

# Marek Hendrykowski

---

## Bullitt i inni

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (12), 122-142

---

1973

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marek Hendrykowski

## Bullitt i inni

*Film gangsterski, przygodowy i detektywistyczny — jeśli zrobiony jest dobrze — jest ciągle jedną z najszlachetniejszych i najbardziej autentycznych form rozrywki filmowej.*

Erwin Panofsky: *Styl i medium w sztuce filmowej.*

Narodziny  
filmu  
kryminal-  
nego

Historia amerykańskiego filmu sensacyjno-kryminalnego jest zdaniem kilku ortodoksów niewiele krótsza od dziejów samego kina i nakazuje przywołać na pamięć już pionierską pracę Edwina S. Portera *Napad na pociąg* (*The Great Train Robbery*) z roku 1903, a co najmniej Griffithowskich *Muszkietierów z Pig Alley* (1912). Historycy sztuki filmowej są jednak generalnie zgodni co do tego, że właściwy rozwój gatunku przypada na lata o wiele późniejsze, bo początek trzydziestych, wiążąc się z dokonaniem twórców tej klasy, co Howard Hawks, Robert Siodmak, Fritz Lang, William Wellman, Rouben Mamoulian, Otto Preminger czy Mervyn Le Roy.

Rozpatrywana w swym przebiegu czterdziestoletnim — tzn. mniej więcej od *Wroga publicznego* Wellmana (1931) oraz *Człowiek z blizną* Hawksa (1932) do *Francuskiego łącznika* Williama Friedkina (1971) i *Ojca chrzestnego* Francisza Forda Coppoli (1972) — historia filmu sensacyjno-kryminalnego w wydaniu amerykańskim (zdominowana zresztą od samego początku przez tematykę gang-

sterską) przebiega, według naszego rozeznania, w czterech następujących fazach:

*Okres I — lata trzydzieste*

*Mały Cezar* Mervyna Le Roya (1931),  
*Wróg publiczny* Williama Wellmana (1931),  
*Wielkomiejskie ulice* Roubena Mamouljana (1931),  
*Szybko zarobione miliony* Rowlanda Browna (1931),  
*Człowiek z blizną* Howarda Hawksa (1932),  
*Osaczona* Williama K. Howarda (1935),  
*Slepy zaułek* Williama Wylera (1937),  
*Skamieniały las* Archie Mayo (1937),  
*Dla okupu* Clarence Brickera (1938).

Lata  
 trzydzieste,  
 kiedy to...

Filmy okresu 1931—1932 dotyczyły postaci i wydarzeń autentycznych, o których rok czy dwa przed nakręceniem filmowego obrazu czytało się na pierwszych stronach amerykańskich gazet. Scenariusze do nich pisali dziennikarze i autorzy dramatyczni, a konsultantami bywali nierzadko sami gangsterzy. Seria gangsterska lat trzydziestych powstawała z myślą o spełnieniu określonej misji społecznej. Cechowało ją daleko posunięte demaskatorstwo o charakterze publicystycznym oraz — jak pisze Jerzy Toeplitz<sup>1</sup> — „stuprocentowy weryzm” w zakresie użytkowanej poetyki. Dalszy rozwój nurtu „autentystycznego” w filmie gangsterskim przerwała rozpętana w 1932 r. kampania protestów rozmaitych organizacji społecznych, z osławionym Legionem Amerykańskim na czele, występujących przeciwko — jak to określano — „rozsiewaniu zarazy moralnej” i „obnoszeniu po ekranach hańby Ameryki”. Upięknęło kilka lat, zanim film gangsterski wydobyl się z impasu ostrych zakazów cenzuralnych i odkrył nowe pole twórczych możliwości.

... gangsterzy  
 byli  
 konsultan-  
 tami

*Okres II — lata czterdzieste (tzw. pierwsza „czarna seria” amerykańska)*

*Sokół maltański* Johna Hustona (1941),  
*Broń na sprzedaż* Franka Tuttle'a (1942),

Pierwsza  
 „czarna  
 seria”

<sup>1</sup> Cyt. za J. Toeplitz: *Historia sztuki filmowej*. T. 3 (1928—1933), s. 116.

*Podwójne ubezpieczenie* Billy Wildera (1944),  
*Laura* Otto Premingera (1944),  
*Kobieta w oknie* Fritza Langa (1944),  
*Zegnaj, kochanie* Edwarda Dmytryka (1944),  
*Tajemnica jeziora* Roberta Montgomery'ego (1945),  
*Wielki sen* Howarda Hawksa (1946),  
*Mordercy* Roberta Siodmaka (1946),  
*Pocałunek śmierci* Henry Hathawaya (1947),  
*Key Largo* Johna Hustona (1948),  
*Biały upał* Raoula Walsha (1949),  
*Asfaltowa dżungla* Johna Hustona (1950),  
*Wielki upał* Fritza Langa (1952).

Zło — co  
 dobro  
 uczyniło

Nie da się zaprzeczyć, że pierwsza „czarna seria” amerykańska zaowocowała szeregiem dzieł wybitnej rangi artystycznej (*Sokół maltański*, *Wielki sen*, *Pocałunek śmierci*, *Kobieta w oknie*, *Key Largo*, *Asfaltowa dżungla*). Paradoksalny wpływ miał tu — obowiązujący kinematografię hollywoodzką od roku 1932 — tzw. kodeks Haysa, którego ograniczenia cenzuralne w praktyce uniemożliwiały produkcję filmów gangsterskich utrzymanych w dotychczasowym stylu, ze względu na ich „wysoce demoralizujący charakter”. Siłą rzeczy, werystyczny autentyzm musiał więc ustąpić miejsca filmowej kreacji<sup>2</sup>. By ominąć literę „kodeksu Haysa”, twórcy sięgnęli do fabuł całkowicie fikcyjnych. Zaadaptowano dla potrzeb filmu arcydzieła *hard-boiled literature* (w tym *Sokoła maltańskiego* Dashiella Hammetta, *Podwójne ubezpieczenie* Jamesa Caina oraz *Tajem-*

