

Paweł Przybytek

TŁO POLITYCZNE W FILMACH *NOIR*
(NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

Wstęp

Film *noir* („czarny” film) to określenie wprowadzone przez francuskich krytyków filmowych w 1946 r. Oznacza ono filmy amerykańskie wyróżniające się mrocznym nastrojem, pesymizmem, fatalizmem związanym z negatywnym wpływem kobiet itp. Później pojęciem tym oznaczano znamiona stylistyki kina amerykańskiego lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. Nie dotyczy ono gatunku tylko pewnej poetyki czasów od *Sokoła maltańskiego* Johna Hustona (1941) do *Dotyku zła* Orsona Wellesa (1958). Wyróżnia się ona tonacją, sposobem obrazowania, wariorami plastycznymi kadru, wizją świata. Na film *noir* duży wpływ wywarł niemiecki ekspresjonizm (warstwa wizualna i tematyczna). Przynosił on obraz kryzysu społecznego, załamania wiary w ideały humanistyczne, odzwierciedlał lęki i niepokoje związane z przyszłością. Wielu reżyserów emigrowało z Niemiec do Stanów Zjednoczonych przed wybuchem II wojny światowej, kontynuując karierę w Hollywood lat czterdziestych i pięćdziesiątych poprzedniego wieku. Im zawdzięczamy wiele filmów *noir*¹.

Wpływ na filmy *noir* miał także francuski realizm poetyczny. Tutaj przykładowo można wymienić charakterystyczny dobór miejsc, quasi-sensacyjną intrygę, typ bohatera – proletariusza i bohaterki *femme fatale* czy metaforyczną funkcję nocy². Cechy tej grupy filmów pojawiały się jeszcze w późniejszym okresie³.

¹ *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 212.

² R. Syska, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003, s. 63.

³ *Encyklopedia kina*, s. 212.

W swoim artykule skupię się na wybranych filmach z całego okresu filmu *noir*. Jego tematem są wątki polityczne w tej grupie filmów⁴. Polityka, najogólniej pisząc, oznacza sferę ludzkiej aktywności mającą związek z państwem i władzą⁵. Artykuł obejmuje trzy ważne wydarzenia polityczne tamtego okresu: II wojnę światową, „zimną wojnę” i przemiany społeczne wewnątrz społeczeństwa amerykańskiego. Film *noir* (a tym bardziej wątki polityczne w nim) nie jest całościowo opracowany w Polsce, informacje na jego temat znajdują się w ogólniejszych pozycjach⁶ oraz w artykułach⁷. To z nich będę korzystał. W moim artykule niezbędna będzie też literatura poświęcona historii Stanów Zjednoczonych⁸. Ten artykuł – mający charakter opisowy – wykazuje nawiązania polityczne w filmach *noir*. Został podzielony na trzy rozdziały przyporządkowane do poruszanej tematyki (II wojna światowa, „zimna wojna” i przemiany społeczne w Stanach Zjednoczonych)⁹.

II wojna światowa

Wątek II wojny światowej najwidoczniejszy był w filmie *Intruz* Wellesa (1946). Już sama osoba reżysera jest ważna, trzeba bowiem wiedzieć, że był on człowiekiem bardzo zaangażowanym politycznie. Jego felietony dla „New York Post” z 1945 r. wywołały pewne kontrowersje. Reżyser przypominał gazecie, która oskarżała go o dyletancką niechęć do faszyzmu, że interesują go sprawy państwa i żywi nadzieję na powszechny pokój od tak dawna jak jej redakcja. Mimo że z czasem był coraz bardziej umiarkowany, to nie przenosiło się to na jego stosunek do Niemiec i Niemców. Wierzył, że w niemieckim państwie jest coś złego i choć nie wszyscy Niemcy to żołnierze oddziału szturmowego, to jednak „niemieccy demokraci” wykonują rozkazy od swych panów od tak dawna, że nawet wtedy, gdyby mogli sprzeciwić się nazistom, nie potrafiliby tego zrobić. Taką opinię wyraził w felietonie w kwietniu 1945 r. Było to całkowite przeciwieństwo typowego dla Wellesa liberalnego światopoglądu. Jeszcze kilka razy ją powtórzył, domagając się surowego pokoju dla Niemiec, gdyż – jak stwierdził – nie ma tyranii bez biernego przyzwolenia zniewolonych. Bez odpowiedzialności ludzi za winy ich przywódców postęp zostanie zaatakowany.

⁴ Z naszego punktu widzenia te wątki polityczne to wydarzenia historyczne.

⁵ *Słownik polityki*, red. M. Bankowicz, Warszawa 1999, s. 186.

⁶ Na przykład A. Helman, *Filmy kryminalne*, Warszawa 1972.

⁷ Na przykład M.H. Costa, *Czarne kino Los Angeles*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 28.

⁸ Na przykład E.W. Hawley, *Era Trumana – Eisenhowera* [w:] *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, t. V: 1945–1990, red. D.T. Critchlow, K. Michałek, Warszawa 1995.

⁹ Należy zwrócić uwagę, że ostatni wymieniony blok tematyczny, czyli przemiany społeczne, trzeba zakwalifikować nie jako dziedzinę polityki, ale socjologii.

Welles był przekonany, że nazistowskie elementy niemieckiego społeczeństwa podsycają kolejną katastrofę w chwili, gdy jego nadzieje związane z III Rzeszą giną wraz z końcem II wojny światowej. Naziści działają z ukrycia i znów knują. W maju 1945 r. Welles stwierdził, że zagrożenie wcale nie jest mniejsze, i przewidywał, że „światowy spisek faszystowski” będzie używał nowych haseł, które miały mówić, iż III Rzesza się skończyła, aż do czasu, gdy agenci dostaną nowe rozkazy.

Welles raczej nie zmienił swoich poglądów mimo upływu czasu i nastania pokoju. W 1949 r. we Francji powiedział, że nie znajduje dużo antynazistów w ówczesnych Niemczech. Gdy w 1950 r. przybył ze swoją rewią do Niemiec, do swojego programu *Wieczór z Orsonem Wellesem* dodał własną wersję legendy o Fauście pod tytułem *Czas płynie*. Zaprzeczał w niej, aby diaboliczny geniusz mógł doprowadzić człowieka lub cały naród do wyboru złej drogi. Wolał wyperswadować Niemcom ich fascynację dobrym Faustem, który zbłądził.

Takie poglądy Welles zaprezentował w głównej scenie filmu *Intruz*. Jego bohaterem był hitlerowiec, zbrodniarz wojenny, który dostał się do zwykłego miasteczka na amerykańskiej prowincji, Franz Kindler *vel* Charles Rankin. Pracował jako nauczyciel. Był odpowiednikiem historycznej postaci nazistowskiego dygnitarza Martina Bormanna. W czasie kolacji z rodziną świeżo poślubionej żony tajny agent, który chce go złapać, dociekliwy pan Wilson (w tej roli Edward G. Robinson) pyta się go o jego poglądy na temat Niemiec. Scenopis tego filmu zawiera wypowiedź teścia Rankina, która przygotowuje nas do poglądów, jakie miał wygłosić zięć, nawiązującą do „pogłosek o ludziach kopiących nocą tunele, podziemnych miejscach spotkań, pogańskich rytuałach”.

W tej zapadającej w pamięci scenie można się doszukać odniesień do sceny kolacji we *Wspaniałości Ambersonów* tegoż samego reżysera (1942), w której George też naraża się wszystkim, zdradzając swoje poglądy na temat piekielnego silnika spalinowego, a także do podobnej sceny w *W cieniu podejrzenia* Alfreda Hitchcocka (1943), w trakcie której seryjny morderca (grany przez Josepha Cottena) wyjawia niepokojąco socjopatologiczny pogląd na temat wdów. Tej jednak scenie brakuje czegoś, co w sposób oczywisty sprowokowałoby ten dziwny monolog. Z tego powodu jest ona zadowalająco filmowa, lecz z punktu widzenia psychologii mało przekonująca. Z kolei Kindler odpowiada w taki sposób, aby uchodzić za osobę o poglądach antyniemieckich. Nie mógłby przecież być równocześnie nazistą! Na początku tej sceny Rankin jako Kindler twierdzi nawet: „Kiedy zaczynam mówić o Niemczech, zaraz zrażam do siebie ludzi” – jest to ewidentna aluzja Wellesa do krytyki jego felietonu.

Dalej Kindler (ukrywając swoje prawdziwe poglądy) mówi o świecie „zaludnionym przez wojowniczych bogów maszerujących przy dźwiękach Wagnera, wpatrzonych w ognisty miecz Zygfrйда” i o tym, jak „w tych podziemnych miejscach spotkań ożywa wymarzony świat Niemców” (Welles zachowuje tu

podwójne znaczenie słowa „wymarzony” jako „idealny” oraz „należący do świata fantazji, uludy”). To odbicie sceptycznych poglądów Wellesa z *Post*. Swoją prawdziwą twarz Kindler zdradza dopiero, gdy Noah mówi o Marksie, poprzez stwierdzenie: „Marx nie był Niemcem. Marks był Żydem”. Inaczej niż u Hitchcocka jego prawdziwe poglądy wydają się nie bezpośrednio, lecz niechęć, przez nieuwagę.

Nie ma nic niezwykłego w tym, że Welles zgodził się wyreżyserować ten film i w nim zagrać. Trafnie stwierdzono, że fabuła filmu *Intruz* to dla tego reżysera świetna okazja do wyrażenia politycznych niepokojów związanych z II wojną światową, dotyczących przetrwania faszyzmu. Mimo to powszechne są poglądy, że ten film był dla Wellesa nietypowy. Wynika to z ostatecznej formy tego filmu, typowego hollywoodzkiego thrilleru ze sporadycznymi tylko momentami oryginalności.

