

Femme fatale jako byt fantazmatyczny O demonicznych postaciach kobiecych w filmie w pierwszej połowie XX wieku i ich późniejszych reminiscencjach

ZOFIA HADAMIK

Francuski termin *femme fatale* oznacza kobietę złą i niebezpieczną, przynoszącą zglisnę i śmierć mężczyźnie. Obrazy tego typu kobiet pojawiały się w kulturze Zachodu niemalże od samych jej początków. Nie brak ich również w kinie. Pierwsze wampy filmu niemego, złe blondynki w latach czterdziestych i nawiązujące do nich niebezpieczne bohaterki kina lat dziewięćdziesiątych to najbardziej wyraziste przykłady demonicznych filmowych postaci kobiecych.

Nie są to jednakże obrazy kobiet z krwi i kości. Tworzyli je w przeważającej mierze mężczyźni, dlatego też naznaczone są one męską subiektywnością. *Wszelka sztuka (w tym filmowa) od niepamiętnych czasów oddaje kobiecie hołd, ale ta apoteoza dotyczy zawsze wyłącznie idealnej, nie zaś realnej kobiety* – pisze Iwona Kolasieńska. *Jest to zwykle kobieta wykreowana mocą wyobraźni artysty mężczyzny bądź jako wizerunek obsesyjny – ucieleśnienie jego fobii, bądź niedościgły ideał – uosobienie wszelkich cnót. W obu przypadkach nabiera cech bytu fantazmatycznego, istniejącego li tylko za sprawą podmiotu, który go powołał*¹.

Podążając tym tropem, chciałabym się skupić na problematyce wyobraźni i uczynić ją tłem niniejszych rozważań o kobiecie fatalnej. Pojęciem naczelnym będzie dla mnie pojęcie fantazmatu, z jednej strony wpisujące się w zagadnienie wyobraźni, z drugiej zaś w kontekst męskiej psychiki i odwiecznej walki płci.

Królestwo wyobraźni

Pytanie, czy film jest sztuką, należy już do przeszłości teorii kina. Uznając jego pełnoprawne miejsce obok takich jej dziedzin jak malarstwo, literatura czy teatr, możemy wskazać na wyobraźnię jako główny czynnik konstytuujący rzeczywistość ekranową. Obrazy filmowe mają źródło w fantazji reżysera. Jak twierdzi Edgar Morin, francuski socjolog i antropolog, *fantazja jest zatem czołową fikcją kina. Stwarza ona prawdziwy konglomerat realności i wyobrażenia*². Nie bez powodu początki sztuki filmowej znamionują dwa nurty sygnowane

przez braci Lumière z jednej strony i Mélièsa z drugiej. Zderzenie technicznych zdolności kinematografu do odwzorowywania rzeczywistości z twórczym potencjałem wyobraźni autora filmowego decyduje o istocie kinowych obrazów, które choć wydają się zakorzenione w realności, wyłamują się z niej swą imaginacyjną i mającą źródło w fantazji naturą.

Ta perspektywa pozwala mówić o kinie w aspekcie mitu, snu i zmyślenia, a więc o tym wszystkim, co się mieści sferze psychiki ludzkiej. Z tym z kolei wiąże się kwestia magii. Film jako wytwór ludzkiego umysłu zbliża nas do magicznej wizji świata, tak charakterystycznej dla człowieka pierwotnego. Morin postrzega te analogie, rozpatrując kino w kategoriach widma i odbicia. Widmo – uwolniony i zobiektywizowany obraz myślowy człowieka – skupia wszystkie jego najbardziej subiektywne pragnienia i lęki. Podobnie rzecz ma się z filmem, gdzie wszelkie *aspiracje, pragnienia i odwrotności tych pragnień, lęki i groza biorą w posiadanie i modelują obraz filmowy, po to by zgodnie z własną logiką porządkować sny, mity, religie, wierzenia, literaturę*³. Kino jest magiczne dlatego, iż uzewnętrznia wszystkie uczucia człowieka i fetyszyzuje je. Jako „królestwo wyobraźni” stanowi naturalną kontynuację skalnych malowideł, prehistorycznych rysunków i rzeźb.

Fantazmat rozumiany jako konstrukt wyobraźni, pewien twór obecny w szeroko pojętej sztuce (nie tylko filmowej), zbliża się w moim ujęciu do Morinowskiego obrazu zobiektywizowanego, który człowiek wyposaża w swoje pragnienia i lęki. Temat kobiety fatalnej ujęty w takiej optyce pozwala na ujawnienie męskich obsesji bez uciekania się do terminologii dyskursu feministycznego.

Słowo „fantazmat” pochodzi od francuskiego „fantasme” lub „phantasme”. Maria Janion w książce pt. *Projekt krytyki fantazmatycznej* wskazuje, jak ewoluowało znaczenie tego pojęcia, które początkowo łączono z zaburzeniami zdolności umysłowych i używano w odniesieniu do ludzi chorych, uznających przywidzenia za realne przedmioty. Tak rozumiany fantazmat był kojarzony z fałszem, iluzją i przeciwstawiany postawie człowieka zdrowego, który takich halucynacji nie doznawał. Z czasem jednak znaczenie to ulegało modyfikacjom, coraz bardziej łącząc się z pojęciem wyobraźni.

Upowszechnienie tego terminu nastąpiło w okresie romantyzmu, który jako pierwszy w tak wielkim stopniu wyzwolił sny i marzenia. Janion wskazuje na sześć podstawowych cech i okoliczności, które zadecydowały o „wyobraźniowej rewolucji”. Są to: 1) podważenie klasycystycznego rozumienia tradycji jako krępującego wyobraźnię, a także wprowadzenie nowego rozumienia mitu, który odtąd przestaje być rozumiany jako zmyślenie, lecz nabiera cech prawdziwości; 2) stworzenie nowej klasyfikacji rzeczywistości wraz z odkryciem „człowieka podświadomego”, mówiącego często innym, ukształtowanym przez romantyzm językiem; 3) przełożenie nowego sposobu rozumienia rzeczywistości, bliskiego mistyce czy religii, na język sztuki; 4) nowe podejście do kultury niskiej; 5) swoistość bohaterów, których charakteryzuje prometeizm i szlachetne męstwo w walce ze złem oraz *mroczna fatalność potączona z oryginalną, nierzadko skąpaną demonizmem, pięknocią*; 6) marzenie jako naturalne podłoże fantazmatu, wyrażające się w postawie marzycielskiej i tęsknocie za tym, czego nie ma⁴.

Według psychoanalitycznej i feministycznej wykładni fantazmat kobiety fatalnej wyraża strach przed utratą męskiej tożsamości. Tłumaczy to powszechność

występowania tego typu postaci w szeroko pojętej kulturze; jest on bowiem wspólny wszystkim mężczyznom (nie wypływa jedynie z indywidualnego doświadczenia jednostki, choć ma ono również istotny wpływ na jego ostateczny kształt). Analizy dzieł artystycznych w tej perspektywie ukazują zazwyczaj wyobrażenie kobiety fatalnej jako wytwór patriarchalnego układu kultury, przejaw jawnego bądź ukrytego mizoginizmu. Taki charakter ma na przykład większość feministycznych tekstów krytycznych dotyczących filmowych egzemplifikacji *Złych kobiet*.

Femme fatale jako typ literacki

Fantazmat *femme fatale* nie jest oczywiście jedynie domeną romantyzmu i modernizmu (kultura niemalże od samych początków zna wiele jego przykładów – najbardziej znamienne to Homerowskie syreny kuszące podróżników, mityczna Pandora, biblijna Ewa, Judyta, Dalila czy Jezebel). Lecz to w tych epokach właśnie przybiera on najbardziej wyraziste kształty, stając się na przełomie XIX i XX wieku niemalże jednym z wyznaczników tendencji obowiązujących w ówczesnej sztuce. *Orszaki kobiet fatalnych odnajdujemy w literaturze wszelkich czasów; liczba ich rośnie oczywiście w okresach, które cechuje inspiracja o niezdrowym charakterze*⁵ – pisze Mario Praz w książce *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, dodając równocześnie, iż nie można mówić jeszcze w tych przypadkach o typie literackim, który rozpoczyna dopiero druga połowa XIX wieku. Aby mógł powstać, musi wyrwać w umysłach głęboką bruzdę⁶ w ten sposób, by każdy następny przykład podobnego zjawiska został przyporządkowany do owej kategorii *aż do osiągnięcia mechanicznej monotonii*⁷.

Nagromadzenie typów literackich *femme fatale* obserwujemy na przełomie XIX i XX wieku, jeśliby jednak próbować znaleźć jego początki, należałoby wskazać na wiek XVIII. Za pierwszy, najbardziej wyrazisty przykład tego rodzaju uznaje Praz, a za nim inni badacze literatury, Matyldę z powieści Matthew Gregorego Lewisa zatytułowanej *Mnich* i wydanej w 1796 roku. Bohaterka tej bulwersującej ówczesnych czytelników książki uwodzi szanowanego, lecz próżnego mnicha imieniem Ambrozjo. Prowadzi go następnie na drogę coraz to okropniejszych zbrodni. Jak się później okazuje, Matylda jest wysłanniczką samego Szatana (diabelski element w osobowości kobiety będzie zresztą wykorzystany w wielu późniejszych powieściach).

Urokowi *femme fatale* nie potrafią się oprzeć także bohaterowie literatury modernistycznej. Wywołująca ogromne wrażenie uroda, piękno, które wydaje się nieomal nieziemskie sprawia, iż przypisują jej oni nierzadko magiczną moc lub diabelskie pochodzenie (np. *Tajemnice Paryża* Eugène'a Sue). Dlatego też fascynacjom tym nieodłącznie towarzyszy lęk. Pożądanie i strach zaczynają się stapiać w jedno, określając istotę uczucia, jakiego doznaje mężczyzna w zetknięciu z *femme fatale*.

Od momentu pojawienia się *kobiety fatalnej* akcja zmierza ku tragicznemu finałowi. Zazwyczaj jest to śmierć mężczyzny, nierzadko też upadek moralny i duchowy. Niestety jest wyczuwalne dla bohatera, nie na tyle jednakże, by mu zapobiec. Przeczuciem jest zazwyczaj nieumotywowany logicznie strach przed wielbioną kobietą (np. *Salambo* Gustawa Flauberta).

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech relacji pomiędzy mężczyzną a *femme fatale* jest przyjmowanie przez mężczyznę pozycji ofiary-niewolnika, podczas gdy kobieta przyjmuje rolę prześladowcy i pana. Następuje więc swoiste przesunięcie ról w ramach tradycyjnego układu, w którym temu pierwszemu przypadały cechy takie, jak siła, stanowczość i władza. Teraz one będą określać działanie kobiet fatalnych. Omawiając te tendencje w powieściach modernizmu, Praz zauważa, że szczególne nagromadzenie motywów o takim charakterze występuje zwłaszcza w dziełach pisarzy, których biografie wskazują na przejawianie skłonności sadomasochistycznych. Za przykład podaje między innymi twórczość Algernona Charlesa Swinburne'a.

Najpełniejsze odzwierciedlenie koncepcji kobiety u Swinburne'a przynosi dramat *Chastelard* opublikowany w 1865 roku. Jest to pierwsza część trylogii poświęconej Marii Stuart (pozostałe to dramaty – *Bothwell*, 1874 i *Mary Stuart*, 1881). Omawiając *Chastelarda*, Praz pisał, iż *Maria Stuart (...) to kobieta fatalna par excellence, typ zrodzony z intymności poety przy pominięciu prawdy historycznej*⁸. Cechuje ją okrucieństwo i brak litości. Jak mówi o niej jedna z bohatererek, jest *litościwa, jak ten, któremu płacą za zadawanie śmierci, i któremu zabijanie miłsze jest jeszcze od zapłaty*⁹. Opis jej wyglądu zawarty w dramacie przywodzi na myśl wampira (wampiryzm jest zresztą jednym z czołowych elementów w dziedzictwie ikonograficznym *femme fatale*).

