualności, a także „dojrzewa” do właściwego związku (lub do związku w ogóle), do pewnego stopnia pozwalając wybrzmieć dydaktycznemu przekazowi filmu. Czasem nawet ów pierwszy ślub okazuje się nieważny, a twórcy podążają drogą wytyczoną przez *Jane Eyre*, gdzie prawie dochodzi do bigamii. Okazuje się więc, że Gregory Anton (Charles Boyer) z *Gasnącego płomienia* (1944) był już żonaty, czego nie była świadoma Paula (Ingrid Bergman). Skądinąd takie rozwiązanie sugerowało sytuacje



Pomyłka, proszę się wyłączyć, reż. Anatole Litvak (1948)

całkowicie niezgodne z kodeksem Haysa, co jednak najwyraźniej umknęło cenzorom. Tytułowa Julia Ross (Nina Foch) także w rzeczywistości nie jest zamężna. Domniemany mąż, Ralph (George Macready), w niecnych celach tuszowania wcześniejszej zbrodni jedynie wmawia jej, że w istocie jest ona kimś innym – nie Julią Ross, ale jego żoną, panią Hughes.

O ile w *film noir* takie „wyróbowywanie” różnych wzorców partnerek najczęściej ściągało na bohatera klęskę, śmierć, a co najmniej wieczne potępienie, o tyle kobieta w *gaslight melodrama* w końcu wychodzi z opresji bezpiecznie i dane jest jej zmienić towarzysza życia na bardziej odpowiedniego, a mniej morderczego. Zabieg ten również ma dwoistą wymowę. Z jednej strony podważa obowiązujące purytańskie wartości – bohaterka zyskuje dodatkowe doświadczenie (także seksualne), za które nie zostaje ukarana. Z drugiej – jest to oczywiście pewna koncesja na rzecz cenzury, zdobywa je bowiem w ramach uświęconego (choć niekoniecznie świętego) związku, a na samym końcu zazwyczaj pojawia się nadzieja na udane małżeństwo. Ten drugi, dobry mariaż (bądź pierwszy, jeśli dręczycielem nie był mąż, co stanowiło jednak raczej odstępstwo niż regułę), choć funkcjonuje jako mocne zamknięcie klasycznej narracji i symbol społecznej stabilizacji, nie jest jednak już ukazany na ekranie, a przez to nie znajduje swego miejsca w fabule. Tym, co ją wypełnia, jest staranne studium – by nie powiedzieć wiwiskcją – małżeństwa jako potwornej traumy, psychicznego i fizycznego dręczenia oraz śmiertelnej pułapki. W *Krętych schodach* (*The Spiral Staircase*, 1946, reż. Robert Siodmak), gdzie ofiarą jest służąca, a winnym pracodawca, nawet fantazja bohaterki o ślubie z dobrym doktorem przemienia się w koszmar. Czasami, jak w wypadku *Experiment Perilous*, narracja sugeruje, że ów kolejny związek będzie powieleniem i powtórzeniem wzorca męskiej tyranii¹⁰. Taki obraz małżeństwa stanowi uderzającą różnicę w porównaniu z „męskimi” *film noir*. Tam rozbicie rodziny, które dokonywało się z winy bądź podszeptu *femme fatale*, określało ją jako postać wprawdzie fascynującą i kuszącą, ale bez wątpienia złą i prowadzącą kochanka na godną najwyższego potępienia drogę występku, która



Pomyłka, proszę się wyłączyć, reż. Anatole Litvak (1948)

prowadziła jedynie do zguby, szaleństwa lub więzienia, a złamanie najświętszych reguł społecznych wymagało nie tylko napiętnowania, ale także kary, którą najczęściej była śmierć.

Z tego właśnie powodu jednym z tłumaczeń szczególnej popularności fabuł gotyckich w latach 40. ¹¹ jest sugestia, że zarysowana w nich sytuacja symbolizowała obawy kobiet, których mężowie powracali z frontów II wojny światowej jako ludzie obcy i zmienieni traumatycznymi doświadczeniami ¹². Co więcej, pod wpływem sytuacji historycznej prawie nieznanne sobie osoby często zawierały pochopne związki, co mogło w efekcie prowadzić do konkluzji zawartej w tytule filmu Williama Castle'a: *When Strangers Marry*. Motyw ten jest silnie obecny w *Intruzie* (*The Stranger*, 1946, reż. Orson Welles), gdzie naiwna „all-American” Mary (Loretta Young) poślubia tajemniczego nieznajomego, profesora Rankina (Orson Welles), jak się okazuje zbiegłego nazistę winnego najstraszniejszych zbrodni wojennych w Europie.