<sup>2</sup> Paradoks, o którym warto tu wspomnieć, polega na tym, że dopóki twórcy filmów gangsterskich okresu lat trzydziestych dokładali wszelkich starań, by świat filmowany uczynić możliwie najbardziej „autentycznym” — widownia, przeciwnie, odbierała dany utwór niczym zmitologizowaną balladę ludową i bohaterowie poszczególnych filmów kryminalnych wiedli później często żywot plebejskich herośw; gdy natomiast — *kreacyjna* — „czarna seria” amerykańska lat czterdziestych obstawała wyraźnie przy najdalej posuniętej umowności wszelkich realiów świata przedstawionego — widzowie i krytycy z uporem doszukiwali się w filmach tego okresu walorów autentyczności.

nicę jeziora i *Żegnaj, laleczko* Raymonda Chandlera). Pierwszorządnie inspirującą rolę odegrał również — „naturalny” ze względu na przenosiny do Hollywood emigrantów niemieckich: Wildera, Langa, Siodmaka i Premingera — moment nawiązania do poetyki niemieckiego ekspresjonizmu filmowego (specyficzna organizacja planu zdjęciowego, nastawienie na ekspresję wybranych elementów świata przedstawionego: głównie scenografii i kostiumu, gra światłocieniem itd.). Zniknął z ekranu — modny w początku lat trzydziestych — stylistyczny brutalizm. Jego miejsce zajęła niebawem biegłość (przede wszystkim w aspekcie inscenizacyjno-operatorskim) filmowego wyrazu, oparta przede wszystkim na precyzyjnym opanowaniu mechanizmu progresji napięć dramatycznych.

W efekcie — niektóre tytuły pierwszej „czarnej serii” amerykańskiej są dziś zaliczane przez historyków filmu jednomyślnie do klasyki filmowej lat czterdziestych<sup>3</sup>.

Nawiązanie  
do poetyki  
ekspresjo-  
nizmu

Okres III — lata pięćdziesiąte

*New York Confidential* Russella Rouse'a (1954),  
*Bracia Rico* Phila Karsona (1957),  
*Baby Face Nelson* Dona Siegela (1957),  
*Machine Gun Kelly* Rogera Cormana (1958),  
*Historia Bonnie Parker* W. Witneya (1958),  
*Al Capone* Roberta Wilsona (1959),  
*Wielkość i upadek «Nóżki-Diamonda»* Budda Boettichera (1959),  
*Underworld USA* Sama Fullera (1964),  
*Młody Dillinger* Terry O. Morse'a (1964),  
*The St. Valentine's Day Massacre* Rogera Cormana (1967),  
*Bonnie and Clyde* Arthura Penna (1967).

Jak widać, seria gangsterska lat pięćdziesiątych ma charakter najwyraźniej monograficzny. Dzieje się tak, ponieważ twórcy filmów gangsterskich wraca-

<sup>3</sup> Podobnie charakteryzują pierwszą „czarną serię” amerykańską lat czterdziestych — francuscy badacze Raymond Borde i Étienne Chaumeton: *Panorama du film noir américain (1941—1953)*, Paris 1955.

Powrót  
do auten-  
tyzmu

ją na nowo — w chwili, gdy wygasa impet rozwojowy „czarnej serii” lat czterdziestych — do autentycznych wydarzeń przedwojennego podziemia gangsterskiego. Na początku lat pięćdziesiątych „złote czasy” gangsteryzmu należą już w USA do zamierzchłej i owianej legendą przeszłości. Zarysowuje się więc kusząca szansa zrealizowania serii paradokumentalnych w swej stylistyce monografii filmowych, których bohaterami byłiby zarówno słynni gangsterzy (Al Capone, Hymie Weiss, „wróg publiczny nr 1” John Dillinger, Baby Face Nelson, Machine Gun Kelly, „Nóżka-Diamond”, Bonnie Parker oraz Clyde Barrow), jak i czołowe syndykaty gangsterskie (np. rozbity przez gang Al Capone’a w jednej z niekończących się rozpraw między gangsterami — chicagowski North Side Mobe), a także najgłośniejsze wydarzenia z historii podziemia gangsterskiego w Ameryce (jak choćby, pozostając przy tym samym temacie, pamiętna porażka Bugsa Morana, szefa Gangu Północnego w Chicago, poniesiona 14 lutego 1929 r. na chicagowskiej Clark Street, a zwana odtąd „masakrą w dzień św. Walentego”).

Reasumując: film sensacyjno-kryminalny lat pięćdziesiątych charakteryzuje się ponownym nawrotem do zaniechanej w poprzednim dziesięcioleciu formuły „autentystycznej”. Co natomiast dotyczy dwóch ostatnich, wyliczonych w powyższym zestawieniu utworów — to stanowią one prawdopodobnie ogniwo pośrednie między III a IV okresem rozwoju filmu gangsterskiego. Z jednej strony odwołują się — powierzchownie zresztą — do autentycznych zdarzeń i postaci amerykańskiego podziemia gangsterskiego lat przedwojennych, z drugiej zaś — stanowią przykłady śmiałych zabiegów stylizacyjnych (na makabreskę — w przypadku filmu Corman’a oraz na balladową opowieść o parze romantycznych bohaterów — w przypadku dzieła Penna). Między innymi dlatego zdecydowaliśmy się — z połowicz-

nym jedynie uzasadnieniem — wpisać oba tytuły w blok filmów reprezentatywnych dla lat pięćdziesiątych.

