

# Samotność na ekranie

Filmowe życie obrazów Edwarda Hoppera

MARIA POKORA

Na wystawie *Melancholia. Geniusz i szaleństwo w sztuce* zorganizowanej w kwietniu 2006 r. w berlińskiej Neue Nationalgalerie pokazywano prace, których wątkiem przewodnim jest przygnębienie, neurastenia, spleen. Obok dzieł Albrechta Dürera czy Jacka Malczewskiego, znalazło się tam również płótno *Nowojorskie kino* Edwarda Hoppera. Specyficzna kompozycja jego obrazów przywodzi na myśl kadry filmowe. Zwraca na to uwagę Sam Mendes, dowodząc na łamach pisma „American Cinematographer”, że w sztuce tej w istocie mniej oznacza więcej. *Hopper nieustannie przekonuje, że oko ludzkiej wyobraźni jest kierowane poza ramę obrazu. Widz zaczyna spekulować, co się dzieje po tamtej stronie za ramą*<sup>1</sup>. Według reżysera tak właśnie skonstruowane jest płótno *Nowojorskie kino*. Ozdobna kolumna wspierająca budynek dzieli obraz na dwie części. Część lewa przedstawia kawałek ciemnej sali. Tylko dwie osoby siedzą na fotelach pokrytych bordowym welurem i patrzą na czarno-biały ekran. Uwagę przykuwa zaś prawa połowa obrazu, na której widać bileterkę stojącą w niewielkim korytarzu. Kobieta opiera się plecami o ścianę. Lampa nad jej głową topi to małe wnętrze w żółtozielonym świetle. Twarz dziewczyny jest częściowo zaciemniona, widać jedynie, że zamyślona oparła brodę na prawej ręce. Kompozycja obrazu zwiększa odosobnienie bileterki: gruba ściana oddziela ją od widowni, a miejsce, w którym stoi, nie pozwala jej spoglądać na ekran. Jednak można też spróbować postawić tezę, że bileterki w rzeczywistości nie interesuje sztuczność emocji, jakie oferuje widzom owo kino. Mendes podkreśla: *Czasami można dowiedzieć się więcej o stanie emocjonalnym postaci filmowych, gdy nie widzi się ich oczu*<sup>2</sup>. Malarz oczyszcza treść swoich obrazów z niepotrzebnych szczegółów. Istotniejsze staje się to, co zostało „przesunięte na bok”, częściowo ukryte lub też całkowicie usunięte.

W *Nowojorskim kinie* nieważny jest wyświetlany film i jego widzowie, lecz samotna bileterka stojąca w mroku przy drzwiach wyjściowych. Hopper przemieszcza tu obszary przestrzeni kadrowej, mocnym punktem o kluczowym znaczeniu czyniąc w rzeczywistości obszar peryferyjny. To obraz typowy dla twórczości tego malarza. Zazwyczaj bowiem ukazywał on zastygłych w bezruchu ludzi z anonimowymi, pozbawionymi wyrazu twarzami, osoby *niezadomowione w świecie*<sup>3</sup>.

Specyficzny jest portret Ameryki pierwszej połowy XX wieku uwiecznionej przez Hoppera. Tworzą go przeważnie wyludnione krajobrazy z domami stojącymi na peryferiach, klaustrofobiczne miasta, wymarłe ulice ze sklepami, nocnymi barami i kinami – czyli *to, co żadnemu artyście nie wydało się dotychczas dodne uwagi*<sup>4</sup>. Gail Levin tak charakteryzuje tę twórczość: *Hopperowskie puste miejsca*

i pojedyncze postaci – dla kierujących się myślą psychoanalityczną – sugerowały ból samotności. Uznawane były także za ostrzeżenie przed rosnącą anonimowością we współczesnym wielkomiejskim życiu. W 1964 r. te interpretacje zmusiły Hoppera do stwierdzenia, że „kwestia samotności jest przesadnie uwypuklona”, chociaż jeszcze tego samego roku odniósł się do pytań o „głębokie osamotnienie” i brak komunikacji widocznych na jego obrazach następującymi słowami: „Prawdopodobnie jest to refleksja nade mną samym, czy inaczej, nad moim wyobcowaniem. Nie wiem. Równie dobrze można to nazwać stanem ludzkiej kondycji”<sup>5</sup>. Autorka dodaje, że to „malarzkie odosobnienie” mogło wynikać z pustelniczej natury twórcy: *Czuł się nieswojo w obecności innych ludzi, a swoje frustracje zamieszczał na obrazach, pokazując melancholijnych samotników, metafory ucieczki (pociągi, autostrady) i mnóstwo pustych miejsc, w których raczej oczekuje się obecności człowieka. Tym sposobem płótno zatytułowane „Samotność” (dom pośród drzew stojący przy drodze, która znika na horyzoncie – M. P.) odzwierciedla zamiłowanie Hoppera do pustych przestrzeni, zamiast towarzystwa ludzi, które trudno mu było zaakceptować*<sup>6</sup>.

Na wielkiej retrospektywie otwartej w czerwcu 2004 roku w londyńskiej Tate Modern wyświetlano filmy, które powstały z Hopperowskiej inspiracji. Znalazły się wśród nich między innymi dzieła Alfreda Hitchcocka, Francisca Forda Coppola czy Todda Haynesa, który przygotował w związku z wystawą specjalny program przedstawiający związki łączące Hoppera z kinem. W twórczości tego reżysera można odnaleźć stale powtarzający się motyw izolacji emocjonalnej i wizualnej. Również sposób wykorzystywania przez Haynesa światła i kolorów nasuwa myśl o sztuce malarza, jak choćby w filmie z 2002 r. *Daleko od nieba (Far From Heaven)* utrzymanym w stylu klasycznych melodramatów Douglasa Sirka. W tej opowieści o (pozornie) wzorowej rodzinie wiele kadrów przypomina obrazy autora *Poranka na Cape Cod*. Na przykład te, w których kamera podgląda dwóch mężczyzn w lekko oświetlonym pokoju, elegancką Cate stojącą na tle swojego domu bądź przemierzającą puste korytarze biura męża. Frank Whitaker ukazany w ciemnej sali kinowej to oczywiste nawiązanie do *Nowojorskiego kina*. Gdy siedzi w barze dla gejów, jest podobny do klientów znanych z *Nocnych włóczęgów*.

Coppola, kolejny reżyser wymieniony przez organizatorów wystawy, przywołuje skojarzenia z Hopperowskim malarstwem szczególnie w filmach gangsterskich, takich jak *Ojciec chrzestny* czy *Cotton Club*. U Hitchcocka odwołania do sztuki malarza odnajduje się w *Psychozie*. To właśnie na płótnie *Dom przy torach* angielski reżyser odnalazł idealną scenografię (tajemnicze wiktoriańskie domostwo Normana Batesa do złudzenia przypomina to uwiecznione farbami). Także *Okno na podwórzu (Rear Window, 1954)* wyrasta z charakterystycznego dla Hoppera postrzegania świata. Bohaterem jest człowiek tkwiący w oknie – *voyeur* obserwujący sąsiadów z naprzeciwka (przypominają się zatem płótna *Okno nocą* i *Pokój w Nowym Jorku*). Kamienica, w której mieszkają podglądane osoby, zbliżona jest wyglądem do tych widocznych na pracach malarza, na przykład do budynku z wczesnej pracy *Samotny dom*. Ich perypetie z kolei stają się krótkimi opowieściami o *samotności, oczekiwaniu, o nadziejach i rozczarowaniach, o „rozerwanych ludzkich więziach”*<sup>7</sup>.

Do fascynacji twórczością Hoppera przynajmniej się też Wim Wenders i Jim Jarmusch. Obaj w swych filmach ironicznie sztydzą z reklamowych wizerunków

Stanów Zjednoczonych, przekornie twierdząc, że za błyszczącą fasadą wszędzie, w każdym jej zakątku kryje się monotonia, nuda, pustka, szpetota <sup>8</sup>.

Wendersa pasjonowała Ameryka. *Dorastałem w powojennych Niemczech. Stany Zjednoczone wydawały mi się wówczas rajem na Ziemi – mówi* <sup>9</sup>. *Podoba mi się jego wycucie kadru. Obrazy Hoppera są bardzo filmowe i kojarzą mi się z westernami Johna Forda* <sup>10</sup>. Jak pisze Marcin Giżycki, Wenders najczęściej ukazuje Amerykę prowincjonalną, Amerykę, w której czas zatrzymał się w latach pięćdziesiątych, Amerykę, w której wciąż można odnaleźć ducha „Buntownika bez powodu” (...). Jest to kraina, z której życie dawno już uleciało: zabite deskami kina, zarośnięte trawą stacje benzynowe, łuszczące się billboardy, porzucone motele <sup>11</sup>. Taką też ukazał chociażby w swoim *Paris, Texas* (1984), krótkometrażowym *Odwróconym kącie widzenia* (*Reverse Angle*, 1985), w *Nie wracaj w te strony* (*Dont Come Knocking*, 2005), *Końcu przemocy* (*The End of Violence*, 1987) czy *Million Dollar Hotel* (2000), w którym krajobraz widziany z okien dziwnego hotelu jest niemalże dosłownym przeniesieniem na ekran olejów *Pokój na Brooklynie* lub *Miasto*.

