

**Patrycja Włodek**

**Czarny kryminal Raymonda Chandlera w literaturze i filmie**

**Promotor: Prof. dr hab. Alicja Helman**

**Instytut Sztuk Audiowizualnych**

**Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej**

**Uniwersytet Jagielloński**

**Kraków 2011**

## Spis treści

<b>Wstęp</b>	<b>4</b>
<b>I. Od łamigłówek, zagadek i hieroglifów do Wielkiego, Złego Miejsca</b>	
- Duch czasu	11
- Narodziny gatunku kryminalnego	15
- Krystalizacja gatunku	22
- Powieści kryminalne Złotego Wieku	28
- <i>Hard-boiled fiction</i> – rewolucja w obrębie gatunku	39
- Amerykański koszmar	42
- Przemoc i zepsucie	45
- Bohater – <i>axis mundi</i>	51
- Samoświadomość	58
<b>II. „Zrobiłem swoje dla powieści kryminalnej” – czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze</b>	
- Raymond Chandler – „tajemnica wpływu”	62
<b>1. „On jest bohaterem, on jest wszystkim” – Philip Marlowe</b>	<b>65</b>
- W poszukiwaniu bohatera	72
- „Le Morte d'Arthur” – inspiracje	81
- „It wasn't a game for knights”	88
- „Nie jestem ani policjantem, ani donosicielem, ani sędzią”	97
- „Władza sądenia”	107
- „Tarzan na wielkim, czerwonym skuterze” – zamknięcie w formule	113
<b>2. „Mogłabym ci kupić cały świat, pod warunkiem, że byłby wart kupienia”</b>	
- świat przedstawiony	124
- „Szantażyści nie strzelają”	125
- „Rozgłos. Po prostu rozgłos. Każdy lepszy niż żaden”	131
- Bay City – korupcja instytucji	142
- „Jest czego pilnować w Idle Valley”	157
- „Wszystko to przez chciwość”	163

<b>3. „Ktoś musiał napracować się na tym tekstem. Ale ciężka praca nie zastąpi talentu” – chandleryzm</b>	<b>167</b>
- Prywatne „Ja”	173
<b>III. „Film jest potężnym przemysłem, nie tylko zaś sztuką, która poniosła klęskę” – czarny kryminał Raymonda Chandlera i kino</b>	<b>192</b>
<b>1. „Jestem pisarzem horyzontalnym” – praca w Hollywood</b>	<b>195</b>
- „Film jest sztuką. Mówię to mocno ściszone głosem”	207
- Sztuka adaptacji	210
- <i>Film-noir</i>	211
<b>2. „Odrobina ukrytego sadyzmu” – proza Chandlera na ekranie</b>	<b>218</b>
- Prawo serii – Falcon & Shayne	221
- Chandler i złote lata <i>film noir</i>	228
- Przełom – <i>Żegnaj laleczko</i> i <i>Podwójne ubezpieczenie</i>	230
- „Zobaczycie to dokładnie tak, jak ja to widziałem” – <i>Tajemnica jeziora</i>	245
- „Mocny nawet bez rewolweru” – <i>Wielki sen</i>	249
- <i>Wspaniałe dublon</i> i <i>The Unseen</i>	256
- Wpływ wojny – <i>Błękitna Dalia</i>	263
- „Hitchcock film must be all Hitchcock” – <i>Nieznajomi z pociągu</i>	267
- Chandler <i>post-noir</i> i <i>neo-noir</i>	270
- <i>Neo-noir</i> i <i>retro-noir</i>	271
- Marlowe współczesny	275
- Spojrzenie w przeszłość – <i>Marlowe</i> , <i>Żegnaj, laleczko</i> , <i>Wielki sen</i>	279
- Marlowe: „Prawdziwy loser” – <i>Długie pożegnanie</i>	286
- „Nirwana dla niezamożnych” – Chandler i telewizja	296
- Na marginesie – <i>Nouvelle Vague</i>	303
<b>IV Aneksy:</b>	
- Raymond Chandler – dzieła	307
- Bibliografia	310
- Kalendarium życia i twórczości Raymonda Chandlera	325

## Wstęp

Raymond Chandler napisał dwadzieścia dwa opowiadania kryminalne, siedem powieści, podpisał swym nazwiskiem pięć scenariuszy filmowych, kilka esejów i setki opublikowanych listów. Gdyby jakość literatury zależała od kryterium ilościowego, Chandler niechybnie popadłby w zapomnienie, zamiast stać się klasykiem, jednym z najlepszych, najbardziej rozpoznawalnych i uznanych amerykańskich autorów literatury kryminalnej – i nie tylko. Dlatego, mimo że pozornie jego dorobek nie jest duży, Chandler, obok Dashiella Hammetta (dodajmy, że autora pięciu książek), jako współtwórcy szkoły *hard-boiled*, „Powołali [...] do życia gatunek, [...] który odmienił nie tylko losy powieści sensacyjnej; ich dokonania weszły na stałe do podświadomości amerykańskiej kultury, a mówiąc to nie należy myśleć wyłącznie o pop-kulturze”<sup>1</sup>.

Mimo tak znaczącej pozycji Chandlera, w Polsce do tej pory nie ukazała się jego monografia, choć wydano kilka ważnych pozycji związanych z nazwiskiem pisarza (i oczywiście całą jego twórczość). W latach osiemdziesiątych opublikowano tom „Mówi Chandler” pod redakcją Dorothy Gardiner i Katherine Walker<sup>2</sup>, zawierający nie tylko eseje, listy, notatki i opowiadania Chandlera, ale także, cytowany powyżej, niezwykle cenny wstęp w postaci znakomitego tekstu Krzysztofa Mętraka: „Chandler żywy”. W 2000 roku ukazała się książka autorstwa Toma Hineya: „Raymond Chandler. Biografia”<sup>3</sup>. Poza tymi pozycjami należy wspomnieć fragmenty poświęcone Chandlerowi w „Etnologu w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne” Mariusza Czubaja<sup>4</sup> i artykuły, zwłaszcza „Raymond Chandler” Fredricka Jamesona przedrukowany w „Krytyce Politycznej”<sup>5</sup>.

W kręgu anglojęzycznym fundamentalną pozycją dotyczącą Chandlera pozostaje *The Life of Raymond Chandler* Franka MacShane’a<sup>6</sup>, dzieło łączące elementy biografii i monografii. MacShane jest też redaktorem tomów notatek: *The Notebooks of Raymond Chandler*<sup>7</sup> oraz listów: *Selected Letters of Raymond Chandler*<sup>8</sup> i *The Raymond Chandler Papers. Selected*

---

<sup>1</sup> Krzysztof Mętrak, *Chandler żywy* [w:] *Mówi Chandler*, red. Dorothy Gardiner i Katherine S. Walker, przeł. Ewa Budrewicz, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 7.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Tom Hiney, *Raymond Chandler, biografia*, przeł. Zbigniew Gieniewski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.

<sup>4</sup> Mariusz Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficyna, Gdańsk 2010.

<sup>5</sup> Fredrick Jameson, *Raymond Chandler*, przeł. Bartosz Kuźniarz, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 20-21.

<sup>6</sup> Frank MacShane, *The Life of Raymond Chandler*, Jonathan Cape, London 1976.

<sup>7</sup> *The Notebooks of Raymond Chandler*, red. Frank MacShane, The Ecco Press, New York 1976.

<sup>8</sup> *Selected Letters of Raymond Chandler*, red. Frank MacShane, Columbia University Press, New York, 1981.

*Letters and Nonfiction, 1090-1959* (wspólnie z Tomem Hineyem<sup>9</sup>). Robert F. Moss zredagował *Raymond Chandler. A Literary Reference*<sup>10</sup>, część dotycząca Chandlera znalazła się też w *Hardboiled Mystery Masters. A Literary Reference* (red. Matthew J. Bruccoli, Richard Layman<sup>11</sup>). Wśród innych omówień należy wymienić książki poświęcone twórczości literackiej i filmowej Chandlera. Do grupy pierwszej należą: *Down These Mean Streets a Man Must Go. Raymond Chandler's Knight Philipa Durhama*<sup>12</sup>, *Raymond Chandler* Jerry'ego Speira<sup>13</sup>, *Something More Than Night: The Case of Raymond Chandler* Petera Wolfe'a<sup>14</sup>, *Hard-boiled Burlesque: Raymond Chandler's Comic Style* Keitha Newlina<sup>15</sup>, *Raymond Chandler* Williama Marlinga<sup>16</sup>, tom zbiorowy *The Critical Response to Raymond Chandler* pod redakcją J. K. Van Dovera<sup>17</sup> oraz przewodnik *A Reader's Guide to Raymond Chandler*<sup>18</sup> Toby'ego Widdicombego; do drugiej: *Raymond Chandler on Screen. His Novels to Film* Stephena Pendo<sup>19</sup>, szczególnie godna polecenia książka *Raymond Chandler and Film* Williama Luhra<sup>20</sup>, leksykon *Raymond Chandler in Hollywood* Ala Clarka oraz *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir* Gene'a D. Philipa<sup>21</sup>. Poza tym rozdziały i fragmenty na temat Chandlera znajdują się w wielu książkach poświęconych kryminałowi literackiemu oraz *film noir*.

Zamysł mojej pracy różni się jednak od tego, co zaproponowali wymienieni autorzy. Jest nim bowiem analiza i interpretacja związków pomiędzy różnymi domenami kultury – literaturą a kinem (i w znacznie mniejszym stopniu telewizją) – wynikającymi ze wspólnego im ducha czasów, z podobnych obaw, niepokojów i obserwacji, obleczone w zestaw może nie nowych, ale w nowatorski sposób użytych środków. Postacią centralną i spajającą oba obszary – literaturę kryminalną, *film noir* – jest właśnie Raymond Chandler, choć pomijam

---

<sup>9</sup> *The Raymond Chandler Papers. Selected Letters and Nonfiction, 1090-1959*, red. Tom Hiney, Frank MacShane, Grove Press, New York 2000.

<sup>10</sup> *Raymond Chandler. A Literary Reference*, red. Robert F. Moss, Carroll & Graff Publishers, New York 2003.

<sup>11</sup> *Hardboiled Mystery Masters. A Literary Reference*, red. Matthew J. Bruccoli, Richard Layman, Carroll & Graff Publishers, New York 2002.

<sup>12</sup> Philip Durham, *Down These Mean Streets a Man Must Go. Raymond Chandler's Knight*, The University of North Carolina, Chapel Hill 1963.

<sup>13</sup> Jerry Speir, *Raymond Chandler*, Frederick Ungar Publishing Co., New York 1981.

<sup>14</sup> Peter Wolfe, *Something More Than Night: The Case of Raymond Chandler*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1985.

<sup>15</sup> Keith Newlin, *Hard-boiled Burlesque: Raymond Chandler's Comic Style*, The Brownstone Books, Madison 1984.

<sup>16</sup> William Marling, *Raymond Chandler*, Twayne Publishers, Boston 1986.

<sup>17</sup> *The Critical Response to Raymond Chandler*, red. J. K. Van Dover, Greenwood Press, London 1995.

<sup>18</sup> Toby Widdicombe, *A Reader's Guide to Raymond Chandler*, Greenwood Press, Westport, Connecticut-London, 2001.

<sup>19</sup> Stephen Pendo, *Raymond Chandler on Screen. His Novels to Film*, Scarecrow Press, New York 1976.

<sup>20</sup> William Luhr, *Raymond Chandler and Film*, The Florida State University Press, Tallahassee 1991.

<sup>21</sup> Gene D. Philips, *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, The University Press of Kentucky, Lexington 2000.

elementy biograficzne (z wyjątkiem miejsc, gdzie jest to niezbędne; informacje o życiu Chandlera zamieszczam w kalendarium). Jego rola rozpatrywana jest na tle sytuacji społecznej w Stanach Zjednoczonych w latach trzydziestych i czterdziestych, możliwości i funkcji pisarza oraz procesu produkcji filmów w Hollywood, przemian w narracji filmowej, różnorodnych strategii adaptacyjnych – książki Chandlera przenoszono na ekran od lat czterdziestych aż po dziewięćdziesiąte XX wieku. Wszystkie wspomniane aspekty są istotne dla rozważenia jego szczególnej pozycji oraz tworzonej przez niego prozy w kontekście literatury kryminalnej, kultury i popkultury a także wpływu, jaki pisarz mógł wywrzeć na kinematografię, a konkretnie na rozwój *film noir*.

*Film noir* to jeden z istotniejszych z obszarów, w których zauważalny jest wpływ czarnego kryminału spod znaku Chandlera. Ten – do dziś dyskutowany, stale od nowa definiowany i niewątpliwie nadal fascynujący – nurt filmowy, przypadający na lata czterdzieste i pięćdziesiąte XX wieku, sprawia wrażenie, jakby był doskonałą adaptacją całego prądu w literaturze. *Film noir* i czarny kryminał literacki poniekąd istnieją więc wspólnie, jak awers i rewers tej samej monety – amerykańskiej kultury pierwszej połowy XX wieku kształtowanej przez kolejne gwałtowne przemiany i czynniki: prohibicję, Wielki Kryzys, dwie wojny światowe, gwałtowną urbanizację, emancypację kobiet, rozwijającą się mafię, jazz, kino, „literaturę groszową” (*pulp fiction*). Okres ten obejmuje lata dwudzieste, gdy w magazynie „Black Mask” zadebiutował pierwszy „twardy” prywatny detektyw, Race Williams (opowiadania Carrolla Johna Daly’ego) oraz gdy zaczynał tworzyć jeden z ojców-założycieli nurtu, Dashiell Hammett, a potem lata trzydzieste do pięćdziesiątych, gdy pisał Chandler i powstawały czarne kryminały filmowe. Ponieważ jednak cztery adaptacje kinowe powieści Chandlera (i prawie wszystkie telewizyjne) powstały już po jego śmierci, w obszar rozważań włączyłam też bardziej współczesny nurt określany mianem *neo-noir*.

Chociaż Chandler nie był „wynalazcą” nowego kierunku w prozie kryminalnej – co sam przyznawał, palmę pierwszeństwa oddając Hammettowi – zwrot ten słusznie wiązany jest z jego nazwiskiem. On bowiem w sposób najbardziej wyrazisty i erudycyjny określił tożsamość czarnego kryminału literackiego, wykorzystując do tego nie tylko swą prozę, ale także esej „Skromna sztuka pisania kryminałów”<sup>22</sup>. Określił w nim priorytety własnej twórczości i całej szkoły *hard-boiled*, ale także krytycznie odniósł się, wręcz odciął, od tradycji powieści analitycznej – drugiego głównego prądu istniejącego w obrębie gatunku. Choć – po wstępnym momencie narodzin i krystalizacji kryminału literackiego – od lat dwudziestych XX wieku

---

<sup>22</sup> Raymond Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, [w:] *Mówi Chandler*, op. cit.

nurt kryminalów klasycznych (kojarzonych z Agathą Christie) i czarnych rozwijały się równolegle, ich tak wyraźne rozróżnienie i konfrontację na gruncie teoretyczno- i historyczno-literackim należy kojarzyć z nazwiskiem Chandlera i tytułem jego eseju.

Zbadanie istoty tego, czym jest czarny kryminał – w literaturze, filmie a zwłaszcza w twórczości Raymonda Chandlera, która zdaje się najgłębiej odzwierciedlać i oddawać to zjawisko – nie jest w pełni możliwe bez osadzenia go w kontekście historii gatunku. Bez podobnego zabiegu nie sposób również całkowicie odczytać prozy Chandlera i zrozumieć pozycji, którą ten autor do dziś zajmuje wśród pisarzy amerykańskich. Oczywiście każdą z jego powieści można poddać odrębnej analizie i rozpatrywać jako oddzielne, zamknięte zjawisko „samo w sobie”. Pojęcie istoty twórczości Chandlera oraz zabiegów literackich, które stosował, jego sławy jako stylisty i spełnionych ambicji podniesienia kryminalów do rangi „prawdziwej” literatury, tkwi jednak również w kontekście, w jakim ona powstawała i do którego się odnosiła. Taki rodzaj refleksji, historycznej i kontekstowej, nie oznacza bynajmniej, że – pozbawione tła – dzieła te tracą na wartości. Niemniej jednak prześledzenie rozwoju powieści kryminalnej jako gatunku pozwala spojrzeć na prozę Chandlera i rolę współtworzonej przez niego szkoły *hard-boiled fiction* z szerszej perspektywy, a wartość autoteliczna jego utworów zostaje w ten sposób wzbogacona o obraz ich roli w literaturze.

Dlatego właśnie pierwsza, historyczna część mojej pracy przybliży moment narodzin i rozwoju literatury kryminalnej, poczynając od krótkiego przypomnienia prehistorii gatunku, twórczości Edgara Allana Poe’go i jego następcy Arthura Conan Doyle’a, poprzez kryminały tak zwanego Złotego Wieku, powstające głównie w Anglii pomiędzy obiema wojnami (pamiętać oczywiście należy, że tradycja ta istnieje do dziś), aż po szkołę *hard-boiled fiction*. Rozdziały dotyczące historii kryminału okazały się niezbędne i pozwoliły przekonująco uzasadnić podstawową i wyjściową tezę o tym, że również literatura gatunków może służyć jako Stendhalowskie „Zwierciadło, które obnosi się po gościńcu”<sup>23</sup>. Pamiętając, że ostatecznym celem pracy jest analiza roli Chandlera w literaturze i filmie, naturalne przemiany w obrębie kryminału zostały potraktowane jako coś więcej niż tylko wynik wewnętrznej dynamiki typowej dla wielu gatunków – przede wszystkim jako funkcja i odbicie przemian zachodzących w społeczeństwach.

Chandler wywodził się ze szkoły *hard-boiled* i na tyle szybko zyskał pisarską renomę, że z adepta został wyznaczającym trendy współtwórcą podgatunku, a wykreowany przez niego bohater, Philip Marlowe, stał się archetypicznym prywatnym detektywem. Status – własny

---

<sup>23</sup> Henri Beyle Stendhal, *Czerwone i czarne*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1973, s. 115.

oraz postaci – Chandler osiągnął przede wszystkim dzięki jakości swojej prozy, precyzyjnej i sugestywnej konstrukcji protagonisty oraz świata przedstawionego. Popularność Chandlera i fenomenu „chandleryzmu” uzasadnia postawienie tezy, że to właśnie pisarska samoświadomość pozwoliła na określenie ram, w których czarny kryminal funkcjonuje do dzisiaj, zdefiniowała jego tożsamość i pozwoliła potraktować go poważnie, jako znaczący element wypowiedzi literackiej, w istotny sposób odnoszącej się do zbiorowej kondycji społeczeństwa amerykańskiego, dotkniętego traumami lat trzydziestych i czterdziestych. Zaznaczyć należy, że mimo iż jedne z najbardziej znanych kryminałów powstawały równoległe w Anglii, nie odegrały tam podobnej roli. Powieść klasyczna nie diagnozowała rzeczywistości międzywojennej, lecz przechowywała ideały i wartości z okresu świetności Imperium Brytyjskiego, stając się przez to swego rodzaju obyczajowym i kulturowym skansenem. Istotne okazało się zatem rozważanie sposobu postrzegania literatury przez ludzi ją tworzących oraz początków buntu przeciw sztywno ustalonym hierarchiom, między innymi podziałowi na kulturę niską i wysoką. Między innymi dla podkreślenia wspomnianej samoświadomości konieczne było wprowadzenie historyczne, które powoduje, że nieco więcej miejsca poświęciłam literaturze w ogóle, niż kinu.

W drugiej części pracy koncentruję się na prozie Chandlera, zawartych w niej obserwacjach i obrazie rzeczywistości współczesnej pisarzowi. Trzy najważniejsze elementy jego twórczości to konstrukcja głównego bohatera, świat przedstawiony oraz charakterystyczny styl, którym posługiwał się Chandler. Jego prozę da się postrzegać jako całość – w opowiadaniach pisanych przed debiutem, czyli „Głębokim snem” wydanym w 1939 roku, twórca poszukiwał zarówno najlepszego modelu bohatera, jak i języka mogącego wyrazić taką postać, jej motywacje, czyny i refleksje. Wywodziły się one zarówno z otaczającej pisarza rzeczywistości, jego własnych doświadczeń, jak też inspiracji literackich. Wśród nich najwyraźniej zaznacza się fascynacja Chandlera Anglią, jej legendami, kulturą i historią. W Wielkiej Brytanii spędził dzieciństwo, czas szkolny oraz pierwsze lata dorosłości. Wpływ ten przybrał kształt figury rycerza (prawie) bez skazy, służącego swym suzerenom i ratującego damy z opresji, którym niewątpliwie jest Marlowe. Z drugiej strony znajduje się oczywiście amerykańskie *hard-boiled fiction* – Chandler umiejętnie połączył nowoczesność i zapatrzenie w przeszłość, na ich fundamencie budując własny komentarz dotyczący społeczeństwa amerykańskiego, w którym żył. O indywidualnym charakterze prozy Chandlera zdecydowały jednak podania związane z kulturą rycerską oraz europejska edukacja pisarza – wzorce czarnego kryminału stały się podstawą, na której Chandler stworzył świat wartości bohatera. Osadził on detektywa-rycerza w miejskiej dżungli, jego literackiej

proweniencji podporządkowując przebieg fabuł kolejnych powieści, portrety i zachowania postaci drugoplanowych, obraz i ocenę świata przedstawionego.

Ponieważ te dwie tradycje są czynnikiem determinującym prozę Chandlera, stały się też najważniejszym kluczem do odczytania jego powieści i opowiadań. W związku z przyjętą optyką – historyczną, komparatystyczną i intertekstualną – na plan dalszy zejść muszą inne perspektywy, np. genderowa lub psychoanalityczna. Również w ich świetle można snuć refleksje nad prozą Chandlera, jednak ze względu na konieczność dokonania wyboru, wydaje się, że przyjęte spojrzenie obejmuje to, co w jego pisarstwie jest najważniejsze i ma moc wyjaśniającą zarówno motywacje postaci, jak i genezę świata przedstawionego. Również ze względu na spajające prozę Chandlera *en bloc* i stale poruszane przez niego treści, proponuję nie analizę każdego opowiadania i powieści z osobna, lecz syntetyczną charakterystykę struktur organizujących całość. Interpretacji podlegają więc poszczególne tematy, takie jak inspiracje Chandlera, postawa i ideały wyznawane przez bohatera, model relacji, w które jest uwikłany i podejmowane przez niego działania, rodzaj przestępstw definiujących świat przedstawiony, typy postaci drugiego planu. Osobną kwestią są specyficzne styl i narracja, bez których dzieło Chandlera byłoby niepełne.

