

Koniec świata w literaturze i filmie

Wiesław Oleksy
redakcja

Łódź 2025

Wydawca

Stowarzyszenie Naukowe Archeologów Polskich, Oddział w Łodzi
Instytut Archeologii Uniwersytetu Łódzkiego

Redaktor tomu

Wiesław Oleksy

Redakcja językowa

Jolanta Dybała

Projekt i skład

Joanna Apanowicz

© Copyright

Wydawca i Autorzy
Wszystkie prawa zastrzeżone

Adres redakcji

90-131 Łódź,
ul. Narutowicza 65

ISBN 978-83-969429-6-8

Spis treści

Wiesław Oleksy — O elfach w Gondolinie, norweskich trollach, bombie atomowej w skrzyni, ludziach chochołach i wróblach na rynnie – z <i>Księgą Objawienia</i> w tle _____	5
--	---

CZĘŚĆ PIERWSZA — ESCHATOLOGICZNE MOTYWY W LITERATURZE

Wiesław Oleksy — Meandry terminologii biblijnej: język i symbolika <i>Księgi Objawienia</i> w <i>Wydrążonych ludziach</i> T.S. Eliota i w <i>Piosence o końcu świata</i> Cz. Miłosza _____	15
---	----

Andrzej Wicher — Upadek Gondolinu – temat upadku u J.R.R. Tolkiena jako odbicie zachodniej tradycji katastroficznej _____	95
--	----

CZĘŚĆ DRUGA — APOKALIPSA/KATASTROFA W FILMIE

Jan Rek — Apokalipsa w amerykańskim <i>film noir</i> _____	133
---	-----

Grzegorz Zinkiewicz — Katastrofa w tradycji skandynawskiej na podstawie wybranych utworów Ingmara Bergmana i Henrika Ibsena _____	169
--	-----

Autorzy _____	199
----------------------	-----

Jan Rek

 <https://orcid.org/0009-0009-3231-2838>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny

e-mail: jan.rek@uni.lodz.pl

Apokalipsa w amerykańskim *film noir*

Apocalypse in American *film noir*

Abstrakt. Przedmiotem prowadzonej w tym eseju analizy jest film Roberta Aldricha *Śmiertelny pocałunek* (1955), dzieło zamykające okres świetności amerykańskiego *film noir*. Intrygowało od początku, bowiem zaraz po premierze zostało wręcz zignorowane przez amerykańską krytykę filmową, by w kilka lat później wrócić do Ameryki w glorii sławy po entuzjastycznych opiniach krytyków francuskich z kręgu „Cahiers du Cinéma”. Świadczy to, jak bardzo orzekanie o wartościach estetycznych, bez uwzględnienia estetycznych kryteriów w danym czasie uznanych za dominujące, obarczone jest ryzykiem odrzucenia czy negacji. Autor podkreśla, że film Aldricha prowadzi dialog z dwiema tradycjami: jedną jest *hard-boiled fiction* lat trzydziestych–czterdziestych XX wieku, drugą klasyczne kino *noir* produkowane w Hollywood w latach 1940/1950. Aldrich zdaje się obu tradycjom sprzeniewierzać i, co najważniejsze, czyni tak od samego początku: od momentu pojawienia się na ekranie napisów czołowych następujących nie w sposób tradycyjny, czyli z dołu do góry, lecz przeciwnie – z góry do dołu. To naruszenie przyjętego na zasadzie umowy porządku jest tu

początkiem kwestionowania klasycznych konwencji. Scena finałowa, kiedy z małego pojemnika, którego poszukiwania są osią wydarzeń fabularnych, zostaje przypadkowo uwolniona energia jądrowa, dając początek totalnej katastrofie, wydaje się być krzykiem rozpacz i metaforą końca ponurego świata. W tym świecie ludzie, doświadczając życia na podsłuchu i na podglądzie, stają się pionkami w wielkiej grze tajemnych sił i z rezygnacją godzą się na los upadłych aniołów podążających do piekła.

Słowa kluczowe: *film noir*, *hard-boiled fiction*, Christina Rossetti, HUAC, apokalipsa

Abstract. The essay focuses mainly on Robert Aldrich's film *Kiss Me Deadly* (1955), one of the most important and influential *film noirs*. The fact that after its release the movie was ignored by American film critics, whereas several years later it was highly acclaimed in France by critics from the magazine "Cahiers du Cinéma" proves how much film comments and/or the judgments of value are motivated by the paradigm of cinema aesthetic assessment considered dominant at the time. The movie, based on the crime novel by Mickey Spillane (1952), is dialoguing with both the hard-boiled fiction and the classic film noir traditions, but as the story develops all classic conventions are deliberately violated. One can even say that the process of rejection starts from the very beginning, as the opening shots which depict a woman in a bright trench coat, and running barefooted along a dark road, go along with the film credits scrolling up from the bottom of the frame, backward, which does not seem regular and typical. I find the closing scenes of the nuclear catastrophe on the beach as a metaphor of the end of the grim world with characters like fallen angels going to hell after having experienced surveillance and threats.

Keywords: *film noir*, *hard-boiled fiction*, Christina Rossetti, apocalypse

Urbanizacja przemocy, czyli śladami literatury popularnej

Kobieta w trenczu narzuconym na siebie w pośpiechu, przepasana paskiem, z przerażeniem w oczach biegnie skrajem autostrady. Błażliwymi gestami stara się zatrzymać przejeżdżające samochody. Słychać jej przyśpieszony oddech. Zatrzymuje się sportowy kabriolet. Za kierownicą Mike Hammer (Ralph Meeker), prywatny detektyw. Zaprosi młodą kobietę do środka. Ona nazywa się Christine Bailey (Cloris Leachman), jest uciekinierką z domu dla chorych psychicznie i nosi imię takie samo, jak angielska poetka z XIX wieku Christina Rossetti. Kiedy zatrzymują się na stacji benzynowej, Hammer prosi o zatankowanie do pełna i sprawdzenie zawieszenia; okazuje się, że jakaś gałąź wkręciła się w prawy wahacz. W tym czasie Christine poprosi pracownika stacji o wysłanie listu. Ich podróż za kilka chwil zostaje jednak przerwana: czarny samochód blokuje drogę. Podróżującą parę zatrzymują gangsterzy, którym kobieta uciekła. Dokonują egzekucji. Kamera torturowanie Christine pokaże eliptycznie. W następnej scenie widać, jak czarny samochód spycha auto Mike'a wraz z jego ciałem oraz ciałem Christine ze stromego urwiska. Spadając w dół, auto koziołkuje kilka razy, a następnie zapala się. Hammer wyjdzie z tego pokiereszowany. Kiedy otrzyma list, który Christine wysłała na stacji benzynowej, a w nim znajdzie tylko słowo „Remember” jako jedyną wskazówkę, zacznie szukać. Kontakt z poezją, pewnie pierwszy raz w życiu, skłoni go do poszukiwań ciała Christine, a także kluczyka do skrytki, który kobieta połknęła. Tak detektyw natrafi na tajemniczy pojemnik w skórzanym osłonie, przechowywany w Hollywood Athletic Club. Wyjmie go na moment, by sprawdzić jego zawartość. Znajdujący się wewnątrz materiał radioaktywny zostawi na jego ręce ślad poparzenia.

I wtedy usłyszysz od znajomego agenta federalnego, że pojemnik, za którym uganiają się nie tylko amerykańskie służby specjalne, ma związek z tajnym projektem. Hammer nie znajdzie już w klubie sportowym pojemnika, bo ten zostaje wykradziony. Dzięki pomocy swej sekretarki Veldy Wickman (Maxine Cooper) wpadnie na trop Lily Carver (Gaby Rodgers), współlokalki Christine, oraz dr. Soberina (Albert Dekker). Do spotkania dochodzi w domku letniskowym Soberina w Malibu Beach. Okaże się, że Lily Carver naprawdę nazywa się Gabrielle i że jej zadaniem było wydostać kluczyk od Christine, a następnie śledzić Hammera. Kiedy Gabrielle domaga się połowy zysków tytułem swego udziału w knowaniach, następuje ostra wymiana zdań. Soberin prosi o jedno: żeby nie otwierać pojemnika, bo to puszka Pandory, która przyniesie śmierć. Jednak Gabrielle strzela, raniąc detektywa, następnie celnie strzela do Soberina. Kiedy odsłoni wieko pojemnika, z wnętrza wyleje się na cały pokój przenikliwa światłość, a ona sama stanie w płomieniach. Hammer – choć ranny – zdąży salwować się ucieczką, po drodze uwalniając zamkniętą w pokoju obok Veldę. Kierują się w stronę oceanu. Z bezpiecznej odległości będą patrzeć, jak olbrzymie jezory ognia trawią cały dom, strzelając wysoko w niebo. Kolejne eksplozje dopełnią dzieła zniszczenia.

Film Roberta Aldricha powstał w oparciu o powieść Mickey Spillane'a *Kiss Me, Deadly* (1952), autora bestsellerów z lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. David Halberstam, który przez kilka lat był korespondentem „New York Times” w Warszawie, w liczącej kilkaset stron monografii o społecznych i politycznych problemach Ameryki tamtych czasów zauważył, że Spillane, będąc autorem siedmiu powieści, wszystkie zdołał umieścić na liście dziesięciu najlepiej sprzedających się tytułów w okresie 1948–1955. Halberstam był zdania, że odniosły sukces, gdyż autor, ostentacyjnie nawiązujący do tradycji tzw. *pulp fiction*, czyli tanich wydawnictw

lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, posługiwał się soczystym językiem twardziela, który na swym koncie nie miał zbyt wielu przeczytanych książek i który dialogi bez cienia skrupułów ubarwiał prowokacyjnie brzmiącymi seksualnymi podtekstami (Halberstam 59–60).