Również Jim Jarmusch, idąc tropem Wendersa, pokazuje Amerykę prowincjonalną i podmiejską; pełną *niekończących się ulic niskich, prymitywnie zbudowanych i krzykliwych domów, postawionych przypadkowo bez jakiegokolwiek koncepcji architektonicznej* <sup>12</sup>. Podobne są widoki uwiecznione przez Hoppera. Jak podkreśla Goodrich, artysta doskonale potrafił uchwycić monotonną regularność ulic miejskich, także peryferia pochłaniane przez coraz bardziej rozrastające się metropolie z ich przynębiającymi, pozbawionymi harmonii domami. Jak u Hoppera znudzeni bohaterowie Jarmusha tkwią w bezruchu i bezczynności lub oddają się banalnym zajęciom.

Elżbieta Wiącek pisze: *Podobnie jak on* (Hopper – M. P.) *Jarmusch przesuwając punkt ciężkości w kierunku kreowania atmosfery, jaka wytwarza się w interakcji bohaterów i otoczenia. Postacie często ukazywane są w sytuacjach, kiedy odpoczywają, zatrzymują się, czekają lub zwyczajnie się nudzą. (...) Obydwaj artyści znajdują ekwiwalenty wewnętrznych stanów w postaci opustoszałych ulic, budynków, pokoi hotelowych, światła, wewnątrz kawiarni, barów, sklepów. Zastygłe postacie obnażają pustkę społeczeństwa, które we frenetycznej pogoni za postępem zgubiło zdolność cieszenia się chwilą obecną. Kłopotliwa pustka zbudowana jest z nieistotnych elementów narracji i obecności widza – obserwatora wpisane-go w przestrzeń obrazu* <sup>13</sup>.

Wspomniane związki widoczne są zwłaszcza w filmach, które ewokują *nostalgiczną Amerykę* <sup>14</sup> odmienną od dzisiejszej ikonosfery Stanów Zjednoczonych <sup>15</sup>. To *Wielki Gatsby* (*Great Gatsby*, 1974) Jacka Claytona, *Chwasty* (*Ironweed*, 1985) Hectora Babenco, czwarta ekranizacja powieści Jamesa M. Caina *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1981) Boba Rafelsona, *Bonnie i Clyde* (1967) Arthura Penna czy ogólnie większość współczesnych filmów gangsterskich umieszczających akcję w okresie prohibicji lub utworów stylizowanych na kino noir. Pewne elementy Hopperowskiego świata można ponadto zauważyć w filmach zaliczanych do kina drogi. Pojawiające się tam farmy na odludziu, autostrady przecinające pola, stacje benzynowe, tanie motele szczegółowo opisuje w swoim zbiorze opowiadań *Wielki sen o niebie* Sam Shepard (grający notabene w *Nie wracaj w te strony* Wender-

sa). Takie przestrzenie mijają chociażby pędzący na harleyach protagoniści *Swoobodnego jeźdźcy* (*Easy Rider*, 1969). W słynnym debiucie Dennisa Hoppera dostrzega się wyraźny kontrast między pięknem przyrody a brzydotą krajobrazu zniszczonego przez cywilizację. W zbliżony sposób skonstruowany jest również *Zabriskie Point* (1970) Michelangela Antonioniego. Tak znany z płócien Hoppera przydrożny bar, do którego trafia główna bohaterka Daria, symbolizuje tu znów „Amerykę przeszłości”, w której zatrzymał się czas. Wypadałoby wymienić tutaj jeszcze jeden film zrealizowany przez wspomnianego Rafelsona – *Pięć łatwych utworów* (*Five Easy Pieces*, 1970) – z wciąż przemieszczającym się z miejsca na miejsce pianistą granym przez Jacka Nicholsona. Goodrich pisze: *Często wydaje się, że malarz przyjmuje punkt widzenia osoby podróżującej (...). Godne uwagi, jak wiele jego obrazów związanych jest z przemierzaniem się: tory kolejowe, autostrady, stacje benzynowe, hotele i motele. Powiedział mi, że bardzo często tematy jego prac przychodzą mu do głowy, gdy jest w drodze. (...) Na przykład na obrazie „Zbliżając się do miasta” starał się oddać emocje człowieka siedzącego w pociągu, który wjeżdża do obcego miasta – zainteresowanie, ciekawość, strach. „Poznajesz charakter miejsca najpełniej, kiedy do niego właśnie przyjeżdżasz lub je opuszczasz” – dodawał malarz<sup>16</sup>. Z kolei w jednej z rozmów z dziennikarzem artysta wyznał: *Najważniejsze jest dla mnie przemierzanie się. Nie ma pan pojęcia, jak pięknymi stają się rzeczy, kiedy się podróżuje*<sup>17</sup>. Nie chodzi więc jedynie o wspólność pewnych składników krajobrazu utrwalonego na obrazach i w przypominanych filmach. Wydaje się, że Hopper wyklada tutaj poniekąd jedno z założeń ideologii kina drogi.*

Specyficzny świat rodem z płócien malarza przeziiera w filmach przedstawiających dawną Amerykę z jej lokalną architekturą, obyczajowością i mieszkańcami bądź – zwracając kategorię gatunkową – w scenerii (oraz przesłaniu) kina drogi. Oprócz podobieństw cech Hopperowskiego pejzażu występujących w tych utworach ważna jest także zbieżność tematyki, czyli spleenu i wyobcowania postaci, pustki i jałowości życia w metropoliach lub miasteczkach (na co wskazywali znawcy sztuki malarza).

Można również pokusić się o stwierdzenie, że Hopper uwiecznił na swoich pracach *non-places*. Pojawiające się na jego obrazach oświetlone witryny sklepów czy wijące się drogi są zapowiedzią (odpowiednikiem) współczesnych sieciowych sklepów samoobsługowych i obwodnic, tak charakterystycznych dla podmiejskich przestrzeni zachodniego świata – miejsc odhumanizowanych, pozbawionych przejawów indywidualizmu. Takie „nie-miejsca” fotografuje z upodobaniem Kanadyjczyk Jeff Wall. Sam Shepard w opowiadaniu *Nieuczciwe pytanie* świetnie oddaje atmosferę owych obszarów: *Zaparkowałem na ogromnym, niemal pustym parkingu przylegającym do Rainbow Foods, parkingu, z którym kiedyś zapewne wiązano wielkie nadzieje. Teraz znajdowały się na nim zaledwie trzy żółte auta, skupione razem, zapewne należące do personelu, prawdziwe rozklekotane gruchoty z Minnesoty, ze śladami rdzy spowodowanej srogimi śnieżycami oraz solą sypaną na drogi. Chłopak w długim zielonym fartuchu i czapce baseballówce włożonej tył na przód pchał przed sobą długi sznur sklepowych wózków; odprowadzał je z powrotem do automatycznych drzwi Rainbow Foods. Wyłączyłem zapłon i obserwowałem, jak jego chuderlawe ciało zmaga się z ciężarem wózków, popychając je powoli wzdłuż witryn opuszczonych, już niedziałających sklepów*

*i punktów usługowych: Pałacu Zwierząt, Manikiuru u Nory, Wywoływania Zdjęć w 24 Godziny. (...) Stałem przez dłuższą chwilę na niemal pustym parkingu, patrząc na auto, obserwując migające światła i wsluchując się w odgłos klaksonu, aż spostrzegłem, że chłopak pchający wózki zatrzymał się i wpatruje się we mnie, jakbym mógł być niebezpieczny. Uśmiechnąłem się i pokazałem w jego kierunku pilota. Natychmiast uciekł z transportem wózków w stronę wejścia Rainbow Foods. Ogarnęło mnie nagle przemożne uczucie wolności i osamotnienia*<sup>18</sup>.

Monotonie *non-places* pokazuje Jarmusch (między innymi w *Inaczej niż w raj*), ale także Richard Linklater, kreślący w swoich filmach portret młodych ludzi z pokolenia X. Zagubieni w życiu bohaterowie *Na przedmieściach* (*SubUrbia*) większość czasu spędzają właśnie pod supermarketem stojącym na odludziu.