Późniejsze wcielenia typu fatalności, jaki reprezentuje Maria Stuart, to między innymi Salambo u Flauberta z powieści pod tym samym tytułem. Brak jej może tak dosadnie podkreślanego wampiryzmu poprzedniczki, stanowi za to doskonałe połączenie erotyzmu z egzotyzysem, który jest jedną z tendencji sztuki modernistycznej (taka wizja kobiety charakteryzować będzie np. Salome Gustava Moreau). Będąc typowym przykładem kobiety-modliszki, doprowadza ona do śmierci swojego kochanka, motywując go wcześniej do zadań, jakich nie podjąłby się nigdy przedtem.

Masochistyczne skłonności mężczyzny końca XIX wieku najpełniej chyba ilustrują starożytne mity i dawne opowieści. Kobieta fatalna tego okresu przybiera często kostium postaci takich, jak Helena, Fedra, Judyta czy Salome. Zwłaszcza ostatnia z nich przewija się przez karty ówczesnych dzieł nader często (piszą o niej między innymi Flaubert, Apollinaire, Wilde i Kasprowicz). Na pierwszy plan wysuwa Salome druga połowa XIX wieku, akcentując przede wszystkim jej erotyzm. Wpisuje się ona zatem w zmysłowo-dekadenski charakter epoki i tym samym staje się jednym z najbardziej wyrazistych obrazów *femme fatale* modernizmu.

Fantazmatyczne przedstawienia kobiet w sztukach plastycznych około 1900 roku

Upodobanie do przedstawiania modliszkowatych postaci kobiecych, mających źródło w wyobraźni pisarzy motywowanej pożądaniem i strachem, dzieli literatura końca XIX wieku ze sztukami plastycznymi owego okresu. Kobieta zmysłowa i zarazem niebezpieczna staje się nie tylko typem literackim modernizmu, lecz motywem przewijającym się powszechnie w twórczości artystów schyłku wieku. Dokonujące się wówczas przemiany w sferze społeczno-obyczaj-

jowej, zainicjowane ruchem emancypacyjnym kobiet, wzmagają odwieczny lęk przed niszczącą siłą kobiecej seksualności, a wzrastające zainteresowanie psychiką ludzką sprzyja wydobywaniu go na światło dzienne. Mizoginizm, będący integralną częścią kultury Zachodu, staje się teraz o wiele bardziej świadomy. Artyści poruszający w swych pracach temat niszczącego oddziaływania kobiety na osobowość mężczyzny nie ukrywają uczuć, które stały się źródłem dzieł, lecz dają im upust w licznych wypowiedziach i komentarzach (np. poglądy formułowane przez Strindberga czy Tołstoja).

Inne źródła tak nasilonego zjawiska niechęci do kobiet można znaleźć w światopoglądzie epoki czerpiącej obficie z filozofii Nietzschego i Schopenhauera. Zwłaszcza teoria miłości tego ostatniego, rozszerzona na sferę seksualności, którą podporządkowuje on ogólnym, determinującym siłom, takim jak prawa gatunku, przyczynia się do powstania wyobrażeń o kobiecej „fatalności”.

Nie bez znaczenia są również głosy mówiące o upadku obowiązujących do tej pory wartości i norm etycznych, posiłkujące się metaforami schyłku, śmierci i rozkładu. Wizja kobiety w literaturze i sztukach plastycznych stanowi zatem – jak twierdzi Maria Podraza-Kwiatkowska – *drobny fragment wielkiego symbolu: apokaliptycznej wizji świata*¹⁰.

Przenosząca na płótna stany duszy artysty sztuka tych czasów coraz wyraźniej przeciwstawia się sztuce naturalistycznej, obierając sobie za płaszczyznę odniesień nie otaczającą rzeczywistość, ale wyobraźnię artysty. Konsekwencją tego jest utrata poczucia porządku i harmonii. Obrazy wywołują niepokój, zmuszając do głębszej refleksji, a pojawiające się wówczas nowe prądy i kierunki przynoszą eksperymentalne techniki malarskie oraz nowe jakości odbioru.

Jednym z ówczesnych malarzy był Gustave Moreau zaliczany do grona symbolistów. Kobiące postacie na obrazach tego malarza wpisują się dokładnie w typ kobiety fatalnej. Kanon stanowią mityczne lub biblijne bohaterki, takie jak Leda, Sfinks, Helena czy Salome. Zwłaszcza ostatnia z nich i związana z nią historia staje się pretekstem do ukazywania fantazji seksualnych i lęków artysty. Ten powszechnie wykorzystywany w sztuce modernizmu temat Moreau prezentuje w kilku wersjach malarskich. Jedną z nich to *Widzenie*, datowane ok. 1876 roku. Widzimy tu stojącą Salome w orientalnej świątyni, okrytą niedbale szatą i przystrojoną w drogie klejnoty. Lewą dłonią wskazuje na unoszącą się w powietrzu głowę Jana Chrzciciela, w prawej trzyma kwiat lotosu. Obraz ten wywarł niemałe wrażenie na pisarzu Jorisie-Karlu Huysmansie, który opisał go w swojej powieści *Na wspak* (1884).

W opinii krytyka sztuki – Any Renana – Moreau przez długi okres życia dręczyła wizja kobiety, jaką była Salome. Istota kobiecości, którą artysta starał się odtworzyć w swych pracach, zawarta jest więc także w obrazie pt. *Chimery* (1884). Cechami jej właściwymi są, jak twierdzi sam malarz, wszystkie formy namiętności i kaprysu. Jest istotą *niepoczytalną, szalejącą za tym, co nieznane i tajemnicze, zakochaną w Zhu pod postacią perwersyjnej i diabelskiej pomyły*¹¹.

Do ostatniej generacji symbolistów znawcy sztuki zaliczają Aubray Beardsley'a i Gustava Klimta. Ich twórczość wiąże się z Art Nouveau i różni się od dzieł Moreau warsztatem plastycznym. Pozostaje jednakże w wymienionym kręgu tematycznym. Nadal są to sylwetki kobiece o typie *femme fatale*. Wykorzystywane do tych przedstawień opowieści mityczne zyskują bardziej adekwatne

formy. Mistrzostwo w tym osiąga zwłaszcza Beardsley. Jego ostre w wymowie rysunki charakteryzuje niezwykle ekspresyjna linia. Jednym z bardziej znanych jego dzieł jest ilustracja do *Salome* (1893) Oscara Wilde'a, w której zawarł własną wizję starotestamentowej *femme fatale*.

Inną z kolei postać biblijną, znaną ze swego okrutnego uroku, przedstawił na płótnie Gustaw Klimt. Jego *Judyta* (*Judyta II*, 1909) to kobieta o niezwykle urodzie, przypominająca szeroko opisywane w literaturze kobiety-wampiry. Czarne włosy okalające twarz oraz ciemne brwi kontrastują z bledością twarzy. Czerwone usta i odsłonięte piersi świadczą o niezaspokojonej zmysłowości i żądzy krwi. Jej dłonie, przypominające szpony, oplata sznur koralu. W dłoniach trzyma odciętą głowę Holofernesa. W podobnej stylistyce utrzymane są również inne portrety kobiet wykonane przez tego malarza.

Z symbolizmem związana jest także twórczość norweskiego artysty Edwarda Muncha. Łączy go z przedstawicielami tego kierunku wyrażanie na płótnie różnorodnych stanów świadomości, jak również poruszanie kwestii relacji pomiędzy płciami. O tym, iż w jego sztuce widoczny jest lęk przed kobietami, świadczy opowiadanie pt. *Alfa i Omega*, napisane przez niego w trakcie pobytu w klinice psychiatrycznej. Jednym z wizualnych przedstawień tego strachu jest obraz *Wampir* (1893). Ukazuje on kobietę i mężczyznę splecionych w uścisku, przy czym postawa kobiety wydaje się dominująca nad wyraźnie biernym i podporządkowanym mężczyzną. Kobieta sprawia wrażenie, jak gdyby kasała partnera w szyję. Jej długie, rude włosy spływają na jego ciało. Motyw ten jest również widoczny na innych obrazach Muncha, np. w *Popiołach* (1894), *Zapatrzeniu w siebie* (1894) i *Tańcu życia* (1899-1900). Na każdym z nich kobieta i mężczyzna są złączeni za pomocą ognistych włosów przypominających macki meduzy. Poświęcając kilka zdań *Wampirowi*, August Strindberg pisze z okazji wystawienia go w paryskiej galerii: *Złoty deszcz, spadający na nieszczęśnika, który korzy się przed wcieleniem swego najgorszego Ja, błagając o łaskę śmiertelnego ułtucia. Złożone sznury, trzymające przy ziemskiej niedoli. Strumienie krwi spływające na szaleńca żadnego cierpienia, jakim jest być kochanym i kochać*¹².

W podobnej tonacji opisze on także inne jeszcze dzieło Muncha – *Pocałunek* – *połączenie dwóch istot, z których mniejsza, kształtem przypominająca karpia, zdaje się pożerać większą, co jest zwyczajem wszelkiego robactwa, drobnoustrojów, wampirów i kobiet*¹³. Jest to oczywiście daleko posunięta interpretacja, prezentująca bardzo subiektywny punkt widzenia. Dla współczesnego odbiorcy tego obrazu, sytuacja nie przedstawia się bowiem aż tak dramatycznie. Przytaczam jednakże tę opinię, aby przybliżyć ogólnego ducha tej epoki, z której mizoginizm przebija się bardzo wyraźnie.

Femmes fatales w kinie niemym

Kontynuacją literackich i malarskich *femmes fatales* są kreacje kobiece w pierwszym dwudziestolecu sztuki filmowej. Podobnie jak ich poprzedniczki charakteryzują się one imaginacyjnym rodowodem, który konstituowany jest przez fakt, iż większość w branży filmowej stanowią mężczyźni.

Jednakże nie tylko męska wyobraźnia i aspekt artystyczny decydują o sylwetkach kobiet pojawiających się wówczas na ekranie. Należy pamiętać, iż film

oprócz tego, iż jest sztuką, jest także przestrzenią przenikania się różnorodnych wpływów, z których ważniejsze stanowią relacje społeczne i związane z nimi wartości. Można mówić o pewnym kodzie kulturowym używanym zarówno przez widzów, jak i realizatorów filmowych. *Femme fatale* jako jedna z postaci czy wzorców filmowych także ma takie zaplecze kulturowe. Z jednej strony będzie to mające długą tradycję spojrzenie mizoginiczne, cechujące się ambiwalencją uczuć – lęku i pożądania, z drugiej – zależności natury społeczno-ekonomicznej i moralno-obyczajowej, związane między innymi z intensyfikującym się z początkiem XX wieku procesem emancypacji kobiet.

Filmowa historia *Złej kobiety* rozpoczyna się w roku 1915 wraz z pojawieniem się bohaterki określanej mianem „wampa”, który stał się synonimem *femme fatale*. Terminu tego użyto po raz pierwszy na afiszach reklamujących amerykański film pt. *A był on głupcem* w reżyserii Franka Powella. Była to opowieść z typowo hollywoodzkim motywem uwiedzenia, przy czym stroną aktywną była kobieta – uosobienie lęku i pokus, mężczyzna zaś jedynie jej naiwną i łatwowierną ofiarą. Choć film uznaje się za prekursorski, jeśli chodzi o ten typ postaci, można by wskazać jeszcze inny film, z którego się on wywodzi. Chodzi mianowicie o *Przepaść* z 1910 roku, z Astą Nielsen w roli głównej, której zmysłowość pokazano wówczas na ekranie z niezwykłą odwagą.

W *A był on głupcem* wystąpiła drugorzędna aktorka teatralna Geodozja Goodman, przybierając pseudonim Bara (skrót od nazwiska dziadka, Barangera de Cappel). Jako córka skromnego żydowskiego krawca z Cincinnati w stanie Ohio wydawała się reżyserowi zbyt mało tajemnicza do roli, którą miał zamiar jej powierzyć. Postanowił więc zmienić biografię aktorki na bardziej intrygującą. Dokonali tego specjaliści od reklamy – Johnny Goldfrap i Al Selig, którzy ochotczy i z entuzjazmem podjęli się powierzonego im zadania. Do skomponowania nowego życiorysu aktorki posłużyło im odwrócenie nazwiska Theda Bara. Przedstawiając litery otrzymali zwrot „Arab Death” (śmierć arabska). To już wystarczyło, aby uczynić ją córką arabskiej księżniczki i włoskiego malarza. W innych wersjach Bara jest dzieckiem hiszpańskiej tancerki i zbuntowanego mnicha z Tybetu lub wykradzioną z haremu żoną bogatego maharadży.