Część trzecią pracy wypełnia badanie związków czarnego kryminału Raymonda Chandlera z kinem. W tym rozdziale istotne i interesujące okazało się tło, jakim była rola i możliwości pisarza oraz każdego twórcy w Hollywood, pozwalające nie tylko na analizę i ocenę strategii adaptacyjnych stosowanych przez kolejnych reżyserów, ale także na ustalenie modelu funkcjonowania sztuki – literatury i kina – w tamtych czasach, powiązań między nimi oraz ograniczających je okoliczności, takich jak wewnętrzna cenzura hollywoodzka, wojna, system produkcyjny i wiele innych czynników. Wobec całkowitej odmienności świata literackiego (wydawniczego) i filmowego (wielkie studia) rodzi się pytanie – na ile pisarz, nawet pracujący jako scenarzysta w Hollywood, mógł wywrzeć wpływ na cały nurt kinowy? Z jednej strony Chandler znajdował się w samym centrum kształtowania *film noir*, adaptowano jego powieści i przenoszono na ekran scenariusze, które tworzył. Jego debiut, napisane wraz z Billym Wilderem *Podwójne ubezpieczenie* (*Double Indemnity*, 1944, reż. Billy Wilder), na którym pisarz odbił wyraźne piętno autorskie, wskazało (wraz z *Żegnaj, laleczko* [*Murder, My Sweet*, 1944, reż. Edward Dmytryk] – adaptacją Chandlera) kierunek, w którym po 1944 roku poszli kolejni twórcy *noir*. Co więcej, dzieła, z którymi Chandler był związany, reprezentują prawie wszystkie odmiany czarnego kryminału. Z drugiej strony – pisarz mierzył się z ograniczeniami znanymi wszystkim twórcom, którzy karierę zaczynali od literatury, dopiero potem pracując w Hollywood.

Z tego względu w pracy dominuje analityczne spojrzenie na filmy, które – mimo niewątpliwych i zauważalnych podobieństw – wiele jednak różni. Każde dzieło w jakiś sposób oddaje a jednocześnie poszerza kategorię, jaką jest czarny kryminał, będąc zarówno egzemplifikacją jego tematycznych i wizualnych wyznaczników, jak i głosem w debacie. Podobną rolę, choć w nieco inny sposób, odgrywają cztery adaptacje kinowe powieści Chandlera nakręcone nie tylko po jego śmierci, ale też po „oficjalnym” zakończeniu *film noir*, za którego datę graniczną umownie przyjmuje się 1958 rok. Twórcy tych obrazów, z których każdy jest egzemplifikacją innej strategii adaptacyjnej, zdecydowali się przedstawić swój głos w dyskusji o tradycji kina, Hollywood i gatunku oraz o prozie Chandlera, jej uniwersalności i roli w kolejnych dekadach.

Pod koniec zamieściłam też rozbudowaną informację o adaptacjach prozy Chandlera w mediach innych niż kino, czyli w radiu i telewizji. Biorąc jednak pod uwagę, że tematem proponowanych rozważań jest czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie, ujmowany w kontekście kultury amerykańskiej, pogłębiona analiza tych adaptacji (bądź zapożyczeń – postać Marlowe’a, ale bez związku z prozą Chandlera, wykorzystywano umieszczając ją w oryginalnych fabułach) nie wydaje się w tym miejscu zasadna (choć na pewno zasługują one na osobne opracowanie). Podobnie jest z szeregiem adaptacji nieamerykańskich, w tym polskich, dokonanych w ramach telewizyjnego Teatru Sensacji „Kobra” i Teatru Telewizji, które – choć niewątpliwie interesujące – wpisują się w zupełnie inny kontekst kulturowy.

Potrzeba zachowania konsekwencji w doborze materiału była powodem rezygnacji z omówienia filmu *Nouvelle Vague* Jeana-Luca Godarda w głównej części pracy. Film, nakręcony w 1990 roku i luźno oparty na „Długim pożegnaniu” Chandlera, stanowi refleksję równie interesującą, co dzieła amerykańskie będące tematem rozważań. Jego uwzględnienie nieuchronnie otworzyłoby jednak drogę dla szeregu zjawisk, które wówczas na równych prawach mogłyby znaleźć się w pracy, znacznie jednak wykraczając poza jej podstawowy temat. Jednocześnie, związki Godarda i Nowej Fali z *film noir* i czarnym kryminałem są znane, ważne i trudne do pominięcia, dlatego – w drodze kompromisu – zamieściłam krótką informację o *Nouvelle Vague* w aneksie, na marginesie całości.

## I. Od łamigłówek, zagadek i hieroglifów<sup>24</sup> do Wielkiego, Złego Miejsca<sup>25</sup>

*W gruncie rzeczy podstawowe pytanie filozofii (podobnie jak psychoanalizy)*

*brzmi tak samo jak w powieści kryminalnej:*

*Kto zawinił?*<sup>26</sup>

### Duch czasu

Zbiornym mianem kryminału – niezależnie od momentu jego powstania – można określić utwór, w którym „Zbrodnia (przestępstwo) oraz akt wykrywania są nieodzowne dla powieściowego sensu i interpretacji utworu”<sup>27</sup> oraz organizują jego strukturę. Od czasu swych narodzin w XIX wieku gatunek kryminalny przeszedł kilka ewolucyjnych zmian, ale tylko jedną o charakterze przełomowym – były nią narodziny *hard-boiled fiction*, czyli czarnego kryminału. Geneza tej nazwy w języku angielskim jest „kulinarna”, została bowiem zapożyczona od określenia jajek gotowanych na twardo i oznaczała – między innymi – zasadę „dzikiego” kapitalizmu, zgodnie z którą zakłady pracy zwalniały pracowników w podeszłym wieku. Termin *hard-boiled* konotował zatem zarówno wyeliminowanie tego co „Stare, miękkie, nieostre, delikatne, kobiece, emocjonalne”<sup>28</sup>, jak i konieczność „Wykształcenia ochronnej powłoki, która osłaniałaby uczucia bohatera”<sup>29</sup>.

Ze względu na szybkie wchłanianie, a potem kosztownie wszelkich innowacji, historię kryminału literackiego aż do debiutu Raymonda Chandlera w roku 1933 da się prześledzić na wybranych przykładach najbardziej znanych i znaczących twórców, takich jak Edgar Allan Poe, Arthur Conan-Doyle, angielscy autorzy tak zwanego Złotego Wieku (przypadającego na okres między pierwszą a drugą wojną światową), których czołową reprezentantką jest Agatha Christie, aż po Dashiella Hammetta, uważanego za faktycznego prekursora *hard-boiled*.

---

<sup>24</sup> Edgar A. Poe, *Zabójstwo przy Rue Morgue*, przeł. Stanisław Wyrzykowski, [w:] idem, *Opowieści niesamowite*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 148.

<sup>25</sup> Wystan Hugh Auden, *The Guilty Vicarage*, Wystan Hugh Auden, *The Guilty Vicarage*, [w:] idem, *The Dyer's Hand and Other Essays*, Faber and Faber, London 1962, s. 151.

<sup>26</sup> Umberto Eco, *Metafizyka powieści kryminalnej*, [w:] idem, *Imię róży*, przeł. Adam Szymanowski, PIW, Warszawa 1987, s. 612.

<sup>27</sup> Wojciech Józef Burszta, Mariusz Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Muza, Warszawa 2007, s. 25.

<sup>28</sup> William Marling, *The American Roman Noir. Hammett, Cain and Chandler*, The University of Georgia Prss, Athens-London 1995, s. 224.

<sup>29</sup> Gene D. Philips, *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, op. cit., s. 3.

Przeobrażenia w obrębie kryminału należy jednak rozważać jako coś więcej niż tylko wewnętrzną dynamikę gatunku. Ewolujący typ i rola bohatera, kategoria i sposób postrzegania przestępstwa, problem nieuchronności i rodzaju kary, środowisko, w którym rozgrywa się akcja – wszystko to jest nie tylko wynikiem koncepcji przyjętej przez autorów i ich indywidualnego sposobu postrzegania kryminału, ale przede wszystkim funkcją i zwierciadłem przemian zachodzących w społeczeństwach, przede wszystkim w Anglii i Ameryce. To właśnie autorzy anglosascy na długie lata prawie całkowicie zdominowali gatunek i ustanowili większość reguł nim rządzących (często przestrzeganych do dziś, również przez prozaików pochodzących z innych kręgów kulturowych). Rola kryminału nie ograniczała się zatem jedynie do dostarczania czytelnikom rozrywki, choć często wyłącznie w taki sposób postrzegali ją zarówno odbiorcy, jak i pisarze. Powieści tego typu, często niezależnie od woli ich autorów nieco bezwiednie ulegających *Zeitgeist*, pełnią bowiem, podobnie jak większość gatunków i formuł postrzeganych jako popularne, rolę narzędzia antropologicznego<sup>30</sup>. Odzwierciedlają i pozwalają badać procesy zachodzące w społeczeństwach, często na przykładzie warstw dominujących, czasem – na tle pełnego przekroju klasowego. Zarówno pojedyncze utwory, jak i podgatunki traktowane *en bloc* są zatem „Wielkimi narracjami o społeczeństwach”<sup>31</sup> posiadającymi funkcje diagnostyczne, przede wszystkim w kwestiach stosunków między poszczególnymi zbiorowościami, obowiązującej moralności i obyczajowości. Duch czasu przejawia się w wytworach kultury danego momentu dziejowego, zarówno wysokiej, jak i popularnej, lub też – w ujęciu bardziej współczesnym – w twórczości autorskiej i seryjnej. Przywołanie tego podziału, dziś coraz częściej ulegającego zatarciu, jest w pełni zasadne w odniesieniu do kryminału, nadal traktowanego jako gatunek niepełnowartościowy, ale też i twórczości Chandlera, dla którego jednym z fundamentów pisarstwa była misja podnoszenia kryminału do rangi „prawdziwej” literatury.

W posłowie do „Imienia róży” (1980) Umberto Eco zauważa, że „W gruncie rzeczy podstawowe pytanie filozofii (podobnie jak psychoanalizy) brzmi tak samo jak w powieści kryminalnej: Kto zawinił?”<sup>32</sup>. Pytania dalsze: „jak?”, „gdzie?”, „dlaczego?”, bywają mniej lub bardziej ważne, jednak odpowiedzi na nie są elementami współdefiniującymi kryminał literacki. To, które z pytań jest najważniejsze, decyduje o przynależności utworu do określonego nurtu. „Kto?”, „jak?”, „kiedy?” są najistotniejsze w odmianie klasycznej,

---

<sup>30</sup> Analizę kryminałów pod tym kątem przeprowadza Mariusz Czubaj w książce *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, op. cit.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>32</sup> Umberto Eco, *Metafizyka powieści kryminalnej*, op. cit., s. 612.

„dlaczego?” – w czarnej. Wraz z wyobrażeniem świata przedstawionego, typem postaci i czymś, co można określić mianem głównej zasady organizującej (pierwotny porządek świata lub jego brak), pytania te określają gatunek w jego wymiarze synchronicznym i diachronicznym. W wypadku kryminału literackiego płaszczyzny te nie wykluczają się wzajemnie, a raczej tworzą wspólną, wielokrotnie rozgałęziającą się i skomplikowaną matrycę. O ile model labiryntu – w kilku wariantach (klasycznym/greckim, manierystycznym oraz odmianie zwanej kłęczem<sup>33</sup>) – zazwyczaj odpowiada fabułom poszczególnych powieści, o tyle ilustruje on również próby usystematyzowania różnych rodzajów kryminału.

Podział tematyczny wskazuje na określone cechy związane z konstrukcją, strukturą, obszarem zainteresowań, które definiują zarówno powieść kryminalną *en bloc* jak i jej rozmaite podkategorie. Od tego, czy bohaterem koncentrującym uwagę oraz zapośredniczającym wiedzę i spojrzenie czytelnika jest detektyw, przestępca, policjant, przypadkowy człowiek uwikłany w niecodzienne zdarzenia, a także od przebiegu akcji zależeć będzie, czy mamy do czynienia z powieścią detektywistyczną, policyjną, szpiegowską etc. Podziały te, w odniesieniu do poszczególnych utworów, często okazują się płynne i nieprecyzyjne – z każdą innowacją może pojawić się nowe zaklasyfikowanie (w tym: europejski thriller społeczny, thriller – prawniczy, militarny, medyczny, kryminał – etniczny, historyczny, erudycyjny<sup>34</sup>).

Dla definiowania powieści kryminalnej równie wielkie znaczenie ma jej geneza. Badacze odnoszący się do tej kwestii zazwyczaj dzielą się na dwie grupy. Pierwsi uważają, że początków gatunku należy szukać w najwcześniejszych źródłach piśmienniczych<sup>35</sup>. Zwolennicy tego poglądu najczęściej mają na myśli definicję szerszą – opowieść o zbrodni i odkryciu, ujawnieniu, ukaraniu (różnymi sposobami) jej sprawcy. Tak szeroko pojęty zakres, który można określić mianem prehistorii kryminału, obejmuje więc wybrane księgi Biblii (przede wszystkim księgę Daniela), pisma Herodota, mit o Edypie, który odzwierciedla często obecną do dziś w literaturze i filmie strukturę śledztwa, elżbietańskie tragedie zemsty, „Newgate Calendar” – kronikę zbrodni popełnionych przez osadzonych w więzieniu Newgate, po raz pierwszy opublikowaną w 1773 roku – powiastkę filozoficzną Woltera „Zadig” (1747), „Caleb Williamsa” (1794) Williama Goodwina, powieści gotyckie, „Komedie ludzką” Balzaca. Postać Vautrina wzorowana jest tu na żyjącym na przełomie

---

<sup>33</sup> Por.: Ibidem, ss. 612-613.

<sup>34</sup> Por. Wojciech Józef Burszta, Mariusz Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, op. cit., ss. 26-27; Julian Symonds, *Mortal Consequences. A History – From the Detective Story to the Crime Novel*, Harper&Row Publishers, New York 1972, ss. 249-253.

<sup>35</sup> Por. Stephen Knight, *Form and Ideology In Crime Fiction*, Indiana University Press, Bloomington 1980.

XVIII i XIX wieku Eugène-François Vidocqu, uważanym za pierwszego nowoczesnego i profesjonalnego detektywa. Druga grupa badaczy, pamiętając, że „Choć zagadka jest esencją fabuły detektywistycznej, nie jest z nią równoznaczna”<sup>36</sup>, a sam motyw zbrodni to za mało, by mówić o kryminale, utrzymuje, że gatunek ten narodził się dopiero w XIX wieku za sprawą Edgara Allana Poeego, twórcy postaci pierwszego detektywa literackiego, czyli Auguste’a Dupina.

Podział chronologiczny wydaje się prostszy niż gatunkowy i nakazuje wyodrębnić cztery epoki kryminału (choć również i ten podział jest umowny<sup>37</sup>). Są to: narodziny, eksperymentowanie i krystalizowanie się (od Edgara Allana Poeego aż po Gilberta K. Chestertona), skostnienie w okresie Złotego Wieku (książki powstałe w tym duchu określa się również mianem powieści analitycznej, klasycznej, dedukcyjnej i szaradowej), amerykański czarny kryminał (*hard-boiled fiction*) dominujący we w miarę stałej formie od lat trzydziestych do sześćdziesiątych XX wieku, oraz współczesne „Rozproszenie powieści kryminalnej na rozmaite subgatunki i sub-subgatunki”<sup>38</sup>. W ostatniej – przynajmniej na razie – fali autorzy najczęściej swobodnie łączą elementy dominujące na etapach poprzednich i wkraczają w nowe zakresy tematyczne, odnoszące się również do debat współczesnych. Wśród nich można wymienić kwestie takie jak poszukiwanie tożsamości w zglobalizowanym świecie, etniczność, dyskryminacja ze względu na płeć, wykluczenie na tle rasowym bądź orientacji seksualnej, ekologia, genetyka, cyberterrorizm. Niektóre z tych zagadnień pojawiały się również wcześniej, ale raczej jako zastane i powielane schematy życia społecznego niż przedmiot dyskusji. Charakter wyodrębnionych faz ewolucji kryminału zależał od kumulacji i rodzaju licznych elementów. W opowiadaniach i powieściach detektywistycznych oczywista jest zatem obecność detektywa, jednak w zależności od tego, czy będzie to amator-dżentelmen posługujący się określoną metodą śledczą i żelazną logiką, czy cyniczny i brutalny „twardziel” preferujący instynkt oraz whiskey, książka należy (odpowiednio) do tradycji Złotego Wieku albo do *hard-boiled fiction*. Sformułowanie „należy do” wymaga jednak doprecyzowania, bowiem wspomniani bohaterowie występować mogą zarówno w utworach powstałych w ustalonym czasie (Złoty Wiek i dwudziestolecie międzywojenne), jak też w określonym duchu, który ów czas przekracza. Klasyfikacja diachroniczna bywa więc zawodna i dlatego najużyteczniejszy okazuje się jeden, najbardziej

---

<sup>36</sup> Julian Symonds, *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novels*, Harper&Row Publishers, New York 1993, s. 19.

<sup>37</sup> Np. Wojciech Józef Burszta i Mariusz Czubaj proponują trzy fale, w pierwszy etap włączając powieści Złotego wieku; por. Wojciech Józef Burszta, Mariusz Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, op. cit., s. ss. 19-21.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 21.

podstawowy podział, czyli na kryminał klasyczny i czarny<sup>39</sup>. Jest on ważny nie tylko ze względu na swój fundamentalny charakter, ale też dlatego, że pociąga za sobą konsekwencje formalno-stylistyczne, a w jego obrębie realizują się wszystkie pozostałe różnice, zarówno te istotne jak i o marginalnym znaczeniu.

Zdecydowaną większość powieści kryminalnych zaliczyć można do jednej ze wspomnianych tradycji, które narodziły się równolegle. „Tajemnicza historia w Styles” z Herculesem Poirot, debiut Agathy Christie, to rok 1920, natomiast pierwszym bohaterem *hard-boiled* był Race Williams, który pojawił się na łamach magazynu „Black Mask” w 1923 roku, w opowiadaniu „Knights of the Open Palm” Carrolla Johna Daly’ego. Mimo zaledwie trzech lat różnicy między tymi utworami, *hard-boiled* szybko zaczęło być definiowane jako bunt wobec tendencji analitycznej – istotna okazała się tu umiejętność rozpoznania i zdefiniowania fundamentalnej różnicy pomiędzy nurtami. Nastąpiło to jednak znacznie później, w latach trzydziestych XX wieku, już po debiutach Dashiella Hammetta (pierwsza powieść *hard-boiled* to jego „Krwawe zniwo” z 1929 roku) i Raymonda Chandlera. Można postawić tezę, że w dużej mierze to świadomość literatury i samoświadomość autorska Chandlera, przejawiająca się nie tylko w twórczości, ale też w zacięciu teoretyczno-krytycznym, zwłaszcza w eseju „Skromna sztuka pisania kryminałów” z 1944 roku, spowodowały, że stał się on autorem najsilniej kojarzonym, czasami wręcz utożsamianym z czarnym kryminałem.

### **Narodziny gatunku kryminalnego**

Zanim jednak mogło dojść do debiutów Christie i Chandlera, ojcem-założycielem nowego gatunku w literaturze został Edgar Allan Poe, pisarz znany przede wszystkim jako autor posępnych, niepokojących, podszytych sadyzmem i własnymi obsesjami gotyckich opowiadań grozy z elementami horroru. Odpowiedź na pytanie: dlaczego właśnie on, kryje się w jego prozie i talencie. Poe był twórcą oryginalnym, intuicyjnie wyczuwającym i rozumiejącym zarówno czas, w którym żył, jak i ten, który dopiero nadchodził. W sześciu tekstach: „Zabójstwie przy Rue Morgue” (1841), „Tajemnicy Marii Rogêt” (1842), „Złotym żuku” (1843), „Skradzionym liście” (1844), „Tyś nim jest!” (1844) i „Człowieku tłumy” (1850) Poe, oprócz nowatorskiej formy, zaproponował szereg do dziś eksploatowanych motywów. Wymienić wśród nich należy: tajemnicę zamkniętego pokoju i wątek najmniej

---

<sup>39</sup> Por. J. K. Van Dover, *We Must Have Certainty. Four Essays on the Detective Story*, Susquehanna University Press, Selinsgrove 2005, s. 22.

podejrzanego winnego; postać ekscentrycznego detektywa i jego nierozgarniętego, ale wiernego i pełnego podziwu towarzysza-narratora; przypadkowego, fałszywie oskarżonego człowieka; wyższość intelektualną detektywa nad policjantami, pozwalającą mu nie tylko odkryć rozwiązanie, lecz też zaobserwować błędy popełnione w śledztwie przez funkcjonariuszy; ustalone zasady dedukcji; lokalizację akcji w metropolii funkcjonującej jako labirynt sprzyjający zbrodni; fenomen wielkomiejskiego, anonimowego tłumu; morderstwo popełnione w niespotykany sposób. Do kanonu kryminału zalicza się wprawdzie jedynie trzy spośród wymienionych opowiadań Poego, czyli te, w których pojawił się August Dupin: „Zabójstwo przy Rue Morgue”, „Tajemnicę Marii Rogêt” i „Skradziony list”, jednak pozostałe, nie będące utworami *stricto* kryminalnymi, również zawierają istotne dla gatunku rozwiązania. Również w nich Poe zrezygnował bowiem z charakterystycznych dla jego opowiadań grozy i „serii o umarłych kobietach” sposobów ukazywania zbrodni w poetyce grozy i bardziej mu współczesnej tradycji romantycznej. Zamiast antynomicznej pary łotra gotyckiego i jego niewinnej ofiary (takiej jak Ambrosio i Antonia z „Mnicha” Matthew G. Lewisa, 1796), ucieleśniających aktywne, metafizyczne zło o pozaziemskiej proveniencji oraz ciemzone, pasywne dobro, pojawia się inny duet. Detektyw o chłodnym i racjonalnym umyśle konfrontuje się z równie zręcznym intelektualnie i przebiegłym złoczyńcą. Natomiast zdarzenie (zbrodnia lub inne przestępstwo) skonstruowane jest wedle reguł rozumu, a więc w pełni weryfikowalne. Nie ma już niewyjaśnianej, nieprzeniknionej, nadprzyrodzonej tajemnicy, która albo się objawiała, albo nie i decydowała o losach bohaterów, całkowicie zaangażowanych i zależnych od mrocznych sił, jak to jest w powieściach gotyckich, u E. T. A. Hoffmanna i innych romantyków<sup>40</sup>. W opowiadaniach kryminalnych Poego tajemnica się skończyła. W jej miejsce pojawiła się zagadka, czyli coś, co poddaje się sile inteligencji zdystansowanego bohatera analizującego wszystko niejako z boku, z daleka i „Szukającego chluby w czynności umysłowej, która polega na rozwikływaniu”<sup>41</sup>. Przejście od tajemnicy do zagadki ilustruje fabuła opowiadania „Tyś jest nim!”, które początkowo wydaje się kolejną opowieścią Poego o siłach nadprzyrodzonych. Rozwój akcji wskazuje jednak, że to, co z pozoru niesamowite, ma całkowicie racjonalne podłoże. Rozumienie pojęcia prawdy, na którym bardzo silnie ugruntowany jest ten typ literatury zakłada, że wszystko, choćby najbardziej dziwne i zaskakujące, można wyjaśnić, o ile poprawnie odczyta się znaki. W ten

---

<sup>40</sup> Por. Tomasz Mackiewicz, *Zagadka czy tajemnica? Z problematyki opowiadań detektywistycznych Poego*, [w:] *Edgar Allan Poe. Klasy grozy i perwersji*, red. Edward Kasperski, Żaneta Nalewajk, WUW, Warszawa 2009, s. 178.

<sup>41</sup> Edgar A. Poe, *Zabójstwo przy Rue Morgue*, op. cit., s. 148.

sposób na kartach dziewiętnastowiecznego kryminału rozpoczęło się Weberowskie odczarowywanie świata.