### **Podróż ojca i syna. Droga do Zatracenia Sama Mendesa**

W galerii Hopperowskich postaci znajduje się z pewnością główny bohater *Drogi do Zatracenia* (*Road to Perdition*, 2002) Sama Mendesa. Michael Sullivan (grany przez Toma Hanksa) jest zawodowym mordercą pracującym dla irlandzkiej mafii, na której czele stoi John Rooney (Paul Newman). Sullivan mieszka wraz z żoną i dwoma synami w dużym domu na obrzeżach miasta. Pewnego dnia pozory spokojnego mieszczańskiego życia znikają. Starszy z synów, Michael junior, najpierw widzi ojca chowającego broń, potem – ukrywszy się w jego aucie – jest świadkiem dokonanego przez niego i współnika zabójstwa (na zlecenie „ojca chrzestnego” gangu). Obiecuje milczeć i zdarzenie nie pociągnęłoby za sobą prawdopodobnie dalszych następstw, gdyby nie zawiść mężczyzny towarzyszącego tamtej nocy Sullivanowi. Connor Rooney bowiem, syn nieudacznik szefa mafii, nie może zaakceptować uczucia, jakim jego ojciec darzy Michaela (jest on przybranym synem Rooneya wziętym z sierocińca). W akcie zazdrości Connor zabija żonę Sullivana i jego młodszego syna. Michael, świadomy grożącego mu niebezpieczeństwa, musi uciekać. Chce dotrzeć z ocalałym chłopcem do położonego nad morzem miasteczka Perdition, gdzie mieszka rodzina zabitej żony. Wpierw zatrzymuje się jednak w Chicago i prosi o pomoc prawą rękę słynnego Ala Capone. Ten jednak odmawia i – naradzając się ze starym Rooneyem – w ślad za Sullivanami wysyła wykonawcę wyroków, psychopatycznego fotografa miejsc zbrodni oraz ludzkich zwłok. Od tego momentu widz obserwuje zmagania Sullivana pragnącego za wszelką cenę uchronić małego Michaela ze śledzącym ich Maguire’em. W finale Sullivan zabija obu Rooneyów i dociera do Perdition. Tam ginie z rąk Maguire’a. Mały Michael wraca do domu farmerów poznanych w czasie ucieczki.

Film Mendesa zagęszcza i kumuluje klasyczne wątki kina gangsterskiego. Dramat ten jest zorganizowany wokół opozycji mistrz – uczeń (stary Rooney – Sullivan) i kontrastowych charakterów w obrębie jednego obozu (Sullivan – Connor Rooney). Thomas Schatz, który rozwinął koncepcję *konfliktu kulturowego*, uważa, że istotą filmu gangsterskiego jest opozycja natura – kultura przeniesiona w warstwie fabuły na płaszczyznę emocjonalną i tam zastępczo rozwiązana<sup>19</sup>. Pozostałe wyróżniki gatunku filmowego według Charlesa F. Altmana<sup>20</sup> to: powta-

rzalność (podstawowym konfliktem są wewnętrzne rozgrywki w gangsterskiej „famili” i ostateczny upadek postaci granej przez Hanksa), kumulacyjność (zestaw obrazów, sytuacji i tematów charakterystycznych dla kina gangsterskiego), przewidywalność (wydarzenia zmierzające do tragicznej śmierci bohatera), nostalgiczność (akcja filmu rozgrywa się w 1930 r., są to lata Wielkiego Kryzysu i okresu prohibicji), wreszcie symboliczność. Jak pisze Helman: *Najbardziej rozległą ikoną kina gangsterskiego jest (...) samo miasto – metafora zamknięcia, uwięzienia, korupcji i zepsucia* <sup>21</sup>. Sullivan jest typowym samotnym „miejskim wilkiem” zagubionym w „asfaltowej dżungli” – mrocznym mieście-molochu. Wie, że tylko wyjazd do nadmorskiego miasteczka, może uratować jego i syna. Poza tym dom ubogich farmerów, w którym ranny zmuszony jest się zatrzymać, kojarzy się z „krajną dzieciństwa” i nadzieją na lepsze życie. Ostatnią cechą wymienioną przez Altmana jest specyficzna funkcjonalność. W tym przypadku można stwierdzić, że omawiany film opowiada nie tylko o patologii społecznej, ale i *ujawnia (...) ukryte, nierozwiązywalne sprzeczności trapiące społeczeństwo jako całość* <sup>22</sup>.

Mendes, jak inni współcześni twórcy filmów gangsterskich, ukazuje środowisko mafii w sposób malowniczy (choć bardziej powściągliwie niż Coppola w *Ojcu chrestnym*), akcentując religijność i obrzędowość obyczajów. Poza tym skupia się na czynniku rzadko w dawnych filmach eksponowanym, a mianowicie na psychice bohatera i jego relacjach z rodziną. Wspólna ucieczka ojca i syna przed zagrożeniem przywodzi na myśl kino drogi. Potwierdzają to elementy ikonografii typowej dla tego gatunku: obrazy bezkresnych przestrzeni, małych miasteczek lub barów na odludziu (puste krajobrazy mają tu przede wszystkim oddawać atmosferę lat Wielkiego Kryzysu). Z kolei motyw samotnego ojca walczącego o dobro swojego dziecka czy proces dojrzewania rodzica do ojcowskiej miłości jest już charakterystyczny dla melodramatu rodzinnego.

Scenariusz filmu został stworzony na podstawie rysunkowej noweli Maxa Allana Collinsa oraz Richarda Piersa Raynera. Mendes podkreślał, że jego intencją było, by film został opowiedziany obrazami <sup>23</sup>. Aktorzy poruszali się we fragmencie przestrzeni zdjęciowej ograniczonej ramą kadru, a rejestrująca ich kamera pozostawała najczęściej nieruchoma <sup>24</sup>. *Każde ujęcie – jak u Hoppera – musi opowiadać historię* – mówi reżyser <sup>25</sup>. Zdaniem Raya Zone’a *Mendes niczym Hopper stara się, by przestrzeń, w której umieszcza bohaterów, była wizualnym kluczem do zrozumienia emocji panujących w ukazanej scenie* <sup>26</sup>. Malarz stosował w swoich pracach teatralny i filmowy „chwyt przemilczania” mogący wyrazić więcej aniżeli słowa. Podobnie czyni Mendes, ograniczając w swoim filmie dialog do minimum. Scena z pogrzebu, w której Michael Sullivan gra na fortepianie razem z Johnem Rooneyem, wiele mówi o łączącej ich więzi. Ujęcie ich obu obejmujących się za plecami Connora Rooneya z kolei uzmysławia, że biologiczny syn jest mniej kochany i doceniany przez swego ojca.

Wydaje się, że właśnie wątek ojciec – syn jest tu zasadniczy. Przez to ten gangsterski film z elementami melodramatu ojcowskiego nabiera pewnych cech przypowieści. Rodzony syn Johna jest znerwicowanym nieudacznikiem, więc ten całą swą ojcowską miłość przelewa na syna przybranego. To wzbudza w Connorze uczucie zazdrości, które doprowadza go do morderstwa. Connor niczym Kain pragnie przypodobać się ojcu i nie może zaakceptować, że ten woli drugiego syna.

Gdy stary Rooney dowiaduje się, że to Connor zabił rodzinę Michaela, wpada w szal i zrozpaczony bije rodzzonego syna, po chwili jednak tuli go w ramionach. *Będę oplakiwał stratę syna* – mówi zrozpaczony do Michaela, gdy już wie, że nie da się cofnąć pewnych decyzji. Z kolei Sullivan, chcąc chronić własne dziecko, nie może postąpić inaczej, musi zastrzelić swojego opiekuna, Johna Rooneya, na co ten zresztą jest przygotowany. *Cieszę się, że to ty* – szepcze szef gangu, gdy płaczący Michael wymierza broń w jego kierunku.

Interesujące są relacje łączące Sullivana i jego synów. Mendes nie poprzestaje na ukazaniu Sullivana uczącego się podczas „wymuszonej podróży”, jak być dobrym ojcem (co stanowi najczęstszy wątek formuły melodramatycznej). Także Michaelowi juniorowi każe szybko ukształtować swój charakter i dojrzeć. Już przez pierwsze zetknięcie się ze śmiercią na pogrzebie matki i brata chłopiec wkracza w świat dorosłych. Następną sceną, w której oczy dwunastolatka spotykają się z martwym spojrzeniem zastrzelonego w magazynie człowieka, oznacza, że od tego momentu młody Sullivan przestaje być bezpieczny. Symbolem dzieciństwa, które Michael bezpowrotnie traci, staje się jego rower porzucony pod domem (przypomina się *Różyczka* ze słynnego dzieła Orsona Wellesa). Ich ucieczka staje się więc swoistą podróżą emocjonalną, podczas której obaj „dorastają”, odnajdują dobry kontakt i zbliżają się do siebie.