Pierwszy film Thedy Bary wyznaczył schemat fabularny następnym „wampowatym” historyjkom. Bohater *A był on głupcem* jest statecznym mężczyzną i ojcem rodziny. W trakcie jednej ze swych służbowych podróży poznaje niezwykle zmysłową i intrygującą kobietę. Jedno zdanie wypowiedziane przez nią – *Pocałuj mnie, głupcze* – sprawia, że nie potrafiąc się już jej oprzeć, podąży za nią, zapomniawszy o domu, żonie, dzieciach i przyjaciółach. Film kończy stopniowy upadek bohatera – pijaństwo, narkomania i wreszcie śmierć. Ostatnie ujęcie ukazuje klęczącą nad trupem kobietę obsypującą martwe ciało kochanką płatkami róży. Tragiczne zakończenie jest przestrogą przed zgubnym wpływem namiętności i uleganiem kobietom tego typu. Jeden z ówczesnych recenzentów filmu tak określa charakter reprezentowany przez Barę: *Wampir to kobieta neurotyczna, oszalała. Jej ładunek atrakcyjności seksualnej mógłby starczyć na całe miasto normalnych, pociągających kobiet i bohaterka posługuje się nim z rozrzućną swobodą. Kontakt z nią to jakby dotknięcie przewodu wysokiego napięcia; wzdłuż drogi, którą kroczy, widzimy tylko (albo słyszymy) same ofiary. Niektórzy już nie żyją, inni włączają się po ulicach i zebrzą, jeszcze inni palnęli sobie w łeb*¹⁴.

Zdaniem Zbigniewa Pitery wzorcowy model fabuły filmów z udziałem wampa opiera się na trzech motywach: 1) *pokusa (wahania, opory) – uwiedzenie*; 2) *katastrofa – upadek na samo dno albo kariera poprzez grzech*; 3) *zemsta albo ekspiacja – śmierć, rzadziej happy-end*¹⁵. Śmierć, która kończy z reguły historię, dotyczy zarówno bohatera ginącego z rąk bohaterki (*Niewolnica*, 1915) lub popełniającego samobójstwo (*Grzech*, 1915), jak i samej kusicielki, ukaranej w ten sposób za swe nieczne czyny (*Zniszczenie*, 1916; w *sprawie Clemenceau*, 1915; *Sonata Kreutzerowska*, 1915; *Kobieta-tygrys*, 1917).

Demoniczną postać kobiety w tego typu filmach charakteryzuje daleko posunięta schematyczność. Będąc uosobieniem niszczących sił seksu, niesie zawsze zagrożenie mężczyźnie nie potrafiącemu oprzeć się jej urokowi. Zło, które staje się jej domeną, uwidaczniają już same tytuły filmów o dużym potencjale znaczeniowym: *Grzech*, *Córka diabła* (1915), *Gdy kobieta grzeszy* (1918), *Diablica* (1919). Inne, jak np. *Zniszczenie czy Pod jarzmem* (1918), mówią wprost o skutkach działania wampa, czyli zawsze o nieszczęściu i katastrofie. Aby rozwiązać wszelkie wątpliwości, o czym traktuje dany film i z jaką bohaterką będą mieli do czynienia widzowie, umieszczano bardziej precyzyjne informacje w podtytułach. I tak np. film *Gdy kobieta grzeszy* nosił podtytuł *Największa historia kobiety jaką kiedykolwiek sfilmowano – Odrodzenie nowoczesnego wampa*. Reklama *Diablicy* z kolei głosiła, iż jest to *historia kobiety, która doprowadziła do zguby tuzin kochanków*. Wymowne są również epitety, którymi obdarzano grającą te role Thedę Barę. *Czarny anioł przeznaczenia*, *służebnica szatana*, *wampir* lub *wąż z Nilu* – to tylko nieliczne z nich. Podobnie jak wyżej wymienione tytuły filmów zawierają one symbole zmuszające do interpretacji w kontekście starotestamentowego mitu o raju utraconym. Zgodnie z nim za wszelkie zło świata odpowiedzialna jest kobieta działająca z podszeptu Szatana i z tego powodu z nim utożsamiana.

Powtarzający się z filmu na film, ukształtowany wraz z *A był on głupcem* wzór filmowego wampa wiązał się z faktem, iż przemysł filmowy w znacznie większym stopniu jest obliczony na sukces kasowy niż artystyczny. Dzieło uznane przez publiczność powiela się w niezliczonych i bardziej lub mniej udanych kopiach. Aby utrwalić dany wizerunek ekranowej postaci, nie wystarczy nakręcenie filmu w kilku wersjach. Producenci i reżyserzy starają się jak najmocniej związać wzór z aktorem, tak aby już samo jego pojawienie się na ekranie wywoływało odpowiednie skojarzenia. Dotyczy to również Thedy Bary. Aktorce tej towarzyszy cała mitologia związana z „wampowatymi” rolami. Częste odwołania do motywu śmierci w filmach z jej udziałem zostały przeniesione na prywatne życie gwiazdy. Mówi się więc o wyjątkowym upodobaniu Bary do wszystkiego, co jest związane z tym tematem. Podkreślają to dodatkowo noszone przez nią czarne stroje, zarówno w filmach, jak i w realnym życiu, a także towarzyszące jej elementy związane z symboliką śmierci. Na przykład na jednym ze zdjęć widzimy ją z leżącym u stóp kościotrupem.

Popularność Bary zaczęła jednak z czasem gasnąć. Sztampowy charakter granych postaci, często przerysowanych do granic możliwości, powoli nużył widzów. To, co niegdyś wywoływało gwałtowne uczucia, teraz wzbudzało już tylko śmiech. Kolejne historie o wampie doprowadzającym mężczyzn do zguby odbierano jako parodię poprzednich. Ale nie tylko sami widzowie mieli już dosyć



Nagi instynkt, reż. Paul Verhoeven (1992)

Błękitny anioł, reż. Joseph von Sternberg (1930)



schematycznych ról Bary i egzaltacji w stylu gry. Patos i brak uzasadnienia psychologicznego drażnił również krytyków. Nie wystarczyło już wamp, który jest zły, bo tak zakłada scenariusz filmu. Również to, iż jest on pociągający dla mężczyzn, przestało być wiarygodne. Zmieniający się kanon kobiecej urody przyniósł nowe wyznaczniki atrakcyjności seksualnej i pokazywania jej na ekranie.

Bara występowała jeszcze do roku 1925. Koniec jej kariery jedni uzasadniali brakiem propozycji ze strony reżyserów, którzy woleli mniej sztuczne aktorki, drudzy wskazywali na jej własną wolę opuszczenia filmu ze względu na zmiany w życiu prywatnym. Pojawiające się nowe kreacje wampów i powodzenie wśród publiczności świadczyłyby raczej o tym, iż wzór sygnowany przez pierwszego wampa w historii kina uległ wyczerpaniu.

Lulu, czyli wcielenie fatalnej siły erotyzmu

Jednakże wraz ze schyłkiem kariery Thedy Bary nie kończy się historia filmowego wampa. Pod koniec lat dwudziestych pojawia się bowiem, choć na krótko, nowa gwiazda amerykańska, potrafiąca doskonale wcielić się w rolę kobiety fatalnej. Jest nią Louise Brooks, a film, który ustanowił jej pozycję, to *Puszka Pandory* (1929) w reżyserii Georga Wilhelma Pabsta (kolejna po *Loulou* Leopolda Jessnera ekranizacja dramatów: *Duch ziemi* i *Puszka Pandory* Franka Wedekinda). Aktorka gra w niej Lulu, luksusową prostytutkę, kobietę potrafiącą zawładnąć sercami wielu mężczyzn, ale i z tego powodu niezwykle dla nich niebezpieczną.

Adaptacja Pabsta, uznawana za najlepszą ekranizację dzieła Wedekinda, to kolejne ogniwo w ewolucji filmowego wampa przynoszące nowe jego jakości (nie bez znaczenia jest tu oczywiście tekst literacki, na wzór którego został on uformowany). Bohaterka, którą kreuje Louise Brooks, w jeszcze większym stopniu niż postacie Thedy Bary, charakteryzuje się fantazmatycznym rodowodem. Lulu została zrodzona z wyobraźni, snu i podświadomości jej twórców – Wedekinda i Pabsta. Wymowny jest tu zwłaszcza stosunek Wedekinda do kwestii płci i destrukcyjnej siły erotyzmu. O stworzonym przez siebie typie kobiety pisał: *Lulu nie jest postacią o prawdziwym charakterze, jest ona wcieleniem prymitywnego erotyzmu, zupełnie nieświadomie przyczynia się do powstawania zła*¹⁶. Wpływ na taką postawę autora miała niewątpliwie nasycona mizoginizmem epoka, w której żył. Jego dramaty należy odczytywać w kontekście moderny, gdyż są wytworem tych właśnie czasów, ówczesnych obsesji i tendencji.

Ale jest coś ważniejszego w postaci Lulu. Jako wcielenie „prymitywnej seksualności” jest niezwykle ekspresyjna, nie poddaje się jednoznacznemu definiowaniu. *Działa prowokująco, to znaczy seksualnie* – pisze Thomas Elsaesser w artykule poświęconym ekranizacji dramatów Wedekinda – *ponieważ jest kwintesencją czystej powierzchowności, istotą żyjącą, ale pozornie pozbawioną wewnętrznej substancji (...)* upartą, ale pozbawioną siły woli czy dyscypliny, inteligentną, ale nie wykazującą autorefleksji, wyrazistą, a przecież bez patosu. Jej wyższość polega na tym, że mężczyźni odczuwali to niezmierzone oddziaływanie, tę lukę w związku przyczynowym, jako fascynujące zjawisko, a zarazem jako zagrożenie¹⁷. Wydaje się, że Lulu należy do wszystkich mężczyzn, którzy jej pragną, ale też nie należy do nikogo. Jest do zdobycia i równocześnie nieuchwytna.

Podejmujący ten temat film Pabsta nie jest jedynie przeniesieniem tekstu dramatycznego na ekran. Reżyser kreuje swoją Lulu, decydując o wszystkim, co miało wpływ na jej ostateczny kształt. Jak czytamy we wspomnieniach Louise Brooks, wybierał wszystkie kostiumy, które miała nosić na planie, nawet wtedy, gdy jakiś z nich się jej nie podobał. Pabstowi udało się stworzyć nie tylko udaną adaptację dramatów o Lulu, ale i jej prototyp ikonograficzny. Jej obraz stał się na tyle sugestywny, że grającym z nią aktorom i samemu reżyserowi wydawało się, iż mają do czynienia z prawdziwą Lulu. Fritz Kortner w roli Doktora Schöna, utożsamiający się z odtwarzaną postacią, potrząsnął nią podczas jednej ze scen tak silnie, że zostawił sine ślady palców na jej ramieniu.

Z drugiej jednak strony samo zachowanie odtwórczyni Lulu prowokowało do porównań aktorki z kreowaną przez nią bohaterką. Często złościła się i była kapryśna na planie. Chciała mieć wpływ na wszystko, co dotyczyło jej filmowej roli. Nie stroniła również od nocnych eskapad po piwiarniach Berlina i flirtów z mężczyznami. Zirytowany tym reżyser miał podobno mawiać, iż jej *życie jest dokładnie takie jak życie Lulu*¹⁸ i że Brooks tak samo skończy jak ona.