Z drugiej jednak strony ten ściśle określony typ fabuły był wywiedziony wprost z literatury oraz ludowej tradycji (by wspomnieć tylko podanie o Sinobrodym stanowiące kanwę wielu dzieł z serii gotyckiej, chociażby *U progu tajemnicy* i *Dwóch pań Carroll*) i cieszył się powodzeniem na długo przed narodzinami kina. Czerpano z niego obficie, poczynając od archetypicznych pod tym względem *Dziwnych losów Jane Eyre* (1847) Charlotte Brontë i innych znanych autorów i autorek. Szczególną popularnością cieszyła się bez wątpienia Daphne du Maurier i to właśnie wspomniana już adaptacja jej – silnie zresztą inspirowanej powieścią Brontë – *Rebeki* (1938) w reżyserii Alfreda Hitchcocka wyznaczyła większość powielanych później kanonów serii gotyckiej. Być może również tutaj przyczyną był społeczny mechanizm aranżowanych związków – przez stulecia nie było przecież niczym niezwykłym, że małżonkowie spotykali się po raz pierwszy podczas ceremonii ślubnej lub niewiele wcześniej. Niezależnie w jakim stopniu takie – dość przecież uproszczone – interpretacje są słuszne, określenie omawianej serii *film noir* mianem gotyckiej ma źródło właśnie w specyficznej relacji między postaciami.

Ognisko domowe

Jak wspomniałam, nie we wszystkich fabułach antagonistą jest mąż. W każdej jednak miejscem akcji jest przestrzeń domowa, z której bohaterka z różnych względów nie może uciec. Najdobitniej chyba ukazał to Alfred Hitchcock w *Oslawionej* (*Notorious*, 1946), poświęcając długą sekwencję pełnemu napięciu opuszczeniu domu przez Alicję (Ingrid Bergman), podtrwaną wcześniej przez męża i teściową, a przez to przykutą do łóżka. Uwięziona przez wrogich jej ludzi i to w iście gotyckim zamku zostaje też Julia Ross. Natomiast w *Krętych schodach* Helen (Dorothy McGuire) nie jest w stanie uciec z rezydencji Warrenów, w której pracuje, ponieważ dom stoi na odludziu, a na zewnątrz szaleje burza – kwestia tej niemożności stale też powraca w dialogach i jest umiejętnie podkreślana środkami filmowymi, co potęguje poczucie zamknięcia. Podobnie dzieje się w *Mrocznych wodach*, gdzie posiadłość jest z kolei otoczona zdradliwymi bagnami odcinającymi ją od świata zewnętrznego i ratunku. Za skrajny przykład takiego rozwiązania można uznać film *Pomyłka, proszę się wyłączyć* (*Sorry, Wrong Number*, Anatole Litvak, 1948), gdzie Leona (Barbara Stanwyck), która w wyniku wypadku nie może chodzić i całymi dniami leży w łóżku, gdy pewnego dnia przypadkiem odkrywa, że ma być celem zleconego zabójstwa, po prostu nie jest w stanie uciec. Zgodnie z konwencją serii jej rozpaczliwe telefony z błaganiem o pomoc zostają przez wszystkich, łącznie z policją, uznane za objaw paranoi. Sprawia to, że Leona – chyba jako jedyna w całym cyklu – staje się ofiarą faktyczną. Dodajmy, że za intrygą stoi nie kto inny, lecz mąż bohaterki (Burt Lancaster).

Tam, gdzie przyczyny zamknięcia nie są obiektywne i zewnętrzne – w stopniu takim, jak zamki w drzwiach bądź wrogie siły natury – pojawia się motywacja psychologiczna. Jest ona jeszcze groźniejsza, ponieważ sprawia, że bohaterka powoli zaczyna się poddawać, częściowo ulegając praktykom *gaslightning* (oczywiście tylko do czasu). Gdy sytuacja dotyczy małżeństwa, również ono stanowi wystarczająco silną barierę – Miranda (Gene Tierney) w *Dragonwyck* i Celia (Joan Bennett) w *U progu tajemnicy* nie zostawiają swych mężów nawet po odkryciu ich niewątpliwego szaleństwa. Celia nawet ucieka w przyływie paniki, lecz potem wraca, aby odkryć przyczyny chorobliwych obsesji i zachowań męża (Michael Redgrave), co w finale jemu przynosi wyzwolenie, a im obojgu upragnione szczęście. Z kolei Victoria z *Domu na Telegraph Hill* zostaje zarówno przez wzgląd na dziecko, jak i z powodu psychologicznego klinczu, podobnego do tego, który przeżywa Lina (Joan Fontaine) w *Podejrzeniu* (*Suspicion*, 1941, reż. Alfred Hitchcock). Obie boją się o życie, lecz jeszcze bardziej obawiają się zdradzić ze swym strachem. Dlatego Victoria nie ucieka, a Lina, choć nie wypija szklanki mleka przyniesionej przez męża, to jednak obawia się odmówić wprost (Cary Grant), mimo przekonania że to trucizna (identyczny motyw pojawia się też w *Domu na Telegraph Hill*, *Oslawionej* i *Dwóch paniach Carroll*). Szczególnie konsekwentne zobrazowanie uwięzienia, od którego nie ma żadnej ucieczki, przynosi finał *Krętych schodów*. Zakończenie tego filmu – mimo że bohaterka ocalała życie, pokonała traumę z dzieciństwa (w wyniku której była niemową), a łotr poniósł śmierć – bynajmniej nie jest optymistyczne. Ostatnie ujęcie ukazuje bowiem Helen przerażoną, zapłakaną i – co szczególnie istotne – nadal zamkniętą we wnętrzu domu. Jest to jedna z kilku scen zmienionych przez Siodmaka w stosunku do scenariusza, którego autor przewidywał powrót do sielankowych ujęć