Tytułowe *Perdition*, do którego zmierza Michael, jest nie tylko uroczą położoną miejscowością w stanie Michigan. Oznacza także – poza przyjętym w polskim tłumaczeniu filmu „zatraceniem” – „wieczne potępienie”. Sullivan jako gangster egzystuje poza ustanowionym i przestrzegany przez społeczeństwo prawem. Co istotne, swoimi czynami łamie także prawo boskie. Już jedna z wcześniejszych scen filmu sugerowała tragiczną śmierć bohatera. Michael schodzi do mieszczącego się w piwnicy rzekomego klubu bilardowego (w rzeczywistości baru z alkoholem i domu publicznego). Tam przemierza kolejne sale lokalu. Najpierw znajduje się w pomieszczeniu oświetlonym zielonymi żarówkami, następnie niebieskimi, na końcu zaś – czerwonymi. Zdaje się, że Sullivan zstępuje tu ze świata żywych do krainy zmarłych lub samego piekła. Wyczuwa się w utworze dominującą aurę fatalizmu. Pod koniec jedynym ocalałym wrogiem Sullivana okazuje się Maguire. W jednym z ujęć wchodzi on do pokoju motelowego, w którym wcześniej mieszkali Sullivanowie. Jego sylwetka rzuca wtedy na podłogę gigantyczny cień. Trudno nie odnieść wrażenia, że to ciemne odbicie psychopatycznego mordercy staje się obrazem Losu (jak miało to miejsce w filmach ekspresjonistycznych).

Pozornie zaskakujące wydawać się może zestawienie nazwy miasteczka z jego sielankowym wyglądem. Błękit bezkresnego morza i biel piasku – po przeważających w filmie klaustrofobicznych nocnych scenach miejskich – pozwalają widzowi odetchnąć, choć nie niwelują napięcia.

W większości zdjęć operator Conrad L. Hall znacznie ogranicza barwną paletę, skupiając się jedynie na – będących ważnym środkiem ekspresji<sup>27</sup> – zimnych kolorach (głównie zieleniach i szarościach). Ma to zapewne korespondować z sytuacją głównych bohaterów, ale też oddawać atmosferę panującą w Ameryce lat trzydziestych. W jednym z początkowych ujęć Mendes pokazuje małego Michaela mijającego na rowerze opuszczone hale brudnych fabryk i przeciskającego się przez kroczący ciemnobrunatny tłum ludzi. Do złudzenia przypominają oni pozbawione życia duchy. „Zew-

nętrzny obraz” jest zarazem „pejzażem wewnętrznym” przedstawianych w nim postaci (co jest tak charakterystyczne dla malarstwa Hoppera).

Tak jest i w innych scenach, gdy kamera Halla przemierza puste korytarze w domu rodzinnym Sullivanów. Dostrzega się dystans, jaki dzieli jego mieszkańców. Ciemność i zimne barwy ścian potęgują tylko poczucie odosobnienia; wskazują na sekrety rodziny w sposób oczywisty oddalające ją od siebie. Uczucie alienacji potęguje często stosowany plan ogólny, który sprawia, że aktorzy „giną” w otoczeniu, jak w scenie oczekiwania Michaela na powrót ojca w dużym i opustoszałym pomieszczeniu hotelowym. To zamiłowanie do unikania zbliżeń ponownie przywodzi na myśl Hoppera-voeyura obserwującego z odległości swoich bohaterów. W scenie zabójstwa Johna Rooneya przesuwaną się w nocnej scenerii kamera przygląda się ludziom w oświetlonych wnętrzach (jak na płótnie *Okno nocą*), w innej Maguire przez hotelowe okno podgląda wydarzenia w stojącym naprzeciw budynku (jak w *Pokoju w Brooklynie*, gdzie siedząca tyłem do widza kobieta patrzy na rozciągającą się po przeciwległej stronie kamienicę z czerwonej cegły).

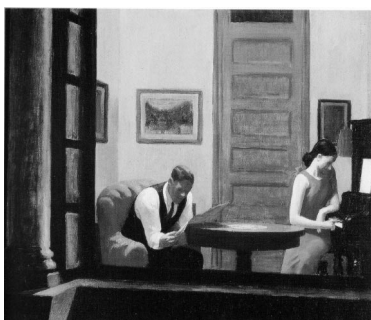
Oczywistą inspiracją dla autora zdjęć musiał być klasyczny czarno-biały film gangsterski. Hall w swoim upodobaniu do ekspresyjnie wykorzystywanych kontrastów jasności i ciemności oraz eksponowania funkcji cienia przypomina operatorów z lat 30. Wyludnione ulice i lokale, tanie bary, osoby w pustych pokojach – wszystkie te elementy, znamienne dla obrazu Ameryki prezentowanej na pracach malarza, pojawiają się na ekranie. Można ponadto odnaleźć kadry przypominające konkretne dzieła. Ujęcia z Sullivanem strzelającym do Rooneya, gdzie mroczne i mokre ulice są oświetlane przez pojedyncze latarnie, są podobne do *Nocnych cieni*. Na tej akwafortcie malarz używa ptasiej perspektywy i przekątnych, które dynamizują kompozycje. Przedstawia szeroki chodnik u zbiegu dwóch ulic obserwowany z dużej wysokości. Wydaje się, że to anonimowy Hopperowski podglądacz patrzy przez okno mieszkania znajdującego się na wyższych piętrach lub też skierowana w dół kamera rejestruje ruch uliczny. Niewidoczna latarnia rzuca snop jaskrawego światła. Jej długi i gruby cień przecina chodnik i jezdnię prawie pośrodku. Do tej biegnącej ukosem czarnej kreski zbliża się pośpiesznie mężczyzna. Światło latarni powoduje, że jego mała, całkowicie bezbronna postać pozostaje „wykluczona” z otaczającej go krainy ciemności. Tonące w mroku krawędzie ukazanej sceny wyglądają, jakby stanowiły odrębny świat, niedostępny ani dla kroczącego przechodnia, ani dla widza. Wysoki punkt widzenia bowiem wciska przedstawionego człowieka w ziemię, pomniejsza go, czyni *bezzadnym i samotnym*<sup>28</sup>; *ofiara*<sup>29</sup>.

Kadr z Sullivanami siedzącymi w pustym barze tyłem do widza to z kolei *Nocni włóczędzy* z przeszklonym narożnym barem na rogu ciemnej, opustoszałej ulicy. Ujęcie biblioteki publicznej pełnej czytelników przypomina *Chair Car*, szczególnie w sposobie ukazania światła wpadającego z zewnątrz. Na tym pokrewieństwo z płótnami malarza się nie kończy. Na plan pierwszy wysuwa się w filmie motyw alienacji, także w tłumie. Mały Michael w zupełnej samotności przeżywa śmierć matki i brata. W scenie w bibliotece siedzi pośród ludzi i płacze. Nikt jednak nie zauważa jego rozpacz. W równoległych ujęciach kamera przedstawia jego ojca czekającego w hotelowym korytarzu na Franka Nittiego. Sullivan siedzi obok kilku mężczyzn. Trzyma kapelusz w dłoniach. Jest tu zupełnie sam, pogrążony w myślach.





*Psychoza*, reż. Alfred Hitchcock (1960)



*Room in New York* (1932)



*House by the Railroad* (1925)



*Okno na podwórze*, reż. Alfred Hitchcock (1954)

**Tu wszystko jest płaskie i puste.**  
***Ostatni seans filmowy Petera Bogdanovicha***

*Ostatni seans filmowy* (*The Last Picture Show*, 1971) Petera Bogdanovicha (zrealizowany na podstawie powieści Larryego McMurtry'ego) jest opowieścią o małym północnoteksańskim miasteczku na początku lat 50., gdzie – jak mówi jedna z jego mieszkank – *nawet kichnięcie odbija się echem*. Anarene należy do miejsc, przez które przejeżdża się przypadkiem, ciesząc się w duchu, że się w nich nie mieszka. To zapadła dziura oferująca jedynie ciężką pracę na platformach wiertniczych. Bogdanovich pokazuje jeden rok z życia dwóch szkolnych przyjaciół, Sonny'ego (Timothy Bottoms) i Duane'a (Jeff Bridges). Jedyną rozrywkę w mieście zapewniają im bar, podupadające kino Royal i rozsypująca się sala bilardowa, których to właścicielem jest ostatni w okolicy kowboj starej daty – Sam zwany Lwem. To on jest dla Sonny'ego autorytetem. Zastępuje mu ojca, bo z rodzonym chłopak nie potrafi nawiązać kontaktu. Obaj często razem spędzają czas, jadąc nad pobliskie jezioro. We wspólnych wyprawach towarzyszy im zawsze Billy – upośledzony chłopiec całe dni spędzający na zamiataniu lokali Sama i ulicy, przy której się mieszczą.

W Anarene mieszka również Jacy Farrow – wyrachowana, blondwłosa koleżanka Sonny'ego i Duane'a (obaj są nią zauroczeni); jej znudzona matka (jak się okaże, dawna wielka miłość Sama), słuchająca zwierzeń klientów kelnerka czy też zgorzkniała żona trenera futbolowego (z którą Sonny romansuje). Ich życie w peryferyjnym miasteczku nieopodal granicy z Meksykiem to w istocie dojmująca nuda, niemoc i pustka.