Gdyby poprzestać tylko na powyższej charakterystyce Lulu, nie otrzymalibyśmy pełnego jej obrazu, który pozwala mówić o niej w kontekście motywu *femme fatale*. Cechuje ją bowiem nie tylko atrakcyjność seksualna, ale także zdolność sprawozdania nieszczęścia na swe ofiary. Konieczne będzie w tym miejscu zwrócenie uwagi na tytuł filmu. Przywołuje on grecki mit o Pandorze, zgodnie z którym Pandora jest odpowiedzialna za całe zło świata. Ma więc ona w greckiej mitologii znaczenie podobne do tego, jakie przypisuje Ewie kultura chrześcijańska. Uznawana za matkę ludzkości jest równocześnie sprawczynią jej upadku. Jeśli w takim kluczu interpretacyjnym będziemy rozpatrywać postać z filmu Pabsta, konieczne stanie się zwrócenie uwagi na negatywne skutki jej działań. *Strzeż się tej kobiety* – ostrzega Doktor Schön syna. Innym razem z kolei odpowiada na jego pytanie, dlaczego nie ożenił się z Lulu: *Takich kobiet się nie poślubia, to byłoby samobójstwo*. Zgodnie z wcześniejszymi obawami ginie wkrótce z rąk Lulu. Pabst złagodził wymowę tej sceny z dramatu Wedekinda, w której bohaterka z zimną krwią oddaje pięć strzałów i nadal nie przestaje naciskać cyngla. W filmie zabójstwo dzieje się poniekąd przypadkiem i wydaje się niezamierzone przez bohaterkę.

Niepoohamowana namiętność bohaterów *Puszek Pandory* wywołuje zatem skutki podobne do tych, jakie były udziałem wampów granych przez Thedę Barę. I tu również bohatera spotyka kara. Niemniej jednak porównując postać *femme fatale* kreowaną przez Louise Brooks z pierwszą *femme fatale* kina amerykańskiego, można zauważyć pewne różnice. W przypadku Lulu nie da się jednoznacznie stwierdzić, czy jest ona dobra, czy zła. Sprawadza nieszczęście na mężczyzn, ale nie dlatego, że – jak bohaterka *Córki diabła* – poprzysięgła zemstę na całym rodzie męskim, lecz dlatego, iż taka jest jej natura. Jej „fatalność” jest jednoznacznie erotyczna, nie jest to jednak erotyzm wampiryczny, który cechował literackie i malarskie *femmes fatales* XIX wieku, a także pierwsze wampy kina niemego. Czasami wydaje się wręcz infantylna, tak jakby uwodzenie było tylko zabawą. Cechuje ją nie wyrachowanie, ale spontaniczność i brak refleksji. Wynika to być może z faktu iż, jak pisze Thomas Elsaesser, dla Wedekinda Lulu nie jest portretem socjologicznym (ani też psychologicznym), lecz wynikiem

pewnej konstrukcji¹⁹. Jej postać w filmie, będąca zarówno odbiciem kreacji literackiej, jak i ucieleśnieniem myśli reżysera, staje się niezwykle abstrakcyjna. Duże dziecko czy ponętna kobieta? Niejednoznaczność – to jej jedyna pewna właściwość. Ambiwalencja ta wydaje się całkowicie zamierzona przez Pabsta, który zmusza w ten sposób widza do własnej interpretacji filmu²⁰.

Wamp nieuchwytny – kreacje Marleny Dietrich w *Błękitnym aniele* i *Kaprysie hiszpańskim*

Jak istota Lulu wymyka się definiowaniu, tak i „Lulu, pożeraczka męskich serc” stale wymyka się bohaterom. Z żadnym z nich nie wiąże się na tyle mocno, by stworzyć stabilny i długotrwały związek. Nieustanne wymykanie się mężczyznom czy jednemu mężczyźnie jest istotnym motywem różnych wersji *Carmen*. *Puszka Pandory* wykorzystuje w pewnym stopniu ten miraż ucieczki, dając początek filmom, których bohaterką jest kobieta nieuchwytna, usidlana przez bogactwo zazwyczaj dużo starszego mężczyzny, ale tak naprawdę nie do zdobycia. Wyraziście ukazuje tę sytuację *Błękitny anioł* (1930) Josefa von Sternberga, a także *Kaprys hiszpański* (1935) tegoż reżysera. W nowszej wersji przedstawia ten fantazmat Luis Buñuel w *Mrocznym przedmiocie pożądania* (1977).

*Istotą wampa jest jego nieuchwytność*²¹ – pisze Agnieszka Taborska analizująca fenomen Marleny Dietrich. Wraz z niedostępnością rośnie jego atrakcyjność. Widać to wyraźnie na przykładzie omówionego powyżej filmu, ale w jeszcze większym chyba stopniu mówią o tym filmy Sternberga. Wykreowana przez niego kobieta fatalna to kolejny model wampa w historii kina. Marlena Dietrich, jak stwierdza Zbigniew Pitera, *stanowi niewątpliwie zwrotny moment w prezentacji filmowego wampa w ogóle, pozbawiając go romantycznego nimbu i ściągając z obłoków fałszywej poetyzacji na ziemię*²². Wraz z *Błękitnym aniołem* pojawia się zatem nowy typ kobiety i niespotykany do tej pory sposób pokazywania kobiecego seksapilu w kinie, który można by określić jako erotyzm zwulgaryzowany. Lola-Lola, kreowana przez Marlenę, wprowadza do kanonu atrybutów tego typu postaci odsłonięte nogi, pończochy i przeźroczyste koronki.

Twórczość Josefa von Sternberga jest uznawana za jeden z wyraźniejszych przykładów przenoszenia na ekran obsesji, lęków i pragnień podmiotu twórczego. Wyjątkowy charakter tego mechanizmu w tym przypadku jest uzasadniony przez fakt, iż odnosi się on do większości filmów tego reżysera i ma związek z obsadzaniem niemal wyłącznie w „wampowatych rolach” ciągle tej samej aktorki. Współpracę Sternberga z niemiecką artystką po dziś dzień otacza aura tajemniczości i domysłów. Charakter odgrywanych przez Dietrich postaci świadczy o niemożności uwolnienia się od pewnego rodzaju fantazmatu kobiety. Wielu krytyków wskazuje na autobiograficzny kontekst filmów Sternberga, zwłaszcza na powtarzający się często motyw związku starszego mężczyzny z o wiele młodszą kobietą. Za najbardziej osobisty film tego reżysera uznaje się *Kaprys hiszpański* (1935), w którym kreujący postać oficera gwardii cywilnej Lionel Atwill nawet wyglądem przypomina Sternberga.

Spośród wszystkich aktorek odtwarzających role *Złych kobiet* Marlena Dietrich odznacza się największą plastycznością. Swojemu mistrzowi, jak zwykła

mówić o Sternbergu, ukazała się jako dająca się dowolnie kształtować materia. Pomiedzy tym, jaką była aktorką, zanim poznała Sternberga, a tym, jaką zapałmiętały miliony widzów, rozpościera się zależność, jak pomiedzy surowym twórczym i gotowym już dziełem zręcznego rzemieślnika. Reżyser ujrzał w niej *wcielenie naturalnego erotyzmu i czarującej obojętności (...) kobietę zdolną całkowicie (choć nieświadomie) doprowadzić mężczyznę do ruiny*²³. Nie zaprzecza temu i sama aktorka, która w swej biografii zwierza się, iż lubiła pozwalać sobą kierować. Podobnie jak Pabst w *Puszcze Pandory*, tak i Sternberg w *Błękitnym aniele* decydował o większości elementów składających się na obraz postaci granych przez Marlenę. Wybierał kostiumy, pokazywał, jak za pomocą charakteryzacji tuszować niedoskonałości lub nawet wykreować całkiem nową twarz. Z niektórych przekazów wynika, iż wpływał również na teksty piosenek śpiewanych w filmie przez tę aktorkę. *Nie odkryłem Marleny Dietrich – mawiał często Sternberg. Jestem nauczycielem i jako nauczycielowi wpadła mi w oko piękna kobieta. Ukształtowałem jej wygląd zewnętrzny i podkreśliłem wdzięki, zatuszowałem braki, uformowałem ją; skryształizowałem, tak, że stała się afrodyzyjskim zjawiskiem*²⁴. Czym była Marlena w twórczości Sternberga? – zastanawia się Zbigniew Pitera. *Galatea, Trilby czy fatalną kobietą, którą stworzył także na własną zgubę?*²⁵

Błękitny anioł jest przeniesieniem na ekran powieści Henryka Manna zatytułowanej *Profesor Unrat*, ale ma i inne korzenie literackie, a także filmowe. *Lola-Lola jest kobietą fatalną* – pisze Toeplitz – *wywodzi się z tradycji Manon i Carmen, nawiązuje również do jakże przecież naiwnego i prymitywnego modelu kobiety fatalnej, który zaszczerpiła kinematografia amerykańskiej drugiej połowy naszego wieku Theda Bara pod postacią vampa*²⁶. Ale nie tylko cechy postaci granych przez Barę charakteryzują bohaterkę *Błękitnego anioła*. Nie mniej ważny jest tu również wpływ filmu Pabsta z Louise Brooks w roli Lulu. Na takie powiązania wskazuje imię bohaterki filmu Sternberga, które można uznać za inspirowane Wedekindowską Lulu, zwłaszcza iż w pierwowzorze literackim Manna bohaterka jest nazywana Różą Frölich. Do porównań skłaniają i inne elementy składające się na postać Loli-Loli. Podobnie do Lulu z *Puszczy Pandory* prowokuje ona do określenia jej jako wcielenia prymitywnego erotyzmu, uosobienia nieposkromionych sił Natury. Znaczący jest zwłaszcza tekst piosenki śpiewanej przez nią w jednej ze scen: *Od głowy po palce stóp jestem gotowa do miłości... taki jest mój świat*. Doprowadza swoją ofiarę na skraj przepaści, bo inna nie potrafi już być. *Ona po prostu istnieje. Jej zachowanie pozbawione jest premedytacji i złośliwości, chociaż na tyle nierozważne, że powoduje tragiczne skutki*²⁷ – pisze Donald Spoto w biografii Marleny.

Inna piosenka śpiewana przez Marlenę w tym filmie – *Jestem zepsuta Lola* – to kolejny komentarz do prawdziwej natury bohaterki, będący równocześnie ostrzeżeniem przed niszczycielską siłą namiętności i miłością prowadzącą do zguby.

Oprócz wymienionych powyżej cech łączących Lolę-Lolę z postacią Lulu najważniejsza wydaje się jej nieuchwytność. Określa ona także inną bohaterkę Sternberga, mianowicie Conchę z *Kaprysu hiszpańskiego*²⁸. O ile nieuchwytność bohaterek *Puszczy Pandory* i *Błękitnego anioła* była rozumiana jako niestałość w uczuciach i niemożność zdobycia ich przez mężczyznę, to w przypadku trze-

ciej *femme fatale*, jaką jest Concha, pojęcie niedostępności zostało zilustrowane w warstwie fabularnej motywem ucieczki. *Concha zjawia się i znika, żeby za jakiś czas pokazać się znowu w innym stroju i z uśmiechem rozkapryszonego dziecka*²⁹.

Cechy, jakie ma bohaterka *Kaprysu hiszpańskiego*, pozwalają wpisywać ją w kontekst opowieści o Carmen w jeszcze większym stopniu niż postać Loli-Loli. Przyjrzyjmy się bliżej najważniejszym motywom *Carmen* Prospera Mérimée'go, a zauważymy, iż wszystkie są kontynuowane w filmie Sternberga. Są to przede wszystkim: niezwykle urok bohaterki wywołujący pożądanie u mężczyzn; przewrotność kobieca, doprowadzająca do zguby kochanka; nieuchwytność. Motyw przewrotności uchwycił najlepiej Luis Buñuel w filmie *Mroczny przedmiot pożądania*. Jest to kolejna po *Kaprysie hiszpańskim* adaptacja powieści Pierre'a Louÿsa *Kobieta i pajac* (1898). Reżyser zastosował niepospolity i niespotykany w filmie zabieg, polegający na powierzeniu roli filmowej Conchity dwóm różnym aktorkom – Carole Bouquet i Angeli Molinie. Każda reprezentuje odmienny typ kobiecej urody. Pierwsza uosabia zimną urodę Francuzki, druga – gorącą i pełną temperamentu urodę Hiszpanki.