Inni dzieła Spillane'a określali mianem quasi-pornografii, gdzie sceny pełne przemocy i intymnych relacji damsko-męskich oferowały czytelnikowi szansę doświadczania podczas lektury namiastki orgazmu (Cawelti 184). Jeszcze inni dowodzili, że wydawniczy sukces powodowany był z jednej strony odważną decyzją marketingową, żeby jego książki wchodziły na rynek przede wszystkim w formie *pocketbook*, zaś z drugiej, że budował postacie bohaterów według wzoru: najpierw strzelaj do przeciwnika, a pytaj dopiero potem (Davis 181).

Ale jeśli usunąć na plan dalszy estetyczne kwalifikacje i miary, a przynajmniej nie czynić z nich normy, przyjdzie nam przyznać, że jeśli pewne dzieła znajdują posłuch i akceptację w oczach szerokiej widowni, to dla badacza nie pozostaje nic innego, jak pogodzić się z faktami, a następnie próbować zdefiniować czynniki, które do uformowania gustów czytelnicznych w taki właśnie sposób się przyczyniły.

Przemoc od dawna gościła w amerykańskiej literaturze, bo mieści się w granicach ludzkiego doświadczenia. Leslie Fiedler, szanowany krytyk literacki, onegdaj nawet uznał, że amerykańską literaturę śmierć fascynuje wręcz obsesyjnie. Dlatego pojawiały się na jej łamach obrazy np. plującego krwią wieloryba, ludzkiej głowy rozłupanej tomahawkiem czy komina zakneblowanego półciartowanymi ludzkimi zwłokami. Te obrazy nie pojawiły się dopiero w latach trzydziestych. Powieść amerykańska żywiła się takimi krwawymi tematami już wcześniej. Ale cezura lat trzydziestych XX wieku jest ważna dlatego, że dopiero wtedy przemoc

weszła do miasta. Inaczej mówiąc, wtedy zaczął się proces urbanizacji przemocy (*urbanization of violence*), to znaczy

przemoc ze świata natury została jakby przeniesiona do świata „ucywilizowanego”, ze świata, który był człowiekowi niejako dany i zmuszał do przetrwania, do świata, który on sam zbudował, by zabezpieczyć – jak można założyć – przede wszystkim swą egzystencję, broniąc się przed niszczycielskimi siłami rodem ze świata pierwszego (Fiedler 482).

Miasto było przestrzenią, w której przemoc i gwałt pojawiły się również w literaturze europejskiej. Pojawiły się bez mała sto lat wcześniej. Ulice Londynu i Paryża u Dickensa i Baudelaire’a były przystanią dla różnej maści złoczyńców, ale występowali oni bardziej na prawach elementów miejskiego pejzażu czy wręcz folkloru. Nie stanowili specjalnego zagrożenia. Dla paryskiego dandysa (*flâneura*, mówiąc dokładniej) byli co najwyżej przedmiotem zainteresowania: spotykał ich na swej drodze, kiedy odbywał spacer.

Amerykański udział w rozwoju i przemianach gatunku kryminalnego był przemożny. Pisarze, jak Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, William Riley Burnett, Mikey Spillane i Cornell Woolrich, sprawili, że po roku 1930 doszło do ukonstytuowania się fascynującego fenomenu literackiego, tzw. *hard-boiled fiction* (O’Brien; Irwin; Marling).

Wizja świata w ich wydaniu nabrała bardziej ponurego charakteru. Działania przestępcze otrzymały nowy wymiar: zaczęły być prowadzone w niespotykanej wcześniej skali, przenikając do wszystkich struktur społecznych. Korupcja zaczęła obejmować szczyty władzy, często roztaczając nad przedstawicielami świata przestępczego parasol ochronny. Niejako dla równowagi pojawił się nowy typ bohatera: prywatny detektyw.

Różnił się bardzo od swego poprzednika z klasycznej powieści kryminalnej: o ile bronią tamtego była zdolność prowadzenia śledztwa dzięki umiejętności logicznego wnioskowania, to w powieściach *hard-boiled* bronią była przemoc podobna do tej, jaką stosowali przeciwnicy (Heissensbuettel 81; Frank 8, 14; Abrams 69–88).

Niektórzy widzieli w prywatnym detektywie kowboja, który nie bez trudu przyzwyczał się do życia w wielkim mieście i który, ciągnąc za sobą proletariackie czy też ludowe pochodzenie, wchodził zarówno na salony, jak do przestępczego podziemia, by w imię sprawiedliwości dociekać prawdy (Fiedler 498). Jego losy były tak konstruowane, by intymne związki z pięknymi kobietami jawiły się dziełem zwykłego przypadku, a nie usilnych starań. W tych okolicznościach obok scen przemocy musiały się też pojawić samochody, najlepiej typu kabriolet, jako efekt postępującej rewolucji technologicznej, a także autostrady z autostopowiczami. Pojawiły się również żony zamożnych, lecz znacznie starszych wiekiem mężów, zmęczone życiem rodzinnym i otwarte na nowe znajomości. Śmierć sąsiadowała tu z pieniędzmi i seksem. Te tematy obecne w kieszonkowych wydaniach zawładnęły światem wyobraźni masowych odbiorców.

Hard-boiled fiction popularność zyskała również dlatego, że operowała językiem, który był brutalny i nieokrzesany w dialogach tak samo, jak brutalni i pozbawieni manier byli przestępcy, którzy w tych powieściach występowali w roli bohaterów. Dolne rejestry języka, przy tej okazji przez wspomnianych wyżej pisarzy aktywizowane, czyniły teksty otwartymi na potencjalnie szerokie kręgi odbiorców, bez względu na ich wykształcenie, pochodzenie czy status społeczny (Smith).

Spillane na ekranach, czyli jak popularność toruje drogę adaptacjom filmowym w Hollywood

Sukces, jaki odniósł ten typ powieści, czynił ją obiektem zainteresowania wielkich wytwórni filmowych Hollywoodu. Bo Hollywood swoją żywotność, i jednocześnie stałą obecność swych produktów na ekranach w skali globalnej, zawdzięcza temu, co Thomas Elsaesser określił m.in. jako *feedback*, czyli stosowanie zasady nieustannego reagowania na zmieniające się potrzeby rynku, sygnalizowane np. przez *headlines* w mediach lub w publicznym dyskursie (Elsaesser 2012; 2017: 237–247).

Opisany tu mechanizm potwierdził efektywność swego działania w długim okresie czasowym, tzn. w okresie funkcjonowania zarówno klasycznego kina hollywoodzkiego, jak i później. Historia weryfikowała go wiele razy, ale on bronił się z powodzeniem. Nie znaczy to wcale, że procedura kwalifikacyjna w oparciu przede wszystkim o przesłanki ilościowe o niezbyt ostrym charakterze zawsze stosowana być musiała, by z góry określać szanse powodzenia filmowej adaptacji danego dzieła literackiego. Często późniejszy sukces w oczach widowni bardziej okazywał się być kwestią intuicji szefów wielkich wytwórni filmowych podejmujących decyzje, aniżeli literackiego smaku.

Tak czy inaczej o powieści Mickey Spillane’a *Kiss Me, Deadly* (*Śmiertelny pocałunek*, 1952) można powiedzieć, że do jej adaptacji filmowej wcześniej czy później dojść musiało. Laurów popularności przysporzyły autorowi dwie adaptacje wcześniejsze: *I, the Jury* (*Ja jestem sądem*, 1953, reż. Harry Essex) i *The Long Wait* (*Długie oczekiwanie*, 1954, reż. Victor Saville) (Fore 204). A zatem perspektywa kolejnej opowieści z detektywem Hammerem na ekranie wydawała się nęcąca.

Autorem scenariusza był Albert Isaac Bezzerides, co poświadcza czołówka tego filmu. Nie poświadcza wszystkiego, gdyż udział w tych pracach miał również sam reżyser (Collins, Traylor). Ponoć realizatorów odstręczała wulgarność tekstu literackiego, ale zachęcała wizja przyszłych zysków. Takie filmy powstawały bez udziału wielkich gwiazd oraz przy ograniczonym budżecie. Kwalifikowano je jako filmy klasy B. Film Aldricha zrealizowany został przez małą, niezależną wytwórnię Parklane Pictures w ciągu zaledwie miesiąca.

W stosunku do wersji Spillane'a wprowadzono duże zmiany. Narracja w formie monologu została zawieszona: prowadzona jest tradycyjnie, z pozycji narratora obiektywnego, bez retrospekcji. Mike Hammer, występujący w tym filmie w roli prywatnego detektywa, został intelektualnie „zdeklasowany”: tu zajmuje się głównie rozwodami z powodztwa zdradzanych żon i podstawia ich mężom własną sekretarkę jako naiwną ofiarę, dając tym samym sędziom do ręki przekonujące, choć moralnie wątpliwe argumenty. Hammer nie zna się na malarstwie XX wieku ani na klasycznej muzyce, w zamian uwielbia drogie i szybkie samochody. Pewnie chciałby pracować w New York City, ale na razie terenem jego działania jest Los Angeles. Najważniejsza zmiana polega na tym, że o ile w oryginale literackim – jak zauważył po latach François Truffaut, reżyser francuskiej Nowej Fali – detektyw Hammer ugania się za gangsterami, którzy handlują narkotykami, by w końcu wzajemnie się wymordować dla kilku milionów dolarów zamkniętych w metalowym pojemniku, to w filmie Aldricha aktywność Hammera zyskuje na znaczeniu: on szuka „tego czegoś”, co okaże się w końcu prototypem bomby atomowej, interes społeczny mając na uwadze (Truffaut 123–125).

