

Łukasz Twaróg

Film noir jako fenomen czasów globalizacji

Acta Humana nr 2, 169-174

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Łukasz Twaróg

Film *noir* jako fenomen czasów globalizacji

Autorzy książki *Film Noir. Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization*, Jennifer Fay i Justus Nieland¹, badacze filmu z Uniwersytetu Michigan, podejmują temat czarnego kina jako globalnego fenomenu kulturowego w przeciwieństwie do powszechnego traktowania *noir* jako zjawiska wyłącznie amerykańskiego. Już we wstępie zwracają uwagę na kluczowe kategorie, przez pryzmat których będą dokonywać interesującej analizy: globalizację i amerykańizację. Globalizacja jest według autorów spadkobierczynią XVIII-wiecznego kosmopolityzmu, kiedy to poczucie pewnej wspólnoty, bardziej niż przynależność narodowa, wyznaczało specyficzne doświadczenie zbliżonych warunków bytowych przede wszystkim wśród mieszkańców wielkich miast, których łączył między innymi dostęp do podobnych dóbr kulturowych. Współczesna homogenizacja kulturowa, chociaż ma swe źródło w nieco innych zjawiskach, niewątpliwie zmienia tradycyjne poczucie wspólnoty na podobnej zasadzie. Natomiast amerykańizacja – agresywna ekspansja i hegemonia kultury amerykańskiej (w tym wypadku przede wszystkim Hollywood) szczególnie w powojennej Europie (ale i wcześniej) – jawi się autorom książki jako siła napędzająca i scalająca tę kulturową globalizację.

Fay i Nieland rozpoczynają swą wędrówkę po świecie czarnego kina od jednego z najbardziej reprezentatywnych, nie-amerykańskich *noir*, mianowicie od *Opętania* Luchino Viscontiego. Na specyficzny nastrój tej adaptacji powieści Jamesa M. Caina *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* złożyło się wiele międzynarodowych czynników. Fakt, że ten lewicujący arystokrata, wyrafinowany odbiorca sztuki wysokiej, zainteresował się „papkową” literaturą amerykańską jest dosyć symptomatyczny dla powszechności zjawiska *noir*. Reżyser dotarł do powieści za pośrednictwem swego filmowego mistrza Jeana Renoira i – jak przekonują autorzy – odczytał ją przez pryzmat nie tyle kultury amerykańskiej, co raczej szczególnego klimatu panującego

¹ J. Fay, J. Nieland, *Film Noir. Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization*, London: Routledge 2010.

w ówczesnej Francji (zresztą czytał tylko francuski przekład książki). Włoski reżyser odnalazł w powieści Caina te same motywy, podobną alienację bohaterów, która urzekła go w *Bestii ludzkiej* Renoira. Zafascynowany francuskim Frontem Ludowym Visconti chciał zrobić film utrzymany w podobnym duchu, ale przeniesiony oczywiście w realia włoskie. Tym samym był jednym z pierwszych, który dostrzegł w amerykańskiej powieści *hard-boiled* podobieństwo do czarnego realizmu poetyckiego i świadomie wykorzystał go w swoim filmie.

Równie ważny, a być może nawet ważniejszy, jest kontekst społeczno-polityczny. Faszystowskie Włochy Mussoliniego, paradoksalnie, były mocno przesiąknięte kulturą amerykańską. Prężnie rozwijający się kraj nie nadążał z produkcją dóbr kulturowych, które zmuszony był eksportować. Już od 1923 roku MGM miało w Rzymie swoje biuro dystrybucyjne. Lata 20. i 30. ubiegłego wieku stały pod znakiem hollywoodzkiego kina we Włoszech. Eskapistyczne filmy sprzyjały reżimowi. Jednocześnie, w obawie przed cenzurą, włoscy pisarze, aby się utrzymać, pracowali na ogół jako tłumacze, przede wszystkim popularnej literatury amerykańskiej: Hemingwaya, Steinbecka czy Fitzgeralda. Owa amerykańizacja kultury w faszystowskich Włoszech tworzyła zbawienną w pewnym sensie atmosferę bycia „gdzie indziej” – jeden z ważniejszych wyznaczników owego trudnego do zdefiniowania *noirness*.