Okres IV — lata sześćdziesiąte — druga (tzw. kolorowa) „czarna seria” amerykańska

*Próba terroru* Blake Edwardsa (1962),

*Zabójcy* Dona Siegela (1964),

*Strzał ostrzegawczy* Buzza Kulika (1966),

*Ruchomy cel* Jacka Smighta (1966),

*Zbieg z Alcatraz* Johna Boormana (1967),

*Gun* Blake Edwardsa (1967),

*Wahadło* George’a Schaefera (1968),

*Braterstwo* Martina Ritta (1968),

*Bullitt* Petera Yatesa (1968),

*Detektyw* Douglasa Gordona (1969),

*Bluff* Coogana Dona Siegela (1969),

*Krwawa Mama* Rogera Cormana (1969),

*Francuski łącznik* Williama Friedkina (1971),

*Kłute* Alana J. Pakuli (1971),

*Ojciec chrzestny* Francisa Forda Coppoli (1972).

Kolorowa  
„czarna  
seria”

Lata sześćdziesiąte oznaczają w filmie gangsterskim: kolejny nawrót do konwencji kreacjonistycznej i — nieprzypadkowe w związku z tym — nawiązanie do czołowych osiągnięć „czarnej serii” lat czterdziestych (dla przykładu: *Mordercy* Siodmaka — *Zabójcy* Siegela). Z jednym ważnym zastrzeżeniem: o ile pierwsza „czarna seria” amerykańska dyskontowała umiejętnie najcenniejsze zdobycze poetyki niemieckiego ekspresjonizmu filmowego po to, by w możliwie najdrastyczniejszej formie wymusić na widzu wiarę w prawdziwość brutalnej wizji świata przedstawionego — o tyle dla drugiej, tzw. kolorowej „czarnej serii” amerykańskiej, efekty grozy, gwałtu, przemocy, brutalności itp. są już tylko przedmiotem wyrafinowanej gry komunikacyjnej między autorem a odbiorcą, cała zaś dotychczasowa tradycja filmu gangsterskiego (łącznie z ekspresjonistyczną doń uwerturą) traktowana jest przez współczesnych autorów dramatu gangsterskiego jako zbiór „gotowych” wzorów, chwytów i konwencji.

Znów  
konwencja  
kreacyjna

Nic dziwnego więc, że w naszej próbie uchwycenia stylistyczno-kompozycyjnej swoistości gatunku sięgniemy po materiał przykładowy, pochodzący z lat sześćdziesiątych. Jedynie bowiem utwory okresu najnowszego — z ich skrajną konwencjonalizacją świata przedstawionego i omalże „programowym” dystansem do zastanej tradycji gatunkowej — pozwalają przeprowadzić wieloaspektową analizę teoretyczną i odkryć szerszą perspektywę w problematyce badanego zjawiska.

\* \* \*

#### Ikonografia

Zacznijmy od ikonografii. Film sensacyjno-kryminalny ma w swym repertuarze sytuacyjnym pewne — niejako „klasyczne” — schematy budowania napięcia dramatycznego, wyrażające się w określonym następstwie *stereotypów ikonograficznych*.

Oto na przykład odgłosy kroków we mgle lub koci chód skradającego się w ciemności złooczyńcy, zdechły ze spokojnym („jakby nigdy nic”) zachowaniem — nie przeczuwającej jeszcze żadnego zagrożenia — ofiary. Inny stereotyp: uchylone drzwi pokoju, tajemnicza ręka zwolna przesuwająca się w mrocznej przestrzeni, anonimowa (z rozmyślnie ukrytą poza kadrem twarzą) postać agresora, dłoń w skórzanej rękawiczce, błyszcząca lufa wymierzonego w ekran rewolweru (w nowszej wersji — dodatkowo — ogromnych rozmiarów tłumik), przerażone oczy ofiary, jakiś gest przeczenia, jak gdyby daremna próba powstrzymania nadchodzących wydarzeń, potem palec bezlitośnie przyciskający spust broni — i huk, lub głuchy odgłos wystrzału.

Zobaczmy to jeszcze raz na konkretnym przykładzie: zamach na Rossa (*Bullitt*). Uwolniony zamek hotelowych drzwi. Zdziwiona twarz policjanta-strażnika. Kopniak — raptowne otwarcie. W progu dwaj faceci — zbliżenie: pistolety maszynowe w



dłoniach. Głuchy strzał (tłumik). Trafiony strażnik pada. Przerażony Ross chce coś wyjaśnić, widząc wycelowaną w siebie broń, cofa się i wchodzi na łóżko. Zbliżenie: dłoń w rękawiczce, palec zwolna przyciskający spust. Głuchy strzał. Śmiertelnie ugodzony Ross fika kozła poza łóżko, padając gasi lampkę nocną. Morderca w półmroku zdejmując tłumik i chowa winchester za połę płaszcza. Inny stereotyp: przeraźliwy (nieprzypadkowo z reguły kobiecy!) wrzask osoby, która pierwsza natknęła się na ciało ofiary — a potem natychmiastowe przywołanie pomocy (wybiegnięcie na schody, wołanie przez okno, telefon po policję). Inny stereotyp: flesze, kilkakrotny błysk fleszów fotograficznych zaraz w pierwszych chwilach śledztwa, tuż po przybyciu policji na miejsce zbrodni. Znamienne, że powieść kryminalna słabiej eksponuje trzy pierwsze, wyliczone tu, stereotypy i — w ogóle — nie korzysta z ostatniego. Ze względu na swą fotogeniczność i wizualną ekspresję jest on jakby „zarezerwowany” dla filmu <sup>4</sup>.