Oderwanie od tradycji i wprowadzenie własnych reguł, dwukrotnie powielonych w opowiadaniach o Dupinie, spowodowały, że wzór stworzony przez Poego stał się znaczący artystycznie oraz „nośny” literacko i kulturowo. Znalazł uznanie zarówno publiczności, jak i licznych kontynuatorów, poczynając od Arthura Conan-Doyle’a, który wprowadził do literatury Sherlocka Holmesa, poprzez Émile’a Gaboriau, twórcę postaci Lecoqa, a kończąc na autorach współczesnych powieści analitycznych. Nawet jeśli pojawiają się pewne różnice pomiędzy poszczególnymi twórcami, to nie zmieniają one faktu, że wzór nadal jest jeden i niezmienny. Prawie wszystkie wariacje fabuł kryminału analitycznego można znaleźć w punkcie wyjścia, jakim są opowiadania Poego. Co tak nowatorskiego i atrakcyjnego wprowadził autor, że położył podwaliny pod nowy nurt w literaturze? We wszystkich trzech historiach o Dupinie, które można traktować jako całość, Poe zaproponował konkretne rodzaje fabuł i rozwiązania, które – ze względu na ich późniejsze powielanie, a wręcz nadużywanie – stały się sztywnymi schematem. Podstawowym, łączącym je elementem jest para bohaterów. Protagonista to genialny detektyw-amator, niepracujący w żadnym konkretnym zawodzie i niepobierający opłaty za swe usługi, dla którego rozwiązywanie zagadek to rozrywka czysto intelektualna, będąca też możliwością wykazania swej przewagi nad otoczeniem. Konsultuje się z nim policja, poniekąd uznając swą niższość; wspiera go mniej pojętny, niedorównujący mu towarzysz i współpracownik. Jest on zarazem narratorem nie tyle relacjonującym przygody bohatera, ile dającym pełne zachwyty świadectwo błyskotliwemu tokowi jego rozumowania. Dupin, a później Holmes i Poirot, są geniuszami metody śledczej nie tylko ze względu na nią samą, ale dlatego, że są wybitni w oczach swych pomocników – wiernego doktora Watsona, kapitana Hastingsa i bezimiennego narratora w wypadku Dupina: „Głupszy towarzysz, Watson [...] musi być intelektualnie odrobinę poniżej czytelnika [...] tak aby ten zawsze, nawet nie rozwiązawszy zagadki, mógł czuć się od kogoś mądrzejszy”<sup>42</sup>. Równie istotna jest stała struktura porządkująca fabułę, opierająca się na inwersji czasu – o tym, co wydarzyło się w przedakcji, czyli o przebiegu samego zdarzenia (zbrodni bądź przestępstwa), czytelnik dowiaduje się dopiero na końcu, z relacji bohatera. Na schemat ten składa się szereg następujących po sobie wydarzeń – z drobnymi wariacjami. Są to: otrzymanie wiadomości o niezwykłym zdarzeniu, którego wyjaśnienie leży poza możliwościami policji (jeśli to morderstwo, jest ono zazwyczaj wymyślne i ekscentryczne),

---

<sup>42</sup> Ronald A. Knox, *A Detective Story Decalogue*, [w:] *The Art of Mystery Story*, red. Howard Haycraft, Caroll & Graff Publishers, New York 1983, s. 196.

statyczne śledztwo, zaskakujące i nagłe odkrycie sprawcy oraz finałowe wyjaśnienie, w którym detektyw, często w zbiorowej scenie, zdaje relację z przebiegu dochodzenia i własnego toku rozumowania. Charakterystyczny jest także zakres działań postaci, którą można określić mianem detektywa gabinetowego (inaczej: fotelowego), podkreślającym rolę intelektu. Analizuje on poszlaki zebrane przez innych, ale sam zazwyczaj nie bywa na miejscu zbrodni i nie kontaktuje się ze świadkami – jego domena to nie działanie, lecz analiza, czysty proces myślowy. Najlepszym tego przykładem jest „Tajemnica Marii Rogêt”, gdzie jedynym źródłem informacji są dla Dupina doniesienia prasowe. W latach późniejszych motyw ten nadal był eksploatowany, między innymi, w „Córce czasu” (1951) Josephine Tey, gdzie policjant unieruchomiony w łóżku szpitalnym rozwiązuje dla rozrywki zagadkę historyczną oraz w serii powieści Jeffrey’ a Deavera o sparaliżowanym kryminologu Lincolnie Rhymesie (między innymi „Kolekcjoner kości”, 1997). Oczywiście należy pamiętać, że detektyw gabinetowy jest pewnym typem idealnym, summą wielu opowiadań i powieści kryminalnych, w których jednak zdarzają się liczne wyjątki (już w „Studium w szkarłacie” [1887], pierwszym tekście, w którym się pojawia, Sherlock Holmes dokonuje szczegółowych oględzin miejsca zbrodni i trupa), a „Klasyczny detektyw, pomimo pozy intelektualnego znużenia [*ennui*], jest agresywnym czytelnikiem poszlak, nie tylko ich biernym obserwatorem”<sup>43</sup>. Generalizacja ta zwraca jednak uwagę na to, co w protagoniście naprawdę istotne, a mianowicie na przymioty umysłu. Wzorzec biernej postaci w pewnej mierze został narzucony także przez ograniczenia związane z opowiadaniem jako formą literacką, dominującą w gatunku kryminalnym aż do lat dwudziestych, gdy zostało ono zdetronizowane przez powieść. W tak krótkiej wypowiedzi nie było miejsca ani na opisy działań i szczegółów śledztwa (jego przebieg i tak był podsumowywany przez bohatera w finałowej tyradzie), ani na pogłębianie charakteru detektywa. Stąd jest on nie tyle człowiekiem z krwi i kości, obdarzonym osobowością i osobistą historią, ile pozbawionym portretu psychologicznego „nośnikiem metody naukowej”<sup>44</sup>, zamiast charakteru obdarzonym ekscentrycznym hobby lub nałogiem, takim jak upodobanie do tajemniczych nocnych wypraw (Dupin), gra na skrzypcach i uzależnienie od morfiny oraz kokainy (Holmes) bądź hodowla orchidei, której oddawał się wymyślony przez Reksa Stouta Nero Wolf. Ten ostatni jest także skrajną wersją detektywa gabinetowego, ponieważ swoje sprawy rozwiązuje nie tylko nie opuszczając mieszkania, a nawet swego fotela (jedyne wyjątek czyni dla wspomnianych orchidei). W

---

<sup>43</sup> J. K. Van Dover, *We Must Have Certainty. Four Essays on the Detective Story*, op. cit., s. 72.

<sup>44</sup> John T. Irwin, *The Mystery to a Solution. Poe, Borges and the Analytic Detective Story*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1994, s. XVII.

centrum zainteresowania klasycznego kryminału znajduje się – mniej lub bardziej umowna – metoda śledcza. Dupin – „Niewiele więcej niż logiczne wnioskowanie z dodatkiem arogancji”<sup>45</sup> – Lecoq, Holmes, ksiądz Brown z opowiadań Gilberta Keitha Chestertona, Poirot istnieją tylko po to i tylko wówczas, gdy dedukują lub w inny sposób rozwiązują postawioną przed nimi zagadkę. Cecha ta została doprowadzona do ostatecznego kształtu w serii autorstwa Jacquesa Futrellego, którego bohater miał przydomek Myśląca Maszyna (między innymi „The Thinking Machine on the Case”, 1908).

Konsekwencją takiego ujęcia jest określony obraz świata przedstawionego oraz sposób podejścia do sprawy i metody jej wyjaśnienia. Istotnym czynnikiem decydującym o „gabinetowym” charakterze klasycznych detektywów, ich dystansie do otoczenia, analitycznym spojrzeniu zarazem przez szkło powiększające, jak i z oddali, jest bowiem zawarty w opowiadaniach i powieściach stosunek do tego, co na zewnątrz. Polega on na przeświadczeniu, że problemy rzeczywistości można rozwiązać bez jakiegokolwiek z nią kontaktu. Za tym przekonaniem, paradoksalnie, kryje się nie tyle niechęć do otoczenia, ile wiara, bardzo daleko idąca i wynikająca z *Zeitgeist*, w pewne określone i uchwytnie cechy świata. Truizmem jest stwierdzenie, że wiek XIX był nie tylko czasem literatury romantycznej, ale też pary i elektryczności. Gwałtowne przyspieszenie naukowo-technologiczne, „rozkładanie zjawisk złożonych”<sup>46</sup>, odkrywanie kolejnych praw rządzących światem i konstruowanie maszyn pozwalających na – niemożliwą wcześniej – kolonizację tego świata, wpływało również na jego postrzeganie. Rozwój nauki spowodował, że masową wyobraźnią – w miejsce rycerzy, łotrzyków i awanturników – zawładnęli naukowcy, lekarze, policjanci, a sympatia odbiorców została przeniesiona z postaci łamiących zasady na stronę prawa i porządku. Popularność – w miejsce „ludowych bohaterów”, takich jak Robin Hood – zdobywał detektyw, który, nawet jeśli był samotnikiem i nieco lekceważył policję, działał jednak w imię sprawiedliwości i prawa. Wtedy również rodziła się profesjonalna i naukowa kryminologia<sup>47</sup>, zakładano pierwsze oddziały policyjne (Sûreté we Francji, Metropolitan Police w Londynie, policja nowojorska), które musiały sobie radzić z wciąż narastającą w urbanizującym się świecie rzeszą przestępców. Poemu udało się zaobserwować prawa rządzące metropolią, industrializującym się światem, anonimowym tłumem, czyli wszystkim tym, co stanowi tło nowoczesnej zbrodni oraz – w konsekwencji – opisującego ją kryminału.

---

<sup>45</sup> J. K. Van Dover, *We Must Have Certainty. Four Essays on the Detective Story*, op. cit., s. 26.

<sup>46</sup> Edgar A. Poe, *Zabójstwo przy Rue Morgue*, op. cit., s. 148.

<sup>47</sup> Por. Jürgen Thorwald, *Stulecie detektywów*, przeł. Karol Bunsch, Wanda Kragen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992; Jürgen Thorwald, *Godzina detektywów*, przeł. Krystyna i Kazimierz Jaegermannowie, Jerzy Dumański, Jan Markiewicz, Znak, Kraków 2010.

Postać detektywa umieszczonego w tym świecie przedstawionym posiada również rys romantyczny, jest bowiem wyrazem pochwały dla wyalienowanego, aspołecznego geniuszu, artysty w swym fachu, niepospolitego człowieka stojącego ponad przeciętnymi masami, który „Okazuje we wszystkich swych rozwiązaniach tyle przenikliwości, iż w pojmowaniu zwyczajnym wydaje się ona nadprzyrodzona”<sup>48</sup>. Pomostem między samowystarczalnym, wybitnym umysłem a czytelnikami jest narrator, intelektualnie niższy lub równy odbiorcom i zapośredniczający ich spojrzenie na sprawę i detektywa, a zarazem narzucający im własny bezbrzeżny zachwyt, podziw i wiarę w protagonistę oraz jego metody. „Zdawało mi się, że jestem na pograniczu zrozumienia, wszelako zrozumieć nie mogłem”<sup>49</sup> przyznaje bezimienny towarzysz Dupina. Różnica pomiędzy opowiadaniem Poe’go a wzorowanymi na nich powieściami okresu Złotego Wieku polega na tym, że aspołeczność Dupina jest postulowana i realizowana, a nie jedynie konwencjonalna, co zostało wyrażone w opisie jego trybu życia oraz *expressis verbis* już w pierwszym opowiadaniu: „Osamotnienie nasze było zupełne”<sup>50</sup>. Jego brak zainteresowania zamordowanymi matką i córką z „Zabójstwa przy Rue Morgue”, Marią Rogêt i „ważną osobą” ze „Skradzionego listu” jest autentyczny, są one tylko koniecznymi elementami układanki. Bohaterem nie kieruje też pragnienie ochrony reguł społecznych i autorytetów, jest to – jak w „Skradzionym liście” – konieczny, lecz uboczny skutek jego działań. *Credo* Dupina brzmi: „Śledztwo będzie dla nas rozrywką”<sup>51</sup>. Detektyw, mimo że w efekcie wspiera policję, „Jest estetą, jeżeli nie anarchistą, bynajmniej zaś – strażnikiem moralności, a tym mniej praworządności”<sup>52</sup>. Wybiera życie nie emocjonalne i społeczne, lecz intelektualne i estetyczne w tym sensie, że – podobnie jak Thomas De Quincey<sup>53</sup> – traktuje zbrodnię jak swego rodzaju sztukę piękną, wyzwanie oderwane od moralności i realiów społecznych.

W późniejszych latach detektyw, ze względu na swą intelektualną wyższość lub inaczej definiowaną odmiennność, nadal w dużej mierze stoi poza społeczeństwem. Poirot Agathy Christie jest Belgiem w Anglii, panna Marple, równie znana postać stworzona przez tę pisarkę to stara panna, która co prawda w pełni przynależy do społeczności, ale ze względu na swój status nigdy nie jest traktowana poważnie. Niemniej jednak struktura opowiadań i powieści tradycji klasycznej wskazuje na rosnącą rolę bohaterów celowo działających na korzyść

---

<sup>48</sup> Edgar A. Poe, *Zabójstwo przy Rue Morgue*, op. cit., s. 148.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 173.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 152.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 164.

<sup>52</sup> Roger Caillois, *Powieść kryminalna*, przeł. Jan Błoński, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl*, PIW, Warszawa 1967, s. 198.

<sup>53</sup> Thomas De Quincey, *O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych*, [w:] idem, *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*, przeł. Mirosław Bielewicz, Czytelnik, Warszawa 1980.

społeczeństwa i stających w obronie panujących w nim zasad, co jest równie istotne, a nawet równoznaczne z rozwiązaniem szarady. Natomiast to, że Dupina tak naprawdę nie obchodzi los ofiar prowadzonych przez niego spraw, jest wynikiem zarówno bardzo skrótowego przedstawienia i potraktowania postaci, jak i tego, że zagadki kryminalne traktuje on jako logiczną układankę, grę skonstruowaną według racjonalnych zasad organizujących uniwersum, w którym egzystuje. Sprawy dostarczają Dupinowi, „Przepadającemu za łamigłówkami, zagadkami, hieroglifami”<sup>54</sup>, okazji do poszukiwania „Chluby w czynności umysłowej”<sup>55</sup>. Nadużyciem byłoby twierdzenie, że również Poe miał poczucie uporządkowania świata – z większości opowiadań oraz z jego biografii można wysnuć wniosek wprost przeciwny. Zapewne jednak wierzył w metodę, którą narzucił postaci Dupina, czego dowodzi oparcie fabuły drugiego opowiadania, „Tajemnicy Marii Rogêt”, na autentycznej sprawie Mary Rogers, którą znaleziono martwą na nowojorskiej ulicy w 1841 roku.

Do kanonu gatunku weszły dwa wymyślone przez Poego rodzaje fabuł. Pierwsza, oparta na motywie zamkniętego pokoju, została wprowadzona w „Zabójstwie przy Rue Morgue”, gdzie ciała zamordowanych kobiet zostają znalezione w pustym, zaryglowanym od wewnątrz pomieszczeniu. Na późniejszym etapie rozwoju gatunku pojawiały się nie tylko pojedyncze powieści oparte na tym zabiegu, ale wręcz autorzy specjalizujący się tylko i wyłącznie w konstruowaniu coraz to nowych wariacji na temat tak przedstawionej „zbrodni niemożliwej”, chociażby John Dickinson Carr. Chwył ten stał się tak popularny, że w „Dwudziestu regułach pisania opowiadań detektywistycznych” sporządzonych w 1928 roku przez S. S. Van Dine’a<sup>56</sup> (twórcy postaci Philo Vance’a) znalazła się dotycząca go regulacja. Rozwiązanie, w którym morderstwa popełniano już po wejściu policji do zamkniętego miejsca zbrodni, Van Dine uznał za dowód braku oryginalności i zabieg niegodny szanującego się autora kryminałów. Druga fabuła oparta jest na pomysle trafności najprostszego, a zarazem najmniej prawdopodobnego rozwiązania zagadki. W „Skradzionym liście” zaginiony przedmiot, list mogący skompromitować ważną osobę, został bowiem ukryty przez Ministra D. na wierzchu, na blacie biurka D., pierwszy przeciwnik godny detektywa (już inicjał tej postaci wskazuje na szczególne pokrewieństwo i podobieństwo do Dupina), działa więc zgodnie z mottem

---

<sup>54</sup> Edgar A. Poe, *Zabójstwo przy Rue Morgue*, op. cit., s. 148.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>56</sup> S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, [w:] *The Art of Mystery Story*, op. cit.,

zaczepniętym z Seneki, że: „Nic nie jest bardziej wrogie mądrości, niż dzielenie włosa na czworo”<sup>57</sup>.

Wszystkie te, wielokrotnie później naśladowane wyznaczniki, składają się na kolejną, równie ważną, o ile nie najistotniejszą cechę, jaką jest seryjność. Wymyślone przez Poego postaci i schematy fabularne miały potencjał powtarzalności i wielokrotnego użytku. Repetycje modelu fabularnego, bohaterów i narracji obejmowały też odbiorców – ciągle tych samych, domagających się „innych takich samych” i kolejnych przygód popularnych protagonistów. „Zabójstwo przy Rue Morgue”, „Tajemnica Marii Rogêt” i „Skradziony list” stale spełniają jedną obietnicę „daną” czytelnikom, są podobnie skonstruowane, połączone postaciami głównych bohaterów (obok narratora i Dupina jest to też Prefekt, zawsze mniej błyskotliwy, jeden krok za detektywem), a także miejscem i czasem akcji (XIX-wieczny Paryż). Seryjność, w dobie popularności powieści odcinkowej drukowanej w gazetach – w XIX wieku bardzo poczytnej i budzącej emocje odbiorców formy rozrywki literackiej – przyczyniła się do trwałości miejsca dzieł Poego w kanonie kryminału. Pozostała też do dziś główną cechą prozy tego gatunku, w której autorzy – kierując się prawem gatunku i popytu z mniejszą lub większą konsekwencją – wychodzą naprzeciw oczekiwaniom czytelników przywiązanych do konkretnego bohatera i określonej formuły.

### **Krystalizacja gatunku**

Zasadne jest pytanie czy i jak zaistniałby gatunek kryminalny oraz co stałoby się z pomysłami Poego, gdyby nie podchwycił ich Arthur Conan-Doyle, twórca postaci Sherlocka Holmesa, najbardziej rozpoznawalnego fikcyjnego detektywa na świecie. Mimo że postać ta pojawiła się po raz pierwszy w krótkich powieściach („Studium w Szkarłacie” i „Znak czterech”, 1890), popularność zyskała dzięki opowiadaniom drukowanym w magazynie „Strand”. W sumie Holmes wystąpił w czterech powieściach i pięćdziesięciu sześciu opowiadaniach. Co paradoksalne, Poe – twórca gatunku – nie jest dziś pamiętany jedynie jako autor przygód Dupina, wręcz przeciwnie, największą popularnością nadal cieszą się jego opowieści grozy. Natomiast sława Conan-Doyle’a, chociaż pokładał on swe ambicje pisarskie w książkach historycznych i przygodowo-naukowych (między innymi „Zaginiony świat”, 1912), na zawsze zastała związana z Holmesem. Frustrowało to pisarza do tego stopnia, że w opowiadaniu „Ostatnia zagadka” (1893) zdecydował się uśmiercić bohatera w wodospadach Reichenbachu, w walce z „geniuszem zła”, profesorem Moriartym. Ugiął się jednak pod

---

<sup>57</sup> Edgar A. Poe, *Skradziony list*, przeł. Stanisław Wyrzykowski, [w:] *Opowieści niesamowite*, op. cit., s. 240.

wielką presją ze strony czytelników (modne stało się wówczas noszenie żałoby po detektywie) oraz wydawców i napisał kolejne powieści, publikowane najpierw w „Strandzie”: „Pies Baskerville’ów” (1902, akcja toczy się przed wydarzeniami z „Ostatniej zagadki”), „Dolinę strachu” (1914-15) oraz nowe opowiadania zawarte następnie w tomach: „Powrót Sherlocka Holmesa” (1905), „His Last Bow” (z lat 1908-13 i 1917) i „The Case-book of Sherlock Holmes” (z lat 1921-1927).

Holmes był bezpośrednim spadkobiercą tradycji, intelektu, typu osobowości i metody Dupina, nawet jeśli już w „Studium w szkarłacie” pisarz usiłował się odciąć od swego poprzednika, wkładając w usta detektywa kwestię: „Sądzi pan [Watsonie] zapewne, że pochlebia mi porównanie z Dupinem? Ja jednak myślę, że był on dość miernym typem [...] Niewątpliwie miał on genialne zdolności analityczne, ale nie był takim fenomenem, jak Poe sobie wyobrażał”<sup>58</sup>. Z podobną niechęcią Holmes wyraża się o Lecoqu z powieści Gaboriau („Był nędznym partaczem”<sup>59</sup>), co jest paradoksalne, ponieważ nawet to upodabnia Conan-Doyle’a do Poego. Ten z kolei wyrażał się krytycznie o Vidocqu, założycielu francuskiej Sûreté, którego wspomnienia są powszechnie uważane za inspirację dla opowiadań o Dupinie. Wydaje się jednak, że odległość między Vidocciem a Dupinem jest znacznie większa, niż między Dupinem a Holmesem. Inspiracją dla Poego była bowiem jedynie rola Vidocqa jako człowieka, który zawodowo zajmował się sprawami kryminalnymi. Metody Vidocqa były – co naturalne u byłego przestępcy, który został szefem policji – całkowicie inne niż Dupina, oparte na praktyce i obserwacji, a nie na zbieraniu śladów i wyciąganiu z nich wniosków. Typ „detektywa metody” bliższy jest natomiast innemu pionierowi kryminalistyki, Alfonsowi Bertillionowi, prekursorowi antropometrii i stosowania badań statystycznych. Stąd też u Poego następujące uwagi: „Vidocq, na przykład, miał zmysł śledczy i dużą wytrwałość. Ale niewyćwiczony w myśleniu, popełniał nieustannie błędy”<sup>60</sup>.