Urodziwa Jacy urozmaica sobie egzystencję prowincjonalnej *femme fatale*, kokietując kolejnych mężczyzn i oddając się nietrwałym romansom. To ona doprowadzi do kryzysu przyjaźni Sonny'ego i Duane'a. Sonny straci oko, zrezygnowany Duane zdecyduje się za to pojechać na wojnę do Korei. Przed wyjazdem jednak obydwaj pogodzą się, zdawszy sobie sprawę z bezsensowności kłótni (bo Jacy i tak, nie zważając na nich, wyjedzie z Anarene).

Wszyscy bohaterowie przeżywają rozczarowania uczuciowe. Lois i Ruth męczą się w nieudanych związkach małżeńskich, Duane musi pogodzić się z niewiernością Jacy, z kolei zagubiony Sonny po rozstaniu ze swoją pierwszą sympatią wdaje się w ryzykowny romans ze starszą kobietą, porzuca ją dla Jacy, by na końcu ponownie do niej wrócić.

Film Bogdanovicha utrwała w istocie gorzki obraz beznadziei, smutku i rozczarowania; marzeń i planów, które łatwo przegrywają w starciu z rzeczywistością. Wszystkie zdarzenia uznawane za ważne zostały tu oczyszczone z piękna i doniosłości. Życie nie musi być pełne niespodzianek i spełnionych oczekiwań, a codzienny trud może być daremny.

Joseph, postać ze *Stanu zawieszenia* Saula Bellowa, zamknięty z własnej woli w czterech ścianach pokoju, rozważał: *Goethe miał rację twierdząc, że kontynuowanie życia oznacza nadzieję. (...) Największe okrucieństwo to pozbawić nadziei, lecz nie całkiem życia. Dożywotnie więzienie to coś takiego*<sup>30</sup>. Mieszkańcy Anarene są ludźmi, którzy utracili wszelkie smaki egzystencji. Miasteczko staje się przez to miejscem, na które są skazani. I nie dotyczy to jedynie osób w wieku Ruth Popper czy matki Jacy. Także wkraczający dopiero w dorosłe życie nie

potrafią wydobyć się z marazmu, jak gdyby przeświadczeni, że każda zmiana jest skazana na niepowodzenie (czego dowodzi nieudana próba wyjazdu Jacy i Sonny'ego do Oklahomy). *Tu wszystko jest płaskie i puste* – narzeka Lois Farrow w rozmowie z córką. Anarene jest takie jak jego mieszkańcy: zniszczone i zaniedbane, a co za tym idzie – smutne (czerni i biel obrazu oraz powolny rytm narracji dodatkowo wzmacniają wrażenie dominującego spleenu). Jean Mitry, pisząc o ekspresjonizmie filmowym, zwracał uwagę na charakterystyczną stylizację dekoracji prowadzącą do wzmocnienia i podkreślenia pewnych aspektów rzeczywistości, symbolikę dramatu pokazywaną przez symbolikę rzeczy. Twierdził, że przedmiot ma *własną prawdziwą realność*, ale ponadto *obarczony jest znaczeniem abstrakcyjnym; staje się „znakiem”*<sup>31</sup>.

Całkowity zastój panujący w miasteczku wzmaga psychiczną stagnację ludzi chadających po jego ulicach. Film zaczyna się od powolnej panoramy opisującej główną ulicę Anarene pełną niewysokich, upstrzonych sztyldami budynków o płaskich dachach. Wśród nich wyróżnia się jedynie fasada kina Royal. Kamera Roberta Surteesa mija kolejne budowle ludzaco do siebie podobne: sklepy, hotel i znajdującą się tuż przy nim stację benzynową z zepsutym neonem *Texaco*. Ponad ziemią wznoszą się wysokie słupy telegraficzne z płaczącymi się drutami i linie świateł drogowych. Ulica jest wyludniona. Tylko w oddali widać kilka przejeżdżających samochodów. Jęczący silny wiatr unosi liście i śmieci, wzbija kurz i piach. Jego potężny szum znacznie potęguje pustkę przedstawionej przestrzeni.

Porywisty wiatr dociera do Anarene co roku o tej samej porze. Ujęcia miasteczka, w których podmuch uderza drzwiami wyludnionych lokali, pełnią funkcję ramy otwierającej i zarazem zamykającej film (w czołówce kamera rozpoczyna prezentację miasteczka od kina Royal, w zakończeniu zaś zatrzymuje się na nim, czyniąc go tym sposobem „bohaterem, który bezpowrotnie odszedł”). Wiatr nie przynosi żadnych zmian. Wydaje się raczej siłą uniemożliwiającą bohaterom jakiegokolwiek działania. Wszystko wróciło do punktu wyjścia. Jest tak, jak było.

*Wszystko jest tak straszliwie brzydkie i niedopracowane, kiedy tu wracam – zwierzał się Hopper swojemu przyjacielowi*<sup>32</sup>. *Chociaż większość obrazów malarza przedstawia życie w metropolii (...), ich głównym tematem jest również brzydota i frustracja życia na prowincji; egzystencja, w której niemożliwe są romantyczne spełnienie i zaspokojenie duchowych wartości* – pisze Sam Hunter<sup>33</sup>. Hopperowskie miejsca są pozbawione cech charakterystycznych, oryginalnych architektonicznie budowli, są nijakie, do znudzenia powtarzalne. Anarene ma coś z klimatu większości miasteczek uwiecznionych przez malarza, chociażby na obrazach *Niedzielny poranek*, *Wschodni wiatr nad Weehawken* czy *Świt w Pensylwanii*.

W filmie jest wiele scen, w których Sonny-outsider przygląda się okolicy. Gdy po miłosnym spotkaniu z Ruth jedzie autem ciemną ulicą, widzi z oddali Sama i Billy'ego krzątających się w jasnej sali bilardowej oraz Genevieve rozmawiającą w barze z klientami. Mija kino z samotną bileterką siedzącą w środku reklamujące premierowy film z Jamesem Stewartem, *Winchester 73*. Sposób przedstawienia Anarene z perspektywy jadącego samochodu – poza oczywistymi odniesieniami do Hopperowskich obserwacji – przypomina typową dla jego obrazów horyzontalną kompozycję. Ogólny kształt namalowanego budynku jest u niego najczęściej prostokątem, z zaledwie kilkoma pionowymi elementami „przerywającymi” ciągłość<sup>34</sup>. Takim specyficznym kadrowaniem często „ucinał”

dachy domom lub widniejące na nich szyldy. Przykładem tak skonstruowanego obrazu jest między innymi wymieniony wyżej *Niedzielny poranek*, gdzie rząd domów widziany jest od frontu w linii prostej, tak że główne linie są dokładnie poziome. Łamią je tylko stojące formy w postaci szyldu zakładu fryzjerskiego oraz hydrantu, a także ciąg delikatnie zróżnicowanych drzwi wejściowych oraz okien. Nie ma tu śladu ludzkiej obecności, tylko rzędy pustych wystaw i przysłoniętych okien. Tak szczególna dla malarza konstrukcja kadru pojawia się też w innych momentach filmu, na przykład w scenach, w których Sonny i Duane razem ze swoimi dziewczynami rozjeżdżają się do domów po wyjściu z kina lub w scenie pożegnania Duane'a wyjeżdżającego do Korei. Trudno jest za to doszukać się u Bogdanovicha podobieństw do konkretnych płócien malarza. Można raczej mówić o pewnej zauważalnej zgodności przynębiającej scenerii i atmosfery. Ponadto Sonny, który ogląda okolice Anarene czy też cicho rozpacza, często w zupełnym osamotnieniu (jak ma to miejsce w scenie po pogrzebie starego kowboja, gdy jedzie ze znajomymi w aucie) kojarzy się z Hopperowskim bohaterem. Kiedy siedzi zamarły w bezruchu na opustoszałym chodniku i patrzy na mrugające światła drogowe, przywodzi na myśl wszystkich zamkniętych w sobie ludzi portretowanych przez malarza (na przykład przygarbionego mężczyznę na obrazie *Niedziela*).

Reżyser stara się przywołać nastrój wczesnych lat 50. W ścieżce dźwiękowej wciąż pobrzmiewają szlagiery z tamtego okresu, w tym pamiętne *Blue Velvet*, a także liczne piosenki country Hanka Wiliamsa. W kinie Royal są wyświetlane właśnie *Winchester 73* Anthony'ego Manna i *Ojciec narzeczonej* Vincente Minnellego – oba filmy miały premiery w 1950 r. Na ciemnej sali siedzi jednak tylko garstka ludzi, przeważnie nastolatków, którzy przychodzą tu głównie po to, żeby się przytulić w ciemności. Zatraskana bileterka skarży się Sonny'emu i Duane'owi: *Nikt już nie przychodzi na projekcje. Dzieciaki bez przerwy oglądają telewizję. Kino nie nadaje się już nawet do prażenia kukurudzy* – stwierdza z kolei jeden z mieszkańców na wieść o zamknięciu lokalu Sama. Rzeczywiście kino nikomu nie jest już potrzebne. W mieszkaniach Ruth i Farrowów rozlegają się radosne dźwięki programów rozrywkowych, którymi ówczesna telewizja bawiła widzów.