Sam Welles mógł być zadowolony z szansy na dogryzienie Hitchcockowi, którego film *W cieniu podejrzenia* stanowi pewnego rodzaju punkt odniesienia dla jego filmu, choć nie można całkowicie zapominać o roli Johna Hustona w powstaniu scenariusza. Mimo że wyraźnie został uznany za jego współautora w wersji z 19 sierpnia 1945 r., później zniknął z czołówki ostatecznej wersji.

François Truffaut pisał, że te dwa filmy przedstawiają taki sam realistyczny portret zwykłego amerykańskiego miasteczka; taką samą scenerię spokojnych rodzinnych scen w kontraście z mrocznym sekretem głównej postaci; taką samą konstrukcję zaciskającego się imadła. Pojawiają się nawet podpiłowane szczeble drabiny, żeby spadła z niej bohaterka. Jednak w innym miejscu Truffaut stwierdza, że przypadek Wellesa ukazuje duch przekory tak silny, że wpływy ujawniają się raczej na zasadzie odwrotności. Dlatego francuski reżyser podejrzewał, że oglądał on inne filmy nie po to, by go zainspirowały, lecz żeby tworzyć w całkiem innym kierunku. Na pewno jest tak w przypadku *Intruza*, który w pewnych momentach funkcjonuje jako swego rodzaju antyteza filmu *W cieniu podejrzenia*.

O ile Welles uważał, że amerykańskie filmy Hitchcocka są słabe, gdyż nie posiadają uroku swego angielskiego stylu, *Intruza* może należałoby zakwalifikować jako Wellesowską wersję któregoś z wczesnych filmów Hitchcocka.

Można jeszcze znaleźć inny ważny temat, który Welles wprowadził (lub biorąc pod uwagę wątpliwości dotyczące autorstwa, podkreślił) do swojego filmu. Motyw wroga wewnętrznego, szczególnie spiskowca ze świata faszystowskiego, pojawił się już w jego kilku niezrealizowanych projektach, wśród których *The way to Santiago* pozostaje mu najbliższy.

W *Intruzie* akcja zawiera aluzje do podstępnej natury niebezpieczeństwa ze strony hitlerowców. Na końcu Mary (i inni mieszkańcy miasteczka) odkrywają tożsamość Kindlera. Jednak na początku jest całkowicie inaczej. Nawet bardziej sceptyczni wobec Kindlera mieszkańcy nie zdają sobie sprawy ze skali zbrodni, jakie on popełnił. Przy kierowaniu akcją mającą na celu pozbycie się całej rasy zbrodnia seryjnego mordercy Hitchcocka z *W cieniu podejrzenia* nic nie

znaczy¹⁰. Niemiecki zbrodniarz z tego filmu wydaje się być osobą bardzo miłą i uprzejmą, niewyróżniającą się z tłumu. Moim zdaniem ta postać świetnie uosabiała nazistów. Trzeba sobie zdać sprawę, że większość z nich prowadziła normalne, ustatkowane życie, mieli swoje rodziny. Nie wyróżniali się niczym szczególnym. Poniekąd ukrywali swoją drugą, mroczną stronę. Tak samo bohater tego filmu sprawia wrażenie osoby bardzo dobrej, jest powszechnie szanowany i lubiany. Jednak to tylko pozory. W rzeczywistości ukrywa on zbrodniczą przeszłość. I wcale się nie zmienia. Nadal popełnia zbrodnie, choć oczywiście w niepomnie mniejszej skali. Tutaj jakby Welles chciał powtórzyć swoje poglądy o ciągłości zbrodniczej natury Niemców.

Zdaniem Wellesa zdjęć z obozów koncentracyjnych nie rozpowszechniano zbyt szeroko. Później włączył część łagodniejszych fragmentów z tych kronik do tego filmu. Jednak naszą uwagę skupił na reakcji Mary (postać grana przez Lorette Young), która odwraca się do swego oskarżyciela Edwarda G. Robinsona z zapytaniem, dlaczego on chce, aby ona oglądała te okrucieństwa. Welles wiedział, że amerykańska cenzura nie dopuści autentycznych zdjęć obrazujących okrucieństwo w obozach (wspomnianych w scenopisie), i wymyślił skuteczny sposób pokazania tego, co chciał, osobom, które tego nie chciały.

Wellesowi wydawało się, że tym filmem odbuduje swoją pozycję jako reżysera. Z pewnością miał scenariusz umożliwiający mu zajęcie się całą poruszaną wcześniej materią, którą się pasjonował w swoich odczytach, radiowych audycjach i prasowych felietonach okresu wojennego, którego nadejście dokładnie przewidział. Po czterech bezowocnych podejściach do tej samej problematyki w filmach *The Smiler with a Knife*, *The Way to Santiago*, *Carnaval in Rio* i *Don't Catch Me* wreszcie mógł wyrazić swoje zdanie za pomocą filmu, który jako środek wypowiedzi odpowiadał mu najbardziej.

Wiedziano o dodatkowych polach działalności Wellsa i jego poglądach. Dlatego zwrócono się do niego z pytaniem, czy nie wystąpiłby w tym filmie (jego pierwotnym tytułem był *Date with Destiny*) jako szukający schronienia hitlerowiec. Film miał być oparty na historii wymyślonej przez Anthony'ego Veillera i Johna Hustona. Planowano, że reżyserem będzie ten drugi. Najprawdopodobniej w tym krótkim okresie, gdy istniała możliwość rzeczywistej współpracy tych dwóch zdolnych reżyserów (i osobiście przyjaciół), razem pisali scenariusz.

Jednak Huston odszedł i Welles postanowił wziąć się także za reżyserię tego filmu. W wymuszonym kontrakcie jego samodzielność została bardzo dotkliwie ograniczona¹¹.

¹⁰ C. Heylin, *Pod prąd. Orson Welles kontra Hollywood*, Warszawa 2007, s. 213–215, 226, 215–219.

¹¹ *Ibidem*, s. 212–213, 219–222. Filmowi *Intruz* poświęciłem nieproporcjonalnie dużo miejsca, jednak jedynie w tym obrazie problematyka II wojny światowej jest poruszana jako pierwszoplanowa i w bezpośredni sposób.

Wątki II wojny światowej pojawiają się w filmie *Gilda* Charlesa Vidora (1946). Bohater tego filmu Johnny Farrell podejmuje pracę u Bernarda Mundsona w Buenos Aires. Mundson współpracuje z byłymi hitlerowcami. W dodatku jest homoseksualistą¹². W tym filmie wątek II wojny światowej jest ledwo zarysowany, niemalże niewidoczny. Jednak także tutaj współpraca z nazistami ujawnia jakby drugie oblicze Mundsona, gdyż na pozór sprawia on wrażenie osoby dobrej, a przez głównego bohatera jest uważany niemalże za ojca.

Bohater filmu *Kręte schody* Roberta Siodmaka (1946), profesor Warren, morduje upośledzone kobiety. To oddźwięk polityki nazistowskiej, która dążyła do promocji nadludzi i usunięcia jednostek niedoskonałych. Społeczeństwu Stanów Zjednoczonych po II wojnie światowej towarzyszył niepokój związany z ostatnimi wydarzeniami wojennymi¹³. Obawiano się wszelkich manipulacji przy tworzeniu („doskonałego”) społeczeństwa. Po raz kolejny można zauważyć, że zbrodniczy charakter bohatera filmu jest ukryty, ujawnia się na końcu¹⁴.

Także film *Kobieta w oknie* Fritza Langa (1944) ukazuje, że do zbrodni zdolny jest każdy człowiek, nawet najbardziej wykształcony i spokojny. Zło w człowieku może być nie do przewidzenia. Jego prawdziwe oblicze jest ukryte.

Podobny temat pojawił się w filmie *Sznur* Hitchcocka (1948). Dwaj studenci – Brandon Shaw i Phillip Morgan – mordują swojego kolegę. Następnie wkładają jego ciało do wielkiej skrzynki, po czym zapraszają do domu jego rodziców i swojego nauczyciela. Ten ostatni był zwolennikiem tworzenia doskonałego człowieka bez wad. Swoimi poglądami zaraził właśnie owych uczniów i przez to nieświadomie przyczynił się do morderstwa. Z czasem domyśla się makabrycznej gry prowadzonej przez swoich studentów. Bardzo ważne w tym filmie było jego przesłanie etyczne. Był on echem wydarzeń z II wojny światowej, stawiał pytania dotyczące przekonań ówczesnego człowieka. Próbował wyjaśnić popularność faszyzmu, brutalności, nienawiści, zła. Podejmował temat wypaczonej przez nazistów filozofii Fryderyka Nietzschego¹⁵. Również w tym filmie pojawia się wątek

¹² A. Helman, *Filmy sensacyjne*, Warszawa 1974, s. 32. Być może nie jest przypadkiem, że w scenariuszu filmu Mundson ma powiązania z hitlerowcami i jednocześnie jest homoseksualistą. Paradoksalnie są pewne związki między homoseksualizmem i nazizmem. Homoseksualistą był nazistowski działacz Ernst Röhm. M. Burleigh, *Trzeci Rzesza. Nowa historia*, Warszawa 2002, s. 287. O homoseksualizmie członków NSDAP wspominał Gustaw Schielke z *Rozmów z katem* Kazimierza Moczarskiego (Kraków 2009, s. 58).

¹³ R. Syska, *100 thrillerów*, Kraków 2002, s. 77.

¹⁴ Oczywiście nie kwestionuję, że jest to wymóg gatunkowy. *Kręte schody* to kryminał, więc zbrodniarz musi się ujawnić na końcu filmu (akcja kryminałów toczy się wokół zbrodni, dąży do jej wyjaśnienia; A. Helman, *Filmy kryminalne*, s. 8–10), ale zapewne jakiś wpływ musiało mieć zamierzenie twórcy, aby przedstawić profesora Warrena jako osobę pozornie normalną.