miasteczka z początku filmu i ukazanie fasady posiadłości Warrenów w porannym słońcu, już po burzy¹³. Rezygnacja z takiego finału oznacza, że możliwość wyjścia z mroku, symbolizowana przez śmierć mordercy i odzyskanie przez Helen głosu, jest całkowicie pozorna.

Zamki i kraty

Każdy wariant fabuły w filmach z serii gotyckiej opowiada więc o zamknięciu – w sensie faktycznym i metaforycznym – które wynika nie tylko z przebiegu wydarzeń i relacji między postaciami, ale jest też szczególnie podkreślane w warstwie wizualnej, między innymi przez samo miejsce akcji oraz *mise en scène*. Psychiczne udrczenie bohaterki zostaje bowiem osadzone w scenerii, która nie jest neutralna, lecz nacechowana wieloma znaczeniami i obarczona licznymi funkcjami. Wskazują na to już niektóre tytuły – *Dom na Telegraph Hill*, *U progu tajemnicy* (w dosłownym tłumaczeniu: *Sekret za drzwiami*), *Kręte schody*, *Dragonwyck* (nazwa własna zamku). Z jednej więc strony ponure twierdze znane z filmów kostiumowych: *Rebeka*, *Jane Eyre* i *Dragonwyck*, a także bardziej współczesnego obrazu *Na imię mi Julia Ross*, wprost nawiązują do literackiej tradycji romansów grozy datowanej od (uznawanego za pierwszą powieść gotycką) *Zamczyska w Otranto* (1764) Horace’a Walpole’a oraz *Tajemnic zamku Udolpho* (1794) Anne Radcliffe i *Mnicha* (1796) Matthew Gregory’ego Lewisa. Co istotne, scenarzyści i reżyserzy przejmowali z tych najwcześniejszych dzieł właśnie złowieszczą atmosferę osiąganą określonym zestawem środków oraz miejsce akcji – mroczne zamki bądź rezydencje pełne sekretów i znaków złowieszczej przeszłości. Najczęściej rezygnowali jednak z tak niegdyś istotnego pierwiastka nadprzyrodzonego¹⁴, koncentrując się na nieco bardziej realistycznym wariacie gotycyzmu wprowadzonym do kultury przez Charlotte Brontë w *Dziwnych losach Jane Eyre*. Dodajmy, że tam opuszczenie przez bohaterkę Thornton Hall, posiadłości pana Rochester’a (w filmie z 1944 roku grał go Orson Welles), staje się wyzwoleniem także z pułapki pozycji społecznej, pozwalając w finale powrócić Jane jeśli nawet nie na całkiem równych, to jednak znacznie równiejszych prawach. Funkcję więzienia pełnią jednak również nowocześniejsze, ale też posępne rezydencje i domostwa, mianowicie leżące na odludziu – jak w *Krętych schodach* i *Sekrecie za drzwiami* – często w Anglii (*Dwie panie Carroll*, *The Uninvited*), co wynikało z tradycji literackiej i chęci nadania dziełu odpowiednio „angielskiej” atmosfery¹⁵. Czasem akcję przenoszono do Stanów Zjednoczonych, najczęściej w starannie dobraną i obciążoną znaczeniami okolicę, jak Nowa Anglia (*Kręte schody*) lub amerykańskie Południe (*Mroczne wody*), które w prozie były kojarzone między innymi z szeroko rozumianym, ale zawsze mrocznym nurtem *southern Gothic*. Akcja *Spaceru z zombie* toczy się z kolei na wyspie słynącej z kultu wudu, można się domyślić, że pod fikcyjną nazwą San Sebastian kryje się Haiti. Niezależnie jednak od położenia – kamienica w *Gasnącym płomieniu* znajduje się w ekskluzywnej dzielnicy w samym środku Londynu, reprezentując tym samym *urban Gothic*, czyli miejski gotyk¹⁶ – dom zawsze stanowi zagrożenie i to nie tylko jako miejsce, z którego często nie ma ucieczki, ale też sam z siebie.