Głosy krytyki

Zrazu film ten nie znalazł uznania w oczach krytyki filmowej. Redakcje najpoważniejszych czasopism, jak „Time”, „Saturday Review”, „Life”, „The New Yorker” czy „New York Times”, zrezygnowały z zamieszczenia recenzji. Dystrybutor miał trudności z ulokowaniem go w kinach na Środkowym Zachodzie i Południu Stanów Zjednoczonych. Film w Wielkiej Brytanii nie został nawet dopuszczony do rozpowszechniania. Najgłośnieją swą niechęć demonstrowały środowiska związane z Kościołem katolickim: The Legion of Decency domagał się wprowadzenia poprawek do wersji oficjalnej (Luhr 129). Na łamach katolickiego tygodnika „America” ukazały się polemiczne uwagi na temat prezentowania przez Aldricha przemocy na ekranie. Człowiek nie jest dziką bestią, która nie panuje nad pożądaniem, pisano. Nie można go stawiać w jednym rzędzie z istotami, które pozbawione wsparcia nie z tego świata nie potrafią poskromić swych niektórych namiętności i sprawować nad nimi kontroli (Fore 205).

Natomiast po drugiej stronie Atlantyku kino amerykańskie lat czterdziestych budziło zainteresowanie już wcześniej. Latem 1946 na ekrany kin paryskich weszły m.in. takie filmy, jak *The Maltese Falcon* (*Sokół maltański*, reż. John Huston, 1941), *The Big Sleep* (*Wielki sen*, Howard Hawks, 1946), *Double Indemnity* (*Podwójne ubezpieczenie*, Billy Wilder, 1944), *Murder My Sweet* (*Żegnaj, laleczko*, Edward Dmytryk, 1944). Krytyk Nino Frank określa je mianem „filmów policyjnych o charakterze psychologicznym”. Jednocześnie opatruje je przymiotnikiem *noir*, nawiązując do powieści wydawanych w ramach popularnej „Série noire” w 1945 r. (Frank 8); kilka miesięcy później, w listopadzie 1946, ukazuje się duży szkic Jean-Pierre Chartiera *Les Américains aussi font des films noirs* (Chartier 67–70). A w dwa lata później, dokładnie w listopadzie 1948, prestiżowy klub filmowy „Objectif 49” organizuje w paryskim kinie „La Pagode”

przegląd amerykańskich filmów *noir* przy udziale francuskiej elity intelektualnej. Od tej chwili termin *film noir* zdecydowanie wchodzi do powszechnego obiegu (Naremore; Vincendeau; Esquenazi; Barton Palmer).

Paradoksem jest, że termin ten w Stanach Zjednoczonych pojawił się znacznie później, dopiero w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku (Higham, Greenberg). Wcześniej stosowano różne nazwy: np. *thrillers*, *crime melodramas*, *murder mystery films*. Można zatem powiedzieć, że Amerykanie kino *noir* wymyślili i wyprodukowali, zaś Francuzi w pewnym sensie je „reaktywowali” albo „wynaleźli na nowo”, nie tylko oddając Amerykanom to, co było ich własnością, ale od siebie opatrując nimbem sławy. W rezultacie film *noir*, po powrocie do Ameryki w formie zmediatyzowanej przez Francję, stał się znakiem rozpoznawczym amerykańskiej kultury, tak jak znakiem rozpoznawczym amerykańskiej technologii jest Harley Davidson (Vernet 1).

Proces rewaloryzowania filmu *noir* przez krytykę francuską jest procesem rozciągniętym w czasie. Ważny był rok 1955. Na łamach słynnego czasopisma „Cahiers du Cinéma” ukazała się wówczas entuzjastyczna recenzja filmu Aldricha, której autorem był Charles Bitsch. Pisał, że obrazy w tym filmie niemal wybuchają na ekranie i że panuje tam osobiwe napięcie między bielą a czernią obrazu; samego Aldricha podnosił do rangi „pierwszego filmowca ery atomowej” (Bitsch).

Z kolei Eric Rohmer (który zanim zaczął kręcić własne filmy, zajmował się krytyką filmową) opublikował w grudniowym numerze „Cahiers du Cinéma” z 1955 roku długi szkic *Redécouvrir l'Amérique*. Dowodził, że obraz świata prezentowany przez niektóre filmy hollywoodzkie lat 1940–1950 potwierdzał erozję sztywnych granic między dobrem a złem. Podkreślał też, że amerykański thriller umiał skorzystać z doświadczeń *hard-boiled fiction* i dzięki temu postacie

bohaterów – równie romantycznych, co samotnych – są wyjątkowo pogłębione psychologicznie (Rohmer 11–29).

W tym samym numerze Jacques Rivette pisał o swego rodzaju rewolucji, jaka dokonała się na terenie kina amerykańskiego. Jego dominacja w skali globalnej jest nie tylko skutkiem potęgi ekonomicznej amerykańskich wytwórni oraz sprawnej dystrybucji ich produktów, nie tylko przykładem zdolności do upowszechniania własnych konwencji przez upartą ich powtarzalność oraz jazgotliwą reklamę, ile skutkiem umiejętnego operowania motywem zła. Bo motyw zła i motyw przemocy były ich największym orężem. Nie chodzi tu o zwykłą brutalność, ale o przemożne uczucie strachu, które przenikało bohaterów na wskroś i paraliżując od wewnątrz, pozbawiało zdolności działania w samoobronie. Przemoc w sztuce wtedy jest estetycznie akceptowalna, jeśli tych, którzy ją zadają, albo tych, którzy niemo jej świadkują, zmusza do refleksji. Te chwile zastanowienia się, pisze dalej Rivette, długie pauzy w dialogach i przeciągnięte w czasie spojrzenia, są zawsze wyrazem jakiegoś pęknięcia w człowieku z rewolwerem. I czasem powstaje pytanie, ile tego zła bierze się z nas samych niejako organicznie, a ile bierze się z przeznaczenia, przed którym nie potrafimy uciec (Rivette 17–21).

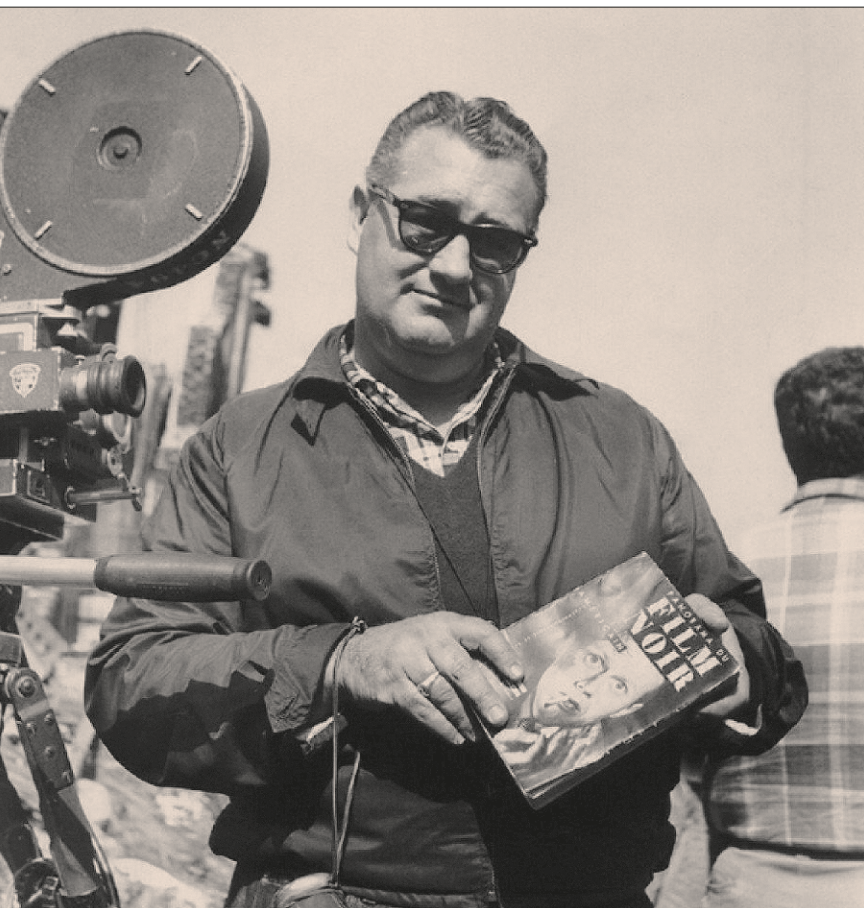
Ukazanie się książki Raymond Borde'a oraz Étienne Chaumetona *Panorama du film noir américain* (1955) było ostatnim aktem formowania świetności amerykańskiego *film noir* przez krytykę francuską (Borde, Chaumeton).

