

Phyllis, Cora, Laura, Gilda...

Kobieta jako przedmiot w film noir

PATRYCJA WŁODEK

Męskie/kobiece

James Naremore napisał, że filmy *noir* są *egzystencjalną alegorią kondycji białego mężczyzny*¹. Misję w świecie czarnego kryminału – może nią być próba dotarcia do prawdy, potwierdzenia własnej męskości, zrozumienia reguł świata, w którym egzystuje – pełni on w otoczeniu pełnych znaczeń atrybutów, niezbędnych rekwizytów, które z czasem przekształcały się w filmowe ikony. Są wśród nich przedmioty bliskie wszystkim „twardym” mężczyznom – papierosy, stetsony, trencze, rewolwery, szklaneczki (a częściej butelki) z whisky, dowody zbrodni, które trzeba odnaleźć lub ukryć. Są też inne – właściwe tylko konkretnym protagonistom. W *Sokole maltańskim* (*The Maltese Falcon*, 1941, reż. John Huston) falszyfikat słynnego dzieła sztuki, ołowiana figurka sokoła – „to, z czego zrobione są sny” – omamiała wszystkich, z wyjątkiem Sama Spade’a (Humphrey Bogart). W *Śmiertelnym pocałunku* (*Kiss Me Deadly*, 1958, reż. Robert Aldrich) tajemnicze pudełko otwarte przez chciwą kobietę niemalże spowodowało atomową zgubę na Los Angeles Mike’a Hammera (Ralph Meeker). W *Nieznajomych z pociągu* (*Strangers on the Train*, 1951, reż. Alfred Hitchcock) charakterystyczna zapalniczka w ręku szalonego Bruna Anthony’ego (Robert Walker) prawie doprowadziła do oskarżenia Guy’a Hainesa (Farley Granger) o zbrodnię, której nie popełnił.

Jednak najważniejszymi przedmiotami towarzyszącymi mężczyznom w filmie *noir* są kobiety – niosące zagrożenie *femmes fatales*, stopniowo oswajane „dobre-złe” dziewczyny lub niewinne „odkupicielki”. Mimo że podział żeńskich ról w czarnych kryminałach jest ustalony, ich obecność w tym nurcie nadal trudno określić inaczej niż mianem problematycznej. Czy faktycznie jest tak, że *film noir* to zawsze męska opowieść? Wielu autorów utrzymuje, że tak. Podstawowe schematy akcji dotyczą właśnie bohaterów, to im podporządkowane są dzieła, zarówno w warstwie fabularnej, jak i interpretacyjnej. Według Naremore’a, Franka Krutnika² i wielu innych, *noir* to „męski melodramat” – to mężczyźni, ich perypetie, lęki, obsesje, dążenia, są tu tematem nadrzędnym. Mogą oni występować jako postaci aktywne, mające kontrolę nad światem przedstawionym, jak Spade w *Sokole maltańskim*, albo się z nim zmagające w celu odkrycia mrocznych sekretów – przykładem jest Philip Marlowe (Humphrey Bogart) z *Wielkiego snu* (*The Big Sleep*, 1946, reż. Howard Hawks). Czasem też ulegają, tracąc przy tym męską tożsamość – Jeff (Robert Mitchum) z *Człowieka z przeszłością* (*Out of the Past*, 1947, reż. Jacques Tourneur) nie tylko ginie w finale, ale też dużo wcześniej przestaje panować nad wydarzeniami, a nawet nad narracją. Jest ona wprawdzie pierwszo-

sobowa, co zazwyczaj sugeruje kontrolę, jednak w tym wypadku nieliniarna i rwana, odzwierciedlająca rozbięcie osobowości bohatera.

Z ujęciem takim polemizują inni badacze, skłonni do reinterpretacji niektórych filmów. Próbuja oni, tak jak Elizabeth Cowie³, wykazać, że *noir* nie był nurtem aż tak zdominowanym przez męski punkt widzenia. Faktycznie – w wybranych filmach kobiety nie tylko bywały protagonistkami stanowiącymi oś akcji, tak jak w *The Reckless Moment* (1949, reż. Max Ophüls), ale też prowadziły narrację pierwszoosobową. Bywało też, że to ich perspektywa była nadrzędna. Tak najczęściej jest w zaliczanej do *noir* serii filmów „gotyckich”⁴, między innymi w *Gasnącym płomieniu* (*Gaslight*, 1944, reż. George Cukor), *Krętych schodach* (*The Spiral Staircase*, 1945, reż. Robert Siodmak). Podane przykłady sugerują jednak, że jeśli już zdarzają się wyjątki, najczęściej potwierdzają one regułę męskiej dominacji. W większości obrazów, gdzie protagonistką jest kobieta, funkcjonuje ona albo w roli morderczyni, którą w finale spotyka kara, jak w *Mrocznym zwierciadle* (*Dark Mirror*, 1946, reż. Robert Siodmak), albo prześladowanej ofiary. W tym drugim wypadku jej zachowania są neurotyczne, bohaterka nie panuje nad sobą i nad rzeczywistością, traci zaufanie do własnych zdolności poznawczych, czego przykładem może być *Błękitna gardenia* (*The Blue Gardenia*, 1953, reż. Fritz Lang). Nora (Anne Baxter) sądzi, że kogoś zamordowała, ponieważ z powodu amnezji nie potrafi odtworzyć fatalnych wydarzeń, w których uczestniczyła. Również w serii gotyckiej zabieg „oddania głosu” kobietom został zastosowany przede wszystkim po to, aby wzbudzić – w nich i widzach – podejrzenia choroby psychicznej, w najlepszym razie nieźrównoważenia, co z kolei wywołuje lekceważenie u innych postaci i wzmacnia poczucie lęku. W takich obrazach bohaterka podlega manipulacji i jest celowo wypychana w objęcia szaleństwa – bywa, że przez inną kobietę lub przy jej współudziale. Tak dzieje się chociażby w *Na imię mi Julia Ross* (*My Name is Julia Ross*, 1945, reż. Joseph H. Lewis) i w *Domu na Telegraph Hill* (*The House on Telegraph Hill*, 1951, reż. Robert Wise). Najczęściej jednak kobiety są zarówno dręczone, jak i ratowane z opresji przez mężczyzn (oczywiście nie tych samych), choć i tu zdarzają się wyjątki. Celia (Joan Bennet) w *Sekrecie za drzwiami* (*Secret Beyond the Door*, 1947, reż. Fritz Lang) potrafi ocalić nie tylko siebie, ale też odkryć przyczyny chorobliwych obsesji i zachowań swego męża (Michael Redgrave), dzięki czemu może go wyzwolić. Jednak nawet Elizabeth Cowie, analizując ten film, przyznaje, że już na początku historia kobiety zostaje całkowicie odsunięta i przyćmiona przez tę drugą – zdominowaną przez mężczyznę⁵. Innym przykładem pozornej aktywności bohaterki w filmie *noir* jest *Czarny anioł* (*Black Angel*, 1946, reż. Roy William Neil), gdzie Catherine (June Bennett) wprowadzie prowadzi zakończone sukcesem śledztwo, ma ono jednak na celu oczyszczenie jej męża z zarzutu morderstwa. Jest więc nie tyle dowodem na samodzielność, ile na daleko idące oddanie, zwłaszcza że zostaje on oskarżony o zabicie kochanki. Tu także nieuniknione jest finałowe lądowanie w ramionach ukochanego.