Victoria z *Domu na Telegraph Hill* mówi: *dopałł mnie strach (...) nie wiedziałam, czy to moje sumienie, czy coś w tym domu (...) miałam wrażenie, że w domu czai się*



Mroczne wody, reż. André De Toth (1944)

coś złego. Stare, przytłaczające ciężkie meble wiktoriańskie (lub stylizowane na takie) przynoszą poczucie osaczenia, sprzęty stają się wrogie i omalże zwracają się przeciw bohaterkom – w *Gasnącym płomieniu* Gregory Anton, mąż Pauli Alquist, chowa drobne rzeczy, takie jak zegarek, obrazek, broszka, by wmówić jej kleptomanię, z podobnym problemem boryka się Ann Sutton (Gene Tirenry) w *Wirze*. W *Gasnącym płomieniu* to właśnie w rezydencji odziedziczonej przez Paulę po jej zamordowanej ciotce są ukryte klejnoty stanowiące przyczynę dawnej zbrodni i współczesnego prześladowania Pauli przez Gregory’ego. Bohater, szukając łupu na strychu, oświetla go światłem gazowym, które w związku z tym przygasa na niższych piętrach, co wywołuje w Pauli lęk i ma działanie podobne jak owe ginące drobiazgi. Dom przy Thornton Square staje się w ten sposób także swego rodzaju wiktoriańskim muzeum zbrodni – wiele kadrów zostaje zdominowanych przez wielki portret Alice Alquist, wspomnianej ciotki, ofiary zabójstwa sprzed lat, inne należące do niej przedmioty zalegają na poddaszu. Wrażenie to zostaje spotęgowane zestawieniem z odwiedzanym przez Paulę i Gregory’ego londyńskim Tower, gdzie na egzekucję czekało wielu skazańców, w tym także Anna Boleyn i Kitty Howard, dwie żony Henryka VIII, najsłynniejszego „Sinobrodego” w historii.

Podobną funkcję pełni dom w *Sekrecie za drzwiami*, który staje się także dosłownym odbiciem szaleństwa Marka (Michael Redgrave). Mężczyzna odreagowuje traumy z dzieciństwa, budując pokoje, które są doskonałymi replikami miejsc, gdzie dokonano słynnych zbrodni. Ich sprawcami byli oczywiście mężczyźni mordujący bliskie im kobiety (żony, kochanki, matki). Co więcej, Mark wyznaje teorię, że w pewnych okolicznościach pokój może pokierować, a nawet zdeterminować działania mieszkających w nim ludzi. Stwierdzenie to wprawia Celię w przerażenie również dlatego, że jedna z komnat jest kopią jej własnego pokoju zajmowanego wcześniej przez poprzednią żonę Marka, która zginęła w tajemniczych okolicznościach. Oczywiście także w tej fabule nietrudno dostrzec wyraźne inspiracje opowieścią o zakazanej sali w zamku Sinobrodego mordującego swe kolejne żony (motyw tajemnicznej komnaty kryjącej mroczny sekret wcześniej został wykorzystany mię-



Kręte schody, reż. Robert Siodmak (1946)

dzy innymi także w *Dziwnych losach Jane Eyre*). Sceny, w których młoda dziewczyna lub kobieta zagląda w zakazane miejsce, często przez zasłonę lub kurtynę, są zresztą typowe dla powieści gotyckich, poczynając od *Tajemnic zamku Udolpho* Anne Radcliffe.

Wszystkie te elementy inscenizacji i scenografii wybrzmiewają szczególnie w *Krętych schodach* – *mise en scène* niezwykle pieczołowicie obrazuje tu zarówno wnętrze domu, w którym w ciągu jednej nocy toczy się akcja, jak i gotycki klimat oraz wynikająca z samej fabuły atmosferę zagrożenia. Nieprzypadkowo to właśnie Roberta Siodmaka, reżysera niezwykle utalentowanego i szczególnie wyczulonego na warstwę wizualną, nazywano stylistą *noir*. W filmie dominuje więc posiadłość w wiktoriańskim stylu, oświetlona lampami gazowymi i obejmująca mroczną piwnicę, wiele pięter oraz kilka klatek schodowych, w tym tytułowe kręte schody, na których rozgrywa się gwałtowny finał. Dodatkowe efekty to szalejąca burza, której wizualnymi i dźwiękowymi znakami są błyskawice na kilka sekund rozjaśniające mroczne przestrzenie domu, upiorne cienie kładące się na ścianach oraz odgłosy deszczu, wiatru, grzmotów oraz nieodkrytych okiennic.

Początkowo rezydencja Warrenów zostaje ukazana jako przytulna i przyjazna. Wydaje się bezpieczną przystanią, daje bowiem Helen schronienie przed nawałnicą i (jak się wydaje) niebezpieczeństwem – mordercą kobiet atakującym w pobliskim, pozornie sielskim miasteczku. Dom stopniowo nabiera jednak mrocznego, gotyckiego charakteru, a jego labiryntowe wnętrza pełnią potrójną funkcję. Przede wszystkim służą typowemu dla dzieła grozy zabiegowi stawiającemu znak równości między domowym zaciszem a zagrożeniem. Po drugie, niemożność opuszczenia posiadłości – ze względu na pogodę i okoliczności (bohaterce początkowo wydaje się, że niebezpieczeństwo przyjdzie z zewnątrz) – a także nagromadzenie ciężkich sprzętów i wygląd poszczególnych pomieszczeń, w tym piwnic i klatek schodowych, wywołują wrażenie zamknięcia, z którego Helen nie może się wydostać. Doznanie te pogłębiają kilkakrotnie, za każdym razem jednak daremne próby opuszczenia przez nią domu. Ważnym elementem jest także sposób filmowania. Operator, Nicolas Musu-