Autorem wstępu do tej publikacji był Marcel Duhamel, pisarz, tłumacz i redaktor, który zaraz po wojnie zainicjował w wydawnictwie Gallimard słynną „czarną serię” (*série noire*), najpierw przykładów powieści kryminalnych autorów anglosaskich (Chandler, Cain, Chase, Hammett, McCoy i in.), zaś od roku 1948 również autorów francuskich. Duhamel twierdził, że ten rodzaj literatury, która przemoc uczyniła swym głównym tematem, stał się zwierciadłem

epoki, świadectwem choroby, jaka toczyła współczesnego człowieka. A niszcząc jego relacje z innymi, jednocześnie czyniła go przeraźliwie samotnym (Duhamel 1984: 6–15). W innym miejscu dowodził, że teraz analogiczna rola przypadała filmom *noir*. I tak długo, jak będziemy zabijać jedynie w sferze wyobraźni, tak długo mamy prawo liczyć na spokojny sen (Duhamel 1955: 1–3).

Borde i Chaumeton nie kryli swej fascynacji fenomenem, który w dziejach kina okazał się jednym z najciekawszych i najbardziej oryginalnych, łączącym tradycję z nowoczesnością. Nowością w tym kinie była wspomniana już „renowacja” tematu przemocy. W miejscu obecnego wcześniej w gatunkach melodramatycznych pojedynku bohatera ze złoczyńcą pojawia się wątek szukania przestępcy lub do wodu przestępstwa, i to nie przez policję, co zakładało wiarę w sprawność działania instytucji państwowych, lecz przez prywatnego detektywa, co stanowiło nieco zakamuflowaną pochwałę amerykańskiego indywidualizmu. Zdanie swe obaj autorzy podtrzymali w posłowniu z roku 1979, dopisanym do kolejnych wydań książki.

Tak więc w przypadku filmu Aldricha *Śmiertelny pocałunek* spotkały się ze sobą dwie narracje badawcze: amerykańska o zachowawczym charakterze, postrzegająca to dzieło głównie w kategoriach realizmu filmowego, ślepa na jego zdolności nawiązywania dialogu z europejską tradycją kulturalną, i narracja francuska (firmowana głosem krytyków z kręgów „Cahiers du Cinema”, którzy wkrótce mieli się stać reżyserami francuskiej Nowej Fali) – świadoma zasług dla kreowania wizji okaleczonego świata filmu *noir* ze strony *hard-boiled fiction*, czyli gatunku, który wcześniej korzystał z doświadczeń wielkich reformatorów powieści, jak Hemingway, Faulkner czy Dos Passos (Magny 51). Kiedy w latach siedemdziesiątych film *noir* stał się powtórnie obiektem wzmożonych zainteresowań badawczych, okazało się, że refleksja pochodzenia francuskiego nie tylko zaczęła dominować, ale całkowicie usunęła w cień tamte naiwne (?) sądy i krytyczne myślenie.



Ryc. 1. Robert
Aldrich z książką
Borde'a i Chaumetona

Ale zostawmy perspektywę historyczną. Pora stwierdzić, że film Aldricha od czasu, gdy został uznany przez krytyków „Cahiers du Cinéma” za wręcz przełomowy, bo otwierał okres panowania tzw. kina autorskiego (Chabrol), gdy François Truffaut nazwał go „jednym z filmów życia”, zaś Aldricha – „pierwszym reżyserem ery nuklearnej” (Truffaut 125) – budzi fascynację (Harris 3–24). Nadal błyszczy bogactwem znaczeń, które w nim znajdują kolejne pokolenia oddanych widzów. Można by powiedzieć, że traktując o przemocy i śmierci, sam stał się nieśmiertelny.

Atmosfera niepokoju

Intryguje już przywołana wcześniej scena, która otwiera film. Oto ubrana tylko w jasny trencz kobieta biegnie raz środkiem, raz skrajem autostrady w ciemną noc. Przestraszona, ciężko oddycha, usiłuje zatrzymać przejeżdżające samochody. Jej postać jest osobliwie kadrowana. Kamera pokazuje najpierw biegnące nogi, dopiero później całą sylwetkę w ruchu.

Na ścieżce dźwiękowej ciężki oddech kobiety został dodatkowo wzmocniony akustycznie podczas nagrywania postsynchronów. Kiedy mija ją pierwszy samochód, a potem drugi, który rzuca snop światła na zmęczoną twarz, w akcie desperacji staje przed zbliżającym się z oddali kolejnym i unosi błagalnie ręce do góry – jak człowiek na krzyżu.

Zatrzymuje się Mike Hammer, kierowca sportowego jaguara, z zawodu detektyw. Przygodna pasażerka to Christine Bailey, która uciekła ze szpitala. Kiedy samochód rusza, na ścieżce dźwiękowej słychać radio, z którego dobiega ciepły głos Nat King Cole’a w sentymentalnej piosence *I'd rather have the blues*, zaś na ekranie pojawiają się napisy czołowe. Napisy te – nałożone na stosunkowo długie ujęcie, przedstawiające nadal jeszcze spanikowaną i szlochającą



Ryc. 2. *Śmiertelny pocałunek*, reż. Robert Aldrich (1955)



Ryc. 3. *Śmiertelny pocałunek* (reż. Robert Aldrich, 1955)

kobietę, która co chwila odwraca się, jakby chciała sprawdzić, czy ktoś nie jedzie za nimi – pojawiają się w układzie, który łamie przyjęty powszechnie porządek, czyli nie z dołu do góry, lecz z góry na dół. Dzięki temu tytuł filmu czytamy jako *Deadly Kiss Me*. Taka grafika napisów zdaje się sugerować, że oto odbiorca będzie miał do czynienia ze światem, który „stał na głowie”. Zmiana porządku powoduje także, że obrazy stają się bardziej natarczywe, jak gdyby napierają na widza. Pozbawiając go komfortu widzenia, generują niepokój. Będzie on narastał stopniowo.

Pierwszym etapem „ucieleśnienia się” przemocy jest scena, kiedy gangsterzy zatrzymują samochód Hammera. Mimo że pokazana eliptycznie, przy nieobecności ofiary na ekranie, wieje grozą. Aldrich stosuje tutaj skrót montażowy, operując *voice off* dręczonej Christine ze ścieżki dźwiękowej tak, że rozciąga jego trwanie na kolejne ujęcie.

Vivien Sobchack celnie kiedyś zauważyła, że „największe wrażenie [...] robi przekaz filmowy pokazujący scenę śmierci na przykładzie ludzkiego ciała, które zdradza objawy gasnącego życia” (Sobchack 237).

Atmosfera zagrożenia po śmierci Christine narasta, kiedy Hammer – jako ostatnia osoba, z którą kobieta się kontaktowała – staje się obiektem szczególnych zainteresowań zarówno policji federalnej, jak bliżej niedających się zidentyfikować grup przestępczych w Los Angeles. Jediną poszlaką, jaką detektyw dysponuje, jest fragment wcześniejszej rozmowy z Christine, m.in. na temat poezji.

Lekcja czytania poezji

Włączenie przez scenarzystów wątków poetyckich do dialogów filmu z gangsterami jest zabiegiem intrygującym. Szczególne zaskoczenie musi budzić obecność w nich sonetu dziewiętnastowiecznej

prerafaelickiej poetki Christiny Rossetti. Tym bardziej, że postać detektywa – do którego jego fragmenty są bezpośrednio kierowane – jest tak zbudowana, byśmy widzieli w nim ostatniego kandydata na amatora poezji. Tymczasem w filmie, jakby wbrew logice, bosonoga kobieta mówi przed swą śmiercią do tępego intelektualnie Hammera językiem Rossetti „remember me”. Kiedy detektyw znajdzie tę lakoniczną wiadomość w wysłanej wcześniej przez Christine przesyłce pocztowej, będzie zaskoczony. Że niby on adresatem takiej prośby? Niedorzeczność sytuacji była oczywista. Pewnie absurdalność roli, jaka w tym momencie została mu przez los narzucona, wykraczająca poza logikę, którą się zwykł na co dzień posługiwać i która zabezpieczała jego rozumienie świata, spowodowała, że rozpocznie śledztwo: zacznie doszukiwać się sensu w tych kilku słowach pozornie sensu pozbawionych.

Utwór Christiny Rossetti nie pełni w filmie Aldricha roli ornamentacyjnej. Z historycznego punktu widzenia reprezentuje epokę wiktoriańską. Pozornie pozostaje w zgodzie z panującymi konwencjami i wartościami, z ustabilizowanym porządkiem społecznym, który głos kobiety w patriarchalnej kulturze czynił głosem mniej donośnym i bardziej marginalnym. Tej tradycji Rossetti zdaje się hołdować. Liryczne „ja” – bohaterka wiersza *Remember (Pamiętaj)*, jakby świadoma obowiązujących wówczas ról społecznych – przypisuje sobie pasywność i podległość względem męskiego podmiotu ułożonego poza tekstem. Wydaje się, że sonet jest typowym przykładem ówczesnej poezji funeralnej, świadectwem kultu żałoby.

Jednak nie tylko. W jego powszechnych interpretacjach często umykała krytykom z pola widzenia znacząca kwestia: podmiot wiersza mimo wszystko zachowuje aktywność. Błądzi między grobem a światem żywych, nie mogąc się zdecydować, jaką ostatecznie przyjąć pozycję, a jednocześnie przykładą wagę do ciała, z którego uleciało życie (Leighton; Reynolds 34–37; Wallis 521–540).

