

Czarny kryminał i nieklasyczna narracja

Wielki sen Howarda Hawksa, Żegnaj laleczko
Edwarda Dmytryka i Tajemnica jeziora¹
Roberta Montgomery'ego

PATRYCJA WŁODEK

W latach czterdziestych jednym z najpopularniejszych nurtów w Hollywood był *film noir*. Powstawały liczne scenariusze oryginalne, jednak znaczna część filmów, ponad dwadzieścia procent w latach 1940-1950², była oparta na powieściach i opowiadaniach powstałych w duchu *hard-boiled fiction*, czyli czarnych kryminałów autorstwa – między innymi – Raymonda Chandlera, Jamesa M. Caina, Cornella Woolricha, Dashiella Hammetta. Dzieła te, również (a może przede wszystkim) ze względu na swoją wcześniejszą, literacką sławę, zyskiwały znaczną popularność i rozpoznawalność, a także na trwałe wpisały się do historii kina. Znanym autorem, który z czasem zyskał uznanie większe niż pozostali, był Chandler, twórca postaci archetypowego amerykańskiego prywatnego detektywa, Philipa Marlowe'a.

Zanim najbardziej znana adaptacja prozy Chandlera, czyli *Wielki sen* (*The Big Sleep*, 1946) w reżyserii Howarda Hawksa, trafiła na ekrany po prawie dwuletnim etapie postprodukcji³, wytwórnia MGM kupiła prawa do *Tajemnicy jeziora*⁴, czwartej z kolei powieści pisarza. Do napisania scenariusza zatrudniono samego autora. Gdy film *Tajemnica jeziora* (*Lady In the Lake*, 1945, reż. Robert Montgomery) ujrzał światło dzienne w 1946 r., okazał się kolejnym – po *Podwójnym ubezpieczeniu* (*Double Indemnity*, 1944, reż. Billy Wilder), *Żegnaj laleczko* (*Murder My Sweet*, 1944, reż. Edward Dmytryk) i *Wielkim śnie* – sukcesem związanym z nazwiskiem Chandlera⁵. Praca nad *Tajemnicą jeziora* była jedyną w całej jego karierze próbą przeniesienia na ekran własnej książki. I chociaż po trzynastu tygodniach oddał scenariusz na prawie dwieście stron, to odmówił dalszej pracy (sfinalizował ją – niewiele zmieniając – inny pisarz, Steve Fisher) i zażądał usunięcia swojego nazwiska (jako scenarzysty) z napisów. Wielokrotnie krytykował też gotowy film autorstwa Roberta Montgomery'ego, gwiazdora łączącego funkcje reżysera i wykonawcy głównej roli Phillipa Marlowe'a⁶. Pisarz wypowiedział się bardzo niepocholebnie o *Tajemnicy jeziora*, jeszcze na etapie realizacji stwierdzając, że słyszał, jakoby miał to być *najgorszy film, jaki kiedykolwiek zrobiono*⁷. Z podobnych wypowiedzi Chandlera (o pisaniu scenariusza: *Nudzi mnie śmiertelnie. Ostatni raz pracuję nad własną powieścią. To jak przekładanie wyschniętych kości*⁸) i komentarzy jego biografów, Franka MacShane'a, wynika, że pisarz czuł tak szczególną niechęć do dzieła, w którym przecież początkowo partycypował, przede wszystkim dlatego, że nie był w stanie doprowadzić go do końca. Po prostu

irytował go znaczny sukces projektu, który chciał, ale też musiał porzucić. Jak sam stwierdził, *kiedy człowiek napisał książkę, a potem ją przepisał i znowu przepisał, to ma jej po prostu dość*⁹. Z drugiej jednak strony i z perspektywy czasu trudno nie przyznać Chandlerowi całkowitej racji. *Tajemnica jeziora* nie zapisała się w historii kina jako wybitne dzieło, znakomita adaptacja ani nawet dobry film, ale raczej jako ciekawostka, kuriozum, *interesująca ale całkiem źle ukierunkowana próba stworzenia w pełni subiektywnej narracji w kinie*¹⁰.

Ambicją Roberta Montgomery'ego, gwiazdy MGM lat trzydziestych wracającej do Hollywood po udziale w II wojnie światowej, było przede wszystkim wyreżyserowanie pierwszego własnego filmu. Ponadto aktor nalegał, żeby studio pozwoliło mu na eksperyment z użyciem fascynującej go subiektywnej kamery. Po negocjacjach szefowie wytwórni zgodzili się oddać mu dla tego celu powieść Chandlera, pod warunkiem że Montgomery zagra również główną rolę. To właśnie dzięki nowatorskiej technice narracyjnej, nigdy wcześniej ani później nie stosowanej na taką skalę w kinie głównego nurtu – i zapewne tylko dzięki niej – *Tajemnica jeziora* zapisała się w annałach. Jednak to, co wówczas ciekawiło widzów i zachwycało wielu krytyków, pozostało ślepym zaułkiem – ani nie wpłynęło na rozwój kina, ani nie zmyliło samego pisarza. Chandler filmu nie widział, napisał jednak krytycznie, że *technika personifikacji kamery w „Tajemnicy jeziora” jest w Hollywood starym chwytym. Każdy młody pisarz czy reżyser chciał go wypróbować. „Zróbmy kamerę postacią” – mówiło się podczas lunchu przy każdym stoliku w Hollywood. Znałem kogoś, kto chciał zrobić kamerę mordercą, co jednak wymagałoby mnóstwa oszukańczych tricków. Kamera jest zbyt uczciwa*¹¹. Reżyser również w scenariuszach, których był autorem i współautorem, nie wykazywał najmniejszego zainteresowania tego typu narracją¹².

Czym zatem jest *Tajemnica jeziora*? Kolejnym przykładem zgrzytliwości Chandlera i jego nieumiejętności dopasowania się do wymogów oraz warunków przemysłu filmowego? Nowatorskim, niesłusznie zapomnianym dziełem i wdzięcznym materiałem do analiz? Ekscentrycznym prezentem producentów dla ambitnego gwiazdora? Czy może ciekawostką, współcześnie będącą jedynie pretekstem do postmodernistycznych nawiązań, takich jak scena w *Czarnej Dalii* (*The Black Dahlia*, 2006) Briana de Palmy? Zanim będzie można udzielić odpowiedzi na to pytanie, należy zastanowić się nad kontekstem, w którym powstał ten szczególny film.