Ale ani Pasqualowi z *Kaprysu hiszpańskiego*, ani Don Mateo z *Mrocznego przedmiotu pożądania*, ani profesorowi z *Błękitnego anioła* nie uda się pochwycić upragnionej kobiety, albowiem *niemożliwe jest wyzwolenie się mężczyzny od własnych fantazmatów*³⁰. *Jego pogoń (...) coraz bardziej staje się podobna do snu, w którym biegnie, nie posuwając się do przodu, jest ciągle o krok od celu, dotyka go, lecz on umyka, nim zdąży go pochwycić*³¹. Concha wprawdzie decyduje się ostatecznie nie wyjeżdżać z Antonio do Paryża, lecz pozostać z rannym Pasqualem, nie wydaje się jednakże, aby została przy nim na dłużej. Choć film urywa się akurat w tym momencie, widz może przypuszczać, iż znów znajdzie ona mężczyznę, dla którego porzuci swoje dotychczasowe życie. *Tobie też mogę być wierna* – mówią ironiczne słowa piosenki śpiewanej przez Marlenę w tym filmie. O jej kochankach i wielbicielach jedna z filmowych postaci powiada, iż *łowi ich jak sardynki*. Podobnie rzecz ma się również w przypadku Loli-Loli. Można by sądzić, iż po ślubie z o wiele starszym profesorem gimnazjum bohaterka ustępuje się i przyjmuje rolę pokornej i wiernej żony. Tak się jednak nigdy nie dzieje, gdy bohater ma do czynienia z typową *femme fatale*. Świeżo poślubiony mąż stacza się coraz bardziej. Zdradzony, ośmieszony i wzgardzony przez wszystkich wraca pewnej nocy do swej dawnej szkoły, jedynego miejsca, gdzie mógłby spokojnie skonać. Wydawało mu się, że możliwe jest siłą uczucia przywiązać do siebie ukochaną kobietę, lecz okazało się to jedynie złudzeniem.

Niedostępność wyrażona w *Kaprysie hiszpańskim* na poziomie fabularnym znajduje odzwierciedlenie w oprawie kostiumowej i charakterystyce. *Pomiędzy spojrzeniem Marleny Dietrich a kamerą piętrzą się przeszkody. Czasem są to tylko bardzo długie rzęsy, częściej maski, woale, szale i parasolki*³². Z kolei w *Mrocznym przedmiocie pożądania* Buñuela rolę przeszkody odgrywa noszony przez Conchitę pas cnoty.

Agnieszka Taborska w artykule poświęconym Marlenie Dietrich słusznie zauważa, iż w „*Kaprysie hiszpańskim*” von Sternberg przypomina nieustannie o tytule powieści Louÿsa i bawi się własnymi symbolami³³. Kukła pajaca, przedstawiająca ideę manipulowania drugą osobą, pojawia się w filmie dwukrot-

nie. Ale można mówić również o pewnego rodzaju manipulacji odnośnie do relacji: reżyser – aktorka. *Najprawdopodobniej moment decydujący w karierze Sternberga przychodzi wówczas, gdy kobieta fatalna, którą stworzył, poczyną przerażać jego samego i narzucać mu swą wolę*³⁴ – pisze Zbigniew Pitera. Ciągłe obsadzanie tej samej aktorki w tych samych rolach świadczy zatem o niemożności uwolnienia się Sternberga od szczególnego rodzaju fantazmatu kobiety, jakim jest postać *femme fatale*.

„Kobieta-pająk” – bohaterki filmów *noir*

Niezwykłą wyrazistością i nagromadzeniem postaci *Złych kobiet* charakteryzują się zwłaszcza filmy lat czterdziestych, zaliczane do tzw. kina czarnego. W odstępie zaledwie kilku lat na ekranie pojawiły się kuszące piękności o zwichrzonej i pokrętej naturze, kreowane przez aktorki takie jak Mary Astor, Barbara Stanwyck, Lana Turner, Rita Hayworth czy Claire Trevor. Wszystkie one wyróżniały się niepospolitą urodą, ale też niebezpiecznym dla mężczyzn charakterem. Filmy z ich udziałem wryły się głęboko w pamięć widzów. Nie zawsze pamięta się, jakie fabuły opowiadały, lecz wrażenie, jakie wywierały ich główne protagonistki, przeciwstawia się upływającemu czasowi.

Wcieleniem ciemnych stron ludzkiej osobowości, na których koncentrują się „czarne” kryminały, staje się piękna i pociągająca kobieta, skupiająca uwagę bohatera, a zatem i widza. Do tej pory w filmach z bohaterką o cechach wampa podstawą do nieufności wobec kobiet w ogóle była ich destrukcyjna siła erotyczna, trudna do okiełznania, która sprowadzała nieszczęście na mężczyzn – mężów, kochanków i adoratorów. W filmach czarnej serii, oprócz niszczącej namiętności, pojawia się również motyw przestępstwa (nierzadko morderstwa) inicjowanego przez kobietę lub popełnianego przez nią samą (Phyllis z *Podwójnego ubezpieczenia* zabija męża, podobnie czyni też Cora z filmu *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*).

Fabuły filmów *noir* z udziałem wampa są z góry możliwe do przewidzenia. Piękna kusicielka uwodzi mężczyznę, aby zrealizować przy jego pomocy swój niegodny plan, a następnie próbuje, na ogół skutecznie, zniszczyć swą ofiarę, *bowiem kobiecość, świadoma siebie i swej seksualnej władzy nad mężczyzną, jest żywiołem groźnym, który niesie zagładę i śmierć, jeśli nie zostanie w porę poskromiony*³⁵.

Cechy, jakimi charakteryzują się *Złe kobiety* kina „czarnego”, widoczne są już w pierwszym dziele tego nurtu – *Sokole maltańskim* Johna Hustona według powieści Dashiella Hammetta pod tym samym tytułem.

Akcja tego detektywistycznego thrillera rozgrywa się wokół legendarnego posążka sokoła o ogromnej wartości, którego chęć posiadania motywuje wszelkie, nie zawsze godne naśladowania poczynania bohaterów. *Z tego powstają marzenia* – mówi w ostatniej scenie Sam Spade, prywatny detektyw grany przez Humphreya Bogarta. Poprzez tę złotą, powlekaną czarną emalią figurkę, ukazuje się naszym oczom cała gama ludzkich niegodziwości, poczynawszy od chciwości i okrucieństwa, a na zbrodni z premedytacją skończywszy. Aby ją zdobyć, bohaterowie nie cofają się bowiem przed niczym, przedkładając wartość sokoła nad życie człowieka.

Jedną z osób biorących udział w pościgu za złotą statuetką jest Brigid O'Shaughnessy, którą kreuje Mary Astor. Opisując tę postać, Harvey R. Greenberg pisze: *Brigid i sokół są sobie pokrewni; błyszczące, drapieżne ptaki, które przechodziły z rąk do rąk, obiecując każdemu z kolejnych właścicieli władzę, lecz ofiarowując tylko ruinę i zniszczenie*³⁶. Jak wynika zatem z powyższej charakterystyki, Brigid O'Shaughnessy jest kobietą fatalną *par excellence*. Jest kusząca (ulega jej główny bohater, a jedna ze scen sugeruje nawet seksualne zbliżenie tej pary), ale i zarazem niezwykle niebezpieczna. Musi zatem zostać odpowiednio potraktowana na końcu filmu. *Zabiłaś Archera i poniesiesz za to karę* – mówi Sam bez żalu, oddając ją w ręce policji. Pomszczenie śmierci kolegi nie tłumaczy jednakże jego działań. Spade od samego początku wie, że nie może ufać Brigid i bierze pod uwagę jej ewentualny udział w zbrodni. Dlatego wyznanie, iż *kiedy zabijają ci współnika, musisz coś z tym zrobić*, nie jest przekonujące dla widza. Wyjaśnienie postawy Spade'a przynosi klasyczny już dziś tekst Janey Place *Kobiety w kinie czarnym: Zła kobieta czarnego kina posiada (...) dostęp do swej własnej seksualności (a tym samym do seksualności mężczyzn) i do władzy, którą ów dostęp umożliwia*³⁷. Obawiający się utraty własnej tożsamości bohater musi zniszczyć Brigid, zanim ta zniszczy jego. *Ideologiczne działanie mitu (absolutna konieczność kontroli nad silną, atrakcyjną seksualnie kobietą) zostaje osiągnięte poprzez ukazanie jej niebezpiecznej władzy, przerażających tego rezultatów, a następnie zniszczenie zagrożenia*³⁸. Potwierdzeniem tego są słowa Spade'a: *Jeśli ci odpuszczę, będziesz miała mnie w garści do końca życia i nie dam ci się zwodzić choćby dlatego, że jesteś zbyt pewna swego*.

Jeśli by z tej perspektywy rozpatrywać *femme fatale* *Sokoła maltańskiego*, będzie się ona jawić jako wytwór męskiej fantazji definiowany przez jej budzącą lęk seksualność. *To raczej symbol niż kobieta z krwi i kości* – pisze o postaciach kobiecych w filmie czarnym Alicja Helman. *Wszystkie one działają destrukcyjnie i zniewalająco swą niezwykłą urodą, wylaniają się znikąd i przepadają jak unicestwione wampiry. Inwazja tego typu postaci, pozbawionych uczuć, ucieleśniających nienasycony seksualizm, jest rezultatem mizoginicznego urazu, którego doświadczyli mężczyźni powracający z wojny*³⁹. Marjorie Rosen podobnie tłumaczy nagle pojawienie się tylu tego typu postaci. Winna jest temu coraz większa władza ekonomiczna i socjalna kobiet po drugiej wojnie światowej. *Od tego czasu Złe kobiety grały same siebie, a Hollywood dało nam Brigid Mary Astor w „Sokole maltańskim”, Lanę Turner w „Listonosz dzwoni zawsze dwa razy”, Bette Davis w „Tym naszym życiu”*⁴⁰ – pisze Rosen. Filmy te mówią zatem więcej o strukturze męskiej psychiki niż kiedykolwiek w całej historii kina. Podobnie jak modernistyczne malarstwo i literatura są wrażliwym sejsmografem, który notuje wstrząsy i napięcia wywołane przez walkę płci⁴¹.

Femme fatale w świetle teorii feministycznej

Mary Astor zapoczątkowała w kinie czarnym serię niebezpiecznych kobiet odznaczających się niezwykle okrucieństwem i brutalnością, ale też atrakcyjnością seksualną. Kolejne filmy pójdą tym tropem, wyjaskrawiając te cechy i obdarzając swoje bohaterki jeszcze większym wdziękiem, który starają się również umiejętniej pokazać. By dostrzec, w jaki sposób walka płci jest przekładana

na język filmowy, konieczne będzie przyjrzenie się pozostałym postaciom kobiecym w filmach tego nurtu. Podążając śladem klasycznych już dzisiaj tekstów poruszających tę kwestię, chciałabym się skupić na wizerunku *femme fatale* tworzonym przez film *noir* i usytuowanym w patriarchalnym porządku społecznym.

Jak utrzymują feministki, kultura Zachodu ogranicza kobietę do wartości ekspozycyjnych, konstytuując tym samym jej status bycia wyłącznie przedmiotem męskiego oglądu. Ruch feministyczny od początku przeciwstawia się temu porządkowi, kwestionując zasady przedstawiania kobiecej tożsamości w sztuce figuratywnej. Dokonany w 1914 roku przez jedną z sufrażystek atak na *Wenus z lustrem* Velázqueza szybko przekonał wojujące feministki, iż agresja wymierzona w istniejące w kulturze teksty nie może przynieść pożądaných rezultatów. Należało raczej zniszczyć ich podstawę – uznane wartości, a przede wszystkim tradycję męskiego spojrzenia.

Te same zarzuty co tradycyjnej sztuce figuratywnej feministyczna krytyka stawia klasycznemu kinu hollywoodzkiemu, do którego film *noir* niewątpliwie się zalicza. Bowiern *ciało kobiece jest ulubionym obiektem voyeryzmu kamery*⁴².