Cały film zresztą można uznać za smutno-sentymentalny i jak się okaże, nieco przewrotny hołd złożony wielkiemu hollywoodzkiemu kinu, bezlitośnie konfrontujący hollywoodzkie fabuły z małomiasteczkową rzeczywistością. Najdobitniej ukazuje to scena randki w kinie, kiedy w ciemnej sali Sonny siedzi ze swoją dziewczyną, a na ekranie wyświetlany jest *Ojciec narzeczonej* Minnellego. Zbliżenie twarzy ślicznej Elizabeth Taylor towarzyszy Sonny'emu, gdy się całuje. Chłopak nie zwraca jednak uwagi na tulącą się do niego młodą kobietę – patrzy tylko na aktorkę. Jego sympatia jest rozczochrana, ordynarna i gderliwa. Głośno żuje gumę i złości się na niego, że zapomina o rocznicy ich związku. Postać na ekranie zaś jest ideałem czy – jak to ujmuje Alicja Helman, pisząc o bohaterach seriali – *bóstwem Olimpu*<sup>35</sup>, które zstąpiło na ziemię i mieszka z rodzicami w dużym mieszczańskim domu pełnym obrazów. Jacy, która spóźniona także pojawiła się w kinie, w świetle padającym z ekranu całuje się z Duane'em. Wtedy jej twarz i blond loki srebrzyście lśnią. Taką widzi ją siedzący nieopodal Sonny, ale i – po raz pierwszy – widzowie filmu Bogdanovicha. Ta metoda prezentacji postaci dziewczyny umiejscawia ją w „panteonie” kobiecych gwiazd kina. Dlatego też z pewnością Jacy staje się obiektem marzeń nieśmiałego Sonny'ego.

Dalsze wydarzenia pokażą jednak, że jako człowiek z krwi i kości jest w istocie rozkapryszona, nieznośna i płytką. Również Sam-Lew (mimo swoich zalet), reprezentant westernowego wzorca męskości, w małomiasteczkowej rzeczywistości przypomina raczej karykaturę kowboja. Wydaje się śmieszno-żałosny, kiedy w nieodłącznym kapeluszu na głowie, wspomina: *Pierwszy raz napoiłem tu konie jakieś czterdzieści lat temu...* Kamera rejestruje wtedy bezkresną wodę oraz suche gałęzie drzew i badyle krzaków nad nią rosnących.

*Ojciec narzeczonej* wyświetlany w Royalu przedstawia żyjącą w wymyślonym świecie idylliczną rodzinę z jej pseudoproblemami. Jak bardzo ta wydumana rzeczywistość filmowa odbiega od nudnej egzystencji mieszkańców Anarene widać chociażby w scenie, gdy młodzi wychodzą z kina na ciemną i pustą ulicę lub w następnej, kiedy Sonny usiłuje w ciasnym i zimnym samochodzie kochać się ze swoją dziewczyną. Kino musi wymieść szarość życia zbyt porządnego, życia zbyt ubogiego w zdarzenia, zbyt zamkniętego w rutynie. *Nie jesteśmy bohaterami i nasz los jest szary (...)* – uważał Patrik Brion<sup>36</sup>.

### **Spóźnieni kochankowie. Co się wydarzyło w Madison County (Bridges of Madison County, 1995) Clinta Eastwooda**

Po śmierci Franceski Johnson w 1987 roku jej dorosłe dzieci dowiadują się od adwokata, że ostatnią wolą matki było poddanie jej ciała kremacji i rozrzucenie prochów z mostu Rosemana. Carolyn i Michaela dziwi ta prośba. Wśród rzeczy pozostałych po matce znajduje się pudło ze zdjęciami, których wcześniej nie widzieli, z miłosnymi listami podpisanymi przez nieznanego im mężczyznę, Roberta i jego testamentem z 1982 roku z nakazem, by jego prochy również zostały rozsypane z tego zabytkowego mostu. Na dnie drewnianego pudła znajduje łańcuszek Franceski, aparaty fotograficzne i list adresowany do nich. W nim matka *porządkuje swoje sprawy* i wyjawia swój romans z Robertem Kincaidem, fotoreporterem „National Geographic”, do którego należały te przedmioty. Z trzech grubych zeszytów pamiętnika matki dzieci dowiadują się, co się naprawdę wydarzyło przed laty.

W 1965 roku czterdziestopięcioletnia Francesca Johnson była gospodynią domową. Z mężem Richardem i nastoletnimi dziećmi mieszkała na małej farmie w hrabstwie Madison w stanie Iowa. Nie zamierzała jechać z Richardem i dziećmi na kolejne targi Illinois. Cztery najbliższe dni chciała spędzić wreszcie sama. Rankiem dnia następnego przypadkiem pojawił się rozwiedziony samotnik, Robert Kincaid, który zgubił się, szukając jedynej miejscowej atrakcji – krytego mostu Rosemana. Francesca tłumaczy mężczyźnie, jak dojechać do celu, gdy ten jednak nie jest w stanie zapamiętać wszystkich wytycznych, wsiada z nim do auta. W ten sposób rozpoczął się krótki, bo trwający zaledwie cztery dni, romans dwojga dojrzałych ludzi.

Gatunek melodramatyczny jest, zdaniem Stachówny, zbiorem *ściśle skodyfikowanych reguł i konwencji*<sup>37</sup>: *kobieta spotyka mężczyznę, oboje pokochali się od pierwszego wejrzenia, ale jakieś nieoczekiwane przeszkody stanęły na drodze ich szczęścia, udało się je pokonać i Los (...) nie pozwolił im zostać razem – kazał im się rozdzielić (...)*<sup>38</sup>. Filmowa opowieść o miłości *posługuje się emocjonalną metodą opowiadania: zagęszcza emocje, usuwa motywację intelektualną, wprowadza jeden podstawowy kanon uczuciowy, bazujący zawsze na tym samym nastroju emocjonalnym,*

redukuje i upraszcza rzeczywistość, posługuje się gotowymi schematami<sup>39</sup>. Przyjmując za Stachówną definicję melodramatu jako nośnika konserwatywnej ideologii, można uznać, że Francesca Johnson nie znajdzie spełnienia z powodu *uświęconego porządku społecznego*<sup>40</sup>. (Choć, jak się okaże, więź łącząca kochanków przetrwa wiele lat i nawet po ich śmierci będzie wywierać dobroczynne skutki, miłosna przygoda Franceski bowiem pomoże jej dorosłym dzieciom rozwiązać problemy rodzinne).

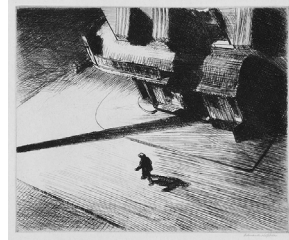
Schatz przypisywał każdemu gatunkowi filmowemu *dualizm ideologiczny*, pewien konflikt kulturowy, sprzeczność ze swej natury nierozwiązywalną<sup>41</sup>. Bohaterka filmu Eastwooda musi dokonać wyboru pomiędzy szczęściem osobistym a dobrem rodziny. Uczucie, którym obdarzy nowo poznanego mężczyznę, przegra z poczuciem obowiązku i zostanie poświęcone dla dobra jej bliskich. Widać więc znów, że melodramaty filmowe – pomimo swej pozornej naiwności – *przynoszą w jawnej lub głębokiej warstwie znaczeń skomplikowane przesłania dotyczące problemów moralności, praw ustanowionych w pewnych społecznościach i kar wymierzanych za złamanie obowiązujących norm postępowania*<sup>42</sup>. *Nie rozumiem amerykańskiej etyki rodzinnej, którą zahipnotyzowano cały kraj* – oburza się Kincaid w rozmowie z Franceską i spokojnie tłumaczy jej: *Nie robimy nic złego. Nie musisz tego ukrywać przed dziećmi*.

Postaci granej przez Meryl Streep w pewnym sensie odbiera się *samodzielność i niezależność*<sup>43</sup>. Francesca jest świadoma, że wyprowadzając się z domu, przyniosłaby hańbę rodzinie. *Plotki by ich zabiły* – mówi o Richardzie, Carolyn i Michaelu. I kiedy Kincaid prosi ją, by zmieniła decyzję i tak łatwo nie rezygnowała z uczucia, na które *czeka się całe życie*, stwierdza kategorycznie: *Jesteśmy dziełem swoich wyborów*. Stachówna pisze, że bohaterkom melodramatów – narzeczoną, żoną, matką i matroną – odmawia się prawa swobodnego wybierania. *Jedynie ladacznice zachowują w filmach pewną niezależność (...)*<sup>44</sup> – dodaje autorka. Ten *brak szacunku społecznego* jest jedną z *surowych kar* wymierzanych im za wspomnianą samodzielność, próbę odejścia od *tradycyjnego systemu wartości, niezłomnych zasad moralnych* patriarchalnych rodzin amerykańskich<sup>45</sup>.