Hollywood i literatura

Gdy mowa o adaptacjach filmowych, niezmiennie pojawiają się dwie kwestie. Pierwsza dotyczy nieśmiertelnych rozważań nad wiernością i niewiernością oryginałowi literackiemu. Druga – frapujących problemów związanych z przenoszeniem na ekran powieści „niefilmowych”, czyli trudnych, w których obok fabuły istotny (bądź nawet istotniejszy) jest styl, nowatorska narracja, nietypowe zabiegi literackie i szczególna rola użytego języka. Takie książki mogą stanowić wyzwanie dla czytelnika i – co za tym idzie – dla filmowców. Choć w historii kina często sięgano po taki właśnie materiał, to jednak – w zależności od czasu i systemu produkcji – różne były strategie adaptacyjne stosowane przez reżyserów. Mimo że klasyczne, hollywoodzkie kino złotej ery jest kojarzone głównie z obrazami gatunkowymi przeznaczonymi dla jak najszerzej publiczności, nawet wówczas –

jak wskazuje przykład Montgomery'ego – zdarzały się eksperymenty. Literatura dostarczała jednak ówczesnym twórcom przede wszystkim postaci i fabuły, przeważnie traktowanych z dużą dezynwolturą. Jak napisał André Bazin: *Jeżeli filmowiec amerykański weźmie się wyjątkowo do utworu Hemingwaya, takiego jak „Komu bije dzwon”, to w końcu traktuje to dzieło w stylu tradycyjnym, a więc w sposób, który równie dobrze odpowiadałby jakiegokolwiek powieści przygodowej*¹³. Oczywiście dowolność w podejściu do materiału literackiego jest czymś całkowicie naturalnym, wpisanym w proces adaptacji, a „niewierność” nie decyduje o jakości dzieła filmowego. Jednak w tym wypadku strategia hollywoodzka polegała na bardzo specyficznym przerabianiu tekstów, które wynikało nie z zamysłu artystycznego, ale z poszukiwania wspólnego mianownika fabularnego i formalnego zrozumiałego dla jak największej liczby widzów. Równie istotne było dostosowywanie prozy wymykającej się łatwym klasyfikacjom do sprawdzonych wzorców, przy jednoczesnym wykorzystywaniu nazwiska znanego pisarza, by legitymizować powstające filmy jako dzieła ambitne. W wyniku prac adaptacyjnych obrazy te najczęściej stawały się wydestylowaną z wszelkich szczególnych zabiegów, z indywidualnego stylu i piętna pisarza – dla których to cech, przynajmniej teoretycznie, był on zapraszany do Hollywood – klarowną fabułą dostosowaną do hollywoodzkiego popytu. Nie chodzi tu jednak o różnicowanie i wartościowanie adaptacji filmowych przy użyciu kategorii „wierności” i „niewierności” oryginałowi literackiemu i jego wyznacznikom stylistycznym, ale o wskazane pewnego zjawiska. Jest nim całkowita rezygnacja z wyzwń stawianych przez literaturę, wynikająca z pobudek innych niż kwestie artystycznej koncepcji. Zabiegi takie dotyczyły wielu twórców: wspomnianego już Ernesta Hemingwaya, Williama Faulknera, Francisca Scotta Fitzgeralda, Tennessee Williamsa. Wielu z nich stało po obu stronach barykady – byli jednocześnie autorami adaptowanych książek i scenarzystami przerabiającymi cudze utwory.

Z oczywistych względów podobnie traktowano powieści bardziej popularne, również te z nurtu *hard-boiled fiction*. Mimo że przyniosły one prawdziwy przełom w obrębie silnie skonwencjonalizowanego gatunku powieści kryminalnej i elementy dotychczas w nim nieobecne: brutalną przemoc, perwersję i zepsucie, triumf zła, oraz wykreowały nowy typ bohatera stosującego przestępcze metody w obronie prawa, ich wczesne adaptacje zazwyczaj nie uwzględniały tego – w rzeczywistości najistotniejszego – aspektu. Chociaż powieści należące do *hard-boiled* były przenoszone na ekran jeszcze w latach trzydziestych (w tym dwie wersje *Sokoła maltańskiego* Dashiella Hammetta: *The Maltese Falcon*, 1931, reż. Roy del Ruth i *Satan Meets the Lady*, 1936, reż. William Dietrele), dopiero kino lat czterdziestych XX w. potrafiło – i chciało – oddać ich ducha. To wówczas, w 1941 r., wraz z powstaniem *Sokoła maltańskiego* w reżyserii Johna Hustona, narodził się bowiem *film noir*.

Kryminal i innowacja

Czy faktycznie zasadne jest traktowanie powieści kryminalnych na równi z wybitnymi dziełami literatury adaptowanymi w Hollywood? *Hard-boiled* to oczywiście nie ta sama ranga literacka, co wspomniani wyżej pisarze (choć Faulkner też pisywał kryminały – we właściwym sobie stylu). Jednak w swoim najlepszym wydaniu nurt ten broni się nie tylko na tle gatunku, ale i literatury jako takiej. Przez