Typ idealny

W obliczu wielkiej złożoności nurtu, jakim jest *noir*⁶, jego łatwo zauważalnych reguł, ale też niezaprzeczalnie istniejących wyjątków, warto zapytać nie tylko o to, czyja historia jest opowiedziana, ale też w jaki sposób. Kolejnym, nieodłącznym

zagadnieniem będzie kwestia reprezentatywności poszczególnych filmów na tle całego nurtu i utworów dla niego „modelowych”. Przywołane i analizowane przez Elizabeth Cowie obrazy (miedzy innymi *Raw Deal*, 1948, reż. Anthony Mann; *The Prowler*, 1951, reż. Joseph Losey) nie należą bowiem do grupy najbardziej rozpoznawalnych. W konsekwencji – to nie one definiowały i charakteryzowały nurt kojarzący się z innymi, słynniejszymi tytułami. Dlatego też hasło „kobieta w *noir*” będzie przywołać na myśl raczej Brigid O’Shaughnessy (Mary Astor) z *Sokoła maltańskiego*, Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) z *Podwójnego ubezpieczenia* (*Double Indemnity*, 1944, reż. Billy Wilder), Kathie Moffat (Jane Greer) z *Człowieka z przeszłości* niż Eleanor Johnson (Ann Sheridan) z *Woman on the Run* (1950, reż. Norman Foster). Głównym i utrwalonym w piśmiennictwie filmoznawczym i – jak można przypuszczać – doświadczeniu odbiorczym motywem *noir* pozostaje więc historia mężczyzny, w której istotną rolę odgrywa też kobieta. Opowieści te nieważne na ile sposobów przedstawione, sprowadzają się najczęściej do jednego schematu i pozwalają postawić to samo pytanie: w jaki sposób – w ramach diegezy i poza nią – kobieta zostaje podporządkowana mężczyźnie, bohaterowi i widzowi. Ostatecznie to właśnie oni są zwycięzcami w *film noir* – ich życie, ich narracja, ich działania decydują o wydarzeniach. Co więcej – w porównaniu (lub opozycji) do protagonistów są definiowane pozostałe postacie, których funkcja jest pomocnicza. Ich zadanie polega na katalizowaniu lub wstrzymywaniu wydarzeń związanych z głównym bohaterem i jego misją. Próby aktywnego wpływania i przejmowania kontroli prowadzą tylko do jednego – wymierzonej w finale kary.

Interesującym paradoksem jest to, że – w obliczu tak rozpisanych w obrębie filmu relacji sił – kobiety i tak dominują, jeśli nie w fabule, to w zbiorowej wyobraźni. Najbardziej rozpoznawalną ikoną *film noir* jest przecież *femme fatale*, której ekranowa siła była tak wielka, że stała się znakiem rozpoznawczym nurtu, choć – wbrew utartym wierzeniom – w ponad dwóch trzecich zaliczanych do niego obrazów bohaterki nie pełnią takiej funkcji⁷. Kobieta fatalna fascynuje jednak bardziej niż miłe dziewczyny uosabiające amerykańskie cnoty, wzorcowe matki i żony, które zaludniają pozostałe filmy. Nie tylko dlatego, że była uwodzicielska, piękna i tajemnicza, że w jej postaci pożądanie łączyło się ze śmiertelnym zagrożeniem, ujawniając drzemiące w *film noir* pokłady perwersji. Tak postrzegana bohaterka ucieleśniała obawę mężczyzn przed *dostępem* [kobiet] *do własnej seksualności*, *(a tym samym do seksualności mężczyzn) i do władzy, którą ów dostęp umożliwiał*⁸. *Femme fatale* urzekała też swoim nieustalonym i ambiwalentnym statusem oscylującym pomiędzy dążeniem do dominacji a podległością i uprzedmiotowieniem. Najbardziej znanym uzasadnieniem konstrukcji kobiet fatalnych – jako bohaterek „kastrowanych”, morderczych i niebezpiecznych dla mężczyzn – jest teza o lęku wywołanym zmianami społecznymi, które zaszły w Stanach Zjednoczonych w czasie II wojny światowej. Gdy mężczyźni zostali wysłani na front, ich miejsca pracy nie mogły pozostać puste. Zająły je więc kobiety, które – po powrocie mężów, ojców, braci – nie chciały wrócić do wcześniej pełnionych funkcji społecznych i na powrót ograniczać się do roli żony i matki. Zaczęły więc rywalizować i fakt ten, a także wywołana nim zmiana społeczna wzbudziły w mężczyznach lęk i odruch obronny. Przełożeniem tej sytuacji na ekran były filmy z nurtu *noir*, gdzie aktywne, samodzielne i przedsiębiorcze bohaterki były ukazywane jako kwintesencja zła i – w efekcie działań protagonistów – karane. Ich finałowa śmierć stawiała się zarówno

przestroga, jak i symboliczną sankcją nałożoną na wszystkie kobiety myślące o przecraczaniu barier społecznych. Jeśli natomiast morderczy potencjał nie znajdował realizacji w czynach i bohaterki okazywały się dziewczynami „dobrymi-złymi” lub też całkowicie niewinnymi, w finale czekało na nie „oswojenie” w ramionach zwycięskiego ukochanego. Za przykład mogą posłużyć tu Vivian (Lauren Bacall) z *Wielkiego snu* oraz tytułowe bohaterki *Laury* (1944, reż. Otto Preminger) i *Gildy* (1946, reż. Charles Vidor) grane przez Gene Tierney i Ritę Hayworth. Pod koniec *Wielkiego snu* Vivian zdaje się całkowicie na Marlowe’a, a na jego pytanie, *Czy coś z tobą nie tak?* odpowiada: *Nic, czemu nie mógłbyś zaradzić.*