Postać Roberta Kincaida można spróbować nazwać uosobieniem zbiorowych marzeń *znudzonych małżeństwem kobiet*<sup>46</sup>. Jest mężczyzną niezależnym i spontanicznym, pełnym pasji podróżnikiem, znawcą obcych kultur, cenionym artystą, poniekąd wiecznym „niebieskim ptakiem” *do nikogo nienależącym i kochającym wszystkich ludzi* – jak deklaruje. Nie przypomina zatem poczciwego i nudnego męża, któremu Francesca podaje codziennie gorącą kolację, gdy ten zmęczony wraca z pracy na farmie. Można odnieść wrażenie, że właśnie Kincaid jest tajemniczym samotnikiem w stylu Bogartowskim, a przy tym abstrakcyjną, wykreowaną, czysto filmową postacią – szczególnego rodzaju fantazmatem przeznaczonym dla kobiet (w rzeczywistości osobą pretensjonalną w swoim ukochaniu wolności i pasji poznawania świata). Z drugiej zaś strony nie można zapominać o aktorze grającym Roberta. Eastwood, który – jak zostało wspomniane – był od wielu lat etatowym „mocnym mężczyzną”, „brudnym Harrym” wprowadzającym porządek w amerykańskich miastach, jest tutaj mężczyzną dojrzałym, z twarzą pooraną zmarszczkami i ze zwiotczalnymi mięśniami, mężczyzną, któremu doskwiera upał. Trudno więc określać go jedynie jako ideał bohatera kobiecych snów. Dostrzega się raczej jego zwyczajność i słabości niegodne ekranowego „bóstwa”. Jednak próbę porównania go z mężem Franceski, Richardem, można śmiało nazwać konfrontacją marzeń z rzeczywistością. Dla kobiety, która nie jest nawet w stanie



*Droga do zatracenia*, reż. Sam Mendes (2002)



*Night Shadows* (1921)



*Nie wracaj w te strony*, reż. Wim Wenders (2005)



*Early Sunday Morning*  
(1930)

przypomnieć sobie, kiedy wzięła ślub, Kincaid jest mężczyzną imponującym. *Wysiadł pan z pociągu, bo było ładnie? Tak po prostu?* – dziwi się, gdy słyszy jego opowieść o krótkim pobycie w jej rodzinnym miasteczku Bari. Francesca zdążyła już zapomnieć o Włoszech, z których pochodzi, o swoich ambicjach i marzeniach. Fotograf na chwilę budzi ją z letargu, wytrąca z rutyny bycia żoną farmera i matką. Zakłóca spokój jej uporządkowanego, ale i monotonnego życia na amerykańskiej prowincji. Jego obecność sprawia, że w kobiecie ożywają utajone tęsknoty, bo pod maską pozornego spokoju kryje smutek i niespełnienie.

– *Jaki jest twój mąż?* – pyta Robert.

– *Bardzo czysty.*

– *Czysty?*

– *Tak... Nie tylko. Jest pracowity, czuły, uczciwy, łagodny, dobry dla dzieci.*

– *I pewnie podoba ci się życie w Iowa?*

– *(długa cisza) Tak.*

– *Śmiało. Przecież nikomu nie powiem.*

– *Powinam powiedzieć: Jest uroczo, spokojnie. Ludzie są mili. Na swój sposób. Pomagamy sobie (...). Ale nie o tym marzyłam za młodu.*

– *Niedawno coś sobie zapisałem. Często to robię w drodze. Coś takiego: „Dawne marzenia były dobre. Nie spełniły się, ale dobrze, że były”. Pomyślałem, że kiedyś mi się to przyda.*

Francesca nie jest pospolitą gospodynią domową. Interesuje się poezją (w strofach cytowanych przez Roberta potrafi rozpoznać wiersz Yeatsa). Kiedyś pracowała jako nauczycielka. Była dumna, gdy jeden z jej podopiecznych dostał się na studia medyczne. Na pytanie Kincaida, czy lubiła uczyć, odpowiada:

– *Czasami. Kiedy trafiłam na wyjątkowo zdolnego ucznia.*

– *Czemu to rzuciłaś?* – docieka on.

– *Dzieci... Richard chciał mnie mieć w domu.*

– *Brakuje ci tego?*

– *Nie myślę o tym* – i szybko zmienia temat.

Oboje z Robertem zdają sobie sprawę z przemijalności wszystkiego i z utraconego czasu – bezpowrotnych lat młodości, zmarnowanych szans i zaniechanych działań. Uczucie – *taką pewność, którą ma się tylko raz w życiu* (jak mówi Robert) – spotyka ich bowiem za późno.

To dzięki Kincaidowi Francesca przez chwilę wierzy, że może odmienić swoje dotychczasowe życie, na powrót stać się kobietą adorowaną i pożądaną. Wkłada kolczyki i sukienki, a z telefonu Roberta cieszy się jak nastolatka. Na moście Rosemana z ciekawością czyta inicjały zakochanych wyryte na drewnianych ścianach budowli. Z ukrycia obserwuje Roberta, delikatnie klepiąc się po policzkach, jak gdyby chciała ochłoniąć lub ocknąć się. Wieczorem po pierwszym spotkaniu, stojąc przed lustrem, patrzy na swoje nagie ciało. W dniu wspólnej kolacji zaś podgląda przez okno przebierającego się fotografa, wacha jego ubrania i wchodzi do wanny, w której wcześniej się kąpał. *Pomyślałam, że parę minut temu tu był. Woda spływała po jego ciele. Był w tym silny erotyzm. Wyczuwałam go we wszystkim, co miało związek z Robertem* – pisze w pamiętniku.

Piotr Piaszczyński pisze, że kobietom z większości płócien Edwarda Hoppera *dokucza cielesno-duchowa egzystencja: samotność, wyobcowanie, niespełnienie (w tym zmystowe), melancholia*<sup>47</sup>. Z pewnością sytuacja ta świetnie charakteryzuje Franceskę. Należy dodać, że oboje kochankowie są ludźmi niepotrafiącymi dostosować się do otoczenia, dręczy ich poczucie całkowitego odosobnienia. Robert wciąż ucieka przed ludźmi, fotografując pustkowia.

Maria Kornatowska wśród bohaterów filmowych, które *odziedziczyły coś z Hopperowskich smutnych i samotnych heroin oczekujących na niemożliwy cud*<sup>48</sup>, dostrzega postać kreowaną przez Meryl Streep. Żona Richarda Johnsona faktycznie przypomina postaci z obrazów *Kobieta w słońcu*, *Samo południe*, *Poranek na Cape Cod* czy *Jedenasta rano*. Jest podobnie jak one tajemnicza – chociażby jej egzotyczne imię przypomina o obcości Włoszki na amerykańskiej prowincji. Kamera Jacka N. Greena wielokrotnie podgląda Franceskę, gdy ta siedzi przed gankiem swojego domu i w zamyśleniu patrzy w dal, stoi w oknie, w ciemnej pustej kuchni pali papierosa, czesze włosy lub naga przegląda się w lustrze. Taki sposób filmowania pozwala skupić się na zachowaniu postaci kreowanej przez Streep, wyrazie jej twarzy, oszczędnych gestach. Wzmacnia też wrażenie obserwowania studium samotności i odosobnienia. Istotna jest scena wspólnego śniadania rodziny, podczas którego żaden z jej członków nie odzywa się. Francesca, Richard, Carolyn i Michael w rzeczywistości istnieją obok siebie.

Wnikliwe przyjrzenie się poszczególnym kadrom melodramatu Eastwooda pozwala dostrzec podobieństwo do konkretnych obrazów Hoppera. Ujęcie przedstawiające Roberta stojącego w budce telefonicznej, za którą widać stację benzynową



(z charakterystycznymi czerwonymi pompami), to nawiązanie do *Stacji benzynowej* lub *Czteropasmowej drogi*. Sam „typowo amerykański” (z białą elewacją) dom Franceski przypomina te uwiecznione przez malarza między innymi na pracach: *Dom Richa*, *Dom z dużą pinią*, *Poranek na Cape Cod* czy *Letni wieczór*. Okolice farmy Johnsonów, w których kolorystycznie dominują żółć i zieleń, kojarzą się z *Porankiem w Południowej Karolinie* oraz *Drogą i domami na Cape Cod*.