Ponadto, niezależnie od tych opinii, Conan-Doyle właściwie nie wprowadził do gatunku nic nowego. Jego bohater jest dość wiernym, choć nieco rozbudowanym i udoskonalonym odwzorowaniem Dupina, dopracowanym przede wszystkim ze względu na znacznie większą liczbę utworów, w których został użyty. Podstawową cechą zarówno Dupina i Holmesa, jak też wielu spadkobierców ich detektywistycznej tradycji (choćby Pirota, Nero Wolfe’a, Philo Vance’a), jest brak jakiegokolwiek przemiany w toku akcji i pod wpływem wydarzeń. Postaci te pod koniec powieści i opowiadań, a nawet całych cykli są zestawem tych samych

---

<sup>58</sup> Arthur Conan-Doyle, *Studium w szkarłacie*, przeł. Tadeusz Evert, Iskry, Warszawa 1976, s. 26.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>60</sup> Edgar A. Poe, *Zabójstwo przy Rue Morgue*, op. cit., s. 164.

cech co na początku. Jest to też jeden z powodów, dla których gatunkowi kryminalnemu przez dekady odmawiano jakichkolwiek wartości literackich. Conan-Doyle obdarzył swego detektywa większą ilością dziwactw niż miał Dupin, którego ekscentryzm ograniczał się do „Umiłowania nocy dla niej samej”<sup>61</sup>. Holmes w większym wymiarze i na wielu płaszczyznach okazuje się człowiekiem swoich czasów. Z jednej strony jest naukowcem wierzącym w prawdy, które można odkryć w laboratorium, klasyfikującym świat wedle praw matematyki i nauk przyrodniczych. Nieprzypadkowo jego sprawy przypominają eksperyment: „Pojawia się problem badawczy, Holmes gromadzi przesłanki, stawia hipotezę. Następuje część eksperymentalna – detektyw sprawdza prawdziwość swoich założeń”<sup>62</sup>. Z drugiej natomiast, to prawdziwy dandys cierpiący na *ennui* i londyński *spleen*, zwalczający wewnętrzną inercję doświadczeniami naukowymi, rozwiązywaniem zagadek kryminalnych lub – z ich barku – morfiną, kokainą i grą na skrzypcach. Z Dupinem łączy go również środowisko działania. Jak wspomniałam, narodziny kryminału ściśle wiążą się z industrializacją, urbanizacją i powstawaniem pierwszych metropolii. Już na wczesnym etapie rozwoju gatunku miasto jest środowiskiem naturalnym przestępcy i – w konsekwencji – detektywa. Dla Dupina i Lecoqa jest to Paryż, dla Holmesa – Londyn, dla Myślącej Maszyny – Boston. I mimo że w dwudziestoleciu międzywojennym wielką popularnością cieszył się kryminał prowincjonalny – *cozy* (lub *cozzy*) – to wielkomięskość zbrodni przetrwała w tradycji *hard-boiled* (Los Angeles Chandlera i Rossa Macdonalda, San Francisco Hammetta, Nowy Jork Micki’ego Spillane’a) i współcześnie. Także dziś poszczególne miasta są znakami towarowymi pisarzy, stając się przy okazji elementem marketingu turystycznego – Moskwa Aleksandry Marininy, Ystad Hanninga Menkella, Sztokholm Stiega Larssona. Nowoczesna zbrodnia jest bowiem wielkomięska, jej sceneria to labirynt zaułków zapełnionych anonimowym tłumem, w który łatwo się wtopić, „zaprzepaścić w gmatwaninie ulic”<sup>63</sup> zarówno przestępcy, jak i detektywowi. Stąd też upodobanie Dupina i Holmesa do przebrań i charakteryzacji. W wieku XIX popularnością cieszyły się utwory pokazujące metropolie spowite atmosferą tajemnicy i mroku, takie jak „Pamiętniki” (1827) Vidocqa; na masową wyobraźnię oddziaływało wiele powieści miejskich, zwłaszcza „Tajemnice Paryża” (1842-43) Eugeniusza Sue i dzieła jego licznych naśladowców. Gatunek kryminalny koncentrował się zatem na zbrodni i jej nowoczesnym ukazaniu, ale jego autorzy – we wczesnej fazie, częściowo wypartej później w Anglii przez kryminał prowincjonalny – byli też piewcami metropolii. Jak pisał Chesterton,

---

<sup>61</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>62</sup> Wojciech Józef Burszta, Mariusz Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, op. cit., s. 36.

<sup>63</sup> Edgar A. Poe, *Zabójstwo przy Rue Morgue*, op. cit., ss. 152-153.

powieści te były „Najwcześniejszą i jedyną formą literatury popularnej, w której wyrażało się poczucie poezji nowoczesnego życia”. Pozwalały też uzmysłwić sobie, że „Wielkie miasto jest tworem dzikim i oczywistym” – „Równie starym i naturalnym jak drzewa”<sup>64</sup>.

Zapożyczeniem z Poego jest główny znak rozpoznawczy Holmesa, czyli słynna „sztuka dedukcji” (która nie zawsze była dedukcją w ścisłym logicznym sensie, a często zwykłym zgadywaniem opartym na wierze w jedność świata i niezmiennosc znaczeń oraz kodów kulturowych). Tak zdumiewający Watsona sposób wnioskowania na podstawie drobiazków, takich jak tatuaż, postawa i zarost wskazujące na wykonywany zawód, „coś władczego w twarzy” oraz sposób machania laską ujawniające pozycję społeczną<sup>65</sup>, tak naprawdę po raz pierwszy pojawił się w „Zadigu” Woltera. Conan-Doyle przejął ją jednak, podobnie jak szereg innych elementów, właśnie od Poego. W „Zabójstwie przy Rue Morgue” narrator prezentuje niezwykle umiejętności Dupina, który na podstawie obserwacji zachowań swego towarzysza i jego otoczenia jest w stanie nie tylko stwierdzić o czym ten myśli, ale wręcz odtworzyć tok jego rozumowania. Podobnie – wnioskuje z przedmiotów i sytuacji zaobserwowanych na miejscu zbrodni lub zrelacjonowanych w prasie – Dupin, jak się okazuje prawidłowo, wyrokuje o przebiegu zdarzeń. Zapoczątkiem jest też narrator, który u Conan-Doyle’a zyskał co prawda nazwisko, zawód i elementy osobistej historii (doktor Watson, chirurg w wojsku imperialnym, w kolejnych opowiadaniach żonaty), ale jego sytuacja w świecie przedstawionym i podstawowa funkcja nie uległy zmianie. Analizy metody Holmesa przeprowadzane przez badaczy<sup>66</sup> pozwalają na parafrazę jego własnej opinii – nie był on takim fenomenem, jak Watson sobie wyobrażał, a przekonanie o geniuszu bohatera wynika nie tyle z samych fabuł, ile ze stwierdzeń narratora. Co więcej – okazało się „skuteczne tylko dzięki dobrej woli autora”<sup>67</sup>. Różnice pomiędzy kryminałem Poego a Conan-Doyle’a pojawiają się podczas analizy sposobu przedstawienia samej zbrodni i jej konsekwencji. Jak już wspomniałam, Poe umieścił Dupina w społecznej próżni – jego dochodzenia w żaden sposób nie wpływają na rzeczywistość. Już w „Zabójstwie przy Rue Morgue” przestępstwo nie jest wynikiem celowego działania, ale przypadku, a w „Skradzionym liście” w ogóle nie ma morderstwa. U Conan-Doyle’a z kolei sama zbrodnia nigdy nie jest dziełem przypadku. Choć jest elementem budowania pozycji bohatera w świecie przedstawionym, służy czemuś więcej niż tylko umysłowej gimnastyce bohatera.

---

<sup>64</sup> Gilbert Keith Chesterton, *A Defence of Detective Stories*, [w:] *The Art of Mystery Story*, op. cit., s. 4.

<sup>65</sup> Arthur Conan-Doyle, *Studium w szkarłacie*, op. cit., ss. 28-29.

<sup>66</sup> Jerold J. Abrams, *From Sherlock Holmes to the Hard-boiled Detective in Film Noir*, [w:] *The Philosophy of Film Noir*, red. Mark T. Conrad, The University Press of Kentucky, Lexington 2007, ss. 78-80.

<sup>67</sup> Roger Caillois, *Powieść kryminalna*, op. cit., s. 173.

Przestępstwa, różnego rodzaju (również wiele spraw Holmesa nie było morderstwami), są wynikiem osobistej historii bohaterów, ich uwikłania w relacje w określonej społeczności (mormoni w „Studium w szkarłacie”), moment dziejowy (grzechy kolonializmu w „Znaku czterech”), różnice klasowe („Pies Baskerville’ów”) i często funkcjonują jako zemsta, a zarazem kara za przeszłe czyny. Co charakterystyczne, zbrodnia wynikająca z takich pobudek – będąca konsekwencją zdarzeń z przeszłości – często pozostaje nieukarana w sensie społecznym. Jefferson Hope, w „Studium w szkarłacie” sprawca dwóch morderstw będących odwetem, zostaje zdemaskowany przez Holmesa, a nawet wydany policji, ale umiera jeszcze przed procesem. To, oraz towarzyszące jego opisowi sympatia i współczucie, z jakimi traktuje go detektyw, niejako sankcjonują popełniony czyn, wskazując jednocześnie na słabość społecznych mechanizmów przeciwdziałania niesprawiedliwości. Holmes dość często decyduje się odstąpić od ścigania przestępców i oddania ich w ręce instytucjonalnego prawa. Z sytuacji, w której czytelnicy tak chętnie godzili się na podobną wizję, można wnioskować, że również oni mieli poczucie pewnego dysonansu i hipokryzji obecnych w społeczeństwie wiktoriańskim i obrazowanych w literaturze, także popularnej, czego znakomitym przykładem jest opowiadanie Roberta Louisa Stevensona, „Doktor Jekyll i pan Hyde” (1886). Pozornie doskonale zorganizowane społeczeństwo niejednokrotnie nie radzi sobie z egzekwowaniem prawa, lub prawo to jest niesprawiedliwe w swej literze. Znaczenie zyskuje zatem nie publiczne, lecz indywidualne poczucie sprawiedliwości. Jest ono przyjmowane przez ogół (reprezentowany przez czytelników), który przystaje na to, że człowiek tak wyjątkowy jak Holmes, który ze względu na cechy charakteru – bezstronność, zawodowy dystans i wiarę w neutralną naukę, przymioty umysłu (na przykład nieomylność) oraz legitymizowanie takiego stanu rzeczy przez narratora i autora – staje się instancją nadrzędną, upoważnioną do oceniania czynów i wydawania wyroków. Charakterystyczne jest jednak, że Holmes – niezależnie od swej społecznej wyższości – nadal broni ideologii wiktoriańskiej i edwardiańskiej Anglii. Zwalczanymi przez niego wrogami są anarchiści, arystokratyczni złoczyńcy, porządni ludzie, którzy znaleźli się na marginesie społeczeństwa lub „obcy”, brukający ją swoimi zbrodniami i występkami (dopiero w „Lidze rudzielców”, opowiadaniu z 1891 roku, sprawcą jest Anglik, wcześniej są to wyłącznie cudzoziemcy).

Taki stosunek do praw społecznych wiąże się z cechą bohatera, którą jest dandyzm, w swej istocie i artystycznej otoczce wymierzony przeciw w ideały mieszczańskiego społeczeństwa. Poego, bardziej niż sprawiedliwość, interesowało uporządkowanie świata i, przynajmniej w trzech opowiadaniach, zastąpienie postaci martwych w punkcie wyjścia, ucieleśniających kruchą i chwiejną ludzką naturę oraz lęki z nią związane – siłą ludzkiego

umysłu. W utworach Conan-Doyle'a, obywatela brytyjskiego, sprawiedliwość jest istotna, ale równie ważne jest, zawarte w konstrukcji fabularnej i rysunku głównego bohatera, przecucie rozdzwienku pomiędzy pozorną doskonałością a okrutnymi i cynicznymi realiami, niejednokrotnie przez tę fasadę legitymizowanymi i usprawiedliwianymi. Imperialne ideały reprezentuje tu Watson. Jest on lekarzem, a więc wykonuje szanowany zawód, zakłada rodzinę, dowiódł też swej lojalności wobec królowej i ojczyzny służąc w armii, oczywiście w koloniach – w Indiach i podczas drugiej wojny brytyjsko-afgańskiej (1878), gdy Anglicy usiłowali ponownie podporządkować sobie to terytorium. Interesujące jest, że przynajmniej część tych cech Watson przejął po swym twórcy (choć Conan-Doyle porzucił praktykę okulistyczną dla pisarstwa i z czasem stał się autorytetem w wielu innych dziedzinach). Jednocześnie, moralna dwuznaczność wynikająca z ambicji kolonialnych jest wskazana i napiętnowana chociażby w „Znaku czterech”. Co charakterystyczne, Watson – szacowny obywatel – ucieleśniając ideały Wielkiej Brytanii, uosabia też całkowitą zwyczajność, zarówno własną, jak i czytelników których z upoważnienia autora reprezentuje. Przeciętność ta, obejmująca również funkcjonariuszy Scotland Yardu wszystkich stopni, nie pomaga skutecznie radzić sobie z przestępstwem. Skutkuje to z jednej strony koniecznością istnienia postaci takiej jak Holmes, z dzisiejszej perspektywy kogoś w rodzaju wiktoriańskiego Supermena, a drugiej rozgrzeszaniem tych, którzy doznawszy krzywdy czują się zmuszeni do samodzielnego odwetu.

Zasługą Conan-Doyle'a stało się natomiast zapewnienie gatunkowi ciągłości i powodzenia czytelniczego. Konsekwencją jego pisarstwa było też ustanowienie trwające kilkadziesiąt lat anglosaskiego prymatu w rozwoju gatunku. Przyczyniła się do tego – poza formą docierania do czytelników (odcinkowe publikacje w gazecie) – większa niż u Poe'go powtarzalność postaci, na której w całości oparta jest seria. Twórca Sherlocka Holmesa nie miał bowiem talentu Poe'go do konstruowania fabuł. Wręcz przeciwnie – rozłamana struktura<sup>68</sup> „Studium w szkarłacie” (nieco ulepszona w „Znaku czterech”) pozwala zrozumieć dlaczego Conan-Doyle zyskał popularność dopiero jako autor bardzo krótkich opowiadań.

---

<sup>68</sup> *Studium w szkarłacie* składa się z dwóch części: w pierwszej, opowiedzianej z punktu widzenia Watsona zostaje dokonana zbrodnia i zaczyna się śledztwo; pod jej koniec Holmes triumfalnie oznajmia swój sukces; w drugiej akcja zostaje przeniesiona w przeszłość wyjaśniając w narracji trzecioosobowej przyczyny zbrodni; tu, w finale następuje powrót do opowieści Watsona, do śledztwa, schwytania sprawcy i przytoczenia sposobu rozumowania Holmesa. W *Znak czterech* została wpleciona krytyka takiej konstrukcji „Studium w szkarłacie”, a historia z przeszłości dotycząca genezy intrygi jest wprowadzona już nie jako osobna narracja, lecz retrospekcje jednej z postaci.

## Powieści kryminalne Złotego Wieku

Autorzy Złotego Wieku czerpali inspiracje i wzór zarówno z Poego jak i z Conan-Doyle'a, co sprawiło, że wzorcem dominującym w tradycji kryminału szaradowego stała się przewaga *plot-driven novel* nad *character-driven novel*. Model pierwszy koncentrował się na schematycznej fabule i stałym bohaterze będącym konglomeratem ustalonej metody działania i dziwactw. W drugim wzorcu istotna była już nie (najczęściej pretekstowa) fabuła lecz rozbudowane tło społeczne, postaci i ich psychologicznie pogłębione motywy. Jeśli przyjmiemy, że gatunek popularny – odpowiadając na zapotrzebowanie masowej publiczności – oddaje jej poglądy, przekonania, potrzeby i nastroje, to z analizy kryminałów Złotego Wieku wyłania się paradoksalny obraz czytelników tamtego okresu. Dwudziestolecie międzywojenne w Anglii, która jest najsilniej kojarzona z powieścią analityczną i gdzie powstawało najwięcej powieści tego podgatunku, to bowiem czas skrajnego uporządkowania zarówno świata przedstawionego w kryminałach, jak i zasad rządzących ich konstrukcją. Wiara w siłę metody stosowanej przez detektywa, eksperymentów laboratoryjnych, twardych dowodów takich jak niezmywalne ślady hemoglobiny na miejscu zbrodni („Studium w szkarłacie”) i logicznego wnioskowania obecnych już u Poego i Dupina, wskazywały na zjawiska faktycznie obecne w przyspieszającym, nowoczesnym i industrializującym się świecie odkryć naukowych. W powieściach późniejszych ważniejszy stał się porządek społeczny. W okresie Złotego Wieku nacisk na ścisłe reguły stał się dużo silniejszy niż kiedykolwiek wcześniej i później, ale – w rzeczywistości doświadczonej okrucieństwem wojny i przyniesionych przez nią zmian – była to raczej nostalgia za świetlaną, imperialną przeszłością, niż, nieco naiwne, zaufanie do praw rządzących światem. Doskonale ilustrujący tę wiarę cytat pochodzi z powieści „Opactwo Northanger” (1818) Jane Austen, parodii powieści gotyckich i ich wpływu na wyobraźnię czytelników, tracących pod wpływem lektury kontakt z doskonale racjonalną i uporządkowaną rzeczywistością Imperium:

„Droga panno Morland, niechże się pani zastanowi nad okropnością swoich przypuszczeń. [...] Niech pani nie zapomina w jakim kraju i jakim wieku żyje! Niech pani nie zapomina, że jesteśmy Anglikami, że jesteśmy chrześcijanami. Niechże się pani odwoła do własnego zdrowego rozsądku, własnego poczucia rzeczywistości, niech się pani odwoła do tego, co pani widzi naokoło na własne oczy! Czy nasze wykształcenie przygotowuje nas do takich potworności? Czy nasze prawa je tolerują? Czy można by ich było dokonywać skrycie w takim

kraju jak nasz, gdzie stosunki społeczne i piśmiennictwo są na takim poziomie? Gdzie każdy człowiek otoczony jest sąsiedztwem samorzutnych szpiegów? Gdzie drogi i gazety dają dostęp do wszystkiego?”<sup>69</sup>.

Słowa te równie dobrze mogłyby oddawać sposób myślenia autorów klasycznej powieści kryminalnej Złotego Wieku oraz ich wiarę w podwaliny doskonałości Wielkiej Brytanii, istotne również w epoce wiktoriańskiej i edwardiańskiej. Cnoty te wprawdzie nigdy nie były całkiem jednoznaczne, kryła się za nimi kolonialna i patriarchalna hipokryzja, jednak znajdowały odzwierciedlenie w codziennym życiu klas średnich i wyższych, czyli najsilniej poddanych kontroli nie tyle prawnej, ile społecznej, dysponującej sankcją w postaci ostracyzmu. W momencie, gdy owe fundamenty zostały podważone i okazało się, że nie tylko nauka, ale i historia nie są ani obiektywne, ani neutralne, że wynalazki mogą służyć złym celom a dzieje imperium są kolejną narracją podlegającą interpretacji, część autorów literatury popularnej skoncentrowała się na obrazowaniu nostalgii za minioną świetnością i jednoznacznością. Utwory kryminalne Złotego Wieku były swego rodzaju kompensacją oraz próbą literackiego przywracania tych właśnie elementów rozbitego porządku. Prawem, którym rządził się wówczas kryminał, było złudzenie – całkowicie sprzeczne z rzeczywistością, w której pierwsza wojna światowa całkowicie odarła świat z wszelkich iluzji – że istnieje jedna, namacalna prawda i że przy użyciu określonych, logicznych metod można ją odkryć. Eskapistyczna wiara, że chaos, zło, klęska, absurd są uludą, którą można podważyć jedyną prawdą o tym co się wydarzyło, usiłowała przeczyć innej prawdzie: próby wzmacniania walących się barier społecznych, nie mogły przywrócić utraconej niewinności.

Złoty Wiek to przede wszystkim czas, w którym do powieści kryminalnej wprowadzono wiele kanonów, ale mało innowacji. Znajdują w nim dopełnienie wcześniejsze mechanizmy, zapoczątkowane przez Poego, również ten najważniejszy – śmierć zadana komuś zostaje całkowicie oddzielona od wymiaru moralnego i egzystencjalnego, staje się natomiast domeną gry, zabawy, nieomal sportu. W powieściach Złotego Wieku nadal istotny jest geniusz detektywa, lecz jego metoda staje się mniej ważna. Poirot, „mały Belg” wymyślony przez Agathę Christie i ucieleśniający ideały kryminału dedukcyjnego, jest równie bezbłędny jak Dupin i Holmes i – podobnie jak oni – na końcowych stronach powieści zdaje relację ze śledztwa i swego toku rozumowania. Jego metoda ogranicza się jednak do zaufania „szarym komórkom” i jako taka jest przedstawiana. Kolejna postać z utworów Christie, panna Marple, równie nieomylna jak wymienieni detektywi, słuszność swych wniosków całkowicie opiera

---

<sup>69</sup> Jane Austen, *Opactwo Northanger*, przeł. Anna Przedpełska-Trzeciakowska, PIW, Warszawa 1975, ss. 183-184.

na obserwacjach i „znajomości ludzkiej natury”, wynikających z wielu lat spędzonych w prowincjonalnym St. Mary Mead. I nawet jeśli Poirot góruje intelektualnie nad swym wiernym druhem, kapitanem Hastingsem, pełniącym funkcję analogiczną do Watsona, to u Christie – przeciwnie niż u Conan-Doyle’a – do głosu dochodzą właśnie wartości reprezentowane przez ogół społeczeństwa. Poirot, nie wspominając już o pannie Marple, nie prowadzi skomplikowanych wnioskowań, nie przeprowadza eksperymentów naukowych, nie dysponuje nadzwyczajną wiedzą w egzotycznych dla przeciętnego czytelnika dziedzinach, takich jak botanika, trucizny, znajomość gatunków gleb, chemia, anatomia, najnowsze osiągnięcia kryminalistyki<sup>70</sup>. Detektywi Złotego Wieku mają swe dziwactwa – Poirot przejawia objawy chorobliwego pedantyzmu, Nero Wolfe ogranicza swe zainteresowania do egzotycznych orchidei, lord Wimsey (postać stworzona przez Dorothy Sayers) kolekcjonuje inkunabuły i jest ekspertem w zakresie męskiej mody, wina i muzyki poważnej. Pozornie wydaje się więc, że wszyscy są prostymi kontynuacjami Dupina i Holmesa. Naśladownictwo to ogranicza się jednak do coraz wymyślniejszych ekscentryzmów, pozbawionych uzasadnienia w postaci dandyzmu i aury dekadencji. Wiedza Poirota jest potoczna i oparta na obserwacji tego co zwyczajne, a co za tym idzie całkowicie dostępna czytelnikowi. W utworach o pannie Marple Christie czyni z takich samych cech wręcz cnotę, choć już Poe i Conan-Doyle dowartościowali powszedniość, dostrzegli ważność najzwyklejszych dowodów: kosmyków, skrawków materiału, zawartości popielniczek, drobnych przedmiotów, czyniąc nich ważne ślady – pożywkę dla geniuszu detektywa. Również motywacja zbrodni musiała być zwyczajna i osobista zarazem, bliska „Codziennemu doświadczeniu odbiorcy i [musiała] dać mu możliwość uwolnienia jego własnych, utajonych pragnień i emocji”<sup>71</sup>.

Ukoronowaniem takiej postawy była najważniejsza reguła Złotego Wieku, czyli zasada *fair play*. Podczas uroczystej przysięgi (Detection Club Oath) do jej przestrzegania zobowiązywali się autorzy kryminałów zrzeszeni w Detection Club założonym w 1928 roku przez Anthony’ego Berkley’a (autora „Sprawy zatrutych czekoladek” z 1929 roku). Zasada *fair play* została wprowadzona przez ojca Ronalda Knoksa, księdza katolickiego i zarazem autora kryminałów, a opierała się na przekonaniu, że czytelnik powinien (przynajmniej w założeniu, jeśli nie w praktyce) mieć dokładnie takie same szanse rozwiązania zagadki, jak przedstawiony w powieści detektyw. W związku z tym autor był zobowiązany dostarczyć odbiorcy wszystkich tych informacji, którymi dysponował protagonista i dołożyć starań, aby

---

<sup>70</sup> Por. Tabela zakresu wiedzy Sherlocka Holmesa sporządzona przez doktora Watsona, [w:] Arthur Conan-Doyle, *Studium w szkarłacie*, op. cit., s. 20.