Jednocześnie, taki obraz „udomowienia” stanowił wynik oczekiwań płynących z dominującej kultury patriarchalnej i nie był w kinie amerykańskim niczym nowym. W prawdziwej *femme fatale* faktycznie odmienne było to dążenie do awansu społecznego, który nie musiał być równoznaczny z małżeństwem. W planach niezależności i chęci wyrwania się z dotychczasowego życia do nowej, lepszej egzystencji bohaterki nie brały pod uwagę mężczyzn jako celu, lecz jedynie jako środek. W tak skonstruowanych fabułach siłą protagonisty, któremu w wyniku perypetii udało się potwierdzić męskość, okazywała się umiejętność odrzucenia kobiety – jeśli popełniła zbrodnię – lub ujarznienia jej, jeśli tak się nie stało. Przykłady można odnaleźć w *Sokole maltańskim*, gdzie Spade oddaje winną Brigid w ręce policji, oraz w *Gildzie*, gdzie Johnny Farell (Glen Ford) przez cały czas stosuje kolejne metody – momentami ocierające się o sadyzm – mające pokazać bohaterce, gdzie jest jej miejsce. Tym samym nieco się upodabnia do szekspirowskiego Petruchia, któremu dane było poskromić złośnicę. Natomiast tych, którzy ulegli złej kobiecie i pozwolili się skusić niebezpieczeństwu, obietnicy ekscytującej seksualności, lekceważąc przy tym świętość rodziny i bezpieczeństwo reguł społecznych, spotyka kara, służąca również jako przestroga. Wydawać się więc może, że przedmiotami w wielu filmach *noir* są raczej bohaterowie, traktowani przez kobiety jako narzędzia służące morderstwu, zdobyciu pieniędzy, ukryciu zbrodni, zemście, a wreszcie ucieczce od rzeczywistości i narzuconej roli społecznej. W centrum takich historii stały przecież interesy bohaterek, ich cele, ambicje i potrzeby, również seksualne, a w finałach często ginęły także zmanipulowani przez nie mężczyźni – ich ofiary.

Spojrzenie

Ponieważ fabuły (z wyjątkiem przynoszących karę finałów) często wskazywały na relację sił, w której dominują bohaterki skutecznie wodzące mężczyzn na pokuszenie, większość stosowanych środków filmowych miała świadczyć o czymś zupełnie przeciwnym. Poczynając od konstrukcji narracji, przez ustawienia kamery i wybór planów, kończąc na rekwizytach, były one dobierane tak, aby zniwelować zagrożenie płynące ze strony *femme fatale* i to właśnie ją sprowadzić do roli obiektu. Pod względem wizualnym charakter, który przyjmuje owo uprzedmiotowienie, jest jednoznaczny – kobieta w *noir* funkcjonuje jako obiekt seksualnej kontemplacji, w niektórych wypadkach stając się wręcz fetyszem. Zgodnie ze słynną tezą Laury Mulvey, władcami spojrzenia są tu twórcy i widzowie płci męskiej. Sprawia to, że *pokazana kobieta funkcjonuje tradycyjnie na dwóch płaszczyznach: jako przedmiot erotyczny dla postaci ekranowych i jako przedmiot erotyczny*

dla widza (...) wzrok widza i mężczyzny z filmu biegną w jednym kierunku⁹, dzięki czemu mogą oni *rządzić filmową fantazją*. Paradoksalnie, im bardziej bohaterka jest niezależna, uwodzicielska, epatująca seksualnością, tym bardziej jest poddawana spojrzeniu, a co za tym idzie – zniewolona. Z kolei rezultatem typowej dla *noir* narracji, czyli retrospekcji prowadzonej w pierwszej osobie, staje się całkowite przejście przez mężczyznę władzy nad opowiadaną historią. Nawet jeśli – jak we wspomnianym *Człowieku z przeszłością* – struktura narracji współtworzy obraz rozbitej osobowości, to kobieta i tak jest jej poddana, istniejąc jedynie jako część cudzej pamięci. Co za tym idzie, wspomnienie, wizerunek, intencje bohaterki są zapośredniczone przez czyjeś spojrzenie. Na poziomie diegezy *femmes fatales* są więc kuszącymi uwodzicielkami, przywodzącymi partnerów do szaleństwa, upadku i klęski; na poziomie interpretacji zaś stanowią wytwór ich fantazji, istniejący jedynie w odniesieniu do męskiego bohatera a zarazem budzący jego lęk przez prowokacyjną i w szczególności eksponowaną seksualność. Definiowane głównie przez wyrafinowany erotyzm, *wiarołomne żony, sprzedajne kochanki, dziwki z zamiatowania, morderczynie z wyrachowania...*¹⁰, kusicielki, zawsze są pustymi ikonami istniejącymi w wyobraźni mężczyzny i przez nich wypełnianymi znaczeniem.