raca, nieco wzorując się na *Obywatelu Kane* (*Citizen Kane*, 1940, reż. Orson Welles), akcentował obecność sufitów, co z kolei potęgowało uczucie przytłoczenia. Podobny efekt dają sceny, w których Helen przegląda się w wielkim lustrze na klatce schodowej i sprawia wrażenie uwięzionej w jego ramach. Po trzecie – tak ukazane wnętrze jest ściśle powiązane z mroczną osobowością sprawcy, którym okazuje się pan domu, profesor Warren (George Brent). Ta niepokojąca relacja zostaje zasygnalizowana już w czołówce filmu, od razu zapowiadającej finał. Napisy, którym towarzyszy „upiorna”, kojarzona z horrorem muzyka, wyświetlają się na tle ukazanej z góry krętej klatki schodowej. U jej szczytu stoi – jak można się domyślić – Helen i najpierw tylko patrzy, a potem z wahaniem i widoczną obawą zaczyna schodzić w dół, w ciemność kryjącą się kilka piętér niżej¹⁷.

Wiktoriana

Dodatkowym znaczeniem tak określonej przestrzeni jest to, że dosyć często odsyła ona do bliższej lub dalszej przeszłości bądź w miejsca odległe geograficznie od Hollywood. W ten sposób tematyka przedstawiana w filmach z jednej strony ulega pewnemu stłumieniu – często ich akcja toczy się „gdzie indziej”, „dawno, dawno temu”, omalże „za siedmioma górami, za siedzioma lasami” – wskutek czego właściwy temat nie jest ujmowany wprost. Niejednokrotnie zabiegiem adaptacyjnym stosowanym przez autorów *paranoid women's movies* było przenoszenie akcji pierwowzorów literackich w czasie, by wymienić chociażby *Kręte schody* (w powieści są lata 30. XX w., w filmie lata „naste”) i *Experiment Perilous* (przesunięcie z lat 40. XX w. na koniec XIX stulecia). Oczywiście dodatkowym, całkowicie pozaideologicznym powodem takich zabiegów były pociągające wizualnie nostalgia i urok roztaczany przez przeszłość, zarówno amerykańską (*Dragonwyck*, osadzone w pierwszej połowie XIX wieku), jak i europejską, nieco mniej odległą i reprezentowaną przez erę wiktorianką, zmitologizowaną londyńską mgłą oraz kryjące się w niej miejskie legendy.

Nawet jeśli uznamy te zabiegi za koncesję na rzecz wymowy dominującej w obrazach powstających w Hollywood, to nie można mówić o ich charakterze unieważniającej problematyki ani eskapizmie. Przede wszystkim akcja znacznej części filmów z serii gotyckiej toczy się jednak w czasach współczesnych (w stosunku do ich realizacji), czyli w latach 40. i 50. XX wieku. Sprawia to, że – jeśli rozpatruje się je jako spójną całość – można dostrzec wszechobecność i uniwersalność określonych mechanizmów społecznych zjawiska *gaslighting* i leżącej u jego podstaw hierarchii. Guy Barefoot zauważa (cytuując Adrienne Rich), że *kobiety były doprowadzane do szaleństwa, poddawane „gaslighting” przez wieki, przez odrzucanie ich doświadczenia, ich instynktów w kulturach ceniących tylko wartości męskie*. Dlatego kryjący domową tyranię gotycki wzorec fabularny jest czytelny dla ludzi należących do różnych kręgów kulturowych. Warte wzmianki jest to, że temat przemocy domowej bardzo długo nie miał wstępu na amerykańskie ekrany, cykl gotycki jest więc wyjątkiem w klasycznym okresie kina amerykańskiego. Odniesienia do przeszłości pełniły zatem w latach 40. funkcję analogiczną do roli, którą w powieściach gotyckich odgrywało średniowiecze – wytwarzały symboliczną przestrzeń rozpatrywania kwestii spychanych w dyskursie publicznym na margines¹⁸. Ponadto szeroko rozumiany wiktorianizm (w tym wypadku składają

się na niego zarówno stylizacje oraz nawiązania, jak i jego popularna, wręcz sensacyjna otoczka), będący jednym z istotnych obiektów ataku kultury popularnej, wskazuje również na pewien konflikt między przeszłością a nowoczesnością. Filmy tak wyraźnie oskarżające obyczaje i relacje dominujące w przeszłości w sposób oczywisty mówią także o ciągłości ich charakteru, postulują odcięcie się od ich opresyjności oraz zawierają potencjał krytyczny.