<sup>71</sup> S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, op.cit., s. 192.

zakres wiedzy ich obu się pokrywał. Zaskakiwanie nagłym rozwiązaniem, właściwe Dupinowi i Holmesowi, ukrywanie poszlak i kluczowych informacji zostało zakazane. Bohaterowie z okresu dwudziestolecia nie mogli więc wygłaszać tak nagłych (dla czytelnika i pozostałych postaci) kwestii, jak Holmes w „Studium w szkarłacie”: „Ostatnie ogniwo! [...] Teraz mam już wszystko! [...] Trzymam już w ręku wszystkie nici do tej zagadki”<sup>72</sup>. Wyeliminowano też wszelkie zbiegi okoliczności, działanie sił nadprzyrodzonych (tak naprawdę nieobecnych i demistyfikowanych w kryminale, począwszy od „Tyś jest nim!”, poprzez „Kamień księżycowy” Wilkie’ego Collinsa [1868], aż po „Psa Baskerville’ów”), odkrywanie prawdy przez hipnozę i seanse spirytystyczne oraz inne elementy, które mogłyby wprowadzić odbiorcę w błąd i utrudnić dotarcie do rozwiązania. *Fair play*, jak i szereg pozostałych zasad, zostało określonych w „Dwudziestu regułach pisania opowiadań detektywistycznych” sporządzonych przez S. S. Van Dine’a. Były one wypunktowaniem spostrzeżeń zawartych w artykule „The Great Detective Stories”<sup>73</sup> z 1927 roku, opublikowanym pod prawdziwym nazwiskiem, czyli Willard Huntington Wright; potem zostały doprecyzowane przez Knoksa w jego „A Detective Story Decalogue”<sup>74</sup>. Naczelną zasadą, łączącą wszystkie pozostałe, miało być poczucie prawdopodobieństwa i troska o to, by czytelnik odnalazł się w świecie przedstawionym. Zakazane zostały zatem „oszustwa wprowadzone celowo aby zmylić czytelnika”, odkrycie sprawcy przez przypadek lub „nieumotywowane wyznanie”, a osoba prowadząca śledztwo (tylko jedna, tak aby czytelnik nie był zmuszony do „ścigania się ze sztafeta,.) w żadnym razie nie mogła być sprawcą. Wszystkie poszlaki odnajdowane przez detektywa musiały być natychmiast prezentowane i objaśniane, tak więc typowe zakończenie powieści i opowiadań o Dupinie oraz Holmesie, w którym bohater relacjonuje śledztwo i ujawnia wcześniej znalezione ślady, nie było już uznawane za dopuszczalne, choć nadal stosowano finałową rekapitulację uprzednich spostrzeżeń. Winnym musiała okazać się któraś z istotnych postaci; sprawa mógł być tylko jeden, niezależnie od tego ile popełniono morderstw. Niedozwolone też były tajne stowarzyszenia i zawodowi przestępcy – wina musiała spoczywać na barkach pojedynczej, pozornie niewinnej osoby, tak aby łatwo było ją całkowicie wyeliminować ze społeczności. W celu utrzymania czystości gatunkowej zakazane było też wprowadzanie wszelkich retardacji, takich jak wątki miłosne, przydługie opisy, analiza charakterów, budowanie nastroju. Absolutnie konieczne były: postać detektywa, dedukcja i ciało, „im bardziej

---

<sup>72</sup> Arthur Conan-Doyle, *Studium w szkarłacie*, op. cit., s. 74.

<sup>73</sup> Willard Huntington Wright, *The Great Detective Stories*, [w:] *The Art of Mystery Story*, op. cit..

<sup>74</sup> Ronald A. Knox, *A Detective Story Decalogue*, op. cit.,

nieżywe, tym lepiej”<sup>75</sup>. W omawianym okresie, gdy powieści właściwie wyparły opowiadania oraz gdy konieczne było projektowanie fabuły na kilkaset stron, żadne przestępstwo mniej znaczne niż morderstwo nie było wystarczające. Jak stwierdził sam Van Dine, energia czytelnika poświęcona na czytanie musiała zostać wynagrodzona. Był też jednak istotniejszy powód: tylko zadanie śmierci było faktycznym wykroczeniem przeciwko społeczeństwu, odpowiadało zatem ideologicznym wymogom klasycznej powieści Złotego Wieku. „Morderstwo jest unikalne ponieważ wyklucza ofiarę, w związku z czym jej miejsce musi zająć społeczeństwo”<sup>76</sup> – to w jego imieniu działają i policja (prawo instytucjonalne), i detektyw.

*Fair play* i większość pozostałych reguł wzięło się zatem ze sposobu (choć było to też swego rodzaju sprzężenie zwrotne), w jaki zaczęto traktować fabułę kryminalną w okresie Złotego Wieku: „Jest ona rodzajem gry intelektualnej. Jest nawet czymś więcej – wydarzeniem sportowym”<sup>77</sup>. W powieściach Dorothy Sayers motywacje detektywa zostają dookreślone wprost:

„Poznałem sprawę i, hm..., pomyślałem, że może jest coś, co mógłbym zrobić, rozumie pani. – Bardzo miło z pana strony – powiedziała oskarżona. – Wcale nie, wcale nie, do diabła! Chcę powiedzieć, że lubię przeprowadzać dochodzenie, jeśli mnie pani rozumie”<sup>78</sup>.

Powieść funkcjonująca jako ćwiczenie umysłowe „nabierała cech oderwanego problemu czy równania” a tak istotny dla jej konstrukcji tok rozumowania „eliminuje wrażenie”<sup>79</sup>. U Poeego i Holmesa przestępstwo było wyzwaniem i rozrywką dla detektywa. W kolejnym etapie rozwoju gatunku proces wyjaśniania problemu i analizowania śladów stał się – niczym rozwiązywanie krzyżówek i szarad – również domeną odbiorcy. Prymatowi i wygodzie czytelnika służyć miały zasady ustalone przez Van Dine’a, Knoksa a także przysięga klubu, w której tekście znalazła się nawet deklaracja o stosowaniu wyłącznie „królewskiej angielszczyzny” („royal English”), czyli najbardziej poprawnej i – w przeciwieństwie do slangów i dialektów – zrozumiałej dla wszystkich. Wyłaniający się z powyższych cech obraz egalitaryzacji kryminału klasycznego jest jednak pozorny, a reguły rządzące procesem konstruowania fabuły sprzeczne z jej zawartością. Uniwersum społeczne powieści Złotego Wieku to bowiem świat przywilejów. Stosunek do klas niższych znakomicie wyrażony jest w

<sup>75</sup> S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, op. cit., s. 190.

<sup>76</sup> Wystan Hugh Auden, *The Guilty Vicarage*, op. cit., s. 149.

<sup>77</sup> S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, op. cit., s. 189.

<sup>78</sup> Dorothy Sayers, *Zjadliwa trucizna*, przeł. Magdalena Ziemia, Petra, Warszawa 1993, s. 51.

<sup>79</sup> Roger Caillois, *Powieść kryminalna*, op. cit., s. 169.

jedenastej zasadzie Van Dine'a, wedle której przestępcą nie mógł okazać się lokaj, ponieważ przysłowiowy kamerdyner był zbyt oczywistym podejrzanym, nie był natomiast kimś wartym czasu i uwagi. Wedle punktu trzynastego zakazywano wprowadzenia mafii, ponieważ „Żaden szanujący się morderca z wyższych klas nie życzyłby sobie takiej przewagi”<sup>80</sup>. Z jednej strony przynależność do organizacji ułatwiłaby sprawcy zadanie i kamuflaż, co byłoby nieuczciwe wobec czytelnika. Z drugiej jednak, co jest wyrażone *explicite*, lepsze towarzystwo mogłyby zostać skażone obecnością ludzi z nizin społecznych. Warstwy te tolerowano jedynie w postaci służbę, opłacanej i traktowanej jak „niewidzialna”. Być może z tego samego powodu Ronald Knox wprowadził zasadę piątą, zgodnie z którą w opowieści detektywistycznej nie mógł występować Chińczyk, co, zgodnie z praktyką twórczą Złotego Wieku, można ująć szerzej – żaden cudzoziemiec. Wyjątkiem była jedynie sytuacja, w której akcja rozgrywała się za granicą, chociażby na terenie wykopalisk archeologicznych lub na wycieczce („Rendez-vous ze śmiercią”, 1938; „Śmierć na Nilu”, 1927; autorstwa Christie), gdzie tubylcy pojawiali się w roli służebnej. W uzasadnieniu wspomnianej reguły autor zaznacza co prawda, że „Nie wie, czemu tak powinno być”. Dodaje jednak celną i wiele wyjaśniającą obserwację: „Chyba, że powód znajdziemy w zachodnim zwyczaju przypisywania chińskim imigrantom umysłowej nadkompetencji połączonej z moralną niższością”<sup>81</sup>.

Schemat powieści kryminalnej Złotego Wieku całkowicie się zatem usztywnił. Dotyczyło to nie tylko wymienionych reguł, ale też czasu i miejsca akcji, postaci oraz – w konsekwencji – bardzo przewidywalnego przebiegu wydarzeń. Podstawowa formuła wyglądała następująco: „Zostaje dokonane morderstwo, jest wielu podejrzanych, wszyscy po kolei – z wyjątkiem sprawcy – są eliminowani, morderca zostaje aresztowany lub umiera”<sup>82</sup>. Po raz pierwszy też w fabule kryminalnej tak klarownie zarysował się typowy schemat transformacyjny opowiadania, opisany w odniesieniu do kryminału przez Wystana Hugh Audena<sup>83</sup> oraz, już bardziej uniwersalnie, przez Tzvetana Todorova. Jego kolejne etapy to: początkowy stan equilibrium (łaski wg Audena), zachwianie równowagi wywołane określonym działaniem, rozpoznanie utraty równowagi, perypetie i w efekcie finałowe przywrócenie stanu początkowej równowagi. W klasycznych fabułach obowiązywał zatem model traktujący zbrodnię jako anomalie naruszającą obowiązujący ład, który należało wznowić poprzez rozwiązanie zagadki przy użyciu logicznych i rozumowych metod. Samo morderstwo

---

<sup>80</sup> S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, op. cit., s. 191.

<sup>81</sup> Ronald A. Knox, *A Detective Story Decalogue*, op. cit., s. 195.

<sup>82</sup> Wystan Hugh Auden, *The Guilty Vicarage*, op. cit., s. 147.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 148.

przeważnie jest dziwaczne, wymyślne i często dokonane egzotyczną metodą, co podkreśla jego obcość w świecie przedstawionym (co interesujące, twórcy nie dążyli do szokowania czytelnika, unikali drastycznych opisów, a zbrodnie – mimo wszystko – nie były makabryczne, co znacznie później stało się domeną wybranych podgatunków kryminału). Nieprzystawalność cechuje również ofiarę i sprawcę, co wskazuje na rolę powieści kryminalnej jako narzędzia obrazowania i wdrażania kodeksów społecznych. Akcja powieści Złotego Wieku toczy się wśród klas średnich i wyższych, a pokrzywdzonym i oprawcą często są ci, którzy naruszają ich zasady. Oczywiście już morderstwo samo w sobie jest złamaniem reguł, burzącym porządek społeczny i początkową równowagę. Nieprzypadkowo jednak postać, która pada ofiarą zbrodni, najczęściej jest powszechnie i całkowicie zasłużenie nienawidzona przez wszystkie *dramatis personae*. Zbrodnia eliminuje więc osobę nieadekwatną, nieprzestrzegającą reguł, po czym w wyniku śledztwa usunięty zostaje kolejny „inny” – zabójca. Świat przedstawiony zostaje w ten sposób oczyszczony i przywrócony do pierwotnej harmonii. Równoważnym elementem tej odnowy w wielu powieściach jest więc także pozbycie się ofiary, która – poprzez chciwość, stosowanie przemocy i szantażu – już w punkcie wyjścia niszczyła stan equilibrium swego otoczenia.

Określona wizja społeczeństwa i panujących w nim hierarchii zawarta jest również w schemacie fabularnym i stosowanej zasadzie jedności czasu, miejsca i akcji. Akcja powieści pisanych w duchu Złotego Wieku toczy się na sielskiej, angielskiej wsi („Morderstwo na plebanii”, 1930) w nadmorskim lub wysokogórskim kurorcie („Pułapka na myszy”, sztuka sceniczna przerobiona na opowiadanie, 1950), w arystokratycznej posiadłości („Noc w bibliotece”, 1942), na odciętych od świata wyspach („Dziesięciu Murzynków”, 1940), czasem podczas ekskluzywnych wojaży („Śmierć na Nilu”, „Rendez-vous ze śmiercią”; „Morderstwo w Orient Expressie”, 1934<sup>84</sup>). „Aby odkrycie zbrodni było pełnowartościowe, musi zostać dokonane warunkach absolutnej izolacji, podobnie jak doświadczenie chemiczne”<sup>85</sup>. Jednocześnie, co ważniejsze, tak dobrane miejsce akcji pełniło dwie funkcje – fabularną i ideologiczną. Z jednej strony było ono odcięte od świata, liczba potencjalnych sprawców ograniczona, a pomoc z zewnątrz często niemożliwa – wszystkie te elementy warunkowały i umożliwiały niezmienną realizację tego samego schematu. Zgodnie z nim w zamkniętej geograficznie, wręcz klaustrofobicznej przestrzeni dokonywano morderstwa (czasem autor realizował jakiś wariant tajemnicy zamkniętego pokoju), które chwilowo odbierało jej sielskość i niewinność, wszystkie postaci były podejrzane – każdy miał motyw i sposobność.

---

<sup>84</sup> Autorką wszystkich wymienionych powieści jest Agatha Christie.

<sup>85</sup> Roger Caillois, *Powieść kryminalna*, op. cit., s. 176.

W pobliżu – przez całkowity przypadek albo na prośbę solidnych, lecz niezbyt bystrych funkcjonariuszy policji – znajdował się detektyw, który rozwiązywał sprawę, aby w finale zdemaskować sprawcę poprzez eliminację z grona kolejnych podejrzanych. „Wszędzie dokąd przyjdę, coś musi mi przypominać zbrodnię”<sup>86</sup>, jak stwierdza w jednej z powieści Herkules Poirot. Śmierć zaś miała zdumiewać – nie tylko sama w sobie, ale też jako naruszenie ustanowionego porządku i, w konsekwencji, ze względu na swoją „szokującą niewłaściwość”<sup>87</sup> w Wielkim Dobrym Miejscu, w takiej scenerii i takim gronie<sup>88</sup>. Angielska Arkadia nie była miejscem, do którego pasowałaby śmierć, na co wskazują kolejne zasady spisane przez Van Dine’a i Knoksa. Bohaterowie nigdy bowiem nie umierali w wyniku katastrof, chorób, a nawet starości – „Przestępstwo nigdy nie może okazać się wypadkiem ani samobójstwem”<sup>89</sup>. Eden Złotego Wieku był miejscem, w którym nieustająco popełniano morderstwa, ale nikomu nie działa się krzywda: „Prawo i porządek nie doznają najmniejszego wstrząsu”<sup>90</sup>.

Z drugiej strony, wyabstrahowane w ten sposób miejsce akcji jest pewnym modelem świata, mikrokosmosem prezentującym – z uprzywilejowanego punktu widzenia arystokracji, klas wyższych, czasem, ale zdecydowanie rzadziej, średnich – społeczeństwo w miniaturze. Powieść analityczna jest zatem swego rodzaju schematem – bohaterowie to tak naprawdę typy, społeczne i osobowościowe. Marionetki, obdarzone zaledwie kilkoma cechami przydatnymi z punktu widzenia funkcjonalności fabuły, odgrywają powierzone im role, kierują się najprostszymi motywacjami i są oceniane jedynie na podstawie konformizmu i poczucia obowiązku wobec wspólnoty. Nieobecne i uważane za zbędne są tu analiza charakterów i jakakolwiek psychologia, co zgodne jest z zasadą szesnastą Van Dine’a. Główni bohaterowie to ludzie sukcesu, bogaci i utytułowani dziedzice (i dziedziczki), rentierzy (i rentierki), „złoci młodzieńcy” z towarzystwa i dziewczyny „posiadające to coś” („it girl”), czasem utracjusze. Praca jest dla nich hobby, takim jak wykopaliska archeologiczne, dodatkowo w tamtym okresie nacechowane ideologicznie (między innymi w „Morderstwie w Mezopotamii” Christie, 1936). Ludzie ci otaczają się służbą i osobami podobnymi sobie, spełniającymi wszelkie kryteria przynależności do Veblenowskiej klasy próżniaczej. Reprezentują – zdezaktualizowane już przecież w drugiej dekadzie XX wieku –

---

<sup>86</sup> Agatha Christie, *Rendez-vous ze śmiercią*, przeł. Tadeusz Jan Dehnel, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2008, s. 7.

<sup>87</sup> Wystan Hugh Auden, *The Guilty Vicarage*, op. cit., s. 151.

<sup>88</sup> Ibidem, s. 151.

<sup>89</sup> S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, op. cit., s. 192.

<sup>90</sup> Edmund Wilson, *Panie Holmes, to był ślad łap ogromnego ogara*, [w:] idem, *Szkice*, przeł. Jerzy Hummel, Warszawa 1973, PIW, s. 199.

wartości upadłego Imperium Brytyjskiego, takie jak patriarchalizm, kolonializm, konserwatyzm, ksenofobia, poczucie cywilizacyjnej i moralnej wyższości. Sprawia to, że powieści Złotego Wieku pełne są tęsknoty za utraconym rajem odgradzonym od wszelkiego zła siłą społecznych barier. To, co jeszcze nie było normą, ale już pojawiało się u Gaboriau i Conan-Doyle'a, czyli zabójstwo jako forma kary wymierzonej temu, kto umknął sprawiedliwości, stało się regułą w klasycznym kryminale późniejszego okresu. Na zasadzie sprzężenia zwrotnego, było to motywowane przez wzorzec fabularny, jednocześnie go uzasadniając. Po to, aby każda z kilku występujących osób mogła mieć motyw, przysła ofiara musiała w jakiś sposób wywoływać negatywne emocje. Jednocześnie, w świecie tak nieskazitelnym i niewinnym, każdy musiał mieć na sumieniu coś, co sprawiało, że był potencjalnym podejrzanym. Ten problem autorzy powieści traktowali jednak jak zupełnie drobiazgi mieszczące się w kategorii trywialnych słabości charakteru poszczególnych bohaterów. Natomiast zbrodnia w takim świecie była największym stygmatem i piętno to musiało znaleźć usprawiedliwienie w charakterze i postępowaniu ofiary.

Owa sielanka – jako punkt wyjścia i dojścia – opierała się na jeszcze jednej właściwości kryminału dedukcyjnego, czyli jego zwyczajności. Powieści Złotego Wieku to historie lokalne<sup>91</sup> (*cozy*) osadzone z dala od metropolii, zarazem miniaturowe studia kontemplujące codzienną rutynę, która – przerwana zbrodnią – urasta do rangi najwyższej społecznej wartości. Nad społeczeństwem otwartym przeważa statyczny model zamkniętej wspólnoty, w której każda obcość jest natychmiast zauważana a odmienność wykraczająca poza niegroźny ekscentryzm – piętnowana. „Kontrapunktem dla zbrodni jest stałość zwyczajów od dziesięcioleci przestrzeganych przez mieszkańców”<sup>92</sup> oraz ich skrajna przewidywalność. Jakikolwiek jej naruszenie, najdrobniejsze odstępstwo stają się podejrzone i z pewnością nie umkną bystrym oczom obserwatorów (to metoda panny Marple). Jak pisze J. K. Van Dover, jedną z niewielu innowacji kryminału Złotego Wieku jest wprowadzenie doń trzeciego rodzaju czasu. Obok „końca czasu” – śmierci ofiary – oraz linearnego czasu śledztwa i działań detektywa opartych na inwersji i rekonstrukcji od czynu aż po odkrycie sprawcy, autorzy wprowadzili „czas miejsca” oparty na rutynie, obyczajach, cyklach zależnych od przyrody i solidności ludzkich działań (na przykład rozkładu jady pociągów, regularności dostarczania poczty). Ten wymiar można określić mianem pastoralnej bezczasowości i powtarzalności, gwarantujących Audenowski stan łaski. Jego nieistotność we wcześniejszych

---

<sup>91</sup> Wojciech Józef Burszta, Mariusz Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, op. cit., s. 41.

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 41.

fazach rozwoju gatunku podkreśla odmienność miejsca akcji – detektywi metody rzadko opuszczali właściwe sobie, miejskie środowisko. Jednak nawet, gdy zdarzały się wyjątki – Holmes niejednokrotnie w związku ze śledztwami wyjeżdża na wieś – to rzadko bywa ona sielska. Brak tu zachwyków nad nieodłącznymi w Arkadii trawnikami i letnimi popołudniami. Jak stwierdza Holmes: „Watsonie, wierzę – i jest to oparte na moim doświadczeniu – że w najgorszych zakamarkach Londynu nie ma tak wielu potwornych grzechów jak na tej uśmiechniętej i pięknej prowincji”<sup>93</sup>.

Od naruszenia obyczaju rozpoczyna się „Noc w bibliotece”: „U panny Marple zadzwonił telefon. Właśnie się ubierała, więc telefon rozgniewał ją. Doprawdy, niezwykła to pora na rozmowę. Jej prosty, staropanieński żywot był tak spokojny i uregulowany, że nieprzewidziany telefon stanowił źródło najdziwniejszych domysłów”<sup>94</sup>. Dlatego też zbrodnie dokonywane w takim świecie muszą się wyróżniać nie tylko jako brutalne wdarcie się w spokój i porządek, ale też swoją formą. Są albo wymyślne, na przykład dokonane nietypowym narzędziem zbrodni – jak kamień zrzucony z dachu na głowę ofiary w „Morderstwie w Mezopotamii” – albo ich okoliczności są niezwykle. W „Morderstwie w Orient Ekspresie” kierowanych jednym motywem sprawców jest dwunastu, w „Tajemnicy siedmiu zegarów” (1929) ciało zabitego otacza siedem budzików, ósmy wyrzucono za okno. „Zwyczajna” zbrodnia, przypadkowa, nagła i prozaiczna w żaden sposób nie pasowała do angielskiej prowincji, na której rozgrywały się – i nadal rozgrywają – wydarzenia klasycznych kryminałów. Mimo upływu dekad w powieści analitycznej czas się zatrzymał i na przykład kryminały Marthy Grimes, toczące się w latach osiemdziesiątych XX wieku, niczym się niemal nie różnią od utworów z lat dwudziestych (w jej książce „Pod przechytrzoną lisem” z 1982 roku, rozgrywającej się w arystokratycznej posiadłości na prowincji północnej Anglii, narzędzie morderstwa to nietypowy i nieco archaiczny jak na czas akcji przyrząd do układania strzech). W ten sposób – przez sam czyn oraz jego formę – morderca okazuje się indywidualistą, świadomie sprzeciwiającym się konformizmowi i kolektywnym wartościom wyznawanym przez pozostałych uczestników opowieści. Jest to też kolejny powód, dla którego musiała zajść zmiana w postrzeganiu postaci detektywa. Indywidualizm i alienacja cechowały Dupina i Holmesa, skoro jednak stały się właściwe mordercy, nie mogły już być przymiotami detektywa. Poirotowi pozostał jedynie

---

<sup>93</sup> Arthur Conan-Doyle, *The Adventure of the Copper Beeches*, za: J. K. Van Dover, *We Must Have Certainty. Four Essays on the Detective Story*, op. cit., s. 86.

<sup>94</sup> Agatha Christie, *Noc w bibliotece*, przeł. Edyta Sicińska-Gałuszkowa, Hachette, Poessneck 2001, ss. 10-11.

ekscentryczny pedantyzm, belgijska „obcość” i – w niektórych powieściach – nierozgarnięty towarzysz, kapitan Hastings.