Styl  
zabijania

Film sensacyjno-kryminalny upodobał sobie również pewne *stereotypy fonograficzne*. W ciągu 40 lat swej historii zdołał wprawdzie wylansować wszystkie możliwe typy głównego bohatera: od ponurego, odrażającego draba aż po słodkiego, ujmującego chłoptasia, ale — z godną uwagi konsekwencją obstawiał zawsze przy określonej barwie głosu aktorów. Ten sam niski mroczny *timbre* ma „groźny” głos Edwarda G. Robinsona, ochrypły, pijacki — Humphreya Bogarta, „twardy” — Paula Newmana (jako detektywa Harpera w *Ruchomym celu*), „głuchy” (słabo zróżnicowany w rytmie intonacyj-

Niski,  
mroczny  
głos

<sup>4</sup> Sztuka filmowa realizowała zresztą w związku z fabułą sensacyjno-kryminalną pomysły sobie tylko właściwe, jak np. śledztwo z udziałem niewidzialnego detektywa (filmy z serii „Topper” reż. Roya del Rutha). Podaję za E. Panofsky: *Styl i medium w filmie*. W: *Estetyka i film*. Pod red. A. Helman. Warszawa 1972, s. 149.

Instrumenty  
muzyczne

nym) — Lee Marvin (Walker i Charlie Strom), oraz „przyjemnie gburowaty” — Steve McQueena (w roli Bullitta).

Wyraźną preferencją cieszą się także w filmie sensacyjno-kryminalnym niektóre instrumenty muzyczne. Próżno szukać na jego ścieżce dźwiękowej: skrzypiec, altówki, fortepianu, fletu czy okaryny — regularnie natomiast spotykamy: trąbkę, puzon, fagot, gitarę elektryczną, kontrabas, wibrafon i perkusję. Dobór bardzo wymowny, bo nic nie potrafi zadziałać na system emocjonalny widza z taką precyzją, jak szarpiały — i nerwy, i struny jednocześnie — kontrabas, i nie wywoła w nim ekscytacji silniejszej od potracanych metalową szczoteczką talerzy perkusyjnych o szeleszczącej, przyłtumionej fakturze dźwięku (*Bullitt*: dramatyczna sekwencja pościgu za Renickiem w porcie lotniczym). Nic też nie zdoła go przestraszyć potężniej niż — przeraźliwy (zrealizowany w górnym rejestrze instrumentu), a mrozący krew w żyłach — wrzask trąbki czy puzonu!

Ekscytujący  
rytm  
muzyki

Film sensacyjno-kryminalny — dążąc do uzupełnienia dźwiękiem dynamicznej struktury zajęć ekranowych — zdołał wykształcić specyficzny *typ podkładu muzycznego*, odmienny i oryginalny przede wszystkim w aspekcie materiałowo-dynamicznym (silnie kontrastowa fluktuacja p-f, intensywność oddziaływania delikatnej lub brutalnie ostrej faktury dźwięku, rozległe zróżnicowanie agogiki itd.). Opętańczy wyścig automobilowy z *Bullitta* miałby zapewne efekt o połowę słabszy bez ekscytującego rytmu muzyki. Wrzask śpiewaka Murzyna i ogłuszający akompaniament muzyki psychodelicznej wytwarzają niebywale napięcie w scenie wizyty Walkera w nocnym lokalu „The Movie House” (*Zbieg z Alcatraz*). Podniecająca atmosfera — *strip-tease*, jarzące się światła, migoczące po ścianach obrazy — a na zapleczu Walker *contra* dwaj faceci, bójka w stylu *catch-as-catch-can*, po czym: wycie

i podrygiwania rozgromionych — uzupełniane olbrzymimi zdjęciami kobiecych twarzy na ścianach (otwarte w histerycznym wrzasku usta), i na koniec — „klasyczny” krzyk przerażonej strip-teaserki („zwyczajowa” reakcja na pobjawisko).

Ze względu na reprezentowany gatunek stylu i ruchowości (częste załamania rytmiczne, kolejne komplikacje w zakresie pojedynczych elementów, konfliktowe zestawienia toku zasadniczego i opozycyjnej drugiej struktury melorytmicznej, ekspresję wykonawczą itd.) wybornie sprawdza się w filmie sensacyjno-kryminalnym muzyka jazzowa. Doskonale dają się również wykorzystać w funkcji dramatotwórczej wszelkiego rodzaju szmery, szumy, wibrowanie, warkot (samochodzik-zabawka puszczany w ruch przez Lee — gangstera z *Zabójców*) czy jazgot (ryki silników i wibracje pędzących pojazdów w sekwencji gonitwy automobilowej z *Bullitta*).

Pora w tym miejscu na uwagę o charakterze zasadniczym. Otóż, jakkolwiek szczegółowo zestawilibyśmy listę schematów ikonograficznych, tematyczno-sytuacyjnych, a także fabularnych filmu sensacyjno-kryminalnego — nie ulega wątpliwości, że w ostatecznym rachunku lista samych schematów będzie stosunkowo krótka, a możliwość produkowania kolejnych „inwariantów” tych schematów — zdecydowanie ograniczona. Przegląd najwybitniejszych współczesnych dokonań filmu sensacyjno-kryminalnego zdaje się w pełni potwierdzać naszą hipotezę. Kierunek główny poszukiwań twórczych wyznacza tu bowiem nie dążenie do oryginalności w sprawach *substancjalnych* (w tej materii od dawna notujemy stan „nic nowego pod słońcem”), lecz wspaniała, granicząca z wirtuozerią („Oscar” dla Franka Kellera za montaż *Bullitta*!) inwencja w zakresie rozwiązywania zagadnień *strukturalnych* — prezentowanej jakości gatunkowej.