¹⁵ R. Syska, *100 thrillerów*, s. 137–138. Filozofia Nietzschego została przywłaszczona przez nazistów wbrew jego intencjom. Stworzył on ideę „nadczołowieka” – połączenia mocy intelektualnej, siły charakteru i woli oraz twórczości, niezależności, wrażliwości estetycznej i tężyzny fizycznej.

homoseksualizmu sprawców zbrodni¹⁶. Mordercy nie pochodzą z marginesu społecznego, wręcz przeciwnie – są bardzo dobrze wykształceni i na pozór sprawiają wrażenie osób normalnych. Hitchcock w swoich filmach z okresu po II wojnie światowej dawał aluzje do zbrodni nazistowskich, których nigdy nie wybaczył¹⁷. W „Sznurze” wygłosił ją ojciec ofiary.

Postacie profesora Warrena z *Krętych schodów* czy Shawa Brandona ze *Sznura* dobrze oddają obsesje powstałe po II wojnie światowej. Przypominają będących u władzy szaleńców chcących wprowadzić w życie groźne dla ludzkości utopie.

Filmy *noir* (lata II wojny światowej i okres bezpośrednio po niej) inaczej widziały genezę zła niż wcześniejsze amerykańskie filmy gangsterskie z lat trzydziestych XX w. Te drugie upatrywały jej w środowisku, otoczeniu bohatera. Filmy *noir* natomiast zwracały uwagę na samego człowieka, jego wnętrze, instynkty¹⁸. Tutaj jakiś wpływ mogły mieć echa II wojny światowej. Niemieckie społeczeństwo, które właśnie dokonało olbrzymich zbrodni, było społeczeństwem bardzo rozwiniętym cywilizacyjnie i miało ogromne zasługi na polu wiedzy czy sztuki. Jego okrucieństwo było raczej zaskoczeniem dla świata. Tak samo w filmach *noir* mordercą zazwyczaj okazywał się nie gangster, ale zwykły, porządny obywatel. Jego zbrodnia była dla nas zaskoczeniem.

Bardzo silne ostrzeżenie przed niebezpieczeństwem faszyzmu pojawiło się w filmie *Brutalna siła* Julesa Dassina (1947). W obrazie tym faszyzm uosabiał strażnik więzienny prześladowający więźniów. Ten film był bardzo dosłowny, dramatyczny w szczegółach pokazywania okrucieństwa i dlatego miał takie znaczenie jako przestroga przed totalitaryzmem i okrucieństwem.

W filmach *noir* pojawiał się też wątek weteranów II wojny światowej. Wystąpił on w filmie *Key Largo* Johna Hustona (1948). Główny bohater tego filmu, Frank McCloud (Humphrey Bogart), wraca z frontu II wojny światowej. Przybywa do małego hotelu na Florydzie. Syn jego właściciela zginął na wojnie. McCloud był tego świadkiem. W tym filmie zapewne wątek przeszłości głównego bohatera służy do wykazania jego szlachetności skonstrastowanej z postaciami przestępców.

„Nadczłowiek” miał być ideałem biologicznym i jednocześnie duchowym. Jednak Nietzsche nigdy nie twierdził, że „nadludźmi” mogliby być przedstawiciele konkretnego narodu. Dlatego wykorzystywanie jego filozofii przez nazistów było bezpodstawne. Z. Wendland, *Zarys historii filozofii. Od szkoły jońskiej do Poppera*, Warszawa 1999, s. 163.

¹⁶ Nie wynika to wprost ze scenariusza, ale są w nim bardzo wyraźne aluzje do tego faktu. Z tego powodu film został negatywnie przyjęty przez producentów i miał problemy z cenzurą. Jego inspiracją była głośna sprawa morderstwa dokonanego w 1924 r. przez dwóch studentów homoseksualistów. Motywem ich zbrodni była właśnie teoria „nadczłowieka” Nietzschego – aby udowodnić swoją wyższość, dokonali morderstwa bez żadnego motywu. Paradoksalnie byli Żydami. P. McGilligan, *Alfred Hitchcock. Życie w ciemności i pełnym świetle*, Warszawa 2005, s. 507, 525–526, 499–500.

¹⁷ *Ibidem*, s. 511.

¹⁸ R. Syska, *Film i przemoc...*, s. 69, 66.

Podobną rolę odtwarzał Bogart w filmie *Prosto do celu* Johna Cromwella (1947). Wcielił się tam w spadochroniarza odznaczonego medalem weterana II wojny światowej, który zostaje wplątany w kryminalną intrygę przez złą kobietę.

Ale weterani II wojny światowej w filmach *noir* to często osoby „psychicznie okaleczone”, niemogące odzyskać równowagi. Przykładami takich filmów może być *Mroczne miasto* Williama Dieterle (1950), *The Crooked Way* Roberta Floreya (1949) czy *Niagara* Henry’ego Hathawaya (1953). Postać nękanego doświadczeniami wojennymi weterana bardzo często występowała w filmach *noir*¹⁹.

Echem zagłady Żydów w II wojnie światowej był film *Krzyżowy ogień* Edwarda Dmytryka (1947) – akcja dotyczyła śledztwa mającego wyjaśnić morderstwo popełnione na amerykańskim Żydzie.

Takie wyczulenie twórców filmów *noir* wobec totalitaryzmu, nazizmu, nietolerancji czy zbrodni nie powinno dziwić. Doświadczenia okrutnej II wojny światowej były bardzo silne. Mimo iż Amerykanie nie ucierpieli tak bardzo jak Europejczycy (wojna nie dotknęła ich bezpośrednio), to jednak straty moralne były ogromne²⁰. A przecież właśnie wielu twórców amerykańskich filmów, także *noir*, nazizm dotknął bezpośrednio: musieli uciekać z Niemiec przed prześladowaniami do Stanów Zjednoczonych (Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak, Otto Preminger, John Stahl)²¹.

II wojna światowa to temat filmów *noir*. W ramach tego tematu najczęściej jednak zajmowano się zbrodniami nazistowskimi i ideologią nazistowską. Pojawiał się też wątek weterana II wojny światowej.

„Zimna wojna”

Prześledźmy tło historyczno-polityczne okresu po II wojnie światowej. Po zwycięskiej konfrontacji z Niemcami Stany Zjednoczone chciały jak najszybciej wrócić do spraw wewnętrznych. Jednak ta polityka została przerwana przez wrogie działania Związku Radzieckiego, niedawnego sojusznika z czasów II wojny światowej. Europa została podzielona „żelazną kurtyną” (np. Austria została podzielona na strefy okupacyjne). Amerykanów niepokoiły radziecka ekspansja, a także plany zdobycia broni nuklearnej²². W historii rozpoczął się okres zwany „zimną wojną”, czyli starcie między kapitalistycznym Zachodem i komunistycznym Wschodem²³. Komunizm to doktryna społeczno-polityczna głosząca ideał bezklasowego, egalitarnego społeczeństwa

¹⁹ M. Gołębiowski, *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*, Warszawa 2004, s. 416.

²⁰ M.H. Costa, *Czarne kino...*, s. 95.

²¹ G. Stachówna, *Film czarny* [w:] *Historia kina. Wybrane lata*, red. A. Kołodyński, K.J. Zarębski, Warszawa 1998, s. 135.

²² W. Pronobis, *Polska i świat w XX wieku*, Warszawa 1990, s. 364–365, 359, 365.

²³ J. Krasuski, *Historia polityczna Europy Zachodniej 1945–2002*, Poznań 2003, s. 71.

ze zniesioną – jako podstawą wyzysku – własnością prywatną, zamiast której wprowadzona miała być własność państwowa. Poza tym społeczeństwo ma być ujednoczone pod względem przekonań i postaw politycznych oraz podporządkowane władzy partii komunistycznej, której hegemonia wynikać ma z jej rzekomo naukowego programu ideologicznego. Komunizm przekształcił się w ideologię jawnie totalitarnej dyktatury partii komunistycznej²⁴. Od 1945 r. wewnątrz Stanów Zjednoczonych narastała panika przed komunistami. Obawiano się ich siatki szpiegowskiej. Choć wykryte przypadki penetracji komunistycznej w aparacie władzy były nieliczne, to jednak budziły sensację i atmosferę zagrożenia. Niepokojące było także to, że Związek Radziecki poznał tajemnicę broni nuklearnej. Obawy społeczeństwa amerykańskiego przed komunizmem w najbardziej widoczny sposób wykorzystał senator Joseph R. McCarthy. Cały czas wysuwał on nowe bezpodstawne oskarżenia o rzekomych komunistycznych agentach w aparacie rządowym. Udało mu się spowodować antykomunistyczną histerię i zmobilizować wielu ludzi²⁵. Posiadanie przez Związek Radziecki broni nuklearnej i amerykańskie porażki na arenie międzynarodowej (np. w Chinach w 1949 r., gdzie władzę przejęli komuniści) łatwo mogły poprzeć tezy, że są one rezultatem działalności wewnętrznych wrogów – szpiegów²⁶. W taki sposób narastał klimat niepewności i zagrożenia dobrze zobrazowany w filmach *noir*.

W końcu lat czterdziestych poprzedniego stulecia „zimnowojenna” psychoza zaczęła narastać, pozycja ponurych i pesymistycznych filmów się utrzymała. Wmawiały one, że amoralność, okrucieństwo i obłuda są przyrodzonymi prawami życia. W filmach swoją pozycję utrwaliły brutalność i sadyzm²⁷.

Film *Oślawiona* Hitchcocka (1946) opowiadał historię córki człowieka skazanego za szpiegostwo na rzecz Niemiec. Podjęła ona współpracę z amerykańskim wywiadem. Korzystając z reputacji ojca, przeniknęła do mającej siedzibę w Rio de Janeiro organizacji hitlerowskiej ukrywającej zbrodniarzy z czasów II wojny światowej. Film był tak zaangażowany politycznie, że dla władz komunistycznej Polski wydawał się niebezpieczny. Dlatego nie dopuszczano go do polskich kin i telewizji. Ten film to nie tylko echo zakończonej wojny. Był on także sygnałem rozpoczęcia nowej, „zimnej wojny”²⁸.