W *persecuted wives cycle*, podobnie jak w typowej powieści gotyckiej, źródłem i przedmiotem lęku jest bowiem wszystko, co należy do przeszłości, przywoływanej miejscem i czasem akcji, w *mise en scène* oraz w odniesieniach do historii wewnętrzniegotyckiej – dawno minionych zdarzeń i umarłych ludzi, którzy mają jednak przemożny wpływ na losy bohaterów. Między innymi dlatego częstym elementem dekoracji są wielkie portrety przodków (poza *Gasnącym płomieniem* również w *Dragonwyck*, *The Unseen*, *Dwóch paniach Carroll*, *Rebecce*, *Domu na Telegraph Hill*). Atak łotra zostaje przypuszczony na to, co należy już do nowego porządku i jest nowoczesne – w tym wypadku na samodzielne, emancypujące się kobiety. Element ten jest obecny wprost w książkowym pierwowzorze *Krętych schodów*, powieści *Some Must Watch* (1933) Liny Ethel White, gdzie jedna z postaci komentuje klucz, według którego – jej zdaniem – szaleniec doбира swoje ofiary. *Czy nie zauważyłaś, że morderca wybiera kobiety, które same na siebie zarabiają? Najpewniej to weteran, który wrócił z wojny i zobaczył, że zajęły jego miejsce*¹⁹. Tylko dla nielicznych bohaterek serii gotyckiej – wśród nich można wymienić Mirandę z *Dragonwyck*, drugą panią de Winter z *Rebeki*, Annę (Katherine Hepburn) z *Undercurrent* (1946, reż. Vincente Minelli), Leonorę (Barbara Bel Geddes) z *Caught* (1949, reż. Max Ophüls) – małżeństwo jest awansem i oddaniem się pod opiekę mężczyzny. Pozostałe najczęściej pracują i zarabiają na siebie, a w finale większość z nich okazuje się samodzielną i zdolną do działania, niejednokrotnie w pojedynkę stając naprzeciw śmiertelnemu niebezpieczeństwu. Dzieła te, obarczone wieloma konotacjami, w najbardziej melodramatycznych momentach dawały więc wyraz lękom i pragnieniom przynależnym doświadczeniu współczesnemu²⁰.

Gotyk współczesny

Podobnie jak *film noir*, również gotycka seria – określana mianem *neo-gothic*²¹ – okazała się dosyć trwałym, a przynajmniej powracającym zjawiskiem w kinie. Nurt zwany zbiorczo *neo-noir* stał się zauważalny w kinie lat 70., potem w 80. i 90., zarówno w wersji retro, jak chociażby w *Chinatown* (1974, reż. Roman Polański), jak i współczesniejszej, czego przykładem mogą być *Żar ciała* (*Body Heat*, 1981, reż. Lawrence Kasdan) i *Nagi instynkt* (*Basic Instinct*, 1992, reż. Paul Verhoeven). Wraz z postacią prywatnego detektywa na ekrany zawitały ponownie *femme fatale* i gotyckie heroiny. W wypadku tych pierwszych można zaobserwować dwie przeciwstawne zmiany. Z jednej strony jeszcze bardziej pogłębiona mizoginia, tym razem już niewymuszana przez cenzurę i niebrana w nawias – jak w *Fatalnym zauroczeniu* (*Fatal Attraction*, 1987, reż. Adrian Lyne). Z drugiej, w finałach kilku filmów złe kobiety mogły wreszcie triumfować, by wymienić tylko *Żar ciała*, *Nagi instynkt* i *Ostatnie uwiedzenie* (*Last Seduction*, 1994, reż. John Dahl).

Natomiast w nowej odmianie *persecuted wives cycle* zmian było dużo mniej, najbardziej widoczna to oczywiście czas akcji i jego konsekwencje – zamiast go-