Laura Mulvey, autorka jednego z najczęściej cytowanych dziś tekstów feministycznych *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, dostrzega w filmie hollywoodzkim specyficzny sposób prowadzenia narracji, przez który dostarcza się męskiemu widzowi przyjemności oglądania. Do zdemistyfikowania go posłużyła Mulvey teoria psychoanalityczna, a właściwie jedna z jej tez, mówiąca o tym, iż kobietą rządzi brak i jednocześnie lęk przed kastracją. W tak skonstruowanym przez ideologię patriarchalną obrazie dla kobiety nie istnieje żadna alternatywa. Niemożliwa jest zatem wypowiedź o kobiecej tożsamości w dyskursie innym niż fallocentryczny. Pozostaje jedynie *rozedrzeć tę sieć badając patriarchy metodami, których sam dostarcza*⁴³. Analiza psychoanalityczna jest jedną z nich. Pozwala uderzyć w przyjemność patrzenia, jaką oferuje nam kino: *Powiada się, że analiza psuje przyjemność i niszczy piękno (...) Trzeba zaatakować satysfakcję i utwierdzenie ego stanowiące dotychczas szczytowy punkt historii kina. Trzeba to zrobić nie gwoili tworzenia nowej przyjemności (...) ale po to, by otworzyć drogę do totalnej negacji rozkoszy i dosytu narracyjnego filmu fabularnego*⁴⁴ – stwierdza Mulvey.

Zasady funkcjonowania obrazów kobiety w kulturze Zachodu uwidacznia doskonale kino czarne. Podążając tropem artykułu Mulvey, spróbujmy przyrzeć się dokładniej kobiecym bohaterkom w tych filmach. Punktem wyjścia będzie cytata z powyższego tekstu, zgodnie z którym *oczy mężczyzny rzutują swe fantazje na postać kobiecą odpowiednio stylizowaną. Na kobiety się patrzy i równocześnie przedstawia się je w tradycyjnej roli ekshibicjonistek, przy czym ich wygląd zakodowany jest tak, by wywierał silne wrażenie wzrokowe i erotyczne*⁴⁵.

O tym, iż mężczyzna jest władcą spojrzenia, kobieta zaś jedynie tą, którą się ogląda, przekonują sceny filmowe będące prezentacją bohaterek. Za przykład posłużą tutaj filmy *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* i *Podwójne ubezpieczenie*. Przynoszą one w miarę jednolity wizerunek *femme fatale* obowiązujący w kinie lat czterdziestych. Spróbujmy dokładniej określić jego wyznaczniki. Jednym z nich jest, iż wizerunek ten nie jest nigdy dany nam wprost, lecz zapośredniczony jest przez wiele elementów, do których zalicza się między innymi punkt widzenia bohatera. To z jego perspektywy możemy oglądać postać kobiecą.

W konsekwencji jedyną możliwą postacią, z jaką widz może się identyfikować, staje się główny bohater. Mechanizm ten ukazuje dobitnie film Taya Garnetta *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*. Scena, w której Frank Chambers (John Garfield) po raz pierwszy widzi Corę (Lana Turner), żonę właściciela gospody, w której pracuje, została zaprezentowana widzowi z jednego tylko punktu widzenia, jakim jest punkt widzenia Franka. Podobnie kamera śledzi stojącą na szczycie schodów, osłoniętą tylko rękawiczką kąpielowym Phyllis (Barbara Stanwyck) z *Podwójnego ubezpieczenia*.

Obok spojrzenia bohatera, które pośredniczy w ukazywaniu wizerunku kobiety fatalnej, istnieją także pewnego rodzaju ekspozycje poprzedzające jej całościowy obraz. Jedną z nich jest związany z daną postacią rekwizyt, pełniący również rolę fetysza. W *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* będzie to tocząca się po podłodze szminka Cory. W *Podwójnym ubezpieczeniu* elementem szczególnie koncentrującym uwagę bohatera jest wygrawerowana bransoletka na nodze Phyllis, o której Bette Davis powie po latach, iż miała więcej erotyzmu niż wszystkie przesycone seksem sceny ze współczesnych filmów.

Jednakże ekspozycje te nie muszą wcale łączyć się ze zmysłem wzroku. W *Podwójnym ubezpieczeniu* równie istotny jest bowiem zapach perfum, z którym Walter będzie kojarzyć bohaterkę. Z kolei w *Gildzie*, zanim ujrzymy wyłaniającą się spod kaskady włosów piękną twarz Rity Hayworth, bohater usłyszy najpierw jej śpiew. Na długo pozostanie on później w jego pamięci.

Jak pisze Janey Place, w filmie *noir kobietę definiuje jej seksualność*⁴⁶, zatem ubiór, makijaż oraz sposób zachowania się muszą zostać poddane obróbce, tak aby jej siła i zmysłowa materia wizualna⁴⁷ wywarła trwałe wrażenie na widzu. Erotyczna atrakcyjność jest bowiem głównym narzędziem wampa w walce o władzę. Do jakiego stopnia film hollywoodzki lat czterdziestych wykorzystuje tę cechę, uwidacznia zestawienie czterech adaptacji powieści Jamesa M. Caina *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*⁴⁸. Każda z nich przynosi inny wizerunek centralnej postaci – Cory Smith. Najbardziej zbliżona do stereotypu *femme fatale* jest Cora z filmu Taya Garnetta z 1946 roku. Niewiele ustępuje jej wcześniejsza Corinne Luchaire z *Ostatniego zakrętu* Pierre'a Chenala (1939), lecz reprezentuje nieco subtelniejszy wzorec *femme fatale*. Zupełnie odmienny obraz prezentują dwie pozostałe adaptacje – Luchino Viscontiego *Opętanie* (1942) i współczesna, w reżyserii Boba Rafelsona pod tym samym tytułem co film Garnetta. Cora jest tutaj typową gospodynią domową, krzątającą się po kuchni, bez odrobiny makijażu czy zwracających uwagę strojów. Kreując ją Jessikę Lange w najnowszej ekranizacji dzieła Caina cechuje wprawdzie erotyzm, ale jest to raczej prymitywna siła, nie okryta kulturowymi wzorami zachowania. Ze wszystkich tych aktorek jedynie Lana Turner (film Garnetta) uosabia typ *femme fatale par excellence*. Jej niezwykle urok seksualny na długo pozostaje w pamięci widza. Składają się na niego nie tylko długie nogi, zgrabna sylwetka czy wyzywający makijaż, ale również specyficzny chód oraz zimny i pogardliwy sposób bycia. *Kreacja Lany Turner jako złej heroiny przerasta postać zwykłej „oberżystki” z przydrożnej tawerny na południu Stanów Zjednoczonych*⁴⁹ – pisze Jarosław Twardosz. Nawet zmywając naczynia, jest niezwykle zmysłowa.

W próbie odtworzenia obrazu kobiety fatalnej najpierw przychodzi na myśl z pewnością kolorystyka czerni i czerwieni. Pierwsza kojarzy się z ciemnymi

siłami, które uosabia *femme fatale*, druga – z wpisaniem w jej naturę wampiryzmem. Na ten funkcjonujący w masowej wyobraźni stereotyp wampa niewątpliwie miała wpływ sztuka modernizmu, a zwłaszcza twórczość Gustawa Klimta. Jego obraz zatytułowany *Judyta* utrwalił ikonografię tego typu postaci, na którą złożyły się między innymi czarne włosy okalające bladą twarz; podkrążone oczy; czerwone, rozchylone usta odsłaniające białe zęby oraz podkreślająca kształty czarna suknia ozdobiona klejnotami.

Kobieta fatalna lat czterdziestych przejmując niektóre cechy ikonografii modernistycznej, ale jest o wiele łagodniejszą wersją wampa. Podstawową zmianą, jaką wprowadza, okazuje się zachwianie wymowy symboliki koloru. Bohaterka filmów *noir* czuje się bowiem doskonale zarówno w jasnych, jak i w ciemnych strojach. Zwróćmy na przykład uwagę na Corę Lany Turner w *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*, a przekonamy się, iż ulubionym kolorem tego czarnego charakteru jest biel. Również zepsuta do cna Phyllis z *Podwójnego ubezpieczenia* i Velma z *Żegnaj, laleczko* preferują jasne stroje, z którymi harmonizują ich blond fryzury. Do tych wizerunków nawiąże nieco później Orson Welles w swojej *Damie z Szanghaju*, zmieniając naturalny kolor włosów swojej żony – Rity Hayworth – i równocześnie odtwórczyni głównej roli kobiecej w tym filmie.

Do stałych atrybutów wszystkich bez wyjątku wymienionych w tym rozdziale postaci *Złych kobiet* można zaliczyć papieros, a nierzadko też broń, które – zgodnie z teorią psychoanalizy – są symbolami fallicznymi. Papieros to również jeden z elementów wspólnych wszystkim wampom w całej historii kina, począwszy od Thedy Bary i Louise Brooks, a na Sharon Stone skończywszy. Ikonografia przemocy, jak określa te dwa symbole Janey Place, świadczy o tym, iż bohaterka filmu czarnego samym już pojawieniem się niszczy zastany układ patriarchalny, próbując odebrać mężczyźnie jego władzę i siłę. Wizualnym tego wyrazem jest sposób, w jaki dominuje ona nad kompozycją kadru. Stanowi jego centrum, zazwyczaj umieszczona w środku kadru i na pierwszym planie, lub też głębia ostrości uwidacznia ją w tle⁵⁰. Dlatego też fabuły filmów omawianego tutaj nurtu zmierzają zawsze w kierunku przywrócenia ustalonego porządku, służą ponownemu zdefiniowaniu męskiej tożsamości i utwierdzeniu roli mężczyzny w społeczeństwie⁵¹. Aby przejąć na nowo władzę, bohater musi ukarać *femme fatale*, najczęściej śmiercią (*Podwójne ubezpieczenie*, *Żegnaj laleczko*, *Dama z Szanghaju*), ponieważ sprowadzenie jej na właściwą drogę przez miłość i małżeństwo nie jest w tym przypadku możliwe. Wyjątek stanowi Gilda z filmu Charlesa Vidora, która jak pisze Piotr Jakubowski, jedynie gra *Złą kobietę*, a nie jest nią naprawdę i z tego też powodu zostanie oszczędzona na końcu filmu.

Wnioskiem, jaki nasuwa się z powyższych analiz wyszczególnionych filmów *noir* jest niewątpliwie stwierdzenie, że obrazy kobiet w tych dziełach, podobnie do wcześniejszych wizerunków wampów z lat dwudziestych i trzydziestych, są naznaczone męskimi fantazjami, bo czy *gdziekolwiek poza wyobraźnią mężczyzny mogłaby narodzić się kobieta, która wygląda i zachowuje się tak, jak bohaterki hollywoodzkiego kina? Kobieta, która wydaje się składać z długich nóg, wpółobnażonych piersi, jedwabiem opiętych bioder, rozpuszczonych włosów i rozchylenia ust?*⁵² – stawia pytanie Alicja Helman. Feministki uznały ten obraz za przejaw dyskryminacji wtłaczającej kobiecość w ściśle określone ramy, zgodne z normami kultury patriarchalnej. Kino czarne stało się więc dogodnym polem



Gilda, reż. Charles Vidor (1946)

feministycznych analiz, gdyż w sposób najbardziej wyraźny manifestuje zastany układ społeczny. Jak stwierdza Claire Johnson w artykule zatytułowanym *Kino kobiece jako kino buntu*, ten stereotypowy wizerunek kobiety wynika po części z tego, iż ikonografia jako szczególny rodzaj znaku i wyznacznik gatunkowej identyfikacji czerpie z określonych konwencji, aby ułatwić komunikację tekstu filmowego z widzem, niemniej jednak fakt znacznie większego zróżnicowania ról męskich niż kobiecych łączy się już z ideologią seksistowską i podstawową opozycją, w myśl której mężczyźni lokuje się w obrębie historii, a kobiety traktuje się jako ahistoryczne i wieczne⁵³.