Kobieta fatalna, postać ikoniczna sama w sobie, miała wiele ekranowych realizacji – niektóre z nich same stały się typami idealnymi *femmes fatales*. Phyllis Dietrichson, czarna wdowa grana przez Barbarę Stanwyck, to *archetyp klasycznego okresu*¹¹, z którym niewiele postaci mogło się równać. Równie słynne, reprezentujące też nieco odmienny typ, były Cora Smith (Lana Turner) z *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946, reż. Tay Garnett) oraz wspomniane już tytułowe Laura Hunt i Gilda. Każda z tych bohaterek (pomijając to, że to między innymi z ich twarzami utożsamiano cały nurt *noir*) jest doskonałym przykładem ilustrującym zarówno walkę postaci męskich i żeńskich o dominację, jak i posunięte do granic możliwości uprzedmiotowienie kobiety. Phyllis, Laura, Cora i Gilda są poddane nie tylko zabiegom stosowanym wobec wszystkich bohaterek czarnych kryminałów, takim jak ujęcie z punktu widzenia i fragmentaryczne ukazywanie ciała, ale też zostały dodatkowo powiązane z silnie nacechowanymi przedmiotami pojawiającymi się w tych filmach. Trzeba jednak pamiętać, że przypisane im atrybuty (łańcuszek, szminka, obraz i rękawiczka) pełnią inne funkcje niż chociażby figurka ptaka w *Sokole maltańskim*. Mają bowiem zastąpić postać, ograniczyć i skupić w sobie jej ekranowe istnienie, „streścić” osobowość. Natomiast męskie rekwizyty nie były *pars pro toto* bohaterów; wręcz przeciwnie – podkreślały panowanie protagonisty nad materią. Wymienione bohaterki są zatem fetyszizowane zarówno w sposób bezpośredni (przez odpowiednie ukazanie ich fizyczności: nóg, ust, włosów), jak i pośredni (z użyciem silnie nacechowanych erotycznie atrybutów). Te wszystkie zabiegi prowadzą do „ostatecznego sfetyszowania” postaci kobiecej, *przeobrażającej się w coś satysfakcjonującego samo w sobie*¹², kiedy już nie tylko seksualność, ale i osobowość staje się projekcją męskiego umysłu.

Phyllis, czyli łańcuszek

Wielu autorów zwraca uwagę, że *pojawienie się kobiety jest zawsze związane ze strachem. Mężczyzna ma liczne sposoby pozbycia się tego lęku: może (...) niszc-*



Laura, reż. Otto Preminger (1944)



Listonosz zawsze dzwoni dwa razy, reż. Tay Garnett (1946)

czyć ją i unieważniać (...) lub (...) uczynić z niej fetysz¹³. Owo sprowadzenie postaci *femme fatale* do funkcji fetyszu można dostrzec już w punkcie wyjścia, czyli na etapie ekspozycji wprowadzającej lub zapowiadającej pojawienie się postaci. Bohater nie musi czynić z niej obiektu erotycznego, ona już nim jest, stworzona przez innych mężczyzn – twórców filmu, działających w ramach określonej kultury. Gdy w *Podwójnym ubezpieczeniu*, adaptacji powieści Jamesa M. Cane’a, Walter Neff (Fred MacMurray), agent ubezpieczeniowy, po raz pierwszy spotyka Phyllis, relacja między nimi zostaje ustanowiona od pierwszego spojrzenia. Kobieta jest na tyle obnażona, na ile pozwalała hollywoodzka autocenzura, czyli owinięta jedynie w ręcznik plażowy. Jej perwersyjność i wyrafinowanie w stylu wielkomiejskiego luksusu zostają ujawnione przez erotyczny fetysz – złoty łańcuszek noszony na kostce. Ten przedmiot pełni podwójną rolę: zawiera cały charakter Phyllis, służąc jako jego *pars pro toto*, i jednocześnie uświadamia krytycznemu widzowi rolę bohatera w wspomnieniach Neffa. Należy bowiem wyjaśnić, że *Podwójne ubezpieczenie* zaczyna się od klamry, w której śmiertelnie raniony bohater nagrywa swoje zeznanie dotyczące związku z Phyllis i morderstwa, które razem popełnili. *Chcesz wiedzieć, kto zabił Dietrichsona? Ja go zabiłem. Walter Neff, kawaler, żadnych widocznych blizn. To znaczy do niedawna. Tak, zabiłem go. Zabiłem dla pieniędzy i dla kobiety. Nie dostałem ani pieniędzy, ani kobiety.* Ten zabieg wprowadza widza w zasadniczy nurt akcji, a zdradzając zakończenie, zwraca uwagę na pozostałe aspekty, takie jak chociażby rola retrospekcji. Ujęcie z punktu widzenia i ukazanie łańcuszka w dużym zbliżeniu podkreślają jego istotność zarówno dla wiedzy widza, jak i dla pamięci bohatera.

W sekwencji inicjalnej *Podwójnego ubezpieczenia* Phyllis jest jedynie wspomnieniem. Nie żyje, zabita przez Neffa, kochanka i współnika w zbrodni. Istnieje już tylko w jego fantazjach, w powiązanych z nią fetyszach – w łańcuszku na kostkę i w perfumach o zapachu kapryfolium. Zaślepiiony pożądaniem Neff nie odczytuje – bądź nie chce odczytać – prawdziwego znaczenia ozdoby. Jak wspomina później: *Rozmawialiśmy o ubezpieczeniu, tylko że ty mówiłaś o morderstwie, a ja myślałem o tej bransoletce, którą nosiłaś.* Dla niego jest to obietnica ekscytacji, wyrafinowanego erotyzmu, może nawet perwersji oraz spełnienia fantazji – nie tylko seksualnych. Plan zakłada bowiem podsuniecie mężowi Phyllis polisy ubezpieczeniowej na życie – zdobyte po jego śmierci pieniądze mogą zdecydować o niezależności Neffa niezadowolonego z pracy i stylu życia. Łańcuszek Phyllis sugeruje chłód i bezwzględność – podkreślone platynową peruką Barbary Stanwyck – które mogą zostać skierowane przeciwko każdemu, również Neffowi. On jednak tego nie dostrzega, sądząc, że wystarczy jeśli zaspokoi potrzeby Phyllis, którym nie sprostał jej stary i dość antypatyczny mąż. Nie zauważa, że Phyllis już podczas pierwszego spotkania zaczyna snuć intrygę, szczególnie interesując się ubezpieczeniami od nieszczęśliwych wypadków. Jego uwagę przyciąga ciało, które bohaterka nieustannie mu oferuje, niemal „sprzedaje” – tak jak on sprzedaje ubezpieczenia.