Klimat „zimnej wojny” pojawił się w filmie *Trzeci człowiek* Carola Reeda (1949), który jest jednak dziełem brytyjskim, a nie amerykańskim. Mimo to jego fabuła z punktu widzenia mojego artykułu jest tak interesująca, że przytoczę jego interpretację. Jest tu wiele wątków nawiązujących do niepokojów związanych z „zimną wojną”. Bohater filmu, Holly Martins, chce pomóc Annie, dziewczynie

²⁴ *Słownik polityki*, red. M. Bankowicz, Warszawa 1999, s. 105–106.

²⁵ G.B. Tindall, D.E. Shi, *Historia Stanów Zjednoczonych*, Poznań 2002, s. 1172–1174.

²⁶ E.W. Hawley, *Era Trumana...*, s. 45.

²⁷ W. Jewsiewicki, *Kronika kinematografii światowej 1899–1964*, Warszawa 1967, s. 233.

²⁸ R. Syska, *100 thrillerów*, s. 104–105.

Harry'ego Lime'a (Orson Welles) uciec przed funkcjonariuszami z radzieckiej strefy okupacyjnej. Czarna noc jest w tym filmie metaforą stanów psychicznych bohaterów, ale przede wszystkim fatalnej kondycji świata po zakończeniu II wojny światowej. Dziełem przypadku nie było to, że bohaterem był tworzący trzeciorzędne kryminały pisarz. Tylko taki człowiek mógł z cynicznym uśmiechem i amerykańskim dystansem spojrzeć na zniszczoną kulturę Europy. Struktura fabuły filmu łączyła skonwencjonalizowane wątki kryminalne filmu z niezwykłym klimatem i ponurym opisem podzielonego na cztery strefy okupacyjne Wiednia. Stan tego miasta jakby oddaje smutny los zakończonej wojny, ale przede wszystkim katastroficzną wizję przyszłości – obawa przed kolejną katastrofą w obliczu zła, jakie znajduje się w każdym z nas, ma w tej scenerii szczególnie uzasadnienie. Rytm filmu jest dramatyczny, bardzo dobrze współpracuje z niepokojącą muzyką. Widz jakby uczestniczy w groteskowym tańcu śmierci²⁹. Fatalny nastrój wynikający z „zimnej wojny” został w tym filmie bardzo dobrze oddany. Ważne było to, że jego akcja toczyła się w Europie bezpośrednio odczuwającej skutki niedawnej II wojny światowej, a następnie „zimną wojnę”.

Moim zdaniem klimat „zimnej wojny” w Stanach Zjednoczonych najlepiej został oddany w filmie *Śmiertelny pocałunek* Roberta Aldricha (1955)³⁰. Jego bohater, prywatny detektyw Mike Hammer, postanawia wyjaśnić sprawę zabójstwa obcej dla niego kobiety. W toku śledztwa musi walczyć z nieznanymi sobie sprawcami próbującymi go zabić. Ostatecznie okazuje się, że kluczem do rozwiązania sprawy jest skrzynka zawierająca tajemniczą broń. Wymowa moralna filmu była niepokojąca. Świat lat pięćdziesiątych XX w. zmierzał do nieuchronnej katastrofy (metafora nuklearnej zagłady na końcu filmu). Panuje zło, okrucieństwo, nieufność. Człowiek kieruje się utajonymi, destrukcyjnymi instynktami³¹. W tamtych czasach Amerykanie obawiali się szpiegostwa, zagrożenia ze strony tajemniczych wrogów. Nastrój zagrożenia, ciągłej inwigilacji nie był im obcy. Brakowało prywatności. Ameryka nie wierzyła już w żadne instytucje, prawo, media itd. Aldrich bardzo silnie podkreślał w tym filmie totalitarny charakter ekranowej rzeczywistości, metaforyzował nastrój nieufności i zastraszania, wykazywał powiązania skorumpowanego i wszechwładnego aparatu represji z organizacjami przestępczymi³². Postacie gangsterów, metody i cele ich działania uosabiały w pewnym sensie wrogie wywiady próbujące zdobyć tajemnice tajnej broni i wykorzystać je przeciwko Amerykanom. Ta tajna, niszczycielska broń to bomba atomowa (tak właśnie można wnioskować z ostatniej sceny filmu).

²⁹ *Ibidem*, s. 145.

³⁰ Często uznawany jest za zwieńczenie filmu *noir*.

³¹ R. Syska, *100 thrillerów*, s. 139–140.

³² R. Syska, *Robert Aldrich – sceptyk [w:] Mistrzowie kina amerykańskiego*, red. Ł.A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2006, s. 404.

Takie nawiązania znajdowały się również w innych filmach. Przykładowo w filmie *Biały żar* Raoula Walsha (1949) końcowa scena także przypomina wybuch bomby atomowej. Znow możemy powiedzieć, że świat zmierza do nieuchronnej katastrofy. Ale ten film ma też inne nawiązania do polityki. Psychopatyczny gangster przypomina niebezpiecznych totalitarnych dyktatorów z tamtych czasów (tak samo jak profesor Warren i Shaw Brandon, o których pisałem wyżej). Ale jego wrogiem jest zimny, bezduszny mechanizm władzy z coraz większą mocą manipulujący ludźmi. Ten film bardzo dobrze oddawał lęk społeczny po II wojnie światowej³³. Taki sam bezduszny system jako przeciwnik gangsterów pojawił się w *Asfaltowej dżungli* Johna Hustona (1950)³⁴.

„Zimna wojna” to temat filmów *noir*. W ramach tego tematu najczęściej jednak zajmowano się stanem zagrożenia, inwigilacją oraz groźbą nuklearnej zagłady.

Totalitaryzm to ustrój polityczny, w którym wszelkie zachowania społeczne kontrolowane są przez arbitralną władzę realizującą zamkniętą i niepodlegającą ocenie wizję ideologiczną. Pojęciem tym określano nie tylko faszyzm włoski i niemiecki, ale również komunizm³⁵. Ogólnie można więc napisać, że filmy *noir* ujmowały zagadnienia totalitaryzmu, ale inaczej. Nazizm był nie tylko krytykowany, ale też analizowany. W przypadku komunizmu brakuje takiej analizy. Tutaj skupiano się na skutkach rywalizacji ze Związkiem Radzieckim, klimacie niepewności. Wspólne było stwierdzenie, że obrona ustroju politycznego Stanów Zjednoczonych jest obowiązkiem obywateli amerykańskich.

Przemiany społeczne w Stanach Zjednoczonych

Trzecim rodzajem wątków politycznych w filmach *noir* były przemiany społeczne wewnątrz Stanów Zjednoczonych. W tym artykule termin ten ujmuję wiele problemów społecznych, takich jak przestępczość, w tym szczególnie działalność gangsterów i korupcja, oraz problemy niższych warstw społecznych, kwestie obyczajowości i przemiany w strukturze społecznej.

Film *noir* pojawił się w okresie II wojny światowej, rozwinął się pod jej koniec i w okresie bezpośrednio po niej. Jak zauważa Alicja Helman, fakt tej korelacji czasowej może być tłumaczony na wiele sposobów. Jak podaje ona, II wojna światowa (a przede wszystkim spowodowana przez nią ruchliwość społeczna) to ostatnie ogniwo łańcucha przyczyn (I wojna światowa – ustawa

³³ R. Syska, *100 thrillerów*, s. 27.

³⁴ R. Syska, *Film i przemoc...*, s. 67.

³⁵ *Słownik polityki*, red. M. Bankowicz, Warszawa 1999, s. 252.

prohibicyjna – wielki kryzys – ustawy imigracyjne), które podważyły nieograniczone zaufanie do prawa. Amerykanie zetknęli się ze zbrodnią wynikłą z całej dwuznaczności współczesnej cywilizacji i kultury. Film *noir* to efekt powstania nowej świadomości, której wojna dała ostatni impuls. Przyniosła ona poczucie zagrożenia wartości uznawanych za niepodważalne, rozluźnienie obyczajów, eliminację (poprzez wysłanie na front na kilka lat, ale z nieodwracalnym skutkiem) najlepszych przedstawicieli policji i sądownictwa³⁶. II wojna światowa spowodowała drastyczne zmiany w sposobie myślenia społeczeństwa amerykańskiego. Amerykanie uwierzyli, że o ludzkim losie decyduje przypadek. Na nic się zdawała pracowitość, wytrwałość, odpowiedzialność, skoro broń atomowa mogła zniszczyć cały świat. Śmierć, zniszczenie mogły nadejść całkowicie niespodziewanie. Ludzki los był niepewny, kruchy. Pojmowanie życia miało bardzo pesymistyczny charakter³⁷.

Bardzo ważnym wydarzeniem w historii Stanów Zjednoczonych był rozrost zorganizowanej przestępczości (mafii). Ten problem społeczny był obecny w kinematografii. Pojawił się gatunek filmu gangsterskiego. Występował on także w obrębie nurtu filmów *noir*. Najważniejszymi filmami tego kierunku byli *Mordercy Siodmaka* (1946), *Pocałunek śmierci* Hathaway (1947), *Bannion* Langa (1953) i *Asfaltowa dżungla*. Ale zorganizowana zbrodnia, postać gangstera, gwałtowne morderstwa występują też w innych filmach zaliczanych do oddzielnych grup, ale wpisujących się do filmów *noir*, takich jak: *Sokół maltański*, *Żegnaj kochanie* (1944) Dmytryka, *Złodziejski trakt* (1949) oraz *Noc i miasto* (1950) Julesa Dassina i wiele innych³⁸. Gangsterzy są głównymi bohaterami we wspomnianych wyżej filmach *Key Largo* czy *Biały żar*.

Gangsterskie filmy *noir* przedstawiały postacie gangsterów jako osoby bardzo skomplikowane (w przeciwieństwie do gangsterów z kina lat pięćdziesiątych XX w.). Nie zajmowały się one postaciami autentycznych, historycznych przestępców z lat prohibicji (tak jak kino gangsterskie z końca lat pięćdziesiątych)³⁹.