W filmie *Śmiertelny pocałunek* pojawia się kilka wybranych wersji tego utworu, nieco zmienionych przez scenarzystów względem oryginału. W rozmowie z Lily Carver, współlokatorką Christine, Hammer włoży jej do ręki tomik poezji Rossetti leżący na szafce nocnej i poprosi o odczytanie fragmentów tego utworu, a ostatnich dwóch wersów nawet powtórnie:

Remember me when no more day by day
 You tell me of our future that you planned.
 Only remember me, you'll understand [...]
 But if the darkness and corruption leave
 A vestige of the thoughts that once we had [...]

W wolnym przekładzie:

Pamiętaj mnie, gdy już nie będziesz co dzień
 Mówić mi o naszej przyszłości, którą planowałeś.
 Tylko pamiętaj mnie, zrozumiesz [...]
 Lecz jeśli ciemność i rozkład zostawią
 Ślad myśli, które kiedyś mieliśmy [...]

Fragment prerafaelskiego wiersza okaże się istotnym czynnikiem motywującym rozwój fabuły, gdyż to oscylowanie podmiotu między żywymi i umarłymi będzie dla detektywa prowadzącego śledztwo cenną wskazówką. Od tej chwili zaczniesz szukać martwego ciała – także kluczyka, który wewnątrz niego może się znajdować i który może go zaprowadzić do czegoś, co owiane jest tajemnicą.

Szukając, zderzy się z licznymi przeszkodami i przekona się, jak wielu ludzi musiało dla tej sprawy oddać życie. Czyli po nitce do kłębka? Czy oznacza to realizację klasycznego schematu kryminalnej opowieści?

Negocjacje z tradycją

Otóż film Aldricha klasycznym kryminałem, jak staram się dowieść, nie jest. Atmosfera zagrożenia i zbliżającego się końca narasta w nim sukcesywnie.

Taka atmosfera bywała w filmie efektem odpowiedniego ukształtowania świata ekranowego pod względem relacji ikoniczno-dźwiękowych oraz dialogów. Doświadczenia niemieckiego kina ekspresjonistycznego z lat dwudziestych ubiegłego wieku skonwencjonalizowały układy operujące silnymi kontrastami powstałymi przez odpowiednie użycie światła. Z historycznego punktu widzenia ich stosowanie wydawało się optymalnym, jeśli nie jedynym, sposobem budowania atmosfery grozy czy strachu.



Ryc. 4. *Śmiertelny pocałunek* (reż. Robert Aldrich, 1955)

Jednakże Aldrich zainicjował odmienny schemat: buduje świat ekranowy ze znaków, które już wcześniej, zanim zostały wprowadzone w obręb danego tekstu (tu filmu *Śmiertelny pocałunek*), zostały wyposażone w określone znaczenia i które to znaczenia dają znać o sobie także w nowym kontekście.

Dzieje się tak w tych scenach filmu, kiedy Hammer – dzięki adresem uzyskanym od swej inteligentnej sekretarki – objeżdża miasto, szukając kontaktu z ludźmi, którzy mogli coś wiedzieć o Christine. Dziwnym trafem odbywa te wszystkie wędrówki w jednej tylko dzielnicy: Bunker Hill.

Żeby się tam dostać, musi wejść po schodach, czyli zmienić poziom. W tę scenę wpisana jest pewna ironia, bowiem wędrówka do góry nie przybliży go tym razem do „lepszego/wyższego” świata, a wręcz przeciwnie. Po prostu, jakiś wysiłek ponieść trzeba, żeby zobaczyć, jak żyją ludzie w tanich kamienicach czynszowych, gdzie można wynająć za małe pieniądze mieszkanie.

Bunker Hill to dzielnica Los Angeles na północny zachód od śródmieścia, powstała w końcu XIX wieku z myślą o bardziej zamożnych mieszkańcach. Ale okres powodzenia nie trwał długo, bowiem już pod koniec I wojny światowej nastąpił proces ubożenia. Ludzie majątni zaczęli się wyprowadzać na suburbia, a na ich miejsce wprowadzali się biedni imigranci z Meksyku, Irlandii oraz Europy Wschodniej, jak również emeryci balansujący na granicy przeżycia. Dodatkowo stopień przestępczości w tych rejonach miasta podniósł się znacznie. To wszystko spowodowało, że okolica gwałtownie straciła na prestiżu.

Raymond Chandler, czołowy przedstawiciel *hard-boiled fiction*, tak pisał w swej powieści kryminalnej *Wysokie okno* (1942):

Bunker Hill to stara dzielnica – zapomniana, podrzędna, ciesząca się złą sławą. Kiedyś, bardzo dawno temu, to tutaj osiedlano się

najchętniej i nadal stoi tu kilka wymyślnych rezydencji gotyckich o szerokich tarasach, murach pokrytych karpiówką z ogromnymi oknami wykuszowymi i spiczastymi wieżyczkami. Dzisiaj we wszystkich powydzielano mieszkania na wynajem. Parkiety porysowały się i zmatowiały, startł się cały lakier, a przestronne, okazałe schody pociemniały od upływu czasu i taniej politurzy kładzonej na przyschnięty brud. Wysoko sklepione pomieszczenia wysłuchiwały kłótni wymizerowanych właścicieli i wynajmujących pokoje krętaczy. Z kolei na szerokich i chłodnych werandach, wyciągając do słońca popękane buty i gapiąc się obojętnie w zupełną pustkę, przesiadywali staruszkowie o twarzach jak po bojowiska po przegranych bitwach. Najbliższe sąsiedztwo tych posiadłości stanowiły zapyziałe włoskie restauracyjki, stragany z owocami, tanie czynszówki i sklepiki ze słodczymi, w których można było również kupić rzeczy gorsze niż tutejsze cukierki. Były tu też liche hoteliki, gdzie nie meldował się nikt prócz Smit-hów i Jonesów, a nocni recepcjoniści byli zarówno stróżami, jak i alfonsami (Chandler 79).

Wybór Bunker Hill jako miejsca akcji dla kilku scen ma dla budowania znaczeń w filmie *Śmietelny pocałunek* niebagatelne znaczenie. W momencie premiery to miejsce było synonimem dzielnicy skazanej na zagładę. W publicznej debacie na temat dalszych jej losów, prowadzonej z udziałem mieszkańców oraz przedstawicieli władz miasta, pojawiły się głosy, że na gruzach starego budować należy nowe. W tym kontekście ulice, po których w filmie chodził detektyw Hammer, a które były łatwe dla amerykańskiej widowni do zidentyfikowania, w ciągu najbliższych kilkunastu miesięcy miały paść ofiarą buldożerów, szykujących parcele dla nowych budynków. Ich projekty powstawały w znanych pracowniach architektonicznych.

Inwestycje miały być prowadzone na szeroką skalę, a w ich realizację zaangażowały się wielkie nazwiska z pokaźnym kapitałem, dlatego nie kwestionowano celowości tego rodzaju działań. Właśnie na tej ziemi został wkrótce wzniesiony kompleks nowoczesnych konstrukcji, w których zdomowiły się ważne w życiu nie tylko miasta takie instytucje, jak Museum of Modern Art, Disney Concert Hall według projektu Franka Gehry czy Bonaventura Hotel (Dimenberg 151–165).

Koniec filmu – końcem świata

Motyw zbliżającego się końca daje znać o sobie w filmie ze zdwojoną siłą, kiedy agent federalny Pat Murphy (Wesley Addy) informuje Hammera o tajnym projekcie rządowym pod kryptonimem Manhattan, Los Alamos, Trinity oraz ostrzega, że jego poszukiwania wkraczają niebezpiecznie na teren rezerwowany wyłącznie dla osób uprawnionych. Wobec takiej presji detektyw kluczyczk odda, ale swych poszukiwań nie zawiesi. Film pokaże dramatyczne sceny otwierania pojemnika z materiałem radioaktywnym przez Lily Carver vel Gabrielle.

Chwilę później zobaczymy paniczną ucieczkę Hammera i Veldy. Zobaczymy, jak świat staje w ogniu: to początek apokalipsy.

Temat końca świata i jednocześnie cywilizacji ma długą historię. Pojawił się w tradycji judeo-chrześcijańskiej i do dzisiaj poświadcza swą żywotność. Apokalipsa na prawach mitu ujawnia od wieków walory instrumentalne. Kiedy dana społeczność buduje własną historyczną mitologię – a zdaje się, że każda czyni tak w procesie formowania narodowej tożsamości albo w czasach kryzysu, kiedy relacje między jej członkami ulegają erozji, albo kiedy pojawia się stan zagrożenia – widmo apokalipsy, projektując obraz definitywnego końca życia w każdej postaci, uświadamiało niebotyczną cenę, jaką przyjdzie za tę katastrofę zapłacić i jakie ponieść straty.



Ryc. 5–6. *Śmiertelny pocałunek*
(reż. Robert Aldrich, 1955)



Ryc. 7–8. *Śmiertelny pocałunek*
(reż. Robert Aldrich, 1955)

Uznając prymat historyczny Apokalipsy św. Jana, można przyjąć, że wszelkie późniejsze opowieści o końcu świata korzystały, i nadal korzystają, z repertuaru katastrof, o których mowa w oryginale. Jest rzeczą oczywistą, że te zdarzenia i symboliczne wizje zostają poddane zabiegom fabularyzacyjnym, włączone w mniej lub bardziej wyraźnie zarysowane konteksty historyczne, zależnie od przyjętej strategii narracyjnej (White 7).