Rzec można, iż „środek ciężkości” konstrukcji filmu

Mała  
lista  
schematów

Inwencja  
funkcyj-  
nalna,  
a nie  
materiałowa

Zasadą —  
kontrast

sensacyjno-kryminalnego przesunął się w latach sześćdziesiątych ponownie ze strony „co?” dzieła filmowego na stronę „jak?” — angażując głównie inwencję „funkcjonalną”, a ograniczając do minimum „materiałową”. Dlatego problemem pierwszorzędnie istotnym staje się w *Bullicie, Zobójcach* czy *Zbiegu z Alcatraz* nie fenotypowa odmienność pojedynczego elementu wizualnego bądź akustycznego, lecz — sposób jego wykorzystania dla polistrukturnych celów kompozycji filmowej. Autorzy najlepszych widowisk sensacyjno-kryminalnych wiedzą doskonale, że nie ma potrzeby uderzać w odbiorcę — naraz ze wszystkich posiadanych dział. Rzecz raczej w tym, by — dysponując stosunkowo skromnym potencjałem audiowizualnym (w *Bullicie* na przykład, tzw. baza materiałowa graniczyomalże z ascezą!), mimo to — umiejętnie poruszyć i „rozhuścić” system percepcji widza, a następnie — z możliwie najdoskonalszą precyzją — pokierować jego kolejnymi reakcjami emocjonalnymi. Instruktywny przykład stanowi w tym względzie film Siegela *Zabójcy*, w którym wykorzystano konsekwentnie mechanizm wieloaspektowej antytetyczności i kontrastu poszczególnych elementów utworu filmowego.

Spróbujmy zestawić niektóre z nich. Oto — tytułowa para bohaterów... Zawodowi mordercy: starszy — Charlie (Lee Marvin) i młodszy — Lee (Clu Gulager). Starszy — odczuwa pewne zmęczenie życiem (sugestywny, zmęczony głos Marvina), marzy o spokojnym kącie, chce się definitywnie wycofać ze swego fachu po wykonaniu ostatniego zadania, które przed sobą postawił. Młodszy — terminator, prezentuje nowe pokolenie gangsterów. Dystyngowanym manierom Charliego, jego elegancji i wewnętrznemu skupieniu przeciwstawia spontaniczną przebojowość, brak namysłu i wiarę w przemoc. Dbą więc skrupulatnie o prawidłowy dzienny przyrost kalorii (żwawe pochłanianie steku) i własną

kondycję fizyczną (sprawność zawodowa — przede wszystkim!); widzimy go, gdy ćwiczy mięśnie dłoni specjalnym ściskaczem i kwadrans przed akcją trenuje „pompki” gimnastyczne. Oto następna scena filmu: wizyta Charliego i Lee w Domu Niewidomych; właściwie jeden wielki ciąg antytez i kontrastów. 1. Niepewnie postukujący białymi łaskami mieszkańcy — i zdecydowany, absolutnie pewny we wszelkich szczegółach, sposób poruszania się gangsterów. 2. Ich kamienne twarze — na moment przed dokonaniem morderczego zamachu. 3. „Mokra robota”, i — przy niej! — nieskazitelnie odszykowany garnitur Charliego, jego urzędowy, elegancki wygląd (biała koszula, krawat, gładko wygolona twarz, lśniąca obuwie, ciemne okulary, teczka w dłoni i mały kapelusz na głowie). 4. Urzędnicza teczka, z której — zamiast spodziewanych akt sprawy — jednym błyskawicznym ruchem wyjmuje się rewolwer z tłumikiem. 5. Uprzejme: „czym mogę służyć?” sekretarki — ich arcybrutalny rapt i niemniej uprzejme: „proszę teraz odpocząć” Charliego. 6. Ofiara zamachu — człowiek, który w ostatnim momencie swego życia nie ucieka i w ogóle nie próbuje się bronić (rozwiązanie tej zagadki otrzyma widz przy końcu). Również wejście w następną scenę — antytetyczne: sielankowy „odpoczynek po pracy” w wagonie restauracyjnym.

Charlie  
i Lee

Na analogicznym kontraście oparto wykorzystanie motywu przewodniego filmu: piosenki *Too little time*. Raz słyszymy ją w wersji zmysłowego bluesa (ekspresyjna interpretacja Nancy Wilson), kiedy indziej znów — „rozmazaną” i zmienioną rytmicznie nie do poznania dzięki śmiałej transkrypcji motywu melodycznego na styl łzawo-sentymentalny (w scenach: North i Sheila Farr).

Zaskakujące spostrzeżenia notujemy przy charakterystyce *sposobu narracji* tego samego filmu... Na pierwszy rzut oka jest on wręcz chaotyczny. Kamera — niedokładna; na torze go-cartowym trzę-

Pozornie  
chaotyczna  
narracja

sie się i nieręcznie osadza kadr na fotografowanym obiekcie. W trakcie wyścigów samochodowych krąży nerwowo — jakby niepewnie, czy łapie akurat najciekawszy i w danym momencie najbardziej reprezentatywny fragment rzeczywistości. Wypadek na torze pokazywany jest z na pół przypadkowych ujęć (żadnych popisów montażowych!) — to raczej sugestia wypadku. Często zdarzają się ujęcia krzywe (np. w scenie 4 — odchylony od idealnego poziomu korytarz, po którym nadchodzą gangsterzy, jakby nie zdołano zainstalować na czas całej aparatury). Montaż nie zawsze nadąża z pełnymi ujęciami. Cięcie montażowe spóźnia się lub jest przedwczesne. Mnóstwo ujęć niefunkcjonalnych; czasem fotografowany obiekt wypada poza granicę kadru (próbna gonitwa za furgonem pocztowym — „po amatorsku” sfilmowana z helikoptera). Kamera szarpie — to w prawo, to w lewo — „nie chce” pokazywać ani najsprawniej, ani najdokładniej; nie zamierza też być „wszechwiedząca”. Zaczynamy podejrzewać, że defekty jej widzenia są wpisane w pewną strukturę ogólniejszą — ogarniającą całą narrację. Istotę pomysłu narracyjnego *Zabójców* trafnie oddaje refren piosenki-leitmotivu: „*We have too little time*” („Mamy tak mało czasu”). Ci, którzy wcześniej uznali film Siegela za jedną z klasycznych pozycji gatunku sensacyjno-kryminalnego, przeoczyli zdaje się fakt, że  $\frac{1}{3}$  całości — praktycznie wszystkie sceny retrospektywne z Sheilą Farr (Angie Dickinson) — opowiedziane zostały w konwencji klasycznego, ale... melodramatu! Założono celowo dominację okrucieństwa i bezwzględności świata przedstawionego nad kontrastowo łagodnym — rzecz by można: sielankowym, zaskakiwanym przez kolejne wydarzenia — sposobem ich rejestrowania.