sobie współczesnych Hammett i Chandler często byli traktowani jako jedni z wielu autorów *pulp fiction*, powieści zwanych tak od złej jakości papieru, na którym były drukowane. Z czasem się to jednak zmieniło, obaj zostali uznani nie tylko za wzór i punkt odniesienia dla innych pisarzy powieści kryminalnych, ale też za klasyków i ważne postaci w prozie amerykańskiej. Jednak już w czasach im współczesnych dostrzeżono innowacyjność niektórych wprowadzonych przez nich, w szczególności Chandlera, zabiegów (choć literacką jakość jego twórczości dostrzegano raczej w Anglii). Zapewne najistotniejsza była narracja pierwszoosobowa, stosowana przez niego konsekwentnie we wszystkich powieściach. Miała ona szczególne znaczenie, nie była to czysto informacyjna relacja z przebiegu faktów. Określana mianem interpretatywnej, oddawała przede wszystkim subiektywne spojrzenie bohatera na świat, jego refleksje i przemyślenia niekoniecznie posuwające akcję do przodu – opis zdarzeń schodził tu na dalszy plan. Szczególną rolę w powieściach Chandlera zajmuje zatem język, pisarz jest znany również jako stylistą, twórca znakomitych dialogów, szybkiej, inteligentnej i ciętej wymiany zdań (obecnej też w scenariuszach filmowych, które współtworzył, w tym do *Podwójnego ubezpieczenia*, adaptacji prozy Jamesa M. Caina) oraz słynnych Chandlerowskich porównań. Ich rolą jest ujawnienie wyobrażeń i opinii bohatera, a zarazem autora, o świecie przedstawionym, zepsuciu, skorumpowaniu i tandetności Los Angeles i Kalifornii (a w szerszym sensie każdego wielkiego miasta) oraz stosunku bohatera do rzeczywistości. Jest on ostry i agresywny, odarty ze złudzeń, a jednocześnie podszyty nostalgią i romantyzmem. Złośliwe i ironiczne komentarze podkreślają dystans bohatera do otoczenia, wskazują na moralną wyższość (kierowanie się niezłomnym kodeksem etycznym) i stawiają go nieco ponad światem, w którym funkcjonuje – z jego rozkładem i społeczną degrengoladą. Jednocześnie akcentują słabość protagonisty wobec nieracjonalnego zła i klęskę, którą musi ponieść. Skompromitowany zostaje mit Kalifornii jako ziemi obiecanej, a także Hollywood jako fabryki snów i miejsca realizacji amerykańskiego snu.

W latach czterdziestych XX w. niektórzy twórcy filmowi sięgający po *hard-boiled* zdecydowali się na poszukiwanie filmowych ekwiwalentów tak wyrazistego stylu. To dążenie – wraz z innymi inspiracjami twórczymi – współkształtowało wzór i kodyfikowało wiele reguł, według których realizowano *film noir*. To wtedy zaczęły powstawać dzieła, których twórcy – często idąc za adaptowaną przez siebie literaturą – dążyli do wprowadzania narracyjnych innowacji, takich jak choćby zmierzenie się z charakterystycznym opowiadaniem w pierwszej osobie, niebędącym jedynie suchym komentarzem lub streszczeniem faktów, ale wyrazem stanu emocji i kondycji psychicznej postaci. Oczywiście było to możliwe również dlatego, że wiele filmów należących do nurtu było produkcjami klasy B, powstającymi za stosunkowo niewielkie pieniądze, a zatem pod mniejszą kontrolą ze strony wytwórni. Jednak to przede wszystkim kilka dzieł klasy A okazało się nowatorskich pod względem narracji. Wspomniane już filmy z 1944 r. – *Podwójne ubezpieczenie* i *Żegnaj laleczko* – były pod tym względem szczególnie istotne. Obraz Wildera przyczynił się między innymi do przełamania oporów wytwórni w sięganiu po „twarde” kryminały, wywołanych wymogami hollywoodzkiej autocenzury (tekst Caina czekał osiem lat na realizację). Ten wpływ okazał się ważny. Dzięki popularności filmu również inne studia zdecydowały się na naginanie przepisów kodeksu Haysa i pokazywanie historii kryminalnych w podobnie ponury i odważny

sposób. *Żegnaj laleczko* to z kolei pierwszy amerykański obraz, w którym jednocześnie pojawiły się elementy później definiujące *film noir*, najsilniej kojarzone z tą tendencją, a jednocześnie przejęte z literatury. Są to konkretne typy postaci obdarzonych określonym zestawem cech (wyraźnie uromantyzniony protagonista, najczęściej prywatny detektyw, *femme fatale*), środki stylistyczne oddające stany mentalne bohatera, filozofia egzystencjalizmu i pesymistyczna wizja świata oraz kwestie mniej uchwytnie i definiowalne, takie jak nastrój i atmosfera. Najistotniejsza jest jednak pierwszoosobowa narracja w retrospekcjach prowadzona z offu przez głównego bohatera ¹⁴.

Podważanie tradycyjnej narracji pełniło tu konkretną funkcję wykraczającą poza próby dochowania wierności pierwowzorom prozatorskim i chęć eksperymentowania. Konwencjonalna narracja, na którą składają się elementy takie, jak linearność fabuły, pozornie obiektywny punkt widzenia, przestrzeganie związków przyczynowo-skutkowych, zmierzanie do mocnego zamknięcia wszystkich wątków i koncentracja na celowo zorientowanych bohaterach, mających zaskarbić sobie sympatię, przywiązanie i uwagę widzów ¹⁵, nie nadążała za duchem czasu. W rzeczywistości powojennej Ameryki jej strategię okazywały się nieadekwatne i niezdolne do oddania codziennego doświadczenia społeczeństwa, które jeszcze nie do końca uporało się z trudami lat trzydziestych, takimi jak skutki Wielkiego Kryzysu, a już musiało zmierzyć ze zmianami przyniesionymi przez zaangażowanie w II wojnę światową, nadal rozwijającą się przestępczość, obawę przed bombą atomową, budzące się lęki zimnowojenne. Przekraczanie granic w warstwie narracyjnej w sposób metaforyczny oddawało liczne transgresje doświadczane – w mniejszym lub większym stopniu – na co dzień i obrazowane w fabułach, a dotyczące sfer takich, jak seksualność, tożsamość, kryzys męskości, choroby psychiczne, traumy weteranów. Nastrój egzystencjalistyczny, stojący w sprzeczności z takimi fundamentami amerykańskiej kultury, jak optymizm i zaufanie, znalazł wyraz dopiero w charakterystycznym sposobie opowiadania oraz w niepokojących światach i bohaterach *film noir*, z ich paranojami, alienacją i bolesnym przecuciem własnej śmiertelności. To, co przez klasyczną narrację zostałyby złagodzone lub niewypowiedziane, pobrzmiwało w nowym nurcie. Dzięki takiemu podejściu specyficzną narrację proponowaną przez *film noir* można traktować nie jako *odosobnione naruszenia konwencjonalnych stylów, lecz (...) znakomity wzór narracyjny właściwy konkretnemu cyklowi lub gatunkowi* ¹⁶.