Autorzy nie przedstawiają w omawianej publikacji wprost definicji *noir*, ale podpierając się autorytetem znanych badaczy tematu (m.in. Jamesa Naremore), skłaniają się ku popularnemu stanowisku, że *noir* jest zdecydowanie bardziej kategorią krytyczną niż rzeczywistym gatunkiem. Zwracają uwagę, że kategoria ta, definiująca pewne cechy charakterystyczne amerykańskiego kina lat 40. i 50. XX wieku, powstała na gruncie krytyki francuskiej. Nino Frank jako pierwszy rozpoznał i nazwał ów osobliwy styl filmowy. Francuzi odcięci przez lata wojny od amerykańskiego kina od razu dostrzegli wyjątkowość *Sokoła maltańskiego* (pierwszego amerykańskiego filmu wyświetlanego we Francji po wojnie). Ponura egzystencjalna atmosfera oraz specyficzne oświetlenie przywodzące na myśl filmy czarnego realizmu poetyckiego zdawały się trafiać w sedno powojennego samopoczucia Francuzów.

We Francji ziarenko amerykańskiego kina kiełkowało na podatnym i entuzjastycznym gruncie, objawiając się świeżymi kinofilskimi dekonstrukcjami filmów gangsterskich. Jednak przymusowa amerykańizacja, jaka dotknęła kraje podbite: Niemcy i Japonię, także zaowocowała lokalnymi wersjami filmu *noir*. Niemcy byli raczej chłodno nastawieni do demokratycznej edukacji, jaką serwowali im Amerykanie (paradoksalnie najczęściej w postaci dominującego w owym czasie nurtu *noir*). Działo się tak, ponieważ z jednej strony, co oczywiste, dla Niemców to kino nie było wcale emanacją wolności, ale kinem okupacji. Z drugiej zaś, dlatego że demokracji często mieli ich uczyć rodacy, którzy z powodu wcześniej-

szego wyemigrowania z kraju mieli tupet być prorokami post factum. Źle przyjęto zwłaszcza *Kręte schody* Roberta Siodmaka, które pod płaszczykiem historycznego kostiumu odnosiły się jednak dosyć otwarcie do bohatera proto-faszysty. Dla krytyki niemieckiej, w przeciwieństwie do francuskiej, nie było w *noir* nic nowego, nic ożywczego (co w pewnym sensie wydaje się dziwne, bo dla Francuzów *noir* też oznaczał zapożyczenia z ich kultury). Może po prostu to kino otwierało na nowo nie do końca zagojone jeszcze rany. Pierwsze filmy niemieckie powstałe pod okupacją aliantów nosiły na sobie piętno amerykańskiego *noir*, ale w przeciwieństwie do Francji czerpały z nich przede wszystkim pesymizm i krytykę brutalnej kapitalistycznej rzeczywistości.

W Japonii, chociaż też podbitej i okupowanej, amerykanizacja nie napotykała takiego oporu. Akira Kurosawa stwierdził wręcz, że to pod obstrzeniami amerykańskiej cenzury udało mu się rozwinąć w pełni indywidualny styl. *Pijanego anioła* z 1948 roku reżyser uważał za swój pierwszy dobry film. Potępienie gangsterów *yakuzy* jako swoistych spadkobierców etosu samurajskiego było zgodne z zaleceniami Amerykanów, którzy chcieli, aby Japończycy odcięli się od sentymentów feudalnej epoki cesarstwa, na których wyrosły imperialne marzenia. Jednak film Kurosawy nie tyle potępiał cesarski etos feudalnej wierności czy nawet podziemny półświatek współczesnej Japonii, co raczej włączał się w szerszy dyskurs na temat kondycji współczesnego świata. Podobieństwo okołowojennej rzeczywistości japońskiej i amerykańskiej było bowiem dosyć wyraźne. Autorzy zwracają uwagę na analogię społeczno-gospodarczego podłoża, na jakim powstała *yakuza* oraz gangi czasów wielkiego kryzysu.

Powojenna rzeczywistość, choć w wielu miejscach globu kształtowana przez odmienne czynniki, przejawiała przede wszystkim tendencję do rozwoju przemysłu i urbanizacji, co sprzyjało rozwojowi filmu *noir*. Swoje lokalne *noir*, momentami bardzo bliskie włoskiemu neorealizmowi, stworzyła również kinematografia meksykańska. Z punktu widzenia amerykanocentryzmu Meksyk, a szerzej również cała Ameryka Łacińska, ujmowany był w czarnych kryminałach jako odskocznia od koszmaru metropolii Ameryki Północnej. Zmęczeni życiem, ścigani przez policję albo przez upiory własnej przeszłości, bohaterowie odnajdywali w egzotycznej scenerii spokój i ukojenie, trwając w osobliwym stanie zawieszenia między jawą i snem. Ten stereotyp nie miał jednak żadnego uzasadnienia w rzeczywistości, co pokazał m.in. Luis Buñuel.