W rzeczywistości Phyllis od razu zyskuje przewagę nad Walterem. Świadomie poddaje się jego oglądowi, pozwalając mu wierzyć, że to on jest stroną aktywną. Gdy Neff wyzwala się spod odurzającego działania aromatu jej perfum (mówi: *skąd miałem wiedzieć, że morderstwo ma zapach kapryfolium*) i orientuje w podwójnej grze, jest już za późno na ocalenie. Jedyne co bohater może zrobić, to za dbać, aby i Phyllis poniosła karę. Zimny erotyzm *femme fatale* stanowi więc

zagrożenie dla mężczyzny, jednak nie sam w sobie, a jako narzędzie aktywnie wykorzystywane do uzyskania niezależności. Jest też powodem kary nakładanej przez zagrożony zaburzeniem hierarchii system na wszystkie aktywne bohaterki wychodzące z ram narzuconej im roli. Phyllis w zakończeniu okazuje słabość i nie potrafi zabić Waltera, ginie więc z jego ręki. Jednak jej ostatnie słowa sprawiają wrażenia nie całkiem naturalnej wolty. *Nie. Nigdy cię nie kochałam, Walterze. Ani ciebie, ani nikogo innego. Jestem zepsuta do głębi. Wykorzystałam cię (...) tylko tyle dla mnie znaczyłeś – jeszcze minutę temu. Nie sądziłam, że może mi się zdarzyć coś takiego.* Gdyby postać Phyllis mogła być poprowadzona konsekwentnie, zabiłaby ona Waltera (co zapewne od początku planowała) i wreszcie uzyskała upragnioną niezależność. Taki finał nie był jednak możliwy ze względu na autocenzurę, zgodnie z nakazem której złoczyńca musiał być ukarany. Dopiero w 1981 roku, w *Żarze ciała* (*Body Heat*, reż. Lawrence Kasdan), „ukrytym” remake’u ¹⁴ *Podwójnego ubezpieczenia*, Matty (Kathleen Turner) – kolejne wcielenie Phyllis – może sobie na to pozwolić. Wprawdzie nie zabija współnika, ale zrzuca na niego całą winę i zagarnia wszystkie pieniądze. Finałowy triumf odnosi już zupełnie inne wartości – udaje się oszukać system i prawo, a *femme fatale* faktycznie cieszy się całkowitą niezależnością.

Cora, czyli szminka

Postać Cory Smith (Lana Turner) z *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* budzi nieuchronne skojarzenia z Phyllis. Przede wszystkim dlatego, że oba filmy są adaptacjami powieści Jamesa M. Caine’a, a ich fabuły – para kochanków mordująca dla majątku męża kobiety – były inspirowane słynną wówczas sprawą Ruth Snyder i Judda Graya, których proces Cain relacjonował jako reporter w 1927 roku. Cora jest zatem inną wersją Phyllis, z którą równie wiele ją łączy, jak dzieli. Daleko jej wprawdzie do granej przez Stanwyck zimnej morderczyni pozbawionej skrupułów, jednak wstępuje do panteonu kobiet fatalnych, ściągających zgubę na siebie i na otaczających ją mężczyzn. Przynależność Cory do grona postaci określonego typu zaznaczona jest w pierwszych scenach z jej udziałem, w sposób analogiczny do zabiegu zastosowanego w *Podwójnym ubezpieczeniu*. Rozpoczyna się od ukazania upuszczonej przez nią szminki, potem następuje jazda kamery od szminki do nagich kobiecych nóg w butach na obcasie. W kolejnym ujęciu widzimy twarz Franka Chambersa (John Garfield), po cięciu postać kobiety w planie pełnym, później znów mężczyznę i dopiero po kilku cięciach twarz kobiety. Również tutaj rola władcy spojrzenia, jego dominacja oraz cechy bohaterki związane z seksualnością są zaakcentowane już w ekspozycji, a następnie spotęgowane przez – między innymi – obcisłe i skąpe stroje oraz fragmentaryzowanie ukazywanego ciała.

Cora, jako *femme fatale* mniej wyrazista niż Phyllis, wydaje się postacią bardziej ambiwalentną. Cel kalkulującej na chłodno Phyllis jest stały – chce zdobyć pieniądze i zapewnić sobie luksusowe, niezależne od nikogo życie. Obsadza się więc w roli obiektu kontemplacji i pożądania Neffa, poddaje – do czasu – jego dominacji. W przeciwieństwie do Phyllis, Cora od początku nie zgadza się na uprzedmiotowienie i jawnie dąży do konfrontacji. Z jednej strony jest więc, zarówno dla Franka jak i dla widowni, wystylizowanym do granic możliwości fetyszem, erotycznym przedmiotem męskiego oglądu. Wskazuje na to decyzja o obsadzeniu

Lany Turner oraz – podobnie jak u wcześniej u Phyllis – platynowe włosy i nacechowany erotycznie przedmiot, którym kobieta kusi Franka, kilkakrotnie malując przy nim usta. Jej rola jako silnej *femme fatale* wydaje się więc niepodważalna, zwłaszcza że Cora jest także postacią aktywną. Mężczyzna usiłuje ją uprzedmiotowić, jednak ona stale mu się wymyka – przeczy pasywności fetyszu, okazuje nieposłuszeństwo. Gdy Frank podnosi upuszczoną szminkę, Cora – nawet na niego nie patrząc – wyciąga rękę, w oczekiwaniu że mężczyzna do niej podejdzie. To jednak on zmusza ją, aby przysłała do niego. Kobieta przegrywa więc pierwszą z wielu rund walki o niezależność, ale nie przestaje walczyć. Opiera się załotom Franka nie tyle z poczucia lojalności wobec męża, ile z lęku przed nowym ograniczeniem, jakim byłaby miłość i namiętność. W jednej z pierwszych rozmów wyznaje, że zawsze podobala się „wszystkim mężczyznom”, w jej głosie pobrzmiewa jednak nie ton przechwałki, lecz udręczenia. Nawet na męża Cora wybrała nieatrakcyjnego, starszego i niezbyt bystrego Nicka (Cecil Kellaway), tak jakby przeczuwając konsekwencje zbyt silnych emocji chciała ukryć się w związku z kimś, kto będzie dla niej „bezpieczny”. Ta faktyczna niewinność i bezwolność wobec dominacji kolejnych mężczyzn, nawet nudnawego męża, który jednak – z racji roli społecznej – sprawuje kontrolę, jest sygnalizowana białym ubraniem Cory. Czarne stroje, są zakładane przez nią tylko w trzech scenach i stanowią swoistą zapowiedź śmierci.