Trzy strategie

Twórcy sięgający po czarne kryminały po 1944 r. nie traktowali zatem pierwowzorów książkowych jedynie jako materiału wyjściowego, który należy maksymalnie uprościć i dostosować do wymogów wytwórni. Wcześniej, gdy w 1942 r. zaadaptowano dwie powieści Chandlera: *Wysokie okno* (*Time to Kill*, reż. Herbert I. Leeds) i *Żegnaj laleczko* (*The Falcon Takes Over*, reż. Irving Reiss), materiał literacki został przycięty do wymogów tanich, popularnych serii kinowych o detektywach: salonowym – Falconie (George Sanders) i prywatnym – Michaelu Shaynie (Lloyd Nolan). Nawet w tym drugim wypadku efekt ekranowy przypominał adaptację „szaradowej” powieści detektywistycznej spod znaku Agathy Christie i Dorothy Sayers, z ustalonym schematem fabularnym i żelaznymi regułami, czyli to,



Wielki sen, reż. Howard Hawks (1946)



Tajemnica jeziora, reż. Robert Montgomery (1945)



Żegnaj laleczko, reż. Edward Dmytryk (1944)

czemu Chandler i twórcy jemu podobni zdecydowanie się sprzeciwiali¹⁷. *Podwójne ubezpieczenie* i *Żegnaj laleczko* ustaliły nowe reguły, do których dostosowywano nawet dzieła z zupełnie innego obszaru (*Bestię ludzką* Emila Zoli zaadaptowano jako *Human Desire*, 1954, reż. Fritz Lang). Jednocześnie wyznaczniki *hard-boiled* doskonale współgrały z charakterem *film noir* i pozwalały traktować zastosowane w nich zabiegi w sposób poważny, jako nowe wyzwanie dla kina. Tym, co najbardziej zafascynowało reżyserów, była wspomniana już narracja pierwszoosobowa. Pojawiała się w licznych filmach, jednak było również wiele metod jej zastosowania. *Żegnaj laleczko*, *Wielki sen* i *Tajemnica jeziora* – filmy klasy A nakręcone w latach czterdziestych na podstawie powieści Chandlera – dążyły do wiernego przeniesienia na ekran istoty zastosowanej przez pisarza narracji interpretatywnej, prezentując trzy różne strategie podjęcia tego wyzwania. W filmach tych, traktowanych jako – do pewnego stopnia – reprezentatywne dla całej tendencji, można dostrzec napięcia narracyjne pomiędzy sprzecznymi tendencjami. Dzieła te przynależały do głównego nurtu kina i z konieczności wywołanej konwencją, obowiązującą autocenzurą i wymogami wytwórni, musiały spełniać określone wymogi. Z drugiej jednak strony ich twórcy dążyli do eksperymentów i swobody na planie, co objawiało się w podważaniu reguł narracyjnych, sposobu pokazywania i opowiadania. Trzy wspomniane filmy można umieścić na swoistym kontinuum stopnia zaawansowania eksperymentu i świadomości jego przeprowadzania.

Wielki sen wydaje się najbardziej klasyczny – wydarzenia są opowiedziane chronologicznie, nie ma narracyjnych uduwnień, film koncentruje się na protagonistie, który nie dość, że odnosi zwycięstwo, to jeszcze zdobywa dziewczynę, dzięki czemu zachwiana na początku równowaga społeczna pozornie wraca do normy. Często zwraca się też uwagę, że Howard Hawks w swym dziele nie stosował żadnych typowych dla *film noir* efektów wizualnych – w tym światłocieni i specyficznych kątów ustawienia kamery. W *Wielkim śnie* pojawia się jednak odpowiednik opowiadania w pierwszej osobie, czyli narracja swobodnie zależna – protagonista grany przez Humphreya Bogarta jest obecny w każdej scenie i właściwie wszystkich kadrach. Zatem, nawet jeśli brakuje elementu interpretatywnego i wniknięcia w psychikę postaci, a widzowie nie słyszą komentarza, to ich wiedza jest w pełni zapośredniczona przez bohatera, a opowiadanie całkowicie mu podporządkowane. Jednocześnie zostaje zachowana inna istotna, bynajmniej nie klasyczna cecha powieści Chandlera. W przeciwieństwie do książek autorów analitycznej powieści kryminalnej rozwiązanie zagadki i wszystkich fabularnych meandrów nigdy nie było dla Chandlera priorytetem, pisarz sam przyznawał, że konstruowanie fabuł nie jest jego najmocniejszą stroną. Tak naprawdę jednak bynajmniej nie o to chodziło. Rysunek postaci, rozczarowania i refleksje Marlowe’a, wizja świata – przypadkowego, brutalnego, skorumpowanego, pozbawionego nadziei i pogrążonego w nihilizmie – były elementami dominującymi i pobrzmiwającymi nawet wówczas, gdy niektóre tropy nie zostały logicznie połączone i nie wszystkie zabójstwa udało się wyjaśnić. Znana historia z planu filmowego, opisana także przez Chandlera w jednym z listów, jest zatem czymś więcej, niż tylko anegdotą. *Pamiętam, jak kilka lat temu, kiedy Howard Hawks kręcił „Wielki sen”, on i Bogart sprzeczekali 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*¹⁸. Historyjka ta ujmuje istotę zmiany w obrębie powieści kry-

minalnych, przeniesienie akcentu i punktu ciężkości z precyzyjnej fabuły na inne elementy. Rozważania o tym, czy śmierć Owena Taylora, szofera rodziny Sternwoodów (klientów Marlowe'a), była samobójstwem czy morderstwem, a jeśli tak, to z czyjej ręki, do dziś pozostają jednak elementem obowiązkowym w publikacjach dotyczących Chandlera i *Wielkiego snu*.