Zamknięcie filmu Aldricha (który, przypominę, wszedł na ekrany w roku 1955) obrazem eksplozji pojemnika, będącej początkiem serii kolejnych wybuchów i pożarów zamykających horyzont, projektuje wizję końca świata. Film ten jest przykładem spotkania produkcji Hollywoodu z widownią, która po wybuchach nuklearnych w Hiroshimie i Nagasaki nosiła w pamięci wizję świata całkowicie zdewastowanego, któremu odebrano regularne kształty, gdzie ciemności toczyły walkę ze światłem przy akompaniamencie dźwięków raniących ludzkie uszy.

Obecne w pamięci zbiorowej obrazy nie były realizacją jednego wzoru, lecz kompilacją indywidualnych wyobrażeń, na które nakładały się strzępy relacji słownych i ikonicznych powstałych na przestrzeni wieków, także te zapisane wcześniej w mitach, malarstwie i literaturze. Apokalipsa stała się fenomenem wyobrażonym, z punktu widzenia logiki czymś nierealnym, wręcz abstrakcyjnym (Saint-Amour). Celnie ujął to Derrida:

wojna nuklearna, w przeciwieństwie do wojen, jakie się zdarzyły wcześniej i jakie w ludzkiej pamięci zapisały się jako zdarzenia tego samego typu (proch strzelniczy nie czyni różnicy w tym względzie), nie ma precedensu. Jeszcze nigdy się nie zdarzyła. Jest przypadkiem, którego nie ma. Wybuchy bomb amerykańskich w roku 1945 kończyły wojnę „klasyczną”, konwencjonalną, nie dając początku wojnie nuklearnej. Przerażający charakter

konfliktu nuklearnego występuje w dyskursie albo w jakimś tekście jako jego desygnat, o którym się mówi, ale nigdy jako desygnat realny. Przynajmniej na razie (Derrida 23).

W kontekście zimnej wojny, prowadzonej po II wojnie światowej przez Stany Zjednoczone i dawny Związek Radziecki, film *Śmiertelny pocałunek* odsyłał do dyskusji toczących się w przestrzeni publicznej na temat ewentualnych konsekwencji badań naukowych nad energią jądrową i prób wykorzystania ich w celach militarnych. Inaczej mówiąc, film Aldricha zaczynał produkować znaczenia, które z łatwością przekraczały granice tekstu i były w stanie rezonować z głosami opinii publicznej, z trwogą świadkującą sporom na temat potencjalnych kosztów wojny o panowanie nad światem.

Na tym tle historia Hammera jest opowieścią o cynicznym detektywie, którego życie zawodowe zamykało się głównie w kręgu spraw rozwodowych (jeden z policjantów nazwie go *bedroom detective*). Był człowiekiem niezwykle „praktycznym”: cechowała go pazerność i potrzeba posiadania rzeczy w dobrym gatunku. Jego postać konstruowana jest tak, żeby odebrać mu zdolność nawiązywania bliższych relacji z ludźmi, by w oczach widza uchodził za egoistę, którego nie było stać na moralne dylematy. On całkiem przypadkowo wpłatał się w tajną w najwyższym stopniu aferę, angażując nie tylko amerykańskie służby specjalne. W sumie okazuje się ofiarą: zwykłym pionkiem, nad którego głową odbywa się wielka gra. Charakterystyczny jest dialog Hammera z Veldą, która mówi: „Oni. Piękne słowo. A kim są ci oni? Jacyś bezimienni, zabijający ludzi dla bliżej niejasnych celów. A jest w ogóle jakiś on? Wszyscy oni biorą udział w jakichś bezowocnych poszukiwaniach. Ale czego?”. Detektyw do tajemnic nigdy nie zostanie dopuszczony. Odbiorca także nie.

Ten „defekt” poznawczy wynika ze swego rodzaju uwiądu epistemologicznego, na jaki cierpi film Aldricha. Epistemologiczny kryzys,

czyli niemożność rzetelnego i wiarygodnego przedstawienia świata fabularnego, charakteryzuje zresztą wiele filmów *noir*. Ale to problem osobny. Tutaj istotne jest to, że w końcowej sekwencji, kiedy Lily Carver vel Gabrielle gnana ciekawością – co racjonalnie zdaje się tłumaczyć aktywność bohaterów – otwiera tajemniczy pojemnik, pojawia się fragment ekranu całkowicie wypełniony bielą. Nie widać nic oprócz światła, które wydaje się świadectwem powrotu filmu do jego źródeł z końca XIX wieku. Niczego nie można zobaczyć. W tym momencie film niejako przestaje rejestrować świat, dokładniej: traci zdolności *re-prezentowania* świata ekranowego, który w sposób złudny oferuje wrażenie realności. Dzieło Aldricha zmienia swe teleologiczne nastawienie, przestaje być filmem o detektywie prowadzącym śledztwo w sprawie tajemnych działań członków mafii. Widz znalazł się w pułapce: zamiast dodatkowych informacji – Aldrich funduje mu ślepy zaułek. Pojawia się napis „Koniec filmu”, lecz podstawowy wątek fabularny nie zostaje rozstrzygnięty. On jakby ulega zawieszeniu. Pewne jest jedno: totalna katastrofa przychodzi znienacka, bez uprzedzenia (Lang 32–44; Meeuf 283–304).

Apokaliptyczne obrazy zamykające *Śmiertelny pocałunek* są więc ekspresją mentalności, która nosi strachy w sobie. Apokalipsa w tym wydaniu ekranowym projektuje świat całkowitej zagłady. Wprawdzie Hammer i Velda świadkują wybuchom z oddalenia, ale ta sytuacja nie jest odmianą cudownego ocalenia w ostatniej chwili, czyli jednym z wariantów hollywoodzkiego happy endu. Co najwyżej czeka ich przecież życie na kupie gruzów. Wizja ta zdaje się nawiązywać do poetyckiego, owianego nutką ironii obrazu końca świata, który nie jest do uniknięcia (Frost):

Jedni twierdzą, że świat nasz zginie w morzu ognia.

Inni – że pod pokrywą lodu.

Temperatura żądz nie jest zbyt łagodna –
Wiem coś o tym, więc trzymam z prorokami ognia [...]

Ogień i lód [1920],
przeł. Stanisław Barańczak

Wspomniana wizja życia wśród popiołów wpisuje się w krajobraz naszkicowany przez amerykańskie filmy *noir*, o których Mark Osteen pisał tak:

filmy *noir* [...] z tą fascynacją przypadkami korupcji i cynicznym stosunkiem do władzy, czytelnym, choć czasem nie wyrażanym wprost, są świadectwem strachu, jaki Amerykanie żywili wobec badań nuklearnych. Wielu weteranów zmęczonych wojną i rozczarowanych, którzy w tych filmach się pojawiają, wyraża przekonanie, że końcowe zwycięstwo miało swoją cenę i że wiek atomu prowadzi nas do wojny nowej, która łatwo wymknąć się może spod kontroli człowieka. Szczególnie w filmach zrealizowanych po roku 1949 strach przed zagładą przyjmuje formę fascynowania się brutalnym zabijaniem. Moralność nic nie będzie znaczyć, gdyż społeczeństwo, w którym przestępstwa pojawiają się na każdym kroku, może ulec zagładzie w każdym momencie. Dlatego tego rodzaju bohaterowie stale igrają ze śmiercią, jakby łudząc się, że będą wskrzeszeni, albo że dadzą sobie radę ze śmiercią jeszcze za życia. Te żyjące trupy zdają się potwierdzać, że znajdujemy się na krawędzi przepaści (Osteen 80–81; także Boyer 181–209; Kemp 266–270).

Okoliczności i punkty widzenia, z jakich filmy są czytane i analizowane, mają prawo ulegać zmianie. Ich życie wyraża się tym, że w społecznym obiegu filmy te swobodnie przekraczają granice czasu

i miejsca powstania. Towarzyszące im konteksty nie są wartością stałą. W gruncie rzeczy, jak pisał Jonathan Culler, są za każdym razem *produkowane* na nowo zarówno przez odbiorcę, jak i badacza w zależności od tego, kiedy i gdzie odbywa się lektura. Jest to faktem, ale mało kto skłonny jest przyznać się do tego głośno.” (Culler 1988, 148). Ich wędrówka po ekranach świata jest szansą na nowe spotkania i nowe sposoby czytania. Umberto Eco onegdaj zauważył, że

tekst jest pełen białych plam, luk do zapełnienia, a ten, kto był jego nadawcą, przewidywał, że zostaną one wypełnione, i zostawił je puste z dwu powodów. Przede wszystkim dlatego, że tekst jest mechanizmem leniwym, oszczędnym, który żyje kosztem wartości dodatkowej znaczeń, jakie wprowadza weń odbiorca [...] [oraz] tekst chce pozostawić czytelnikowi inicjatywę co do interpretacji. [...] Tekst chce, aby ktoś pomógł mu funkcjonować. [...] Innymi słowy, tekst zostaje nadany do kogoś, kto go aktualizuje (Eco 1994: 75–76).