Cora jest więc ukazana jako kobieta nie do końca panująca nad swoją seksualnością, którą najczęściej musiała powściągać. Zostaje uwięziona we własnej cielesności i w cudzych fantazjach, w wizerunku *femme fatale*, którą tak naprawdę nie jest i nie chce być. Woli zwyczajne życie, codzienną, przynoszącą zyski pracę i macierzyństwo. Miłość do Franka, który nie rezygnuje ze zdobycia Cory, jest ukazana jako nieuchronnie prowadząca do zguby pułapka, przed którą nie ma ratunku. Wszelkie sukcesy Cory, jej zapobiegliwość, zmysł praktyczny, pragnienie bezpieczeństwa i normalności – ucieczki od losu *femme fatale* – są kontrapunktowane feralnymi zbiegami okoliczności, ciągiem drobnych przypadków prowadzących do zakazanego romansu, morderstwa, a w efekcie śmierci kochanków. Już początkowe minuty filmu zapowiadają bowiem jego zakończenie. Szminka, pośrednicząca w pierwszym kontakcie między parą bohaterów, jest symbolem seksualnej pokusy, której ulega Frank. W przeciwieństwie do Neffa, nie jest on zainteresowany majątkiem, nie musi uniezależnić się od krępujących go powiązań zawodowych i finansowych. Jest wolny i często powtarza, że jego jedynym problemem są nogi, które chcą go prowadzić ciągle w nowe miejsca. To z powodu zaślepiającego pożądania kobiety-fetyszu bierze udział w planie zabicia jej męża i przejęcia majątku – przydrożnej gospody, której Cora nie chce się wyrzec. Ona postrzega wolność inaczej i kilkakrotnie w filmie mówi, że chce być kimś, na coś zapracować, że nie zadowoli się stylem życia włóczęgi, które proponował jej Frank zanim opracowali plan morderstwa.

Różnica pomiędzy działającym na wyobraźnię łańcuszkiem na kostkę, a prozaiczną szminką świadczy też o kontraście między bohaterkami. Chłód, perwersja i wyrafinowanie Phyllis stanowią przeciwieństwo rozkapryszania, namiętności i zagubienia Cory. Silnie nacechowane rekwizyty ze scen początkowych znajdują odbicie w finałach obu filmów. Phyllis umiera z rewolwerem w ręku. Cora ginie w wypadku samochodowym spowodowanym przez Franka, a z jej dłoni wypada

szminka – tak jak w ekspozycji. Cora, od momentu pojawienia się na ekranie aktywna, podmiotowa, świadomie sprzeciwiająca się męskim fantazjom, zostaje ostatecznie ubezwłasnowolniona i określona przez przedmiot-fetysz będący ramą jej istnienia na ekranie. Jej zwycięstwo – szczęście z mężczyzną i niezależność ekonomiczna – okazują się boleśnie pozorne.

Falszywe *femmes fatales*

Phyllis i Cora – niezależnie od różnic w ukazywaniu ich intencji – były kobietami prawdziwie fatalnymi, które swymi manipulacjami bądź nieodpartym urokiem sprowadzały zagładę na otaczających je mężczyzn. Sytuacja tytułowych bohaterek *Laury* i *Gildy* jest jednocześnie odmienna i podobna. Żadna z nich nie jest bowiem prawdziwą *femme fatale*, choć Gilda niewątpliwie bardzo się o taki status stara. Należą do typu określanego mianem „dobrej-złej” dziewczyny, co oznaczało, że twórcy przyjęli inną strategię ustanowienia ich podległej roli. Żadna z bohaterek nie popełnia morderstwa (choć Laura jest o nie podejrzana) – nie ma więc powodu do wymierzania im ostatecznej kary, jaką byłaby śmierć. Jednocześnie jednak są postaciami aktywnymi, Gilda przez swoje seksualne nieskrępowanie, Laura z racji kariery zawodowej i życiowej samodzielności. W tym wariancie formą sankcji i przestrogi jest więc finałowe uwikłanie w sidła miłości i uległość wobec władczego mężczyzny. Podobieństwo leży nie tylko w tym, że w obu przypadkach próbuje się ukrócić niezależność bohaterek na płaszczyźnie narracyjnej – przejawia się także w ich obrazowaniu. Co więcej, jest ono na tyle sugestywne, że Laura i Gilda najczęściej są błędnie postrzegane jako typowe *femmes fatales* z wszystkimi tego konsekwencjami. Ich uprzedmiotowienie zostało więc wzmocnione, ponieważ wykroczyło poza ramy filmowe, mitologizując i przeinaczając charakter postaci, czyniąc z nich w zbiorowej pamięci widzów coś, czym nigdy nie były. *Obrazy ich seksualnej władzy są bardziej przemożne, niż „wyjaśnienia”, które przynosi opowiadanie*¹⁵.

Z postacią Gildy wiąże się jeden z najsłynniejszych rekwizytów w historii kina. To długa, czarna, satynowa rękawiczka, którą Rita Hayworth, odtwórczyni tytułowej roli, powoli ściąga w legendarnej scenie wykonywania piosenki *Put the Blame on Mame*. To moment kulminacyjny, jednak sposób obrazowania Gildy jest sygnalizowany już od pierwszych scen z jej udziałem. Jak postać Cory została wprowadzona za pomocą szminki, tak Gildę zapowiada jej śpiew. Syreni, kuszący głos doprowadza bohatera, Johnny'ego Farrella (Glen Ford), do pokoju, w którym jest Gilda. To wzrok Johnny'ego zapośrednicza spojrzenie widza, skierowane najpierw na wypełniającą kadr burzę długich włosów a dopiero potem na twarz bohaterki. Od pierwszych scen uprzedmiotowiana przez męskich bohaterów (mąż określa ją mianem kanarka w klatce) i oko kamery, Gilda również walczy o niezależność. Ta oznacza natomiast wolność od męża, która ma ją zbliżyć do niegdyś utraconego ukochanego. Można przypuszczać, że w przeszłości Gilda była faktycznie kobietą bezwzględną, która wykorzystwała i porzuciła Johnny'ego. Dostała jednak drugą szansę – pod warunkiem odkupienia win i przyjęcia podrzędnej roli. Przez większą część filmu para bohaterów, szamocąc się między miłością a nienawiścią, na nowo ustala relacje siły. To również znajduje wizualne odbicie, chociażby w scenie przypominającej początek filmu *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*. Gilda, chcąc po