Uzasadnieniem dla małej liczby osób przebywających na niewielkiej, zamkniętej przestrzeni jest najczęściej bliskie sąsiedztwo i ściśle stosunki towarzyskie, pokrewieństwo oraz skomplikowane relacje rodzinne (odnajdywanie zaginionych członków rodziny). W konsekwencji, równie często winą, zarówno ofiary jak i sprawcy, okazuje się czyn wymierzony w więzy krwi lub stający na drodze do zawarcia właściwego – z punktu widzenia społeczności – małżeństwa („Zabójstwo Rogera Ackroyda”, 1926; „Samotny dom” Christie, 1932). Zasada Van Dine’a numer trzy, zakazująca wprowadzania wątków romansowych, była zapewne najczęściej łamaną (również przez samego Van Dine’a). Regułą powieści Agathy Christie było finałowe połączenie się zakochanych i małżeństwo, które – zgodnie z ideologią dominującą w powieści klasycznej tamtego okresu – było utożsamiane ze zinstytucjonalizowaną równowagą społeczną. Motywem może być także sporządzenie niesprawiedliwego testamentu, ukryte powiązania z przeszłości („Tragedia w trzech aktach” Christie, 1924), związki zawarte wbrew społecznym oczekiwaniom („Tajemnicza historia w Styles”), rozbicie rodziny (porwanie i zabicie dziecka w „Morderstwie w Orient Expressie”; pomśczenie tak wielkiej zbrodni – właściwy temat powieści – pozostaje bezkarne). Społeczna sieć powiązań, tak silnie, wręcz w sposób konieczny obecna w kryminale Złotego Wieku, była jedną z nielicznych zmian, które pojawiły się w stosunku do twórców wcześniejszych, Poego, Conan-Doyle’a i innych autorów kryminałów miejskich. U Poego relacje pomiędzy ofiarami a sprawcami są całkowicie obojętne i drugorzędne: „Paryż Dupina to miejsce dowodów i działań, ale jest całkowicie pozbawiony wymiaru ludzkiego”<sup>95</sup>. W śledztwach Sherlocka Holmesa powód przestępstwa często jest motywowany osobiście i postaci zyskują własną historię, w której kryje się geneza ich działań, ale nadal pozostają całkowicie anonimowe. Wiadomo o nich jedynie to, co same powiedzą lub to, co detektyw wywnioskuje z „Rozkazującego wyglądu, tryskania energią, charakterystycznego chodu, kawalerskich butów i brązowej opalenizny”<sup>96</sup>. Poza tym są całkowicie wyalienowanymi jednostkami, monadami niknącymi w bezimiennym tłumie. Przykład dostrzeżonej już wówczas wielkomiejskiej samotności pojawia się w „Zabójstwie przy Rue Morgue”, gdzie ofiary mieszkają na czwartym piętrze budynku, w którym wszystkie pozostałe mieszkania są puste. W metropolii nikt nie jest znany nikomu, w małym, sielskim Edenie wszyscy są znani

---

<sup>95</sup> J. K. Van Dover, *We Must Have Certainty. Four Essays on the Detective Story*, op. cit., s. 73.

<sup>96</sup> Arthur Conan-Doyle, *Grecki tłumacz* [w:] idem, *Sherlock Holmes niepokonany*, przeł. Jan Skalny, Jerzy Regawski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1969, ss. 37-38.

wszystkim i do tego stopnia przewidywalni, że panna Marple rozwiązuje sprawy tłumacząc zachowania obcych sobie ludzi poprzez analogie do historii zachodzących przez lata w St. Mary Mead.

### ***Hard-boiled fiction* – rewolucja w obrębie gatunku**

*Celem fantazji zawsze jest uniknięcie własnego bólu.*

*Celem sztuki jest dzielenie cudzego cierpienia*<sup>97</sup>.

Analityczne powieści powstawały również w Stanach Zjednoczonych, jednak prawdziwie amerykańskim wkładem w rozwój prozy kryminalnej stał się podgatunek *hard-boiled*, zapoczątkowany opowiadaniem publikowanym, między innymi, w magazynie „Black Mask” w latach dwudziestych XX wieku. W 1929 roku, tym samym, w którym Knox ogłosił swój „Dekalog opowiadań detektywistycznych”, w Ameryce ukazało się „Krwawe zniwo” Dashiella Hammetta, pierwsza powieść napisana w duchu czarnego kryminału. Jak wspominałam, Race Williams, prekursor „twardych” detektywów, pojawił się na łamach „Black Mask” w 1923 – trzy lata po „Tajemniczej historii w Styles”, od której datuje się epokę Złotego Wieku. Trudno więc utrzymywać, że pierwsze dzieła z nurtu *hard-boiled* powstawały jako całkowicie świadoma odpowiedź na utwory szaradowe. Czarny kryminał był wynikiem zarówno amerykańskiej tradycji tak zwanych powieści groszowych (*dime novels*) o różnej tematyce – od romansów aż po westerny – jak i panującego wówczas w Stanach Zjednoczonych *Zeitgeist*. Kraj był dotknięty nie tylko skutkami pierwszej wojny światowej, ale także kolejnymi falami masowej imigracji i przede wszystkim wprowadzoną w 1920 roku prohibicją, która okazała się katalizatorem rozwoju zorganizowanej przestępczości. Istotne okazały się również osobiste doświadczenia poszczególnych autorów. Wprawdzie Carroll John Daly, twórca podgatunku, był właścicielem kina w Atlantic City i zajmował się pisarstwem jedynie dla rozrywki, ale już Dashiell Hammett, któremu udało się z sukcesem zepchnąć Daly’ego w mroki literackiego niebytu i czytelniczej niepamięci, pracował jako wywiadowca w Agencji Detektywistycznej Pinkertona w Baltimore. Przez kilka lat zajmował się więc sprawami kryminalnymi. Hammett zadebiutował zresztą zaledwie kilka miesięcy po Dalym opowiadaniem „Nie tylko podpalenie” (pod pseudonimem Peter Collinson), wprowadzając na łamy „Black Mask” bezimiennego agenta Kontynentalnej Agencji

---

<sup>97</sup> Wystan Hugh Auden, *The Guilty Vicarage*, op. cit., s. 158.

Detektywistycznej, czyli postać znaną jako Continental Op (skrót od Operative). Prawdziwą sławę przyniósł mu jednak prywatny detektyw, Sam Spade, mimo że bohater ten pojawił się tylko raz, w najbardziej znanej powieści Hammetta „Sokół maltański”, dodatkowo nieśmiertelnionej w filmie Johna Hustona pod tym samym tytułem (*The Maltese Falcon*, 1941), gdzie w główną rolę wcielił się Humphrey Bogart. Archetyp został później rozbudowany i udoskonalony przez Raymonda Chandlera, twórcę postaci Philipa Marlowe’a, który sobie i swemu autorowi zapewnił nieśmiertelność – w literaturze i nie tylko.

Na czym więc polegała rewolucyjność jedynej tak poważnej zmiany, jaka – wraz z narodzinami *hard-boiled* – zaszła w obrębie gatunku kryminalnego, zarówno w pierwszej, spontanicznej formie, jak i tej późniejszej, artystycznie świadomej? Społeczna geneza obu nurtów, czarnego i klasycznego, była dość podobna. Powstanie i rozwój czarnego kryminału było wynikiem, wspomnianej już, traumy związanej z I wojną światową, Wielkim Kryzysem, zorganizowaną przestępczością, kompromitacją „amerykańskiego snu” i innych definiujących Stany Zjednoczone mitów. Podobne procesy, za wyjątkiem ogromnej skali rozwoju mafii, zaszły też w społeczeństwie brytyjskim, dla którego upadek porządku opartego na rozwarstwieniu i hierarchii społecznej musiał być dotkliwszy, niż w znacznie bardziej egalitarnych Stanach Zjednoczonych. Amerykańscy twórcy na tę samą traumę zareagowali jednak inaczej niż brytyjscy. Zamiast eskapistycznie opiewać raj utracony i poszukiwać kolejnego, konserwatywnego Edenu, skupili się na obserwacji i portretowaniu otaczającej ich rzeczywistości. Swój model kryminału opierali na dążeniu do realizmu rozumianego zupełnie inaczej niż w utworach Złotego Wieku, gdzie liczył się przede wszystkim mimetyzm struktur i wartości. Realizm powieści szaradowej, opisującej barokowe plany morderstw i machinacje przebiegłych umysłów, odnosił się wyłącznie do wypreparowanego świata przetworzonych układów społecznych i myślenia życzeniowego, mającego na celu zatrzymać bądź zakłócić czas. Czarny kryminał zaproponował coś, co można określić mianem „naśladownictwa ulicy” i całego, a nie potraktowanego wybiórczo, przekroju społecznego, jak również prawdę – emocjonalną i psychologiczną. Różnica polegała też na tym, że – niezależnie od inteligencji i dezynwoltury poszczególnych autorów – skrupowane przepisami dedukcyjne kryminały były do siebie bardzo podobne. Tym co je odróżniało, był co najwyżej poziom i rodzaj ekscentryzmu cechujący protagonistę. Jakość czarnych kryminałów zależała natomiast wyłącznie od talentu autorów, którzy dysponowali większą swobodą – odnosi się to zarówno do znakomitych powieści Hammetta, Chandlera i Jima Thompsona jak i do trzeciorzędnych dokonań Spillane’a i szeregu zapomnianych dziś twórców – nawet jeśli w poszczególnych utworach powielane były elementy wskazujące na przynależność do formuły. Obraz świata,

stosunków społecznych, aktualnych zbiorowych obaw, dał się zaobserwować też w tych powieściach, których autorzy albo byli mniej uzdolnieni literacko (Spillane), albo skupiali się nie tyle na analizowaniu społeczeństwa, ile na paranojach bohaterów (Cornell Woolrich, David Goodis). Zachowania, fobie i obsesje postaci były projekcjami tego, co dominowało w szerszych grupach, niezależnie czy były to nastroje antykomunistyczne, rasizm, obawa przed emancypacją kobiet, czy lęki egzystencjalne. Pisarze amerykańscy przestali uciekać od rzeczywistości i zapewniać czytelników, że przedwojenne *status quo* trwa, społeczny skansen zastąpili analizą socjologiczną, a w ich utworach, nawet biorąc pod uwagę umowność niektórych sytuacji i szczególny rodzaj realizmu, można dostrzec spójny, choć wykrzywiony obraz życia w Ameryce w tamtych czasach. „Życie bierze odwet i sprawia, że na matematycznej pustyni zmartwychwstaje powieść obyczajowa” a „obraz gwałtu bierze górę nad trudem oderwanego rozumowania”<sup>98</sup>. Zasadniczo inny był też stosunek autorów do opisywanej rzeczywistości – zamiast ją opiewać, gardzili nią, zamiast poszukiwać w niej porządku i ideału, dostrzegali zło i brud. O ile też konserwatywny kryminał analityczny z wielką atencją odnosił się do podstaw brytyjskiej tradycji, o tyle w *hard-boiled* dostrzegano problematyczność lub wręcz negowano wiele zasad, na których ufundowana była kultura amerykańska.

Wobec popularności czarnego kryminału bardzo szybko pojawiła się nowa formuła i wyznaczniki do dziś pozwalające bezbłędnie rozpoznać ten rodzaj prozy, również w dziełach dla których stała się ona inspiracją oraz parodiujących ją, poprzez wyolbrzymienie typowych elementów – przemocy, nieugiętego charakteru detektywa, jego wytrzymałości fizycznej i cynizmu. Już w latach czterdziestych jeden z amerykańskich autorów czarnego kryminału, Erle Stanley Gardner, w uszczypliwy sposób pisał o scenie typowej dla *hard-boiled* i znanej ze „Szklanego klucza” (1931) Hammetta i „Żegnaj laleczko” (1940) Chandlera oraz szeregu innych utworów:

„Bohater zostaje schwytyany przez wielkich, złych przestępców, oszołomiony morfiną i zamknięty w samotnym domu, w jednym pokoju z olbrzymim, metodycznie żującym gumę gorylem [...] Potem, jedynym śladem po biciu aż do nieprzytomności dwa lub trzy razy, jest zwiększona aktywność seksualna bohatera i tempo w jakim zabija on złoczyńców”<sup>99</sup>.

Co więcej – już w debiutanckim opowiadaniu Hammetta znajduje się zdanie przypominające piątą zasadę Van Dine’a: „Detektywowi jednak nie przystoi wierzyć w łut

<sup>98</sup> Roger Caillois, *Powieść kryminalna*, op. cit., s. 203.

<sup>99</sup> Erle Stanley Gardner, *The Case of the Early Beginning*, [w:] *The Art of Mystery Story*, op. cit., s. 206.

szczęścia ani w działaniu serii nadzwyczaj pomyślnych zbiegów okoliczności, o ile nie ma na to niezbitych dowodów”<sup>100</sup>. Jednak w tym wypadku przemawiała nie potrzeba porządkowania prozy – i rzeczywistości – lecz doświadczenie zawodowe Hammetta, które nie zawsze przekładało się zresztą na jego twórczość. W tekście, z którego pochodzi ów cytat, istotną rolę gra właśnie przypadek, na zbiegu okoliczności opartych było też wiele fabuł Chandlera. Jest to także kolejny dowód na to, jak dalece w czarnym kryminale nie była ważna fabuła. W „Nie tylko podpalenie” właściwie nic nie zostaje wyjaśnione, ważniejszy jest lakoniczny styl urozmaicony trafnymi określeniami („Mistrz świata w trzymaniau nerwów na wodzy i wicemistrz w lenistwie”<sup>101</sup>), rysunek bohatera oraz stosunek do świata i ludzi: „Grzebaliśmy w popiołach przez kilka minut – nie żebyśmy spodziewali się coś znaleźć, lecz dlatego, że w naturze człowieka leży grzebanie w zgliszczach”<sup>102</sup>. Nowa formuła nie była już tak sztywna, jej elastyczność zależała wyłącznie od zdolności i upodobań każdego twórcy z osobna. Natomiast zjawiska przez nich opisywane: korupcja, przemoc, gangsteryzm, faktycznie zachodziły i były istotnymi problemami społecznymi. *Hard-boiled* nie było więc obrazem wyimaginowanego raj, a raczej realnego, choć nieco podkolorowanego piekła. Twórcy czarnego kryminału „Odwrócili powieść kryminalną od jej intelektualnego powołania”<sup>103</sup> rozumianego jako matematyczna łamigłówka, popychając ją w stronę powieści, w której „Prawa społeczne zastąpiły nieuchronnie prawa konwencji”<sup>104</sup>. Chandler ujął to następująco:

„Hammett wyciągnął zbrodnię z wazy weneckiej i wrzucił ją do swojego ciemnego zaułka (...) przywrócił zabójstwo ludziom, którzy popełniają je nie po to, aby dostarczyć powieści trupa, lecz z jakichś konkretnych powodów i nie za pomocą ręcznie kutych pistoletów do pojedynku, kurary czy ryby tropikalnej, ale środkami, które mają pod ręką”<sup>105</sup>.

### **Amerykański koszmar**

Nowy typ literatury kryminalnej wymagał też innego typu bohatera. Najczęściej był to detektyw, jednak już nie ekscentryczny amator szukający umysłowej gimnastyki, lecz profesjonalista sprzedający usługi za pieniądze i stosujący przestępcze metody w imię obrony prawa. Protagonistą równie często bywał też złoczyńca, jak w powieściach Jamesa M. Caina

---

<sup>100</sup> Dashiell Hammett, *Nie tylko podpalenie*, przeł. Dariusz Wójtowicz, [w:] *Arcydziela czarnego kryminału*, red. Peter Haining, Prószyński i Ska., Warszawa 2008, s. 61.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>102</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>103</sup> Roger Caillois, *Powieść kryminalna*, op. cit., s. 202.

<sup>104</sup> Krzysztof Mętrak, *Chandler żywy*, op. cit., s. 9.

<sup>105</sup> Raymond Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, op. cit., ss. 323-324.

(„Listonosz zawsze dzwoni dwa razy”, 1934; „Podwójne ubezpieczenie”, 1936) i Cornella Woolricha („Panna młoda w żałobie”, 1940; „Spotkania w mroku”, 1948). Książki takie należały do odmiany często określanej mianem *noir fiction*<sup>106</sup>, w której bohater to nie śledczy, lecz przestępca lub „przypadkowy” człowiek, fabuła nie jest zaś zdominowana śledztwem, a raczej wiwisekcją samej zbrodni, jej okoliczności i towarzyszących im emocji postaci. Zabieg taki nie miał już posmaku ekstrawagancji, jak w wypadku Agathy Christie, która w „Zabójstwie Rogera Ackroyda” w roli narratora obsadziła sprawcę. Pod pewnymi względami profesjonalista amerykański okazuje się podobny do detektywa metodycznego, takiego jak Dupin i Holmes. Tak jak oni był aspołeczny i bystrzejszy niż policjanci, jednak objawiało się to inaczej. Spade, Marlowe i im podobni są samotnikami – postać ufego i naiwnego towarzysza została całkowicie wyeliminowana. Pogardzają ludźmi, nie tylko przestępcami, ale też przedstawicielami prawa, niejednokrotnie własnymi klientami, kobietami, bogaczami i biedakami. Są pod tym względem bardzo „demokratyczni” – wszystkich nienawidzą tak samo, mają jednak ku temu powody. Świat, w którym działają, jest bowiem Wielkim Złym Miejscem, przepełnionym korupcją moralną i materialną. Wywołuje to poczucie osobistej i instytucjonalnej klęski. Z kilkoma wyjątkami, takimi jak „Listonosz zawsze dzwoni dwa razy”, naturalnym środowiskiem prywatnego detektywa i każdego bohatera *hard-boiled*, jest wielkie miasto. Koncentracja na metropolii w pierwszych kryminałach Poego, Gabariou, Conan-Doyle’a była odpowiedzią na wyzwania nowoczesności i wiązała się z gwałtowną urbanizacją. Ta sama fascynacja w czarnym kryminale wynikała z realiów życia, ale też z pierwszej w Ameryce<sup>107</sup> naukowej refleksji na ten temat. W latach dwudziestych XX wieku rodziła się socjologia miasta, na czele z opartą na badaniach empirycznych szkołą chicagowską, która zaczęła swoją działalność w 1915 roku od publikacji artykułu Roberta Ezry Parka: „The City. Suggestions For the Investigation of Human Behavior In the Urban Environement”. W uproszczeniu – utożsamiała ona problemy społeczne z kwestiami miejskimi oraz traktowała urbanizm jako jedną z głównych kategorii wyjaśniających zagadnienia cywilizacji<sup>108</sup>. W twórczości autorów *hard-boiled* metropolia straciła jednak swój

---

<sup>106</sup> Mariusz Czubaj (za Carlem D. Malmgrenem i Otto Penzlerem) określa tego typu powieści mianem (odpowiednio) *crime* i *crime story*, dla odróżnienia od *detective* (za Malmgrenem) i *private eye story* (za Penzlerem), w których bohaterem jest prywatny detektyw. Zgodnie z klasyfikacją Penzlera *hard-boiled fiction* jest z kolei amerykańską odmianą *private-eye story*; por. Mariusz Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, op. cit., ss. 32-33 i 36-37; John T. Irwin, *Unless the Threat of Death Is Behind Them. Hard-Boiled Fiction and Film Noir*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006, s. 123. Stosowany przeze mnie termin *noir fiction* proponuje między innymi George Tuttle w eseju „... Noir Fiction”, <http://web.archive.org/web/20091027122738/http://geocities.com/SoHo/Suite/3855/> (dostęp: 11.06.2011).

<sup>107</sup> Wcześniej w Europie tematyką miejską zajmowali się, między innymi, Georg Simmel i Oswald Spengler.

<sup>108</sup> Por. Jerzy Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, PWN, Warszawa 2001, ss. 604-609.

poetycki urok dostrzegalny w pierwszych kryminałach przez Chestertona<sup>109</sup>. Ucieleśnieniem nowego spojrzenia jest Personville, Hammettowskie fikcyjne miasto z „Krwawego żniwa”, którego nazwę wymawia się jak „Poisonville”, a „poison” po angielsku oznacza truciznę. To współczesna Sodom i Gomora, siedlisko zepsucia, rozpusty i korupcji, gdzie bohater, Continental Op, urządza „krwawą łaźnię”, na którą miasto w pełni zasługuje. Nieprzypadkowo Babilonem XX wieku często są miasta leżące w Kalifornii, zgodnie z tradycją amerykańską traktowanej jako ziemia obiecana. Postrzeganie tego zachodniego stanu jako amerykańskiej Arkadii mlekiem i miodem płynącej, wynikało zarówno z takich epizodów historii jak gorączka złota, współczesne rozwojowi *hard-boiled* pielgrzymki ludzi dotkniętych Wielkim Kryzysem (opisane, między innymi, w powieści „Grona gniewu” Johna Steinbecka z 1939 roku), jak i rozwój Hollywood. To tam, przynajmniej w pierwszych latach rozwoju, najlepiej realizował się amerykański model kariery „od pucybuta do milionera”. Jednak celem autorów *hard-boiled* jest nie potępienie metropolii, lecz opisanie jej cech apokaliptycznych – dostrzegalnych już u Hammetta – które współgrałyby z założoną i wynikającą z obserwacji wizją świata, a przede wszystkim z obrazem głównego bohatera. Dupin, Lecoq i Holmes byli bowiem wynikiem zarówno literackiej tradycji, jak i efektem inspiracji początkami profesjonalnej policji i postacią Vidoqa. U genezy amerykańskiego detektywa – samotnego miejskiego kowboja – leżą pogranicze i Dziki Zachód. Bohater *hard-boiled*, „twardy facet”, przejawiał kojarzone z nimi cechy i umiejętności: sprawnie i bez namysłu posługiwał się bronią, był zarówno ostatnim sprawiedliwym, nieustraszonym mścicielem, jak i człowiekiem zdolnym do ustanawiania własnych praw w obliczu braku jakiegokolwiek porządku. To – choć w sposób nader odległy – łączyło go z Holmesem, który również wielokrotnie wymierzał sprawiedliwość lub odstępował od niej (w rozumieniu instytucjonalnym) wedle własnego uznania. Dziki Zachód był zarówno elementem amerykańskiej historii, jak i miejscem akcji wielu powieści groszowych i *pulp fiction*, niedrogich, popularnych publikacji zwanych tak od złej jakości papieru (produkowanego z pulpy drzewnej), na którym były drukowane. *Hard-boiled* – również zawdzięczające sukces tanim magazynom i kieszonkowym wydaniom, charakteryzującym się także krzykliwymi okładkami – podwójnie więc wywodziło się z tej tradycji. Z jednej strony rozwinęło się dzięki temu samemu rodzajowi medium – w konsekwencji zdobywało podobny rodzaj publiczności – z drugiej przeniosło romantyzm samotniczych przygód w miejską scenę. Charakterystyczne jest zresztą, że powieści te stały się podstawą nie tylko dla filmów

---

<sup>109</sup> Gilbert Keith Chesterton, *A Defence of Detective Stories*, op. cit. s. 4.

gangsterskich i kryminalnych, ale też dla westernów (w tym *Za garść dolarów* [*Per un pugno di dollari*, 1964] Sergio Leone, będącego co prawda remakiem *Strazy przybocznej* [*Yojimbo*, 1961] Akiry Kurosawy, ale literackim pierwowzorem obu było „Krwawe żniwo” Hammetta).