Twórcy filmów *noir* ukazywali także korupcję, zepsucie ze strony przedstawicieli prawa (sędziów, policjantów). Problem korupcji pojawił się w filmach „czarnej serii”, takich jak: *Żegnaj kochanie* czy *Laura* Otto Premingera (1944). Najsilniej problematyka ta ukazana została w filmie *Tajemnica jeziora* Roberta Montgomery'ego (1946). Zabójcą w tym kryminale jest policjant Degarmo, inni policjanci w tym filmie wyróżniają się nieudolnością. Teza o całkowitym skorumpowaniu

³⁶ A. Helman, *Filmy kryminalne*, s. 21.

³⁷ R.B. Palmer, *Moral Man in the Dark City, Film Noir, the Postwar Religious Revival and The Accused* [w:] *The Philosophy of Film Noir*, red. M.T. Conrad, Lexington 2006, s. 188.

³⁸ A. Helman, *Film gangsterski*, Warszawa 1990, s. 68–69.

³⁹ *Ibidem*, s. 83, 85.

społeczeństwa amerykańskiego w tych czasach była powszechna⁴⁰. Filmy *noir* pokazują nie tylko korupcję aparatu policyjnego, ale również jego bezwzględność (np. *Asfaltowa dżungla*)⁴¹.

W filmach *noir* w tle można było znaleźć krytykę stosunków społecznych (bezrobocie, bieda, upośledzenia robotników i imigrantów). Przykładem może być wspomniana wcześniej *Brutalna siła*. W retrospekcjach więźniów widzimy przyczyny ich przestępstw, ciężkie życie w ubogich dzielnicach, nienawiść do władzy. Twórca filmu, Dassin, znał takie życie z osobistego doświadczenia (dorastał w ubogiej rodzinie imigrantów w biednej dzielnicy Nowego Jorku). Następnie zrealizował on trzy kolejne filmy razem z *Brutalną siłą* składające się na trylogię: *Nagie miasto* (1948), *Złodziejski trakt* oraz *Noc i miasto*. Także w nich zawarł krytykę stosunków społecznych⁴². Nędzne życie w robotniczych dzielnicach widzimy również w innych filmach, np. w polskiej dzielnicy w Chicago w *Dzwonić Northside 777 Hathaway* (1947). Problemy społeczne zostały też dobrze ukazane w *Pocahunku śmierci* tego samego reżysera. Zjawisko przestępczości nieletnich analizował film *Żyją nocą* Nicholasa Raya (1948). Tematyka społeczna występuje jednak nie tylko jako główny wątek. Przykładowo w filmie *Dama z Szanghaju* Wellesa (1947) adwokat Arthur Bannister jest greckim imigrantem z nienawiścią traktującym otoczenie. Mści się w ten sposób za upokorzenia z młodości, gdy był biedny.

Film „czarny” to rewizja mitu sukcesu. Przemoc jest celebrowana jako czynnik koniecznie związany z amerykańskimi wartościami, gdyż warunkuje dążenie do sukcesu, zajęcie wysokiego miejsca w drabinie społecznej. W Stanach Zjednoczonych ceni się indywidualistów, zmusza się ludzi do walki, ciągłych starć, idealizuje – często pozorną – szansę na awans pod względem materialnym. W kraju, w którym wszyscy mają możliwość przeżycia *American dream*, bierność to znak porażki.

Produkowane przez Hollywood w latach czterdziestych filmy były więc pesymistyczną parodią i demistyfikacją powiedzenia „od pucybuta do milionera” (to przecież poruszał antycypujący „czarną” serię film *Obywatel Kane* Wellesa z 1941 r.). Agresja i żądza dominacji to jeden z najważniejszych wyznaczników amerykańskiej kultury. Mit „nowej ziemi obiecanej” tworzył potrzebę władzy, bezwzględną walkę z konkurencją, dopuszczając równocześnie użycie różnych form przemocy. Znanie filmy bokserskie z końca lat czterdziestych (*Ostatnia runda* Roberta Rossena z 1947 r. czy *Champion* Marka Robsona z 1949 r.) ukazują, iż dążenie do sukcesu jest dosłownie skorelowane z okrucieństwem – bohaterowie, aby dojść na szczyty drabiny społecznej, muszą dokonywać mniej lub bardziej legalnych aktów brutalności. W dodatku zwycięstwo bokserskie zazwyczaj

⁴⁰ M. Gołębiowski, *Dzieje kultury...*, s. 415.

⁴¹ Por. przyp. 34.

⁴² A. Helman, *Filmy sensacyjne*, s. 38–37.

jest równoznaczne z osobistą porażką – zdradą, samotnością czy zdaniem sobie sprawy z pozorności własnej niezależności. Także obraz kobiet (*femme fatale*) to efekt demaskacji mitu sukcesu (złe, niemoralne kobiety wykorzystujące urodę do podporządkowania sobie mężczyzn)⁴³.

Filmy *noir* to nie tylko krytyka stosunków społecznych, ale też obyczajowych. Bardzo dobrym przykładem jest film *Wielki sen* Howarda Hawksa (1946). Prywatny detektyw (Humphrey Bogart) przybywa do szanowanego domu amerykańskiego generała. Jednak pod pozorem szacowności, dostojęństwa uosabiającego się w bogactwie rodziny mieszkającej w wielkim, pięknym domu ukrywa się zepsucie i skandale. Rodzina, choć jest darzona powszechnym szacunkiem, ukrywa swoje prawdziwe oblicze. Hipokryzja, pruderia rodziny zostały silnie skrytykowane. Zagadka kryminalna jest tu tylko pretekstem do satyry na mieszczańskie społeczeństwo żyjące w materialnym dostatku, ale wewnętrznie zepsute.

Bardzo ważna była kwestia kobiet w tamtych czasach. II wojna światowa zmusiła amerykańskich pracodawców do dawania pracy nieobecnych mężczyzn walczących na froncie kobietom. Efektem tego było, że w latach 1941–1945 aż 6,5 mln kobiet zatrudniło się. Oznaczało to powiększenie liczby pracujących kobiet o 57%. Interesujące było, że zdecydowana większość z nich była mężatkami w średnim wieku, byłymi gospodyniami domowymi. Zachwiany został system patriarchalny przypisujący kobietom obowiązek zajmowania się domem i dziećmi, a mężczyznom pracę zarobkową. Kobiety opuściły tę swoją „przestrzeń domową”. To z kolei jednocześnie wywołało podważenie tradycyjnego wyobrażenia o wyższości mężczyzn w dziedzinie zawodowej oraz wizerunku mężczyzny jako jedynego „dostarczyciela” pieniędzy. Kiedy wojna się kończyła, aż 75% nowo pracujących kobiet chciało dalej utrzymać swoje zatrudnienie po zakończeniu walk. Dla zdemobilizowanych mężczyzn oznaczało to poważną groźbę bezrobocia.

Siły konserwatywne wspólnie z agendami rządowymi rozpoczęły silną akcję mającą przekonać kobiety, że ich aktywność zawodowa to feministyczny spisek, którego celem jest doprowadzenie do porzucenia przez nie ich przeznaczenia zgodnego z naturą. Wmawiano kobietom, że muszą być delikatne, opiekuńcze i uzależnione od mężczyzn. Propagowaniem takich tradycyjnych stosunków bardzo silnie zajął się opanowany przez mężczyzn Hollywood. Z kolei filmy *noir* jako obrazy zajmujące się męskimi dylematami służyły do ponownego określenia męskiej tożsamości i ugruntowania pozycji mężczyzn w społeczeństwie.

„Czarne” kryminały to także wygodny środek do walki ze zjawiskiem ambitnych, niezależnych i samowystarczalnych kobiet pracujących⁴⁴. Film *noir* ukazywał, że kobiety przejęły te dziedziny aktywności, które wcześniej przypisane były

⁴³ R. Syska, *Film i przemoc...*, s. 64. Tę problematykę szerzej poruszę niżej.

⁴⁴ P. Jakubowski, *Obraz kobiet w filmie noir* [w:] *Gender – film – media*, red. E.H. Oleksy, E. Ostrowska, Kraków 2001, s. 26–27.

mężczyznom – zaczęły rządzić, utrzymywać partnerów seksualnych, kraść, zabijać, dokonywać suwerennych decyzji⁴⁵. W tych filmach taka kobieta to charakterystyczna postać *femme fatale* (kobiety „fatalnej”) – a więc typ pięknej, demonicznej kobiety przynoszącej zgubę, łamiącej serce, karierę i życie mężczyzny⁴⁶. Reasumując, należy stwierdzić, że pojawienie się demonicznych portretów kobiet (np. Kitty Collins z *Morderców*) występujących w gangsterskich filmach *noir* (raczej symbole niż prawdziwe kobiety) ma swoją społeczną podstawę – to rezultat mizoginicznego urazu, którego doświadczyli mężczyźni wracający z frontu II wojny światowej⁴⁷. Postać kobiet „fatalnych” z filmów *noir*, pięknych i bardzo złych, sprowadzających nieszczęścia na mężczyzn, to wyraz ich lęku wobec kobiet wyemancypowanych w czasie wojny⁴⁸. Bohaterki filmów *noir* poprzez pnięcie się po drabinie kariery zawodowej i osiągnięcie niezależności finansowej od mężczyzn niszczyły „niepisana granicę” męskiego terytorium. Z tego powodu na końcu filmu musiały być z powrotem wepchnięte w obręb ograniczającego je patriarchy⁴⁹. Często było to poprzedzone katastrofą takiej kobiety (np. w *Mildred Pierce* Michaela Curtiza z 1945 r.). Oprócz tego filmy *noir* wielokrotnie atakowały wynaturzone małżeństwa starych, często niedoświadczonych, ale za to bogatych mężczyzn z młodymi i ambitnymi kobietami chcącymi awansu społecznego. Takie małżeństwa pojawiły się w filmach: *Podwójne ubezpieczenie* Billy’ego Wildera (1944), *Gilda*, *Żegnaj kochanie*, *Dama z Szanghaju* czy *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* Taya Garnetta (1946).