Meksykański etap twórczości hiszpańskiego surrealisty pokrywa się ze złotą erą narodowej kinematografii Meksyku. W okresie rządów prezydenta Miguela Alemána Valdésa nastąpił znaczny rozwój przemysłowych ośrodków miejskich, ale odbywało się to kosztem niedofinansowania wsi. Niewykształceni mieszkańcy prowincji przybywali do miast w nadziei zarobienia na chleb, w efekcie jednak zasiedlali rozrastające się slumsy. Równocześnie ze zmianami społeczno-gospor-

czymi zaczęły się rozwijać nowe gatunki filmowe (np. *cabaretera* – meksykańskie musicale). Adaptując się do potrzeb nowej rzeczywistości, pokazywały nędzę zapomnianych przez Boga i rząd dzielnic. To właśnie od tej strony stolicę Meksyku pokazał Buñuel w *Zapomnianych*. Ten swoisty meksykański *noir* łączy w sobie wszystkie typowe dla klasycznego czarnego kina elementy, eksponując te, które w wydaniu amerykańskim są czasem jedynie ledwo zauważalne, ale składają się niewątpliwie na jego niepowtarzalny klimat. Surrealistyczne podejście, związane z osobowością samego reżysera, wraz z potrzebą neorealistycznego ujęcia tematu (którego zażądał od Buñuela producent – Óscar Dancigers) złożyły się na film, który jest dla autorów książki dowodem na występowanie lokalnych odmian filmu *noir*.

Ten ogólnosiwiatowy przegląd poszczególnych kinematografii ma przede wszystkim dowodzić tezy, że *noir* nie jest tylko specyficznym amerykańskim wynalazkiem. Po zebraniu licznych przykładów, Fay i Nieland w wyraźny sposób przedstawiają swoje poglądy na ten temat. W drugiej części książki, w której znajduje się przede wszystkim przegląd krytycznych stanowisk badaczy fenomenowi *noir*, autorzy włączają się w dosyć ważny nurt dyskusji na temat nie tylko tego, czym tak naprawdę jest *noir*, ale też krytycznie patrzą na niepodważalną (a na pewno bezkrytycznie powielaną) przez wiele lat teorię pochodzenia czarnego kina.

Jako jedno z ważniejszych źródeł *noir* wymieniają amerykańską powieść detektywistyczną typu *hard-boiled*. Badacze z Michigan zastanawiają się jednak, dlaczego wówczas nie wpłynęła ona na rozwój *noir*, skoro ten rodzaj literatury święcił triumfy w latach 30. XX wieku, będąc niemal idealną reakcją na traumę wielkiego kryzysu. Zwłaszcza że ekranizowano też utwory autorów później uznanych za twórców tego filmowego nurtu: Dashiella Hammetta (m.in. *W pogoni za cieniem* z 1934 roku) czy Jamesa M. Caina (*She Made Her Bed* – z tego samego roku). Autorzy kwestionują również bezkrytyczne wyprowadzanie *noir* z niemieckiego ekspresjonizmu. Badania, które przytaczają, dowodzą tego, że spośród 62 reżyserów odpowiedzialnych w mniejszym lub większym stopniu za film *noir* tylko 15 miało niemieckie korzenie, a i tak nie wszyscy spośród nich w swym europejskim etapie twórczości robili filmy utrzymane w duchu ekspresjonizmu. Co więcej, bardzo wiele filmów zaliczanych do żelaznego kanonu czarnych kryminałów nie wykazuje wizualnych powiązań z niemieckim ekspresjonizmem. Autorzy powołują się w tej kwestii na badania różnych historyków i teoretyków kina. Przytaczają ciekawe spostrzeżenia Sheri Chinen Biesen, która w książce *Blackout* z 2005 roku, poświęconej szeroko pojętym powiązaniom filmu *noir* i II wojny światowej, ukazuje zupełnie inny kontekst użycia oświetlenia w niskim kluczu, tak charakterystycznego dla *noir*. Bardziej wiarygodnym wytłumaczeniem tego chwytu niż zapożyczenie pomysłu od ekspresjonistów wydaje się autorce kwestia utrudnionej dostępności do energii elektrycznej, która w czasie II wojny była w USA reglamentowana. W kwestii wizualnej specyfiki *noir* istotna jest również

opinia Davida Bordwella, który zauważa, że oświetlenie tak chętnie wykorzystywane przez twórców *noir* w latach 40. i 50. ubiegłego stulecia nie było domeną jedynie tego nurtu filmowego, ponieważ stosowali je z równym powodzeniem filmowcy tworzący w innej stylistyce. Miało ono być nie tyle symbolem mrocznych ludzkich instynktów, co raczej przeciwieństwem pełnego splendoru oświetlenia z trzech źródeł. Oszczędne światło, zdaniem Bordwella, miało wyjść naprzeciw potrzebie filmowego realizmu zgodnego z duchem czasu.