tyckich zamczysk bądź wiktoriańskich domostw nowoczesne apartamentowce, gdzie podziemne parkingi i labirynty szybów wentylacyjnych zastępują strychy, kręte schody, płataniny korytarzy i tajemnych przejść. Wśród wyjątków można wymienić – całkiem wprost nawiązujący nie tylko do gotyku, ale i do narracji dominującej w gotyckim cyklu *noir* – obraz Stephena Frearsa *Mary Reilly* (1996), opowieść o doktorze Jekyllu i panu Hyde (John Malkovich) opowiedziana z punktu widzenia służącej, tytułowej Mary (Julia Roberts). W niektórych obrazach, takich jak *Sypiając z wrogiem* (*Sleeping with the Enemy*, 1991, reż. Joseph Ruben), jest też zauważalne znaczne zróżnicowanie przestrzeni – bohaterka tylko na początku jest niemalże zamknięta w domu przez brutalnego, bijącego ją i terroryzującego męża. Zmiana nie jest jednak aż tak znaczna, ponieważ ucieczka Laury (Julia Roberts) i pościg Martina (Patrick Bergin), który odnajduje ją w innej części Stanów Zjednoczonych, może oznaczać tu po prostu rozciągnięcie małżeńskiej „władzy” na znaczne terytorium, wykraczające poza progi domu. Sugestia ta była zresztą zawarta – mniej lub bardziej wyraziście – także w większości filmów z lat 40., szczególnie w *Caught* (1949, reż. Max Ophüls) i *Śpij, kochanie* (*Sleep My Love*, 1948, reż. Douglas Sirk). Największym *novum*, jakie przyniosły ostatnie dekady XX wieku, jest inne znaczenie narracji – nadrzędna, subiektywna perspektywa kobiety zazwyczaj nie oznacza już niepewności i niestabilności, choć z drugiej strony ten omalże obowiązkowy element dzieł z lat 40. nie jest już aż tak istotny, jak dawniej (do wyjątków należy *Co kryje prawda* /*What Lies Beneath*, 2000, reż. Robert Zemeckis/). Ciekawym przykładem zawierającym także elementy gotyckie jest *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* (*Alien*, 1979, reż. Ridley Scott), gdzie Ellen Ripley (Sigourney Weaver), zamknięta w przestrzeni jedyne domu, jakim jest statek kosmiczny, i coraz bardziej osamotniona (podobnie jak w *Krętych schodach* wszyscy inni bohaterowie są stopniowo eliminowani), walczy o życie w tajemniczym, nie do końca zidentyfikowanym zagrożeniem. Jednak niezależnie od kostiumu i miejsca akcji filmy te są nadal zdominowane przez *typową literacką strukturę gotycką, w której protagonistka mierzy się z pragnieniem dotarcia do sedna tajemnicy, a jednocześnie jest poddana władzy silnej męskiej postaci*²². Antagonistą wciąż jest pracodawca (jak w *Mary Reilly*), mąż, (jak w *Deceived* /1991, Damian Harris/, *Sypiając z wrogiem* bądź *Co kryje prawda*), albo też postać poniekąd łącząca te funkcje – klient prawniczki Teddy Barnes (Glenn Close), będący jednocześnie jej kochankiem (Jeff Bridges) w *Nożu* (*Jagged Edge*, 1995, reż. Richard Marquand).

Rola gotyckiej formuły w latach 40. jest w miarę łatwa do określenia. W ramach przyjętych i rozpoznawalnych konwencji filmy te – propozycje rozrywkowe i zarazem trzymające w napięciu – poruszały drażliwe i marginalizowane problemy społeczne, tonując zarazem wynikające z nich napięcie, między innymi dzięki zastosowaniu kostiumu. O kwestiach tych (przemocy domowej, agresji seksualnej) w latach 40. nie sposób było mówić w inny sposób. Gdzie jednak upatrywać przyczyny powrotu tego wzorca pod koniec XX wieku? Susan Faludi, pisząc o *neo-noir* i *femme fatale*, zauważa: *Typowe fabuły* [takich filmów] *są wymierzone w kobiety; ich gniew wywołany [dyskryminującą] sytuacją społeczną został odpolityczniony i zmieniony w osobistą depresję; życie kobiety zostało wpisane w umoralniające historyjki, w których „dobra matka” wygrywa, a bohaterka niezależna zostaje ukarana. Hollywood wspiera i legitymizuje te uwsteczniające tezy: amery-*

kańskie kobiety są nieszczęśliwe, ponieważ mają za dużo wolności; ich wyzwolenie odebrało im małżeństwo i macierzyństwo²³. Kontynuując rozważania w tym duchu, można postawić tezę, że następczynie Alex Forrest (Glenn Close) z *Fatalnego zauroczenia*, słynne *femmes fatales* lat 90., takie jak Catherine Tramell (Sharon Stone) z *Nagiego instynktu*, Meredith Johnson (Demi Moore), bohaterka *W sieci* (*Disclosure*, 1994, reż. Barry Levinson) i Bridget Gregory (Linda Fiorentino) w *Ostatnim uwiedzeniu*, są projekcją tych samych lęków, co kobiece postaci z lat 40. Jak dla Phyllis Dietrichson i Cory Smith również dla nich życiowym imperatywem jest niezależność ekonomiczna i seksualna. Co więcej, po rewolucji obyczajowej i drugiej fali feminizmu są one zdolne nie tylko do odebrania mężczyznom ich majątków czy miejsc pracy, ale mogą odnieść większy sukces niż oni i zdobyć pozycję dominującą, czego przykładem jest *W sieci*.

Być może chwilowy powrót do fabuł gotyckich wynikał z producenckiej chęci wykorzystania popularności *neo-noir* i sięgnięcia po wszystkie odmiany *film noir* dawniej cieszące się zainteresowaniem widzów, zwłaszcza że ta – najwyraźniej ponadczasowa i nieśmiertelna – formuła okazała się w miarę atrakcyjna również we współczesnym sztafażu. Być może zdiagnozowana przez Faludi nowa fala mizoginii spowodowała, że niezaprzeczalna i postępująca emancypacja jednak zatoczyła koło i – mniej lub bardziej metaforyczne – obrazy o małżeńskim piekle zawsze znajdują swoje miejsce w kulturze (opisywane przez nie zjawisko zawsze znajduje przecież miejsce w przestrzeni domowej). To jednak, że reżyserzy końca XX wieku sięgają do schematów fabularnych i relacji między postaciami sprawdzonych i eksploatowanych kilka dekad wcześniej, czyniąc to jednak bez stosowanych wówczas zabiegów dystansujących, a więc także bez obecnego w latach 40. elementu subwersji, sprawia, że – paradoksalnie – twórcy czasów chromu i stali wydają się znacznie mniej nowoczesni i wywrotowi niż autorzy portretujący erę pluszu, welwetu i światła gazowego.