Dlatego tak istotne – i wcześniej nieobecne – w czarnym kryminale jest nowe rozumienie prawa. Dla detektywa niejednokrotnie priorytetem jest raczej chronienie klienta niż współpraca z policją, a dzieje się tak dlatego, że policja nie działa w służbie sprawiedliwości i porządku publicznego, lecz w imię prywatnych interesów zdeprawowanych ludzi „na szczycie”. Po raz pierwszy w powieści kryminalnych stróż prawa nie był już poczciwym głupcem, któremu wciąż zdarza się przeoczyć oczywiste ślady na miejscu zbrodni, ale skorumpowanym funkcjonariuszem lub człowiekiem pogodzonego z własną bezradnością wobec maszyny zła. W swoich powieściach Chandler i Macdonald opisywali Los Angeles i jego okolice takimi, jakimi je widzieli – pełne przekupnych, brutalnych policjantów lub zmęczonych życiem „chłopców trzymających nogi na biurkach”<sup>110</sup>, którzy chcą uczciwie wykonywać swoją pracę, ale po prostu nie mogą. Taka charakterystyka – jakże odmienna od opisów przyjaznych brytyjskich „Bobbies” – znalazła się już w „Krwawym żniwie”: „Pierwszy policjant, jakiego spotkałem, był nieogolony. Drugi nosił złachany mundur [...]. Trzeci [...] kierował ruchem nie wyjmując cygara z ust”<sup>111</sup>. Skrajnym przykładem zmiany charakteru stróżów prawa są powieści Jima Thompsona, „Killer Inside Me” (1952) i „Pop. 1280” (1964), w których szeryfowie to zwyrodniali zbrodniarze<sup>112</sup>.

## Przemoc i zepsucie

*Hard-boiled* wniosło również inne, nieobecne dotąd w literaturze kryminalnej elementy – obraz brutalnej przemocy i triumf zła. Co istotne, zmienił się również jego rodzaj – odtąd w powieściach króluje nie tyle sama zbrodnia, ile perwersja i zepsucie, na których ufundowana jest rzeczywistość czarnego kryminału. Zło przestało już być anomalią, stało się immanentną częścią świata przedstawionego, niezawodną stałą, do której należało się odnosić. W konsekwencji przestępstwo uległo dewaluacji – *hard-boiled* jest interesującym świadectwem przesuwania się granic społecznej akceptacji. Rusty Regan, zaginiony bohater „Głębokiego

---

<sup>110</sup> Raymond Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, op. cit., s. 319.

<sup>111</sup> Dashiell Hammett, *Krwawe żniwo*, przeł. Paweł Lipszyc, Da Capo, Warszawa 1993, s. 6.

<sup>112</sup> Oczywiście było też wiele utworów – między innymi wybrane opowiadania Woolricha, np. „Trup tańczy dalej” (1935) lub MacKinley’a Kantora – publikowanych np. w „Detective Fiction Weekly” i pokazujących pracę policji w pozytywnym świetle. Policjanci mieli jednak wówczas wszelkie cechy prywatnych detektywów.

snu”<sup>113</sup> (1939) Chandlera, w latach dwudziestych był nielegalnym imigrantem, przemytnikiem alkoholu, co – jakkolwiek oceniano wówczas prohibicję – nadal było łamaniem prawa. W jednej z pierwszych scen powieści, jego burzliwa przeszłość staje się jednak czymś w rodzaju męskiej przygody kształtującej charakter, chwalebny rysem zyskującym sympatię i potentata naftowego, generała Sternwooda, i mizantropa Marlowe’a. Przestępstwo stało się wszechobecne, ale w swoim zbanalizowanym wymiarze, czego znakomitym przykładem są także powieści Jamesa M. Caina – akcja „Listonosz zawsze dzwoni dwa razy” rozgrywa się w przydrożnej jadłodajni, podobnie jak (częściowo) „Mildred Pierce” (1941).

Jak w swych „Wspomnieniach detektywa” zauważył Hammett: „Zmierzając z wielkich miast na prowincję, można zaobserwować spadający procent zbrodni popełnionych z powodu pieniędzy i proporcjonalny wzrost przestępstw o motywie seksualnym”<sup>114</sup>. Motyw zazdrości, pożądania i namiętności prowadzących do zbrodni był całkowicie nieobecny w utworach analitycznych, nawet jeśli pojawiał się w nich wątek miłosny. Był natomiast tym, co zdarzało się naprawdę – Hammett uwzględnił więc tę obserwację we własnych powieściach, choć w mniejszym stopniu niż inni autorzy czarnego kryminału. Chandler chętnie posługiwał się postacią kobiety fatalnej, uwodzicielskiej, wykorzystującej mężczyzn i przywodzącej ich do upadku. Również James M. Cain całkowicie oparł fabuły swoich najważniejszych powieści („Listonosz zawsze dzwoni dwa razy” i „Podwójne ubezpieczenie”) na motywie trójkąta miłosnego, wielokrotnie potem eksploatowanego w kinie, zwłaszcza w *film noir*. Obie, bliźniaczo do siebie podobne historie zabójstw popełnionych przez parę kochanków w celu zdobycia ubezpieczenia, wzorowane były na słynnej wówczas sprawie Ruth Snyder i jej kochanka Judda Graya, których proces Cain relacjonował jako reporter w 1927 roku. To tylko jeden z przykładów na wkroczenie bardzo konkretnej rzeczywistości – nie idealizowanej, ale brutalnej i niejednokrotnie trywialnej – na karty powieści. Również Chandler pilnie śledził głośne procesy sądowe, przynajmniej raz wykorzystując autentyczną sprawę jako istotny motyw w powieści<sup>115</sup>, choć akurat w jego wypadku dominowała kreacja artystyczna.

Tak ujęta zbrodnia uległa demokratyzacji. Zaczynała się nie w umysłach opętanych okrucieństwem geniuszy, takich jak profesor Moriarty, przeciwnik Holmesa i Minister D., lub sprytnie kamuflujących się przedstawicieli wyższych sfer, ale w głowach przeciętnych ludzi i

---

<sup>113</sup> Oryginalny tytuł powieści brzmi: „The Big Sleep”, czyli „Wielki sen”, tak też tłumaczone są tytuły filmowych adaptacji.

<sup>114</sup> Dashiell Hammett, *From the Memoirs of a Private Detective*, [w:] *Hard-boiled Mystery Masters. A Literary Reference*, op. cit., s. 91.

<sup>115</sup> Por.: Robert F. Moss, *Cracking the Cassidy Case*: <http://home.comcast.net/~mossrobert/html/criticism/cassidy.htm> (dostęp: 16.06.2011).

w zwyczajnych miejscach. Tu nie był już możliwy – znany z utworów sławiących przedwojenną Anglię – podział na świat „nad i pod schodami kuchennymi”, gdzie służba była obecna w sposób podobny sprzętom i innym zewnętrznym oznakom statusu. Detektyw, z racji swej profesji i otwartego charakteru świata przedstawionego, miał dostęp do wszystkich warstw, działał w obrębie pełnego przekroju społecznego, zarówno klasowego, jak i rasowego. Detektywi nieustannie odwiedzali tanie motele, obskurne pokoje biurowe do wynajęcia, zaciemnione bary przypominające ten znany z obrazu Edwarda Hoppera „Ćmy nocne”. Równie często bywali jednak na statkach-kasynach (hazard był zakazany w Kalifornii), w ekskluzywnych klubach, rezydencjach nowej amerykańskiej arystokracji, czyli tych, którzy szybko dorobili się majątków na spekulacjach, biznesie i łamaniu prawa:

„Zdolność bycia kameleonem pozwala im poruszać się na różnych poziomach społeczeństwa, rozciągających się pomiędzy kampusami a slumsami [...] Potrafią zanurzyć się w każde środowisko, przestrzegając panujących w nim zwyczajów i mówić jego językiem”<sup>116</sup>.

Ludzie zamieszkujący te, tak odmienne miejsca, w rzeczywistości nie różnią się od siebie niczym, oprócz stanu konta bankowego i pozycji społecznej – wszyscy są tak samo zepsuci. Każdy jest czegoś winny, każdy jest podejrzany o znacznie więcej, niż tylko złe intencje. Zbrodnie, oszustwa, podłości, gwałty popełniane są na każdym szczeblu drabiny społecznej i zawsze jednakowo prozaiczne. Jeśli sprawcą okazuje się przedstawiciel klasy uprzywilejowanej, jak to się zdarza w wielu powieściach Chandlera i Hammetta („Szklany klucz”, „Papierowy człowiek”, 1934) ma to zupełnie inną funkcję, niż w utworach Złotego Wieku. Przede wszystkim intencją autorów *hard-boiled* nigdy nie było eliminowanie zła ze społeczeństwa ani usprawiedliwianie dominującej pozycji określonej grupy i dostrzeganie w niej gwaranta spokoju. Wręcz przeciwnie, w czarnym kryminale dążono do egalitaryzacji i demaskowania zła we wszystkich sferach. Również po to, by podkreślić całkowity brak nadziei dominujący w świecie przedstawionym, którego nie dało się zbawić. Dlatego detektyw najczęściej jest pozbawionym złudzeń mizantropem pogardzającym wszystkim i wszystkimi; nie ufa nikomu – ani przed morderstwem, ani po jego wyjaśnieniu. Protagonista, który ze względu na stosowane przez siebie metody niejednokrotnie pasuje do owego tła, nadal odróżnia się od niego wyznawanymi zasadami, wzmocnionymi niechęcią do ludzi i brakiem złudzeń. I chociaż lekceważy wiele przyjętych reguł – tak jak Sam Spade, który ma

---

<sup>116</sup> Ross Macdonald, *Lew Archer, Private Investigator* [w:] idem, *Self-portrait: Ceaselessly into the Past*, Capra Press, Santa Barbara 1981, s. 19.

romans z żoną wspólnika – i zdaje sobie sprawę z bezcelowości większości działań, to nadal dostrzega konieczność jakiegokolwiek moralnego zakotwiczenia. „Nie sądź, że jestem tak zły, za jakiego uchodzę [...] pieniądze to za mało, żeby przeważać szalę”<sup>117</sup> – mówi do swojej kochanki, Brigid O’Shaughnessy, na kilka chwil przed tym, jak wyda ją w ręce policji. Jednak we wcześniejszym monologu zdradza też inny, bardziej pragmatyczny motyw: „Może za miesiąc miłość się skończy? I co wtedy? Wtedy zacznę podejrzewać, że dałem zrobić z siebie durnia”<sup>118</sup>. Zdrada jest czymś powszechnym i może dotknąć każdego, nawet pozornie zaufanych wspólników, jak przekonuje się Wilmer, inny bohater „Sokoła maltańskiego”. On również zostaje oddany w ręce stróżów prawa, tym razem jednak jako kozioł ofiarny i za zgodą swojego mocodawcy, który zaznacza, że „Nie mógłby żywić szerszych uczuć do rodzzonego syna niż do Wilmera”<sup>119</sup>. Spade, Continental Op i szereg ich następców wiedzą, że aby poznać prawdę o tym co się stało, trzeba się ubrudzić. W Wielkim Złym Świecie nie ma miejsca na efektowne śledztwo, nieskalane fizycznym i fizjologicznym wymiarem zbrodni, typowe dla kryminału klasycznego, gdzie samo zdarzenie i trup opisane były pobieżnie i bez zagłębienia się w detale: „Uważnie przyglądał się twarzy zmarłego, wpatrywał się w jego niebieskie, zaciśnięte wargi”, „Nachylił się nad łóżkiem, na którym leżała nieruchomo [...] Dotknął zimnej ręki, podniósł powiekę”<sup>120</sup>. Co więcej, w powieściach analitycznych morderstwo rzadko bywało pokazane wprost, podobnie jak w greckiej tragedii najczęściej dokonywało się za kulisami, czasem w przedakcji. Jeśli zdarzało się inaczej, to relacje były lakoniczne: „Zaczął się dławić... coraz gwałtowniej. Jego twarz wykrzywiła się, spąsowiła. Z trudem łąpał powietrze – osunął się na krzesło, szklanka wypadła mu z ręki”<sup>121</sup>. W *hard-boiled*, z pewnymi wyjątkami, pojawiają się szczegółowe deskrypcje brutalnych czynów bohaterów, choć bez epatowania makabrą: „Uchyliłem głowę, by uniknąć prawego sierpowego Joe’go, wykręciłem mu lewą rękę do tyłu, biodrem powstrzymałem jego kolano, a lewa dłoń wetknąłem mu pod brodę”, albo obrazowe opisy ich efektów: „Kule zrzuciły Walesa z kanapy aż pod ścianę. Oczy wyszły mu na wierzch, zęby też, aż do dziąseł; język wypadł na zewnątrz”<sup>122</sup>. Celebra geniuszu bohatera i analiza śladów zostały wyparte przez brutalną siłę i ponure spostrzeżenia na temat życia. Silnie zarysowana fizyczność zastąpiła dominujący w kryminale klasycznym dualizm ciała i umysłu.

---

<sup>117</sup> Dashiell Hammett, *Sokół maltański*, przeł. Waclaw Niepokólczycki, Iskry, Warszawa 1988, s. 276.

<sup>118</sup> Ibidem.

<sup>119</sup> Ibidem, s. 229.

<sup>120</sup> Agatha Christie, *Dziesięciu Murzyneków*, przeł. Roman Chrzastowski, Prószyński i Ska., Warszawa 2002, ss. 48, 58.

<sup>121</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>122</sup> Dashiell Hammett, *Lep na muchy*, przeł. Maja Gottesman, Iskry, Warszawa 1987, s. 28, 35.

Równie istotne jak męskie, służące do walki, są ciała kobiece – obiekty oglądu. Słynną tezę Laury Mulvey, dotyczącą męskiego widza jako władcy spojrzenia<sup>123</sup>, można zastosować też do powieści *hard-boiled*, choć tu – oczywiście – jedynym „patrzącym” jest bohater. Sytuację tę rekompensowały czytelnikom kolorowe, kiczowate i hiperrealistyczne okładki kieszonkowych wydań powieści (nie tylko zresztą kryminalnych), na których, oprócz narzędzi zbrodni i scen przemocy, eksponowano też ultra-kobiece ciała (nie zawsze żywe). Seksualność bohaterów była elementem realizmu świata przedstawionego, który prezentował cały wachlarz obszarów życia, ale wynikała też z nowego charakteru zła, którym były zepsucie i perwersja, nawet jeśli niewiele miały wspólnego z wyrefinowaniem. Jak w powieści „Listonosz zawsze dzwoni dwa razy” wyznaje Frank Chambers: „Po prostu tak bardzo pragnąłem tej kobiety, że nie potrafiłem nawet utrzymać jedzenia w żołądku”<sup>124</sup>. Fizyczność wiązała się także z wszechobecną w czarnym kryminale fizjologią. Ciała bohaterów poddane są nie tylko przemocy i pożądaniu, ale też działaniu narkotyków, środków odurzających i alkoholu. W „Twardziele nie tańczą” (1983), powieści Normana Mailera napisanej w latach osiemdziesiątych, lecz w duchu *hard-boiled*, bohater w stanie nieustannego ciągu alkoholowego próbuje odkryć to, co stało się poprzedniej nocy, gdy upił się i stracił przytomność. Książka ta jest przede wszystkim studium alkoholizmu, a zarazem znakomitym podsumowaniem jednego z najbardziej charakterystycznych motywów tego nurtu. Jak bowiem ironicznie stwierdził jeden z krytyków w odniesieniu do powieści Jonathana Latimera, „Picie whiskey jest głównym zajęciem, okazjonalnie przerywanym przez akcję”<sup>125</sup>. W wielu powieściach pojawiały się obrazowe, ważne później w adaptacjach filmowych, opisy odczuć bohaterów, którym przestępcy wstrzykują substancje oszalałające. Tematowi narkotyków – oprócz wzmianek w powieściach Hammetta, Chandlera, Macdonalda i innych – poświęcano też osobne, całkowicie zapomniane utwory, takie jak „If the Coffin Fits” (1952) Day’a Keene’a i „Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict” (1953) Williama Lee.

Interesujące jest określenie celu działań bohatera czarnego kryminału. Jeśli jest on przestępcą, jak u Caina, Woolricha, Thompsona, Patricii Highsmith („Znajomi z pociągu”, 1950; seria powieści o Tomie Ripley’u), W.R. Burnetta („High Sierra”, 1941; „Asfaltowa dżungla” 1949), to jego motywacje – nawet jeśli psychologicznie skomplikowane – są łatwe

---

<sup>123</sup> Por. Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Universitas, Kraków 1992.

<sup>124</sup> James M. Cain, *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*, przeł. Magdalena Rychlik, Prószyński i Ska., Warszawa 2010, s. 13.

<sup>125</sup> Geoffrey O’Brian, *Hardboiled America. Lurid Paperbacks and the Masters of Noir*, Da Capo Press, New York, 1997, s. 127.

do nazwania. Zaliczają się do nich: chęć zysku, namiętność, szaleństwo, pragnienie zemsty, poczucie niesprawiedliwości. Wszystkie nieuchronnie prowadzą do klęski. W przeciwieństwie do powieści klasycznych, finałowa porażka nie ma tu jednak charakteru dydaktycznego, sugerującego, że „zbrodnia nie płaca”. Przestępca jest bowiem częścią tego samego świata co jego ofiara i detektyw, a zatem wszyscy oni są skazani na porażkę immanentnie wpisaną w świat *hard-boiled*. Co zatem kieruje detektywem, który – jako *axis mundi* – jest świadom praw w nim rządzących? Błędne jest twierdzenie niektórych krytyków, twierdzących, że motywacją są tu „Chciwość lub ambicja i mogliby oni [protagoniści] równie dobrze być mordercami”<sup>126</sup>. Przeciwna obserwacja wynika z samych powieści, w których bohaterowie są wprawdzie opłacani, lecz z reguły słabo – biorą pieniądze, bo muszą za nie żyć, a nie z zachłanności. W pewnych sytuacjach są skłonni zrezygnować z honorariów i możliwych zysków, powoduje nimi jednak coś innego, niż detektywami-dandysami, traktującymi pracę w kategoriach rozrywki. Dzieje się tak w sytuacji osobistego zagrożenia („Sokół maltański”), oszustwa bądź podjętego zobowiązania (powieści Chandlera), pragnienia zemsty („Ja jestem sądem” Mickey’ a Spillane’a, 1947), potrzeby niesienia pomocy (Chandler i Macdonald). Ich biura i mieszkania są ascetyczne, by nie powiedzieć obskurne, tryb życia spartański, potrzeby ograniczone do minimum – najczęściej wystarczają im whiskey i papierosy. Ich motywacją nie jest też ambicja, właściwa „klasycznym” detektywom, upajającym się triumfem intelektualnym. Trudno też określić, czego miałyby ta ambicja dotyczyć. Na pewno nie poziomu życia i pragnienia awansu społecznego ani chęci rywalizacji z policją i imponowania komukolwiek sprawnością w rozwiązywaniu sprawy. Detektyw w czarnym kryminale, oczywiście inteligentny, wręcz błyskotliwy – jego znakiem firmowym są zabawne powiedzonka (*wisecracks*), doprowadzone do perfekcji przez Chandlera – nie staje jednak w szranki z policjantami, często nie jest nawet bardziej spostrzegawczy od nich (choć przeważnie jest). Tym, co faktycznie go odróżnia od funkcjonariuszy, jest brak instytucjonalnej przynależności, oznaczającej zarówno skrepowanie regulaminem i zasadami, jak i podległość służbową. Jest on wierny wyłącznie samemu sobie, własnym zasadom, profesjonalizmowi oraz – o ile to możliwe – klientowi. Osobista lojalność nie stanowiła istotnego czynnika w powieści szaradowej – tam jedynym zobowiązaniem detektywa była prawda i hołd składany metodzie. W świecie czarnego kryminału staje się natomiast jedną z najwyższych wartości, zarówno dlatego, że jest w nim bardzo rzadka – to jej brak jest normą, a nie na odwrót – jak i ze względu na dewaluację

---

<sup>126</sup> Wystan Hugh Auden, *The Guilty Vicarage*, s. 154.

prawdy. Jej odkrycie, nawet jeśli się udaje, nie przynosi katharsis, zatem jedynym pewnikiem jest to, co bohater reprezentuje sobą. Dlatego jego priorytetem pozostaje „Ja”, co akcentuje nawet angielskie określenie: „private eye”<sup>127</sup>. W wymowie „eye” brzmi jak tak samo jak: „I”, czyli właśnie „Ja”, podkreślając pozycję detektywa, czy raczej jego opozycję wobec wszystkiego w świecie przedstawionym. Continental Op kieruje się poczuciem obowiązku wobec zwierzchników i agencji detektywistycznej, dla której pracuje. Podobnie Spade, motywowany szczególnie pojętą lojalnością wobec innych ludzi swego fachu, pomieszaną z wysoko rozwiniętym instynktem samozachowawczym:

„Jeżeli czyjś współnik zostaje zabity, to ten ktoś nie może siedzieć z założonymi rękami. Wszystko jedno jakie miał o nim zdanie. Był współnikiem i to wystarcza. Poza tym, tak się składa, że obaj byliśmy detektywami. Jeśli detektyw zostaje zabity, nie można pozwolić, aby uszło to zabójcy na sucho”<sup>128</sup>.

Chandlerowskim Marlowe’em kieruje jeszcze bardziej dystansujący kodeks etyczny, wskazujący na wyższość bohatera i stawiający go nieco ponad światem w którym funkcjonuje – z jego moralnym rozkładem oraz społeczną degrengoladą. Powody Archera (postać stworzona przez Rossa Macdonalda) i Mike’a Hammera (literacko drugorzędne i nieoryginalne, ale bardzo poczytne powieści Mickey’ego Spillne’a) są zawsze osobiste. Pierwszym kieruje pragnienie naprawiania świata i wyjaśniania przeszłości – Macdonald stosuje tu znany z powieści Conan-Doyle’a i ujęty psychoanalitycznie motyw współczesnej zbrodni jako kary za dawne czyny. Motywacje Hammera to wyrażane wprost rasistowskie, mizoginistyczne i skrajnie prawicowe uprzedzenia (poniekąd, choć w przerysowany i karykaturalny sposób odzwierciedlające zimnowojenne lęki jego epoki).

### **Bohater – *axis mundi***

Wszystko to jest konsekwencją przejścia od *plot-driven novel* do *character-driven novel*, skupionej przede wszystkim na głównym bohaterze, będącym ośrodkiem akcji i świata powieściowego. Co istotne – zmiana ta dotyczy wyłącznie mężczyzn, bohaterki większości utworów *hard-boiled* „nie mają psychologii, jedynie perwersję”<sup>129</sup>, podstawowe instynkty i prozaiczne pragnienia. Detektyw z czarnego kryminału zawsze angażuje się emocjonalnie –

---

<sup>127</sup> Dosłownie – „prywatne oko”. Nazwa ta wzięła się od oka widniejącego w logo Agencji Detektywistycznej Pinkertona.

<sup>128</sup> Dashiell Hammett, *Sokół maltański*, op. cit., s. 274.