Do rozważań poszukujących kwintesencji *noir* (czy też *noirness*) autorzy włączają również *neo-noir* i kwestię kolorowej taśmy. Jeżeli wyznacznikiem *noir* nie jest specyficzna gra światła i cienia, to nie będzie nim tym bardziej czarno-biała taśma. Już w okresie klasycznym powstały przecież kolorowe filmy zaliczane do kanonu *noir*, takie jak *Zostaw ją niebiosom* Johna M. Stalha z 1945 roku czy *Niagara* Henry'ego Hathawaya z 1953 roku. A jednak zarówno one, jak i *neo-noir* z końca lat 60. XX wieku i późniejszych są włączane w obręb szeroko pojętego *noir*. Dla tego typu kina James Hoberman (krytyk filmowy związany z „The Village Voice”) sformułował termin *sunshine noir* odnoszący się do filmów, w których wszechobecne światło, niepozwalające złoczyńcy ukryć się w mroku, a bohaterowi znaleźć tam choćby chwilowego wytchnienia od zgiełku dnia, tworzy specyficzny, złowrogi klimat. Autorzy słusznie zauważają, że filmem idealnie obrazującym krytyczny zamysł tego pojęcia jest *Bezsenność* (2002) Christophera Nolana, w którym akcja toczy się w trakcie dnia polarnego na Alasce. Warto dodać, że film ten to remake norweskiego *noir* z 1997 roku, zatytułowanego w ten sam sposób.

W swych rozważaniach nad istotą *noir* autorzy nie wychodzą chyba jednak poza wnioski Jamesa Naremore'a, dla którego *noir* to przede wszystkim kategoria krytyczna. Za tym argumentem przemawiają dwa podstawowe fakty. Po pierwsze, reżyserzy *noir* nie stworzyli żadnej zwartej formacji ideologicznej, więc jeśli nie mamy twardych wyznaczników gatunkowych (a jak udowadniają autorzy – nie mamy), nie możemy stworzyć żadnego teoretycznego paradygmatu dla tego gatunku filmowego. Po drugie, *noir* został tak naprawdę „wymyślony” przez krytyków francuskich (pierwszy raz termin *noir* w kręgu anglosaskiej myśli filmowej pojawia się w 1968 roku), którzy dostrzegli w nim postrzeganie świata bliskie ich własnym doświadczeniom. Fay i Nieland przekonują zatem, że już u samych źródeł *noir* był kulturowym dzieckiem swych czasów – czasów nasilającej się globalizacji. Europejscy twórcy, którzy wyemigrowali do USA, przywożąc ze sobą (jeśli nawet nie prostą matrycę ekspresjonizmu) swoje filmowe doświadczenie, przeszczepili je z powodzeniem na grunt amerykański. Po wojnie natomiast nastąpiło swoiste sprzężenie zwrotne, gdy *noir* niejako powrócił do Niemiec, rozprzestrzenił się w Japonii, obrał swoją własną drogę w Hiszpanii i we Włoszech, by później powrócić do USA wraz z modą na artystyczne kino europejskie, którą do kinematografii amerykańskiej wprowadzili twórcy amerykańskiej nowej fali, tacy jak Scorsese, Altman czy Boorman.

Autorzy *Filmu Noir*... nie tworzą mocno zwartej, teoretycznej publikacji, która prezentowałaby konkretne stanowisko. Nie budują oni nowych teorii, a raczej przytaczają opinie innych badaczy. Kreśląc szeroki kontekst czarnego kina, z jednej strony zwracają uwagę na poglądy, które zmieniają dotychczasowe tradycyjne myślenie o *noir* (np. Biesen), z drugiej – pokazują jego międzynarodowy charakter. Jednak chyba najważniejszym osiągnięciem autorów tej książki jest wyznaczenie nowych dróg badawczych problematyki czarnego kina. Być może sednem *noirness* nie jest wcale cyniczny detektyw wyjęty wprost z amerykańskiej powieści *hard-boiled*, ale ów bliżej niesprecyzowany klimat zawieszenia między jawą a snem, między realnością a nierealnością dzisiejszego świata pogrążonego w globalnej, wspólnej wszystkim współczesnej mitologii. Filmy takie, jak *Samuraj* Jean Pierre'a Melville'a czy *Ghost Dog: Droga samuraja* Jima Jarmuscha, omawiane szerzej przez autorów, są na to najlepszym przykładem.