Kryzys męskości? Kobieta fatalna w kinie współczesnym

Gdy w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych dobiega końca okres świetności kina „czarnego”, kończy się z nim równocześnie epoka filmowego wampa. Nie znika on jednakże z ekranu zupełnie. Motyw ten pojawiać się będzie jeszcze

sporadycznie, zarówno w produkcjach hollywoodzkich, jak i europejskich. Pewne jego cechy można odnaleźć na przykład w *Windą na szafot* Louisa Malle'a, choć bohaterka grana przez Jeanne Moreau różni się od *femmes fatales* znanych z filmów kryminalnych lat czterdziestych. Mimo, iż przyczynia się do śmierci swojego męża i czyni to z podobną bezwzględnością jak Barbara Stanwyck w *Podwójnym ubezpieczeniu* czy Lana Turner w *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*, kierują nią zupełnie odmienne uczucia, wśród których największą rolę odgrywa miłość do innego mężczyzny.

Nowy wzorzec kobiecości kreują teraz filmy europejskie, zwłaszcza francuskie spod znaku Nowej Fali, dając nam postacie takie jak Julietta z *I bóg stworzył kobietę* Rogera Vadima, Marianna z *Szalonego Piotrusia* i Patrycja z *Do utraty tchu* Jean-Luc Godarda. Znają one świetnie strategię uwodzenia, ale nie są to nowe *femmes fatales*. Bardziej wolne, bardziej szalone, potrafią same pokierować własnym życiem i nic nie jest w stanie przeszkodzić im w dążeniu do wytyczonych celów.

Do *kobiety fatalnej* nawiąże dopiero kino lat dziewięćdziesiątych, choć już na początku lat osiemdziesiątych można znaleźć kobiece sylwetki tego typu. Lawrence Kasdan w debiutanckim *Żarze ciała* (1981) daje wyraz fascynacji kinem *noir* przenosząc schemat znany z *Podwójnego ubezpieczenia* i *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*. Główna postać kobieca *Żaru ciała* ma wszystkie cechy *femme fatale* opisane we wcześniejszej części rozdziału. Jest zatem niezwykle atrakcyjna seksualnie, ale zarazem egoistyczna i bezwzględna. *Wiem, że jestem zła* – mówi w jednej ze scen. Podobnie też jak jej poprzedniczki z lat czterdziestych doprowadza do zguby swojego kochanka.

Znacznie bardziej wyraziście walkę płci uwidacznia *Nagi instynkt* (1992) Paula Verhoevena, w którym parę głównych bohaterów zagrali Sharon Stone i Michael Douglas. W opinii Sharon Stone kreującej postać Catherine Tramell „*Nagi instynkt*” *pokazuje mężczyzn i kobiety jako dwa wrogie obozy, spozierające na siebie zza osłony wojennych okopów*⁵⁴. Stawka jest niebagatelna, gdyż chodzi o władzę, która dla mężczyzn stanowi podstawę porządku patriarchalnego, a tym samym jeden z głównych elementów konstytuujących męską tożsamość.

Dla interpretacji dzieła Verhoevena niezwykle istotny staje się kontekst lat dziewięćdziesiątych wraz z ich przewartościowaniami w dotychczasowym porządku społecznym i redefinicją męskości. Zobrazowane w nim zostały lęki i obawy wynikające ze zmieniających się ról mężczyzn i kobiet. Rywalizacja pomiędzy płciami na polu zawodowym dała o sobie znać już w latach czterdziestych pod postacią *Złej kobiety*, teraz jednakże przybiera o wiele ostrzejsze formy.

Współczesne kino reaguje na te przemiany, tworząc nowe wizerunki kobiet, nierzadko swymi umięśnionymi ciałami przypominające mężczyzn i dorównujące im również hardością charakteru (np. kreacja Demi Moore w *G.I. Jane* czy Sigourney Weaver w filmie *Obcy*). Z drugiej strony pojawiają się postacie kobiet zmysłowych uosabiające lęki mężczyzn i nawiązujące do *femme fatale* filmów *noir*. W walce posługują się tradycyjną kobiecą bronią, lecz od swych poprzedniczek różnią się większą agresją wobec mężczyzn i całkowitym brakiem zahamowań. Taka jest między innymi Catherine Tramell z *Nagiego instynktu*. Cechy jednego i drugiego typu kobiety łączy natomiast Meredith Johnson z filmu *W sieci* Barry'ego Levinsona (1994).

Nagi instynkt podzielił żeńską widownię na dwa odrębne obozy. Z entuzjazmem przyjęła go ta część widzów, która w wyposażonej w *męski umysł, ambicję, twórcze talenta, falliczny szpikulec do lodu oraz zmysłowy seksualizm*⁵⁵ Sharon Stone dostrzegła manifest „wyzwolonej” kobiecości. Nie zaakceptowały go natomiast niektóre feministki, wskazując na mizoginiczne naznaczenie bohaterki, gdyż jak pisze Kazimiera Szczuka, choć wizerunek kobiety w tym filmie wydaje się być *spełnionym snem feministek (...) w istocie jest jednak raczej sennym widziadłem mężczyzn, tworem sztucznym, gdyż wysnutym z ich wyobraźni*⁵⁶.

Rozpatrywanie kreowanej przez Sharon Stone bohaterki w filmie Verhoevena jako wcielenia męskich fantazmatów zmusza do porównań z filmowymi postaciami tego typu kina lat czterdziestych. W jakim stopniu odzwierciedla ona zatem stereotyp *femme fatale*?

Przede wszystkim zwraca uwagę jej *dostęp do własnej seksualności, a tym samym do seksualności mężczyzn*⁵⁷, z którego czerpie siłę. Cecha ta, wymieniana przez Janey Place w kontekście wizerunku kobiety w kinie czarnym, została w *Nagim instynkcie* wyolbrzymiona (a może nawet sparodiowana?). Catherine Tramell potrafi doskonale posługiwać się tą bronią, odwracając obowiązujący do tej pory schemat: podporządkowujący (mężczyzna) – podporządkowany (kobieta). To ona wyznacza reguły gry, upatruje wcześniej ofiarę i zdobywa ją. Sceną, która ilustruje doskonale przewagę bohaterki nad płcią przeciwną, jest najczęściej analizowana w filmowych publikacjach scena przesłuchania w komisariacie policji. Catherine wyjaśnia w niej bez skrępowania, jakiego rodzaju więzi łączyły ją z zamordowanym muzykiem. *Lubię takich mężczyzn, mężczyzn, którzy dają mi przyjemność* – stwierdza bohaterka, ukazując równocześnie brak bielizny pod jasną, obcisłą sukienką

Jednakże kolejne sceny filmu przynoszą niespodziankę. Ikonografia tej współczesnej *femme fatale* nie jest bowiem tak jawnie seksualna jak ikonografia jej poprzedniczek. Obywa się ona bez rozcięć, dekolotów i wyraźnego makijażu. Żadnej czerni, czerwieni ust i paznokci, za to dużo jasnych barw: bieli i beżu. *Czarny charakter w jasnej oprawie (...). Sprytnie*⁵⁸ – konstatuje Douglas Thompson. Demoniczne bohaterki kina lat czterdziestych również preferowały tego rodzaju kolorystykę, tak jakby chciały ukryć swój prawdziwy charakter, lecz ich seksualność była o wiele bardziej wyeksponowana. A mimo to Catherine uwodzi mężczyzn i jest przez nich postrzegana jako kobieta niezwykle atrakcyjna. Wystarcza samo jej spojrzenie, odpowiednia poza i cięty język. Być może nie potrzebuje ona tych wszystkich atrybutów kobiecości, gdyż seks został pokazany w tym filmie aż nazbyt dosłownie? W istocie *„Nagi instynkt” jest przede wszystkim „erotycznym”, a dopiero potem „thrillerem”*⁵⁹.

*Świat „Nagiego instynktu” to świat widziany oczami detektywa. Jego uwaga skupia się przede wszystkim na Catherine, obiekcie zaślepiającego pożądania*⁶⁰ – twierdzi Kazimiera Szczuka. Potwierdza tę opinię fakt, iż jest ona pokazywana wyłącznie w tych momentach, kiedy patrzy na nią Nick. Pojęciem pomocnym do opisanego sposobu filmowania tej postaci mogłoby być pojęcie voyerizmu. Catherine jest bowiem cały czas obserwowana przez bohatera. Ale w odróżnieniu od *femme fatale* filmu *noir* nie zamierza stać się jedynie biernym przedmiotem jego spojrzenia. Kiedy Nick podgląda ją, jak się rozbiera, ona gasi światło. Kiedy próbuje dojrzeć ją przez przeszkłone drzwi, ona zaskakuje go, otwierając je. W innej znów scenie, na dyskotecce, zamyka przed nim drzwi, aby nie mógł

patrzyć, jak się całuje ze swą przyjaciółką Roxy. Gdy z kolei Nick śledzi jej samochód, ona przyśpiesza i gubi go w jednej z uliczek. Interesująca pod tym względem jest zwłaszcza scena przesłuchania. Catherine wystawiona w niej na pokaz, *aby podziwiali ją i cieszyli się nią mężczyźni*⁶¹, stara się jednakże kontrolować swój wizerunek, eksponując swoją seksualność i odwzajemniając kierowane na nią spojrzenia.

Badacze współczesnej kultury zwracają uwagę, iż wskutek rozwoju feminizmu na początku lat siedemdziesiątych następuje zakwestionowanie tradycyjnego modelu męskiej tożsamości. Przejawia się ono w przełamywaniu tradycyjnego kodu przedstawiania płci, zgodnie z którym kobieta była obiektem przyciągającym męskie spojrzenie. Coraz częściej można zaobserwować przykłady, kiedy to mężczyzna jest przedmiotem, na który pada wzrok widza. Píše o tym między innymi Andrew Wernick⁶² w artykule poświęconym współczesnej reklamie. To na jej obszarze owe przewartościowanie w wizerunku płci są najbardziej widoczne.

Podobnie rzecz ma się w filmie Verhoevena. Postać detektywa kreowanego przez Michaela Douglasa (wybór aktora do tej roli nie wydaje się przypadkowy) stanowi przeciwwagę dla kobiety jako biernej ikony. Świadczy o tym scena przesłuchania Nicka, w której przyjmuje on poniekąd pozycję Catherine. Widzimy tutaj Michaela Douglasa siedzącego naprzeciw garstki policjantów (wśród nich jest także Beth, kochanka Nicka). Podobnie jak bohaterka najpierw sięga po papierosa i podobnie zostaje upomniany, że palenie jest w tym miejscu zabronione. Nick odpowiada słowami Catherine: *Czy ma pan zamiar oskarżyć mnie o palenie?*

Ale i w pozostałych scenach filmu koncentruje on uwagę w sposób zbliżony do tego, w jaki czyni to główna bohaterka (nie oznacza to oczywiście, że przekreślona zostaje w ten sposób fetyszizacja kobiety; zarówno w reklamie, jak i w omawianym tu filmie współistnieją ze sobą stare i nowe podejście do kwestii płci). Można by nawet mówić o pewnym odwróceniu ról oraz o tym, że to nie bohaterka staje się obiektem obserwacji (*Miej ją na oku* – mówi jeden z policjantów do Nicka), lecz jest nim sam bohater. *Ona wie o mnie wszystko* – stwierdza Nick. Catherine śledzi każdy jego krok, zbiera artykuły prasowe na jego temat, które później wykorzystuje w swojej książce; ma również dokładne informacje o prywatnym życiu detektywa, włączając w to tak drobne szczegóły, jak sposób zdrabniania jego imienia przez żonę.

Redefinicję męskości można zauważyć również w późniejszym o dwa lata dziele Barry'ego Levinsona *W sieci*. Świat przedstawiony w tym filmie jest światem, w którym odwrócone zostały tradycyjne role mężczyzn i kobiet, w tym między innymi schemat erotycznej dominacji oparty na wzorze: dominujący (mężczyzna) – podporządkowany (kobieta). Fabułę filmu można streścić następująco: główny bohater, Tom Sanders (Michael Douglas), jest seksualnie molestowany przez swoją szefową – Meredith Johnson (Demi Moore). Kobieta ma władzę i wykorzystuje ją do własnych celów. Mężczyzna od niej zależny musi pozostać uległy i wykonywać wszelkie polecenia przełożonej.