klótni zatrzymać wychodzącego Johnny'ego, prosi go o ogień. Johnny trzyma zapalniczkę na wysokości łokcia, zmuszając partnerkę, aby się pochyliła. Ostateczne podporządkowanie następuje w kluczowej dla ich relacji scenie śpiewu (i nasyconego erotyzmem tańca), gdy Johnny – oszalały z zazdrości – ściąga Gildę ze sceny, zanim ta zdąży zdjąć coś więcej niż jedną rękawiczkę. Następuje odfetyszyzowanie, odcięcie ukochanej od spojrzeń innych mężczyzn, do czego Johnny dążył bezwiednie przez cały czas. Pragnie zachować ją tylko dla swego spojrzenia. Tak też się dzieje – w finale odchodzą razem, jednak wyłącznie na jego warunkach. Ze złotej klatki złego męża Gilda trafia w wąskie ramy roli społecznej przypisanej kobietom. Przyjmuje ją jednak, przede wszystkim w zamian za nagrodę, jaką jest miłość, ale też w wyniku intensywnej tresury, której jest poddawana.

Kobieta z obrazu

Z wielu względów Laura Hunt wydaje się „ostatecznym” kobiecym fetyszem czarnego kina. O ile w wypadku Phyllis i Cory, a nawet Gildy, rek wizyty stanowiły *pars pro toto* ich osobowości, jedynie sugerujące sposób postrzegania bohaterki, o tyle w *Laurze* uprzedmiotowienie jest ostateczne. Przedmiot zastępuje tu kobietę i dla patrzących mężczyzn jest dużo bardziej satysfakcjonujący niż ona sama. Osią akcji i czynnikiem stymulującym dla bohaterów jest bowiem brak Laury, który pozwala im na potraktowanie jej jak pustej formy, którą można dowolnie kształtować i wypełniać własnymi, niezwiązanymi z prawdziwą osobą wyobrażeniami. Ów brak jest dosłowny – akcja filmu koncentruje się na dochodzeniu w sprawie gwałtownej śmierci Laury. Śledztwo prowadzi Mark McPherson (Dana Andrews), który podobnie jak widz poznaje historię ofiary z ust Waldo Lydeckera (Clifton Webb), ekscentrycznego, starszego pisarza w mroczny sposób zafascynowanego bohaterką. Wiele jego cech i sposób przedstawiania go wskazuje bowiem, że jest on postacią homoseksualną, choć ze względu na kodeks Haysa nie mogło być to pokazane wprost. Należy dodać, że mimo iż film rozpoczyna się od słów Waldo wypowiedzianych z offu, to jednak zabieg ten (prowadzenie narracji z punktu widzenia tej postaci) został potraktowany niekonsekwentnie. Kamera bowiem pokazuje również sceny, których Waldo nie mógł być świadkiem. Pierwszoosobowa narracja ma natomiast znaczenie w scenach retrospekcji, gdy Lydecker relacjonuje Markowi wydarzenia z życia bohaterki. Laura z przeszłości – aktywna, pracująca, samodzielna i spotykająca się z mężczyznami – jest jednak zupełnie inna niż Laura nieobecna.

Duża część akcji toczy się w mieszkaniu bohaterki, sfotografowanym tak, że w kadrze dominuje jej portret namalowany przez zakochanego w swej modelce malarza. Obraz ten (w którym zakochuje się też policjant ¹⁶) kreuje wizerunek Laury – każe ją postrzegać jako tajemniczą, lecz bierną i milczącą ikonę, czyli całkowite przeciwieństwo realnej osoby, jaką była. Sposób postrzegania Laury jest też ukształtowany przez opowieść Walda, który wprawdzie dostrzega w bohaterce kobietę sukcesu, jednak neguje ten fakt, snując fantazje na jej temat. Trochę jak Pigmalion traktuje on Laurę jak swoją własność, której życie i osobowość może dowolnie formować. Portret bohaterki i narracja pisarza stanowią zatem jedyny łącznik między Laurą a detektywem. Jego miłość jest zapośredniczona przez spojrzenia zauroczonych nią mężczyzn: pisarza i malarza, z których pierwszy daje jej osobowość, a drugi – wizję jej fizyczności. Co interesujące, urokowi Laury nie

poddaje się jej narzeczony (Vincent Price), którego – jak wynika z fabuły – bardziej interesują dwie inne kobiety. Najistotniejsza w filmie jest jednak relacja Laury i Marka. Jego nieco nekrofiliska fascynacja zostaje rozbudzona przez otaczające kobietę przedmioty. Przede wszystkim jest to dominujący nad otoczeniem portret, przez co bohaterka zostaje nieco upodobniona do zmarłych postaci z „gotyckiej” serii *noir*, których przytłaczająca i paraliżująca żywych osobowość przetrwała właśnie dzięki portretom (m. in. w *Rebecca/Rebecca*, 1940, reż. Alfred Hitchcock/, *Dwóch paniach Carroll/The Two Mrs. Carrolls*, 1947, reż. Peter Godfrey/ i *The Uninvited* /1944, reż. Lewis Allen/). W gwałtownym rozbudzeniu namiętności wcześniej zblazowanego i obojętnego policjanta rolę odgrywają też inne rekwizyty. W scenie poprzedzającej fabularną wolnę – informację o tym, że Laura jednak żyje – Mark ze wzrastającą nerwowością przechadza się po mieszkaniu bohaterki. Przegląda pozostawione rzeczy, przeszukuje szuflady, dotyka sukien wiszących w szafach, wacha perfumy, stopniowo tracąc profesjonalny dystans.