Nowe spotkania dzieła z odbiorcą, zawsze aktywnym, obarczone są pewnym ryzykiem, bo prowadzić mogą do takiego odczytania, które znacznie się różni od wcześniejszej interpretacji uchodzącej za kanoniczną. Ale to potwierdza tylko bogactwo dzieła, jego potencjalną znaczeniowość, zdolność do opalizowania wieloma kolorami tęczy. Nawiasem mówiąc, takie przypadki były przedmiotem interesujących rozważań. Tu przywołać można uwagi Umberto Eco o interpretacji aberracyjnej [*aberrant decoding*] (Eco 1980); Thomas Elsaesser w podobnych sytuacjach stosował określenie „mylne odczytanie o charakterze twórczym” [*productive misreading*] (Elsaesser 1989).

Niniejsze rozważania stanowią próbę spojrzenia na motyw apokalipsy w amerykańskim filmie *noir* w jego historycznych kontekstach, czyli w starych dekoracjach. Te konteksty, śmiem twierdzić,

nasuwają się same. To one każą pamiętać, że szczytowy okres panowania *film noir* na ekranach kin amerykańskich przypada na czas wzmożonej aktywności HUAC (House Un-American Activities Committee, czyli Komisji Śledczej do Badania Działalności Antyamerykańskiej), której II wojna światowa wcześniej nie pozwoliła rozwinąć w pełni swych skrzydeł. Dopiero głośne wystąpienia senatora Josepha McCarthy'ego, który po roku 1950 z animuszem przyłączył się do grupy polityków związanych z partią republikańską, badających usilnie infiltrację struktur państwowych przez sowieckich agentów, a przede wszystkim publiczne przesłuchania (transmitowane bezpośrednio przez radio i tv) ludzi związanych zawodowo z przemysłem filmowym w Hollywood, a podejrzewanych o sympatie lewicowe, wprowadziły HUAC na czołówki gazet, budząc szerokie zainteresowanie. W kontaktach społecznych nastąpiła era podejrzliwości.

Wielka widownia zaczęła fascynować się polowaniem na czarownice w wersji zmodernizowanej. Na jej oczach nowożytni inkwizytorzy uzbrojeni w pewność siebie i przekonani o swej misji dziejowej, jaką przyznało im uchwalone trybem pilnym ustawodawstwo, brutalnie i bezczelnie domagali się od ludzi zasłużonych dla amerykańskiej kultury, sztuki i nauki zeznań dotyczących ich poglądów i życia prywatnego, na szwank wystawiając ich honor i godność. Wielomilionowa widownia nie była jednomyślna. Jedni, dając się zmanipulować sprawnym demagogom, z satysfakcją oglądali upokarzające widowisko, gdzie w roli ofiary występowali celebryci, którym się powiodło. Inni z przerażeniem obserwowali, jak łatwo w imię rzekomego interesu narodowego przychodzi ludzi łasych na ordery, nagrody i stanowiska skłonić do obsesyjnego szukania wrogów w bliższym i dalszym otoczeniu. Ameryka pogrążyła się w konfliktach (Ceplair i Englund; Hofstadter 89–90; Navasky 314–315).

W tych okolicznościach obraz apokaliptycznego końca, jaki zamyslał film Aldricha, jawił się jako ostatni krzyk rozpacz. Był metaforą świata upadłych aniołów w drodze do piekła.

W dekoracjach nowych echa zimnej wojny mogą ulec wyciszeniu, a interpretacje tego filmu *noir* o radykalnym zamachu stanu na istnienie świata, aspirującego do roli globalnego hegemonu, mogą wysuwać na plan pierwszy np. destrukcyjną rolę kobiety. W końcu to Lily Carver przyłożyła rękę do katastrofy, a wcześniej dowiodła, że bez skrupułów potrafi strzelać do mężczyzn z rewolweru. Stąd już tylko krok, żeby rysować obraz kobiety z jednej strony jako *femme fatale* będącej dla bohaterów rodzaju męskiego śmiertelnym zagrożeniem, a autorów oskarżać o mizoginizm, zaś z drugiej – widzieć *femme fatale* jako ofiarę pogoni za wolnością, maskowaną pragnieniem posiadania tak rzeczy, jak władzy, a w istocie jako osobę zbuntowaną przeciw tyranii społecznego systemu o patriarchalnym charakterze, który czynił awanse ojcom ponad głowami żon i dzieci.

Ale to już temat na całkiem inne opowiadanie.

Bibliografia

- Abrams, J. *From Sherlock Holmes to the Hard-Boiled Detective in Film Noir*. M.T. Conard (red.), *The Philosophy of Film Noir*. Lexington: University Press of Kentucky, 2006.
- Barton Palmer, A. *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir*. New York: Twayne, 1994.
- Bitsch, Ch. "Surmultipliée", *Cahiers du Cinéma*, no 51, Octobre 1955.
- Borde R. i E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain: 1941-1953*. Paris: Éd. de Minuit, 1955.
- Boyer, P. *By the Bomb's Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*. New York: Pantheon, 1985.

- Cawelti, J. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago–London: University of Chicago Press, 1976.
- Ceplair, L. i S. Englund. *The Inquisition in Hollywood: The Politics in the Film Community*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Chabrol, C. “Évolution du film policier”, *Cahiers du Cinema*, no 54, 1955.
- Chandler, R. *Wysokie okno*. Przeł. B. Czartoryski. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2022.
- Chartier, J.-P. “Les Américains aussi font des films noirs”, *Revue du Cinéma*, no 2, Novembre 1946.
- Collins, M.A. i J.L. Traylor. *Mickey Spillane on Screen: A Complete Study of the television and Film Adaptations*. Jefferson, NC: McFarland, 2018.
- Culler, J. *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. Norman: University of Oklahoma Press 1988.
- Davis, K. *Two-bit Culture: The Paperbacking in America*. Boston: Houghton Mifflin, 1984.
- Derrida, J. “No Apocalypse, Not Now”, *Diacritics*, vol. 14, no 2, 1984.
- Dimenberg, E. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
- Duhamel, M. “Anatomie du thriller”, *Les Cahiers de la pensée sauvage*, no 1, l’hiver 1984.
- Duhamel, M. *Préface*. R. Borde i E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain: 1941–1953*. Paris: Éd. de Minuit, 1955.
- Eco, U. *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przeł. P. Salwa. Warszawa: PIW, 1994.
- Eco, U. „Towards a Semiotic Inquiry into the TV Message”. J. Corner i J. Hawthorn (eds.). *Communication Studies: An Introductory Reader*. London: Arnold, 1980.
- Elsaesser, Th. *The Persistence of Hollywood*. New York–London: Routledge, 2012.
- Elsaesser, Th. “The Hollywood turn: persistence, reflexivity, feedback”, *Screen*, vol. 58, no 2, 2017.
- Elsaesser, Th. *New German Cinema: A History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.

- Esquenazi, J.-P. "L'invention française du film noir",
M. Chenetier-Alev i V. Vignaux (red.), *Le texte critique*.
Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2013: 337–350.
- Fiedler, L. *Love and Death in the American Novel*. New York:
Stein and Day, 1975.
- Fore, S. "Kiss Me Deadly", *Cinema Texas Notes: The Early Days
of Austin Film Culture*, vol. 20, no 2, L. Black i C. Swords (red.).
New York: University of Texas Press, 1981.
- Frank, N. "Un nouveau genre policier: L'aventure criminelle",
L'Écran Français, no 61, 28 août 1946.
- Frost, R. *55 wierszy*. Oprac. i przekł. S. Barańczak. Kraków:
Wydawnictwo a5, 1992.
- Halberstam, D. *The Fifties*. New York: Fawcett Book, 1993.
- Harris, O. "Film Noir Fascination: Outside History, But Historically So",
Cinema Journal, vol. 43, no 1, 2003.
- Heissensbuettel, H. *Rules of the Game of the Crime Novel*,
in *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*,
G.M. Most i W.W. Stowe (red.). San Diego–New York: Harcourt
Brace Jovanovich 1983.
- Higham, Ch. i J. Greenberg, *Hollywood in the Forties*.
London: Tantivy, 1968.
- Hofstadter, R. "The Pseudo-Conservative Revolt", D. Bell (red.),
The New American Right. New York: Criterion Books, 1955.
- Irwin, J. *Unless the Threat of Death Is Behind Them: Hard-Boiled
Fiction and Film Noir*. Baltimore: Johns Hopkins University
Press, 2006.
- Kemp, Ph. "From the Nightmare Factory: HUAC and the Politics
of Noir", *Sight and Sound*, no 55, Autumn 1986.
- Lang, R. "Looking for the Great "Whatzit": Kiss Me Deadly
and Film Noir", *Cinema Journal*, vol. 27, no 3, 1988.
- Leighton, A. "When I am dead, my dearest: The secret
of Christina Rossetti", *Modern Philology*, no 87, 1990.
- Luhr, W. *Film Noir*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
- Magny, C.-E. *L'Âge du roman américain*. Paris: Du Seuil, 1948.