Filmy *noir* zawierają podział kobiet na dwa przeciwne stereotypy: opisanej wyżej niebezpiecznej *femme fatale* i „dobrej dziewczyny”. Ta pierwsza jest chciwa, wyzwolona seksualnie, z podejrzaną przeszłością. Natomiast ta druga to ascetyczna domatorka o niewątpliwej moralności. *Femme fatale*, która nie potrafi uznać ograniczeń nałożonych na nią przez małżeństwo i rodzinę, zostaje „kozłem ofiarnym” – na końcu filmu uznaje się ją za „winną” i karze. Tak kończą bohaterki: *Podwójnego ubezpieczenia*, *Żegnaj kochanie*, *Prosto do celu* i *Z przeszłości* Jacquesa Tourneura (1947). Z kolei „dobra dziewczyna” zostaje przywrócona jako ten „właściwy i pożądany element” do kręgu rodzinnego, stając się gwarancją i ochroną patriarchy na następne pokolenie (np. *Podwójne ubezpieczenie*, *Żegnaj kochanie* i *Z przeszłości*)⁵⁰.

Relacje kobiet i mężczyzn ciekawie przedstawia film *Mroczne przejście* Delmera Davesa (1947), jeden z bardziej znaczących „czarnych” filmów. Główny bohater (na początku nie widzimy jego twarzy, świat oglądamy jego oczami),

⁴⁵ R. Syska, *Film i przemoc...*, s. 65.

⁴⁶ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 95.

⁴⁷ A. Helman, *Film gangsterski*, s. 72.

⁴⁸ G. Stachówna, *Film czarny*, s. 136.

⁴⁹ P. Jakubowski, *Obraz kobiet...*, s. 27.

⁵⁰ *Ibidem*.

grany przez Bogarta, ma sporo kłopotów z powodu kobiet. Jego małżeństwo z winy żony dobiega końca. Inna kobieta chce go zdobyć, ale odrzucona, postanawia się zemścić i zrobić w morderstwo żony.

Te dwie kobiety zostały nazwane w recenzjach „hollywoodzkimi mizoginicznymi wizjami nowoczesnych emancypantek”. Z tego powodu Bogart trzyma na dystans trzecią z kolei kobietę (Lauren Bacall), choć to ona mu bezinteresownie pomaga. Dopiero na końcu zmienia do niej stosunek. Niemiecki socjolog Hans Scheugl stwierdził, że tytuł tego filmu (*Dark Passage*) w wolnym przekładzie można rozumieć jako „mroczny czas okresu przejściowego”. Jako wojnę należy rozumieć tytuł i więzienie, z którego Bogart na początku ucieka. Ukazuje on bezsilność mężczyzn (dlatego pojawia się pragnienie solidarności właśnie z ich strony) i przewagę oraz pewność siebie kobiet (postać grana przez Bacall ma także niezależność finansową). W filmach „czarnej serii” wojna to wojna małżeńska. Z punktu widzenia mężczyzn winę za nią ponoszą kobiety. Jej ofiarami padają mężczyźni, którzy później z trudem mogą się odnaleźć, wszystko muszą zaczynać od nowa. Bogart również postanawia zmienić twarz i zacząć wszystko od nowa. Ten film pokazuje, że brak zaufania pomiędzy kobietą i mężczyzną jednak można przezwyciężyć – kobieta przyjmuje warunki mężczyzny i udaje się za nim⁵¹. Znowu mamy motyw podporządkowania z powrotem niezależnej kobiety mężczyźnie (tutaj następuje on jednak w miarę pokojowo, bez wcześniejszych katastrof).

Zakończenie

Film *noir* był nurtem kina amerykańskiego lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Jako taki stanowi zjawisko zamknięte, gdyż czynniki społeczne i historyczne, które ukształtowały jego oblicze, już nie istnieją. Po przyjęciu perspektywy historycznej i zaakceptowaniu czasowych ograniczeń nurtu zrodzonego w łonie klasycznego kina hollywoodzkiego o filmach powstałych poza jego zasięgiem można mówić jako o filmach *neo-noir*. Tyle że w tym przypadku przedrostek *neo-* oznaczałby zaistnienie nowej fazy, a nie wyłonienie się „nowego” nurtu. Filmy *neo-noir* cechuje większe zróżnicowanie, biorąc pod uwagę pochodzenie i czasowy zasięg. Tworzone są w różnych krajach i kontekstach kulturowych. Do klasycznego filmu *noir* odnoszą się na wiele odmiennych sposobów. Niektóre z nich uwzględniają nowe uwarunkowania społeczne, kulturowe, historyczne czy produkcyjne. Kolejne są po prostu parodiami klasycznych filmów *noir* bez ambicji wprowadzania „nowych jakości”. Ale są też takie filmy, które powielają

⁵¹ Z. Pitera, *Trzech wspinałych. Henry Fonda. John Wayne. Humphrey Bogart*, Warszawa 1990, s. 243, 246.

schemat klasycznych filmów „czarnych”. Wysuwa się teorię, że zjawisko, które krytyka dziś określa jako *neo-noir*, to już nie nurt w kinie (raczej pewna utrzymująca się w nim tendencja), ale poklasyczny etap czy faza rozwoju idei *noir* w ogóle. Już filmy *noir* powstające w fazie *neo* cechuje – ze względu na stosowaną strategię, miejsce i moment aktywacji idei – duża różnorodność. Przykładem są *retro-noir*, czyli filmy *neo-noir*, których akcja toczy się nie współcześnie do czasu powstania filmu – oczywiście jest to okres po 1958 r. – ale w czasie, gdy powstawały klasyczne filmy *noir*⁵².

Oczywiście filmy *neo-noir* także muszą jakoś odnosić się do polityki. Nie oznacza to jednak, że filmy *retro-noir* nie mogą odnosić się do tematów politycznych z okresu po 1958 r. Właściwy temat polityczny może być wszak ukazany nie wprost. Dopiero interpretacja może go ujawnić. Temat może być ten sam, ale ukazany inaczej. Przykładem może być temat relacji ludności białej i czarnej w Stanach Zjednoczonych. Klasyczne filmy *noir* zawierały elementy rasistowskie. Przykładowo film *Mildred Pierce*. Z kolei w filmie *neo-noir* *W bagnie Los Angeles* Carla Franklina (1995) bohaterem jest czarnoskóry weteran II wojny światowej (Denzel Washington), a film oczywiście zawiera elementy antyrasistowskie. W tych przypadkach temat polityczny jest ten sam. Zmienia się tylko kierunek polityczny.

Tematyka II wojny światowej pojawia się w filmie *Wyspa tajemnic* Martina Scorsese (2010). Występują w nim również dialogi dotyczące „zimnej wojny”. Ale interpretacja mogłaby skłaniać do tego, że tematyka „zimnej wojny” odgrywa w tym filmie większą rolę. Ten przykład pokazuje, że proporcje dotyczące tematyki II wojny światowej i „zimnej wojny” mogły pozostać takie same w kinie *noir* i *neo-noir* – ta pierwsza ukazywana w większym stopniu i bardziej wprost. Ale ten temat wymagałby osobnej analizy.

Warto zwrócić też uwagę, że powyższe przykłady dotyczyły kina *retro-noir*. Z kolei pozostałe filmy *neo-noir* raczej nie były już tak „upolitycznione”. Na pewno brakowało w nich tematów z polityki międzynarodowej. Może brakło wydarzeń historycznych na miarę II wojny światowej, która w filmach *noir* i tak nie odgrywała dużej roli?

Podsumowując, należy zauważyć, że wątki polityczne pojawiały się w filmach *noir* rzadko⁵³, a jeżeli już, to były one poboczne, drugoplanowe. Ale jeżeli chodzi o inspiracje, to wpływ polityki był o wiele większy. Sam pesymistyczny nastrój tych filmów musiał być wynikiem wydarzeń politycznych, które miały

⁵² K. Żyto, *Film noir i kino braci Coen*, Łódź 2017, s. 38–39, 13.

⁵³ Moim zdaniem filmy *noir* skupiały się raczej na elementach psychologicznych, a nie społecznych. I według mnie to mogła być przyczyna niewielkiego udziału polityki w ich scenariuszach. Warto też dodać, że kryminały zazwyczaj nie poruszają tematów politycznych.

negatywny wpływ na kondycję społeczną, nastrój Amerykanów. Ostatecznie więc polityka miała dość duży wpływ na filmy *noir*, ale raczej nie występowała w samej fabule. Polityka była ważna, ale przede wszystkim jako geneza (inspiracja, źródło) filmów *noir*, tło ich powstawania.

Można zadać sobie pytanie, dlaczego filmy *noir* były przesycane pesymizmem. To zjawisko wydaje się być niezrozumiałe! Przecież Stany Zjednoczone wygrały II wojnę światową. Nasuwają mi się różne odpowiedzi. Może wojna jako nieszczęście samo w sobie miała negatywny wpływ na społeczeństwo pomimo zwycięstw na froncie? Nawiązując do tej sugestii, można byłoby się zastanowić, czy akurat zwycięska II wojna światowa miała (spośród wydarzeń politycznych) największy wpływ na treść filmów *noir*, a nie np. wydarzenia społeczne, ekonomiczne, które miały już mniej od wygranej wojny znamion sukcesu⁵⁴. A może filmy *noir* ustaliły swoje kierunki i tendencje, zanim wojna się skończyła i nie wiadomo było, czy będzie zwycięska? A później nie dało się już zmienić ich przesłania. Z drugiej strony filmy *noir* mogły nie być znowu aż tak powszechnie zauważalne, mogły nie być najpopularniejsze wśród publiczności, ich hegemonia mogła nie być znowu tak absolutna (a swoje wyjątkowe miejsce zawdzięczają np. historykom filmu)⁵⁵. A może należy wziąć pod uwagę, że Amerykanie zauważali, że choć wojnę z Niemcami i Japonią wygrali, to jednak rozpoczęła się nowa, „zimna wojna” ze Związkiem Radzieckim. I chociaż nie toczą się działania wojenne, nie giną ludzie, to jednak zagrożenie nadal jest aktualne. Nawiązując do tego, należy zwrócić uwagę na jeden fakt: moim zdaniem motyw II wojny światowej występował w filmach *noir* o wiele częściej niż „zimnej wojny”. Być może zakończona w 1945 r. wojna była metaforą „wojny” z Sowietami, Niemcy to jakby symbol komunizmu. Tak więc twórcy filmów, odwołując się do wydarzeń II wojny światowej, tak naprawdę wskazywali na nowe zagrożenie, nowego wroga – dlatego powinniśmy odczytywać nawiązania do wojny światowej jako obraz „zimnej wojny”. Być może zdawano sobie sprawę, że choć wojna jest wygrana, to jednak istnieje broń nuklearna zdolna zniszczyć cały świat. A wiadomo było, że znajduje się ona w posiadaniu wrogów⁵⁶.