Goodrich pisze: *Hopper zerwał z amerykańską tradycją, w której portretowano idylliczną naturę i unikano tzw. wytworów rąk ludzkich. Tak wyróżniające się cechy naszego krajobrazu – jak tory kolejowe i szosy z towarzyszącymi im mostami, dworcami kolejowymi, słupami telegraficznymi, stacjami benzynowymi – były podstawowymi elementami jego prac. Według niego nic nie ujmowały one malowniczości wsi, tylko ją uwydatniały. Malarza interesowały relacje pomiędzy naturą a funkcjonalnymi formami rzeczy wytwarzanych przez człowieka (...)*<sup>49</sup>. Pojawiające się w filmie Eastwooda ujęcia mostów tonących w bujnej zieleni, wijących się i nie wiadomo dokąd prowadzących opustoszałych dróg wśród pól, wysokich słupów telegraficznych górujących nad ubitą ziemią, przywodzą na myśl charakterystyczne wiejskie krajobrazy malarza. Jednak zauważalna jest nie tylko wyraźna zbieżność elementów pejzaży uwiecznionych na płótnie i na ekranie. Istotny jest również sposób ich przedstawienia. Hopper zawsze postrzegał rzeczywistość specyficznie – jak gdyby z okna pociągu lub samochodu; jak to określa Oseka – *oczami człowieka nie zadomowionego w świecie, obcego – podróżnego lub przechodnia*<sup>50</sup>. Tak też jest w filmie – Robert mija te krajobrazy, jadąc samochodem.

Z kolei wielokrotne ujęcia Franceski stojącej przed domem lub opierającej się o barierkę na werandzie przypominają wspomniany *Poranek w Południowej Karolinie* i *Wieczór na Cape Cod*. Jej strój – cienki szlafrok, który rozchyła, żeby ochłonać – kojarzy się z postacią roznegliżowanej blondynki przy drzwiach na obrazie *Samo południe*. Rolf Günter Renner zauważa harmonię pomiędzy kobietą a domem występującą na tym płótnie: (...)  *pionowe linie stroju i rozpięcie odpowiadają pionowym liniom futryny*<sup>51</sup>. Wydaje się, że również Eastwood w sposób celowy tak często przedstawia Franceskę na tle domu. Jednak trudno w tym przypadku mówić o wzajemnym dopełnianiu się kobiety i miejsca, w którym mieszka. Dom staje się raczej „ciążarem”, którego nie może z siebie zrzucić; czymś, czego nie wolno jej pozostawić; na co jest skazana.

Sceny, w których Johnson patrzy przez okno na Kincaida, a światło słoneczne pada na jej twarz, prawdopodobnie musiały być zainspirowane obrazami *Poranne słońce*, *Kobieta w słońcu* albo *Poranek na Cape Cod*. Z kolei ujęcie kończące rozmowę kochanków, podczas której dochodzi do kłótni na temat instytucji małżeństwa, łudząco przypomina *Letni wieczór*. Weranda tonie tu w ciemności i tylko dzięki niktemu światelku lampki na ścianie można dostrzec sylwetkę stojącej kobiety. Wreszcie charakterystyczny Hopperowski sposób operowania światłem pojawia się, kiedy kamera podgląda parę jedzącą kolację. Na pierwszym planie dominuje wtedy ciemny salon, z głębi zaś wyłania się jasny prostokąt kuchni.

Każdy z omówionych tu filmów należy do innego gatunku i jest zrealizowany w odmienny sposób. Jednakże wszystkie składają się na jeden obraz wielkiej samotności trudnej do przezwyciężenia – uczucia, które Edward Hopper z pewnością musiał dobrze znać. Ostatecznie jednak to od kompetencji widza wyłącznie zależy to, czy dostrzeże w kadrach filmowych klimat Hopperowskich

obrazów i treści z nimi związane. To widz może sprawić, że oglądane przez niego filmy zostaną wzbogacone tym samym o interpretacje malarskie.

MARIA POKORA

- <sup>1</sup> R. Zone, *A Master of Mood*, <http://www.theasc.com/magazine/aug02/perdition/html> [01.2005].
- <sup>2</sup> Tamże.
- <sup>3</sup> A. Osęka, *Hitchcock obrazu*, „Wprost”, nr 1123, [www.wprost.pl/ar/](http://www.wprost.pl/ar/) [06.2004].
- <sup>4</sup> H. W. Janson, *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*, Warszawa 1993, s. 675.
- <sup>5</sup> G. Levin, *Hoppers Places*, Berkeley – Los Angeles – London 1998, s. 6.
- <sup>6</sup> Tamże.
- <sup>7</sup> M. Kornatowska, *Edward Hopper i kondycja amerykańska*, „Kino” 1997, nr 10, s. 30.
- <sup>8</sup> J. Uszyński, *Wpływy i światopogląd*, w: *Jim Jarmusch*, oprac. i red. E. Mazierska, Warszawa 1992, s. 12.
- <sup>9</sup> Cyt. za: E. Ciapara, *Amerykańskie sny Wima Wendersa*, „Film” 2005, nr 10, s. 68.
- <sup>10</sup> Tamże.
- <sup>11</sup> M. Giżycki, *Ameryka Wima Wendersa*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 49-50, s. 201.
- <sup>12</sup> D. Zielińska, *Poczucie humoru*, w: *Jim Jarmusch...* dz. cyt., s. 18.
- <sup>13</sup> E. Wiącek, *Mniej uczęszczane ścieżki do raju. O filmach Jima Jarmuscha*, Kraków 2001, s. 18.
- <sup>14</sup> M. Giżycki, dz. cyt., s. 199.
- <sup>15</sup> Tamże.
- <sup>16</sup> L. Goodrich, *Edwar Hopper*, New York 1976, s. 70.
- <sup>17</sup> G. Levin, dz. cyt., s. 8.
- <sup>18</sup> S. Shepard, *Wielki sen o niebie*, tłum. C. Murawski, Warszawa 2004, s. 102-103.
- <sup>19</sup> Por. M. Przyłipiak, *O gatunkach filmowych*, w: *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, pod red. K. Sobotki, Łódź 1993, s. 26.
- <sup>20</sup> Ch. F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino”, 1987, nr 6, s. 18-22.
- <sup>21</sup> A. Helman, dz. cyt., s. 20.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 23.
- <sup>23</sup> Reżyser mówi o tym w dodatku *Komentarz reżyserski* dołączonym do filmu wydanego w formacie DVD przez Imperial Entertainment Home Video w 2003 roku.
- <sup>24</sup> D. Heuring, *Emotional Triggers*, <http://www.theasc.com/magazine/aug02/perdition.html> [01.2005].
- <sup>25</sup> R. Zone, *A Master of Mood*, <http://www.theasc.com/magazine/aug02/perdition/html> [01.2005].
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> A. Helman, dz. cyt., s. 94.
- <sup>28</sup> J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 64-65.
- <sup>29</sup> A. Helman, *Styl*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 4, pod red. A. Helman, Wrocław 1993, s. 131.
- <sup>30</sup> S. Bellow, *Stan zawieszenia*, tłum. T. Lechowska, Warszawa 1984, s. 121.
- <sup>31</sup> J. Mity, *Ekspresjonizm i jego wpływ na kino dzisiejsze*, tłum. D. Knysz-Rudzka, „Kultura Filmowa” 1972, nr 2, s. 35.
- <sup>32</sup> L. Goodrich, dz. cyt., s. 64.
- <sup>33</sup> S. Hunter, *Modern American Painting and Sculpture*, New York 1963, s. 115.
- <sup>34</sup> L. Goodrich, dz. cyt., s. 122.
- <sup>35</sup> A. Helman, *Mit*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 8, dz. cyt., s. 40.
- <sup>36</sup> P. Brion, *Kino amerykańskie jako kino przygody*, „Kultura Filmowa” 1968, nr 5, s. 39.
- <sup>37</sup> G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 8.
- <sup>38</sup> Tamże.
- <sup>39</sup> Tamże, s. 9.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 18.
- <sup>41</sup> Cyt. za: M. Przyłipiak, *O gatunkach filmowych, w: Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, pod red. K. Sobotki, Łódź 1993, s. 25.
- <sup>42</sup> G. Stachówna, dz. cyt., s. 9.
- <sup>43</sup> Tamże, s. 22.
- <sup>44</sup> Tamże.
- <sup>45</sup> Tamże.
- <sup>46</sup> T. Lubelski, *Miłość pięćdziesięciolatek*, „Kino” 1996, nr 3, s. 28.
- <sup>47</sup> P. Piaszczyński, *Stoneczne światło na ścianie domu*, „Odra” 1998, nr 5, s. 56.
- <sup>48</sup> M. Kornatowska, *Edward Hopper i kondycja amerykańska*, „Kino”, 1997, nr 10, s. 30.
- <sup>49</sup> L. Goodrich, dz. cyt., s. 89.
- <sup>50</sup> A. Osęka, dz. cyt.
- <sup>51</sup> R. G. Renner, *Edward Hopper. 1882-1967. Przetwarzanie rzeczywistości*, Kolonia 2002, s. 58.