Ambiwalencję fabuły sugeruje również finał, tak jak wiele innych filmów *noir* oferujący ironiczny *happy end*. Zakończenie, w którym morderca uniknąłby kary a zagadka nie znalazła wyjaśnienia, było niemożliwe ze względu na obowiązującą autocenzurę. Jednak wielu twórców nie chciało wprowadzać jednoznacznie pozytywnych rozwiązań, które mogłyby się kłócić z wymową i nastrojem filmu, a nawet całego, silnie nasyconego pesymizmem nurtu. Finały niejednokrotnie są więc otwarte, a pytania pozostawione bez odpowiedzi. Niemożność odkrycia prawdy, jej brak w świecie przedstawionym staje się dla *film noir* kwestią kluczową, a *Wielki sen* ilustruje to niemalże wzorcowo. Ślady i sytuacja wskazują, że winne mogą być trzy osoby: Vivian (Lauren Bacall), starsza córka generała Sternwooda (Charles Waldron) – klienta Marlowe'a, gangster Eddie Mars (John Ridgley) lub Carmen (Martha Vickers), młodsza siostra Vivien, dziewczyna o charakterze *dziecka lubiącego wyrwać owadom skrzydelka*¹⁹. Za każdą z nich przemawiają dowody i argumenty przedstawione w finale. W efekcie konfrontacji następuje rozwikłanie zagadki, wskazanie i ukaranie winnego. Jest to jednak pozorne, tak naprawdę widz zostaje bowiem pozostawiony z trzema podejrzanymi i słowami Marlowe'a: *Jeszcze nie wiem, co powiem policji, ale musi być bliskie prawdy*. Każda z wersji jest prawdopodobna i mimo że detektyw wybiera jedną z nich, nie oznacza to, że akurat ta jest rzeczywista.

Retrospekcje i stany mentalne

Edward Dmytryk, reżyser wcześniejszego o dwa lata filmu *Żegnaj laleczko*, poszedł dalej niż Hawks w kwestii eksperymentów formalno-narracyjnych. Istotnym elementem obecnym w jego filmie i jednocześnie wyznaczającym jedną z żelaznych reguł rządzących realizacją *film noir* jest pierwszoosobowa narracja retrospektywna. Jej rola w *Żegnaj laleczko* okazuje się jednak bardziej złożona niż w *Podwójnym ubezpieczeniu*, *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*²⁰ i wielu podobnych filmach. Została ona zastosowana nie tylko w celu konstruowania spójnej tożsamości detektywa²¹ i nie tylko po to, aby widz spoglądał na wydarzenia oczami bohatera, choć ta funkcja jest obecna, a nawet zaznaczona klamrą. Na początku filmu Marlowe (Dick Powell) w policyjnym pokoju przesłuchań zdaje relację z wydarzeń, w których brał udział – „od samego początku”. Powrót do tej relacji następuje w finale, gdy opowieść detektywa się kończy. To, co pomiędzy, jest dopełnione jego komentarzem z offu. Jednak w najbardziej znanej scenie filmu twórcy wykorzystują szansę na pokazanie – bardzo obrazowo opisanych w książce – stanów mentalnych protagonisty znajdującego się pod wpływem środków odurzających. Pisarz oddaje zarówno doznania związane z dolegliwościami ciała, bólem i niedyspozycją, jak i postrzeganiem świata zewnętrznego i halucynacjami. *Pokój był pełen dymu. Dym wisiał w powietrzu pionowo, z góry na dół, ciemnymi smugami, jak zasłona z małych przezroczystych paciorków. (...) Byłem ośpiąły i bezmyślny. Czulem się tak, jakbym spał przez rok. (...) dym mi przeszkadzał. Leżałem na wznak*

*i myślałem o nim. Po długim czasie zaczerpnąłem powietrza. Zraniło mi płuca; podniosłem rękę i pomacałem mięśnie szyi. (...) Gardło miałem obolale, ale palce nic nie wymacały. Zupełnie, jakbym zamiast nich posługiwał się wiązką bananów. Zgiąłem się wół, gwałtownie chwytając oddech przytrzymałem się skrajowi łóżka, a głos, który jakby wydobywał się spod łóżka, powtarzał w kółko: – ... jesteś w delirium... jesteś w delirium... Zacząłem się przechadzać i zataczałem jak pijany*²². W filmie, wzmocnione komentarzem użycie subiektywnej kamery w sekwencji halucynacji, stanowi projekcję stanów umysłu bohatera znajdującego się pod wpływem narkotyków. To, do czego w powieści mamy dostęp za pomocą słów, zostaje przelożone na obrazy postrzegane z punktu widzenia bohatera. Motywacje twórców są tu czymś więcej niż tylko chęcią zaspokojenia eksperymentatorskich ambicji. Z jednej strony zastosowane zabiegi zbliżały adaptację do oryginału, z drugiej pozwalały na jeszcze bardziej wyraziste oddanie nastroju *film noir* przesiąkniętego pesymizmem, samotnością i rozpaczą, moralną ambiwalencją, fatalistyczną wizją świata, zagubieniem i brakiem kontroli nad własną egzystencją.

Kamera jako bohater

Zabieg subiektywizacji, w *Żegnaj laleczko* zastosowany w jednej sekwencji trwającej dziesięć minut, stał się głównym i dominującym elementem *Tajemnicy jeziora*. Tu jednak personifikacja narracji jest pokazana w sposób skrajny, co sprawia, że film zapisał się co prawda jako dzieło wyjątkowe, lecz co najwyżej ekscentryczne – jedyna chyba w historii kina tak konsekwentna próba całkowitej subiektywizacji opowiadania przez utożsamienie spojrzenia głównego bohatera (a zarazem widowni) z kamerą. Być może, gdyby nie to, film odszedłby w zapomnienie, tak jak *The Brasher Doubloon* (1947, reż. John Brahm), ostatnia z adaptacji Chandlera zrealizowana w latach czterdziestych²³.