Ukazana w ten sposób kobieta jest więc fetyszem zarówno dla trzech mężczyzn, jak i dla widzów – wszyscy zaś są zmuszeni kierować się wyobraźnią. Laura z pierwszej połowy filmu rzeczywiście istnieje jedynie w męskich fantazjach. Odzyskuje wprawdzie część swej aktywności przy okazji zwrotu akcji: okazuje się, że zabita została inna dziewczyna, a pozorna ofiara cały ten czas spędziła w wiejskim domu. Jednak wyobrażenie, jakie o Laurze zyskał Mark, zdażyło się na tyle utrwalić, że mężczyzna, mimo uczuć jakie żywi, podejrzewa ją o zbrodnię. Widzi w niej prawdziwą *femme fatale* – już wprawdzie nie ukaraną śmiercią za przewinienie typowe dla takiej postaci, lecz potencjalną zbrodniarkę. *Zdolność do niezwykłego morderstwa, która zostaje przypisana Laurze, okazuje się wytworem neurozy otaczających ją mężczyzn*¹⁷, a ona sama niewinnym katalizatorem męskich idealizacji¹⁸. Wprawdzie Mark oczyszcza kobietę z wszelkich podejrzeń i odkrywa prawdziwego sprawcę, jednak – podobnie jak Johnny w *Gildzie* – znajduje dla niej inny stereotyp.

O stosunku Marka i Walda do bohaterki mówią już pierwsze ujęcia, w których jest pokazane urządzone w wyszukany sposób mieszkanie pisarza. Panoramująca pokój kamera ukazuje wiele wyrafinowanych przedmiotów pozamykanych w gablotach. Mark otwiera jedną z nich i obcesowo wyjmuje jakąś figurkę. Po powrocie Laury relacje między trójką bohaterów układają się tak samo: przeciętny w oczach pisarza detektyw bezceremonialnie sięgnie po Laurę. Naruszy jej – wymyśloną przez Walda – doskonałość i nieskazitelną, nie tylko zgłębiając jej prywatność kiedy jeszcze uchodziła za ofiarę, ale także później, zdobywając jej uczucie. Waldo natomiast postrzega ją tak samo jak swoje eksponaty – fetyszyzuje, traktuje jak obiekt, którym można dowolnie formować. *Jedynie ja (...) dobrze ją znalazłem* – mówi i pragnie mieć nad nią pełną kontrolę. Wymykanie się Laury spod tej kontroli popycha go do morderstwa i dwukrotnej próby zabicia bohaterki. Waldo zaczyna też pisać o niej książkę – nie ma lepszego sposobu na ostateczne „stworzenie” kogoś i utrwalenie jego wizerunku. Śmierć, podobnie jak w przypadku Cory, sprowadziłaby ją wreszcie do roli bezwolnego przedmiotu.

Paradoksalnie jednak – inaczej niż Phyllis i Cora, na zawsze uwięzione w narracjach Waltera i Franka – Laura zostaje uwolniona z pułapki cudzej pamięci. Jest kobietą fatalną tylko dla Walda, jako wynik projekcji jego mrocznego umysłu. „Od-magicznienie” *femme fatale*, także w oczach widza, następuje za pośrednictwem

detektywa, pomimo początkowego niepokojącego charakteru jego fascynacji. Laura – dobra dziewczyna szukająca odpowiedniego mężczyzny – zostaje przez niego ocalona. Mimo że pierwotnie jego fascynacja naznaczona była wynaturzeniem, przyjmuje on bohaterkę taką, jaka jest – w efekcie już w drugiej wspólnej scenie Laura chce mu zrobić śniadanie. W wypadku tego akurat filmu i skomplikowanych relacji między bohaterami odpowiedź na pytanie, czy oznacza to inny rodzaj zniewolenia, nie jest wcale jednoznaczna. Może Laura właśnie w ten sposób zostaje uwolniona od uprzedmiotowienia i odzyskuje osobowość – może przeciętną – ale jednak własną, niepochodzącą z męskich fantazji?

Femme fatale – prawdziwa czy nie – oznaczała kobietę silną, subwersywną, niemieszczącą się w ciasnych ramach narzuconych jej wzorców i oczekiwań. Wymykała się spod reguł rządzących fabułami, które wymagały dydaktycznych zakończeń przeczących wcześniejszemu przebiegowi akcji. Aby ją ponownie pochwytać, trzeba było specjalnych zabiegów formalnych, szczególnych ujęć i scen, w których wskazywano kobiecie jej miejsce w szeregu. W kilku wyrazistych wypadkach sposób ekranowego istnienia bohaterek dodatkowo był określany przez rekwizyty – tak, aby nie było już żadnych wątpliwości co do funkcji kobiety jako kolejnego przedmiotu w męskiej wędrówce przez świat czarnego kryminału. Dzięki wyrazistości bohaterek o *film noir* można powiedzieć, że jeśli stał się alegorią kondycji mężczyzny, to tylko dlatego, że w równym stopniu był też historią walki kobiety.

PATRYCJA WŁODEK

¹ J. Naremore, *More Than a Night. Film Noir in its Contexts*, Los Angeles 2008, s. 26.

² F. Krutnik, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, London-New York 1991.

³ E. Cowie, *Film Noir and Women*, w: *Shades of Noir*, red. J. Copjec, London 1993.

⁴ Są one rozpatrywane jako *film noir* między innymi w: R. Porfirio, A. Silver, J. Ursini, E. Ward, *Film Noir. The Encyclopedia*, New York-London 2010.

⁵ E. Cowie, dz. cyt., s. 145-159.

⁶ W przyjmowanych za graniczne lata 1941-1958 powstało ponad trzysta filmów.

⁷ J. Naremore, dz. cyt., s. 281.

⁸ J. Place, *Kobiety w filmie czarnym*, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1991, nr 384, s. 53.

⁹ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Kraków 1992, s. 100.

¹⁰ G. Stachówna, *Hasło roku: Film czarny*, w: *Historia kina. Wybrane lata*, Warszawa 1998, s. 136.

¹¹ R. Porfirio, A. Silver, J. Ursini, E. Ward, dz. cyt., s. 100.

¹² L. Mulvey, dz. cyt., s. 102.

¹³ W. Godzic, *Film i psychoanaliza: problem widza*, Kraków 1991, s. 104.

¹⁴ Mimo niepozostawiającego wątpliwości podobieństwa fabuły i postaci, inspiracja filmem Billy’ego Wildera nie jest zaznaczona w napisach.

¹⁵ J. Place, dz. cyt., s. 58.

¹⁶ Podobny motyw pojawił się w *Kobiecie w oknie* (*Woman In the Window*, 1944, reż. Fritz Lang).

¹⁷ J. Place, dz. cyt., s. 55-56.

¹⁸ Tamże, s. 58.