Ten styl narracji pozostaje wprawdzie charakterystyczny dla *Zabójców*, nie można go jednak uznać za typowy dla całej serii kryminalnej lat sześć-

dziesiątych. W przypadku *Bullitta* czy *Zbiega z Alcatraz* dominantą narracyjną staje się np. niebywała — permanentnie atakująca wzrok widza — drapieżność montażu. Plany ogólne wyglądają tu na zbliżenia. Zbliżenia — na plany ogólne. Elementy świata przedstawionego pojawiają się w kadrze na krótką chwilę — i równie szybko znikają z ekranu, gdy tylko oko ludzkie zdoła na nie zareagować. Jeśli jakaś postać czy filmowany przedmiot porusza się w kadrze wolno i leniwie, to tylko po to, by następne ujęcie mogło uzyskać tym silniejsze odbicie własnej ekspresji.

Drapież-  
ność  
montażu

Wróćmy jeszcze na chwilę do zauważonych przy okazji analizy *Zabójców* „błędów” operatorskich. Niewątpliwie, w świetle nawet najbardziej elementarnych zasad *techniki zdjęciowej* filmu, omal wszystkie arcydzieła gatunku sensacyjno-kryminalnego godne są najwyższego potępienia: nieustanny światłocień na twarzach bohaterów, mroczne sylwetki postaci, absurdalnie osadzony kadr, niedoświetlone tło czy pejzaż, konturowe wyjaskrawienie fotografowanego obiektu itd. A jednak poszczególni inscenizatorzy — świadomie (głównie przy pomocy kompleksowej organizacji planu) — dążą do tego rodzaju efektów... Jeśli zestawić sytuacje przestrzenne, w których najczęściej znajdują się bohaterowie kryminału, ujawni się natychmiast charakterystyczna (dla nieprzypadkowo spokrewnionej z ekspresjonizmem filmowym scenografii tego gatunku) prawidłowość inscenizacyjna: oto — miejscami akcji filmu kryminalnego są z reguły: mroczny zaułek, pogrążona w półmroku knajpa, korytarz, krużganek, klatka schodowa, słabo oświetlone wnętrza, strych, piwnica, sień, garaż, podziemie, tunel, park, budka telefoniczna, winda, samochód itp.<sup>5</sup>

„Nieudol-  
ność”  
arcydziel

<sup>5</sup> Znaną jest teza, że film gangsterski stanowi — ze względu na analogię struktur — swego rodzaju nową wersję westernu. Otwartą przestrzeń prerii zastępuje bezkresny wiel-

Sztuka  
interpretacji  
filmowej

Wielopiętrowa jazda windą lub nocna jazda samochodem (motyw omalże kanoniczny w filmie gangsterskim) — wszystko to daje operatorowi szansę zakomponowania niezwykle intensywnego światłocienia. Podekscytowani szaleńczą pogonią samochodową z *Bullitta* nie zważamy, że blisko 10-minutowa sekwencja (majstersztyk operatorski Williama A. Frakera) w całości opiera się na kontrastowych ujęciach filmowej przestrzeni, na wewnątrz-kadrowych starciach ciemnych i jasnych jej płaszczyzn. Oto kilka przykładowych opozycji: czarny samochód *Bullitta* z zaciemnionym wnętrzem, stojący na oślepiająco jasnej powierzchni parkingu. Przejazd pod ocienionym wiaduktem (wokół pełne słońce). Gangster-kierowca siedzący „za kółkiem” (widać tylko czarną sylwetkę i za nią w tle — kontrastowo jasny błękit nieba). Ujęcie: świat za szybą samochodu, swoisty kadr w kadrze: ciemna rama karoserii i jaskrawo jasny pejzaż miasta na zewnątrz. Również świat w lusterku samochodu — zdjęty schematem „kadr w kadrze”. Dwa czarne cielska wyścigowych wozów, sunące po zalanych światłem ulicach San Francisco. Słońce na zewnątrz i ocienione wnętrze Forda-Mustanga. Ujęcie stromo spadającej ulicy (dół ekranu — ciemna asfalto-

komiejski pejzaż. Bohaterskiego szeryfa — policja. Kostium gangsterski (mocno ściągnięty pasek trenecz, kapelusz z rondem zasłaniającym twarz, maska, kabura umocowana na specjalnych szelkach) przywołuje na myśl analogiczne akcesoria stroju westernera (obcisłe spodnie, kurтка, wielkie sombrero, chustka chroniąca przed pyłem, pas z dwoma rewolwerami itp.). Kowbojski colt i winchester nietrudno wymienić na gangsterski browning i gun, a rączego rumaka z powodzeniem zastępuje szybki jak strzała Ford-Mustang itd. Pełna wymiennność substancji dwu wielkich mitów kina podkreśla jeszcze mocniej — wspólną im obu — sugestywność oddziaływania na odbiorcę (por. analogiczne spostrzeżenia: J. Baxter: *The Gangster Film*. London 1970, oraz A. Cauliez: *Le film criminel, le film policier*. Paris 1957).



wa jezdnia, góra — błękitny horyzont nieba nad asfaltem) itd.

W *Zbiegu z Alcatraz* — dla odmiany — szczególnie mocno eksponuje się światłocień architektury. Kontrast wielkich — ciemnych i jasnych — płaszczyzn geometrycznych organizuje zdjęcia: ulicy w pełnym słońcu, panoramowych widoków miasta, olbrzymiego kanału burzowego na przedmieściu, nowoczesnej willi Brewstera i — może najsugestywniej — „groźnego” (oświetlonego) dziedzińca oraz „bezpiecznych” (mrocznych) podcieni Alcatraz, w scenie finałowej (podobnie filmowany jest w *Bullicie* labirynt San Francisco)<sup>6</sup>.