Trudno stwierdzić, dlaczego Robert Montgomery wpadł na pomysł całkowitej subiektywizacji kamery. Być może właśnie pod wpływem popularnych jeszcze od lat dwudziestych powieści i opowiadań *hard-boiled*. Natomiast to, że na materiał mający służyć eksperymentowi wybrano właśnie powieść Chandlera, było dość oczywiste ze względu na charakter tej prozy. Uznano jednak, że ówczesni odbiorcy – co prawda coraz śmieiej przyzwyczajani do nietypowych sposobów realizacji i sprawniej się w nich orientujący – potrzebowali elementu wyjaśnienia i wprowadzenia, nie tyle w akcję, ile w narrację. Może twórcy obawiali się niezrozumienia zastosowanego chwytu, choć z drugiej strony, niewątpliwie też takie były ich intencje – już sama czołówka mogła okazać się myląca. Napisy pojawiają się bowiem przy dźwięku bożonarodzeniowej melodii na kolejno „zdejmowanych” kartkach świątecznych, co zapowiada zupełnie inny rodzaj filmu, rodzinnego i sielskiego. Dopiero pod ostatnią pocztówką widać rewolwer, ironicznie burzący dopiero co wprowadzony nastrój. Również sama ekspozycja nie była całkiem konwencjonalna. Co prawda kamera w pierwszych ujęciach jest trzecioosobowa, ale jednak pojawiający się tuż po napisach Robert Montgomery (jako Phillip Marlowe) spogląda prosto w kamerę. Przemawia zatem bezpośrednio do widza i tym samym łamie podstawową regułę klasycznego kina, jaką jest dystans między publicznością a tym, co na ekranie. W ten sposób bohater informuje o zabiegu zastosowanym w dalszej części filmu: *Zobaczycie to dokładnie tak, jak ja to widziałem – poznacie*

ludzi, których ja poznałem, o własnej roli zarówno świadka, jak i przewodnika po wydarzeniach. Pojawia się też zapowiedź, że widz będzie miał dokładnie te same informacje, co detektyw. *Znajdziecie wskazówki – może rozwiążecie to szybciej niż ja, a może nie*. Warto nadmienić, że zasada *fair-play*, zgodnie z którą zakres wiedzy czytelnika i detektywa musiał być ten sam, aby ich szanse odkrycia tajemnicy były równe, stanowiła naczelną regułę tworzenia klasycznych powieści kryminalnych, skodyfikowaną nawet w regulaminie Detection Club, zrzeszającego autorów tego typu literatury w latach dwudziestych i trzydziestych²⁴. Po pierwszych słowach następuje zapowiedziane przejście do – konsekwentnego aż do końca – ukazywania wszystkich zdarzeń z perspektywy kamery-detektywa. Nie tylko widzimy i słyszymy wszystko to, co bohater i w taki sam sposób jak on (gdy Marlowe patrzy w prawo – tam też zwraca się kamera etc.), ale wręcz, przynajmniej w założeniu, stajemy się nim, poznając jego myśli, efekt jest bowiem wzmocniony narracją z offu. Roberta Montgomery’ego widać na ekranie tylko kilka razy, gdy detektyw przegląda się w lustrze i gdy czterokrotnie w trakcie filmu – tak jak w ekspozycji – zwraca się wprost do widza, aby wyjaśnić fabularne nieścisłości. Pozostałe postaci, odnosząc się do niego, mówią i patrzą wprost do kamery, która imituje też każdy ruch jego głowy i spojrzenie. Kiedy ten zapala papierosa – ekran wypełnia się dymem, kiedy ktoś go uderza – znajduje to odzwierciedlenie w zaburzonym obrazie i ruchu kamery. Gdy jego zleceniodawczyni Adrienne Fromset (Audrey Trotter) nachyla się, by go pocałować, jej usta prawie dotykają kamery i wypełniają cały obiektyw.

Trudno stwierdzić, czy Montgomery traktował swój film jako możliwość zrewolucjonizowania narracji filmowej, czy jako jednorazowy eksperyment²⁵. Można przypuszczać, że poza próbą jak najwierniejszego oddania narracji pierwszoosobowej i tego, co z niej wynika, czyli wnikięcia w psychikę i poglądy bohatera, których efektem miała być konkretna wizja świata przedstawionego, chodziło też o coś innego. W zapowiedzi z ekspozycji znalazło się zdanie: *To, co czytacie i co słyszycie to jedno. Prawda jest gdzie indziej*. Idąc tym tropem, można dostrzec tendencję *film noir* – realizowaną w sferze obrazu, treści bądź obu naraz – do podważania tradycyjnej narracji, również jako nośnika określonej, w tym wypadku przez kodeks Haysa, ideologii. W *Tajemnicy jeziora* reżyser w sposób skrajny rzuca więc wyzwanie „normalnemu” patrzeniu i postrzeganiu, dążąc do efektu takiego, jaki był osiągnięty przez innych twórców przez nietypowe kąty ustawienia kamery, ekspresjonistyczne oświetlenie, grę cieni i zaburzenia równowagi w kadrze.

Kompromis

Niewątpliwie zastosowany przez Montgomery’ego zabieg wymagał odstępstw od wielu konwencji obowiązujących w kinie hollywoodzkim. Jednak – paradoksalnie, w tym konkretnym wypadku – okazało się, że rezygnacja z nich niekoniecznie służy filmowi, który nie *poradził sobie z napięciem pomiędzy obietnicą a realizacją*²⁶. Motyw „prawdy leżącej gdzie indziej”, poza „naturalnym” postrzeganiem preferowanym w kinie głównego nurtu, został zdominowany przez realizacyjny ekscentryzm, choć w latach czterdziestych *Tajemnica jeziora* zbierała dobre recenzje. Jednak ze współczesnej perspektywy zabiegi te, podobnie jak pewne rozwiązania fabularne, mogą wydawać się zabawne i nieporadne, a wręcz