- Marling, W. *The American Roman Noir: Hammett, Cain, and Chandler*. Athens–London: University of Georgia Press, 1995.
- Meeuf, R. “Nuclear Epistemology: Apocalypticism, Knowledge and the Nuclear Uncanny”, *Literature Interpretation Theory*, no 23, 2012.
- Naremore, J. *More Than Night: Film Noir and Its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Navasky, V.S. *Naming Names*. New York: Viking, 1980.
- O'Brien, G. *Hardboiled America: The Lurid Years of Paperbacks and the Masters of Noir*. New York: Da Capo Press, 1997.
- Osteen, M. “The Big Secret: Film Noir and Nuclear Fear”, *Journal of Popular Film and Television*, vol. 22, no 2, 1994.
- Reynolds, M. “Speaking un-likeness: The double text in Christina Rossetti’s ‘After’ and ‘Remember’”, *Textual Practice*, vol. 13, no 1, 1999.
- Rivette, J. “Notes sur une revolution”, *Cahiers du Cinéma*, no 54, Decembre 1955.
- Rohmer, E. “Redécouvrir l’Amérique”, *Cahiers du Cinéma*, no 54, Decembre 1955.
- Saint-Amour, P. “Bombing and the Symptom: Traumatic Earliness and the Nuclear Uncanny”, *Diacritics*, vol. 30, no 4, 2000.
- Smith, E. *Hard-Boiled Working-Class Readers and Pulp Magazines*. Philadelphia: Temple University Press, 2000.
- Sobchack, V. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Truffaut, F. *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion, 1975.
- Vernet, M. “Film noir on the edge of doom”, J. Copjec (red.), *Shades of Noir: A Reader*. London: Verso, 1993.
- Vincendeau, G. “France 1945–1965 and Hollywood: The Policier as Inter-national Text”, *Screen*, vol. 33, no 1, 1992.
- Wallis, E. “Christina Rossetti and Pre-Raphaelite noir”, *Textual Practice*, vol. 18, no 4, 2004.
- White, H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore–London: Johns Hopkins University Press, 1975.

autorzy

Wiesław Oleksy – emerytowany wykładowca w Katedrze Amerykanistyki i Mediów Masowych UŁ, wcześniej w Instytucie Anglistyki UŁ, profesor wizytujący: State Univ. of New York-Buffalo (1990–1991, 2005–2006) i Pittsburgh University (1979–1980, 2000–2002). Założyciel i wieloletni kierownik Pracowni Dydaktyki J. Obcych i Ośrodka Informacyjno-Badawczego Studiów Kanadyjskich WSMiP-UŁ. Członek International Committee – American Studies Association (Philadelphia, 2006–2008). Beneficjent stypendiów i grantów British Council, Fundacji Kościuszkowskiej, IREX, Departamentu Stanu USA. Koordynator i uczestnik V i VII Programu Ramowego UE. Autor, współautor i redaktor 9 monografii i tomów zbiorowych oraz ponad 70 rozdziałów i artykułów publikowanych w Belgii, Finlandii, Gruzji, Kanadzie, Niemczech, Polsce, W. Brytanii, USA.

Monografie, tomy zbiorowe: *Questions in English and Polish: Semantics and Pragmatics* (Edmonton: Linguistic Research 1979), *Contrastive Pragmatics* (ed) (Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins 1989), *Labyrinth of Life- Advanced Polish Language Course* (Columbus: Slavica 1993 – współautor O. Swan), *Cognitive Approaches to Language and Linguistic Data* (Frankfurt/London: P. Lang 2009 – współred. P. Stalmaszczyk), *Transatlantic Encounters. In Memory of Mateusz Oleksy* (Frankfurt/London: Peter Lang 2011 – współred. E.H. Oleksy);

Rozdziały, artykuły: *Performativity revisited: Austin and his legacy* (Berlin: Springer 2019), *Gender bias in Polish news media* (London: Routledge 2016 – współautor E.H. Oleksy), *Philosophical and communicative turns in the study of language* (Berlin: Springer 2014 – współautor P. Stalmaszczyk), *Higher Education in the Development of Poland's Democracy and Market Economy* (New York: RoutledgeFalmer, 2000), *Towards pragmatic contrastive analysis* (Amsterdam: J. Benjamins 1984).

Prof. dr hab. Andrzej Wicher – jest wykładowcą historii literatury angielskiej na Uniwersytecie Łódzkim, w Instytucie Anglistyki (od 1997 r.). Wcześniej, w latach 1978–1997, pracował w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Śląskiego. Od roku 2017 jest też kierownikiem Pracowni do Badań nad Angielską Literaturą Średniowieczną i Renesansową, wchodzącej w skład Zakładu Angielskiego Dramatu, Teatru i Filmu UŁ. Jest szekspirologiem i badaczem anglojęzycznej literatury fantastycznej zwłaszcza twórczością J.R.R. Tolkiena i C.S. Lewisa. Jego główne przedmioty zainteresowań naukowych to kultura i literatura średniowieczna i renesansowa oraz współczesna literatura fantasy, ze szczególnym uwzględnieniem motywów folklorystycznych w literaturze.

Publikacje monograficzne: *Archaeology of the Sublime. Studies in Late-Medieval English Writings* (Archeologia wzniosłości. Studia poświęcone angielskiej literaturze późnego średniowiecza) (Katowice 1995), *Shakespeare's Parting Wondertales – a Study of the Elements of the Tale of Magic in William Shakespeare's Late Plays* (Pożegnalne baśnie Szekspira. Studia poświęcone motywom baśniowym w późnych sztukach William Szekspira) (Łódź 2003), oraz *Selected Medieval and Religious Themes in the Works of C.S. Lewis and J.R.R. Tolkien* (Wybrane tematy średniowieczne i religijne w dziełach C.S. Lewisa i J.R.R. Tolkiena) (Łódź 2013).

Artykuły: opublikował ponad 100 artykułów naukowych. Spośród jego artykułów ostatnim opublikowanym jest *Tolkien's Conception of Recovery as a Function of Memory* (Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien 2023). Jest on również autorem tomu przekładów angielskiej poezji średniowiecznej pod tytułem: *Pan Gawen i Zielony Rycerz, Perła, Król Orfeo* (Warszawa 1997). Był promotorem 8 doktoratów, recenzował 7 rozpraw habilitacyjnych i 10 prac doktorskich.

Jan Rek – doktor, emerytowany starszy wykładowca w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego, Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi i Uniwersytecie M. Kopernika w Toruniu. Kulturoznawca, filmoznawca, którego zainteresowania badawcze skupiają się na narracji filmowej, teorii filmu, relacjach zachodzących pomiędzy filmem a odbiorcą, wpływie mediów na kształtowanie się procesów globalizacyjnych, oraz na twórczości filmowej Jerzego Kawalerowicza i filmie amerykańskim.

Autor monografii *Kino Jerzego Kawalerowicza i jego konteksty* (2008).

Artykuły: autor licznych rozdziałów w tomach zbiorowych i artykułów w naukowych czasopismach filmoznawczych, m.in. *Ideologia jako wyznacznik przemian strukturalnych współczesnych adaptacji filmowych* (1970), *O narracji filmowej w kontekście współczesnych badań filmowych* (1975), *Film wśród sztuk narracyjnych* (1980), *O komunikacji filmowej z pragmatycznego punktu widzenia* (1985), *W cieniu socrealizmu* (2005), *The Rise and Fall of Socialist Realism in Polish Cinema, 1949–1956* (2010), *On certain limitations of the globalization discourse in Poland* (2013). Wygłaszał referaty na wielu konferencjach filmoznawczych w Polsce i za granicą, między innymi w Massachusetts Institute of Technology (USA), Uniwersytecie w Amsterdamie (Holandia), Uniwersytecie w Osnabrück (Niemcy). Koordynował międzynarodowy projekt *European Cinema in Film Studies* (1999–2001) realizowany z udziałem Uniw. w Reading (W. Brytania) i Uniw. w Sztokholmie (Szwecja) i projekt *In-visible Out-skirt* (2002–2003), w którym uczestniczyło sześć uniwersytetów europejskich przy wsparciu Komisji Europejskiej w ramach programu *Kultura 2000*.

Grzegorz Zinkiewicz – jest adiunktem na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politologicznych Uniwersytetu Łódzkiego. Jego zainteresowania obejmują takie obszary, jak literaturoznawstwo, teatr, kultura wyższa i popularna, media, filozofia i religia. Ze względu na interdyscyplinarność zainteresowań obecnie zajmuje się zagadnieniem utopii, szczególnie współczesnym rozumieniem tego terminu jako sposobu realizacji marzeń o lepszym świecie i impulsem do tej realizacji.

Wybrane publikacje: monografia *William Morris' Position between Art and Politics*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing (2016).

Redakcja tomów zbiorowych: *Reinventing Utopian Spaces* (red.) Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, (2022), Shakespeare: *His Infinite Variety. Celebrating the 400th Anniversary of His Death* (red. – współred. Kujawińska-Courtney K.), Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego (2017), *Some Renaissance / Early Modern Topoi in the Twenty First Century*. (red. – współred. Kujawińska-Courtney K.) Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego (2015).

Artykuły: *Permanent Liminality in Selected Utopias* [w:] Zinkiewicz G. (red) (2022), *Affective Approach to Selected Ingmar Bergman Films*. International Journal of Humanities and Social Sciences 15/1, (2021), *Brytyjski socjalizm końca XIX wieku a kwestia Imperium: John Ruskin i William Morris* [w:] K. Kujawińska-Courtney, Z. Bednarek (red), *Imperium Brytyjskie. Rozważania interdyscyplinarne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego (2019). Jest autorem przekładu na język polski książki Th. Dixona *Science and Religion. A Very Short Introduction (Nauka i religia. Krótkie wprowadzenie)* w serii wydawniczej Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego (2018).