Zabrzmieć to może nieco paradoksalnie — w odniesieniu do bądź co bądź barwnej, „czarnej serii” lat sześćdziesiątych — ale prawdą jest, że semantyczne aspekty koloru niewiele jej twórców obchodzą.

Światłocień  
ważniejszy  
niż kolor

<sup>6</sup> Dodajmy, że w przypadku filmów ambitniejszych (*Sokół maltański*, *Wielki sen*, *Asfaltowa dżungla*, *Key Largo*, *Bullitt*) „labiryntowa” struktura świata przedstawionego staje się natychmiast wykładnią określonej filozofii artystycznej, programując „poetykę aktywnego odbioru” i zmuszając widza do samodzielnego poszukiwania zarówno pojedynczych sensów oglądanego dzieła, jak i jego ogólniejszych aspektów.

*Uwaga genologiczna.* Aby uniknąć ewentualnych nieporozumień, pragniemy — na marginesie — przedstawić naszą koncepcję wpisania filmu *sensacyjno-kryminalnego i gangsterskiego* w szerszy kontekst genologiczny sztuki filmowej. Otóż na gruncie niezwykle obszernej *odmiany rodzajowej*, jaką jest *film sensacyjny*; w obrębie którego mieszczą się gatunki tak bardzo różne, jak: western, film szpiegowski (tzw. *spy drama*), film grozy (*horror, thriller, dreszczowiec*) film przygodowy i awanturniczy, „film czarny” oraz (w niektórych wypadkach) film płaszcza i szpady, historia wojenna czy dramat psychologiczny; nietrudno wyodrębnić ostro zarysowującą się odmianę tematyczną zwaną *filmem kryminalnym*. Odmiana ta (której tematem osiowym pozostaje z reguły problem zbrodni i historia wykrycia jej sprawcy) dzieli się dalej na dwa odrębne, lecz niemal zawsze krzyżujące się ze sobą gatunki właściwe: *film sensacyjno-kryminalny* (tzw. *crime story*) oraz *film detek-*

Połowicz-  
ność  
repcji

Żywiołem operatorskim numer jeden tradycyjnie pozostaje tu nadal *światłocień*. Dlatego oglądając *Zabójców*, *Zbiega z Alcatraz* czy *Bullitta* zapominamy nieomal, że są to filmy kolorowe. Dzieje się tak, ponieważ światłocieniowa gra przestrzeni filmowej w utworze sensacyjno-kryminalnym to dla widza nie tylko doznanie plastyczne, to przede wszystkim nasilona ekspresja i stała połowiczność recepcji, utrzymująca go w niepewności i nie pozwalająca przeniknąć „zadanej” tajemnicy. Określony rodzaj defektu optycznego, a także akustycznego wydaje się charakterystyczny dla poetyki filmu kryminalnego w ogóle. Często stosowanym chwytem bywa na przykład niema rozmowa (bohater w kawiarni lub w budce telefonicznej). Trudno też uchwycić obraz filmowany przez falujące kłosa zboża lub rozedrganie na szosie powietrze. Jeszcze trudniej — wypatrzyć jakiś szczegół przez zalewaną strumieniami

---

*tywistyczny (detective story)*. W obrębie tych ostatnich istnieje wreszcie cała plejada drobniejszych „pododmian gatunkowych”, takich jak: dramat gangsterski, łamigłówka detektywistyczna, dramat sądowy, film „czarnej serii”, japoński kryminał *yakusa*, film policyjny, komedia gangsterska itd.

Rozróżnień powyższych dokonujemy *modelowo*, z całą świadomością nakładania się, zachodzenia i wzajemnego przenikania w praktyce twórczej poszczególnych odmian i gatunków.

Trzeba również zwrócić uwagę, że na obszarze X Muzy wzajemne proporcje ilościowe między *crime* a *detective story* są w stosunku do literatury dokładnie odwrócone. O ile w sztuce literackiej opowieść detektywistyczna uzyskuje zdecydowaną przewagę statystyczną nad historią sensacyjno-kryminalną, o tyle w sztuce filmowej — m.in. ze względu na kinetyczną specyfikę jej ekspresji — o wiele bardziej pociągająca, i z natury rzeczy wszechstronniej uprzywilejowana, jest — bogata w akcję — fabuła sensacyjno-kryminalna. Niewiele też da się odnaleźć w filmie utworów w całym tego słowa znaczeniu detektywistycznych, ponieważ absolutna większość spośród nich „skażona” jest — w takim czy innym stopniu — wykorzystaniem sensacyjno-kryminalnej tematyki i sposobu narracji.

wody szybę samochodu (cytuje ujęcia z *Bullitta*). Jeśli spróbujemy zestawić: daleką od informacyjnej klarowności obrazu technikę operatorską, celowo komplikowany montaż, stereotypy ikonograficzne i fonograficzne, mroczną scenerię, ciągły światłocien, rozmyślny kontrast, ekscytującą muzykę (z jej nieustanną funkcją podprowadzania pod „miejsce ważności”) oraz konsekwentnie nastawiony na „montaż atrakcji” sposób opowiadania — zagadnienie swoistości *układu nadawczo-odbiorczego* odkryje przed nami nową perspektywę i narzuci się dalszym rozważaniom z nieodpartą sugestią. Dwie sprawy pozostają dla struktury filmu sensacyjno-kryminalnego fundamentalnie istotne, organizując mechanizm funkcjonowania praktycznie wszelkich jej elementów.