zdradzają pułapki tkwiące w tego typu narracji. Film jest wypełniony długimi, nieruchomymi ujęciami (większość scen kręcono w rzeczywistym czasie ich trwania) – ówczesny poziom technologii nie był przecież dostosowany do wymogów tak daleko posuniętej narracji subiektywnej. Statyczna kamera nie pozwalała na jakąkolwiek dynamikę, w dużej mierze niezbędną w filmie kryminalnym, zakładaną też przez scenariusz. Chociaż zwężenie pola widzenia mogłoby wprowadzać liczne elementy niepewności – bohater nigdy nie wie, kiedy zostanie zaatakowany, wszystkie akty przemocy (Marlowe zostaje kilka razy uderzony, ulega wypadkowi samochodowemu) następują więc z zaskoczenia – to film bardziej przypomina słuchowisko radiowe. Szczególnie że sceny najczęściej polegają na wymianie kwestii między dwiema postaciami, sceny zbiorowe są sporadyczne – kamera zapewne nie poradziłaby sobie z ukazaniem przez dłuższy czas przestrzeni z wieloma osobami z perspektywy jednej z nich. Wbrew oczekiwaniom twórców film jest więc w dużej mierze oparty na słowie, a nie na – dość przecież monotonnej – warstwie wizualnej. Jednak nawet dialogi, choć bardzo dobrze napisane, mogą budzić wątpliwości. Odtwarzające główne role żeńskie Audrey Trotter i Jayne Meadows (Mildred Haveland) radzą sobie z graniem prosto do kamery. Ta druga swym nadekspresyjnym zachowaniem i nerwową gestykulacją na granicy hysterii wprowadza też do swych scen dynamizm, którego tak brak w całości filmu. Jednak role Lloyda Nolana (porucznik DeGarmo) i Leona Ames (Derece Kingsby), czyli najważniejszych obok Montgomery’ego aktorów, pozostawiają wrażenie, że ci nie sprościli wyzwaniu. Jedną z najważniejszych reguł wpajanych wszystkim aktorom było bowiem ignorowanie obecności kamery i niełamanie powstającego w ten sposób dystansu aktor – widz. Reżyser był tego świadomy i podczas każdej sceny zajmował miejsce tuż pod kamerą, aby dać aktorom złudzenie, że mówią i gestykują do żywego człowieka. Paradoksalny jest też udział samego Montgomery’ego. Jak wspomniałam, wytwórnia, pozwalając mu na reżyserowanie i eksperyment, postawiła warunek, że gwiazdor zagra również główną rolę. Jednak w wyniku tego właśnie eksperymentu aktora widać na ekranie zaledwie przez kilka minut, jego zdolności mają szansę wyrazić się jedynie w wypowiedzianych kwestiach.

Nietypowa forma narracji nie przełożyła się też na fabularną konstrukcję opowieści, która jest wiernym odbiciem hollywoodzkich wymogów. Podobnie jak w większości adaptacji czarnych kryminałów (także w *Wielkim śnie* i *Żegnaj laleczko*) pojawiają się tu dwa wątki – kryminalny i miłosny, jednocześnie znajdujące rozwiązanie i kulminację. Jest to całkowite odejście od fabuły pierwowzoru literackiego Chandlera. Tym razem rezygnacja z wierności adaptowanej powieści wydaje się równie istotna, jeśli nie ważniejsza od zachowania wierności jej formie, zwłaszcza, że w *Tajemnicy jeziora* nie ma mowy o ironicznym zakończeniu. Co więcej, w finale Marlowe ostatecznie decyduje się zakończyć karierę detektywa, ożenić z Adrienne Fromset i zawodowo zająć pisarstwem. Wbrew pozorom w tym konkretnym wypadku nie jest to jednak sprzeniewierzenie się intencjom Chandlera. To jego pomysłem było, nieco autobiograficzne²⁷ i świadczące o zmęczeniu postacią Marlowe’a, uczynienie z niego początkującego autora starającego się o opublikowanie opowiadania *I Shall Die Before I Wake* w wydawnictwie, w którym pracuje Adrienne. Chandler był jednak na tyle znudzony istniejącym materiałem²⁸, że dopisywał bardzo wiele nowych scen, właściwie *przepisał całą historię na nowo, żeby uzyskać świeże spojrzenie*²⁹. Sugerowane przez niego zmiany były bardzo

znaczne, do tego stopnia, że zaniepokojeni producenci apelowali o pozostawienie choć części tego, co jest w książce.

Chociaż więc widzowie *Tajemnicy jeziora* postrzegają świat tak samo jak bohater i na czas seansu przejmują jego dominujący, wręcz przytłaczający punkt widzenia, a rzeczywistość ta pozostaje labiryntem, sennym koszmarem i *przemoczoną pustką*³⁰ wywiedzioną z prozy Chandlera, to jednak klasyczny przebieg wydarzeń – od naruszenia równowagi aż do przywrócenia ładu społecznego (uosobionego między innymi w małżeństwie) – nieco przeczy nieklasycznej formie. I nawet jeśli widzowie uznają, że ze względu na stylistykę, wizualną dyscyplinę i zawieszenie konwencjonalnego postrzegania wydarzenia są tak naprawdę nieistotne (tak jak – w obliczu dominującego nastroju – nieścistości fabularne *Wielkiego snu* schodziły na dalszy plan), to jednak trudno nie zauważyć napięcia między narracją klasyczną a próbami jej podważenia w *film noir*. Podobnie dzieje się bowiem w *Żegnaj laleczko* i wielu innych filmach, jedynie pozornie rewolucyjnych, na co wskazuje „ubranie” konserwatywnego i krzepiącego przekazu fabularnego w niepokojącą i wytrącającą ze zwyczajowych oczekiwań odbiorczych formę. Nawet jeśli więc finał *Wielkiego snu* nie oferuje jednoznacznego wyjaśnienia intrygi, a *Żegnaj laleczko* i *Tajemnica jeziora* negują i podważają stałość i hegemonię tradycyjnej narracji, to mocne zamknięcie wątków miłosnych jest kompromisem w stosunku do jej zasad. We wszystkich trzech filmach Marlowe zdobywa dziewczynę, która w efekcie okazuje się nie subwersywną *femme fatale*, ale „dobrą-złą dziewczyną”, tak naprawdę pragnącą stabilizacji i dominującego męża. W *Żegnaj laleczko*, gdzie występują dwie bohaterki – dobra, udomowiona i zła, niezależna – *femme fatale* zostaje zabita, co unieważnia zagrożenie (dla mężczyzny i dla systemu patriarchalnego) płynące z jej strony. Marlowe natomiast związuje się z kobietą miłą i uległą. *Wielki sen*, *Żegnaj laleczko* i *Tajemnica jeziora* stają się więc, obok filmów takich jak *Laura* (1944, reż. Otto Preminger), *Mildred Pierce* (1945, reż. Michael Curtiz), *Gilda* (1946, reż. Charles Vidor), przykładami pewnego kompromisu, ponieważ *radykałne obietnice zostają [w nich] wymienione na stabilność, ustaloną tożsamość i określoną prawdę, zawarte w klasycznej tradycji narracyjnej*³¹.