⁵⁴ Taką odpowiedź podaje A. Helman (zob. przyp. 36). Ja pomijam jej tłumaczenia przyczyn pesymizmu filmów *noir* i próbuję na to pytanie odpowiedzieć sam.

⁵⁵ Nie oznacza to jednak, że całkowicie neguję ich rolę w kinematografii. Po prostu chciałem zauważyć, że mogły nie mieć absolutnej dominacji.

⁵⁶ Te rozmyślenia są niefortunne. Należy bowiem zauważyć, że filmy *noir* jako kierunek wyróżniały się pesymizmem. Nie należy więc raczej pytać o to, dlaczego wydźwięk, przesłanie tych filmów nie napawało optymizmem (bo filmy *noir* z reguły, ze swoich cech takie były), ale raczej dlaczego akurat one były takie popularne, mimo że nie pasowały do entuzjazmu, jaki powinien być wynikiem zwycięskiej wojny (choć jak zauważyłem wyżej, nawet ten fakt nie jest pewien, bo być może filmy te nie zajmowały aż tak dominującej pozycji). Zmieniając więc powyższe pytanie, można byłoby stwierdzić np., że być może pesymistyczne filmy *noir* pojawiły się w 1941 r. (w tym roku Stany Zjednoczone

Można domniemywać, że każdy z wymienionych wyżej powodów mógł mieć wpływ na pesymizm filmów *noir*, tak więc żaden z nich nie był jedynym powodem takiej sytuacji. Oczywiście stopień ich wpływu musiał być różny, nie miały one takiego samego znaczenia. Moim zdaniem być może najważniejsze znaczenie miał fakt, iż ukazywanie na ekranach kin wojny z Niemcami było metaforą wojny prowadzonej z nowym wrogiem – Związkiem Radzieckim. A może po prostu każdy twórca miał inne motywy, które decydowały o tym, iż wybierał właśnie filmy *noir*, może nie da się wyodrębnić jednych, wspólnych przyczyn tej tendencji⁵⁷.

Analizując problem II wojny światowej pojawiający się w filmach *noir*, należy zwrócić uwagę na dwa motywy: postać zbrodniarza hitlerowskiego i stosunek do nazizmu. Naziści występujący w filmach *noir* bardzo często byli osobami mającymi podwójną naturę, drugą mroczną stronę będącą przeciwieństwem ich powierzchowności, pozornie normalnej psychiki, zachowania, osobowości, którą można było zauważyć na co dzień. Do czego nawiązywali twórcy filmów *noir*, w taki sposób ukazując swoich bohaterów? Może chcieli zwrócić uwagę na początkowe pozytywne nastawienie państw Zachodu wobec nazistowskich Niemiec⁵⁸, niezauważanie zbrodniczego charakteru ustroju, jaki pojawił się w tym kraju, bagatelizowanie zła. A może chcieli powiedzieć, że zagrożenie nadal jest aktualne, zło może się odrodzić w każdym momencie i każdy, nawet najbardziej (z pozoru) normalny człowiek może okazać się podatny na zło. Każdy jest potencjalnym zbrodniarzem. A może po prostu zwracali uwagę na to, że zbrodniarze hitlerowscy byli „zwykłymi” ludźmi – mającymi rodziny, prowadzącymi wcześniej normalne życie, niczym niewyróżniającymi się ze społeczeństwa⁵⁹. Ich zło było ukryte w zakamarkach ich świadomości, a może pojawiło się później. A może każdy z tych powodów miał jakiś wpływ. W każdym filmie mogły działać inne motywy takiego ukazywania postaci hitlerowców.

Jeżeli chodzi o stosunek do nazizmu i zbrodni nazistowskich, to był on jednoznacznie negatywny. Ale twórcy filmów *noir* nie tylko potępiali postępowanie hitlerowców, ich ideologię. Również wskazywali na genezę ich poglądów, ostrzegali

rozpoczęły swój udział w wojnie) i rozwijały się w czasie wojny, której wynik był niepewny. Później filmy te miały już utrwalone miejsce w kinematografii amerykańskiej, były już zbyt popularne wśród publiczności (mimo że nastrój po zwycięskiej wojnie był bardzo pozytywny i optymistyczny) i nie-możliwe było zatrzymanie ich rozwoju.

⁵⁷ Analizę paradoksalnego zjawiska, iż film *noir* rozwijał się po zwycięskiej wojnie, daje R.B. Palmer. Zauważa on, że filmy te przeciwstawiały się głównym trendom ówczesnego kina amerykańskiego, które było optymistyczne, wyrażało radość z bogactwa materialnego, sukcesu wojennego itp. Tak więc pesymizm filmów *noir* da się wytłumaczyć tym, iż były one poboczną tendencją. R.B. Palmer, *Moral Man...*, s. 189. Pogląd ten odpowiada jednemu z podanych przeze mnie powyżej.

⁵⁸ Na przykład ustępstwa wobec Hitlera na konferencji w Monachium w 1938 r. W. Pronobis, *Polska i świat...*, s. 183.

⁵⁹ O czym pisałem w tekście podrozdziału pierwszego.

przed ich odrodzeniem. W ich filmach nie brakowało dobrej, przenikliwej analizy. Sama wojna i jej okrucieństwo bardzo często mają negatywny wpływ na postać jej uczestnika, prześladowają go w późniejszym życiu. To ostrzeżenie przed wojną. Filmy *noir* miały więc także wymowę pacyfistyczną.

Powyższe rozważania nie zmieniają jednak faktu, iż II wojna światowa występowała rzadko w filmach *noir*.

Jeżeli chodzi o „zimną wojnę” to twórcy filmów *noir* wykorzystywali jej motyw, ale nie krytykowali faktu działania Komisji McCarty’ego. Bardziej wykorzystywany był raczej nastrój wytworzony przez „zimną wojnę” (szpiegostwo, zagrożenie, niepewność, broń zagrażająca istnieniu świata) niż sam motyw walki z komunistami. „Zimna wojna” pojawia się raczej metaforycznie, w przeciwieństwie do II wojny światowej, która występuje też bezpośrednio. Jak napisałem wyżej, motyw „zimnej wojny” (moim zdaniem) raczej rzadko występował w filmach *noir*. Tutaj także można się zastanawiać nad przyczyną takiego stanu rzeczy. Czy „zimna wojna” występowała, ale pod postacią ukrytą (jako starcie z hitlerowcami), czy może (tak jak w przypadku faktu pesymizmu filmów *noir* – o czym pisałem wyżej) zadziałał fakt, iż filmy *noir* pojawiły się, gdy nie było jeszcze „zimnej wojny”, wręcz przeciwnie: gdy rozwijał się „czarny” film, Związek Radziecki był sojusznikiem? A później twórcom filmowym trudno było zmienić tę tendencję. Trzeba też wziąć pod uwagę, że większość filmów *noir* była filmami raczej kryminalnymi, a nie szpiegowskimi. Nie poruszały one kwestii walki ze szpiegami, obcymi wywiadami, a raczej sprawy czysto pospolitych przestępstw kryminalnych (chodzi oczywiście głównie o morderstwa). Jednak sam nastrój wywołany „zimną wojną” bardzo dobrze nadawał się do wykorzystania w filmach *noir*. Pomimo tego (według moich spostrzeżeń) nie był jednak zbyt często wykorzystywany w tym nurcie filmów.

Trzeci z wyróżnionych przeze mnie tematów politycznych, czyli przemiany społeczne w Stanach Zjednoczonych, był najbardziej (moim zdaniem) obecny w filmach *noir*. Filmy te pokazywały fatalną kondycję społeczeństwa amerykańskiego. Oczywiście przede wszystkim była to ostra krytyka społeczeństwa. Zwracano uwagę na takie patologie, jak przestępczość (np. korupcja, zorganizowana przestępczość), rozkład moralny rodziny, hipokryzję, bezwzględną walkę o pozycję społeczną, zepsucie, ale również na przemiany obyczajowe. Należy podkreślić kolejną tendencję. Przemiany wewnętrzne Stanów Zjednoczonych miały wpływ na filmy *noir* jako inspiracja (geneza, źródło) w na pewno o wiele większym stopniu niż II wojna światowa i „zimna wojna”. Także jako elementy fabuły były bardziej widoczne i choć nie zawsze występowały w otwartej formie, to jednak ta tematyka nie była pobocznymi, drugoplanowymi wątkami. Filmy *noir* były wykorzystywane do przekazywania widzom

treści dotyczących spraw społecznych czy obyczajowych⁶⁰. Bardzo wyraźne tendencje w „czarnych kryminałach” należy zauważyć przy krytyce walki o pozycję społeczną i zwalczaniu emancypacji kobiet, a więc „czarne” kryminały zajmowały tendencję raczej zachowawczą, konserwatywną. Filmy *noir* przeciwstawiały się przemianom.

Tendencje wątków politycznych w filmach *noir* są w miarę jednolite.