1. *Nastawienie na biegunowy konflikt osi entropii i informacji*. W sferze „strategii” filmu dążeniu temu odpowiada *macro-suspense* (stan dużego zawieszenia), stopniowe przejście od układu o dużym gradiencie nieuporządkowania do układu informacyjnie uporządkowanego; w sferze „taktyki” natomiast odpowiednikiem jest *micro-suspense* (stan małego zawieszenia), precyzyjne operowanie ciągłą oscylacją mikroukładów niedostatecznie określonych, to znów fragmentarycznie uporządkowanych — mozolny przyrost pożądanej informacji. Wniosek oczywisty: by film z *suspensem* wypadł zadowalająco, reżyser musi rozstrzygnąć na swoją korzyść nie tylko wszystkie potyczki „po drodze”, lecz jeszcze wygrać decydującą bitwę!

W najściślejszym związku z powyższym pozostaje...

2. *Nastawienie na optymalną ekspresję* — zarówno pojedynczego elementu, jak i całości — struktury świata przedstawionego, co znalazło swój wyraz w słynnym powiedzeniu mistrza *suspense'u*, Alfreda Hitchcocka: „Film tego gatunku winien się zaczynać trzęsieniem ziemi i od tego momentu napięcie powinno stopniowo wzrastać”.

Film z  
suspensem

Dedukcja  
jest  
niefotoge-  
niczna

Ze względu na ścisłe i wielopłaszczyznowe powiązanie — wymienionych w obu punktach — zjawisk, zdecydowaliśmy się na łączną ich egzemplifikację. I tak — w zakresie realizowanej „strategii” — film sensacyjno-kryminalny nie przepada na przykład za schematem detektywa, któremu wszystko „idzie jak z płatka”. Nie lubi również kryminologów-głowaczy, osiągających końcowy sukces drogą intelektualnego rozwiązywania dochodzeniowej łamigłówki (dedukcja bywa po prostu niefotogeniczna!). O wiele bardziej atrakcyjny staje się dla fabuły sensacyjno-kryminalnej typ bohatera, który zdobywając potrzebne (jemu i nam) informacje, z trudem pokonuje entropię „zadanego” świata, od samego początku bierze straszne cięgi i drogo okupuje wszelki postęp w śledztwie (częsty motyw kłopotów z prowadzeniem dochodzenia, rywalizacji z policją i działań nie zawsze idealnie zgodnych z prawem): Philip Marlowe z *Tajemnicy jeziora*, Lewis Harper z *Ruchomego celu*, kpt. Frank Matthews z *Wahadła*. Zasadą strategiczną jest również, że jeśli widz nie zna sprawcy dokonanego przestępstwa — problemem generalnym całej opowieści stanie się na pewno dochodzenie (poznajemy przestępcę tuż przed końcem filmu, a finał jest z reguły przeznaczony na jego ujęcie); jeśli natomiast znamy przestępcę (np. gangstera) od pierwszej sceny filmu — cała reszta poświęcona bywa z reguły dramatowi jego ucieczki przed sprawiedliwością i punkt ciężkości opowiadanej historii przesuwa się nieuchronnie na wyjaśnienie problemu samego przestępstwa (przewrotną ilustracją funkcjonowania tej prawidłowości są *Zabójcy Siegela*, gdzie tajemnicę spokojnie przyjętego przez Northa wyroku śmierci — wyjaśniają na końcu sami mordercy).

Przykłady z zakresu „taktyki” filmowej wypełniły nam blisko połowę szkicu. Na zakończenie więc tylko jeden — ale za to arcywymowny! — przy-

kład z *Bullitta*: finał gonitwy samochodowej. W chwilę po szaleńczej próbie wyprzedzenia na łuku szosy i abordażowym zepchnięciu wozu gangsterów z autostrady, po którym ich pojazd uderza z wielką szybkością w stację benzynową, powodując gigantyczny fajerwerk — prowadzony przez Bullitta Ford-Mustang wpada w poślizg i również zaczyna zbaczać z trasy. Przez ułamek sekundy emocje nasze wystawione są na szczególną próbę, ponieważ reżyser i autor montażu (korzystając ze znanej konwencji stereotypowego finału pościgów samochodowych: ostry zakręt, zbyt wielka szybkość własna lub pojazd z naprzeciwka, wóz raptownie wypadający z trasy, przebijający barierę i lecący w przepaść) postanawiają uwieńczyć swe dzieło szczególnie wyrafinowanym „numerem” montażowym. Oto — ujęcie z wykopu drogowego powoduje, że ulegamy całkowitemu złudzeniu widoku zrębu przepaści. Gdy w następnej chwili wjeżdża w kadr, filmowane od dołu, podwozie maszyny Bullitta — widownia po prostu zamiera z przerażenia. Banalnie prosta zamiana zbliżenia na plan ogólny przywraca obu elementom ich rzeczywiste proporcje w następnym ujęciu. Okazuje się, że rów to „przepaść” — głębokości mniej więcej metrowej!

Niezwykła presja emocjonalna tych kilkudziesięciu metrów taśmy zdaje się wymownie potwierdzać — przywołany przez nas na początku pracy w formie myśli przewodniej — sąd Erwina Panofsky’ego, oddający należną sprawiedliwość filmom z gatunku *crime story*. Zdanie to (wygłoszone w roku 1934!) pozostaje całkowicie prawomocne także w kontekście ubiegłorocznego sporu polskich krytyków o to, czy *Bullitt* jest istotnie arcydziełem, czy jedynie sprytną arcydzieła mistyfikacją.

Z podobną do osądu Panofsky’ego sugestią śpieszy końcowy wniosek naszego szkicu, podkreślający, że stanem paradoksalnym i w najwyższym stopniu alarmującym jest sytuacja, w której specjaliści od

Jeszcze  
jeden  
fragment  
*Bullitta*

Czy  
Bullitt  
jest  
arcydzie-  
łem?

„produkcji B” znają się dziś lepiej i o wiele gruntowniej na mechanizmie zjawisk określonych mianem „magii kina” niż z pewnymi — potwierdzającymi jak zwykle regułę — wyjątkami (Kurosawa, Bergman, Fellini, Kubrick, Tarkowski) twórcy tzw. filmów „wysokoartystycznych”.