Robert Montgomery chyba zauważył ten dysonans odbiorczy, ponieważ w swoich kolejnych filmach, również z nurtu *noir* (w tym *Ride the Pink Horse* z tego samego roku, co *Tajemnica jeziora*), nie kontynuował eksperymentu w takiej formie. Został on także zarzucony w kinie głównego nurtu. Co charakterystyczne, pojawiające się czasem ujęcia realizowane za pomocą subiektywnej kamery we wspomnianych już: *Mrocznym przesmyku*, *Possessed* oraz – bardziej współcześnie – w *Szale (Frenzy)*, 1972, reż. Alfred Hitchcock), *Halloween* (1978, reż. John Carpenter), *Piątku trzynastego (Friday the 13th)*, 1980, reż. Sean S. Cunningham), przedstawiają punkt widzenia przestępców i osób dotkniętych obłędem (dwa pierwsze filmy), a nawet szalonych seryjnych morderców. Ta perspektywa przynosiła jednak zupełnie inne, łatwiejsze do spełnienia obietnice.

PATRYCJA WŁODEK

Artykuł powstał dzięki pomocy ze Stypendium Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego (Fundusz im. Florentyny Kogutowskiej z przeznaczeniem na badania zagraniczne).

- ¹ Film *Lady in the Lake* nigdy nie był dystrybuowany w Polsce, stąd brak jednego, obowiązującego tytułu. Tłumaczenie *Tajemnica jeziora* podają za Alicją Helman (*Filmy kryminalne*, Warszawa 1972), choć znany jest on też jako *Pani jeziora* (np. w tomie *Mówi Chandler*, red. D. Gardiner i K. S. Walker, tłum. E. Budrewicz, Warszawa 1983 i *Historii kina* Jerzego Płażewskiego, Warszawa 2001) i tytuł ten – mimo że nie dosłowny – prawdopodobnie lepiej oddaje intencje Raymonda Chandlera, autora literackiego pierwowzoru, dla którego istotną inspiracją były legendy arturiańskie.
- ² F. Krutnik, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, London-New York 1991, s. 33.
- ³ *Wielki sen* został nakręcony jeszcze w styczniu 1945 r. i przedpremierowo pokazany żołnierzom amerykańskim walczącym na frontach II wojny światowej, potem materiał poddano licznym przeróbkom.
- ⁴ Powieść funkcjonuje w Polsce pod różnymi tytułami, posługując się następującym wydaniem: *Tajemnica jeziora*, tłum. A. Kaska, Warszawa 1989.
- ⁵ Chandler był autorem scenariusza do *Podwójnego ubezpieczenia* i literackich pierwowzorów pozostałych wymienionych filmów.
- ⁶ W filmie dodano jedno „l” w imieniu protagonisty.
- ⁷ F. MacShane, *The Life of Raymond Chandler*, London 1976, 119.
- ⁸ R. Chandler, List do Jamesa Sandoe (18.08.1945), w: *Selected Letters of Raymond Chandler*, red. F. MacShane, New York 1981, s. 53.
- ⁹ R. Chandler, list do Philipa Gaskella (17.07.1953), w: tamże, s. 270.
- ¹⁰ J.P. Telotte, *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*, Urbana 1989, s. 103.
- ¹¹ R. Chandler, List do Aleksa Barrisa (16.04.1949), w: *Mówi Chandler*, red. D. Gardiner i K. S. Walker, tłum. E. Budrewicz, Warszawa 1983, s. 161-162.
- ¹² Pierwszoosobowa narracja jest obecna w *Podwójnym ubezpieczeniu*, ale kamera jest obiektywna i trzecioosobowa.
- ¹³ A. Bazin, *O film nieczysty: obrona adaptacji*, w: tegoż *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 90.
- ¹⁴ W tym samym roku podobny zabieg zastosowano właśnie w *Podwójnym ubezpieczeniu*.
- ¹⁵ Za: J.P. Telotte, dz. cyt., s. 3.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Por. R. Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, tłum. E. Budrewicz, w: *Mówi Chandler*, dz. cyt.
- ¹⁸ R. Chandler, list do Hamisha Hamiltona (21.03.1949) w: *Mówi Chandler*, dz. cyt., s. 270.
- ¹⁹ R. Chandler, *Głęboki sen*, tłum. J. Niedzielska, Warszawa 2002, s. 18.
- ²⁰ Narrację w tych dwóch filmach, tak jak w ich pierwowzorach literackich autorstwa Jamesa M. Caina, określa się mianem konfesyjnej, ze względu na to, że protagoniści są przestępcami *post factum* zdającymi relację ze swych czynów.
- ²¹ O rozbijaniu tożsamości męskich bohaterów *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*, dz. cyt.
- ²² R. Chandler, *Żegnaj, laleczko*, tłum. E. Życieńska, Warszawa 1969, ss. 178, 180, 181.
- ²³ Była to druga adaptacja *Wysokiego okna*.
- ²⁴ J. Scaggs, *Crime Fiction. The New Critical Idiom*, London-New York, 2008, s. 27.
- ²⁵ Podobny zabieg – ale tylko przez krótką część filmu – zastosowano też na początku *Mrocznego przesmyku* (*Dark Passage*, 1947, reż. Delmer Daves) i w *Possessed* (1947, reż. Curtis Bernhardt), w sekwencji w szpitalu psychiatrycznym.
- ²⁶ J. P. Telotte, dz. cyt., s. 108.
- ²⁷ Chandler rozpoczął karierę pisarską od opowiadań drukowanych w magazynie „The Black Mask”, znanym z publikowania *pulp fiction* o charakterze kryminalnym.
- ²⁸ Powieść *Tajemnica jeziora* była – tak zwanym przez samego pisarza – „autoplagiatem”, czyli powstała na podstawie jego dwóch opowiadań: *Bay City Blues* i *Kobieta w jeziorze* (tytuł za tłum. A. Zerwałda w tomie *Morderca w deszczu*, Warszawa 1990).
- ²⁹ R. Chandler, List do Hamisha Hamiltona (9.01.1946), w: *Mówi Chandler*, dz.cyt., s. 61.
- ³⁰ R. Chandler, *Głęboki sen*, dz. cyt., s. 195.
- ³¹ J. P. Telotte, dz. cyt., s. 110.