Ostatecznie można powiedzieć, że polityka występowała w „czarnych” kryminałach, ale raczej pod postacią obrazu przemian społecznych. W o wiele mniejszym stopniu pojawiała się problematyka II wojny światowej czy „zimnej” wojny. Filmy *noir* zawierały problematykę polityczną, ale właśnie pod postacią obrazu przemian wewnętrznych społeczeństwa. Ale nawet tutaj nie była ona aż tak pierwszoplanowym tematem, nie we wszystkich też występowała. Należy wreszcie zauważyć, że wpływ przemian wewnętrznych był niezaprzeczalny, ale w pierwszej kolejności raczej jako geneza filmów (inspiracja, źródło)⁶¹. Trzeba też wziąć pod uwagę, że problematyka krytyki społecznej w tym rodzaju filmów nie była zawsze tak otwarcie wyrażana. Z pewnością nie można zakwalifikować filmów *noir* jako filmów politycznych. A jakieś wątki polityczne (moim zdaniem) występują w większości filmów.

Mój artykuł ogranicza się do trzech powyższych tematów politycznych. Dwa pierwsze dotyczą polityki międzynarodowej, ostatni wewnętrznej. Takie ujęcie ma przynajmniej kilka uzasadnień. Trzeba zauważyć, że powyższe tematy polityczne były najważniejszymi w okresie, który obejmuje filmy *noir*. Trudno wyobrazić sobie, aby inne wydarzenia międzynarodowe były wtedy ważniejsze niż II wojna światowa i „zimna wojna”, zresztą nie tylko w polityce Stanów Zjednoczonych. Przemiany społeczne także były ważne, choć w tym przypadku można polemizować. Te tematy występują też najczęściej i odgrywają największą rolę w filmach *noir*, choć oczywiście koniecznie trzeba uwzględnić uwagi zawarte w powyższym akapicie. Nie oznacza to jednak, że inna tematyka polityczna nie występowała (np. tematyka rasizmu). Przeanalizowanie jej wymagałoby jednak wielokrotnego wydłużenia tego tekstu, który jest tylko artykułem. Opracowanie to nie mogło więc objąć wszystkich tematów politycznych (tak jak nie mogło się skupić na wszystkich filmach *noir*⁶²).

⁶⁰ Jednak ten blok tematyczny nie jest proporcjonalnie reprezentowany w tym artykule. Wynika to ponieważ z tego, że jak już wyżej wspominałem (por. przyp. 9), nie jest to temat ściśle polityczny. Należy on do socjologii. Ten artykuł tylko częściowo jest socjologiczny. Drugą przyczyną jest to, że ta problematyka jest nieco obszerniej opracowana przez historyków filmu.

⁶¹ Związki kina „czarnego” z politycznym kontekstem są uznawane przez badaczy. M.H. Costa, *Czarne kino...*, s. 95.

⁶² W latach 1941–1958 wskazywane jest aż ponad trzysta tytułów filmów *noir*. K. Żyto, *Film noir...*, s. 17.

Bibliografia

- Burleigh M., *Trzeci Rzesza. Nowa historia*, Warszawa 2002.
- Costa M.H., *Czarne kino Los Angeles*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 28.
- Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
- Gołębiowski G., *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*, Warszawa 2004.
- Hawley E.W., *Era Trumana – Eisenhowera* [w:] *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, t. V: 1945–1990, red. D.T. Critchlow, K. Michałek, Warszawa 1995.
- Helman A., *Film gangsterski*, Warszawa 1990.
- Helman A., *Filmy kryminalne*, Warszawa 1972.
- Helman A., *Filmy sensacyjne*, Warszawa 1974.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Heylin C., *Pod prąd. Orson Welles kontra Hollywood*, Warszawa 2007.
- Jakubowski P., *Obraz kobiet w filmie noir* [w:] *Gender – film – media*, red. E.H. Oleksy, E. Ostrowska, Kraków 2001.
- Jewsiewicki J., *Kronika kinematografii światowej 1899–1964*, Warszawa 1967.
- Krasuski J., *Historia polityczna Europy Zachodniej 1945–2002*, Poznań 2003.
- McGilligan P., *Alfred Hitchcock. Życie w ciemności i pełnym świetle*, Warszawa 2005.
- Moczarski K., *Rozmowy z katem*, Kraków 2009.
- Palmer R.B., *Moral Man in the Dark City, Film Noir, the Postwar Religious Revival and The Accused* [w:] *The Philosophy of Film Noir*, red. M.T. Conrad, Lexington 2006.
- Pitera Z., *Trzech wspaniałych. Henry Fonda. John Wayne. Humphrey Bogart*, Warszawa 1990.
- Pronobis W., *Polska i świat w XX wieku*, Warszawa 1990.
- Słownik polityki*, red. M. Bankowicz, Warszawa 1999.
- Stachówna G., *Film czarny* [w:] *Historia kina. Wybrane lata*, red. A. Kołodyński, K.J. Zarębski, Warszawa 1998.
- Syska R., *100 thrillerów*, Kraków 2002.
- Syska R., *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003.
- Syska R., *Robert Aldrich – sceptyk* [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasycy*, red. L.A. Pleśnar, R. Syska, Kraków 2006.
- Tindall G.B., Shi D.E., *Historia Stanów Zjednoczonych*, Poznań 2002.
- Wendland Z., *Zarys historii filozofii. Od szkoły jońskiej do Poppera*, Warszawa 1999.
- Żyto K., *Film noir i kino braci Coen*, Łódź 2017.

Filmografia

- Asfaltowa dżungla (The Asphalt Jungle)*, reż. John Huston, USA 1950.
- Bannion (The Big Heat)*, reż. Fritz Lang, USA 1953.
- Biały żar (White Heat)*, reż. Raoul Walsh, USA 1949.
- Brutalna siła (Brute Force)*, reż. Jules Dassin, USA 1947.
- Champion*, reż. Mark Robson, USA 1949.
- The Crooked Way*, reż. Robert Florey, USA 1949.
- Dama z Szanghaju (The Lady from Shanghai)*, reż. Orson Welles, USA 1947.
- Dotyk zła (Touch of Evil)*, reż. Orson Welles, USA 1958.
- Dzwonić Northside 777 (Call Northside 777)*, reż. Henry Hathaway, USA 1947.
- Gilda*, reż. Charles Vidor, USA 1946.
- Intruz (The Stranger)*, reż. Orson Welles, USA 1946.
- Key Largo*, reż. John Huston, USA 1948.
- Kobieta w oknie (The Woman in the Window)*, reż. Fritz Lang, USA 1944.

Kręte Schody (The Spiral Staircase), reż. Robert Siodmak, USA 1946.
Krzyżowy ogień (Crossfire), reż. Edward Dmytryk, USA 1947.
Laura, reż. Otto Preminger, USA 1944.
Listonosz zawsze dzwoni dwa razy (The Postman Always Rings Twice), reż. Tay Garnett, USA 1946.
Mildred Pierce, reż. Michael Curtiz, USA 1945.
Mordercy (The Killers), reż. Robert Siodmak, USA 1946.
Mroczne miasto (Dark City), reż. William Dieterle, USA 1950.
Mroczne przejście (Dark Passage), reż. Delmer Daves, USA 1947.
Nagie miasto (The Naked City), reż. Jules Dassin, USA 1948.
Noc i miasto (Night and the City), reż. Jules Dassin, Wielka Brytania 1950.
Niagara, reż. Henry Hathaway, USA 1953.
Obywatel Kane (Citizen Kane), reż. Orson Welles, USA 1941.
Oślawiona (Notorious), reż. Alfred Hitchcock, USA 1946.
Ostatnia runda (Body and Soul), reż. Robert Rossen, USA 1947.
Podwójne ubezpieczenie (Double Indemnity), reż. Billy Wilder, USA 1944.
Pocałunek śmierci (Kiss of Death), reż. Henry Hathaway, USA 1947.
Prosto do celu (Dead Reckoning), reż. Johna Cromwell, USA 1947.
Sokół maltański (The Maltese Falcon), reż. John Huston, USA 1941.
Sznur (Rope), reż. Alfred Hitchcock, USA 1948.
Śmiertelny pocałunek (Kiss Me Deadly), reż. Robert Aldrich, USA 1955.
Tajemnica jeziora (Lady in the Lake), reż. Robert Montgomery, USA 1946.
Trzeci człowiek (The Third Man), reż. Carol Reed, Wielka Brytania 1949.
W bagnie Los Angeles (Devil in a Blue Dress), reż. Carl Franklin, USA 1995.
W cieniu podejrzenia (Shadow of a Doubt), reż. Alfred Hitchcock, USA 1943.
Wielki sen (The Big Sleep), reż. Howard Hawks, USA 1946.
Wspaniałość Ambersonów (The Magnificent Ambersons), reż. Orson Welles, USA 1942.
Wyspa tajemnic (Shutter Island), reż. Martin Scorsese, USA 2010.
Z przeszłości (Out of the Past), reż. Jacques Tourneur, USA 1947.
Złodziejski trakt (Thieves' Highway), reż. Jules Dassin, USA 1949.
Żegnaj kochanie (Murder, My Sweet), reż. Edward Dmytryk, USA 1944.
Żyją nocą (They Live by Night), reż. Nicholas Ray, USA 1948.

POLITICAL THREADS IN “NOIR” FILMS (ON SELECTED EXAMPLES)

Abstract

Political threads in “noir” films are the subject of World War II, the “Cold War” and social changes in the 1940s in the USA. The latter was the most popular one. Politics has become much more of an inspiration for “noir” films than as the subject of these films. Their creators in their pessimistic films analyzed Nazism, metaphorically referred to the state of threat caused by the “Cold War” and, above all, critically presented the contemporary American society with its pathologies and social changes.

Słowa kluczowe: film *noir*, kino amerykańskie, II wojna światowa, „zimna wojna”, nazizm, faszyzm, komunizm, przemiany społeczne w USA w latach czterdziestych XX w., Orson Welles

Keywords: film noir, Cinema of the United States, World War II, Cold War, Nazism, fascism, communism, social changes in the USA in the 1940s, Orson Welles