Postać kreowana przez Demi Moore jest wizualnym wyrazem lęku przed dezintegracją męskiej tożsamości. Utracony awans na rzecz kobiety (a tym samym i władza) sprawia, iż odtąd bohater nie czuje się już stuprocentowym mężczyzną, a jego dotychczasowa wizja świata legnie w gruzach. Nic więc dziwnego, iż ikonografia i sposób przedstawiania Meredith nawiązuje do okresu w historii filmu, kiedy kobie-

ty były szczególnie niebezpieczne. Uwagę widza zwracają zwłaszcza jej czarne pantofle na wysokim obcasie, ukazane w zbliżeniu, kiedy pierwszy raz pojawia się ona w filmie. *Pantofelki na wysokich obcasach nie są (...) elementem stroju takim jak inne. (...) Służą nie do chodzenia po prostu (są bardzo niewygodne), lecz do tego, by kobieta mogła podkreślić piękno swoich nóg. Ubiera się w ten sposób, by się podobać, uwydatnić swoją seksualność, „zaatakować” mężczyznę swymi wdziękami. Strój kobiety jest więc jakby „bronią”, za pomocą której dokonuje „podboju”, zdobywa mężczyznę. Lecz ta militarna taktyka nie przystoi Dziewczynie Uczciwej, posługuje się nią wyłącznie wamp*⁶³ – pisze Alicja Helman.

Kolejną sceną, w której została zaakcentowana atrakcyjność seksualna bohaterki, jest scena w toalecie. Widzimy najpierw w zbliżeniu usta, wypełniające cały kadr, po czym kamera odjeżdża, ukazując stojącą naprzeciw lustra i poprawiającą makijaż Meredith. W opinii Janey Place *niezależność, której szukają bohaterki filmów czarnych, często prezentowana jest w warstwie wizualnej jako narcyzm: kobieta patrzy na własne odbicie w lustrze*⁶⁴.

Jednakże jest coś w ikonografii tej *femme fatale*, co odróżnia ją od bohaterek kina *noir*. Meredith ma subtelnie muskularne ciało. *Baba godzinę siedzi w siłowni* – mówi Tom, dobrze zdając sobie sprawę, z jak trudnym przeciwnikiem ma do czynienia. Bohaterka odznacza się wprawdzie cechami dawnych wampów, lecz jest również obrazem „kobiety nowej”, która stopniowo wkrada się w sfery dotychczas zarezerwowane wyłącznie dla mężczyzn (sport i kariera zawodowa były jej poprzedniczkom zupełnie obce). Symbolem tego nowego rodzaju kobiecości jest pusta lodówka z mrozącym się szampanem. *Widać, że zawsze ma pełną lodówkę* – komentuje Meredith zdjęcie żony Toma reprezentującej jeszcze tradycyjną rolę gospodyni domu. *W mojej jest tylko szampan i pomarańcza* – stwierdza.

Współczesne kobiety stanowią zagrożenie dla mężczyzn – takie wydaje się przesłanie filmu *W sieci*. *Są silniejsze, mocniejsze i nie grają fair. Krok naprzód w ewolucji naszego gatunku. Jak amazonki zachowają kilku dla spermy, resztę wymordują* – mówi jeden z przyjaciół Toma. Paradoksalnie, jedynie ze strony kobiet właśnie bohater może oczekiwać pomocy. Oparciem w trudnych chwilach jest dobra i gotowa do poświęceń żona, mądra pani prawnik, a przede wszystkim ukrywająca się pod pseudonimem „przyjaciół”, umiejąca przewidzieć ruchy przeciwnika Stephanie Kaplan. W finale filmu *Zła kobieta* zostanie ukarana, ale bohater nie odzyska upragnionego stanowiska. Otrzyma je stateczna Stephanie. W ten sposób zachowana została polityczna poprawność filmu i złagodzona jego antyfeministyczna wymowa.

Zanalizowane tutaj filmy są jaskrawym przykładem projektowania męskich lęków na postaciach kobiece. Przyczyną tego zjawiska jest niewątpliwie ekspansja kobiet na rynku pracy. Począwszy od lat osiemdziesiątych liczba zatrudnionych kobiet stale wzrasta. Ale nie tylko to decyduje o tym, że współczesny mężczyzna czuje się zagrożony. Odpowiedzialność za ten stan rzeczy ponosi również feminizm (podważenie obrazu mężczyzny jako *macho*), reklama i uniformizacja. Przewartościowania dokonujące się w sferze płci sprawiły, że zakwestionowaniu uległa teza, iż kobieta jest jedynie spektaklem tworzoną dla przyjemności mężczyzn. Coraz częściej w kinie współczesnym obserwujemy sytuacje wręcz odwrotne. Na kobiety, owszem, patrzy się jeszcze z przyjemnością, o której pisała Laura Mulvey, lecz w podobny sposób ogląda się również mężczyzn. *Jeżeli*

kobieta patrzy – przedstawienie prowokuje – kastracja wisi w powietrzu⁶⁵ – twierdzi Stephen Heath. Patrząca kobieta w kinie lat dziewięćdziesiątych wywołuje strach i poczucie zagrożenia. Przykładem jest tutaj film *W sieci*. Zamiana ról i sytuacja, w której zarówno mężczyzna, jak i kobieta stają się obiektem pożądania, stawia pod znakiem zapytania podstawy męskiej tożsamości. Kino jak lustro odzwierciedla przemiany we współczesnym świecie, w tym również tendencje do ujednolicania się ról kobiet i mężczyzn.

Inną refleksją narzucającą się przy analizie wyżej wymienionych filmów jest to, iż są one oznaką filmowego postmodernizmu (zwłaszcza *Żar ciała i Nagi instynkt*). Świadczą o tym nie tylko przewartościowanie w sferze płci, ale i dokonywane przez twórców trawestacje istniejących tekstów kultury, w tym wypadku filmów *noir*. Odwołania do kina czarnego funkcjonują na zasadzie wyolbrzymienia i parodii jego najbardziej charakterystycznych cech, także cech postaci filmowych. W tym kontekście można by mówić nie tyle o powrocie *femme fatale* we współczesnym kinie, lecz raczej o pewnego rodzaju grze z widzem, który doskonale zna konwencje gatunkowe.

ZOFIA HADAMIK

¹ I. Kolasinśka, *Ewa i Maria: dwa oblicza kobiet Louisa Buñuela*, w: *I film stworzył kobietę*, red. G. Stachówna, Kraków 1999, s. 99.

² E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 219.

³ Tamże, s. 106.

⁴ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 8-12.

⁵ M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 1974, s. 168.

⁶ Tamże, s. 170.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 198.

⁹ Tamże, s. 199.

¹⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne*, w: *też: Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 237.

¹¹ M. Praz, dz. cyt., s. 273.

¹² „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 2000, nr 106, s. 14.

¹³ Tamże, s. 21.

¹⁴ Cyt. za: Z. Pitera, *Diabeł jest kobietą*, Warszawa 1989, s. 33.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ T. Elsaesser, *Louise Brooks, Pabst i Puszka Pandory*, tłum. H. Krogulska, w: *G.W. Pabst*, red. G. M. Grabowska, R. Prokurat, Warszawa 1995, s. 135.

¹⁷ Tamże, s. 136.

¹⁸ L. Brooks, *Pabst i Lulu*, tłum. M. i A. Chajewscy, w: tamże, s. 159.

¹⁹ T. Elsaesser, dz. cyt., s. 133.

²⁰ Z tego punktu widzenia analizuje *Puszkę Pandory* w artykule: *Louise Brooks...* Thomas Elsaesser. Lulu stanowi według niego ulotny obraz, który zarówno postaci filmowe, jak i utożsamiający się z nimi widzowie, starają się uchwycić. Jako zjawą, „gasnący wizerunek” jest więc doskonałym przykładem projektowania na ekran obsesyjnych obrazów podmiotu twórczego oraz wyrazem próby zdefiniowania istoty kobiecości.

²¹ A. Taborska, *Marlena – wieczny wamp. Czy to już tylko przeszłość kina?* „Kino” 1995, nr 6, s. 34.

- ²² Z. Pitera, dz. cyt., s. 153.
- ²³ D. Spoto, *Błękiny anioł. Życie Marleny Dietrich*, tłum. M. Krzewicka, Warszawa 1997, s. 82.
- ²⁴ M. Dietrich, *Jestem po to, by kochać mnie. Wspomnienia*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Warszawa 1993, s. 72.
- ²⁵ Z. Pitera, *Filmowy sezam*, Warszawa 1983, s. 190.
- ²⁶ K. T. Toeplitz, *Świat bez grzechu i jego obraz w filmie*, Warszawa 1966, s. 96.
- ²⁷ D. Spoto, dz. cyt., s. 87.
- ²⁸ Oryginalny tytuł tego filmu brzmi *The Devil Is a Woman* (*Diabeł jest kobietą*).
- ²⁹ A. Taborska, dz. cyt., s. 34.
- ³⁰ I. Kołasińska, dz. cyt., s. 105.
- ³¹ Tamże, s. 110.
- ³² A. Taborska, dz. cyt., s. 34.
- ³³ Tamże, s. 35.
- ³⁴ Z. Pitera, *Filmowy sezam*, dz. cyt., s. 185.
- ³⁵ A. Helman, *Feministki o kinie*, „Film na Świecie” 1991, nr 384, s. 10.
- ³⁶ H. R. Greenberg, *Sokół maltański – nawet paranoicy mają wrogów*, tłum. K. Haupt, w: *Sztuka filmowej interpretacji*, red. W. Godzic, Kraków 1994, s. 155.
- ³⁷ J. Place, *Kobiety w kinie czarnym*, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1991, nr 384, s. 53.
- ³⁸ Tamże, s. 56.
- ³⁹ A. Helman, *Film gangsterski*, Warszawa 1990, s. 72.
- ⁴⁰ M. Rosen, *Popcorn Venus How the Movies Have Made Women Smaller Than Life, w: Sexual Stratagems. The world of women in film*, Ed. P. Evens, New York 1979, s. 25.
- ⁴¹ M. Kornatowska, *Eros i film*, Łódź 1986, s. 10.
- ⁴² Tamże, s. 18.
- ⁴³ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 96.
- ⁴⁴ Tamże, s. 97.
- ⁴⁵ Tamże, s. 100.
- ⁴⁶ J. Place, dz. cyt., s. 51.
- ⁴⁷ Tamże, s. 60.
- ⁴⁸ Zob. J. Twardosz, *Cztery wcielenia Cory Smith*, w: *I film stworzył kobietę*, red. G. Stachówna, Kraków 1999.
- ⁴⁹ Tamże, s. 66.
- ⁵⁰ J. Place, dz. cyt., s. 56.
- ⁵¹ P. Jakubowski, *Obrazy kobiet w filmie „noir”*, w: *Gender – film – media*, red. E. H. Oleksy, E. Ostrowska, Kraków 2001, s. 27.
- ⁵² A. Helman, *Feministki o kinie*, dz. cyt., s. 9.
- ⁵³ C. Johnson, *Kino kobiece jako kino buntu*, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1991, nr 384, s. 14.
- ⁵⁴ Cyt. za: D. Thompson, *Sharon Stone*, tłum. B. Korzon, Katowice 1996, s. 107.
- ⁵⁵ K. Szczuka, *Dwuznaczny „Nagi instynkt”. Marzenie feministek o „nowej kobiecie” – sensym widziadłem mężczyzn?* „Kino” 1994, nr 4, s. 34.
- ⁵⁶ Tamże.
- ⁵⁷ J. Place, dz. cyt., s. 51.
- ⁵⁸ D. Thompson, dz. cyt., s. 119.
- ⁵⁹ K. Szczuka, dz. cyt., s. 35.
- ⁶⁰ Tamże.
- ⁶¹ L. Mulvey, dz. cyt., s. 102.
- ⁶² A. Wernick, *Poprawianie męskości*, tłum. M. Tkacz-Janik, „Opcje” 1996, nr 3, s. 46.
- ⁶³ A. Helman, *Pantofelki Marleny*, „Kino” 1990, nr 2, s. 30.
- ⁶⁴ J. Place, dz. cyt., s. 57.
- ⁶⁵ Cyt. za: K. Loska, *Kobieta i kino – kilka uwag o feministycznej teorii filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 25, s. 30.