PATRYCJA WŁODEK

¹ Wprawdzie nie wszystkie filmy należące do serii są zaliczane do *film noir*, ale ich znakomita większość jednak tak, m.in. w: R. Porfioro, A. Silver, J. Ursini, E. Ward, *Film Noir. The Encyclopedia*, Overlook Duckworth, New York-London 2010; Thomas Schatz upatruje źródeł *film noir* zarówno w *hard-boiled fiction*, jak i w romansach gotyckich; T. Schatz, *Boom and Bust. American Cinema In the 1940s*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 1997.

² Podobne filmy realizowano też w tamtym czasie w Anglii, jednak nie stanowiły one tak wyrazistego cyklu, jak w Stanach Zjednoczonych, nie funkcjonują też jako przynależące do *film noir*, stąd ich pominięcie w analizie.

³ Helen Hanson wymienia dwadzieścia osiem filmów z serii gotyckiej, a listę tę można uzupełnić o kilka pominiętych przez nią tytułów;

H. Hanson, *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, I. B. Tauris, London-New York 2007, s. 225-228.

⁴ G. Barefoot, *Gaslight Melodrama. From Victorian London to 1940s Hollywood*, Continuum, New York-London 2001. Gwoli ścisłości należy zaznaczyć, że Barefoot nie ogranicza się do filmów o kobietach, rozciągając pojęcie na wszelkie obrazy kręcone w Hollywood w latach 40., których akcja jest usytuowana w epoce wiktoriańskiej.

⁵ Por. H. Hanson, dz. cyt., s. 41.

⁶ J. Naremore, *More Than a Night. Film Noir in its Contexts*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 2008, s. 26.

⁷ O rozbijaniu tożsamości męskich bohaterów w *film noir* przez podważanie ich roli jako wiarygodnych narratorów bądź odbieranie im zdolności narracyjnych pisał Frank Krutnik

w *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, London - New York 1991.

- ⁸ *Rebeka* nie należy wprawdzie do grupy *film noir*, ale stanowi kinowy pierwowzór typowej hollywoodzkiej fabuły gotyckiej.
- ⁹ Rebeka to imię pierwszej pani de Winter, żony Maksima (Laurence Olivier), która tragicznie zmarła jeszcze w przedakcji.
- ¹⁰ Za: G. Barefoot, dz. cyt., s. 173.
- ¹¹ Wszystkie filmy wymieniane przez Helen Hanson powstały w latach 40. XX w., do sporządzonej przez nią listy można jednak dopisać *Dom na Telegraph Hill* zrealizowany w 1951 roku.
- ¹² H. Hanson, dz. cyt., s. 47.
- ¹³ J. Greco, *The File on Robert Siodmak*, Dissertation.com 1999, s. 84.
- ¹⁴ Wyjątkiem są filmy *Spacer z zombie* i *The Uninvited* (1944, reż. Lewis Allen), opowieść o duchach oparta na książce Dorothy Macardle pod tym samym tytułem.
- ¹⁵ Lewis Allen, reżyser *The Unseen*, następująco komentował udział w projekcie Raymonda Chandlera, zatrudnionego jako scenarzysta: *Chandler przepisał „The Unseen”. Anglicy le-
piej sobie radzili z atmosferą grozy niż Amerykanie, więc Ray – ze swym anglofilskim nastawieniem – rozumiał wiążące się z tym potrzeby*; za: A. Clark, *Raymond Chandler in Hollywood*, Silman-James Press, Los Angeles 1996, s. 59.
- ¹⁶ Za: G. Barefoot, dz. cyt., s. 67.
- ¹⁷ Człówka ta okazała się tak sugestywna, że pod jej wpływem zdecydowano się zmienić tytuł filmu, który początkowo miał brzmieć tak jak tytuł pierwowzoru literackiego, czyli *Some Must Watch* Liny Ethel White. Co więcej, również kolejne wydania książki ukazywały się już jako *The Spiral Staircase*.
- ¹⁸ Za: G. Barefoot, dz. cyt., s. 65.
- ¹⁹ E. L. White, *Some Must Watch*, Ward Lock, London 1933, s. 45.
- ²⁰ G. Barefoot, dz. cyt., s. 179.
- ²¹ H. Hanson, dz. cyt., s. 173.
- ²² Za: tamże, s. 197.
- ²³ S. Faludi, *Backlash. The Undeclared War Against American Women*, Three Rivers Press, New York 2006, s. 126.



Experiment Perilous, reż. Jacques Tourneur (1944)