<sup>129</sup> Geoffrey O’Brian, *Hardboiled America. Lurid Paperbacks and the Masters of Noir*, op. cit., s. 117.

mimo swojej siły ulega sentymentom całkowicie obcym protagonistom spod znaku Dupina. Jednym z wielkich tematów czarnego kryminału jest wewnętrzna walka bohatera z własnymi uczuciami i ustawianie ich w hierarchii wartości. Moc jego charakteru objawia się w odpowiedzi na pytanie, jak rozegra sytuację – czy ulegnie emocjom, czy nie, a jeśli tak, to którym. Jest zatem lojalny – wobec klientów, co czasem nawet wykracza poza wymogi profesjonalizmu („Głęboki sen” Chandlera) – i nielicznych przyjaciół, zakochuje się, czasem potrafi współczuć. Co jednak istotne, nie ulega tym emocjom na tyle, aby miały one wpłynąć na efekt jego działań – Spade oddaje Brigid w ręce policji, Hammer w „Ja jestem sądem” brutalnie, wręcz sadystycznie zabija kobietę, którą również darzy pewnym sentymentem. Zgodnie z tytułem, w oryginale („I, the Jury”) nawiązującym do formuły wygłaszanej w sądzie przez ławę przysięgłych przed ogłoszeniem werdyktu („My, przysięgli...”), Hammer wykonuje „wydany” przez siebie wyrok na zabójczyni swego przyjaciela: „Tak Charlotte, teraz ja jestem ławą przysięgłych i sędzią. I muszę dotrzymać obietnicy. Dlatego taką piękną, jaka jesteś w tej chwili, i z taką siłą, z jaką cię nieomal pokochałem – skazuję cię na śmierć”<sup>130</sup>. O tym, że poszukiwaną jest właśnie Charlotte, w której detektyw zakochuje się w trakcie akcji, dowiaduje się on dopiero na końcu, inaczej niż Spade, który od początku miał świadomość, kto zabił jego partnera. Zakres wiedzy detektywa – w tym konkretnym aspekcie – nie ma jednak znaczenia, liczy się tylko dochowanie wierności etosowi. Równie ważny jest jednak – co zostaje wyrażone wprost przez Spade’a – instynkt samozachowawczy. Emocjonalne uwikłanie zaangażowałoby bohaterów w świat, który przemierzają, znają i rozumieją, ale od którego muszą się jednak dystansować, zarówno ze względu na własną w nim rolę, jak i funkcję w narracji. Wszyscy pozostają samotnikami – inaczej podważyliby tożsamość swoją i czarnego kryminału.

W pewnym sensie symboliczne jest to, że Chandler nie dokończył tej powieści o Marlowie, w której bohater się żeni („Tajemnice Poodle Springs”, po śmierci autora w 1959 została dopisana przez Roberta B. Parkera i wydana w 1989). Lew Archer był co prawda niegdyś żonaty, ale już w pierwszej powieści z jego udziałem („Ruchomy cel”, 1949) jest rozwiedziony. Ci bohaterowie *noir fiction*, którzy dokonują innego wyboru i zapominają, że „W naszej branży [przestępczej – PW] częściej źle się kończy przez kobiety, niż przez gliny”<sup>131</sup>, są potwierdzeniem reguł panujących w świecie przedstawionym. Protagonści powieści Caina i Woolricha albo tracą instynkt samozachowawczy, co prowadzi wprost do

---

<sup>130</sup> Mickey Spillane, *Ja jestem sądem*, przeł. Marcin Baran, Tomasz Kunz, EMG, Kraków 2008, s. 179.

<sup>131</sup> James Hadley Chase, *Nie ma orchidei dla panny Blandish*, przeł. Wojciech Usakiewicz, Alfa, Warszawa 1992, s. 47.

komory śmierci w miejscowym więzieniu, albo dotyka ich nieuchronne fatum, nieszczęście i szaleństwo. Bohaterki – instrumentalnie posługujące się swoją seksualnością, kuszące mężczyzn i kierujące się instynktami – były nierozdzielnie powiązane z zagrożeniem, nieokielznaniem i brakiem kontroli społecznej, tak obcym w asekualnym świecie detektywów-amatorów, mnichów kultu rozumu. Jak głosiło hasło reklamowe kieszonkowego wydania jednej z powieści Macdonalda: „Jeśli przyłożysz zapalną baryłkę do benzyny, coś się stanie; zdaniem mężczyzn tym właśnie są kobiety – zapalonymi zapalniczkami”<sup>132</sup>. Bardzo konsekwentnym przykładem takiego podejścia są powieści Spillane’a, gdzie piękne kobiety albo są podstępными morderczyniami, albo giną w gwałtowny sposób (albo jedno i drugie). Detektyw wie jednak, że bezpieczna jest tylko samotność, stałym motywem jest tu bowiem opieranie się pokusie seksualnej. W wypadku Spillane’a wiąże się to jednak jeszcze z inną kwestią – skrajnie konserwatywny światopogląd autora nie dopuszczał możliwości, by bohater poszedł do łóżka z kobietą w jakikolwiek sposób zbrukana, ani z morderczynią, ani z prostytutką. W finale „Ja jestem sądem”, zabójczyni – wiedząc już, że została zdemaskowana i co jej grozi – zaczyna się uwodzicielsko rozbierać i gdy już zdejmuje z siebie wszystko, zostaje zastrzelona. Analogiczna sytuacja zdarza się w kolejnej powieści, „Vengeance is Mine!” (1950), tym razem jednak Hammer, pod wpływem wspomnienia wydarzeń opisanych w poprzedniej książce, nie jest w stanie zabić kolejnej kobiety. Autor stosuje więc iście ekwilibrystyczny (i typowy dla siebie) zabieg – okazuje się, że piękna Juno tak naprawdę jest mężczyzną, dzięki czemu detektyw w kolejnym krwawym finale może dać wyraz swojej nienawiści. Taka konstrukcja głównego bohatera, którego wszystkie cechy i działania są w skrajny sposób przerysowane, uzasadnia opinię, że: „W twórczości Spillane’a, najpopularniejszego autora swoich czasów, *hard-boiled* zatoczyło pełne koło; podgatunek, zapoczątkowany w dążeniu do realizmu, zaczął dostarczać scenerii dla najdzikszych fantazji”<sup>133</sup>.

Jednocześnie, co nie mniej istotne, to właśnie detektyw jest przewodnikiem odbiorcy po świecie przedstawionym. Od czasów Poego rolę tę spełniał „ten drugi” – towarzysz detektywa będący jednocześnie narratorem, z którym utożsamiali się czytelnicy. Zmiana pomiędzy kryminałem klasycznym a czarnym oznaczała też przejście od świata diadycznego (do którego częściowy nawrót nastąpił w powieściach procedur policyjnych, gdzie funkcjonariusz często pracuje z partnerem) do samotniczego. Mimo że Spade ma współnika, a Marlowe, Archer i Hammer potrafią okazjonalnie działać wspólnie z kimś drugim, tak naprawdę to oni

---

<sup>132</sup> Za: Geoffrey O’Brian, *Hardboiled America. Lurid Paperbacks and the Masters of Noir*, op. cit., s. 154.

<sup>133</sup> Ibidem, s. 102.

stoją w centrum fabuły oraz narracji i przeprowadzają przez nią odbiorcę. Nie oznacza to bynajmniej, że sami do tego świata należą, wręcz przeciwnie – wymogiem pełnienia takiej roli w fabule jest pewnego rodzaju osobność. Detektyw oczywiście rozumie prawa rządzące rzeczywistością, w której działa (ta cecha odróżnia go od zagubionych postaci znanych z twórczości Cornella Woolricha) i dzięki temu jest w stanie rozwiązać sprawę. Czym innym jest jednak poruszanie się w labiryncie, a czym innym bycie jego częścią. Przede wszystkim protagonista stanowi osobne uniwersum, o czym świadczy jego rola i stosunek wobec tego świata. Pozostaje on zawsze co najmniej zdystansowany, najczęściej jawnie antagonistyczny; jest też moralistą. W przeciwieństwie do wszystkich innych postaci kieruje się własnym kodeksem, co automatycznie stawia go ponad nimi, nawet jeśli jego działania obiektywnie również są nieetyczne (wyręczenie wymiaru sprawiedliwości w finale „Ja jestem sądem” nie ze względu na niewiarę w jego skuteczność, ale z pobudek sadystycznych i żądzy zemsty). Z dystansu bohater obserwuje pogłębiającą się anomie, degrengoladę społeczeństwa i poszczególnych ludzi, systemów i instytucji „pozostając busołą aksjologiczną”<sup>134</sup>. W wypadku Marlowe’a, Archera, a nawet Continental Opa, kwestia słuszności ich działania jest w zasadzie bezdyskusyjna, chociaż swoimi metodami zdają się balansować na cienkiej linii oddzielającej prawo od bezprawia. Spade i Hammer są moralnie bardziej wątpliwi, jednak również oni stoją w opozycji do świata – ze względu na swoją wyzność, bardziej dotyczącą skuteczności, niż postawy etycznej. Tak jak ich literacka prefiguracja: samotny kowboj, ostatni sprawiedliwy, jeździec znikąd, zaprowadzają porządek, tym razem chwilowy, ograniczony tylko i wyłącznie do momentu rozwiązania sprawy. Potem odchodzą. Co prawda nie w dal – pozostają nadal w tym samym mieście, w tym samym świecie – ale do następnej sprawy. Ich, tak istotne, emocjonalne zaangażowanie dotyczy więc pojedynczego śledztwa, jednak jest pewną trwałą dyspozycją (właściwą również bohaterom pobocznym), problematyczną i mającą potencjał wpływania na ich zachowania, a w konsekwencji – na konstrukcję fabuły. W przeciwieństwie do Spade’a, Ned Beaumont, bohater „Szklanego klucza” Hammetta, zostawia za sobą wszystko i odjeżdża do innego miasta z kobietą, którą kocha. Motyw ten jest szczególnie charakterystyczny i częsty w powieściach Macdonalda, gdzie empatia bohatera staje się głównym motorem akcji.

Dla prywatnego detektywa sprawa kryminalna nie bywa więc rozrywką, co nie oznacza, że intelektualnie stoi niżej on od detektywa metody – często jest wręcz przeciwnie. Sprawa to zarówno jego praca, jak i całe życie. Wydaje się, że bohater może oddzielić ją od reszty

---

<sup>134</sup> Mariusz Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, op. cit., s. 32.

swojej egzystencji, co oznaczałoby, że wykonuje postawione przed sobą zadanie „od-do”, potem zajmując się innymi obszarami życia. Ponieważ jednak owych innych dziedzin najczęściej nie ma, więc zawód – i to wszystko, co się z nim wiąże – jest dla detektywa najwyższym priorytetem. Szczególnie dobrym przykładem jest tu powieść Macdonalda „Odszukać ofiarę” (1954), gdzie Archer, przypadkowo znalazłszy na drodze rannego mężczyznę, sam angażuje się w rozwikłanie zagadki jego śmierci i poświęca jej czas. Nie ma żadnych innych spraw, którymi musiałby się zajmować.

Jest to jeden z nielicznych aspektów, w których czarny kryminał nie odzęgkuje się od fundamentów amerykańskiego społeczeństwa, ponieważ tematyzuje konflikt pomiędzy życiem zawodowym a prywatnym. Amerykański detektyw zawsze decyduje się na to, co profesjonalne – na lojalność wobec zawodu, współpracownika i klienta. Nigdy nie wybiera miłości i osobistego zysku. Również dlatego jest w stanie przetrwać w świecie przedstawionym, co jest jego trumfem i zwycięstwem. Bohaterowie kierujący się innymi priorytetami zawsze przegrywają – Walter Huff i Frank Chambers (odpowiednio; „Podwójne ubezpieczenie”, „Listonosz zawsze dzwoni dwa razy” Caina) poddają się namiętności i dokonują zbrodni, przez co sprzeciwiają nie tylko prawu, ale przede wszystkim swemu pracodawcy. Szeryfowie Lou Ford i Nick Corey z powieści Jima Thompsona (kolejno: „Killer Inside Me”; „Pop. 1280”) poświęcają zawodową integralność na rzecz ogarniającego ich socjopatycznego szaleństwa. W takiej odmianie czarnego kryminału zmienia się formuła (nie ma już powrotu do tej samej postaci w kolejnej książce), akcent zostaje przeniesiony z bohatera pozytywnego na jego antagonistę – przestępcę, mordercę, który przejmuje narrację i staje się przewodnikiem czytelnika po świecie przedstawionym. Zdeprawowana i chaotyczna rzeczywistość nie jest już przeciwieństwem bohatera, lecz jego odpowiednikiem funkcjonującym na zasadzie przyległości.

Opowiadania o Dupinie i Holmesie sugerują, że odpowiedzią na problemy świata jest wyalienowany, sprawny umysł posługujący się określoną, naukową metodą, a jedyną procedurą poznawczą – Rozum. W powieściach Złotego Wieku remedium na zło świata to przestrzegane reguł społecznych, eliminacja tego, co je narusza i zdroworozsądkowa obserwacja. Świat czarnego kryminału był pozbawiony złudzeń – zło to jego immanentna część. Detektyw jest w stanie zmierzyć się z jednym przestępstwem, nie potrafi jednak podolać przestępczości<sup>135</sup>. Nie dlatego, że jest nieskuteczny, ale ponieważ jej obecność jest

---

<sup>135</sup> Zgodnie z siedemnastą regułą Van Dine’a, która mówiła o zakazie wprowadzania zawodowych przestępców, detektyw klasyczny zawsze miał do czynienia z przestępstwem, lecz nigdy z przestępczością – autorzy tego nurtu skutecznie uciekali od ukazywania społecznych korzeni zła; niektórzy krytycy w tym właśnie upatrują

niezwykłą cechą korumpującego kolejnych ludzi świata, w którym bohater egzystuje. W konsekwencji powrót do równowagi jest niemożliwy, ponieważ ta nigdy nie zachodziła, choć czarny kryminał do pewnego stopnia zaadaptował tę samą strukturę, co klasyczny. W uproszczeniu można ją przedstawić jako schemat: a – b – a. O ile jednak w powieści analitycznej „a” oznaczało equilibrium, a „b” jego chwilowe naruszenie, to w czarnej jest na odwrót<sup>136</sup>. Rozwiązanie sprawy to chwilowy sukces, potem wszystko natychmiast powraca do pierwotnego i permanentnego stanu chaosu. Co więcej, ani protagonista, ani nikt inny nie ma co do tego złudzeń. W „Krwawym żniwie”, Continental Op – po zaprowadzeniu porządku w Personville – mówi do człowieka, który go wynajął: „Dostaniesz z powrotem swoje miasto, śliczne i czyste, gotowe, żeby znowu zejść na psy”<sup>137</sup>. W *hard-boiled* dominują: absurd, przypadkowa przemoc i podłość – są one właściwe każdemu, na wszystkich szczeblach drabiny społecznej.

Ten, tak znaczący rys czarnego kryminału, zawarty jest zarówno w strukturze świata przedstawionego, jak i w konstrukcji samych powieści. Jej zasadniczą cechę można określić mianem przygodności<sup>138</sup>, związanej z nieprzewidywalnością. Oczywiście, pewne elementy były stałe, należały bowiem do nowej, dość szybko wykształconej formuły. Jednak – w przeciwieństwie do powieści analitycznej – rozwój wydarzeń nie był ściśle i z góry zaplanowany. Autorzy nie dbali już o to, by czytelnik mógł bez problemu odnaleźć się w regularnym, uporządkowanym, niemal greckim/klasycznym labiryncie, gdzie „Nie można się zgubić. Idzie się w nim do środka, a potem od środka do wyjścia”<sup>139</sup>. Wręcz przeciwnie, to odbiorca miał podążać za postacią, dopiero poznawać prawa, z którymi ona była już zapoznana i pozwalać się zaskakiwać. Sztywność konstrukcji i przewidywalność kryminału analitycznego wynikały przede wszystkim ze stale stosowanego schematu narracyjnego. Głównym zabiegiem, nieodzownym w tym podgatunku, była wspomniana już inwersja czasowa – fabuła zaczynała się tam, gdzie większość innych się kończyła, czyli od śmierci. W tym konkretnym wypadku była to popełniona w przedakcji zbrodnia. W związku z tym akcja podążała niejako „do tyłu”, ponieważ zadaniem detektywa było odtworzenie czegoś, co już się wydarzyło. Liczne ślady, na kształt nici Ariadny, wyznaczały jedyną słuszną drogę protagonisty. Żaden fakt nie mógł zostać nieodkryty, nawet pochodzący z odległej

---

przyczyn popularności powieści klasycznych; za: Mariusz Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, op. cit., ss. 94-95.

<sup>136</sup> Por. J. K. Van Dover, *We Must Have Certainty. Four Essays on the Detective Story*, op. cit., s. 41.

<sup>137</sup> Dashiell Hammett, *Krwawe żniwo*, op. cit., s. 210.

<sup>138</sup> Mariusz Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, op. cit., ss. 62-64.

<sup>139</sup> Umberto Eco, *Metafizyka powieści kryminalnej*, op. cit., s. 613.

przeszłości, jak pokazuje „Córka czasu” Josephine Tey, w której detektyw w latach pięćdziesiątych XX wieku rozwiązuje zagadkę z roku 1483, czasów Ryszarda III. Funkcją takiego zabiegu, w dodatku zastosowanego w hermetycznym świecie przedstawionym, w zamkniętym gronie podejrzanych, była statyczność akcji.

Czarny kryminał ma natomiast konstrukcję otwartą, dynamiczną. Wynika ona z rodzaju polecenia otrzymanego przez bohatera, które nie polega już na zdobyciu ściśle określonych informacji. Po pierwsze zadanie owo – nawet jeśli w punkcie wyjścia nazwane (najczęściej trzeba odnaleźć kogoś lub coś) – w trakcie akcji okazuje się mało ściśle lub całkowicie pozorne (choćby ze względu na nieuczciwość klienta). Co więcej, może wynikać z niego szereg innych wyzwań i – zupełnie zaskakujące – odkrycie już nie zwykłych zagadek, lecz prawdziwych, głęboko skrywanych sekretów. Niejednokrotnie pisarze rezygnowali zresztą z jakichkolwiek wątpliwości, w roli narratora obsadzając sprawcę, który retrospektywnie bądź na bieżąco zdawał relację ze swoich czynów. Detektyw prywatny porusza się zatem po labiryncie zwanym kłęczem<sup>140</sup>, co w tym wypadku oznacza, że każdy trop może skrzyżować się z innym. Wiele z nich to ślepe zaułki, każdy jest potencjalnie nieskończony, ponieważ niejednokrotnie odkrywają głębokie pokłady przeszłości. Tak właśnie skonstruowane są powieści Rossa Macdonalda, charakteryzujące się niezwykle skomplikowanymi fabułami opierającymi się na złożonych powiązaniach między wieloma postaciami, w dodatku na płaszczyźnie kilku pokoleń. Lew Archer pełni tu nie tylko rolę antropologa, który, odkrywając charakter owych relacji, przybliży czytelnikom specyfikę społeczeństwa, w ramach którego są zawiązywane<sup>141</sup>, ale też archeologa, docierającego do wydarzeń tkwiących w odległych czasach. W konsekwencji – oraz innym kluczu interpretacyjnym – jest więc również psychoanalitykiem, ponieważ miejscem, z którego należy wydobyć fakty, jest świadomość lub podświadomość poszczególnych osób.

Wracając do zadania postawionego przed bohaterem, zauważyć należy, że – w przeciwieństwie do detektywa-amatora – nie dysponuje on żadnymi śladami. Miejsce zbrodni w kryminale klasycznym było w nie zaopatrzone – również jego opis rządził się swoimi prawami. W samej relacji musiały być zawarte informacje przypadkowe, dystraktory, ale też – od razu w punkcie wyjścia – elementy kluczowe. W odniesieniu do detektywów ortodoksyjnie gabinetowych były one przekazywane przez towarzysza, policjanta lub zaczerpnięte z gazety. Na tej podstawie bohater, posługując się narzędziem w postaci metody,

---

<sup>140</sup> Por. Ibidem.

<sup>141</sup> Chodzi między innymi o relacje wymiany; Za: Mariusz Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, op. cit., ss. 223-234.

musiał dopasować fragmenty układanki. W *hard-boiled* protagonista musi wyruszyć w drogę – dosłowną i metaforyczną. Stąd przygodność i otwartość konstrukcji, w której wszystko może się zdarzyć, nieustająco wprowadzane są nowe postacie, środowiska, działania i motywacje. To, że detektyw zna tę podstawową cechę swojego świata nie sprawia, że nie jest zaskakiwany – kompetencja bohatera, a zarazem i czytelnika, polega raczej na tym, że stale spodziewa się on ataku, pułapki i zaskoczenia. W związku z tym albo rzeczywiście nic go nie dziwi, albo swe nieustanne zdumienie, prowadzące do ciągłych rozczarowań, pokrywa cynizmem i zdystansowanym chłodem.

### **Samoświadomość**

Człowiekiem, który od samego początku dostrzegł wartość i unikalność innowacji wprowadzonych przez Daly'ego i Hammetta – zarówno w odniesieniu do rynku angielskiego jak i amerykańskiego – był „Kapitan” Joseph T. Shaw, od listopada 1926 roku pełniący funkcję redaktora naczelnego „Black Mask”. Jednym z jego celów było wyodrębnienie „twardego” czarnego kryminału jako oddzielnego nurtu w literaturze, do czego dążył wybierając i wspierając twórców piszących w ten właśnie sposób, w tym Chandlera, któremu umożliwił rozpoczęcie kariery prozatorskiej. Celem Shawa była, deklarowana przez niego samego:

„Prostota w służbie klarowności, prawdopodobieństwa i zaufania. Chcieliśmy akcji, ale uważaliśmy, że jest bezcelowa, o ile nie uwzględniała ludzkiego, trójwymiarowego bohatera [...] przedkładaliśmy postać i problemy nieodłączne od ludzkiego zachowania nad rozwiązanie zagadki”<sup>142</sup>.

Wyraźnie zauważalna różnica pomiędzy twórcami kryminału analitycznego i czarnego – w podejściu do tego, co się tworzy i co się wydaje – miała duże znaczenie. Co prawda Gilbert Keith Chesterton już w 1902 roku stwierdził, że powieść kryminalna „jest całkowicie godną uznania formą sztuki”<sup>143</sup>, tak samo zapewne postrzegał swe opowiadania także Poe. Jednak już dla Conan-Doyle’a historyjki o Holmesie stały się uciążliwym obowiązkiem wobec oczekiwania licznych czytelników. W okresie Złotego Wieku rozpatrywanie kryminału jako sztuki zostało wykluczone do tego stopnia, że w utworach z tego gatunku ani krytycy, ani nawet sami autorzy nie dostrzegali nawet literatury, a jedynie grę, szaradę, układankę. Tak

---

<sup>142</sup> Za: Jerry Speir, *Raymond Chandler*, op. cit., s. 10.

<sup>143</sup> Gilbert Keith Chesterton, *A Defence of Detective Stories*, op. cit., s. 4.

właśnie w dużej mierze kryminał traktuje druga – obok Agathy Christie – najbardziej znana autorka, Dorothy Sayers, zajmująca się również jego teorią. Wymienia go w jednym szeregu z krzyżówkami, sztuczkami matematycznymi i zgadywankami obrazkowymi, stwierdzając, że „Istnieje tylko po to, aby go rozwiązać”<sup>144</sup>. Czym innym jest jednak podsumowanie większości utworów z tego okresu – w tym zakresie Sayers niewątpliwie ma rację – a czym innym ustalenie takich norm i określenie czym jest, a czym ma być kryminał. Również u Sayers pojawia się więc pojęcie „sztuki”, jest ono jednak rozumiane zupełnie inaczej niż u Chestertona i później u Chandlera. Autorka zakłada, że „W swojej najczystszej formie kryminał może być skończonym dziełem sztuki w ramach jego sztucznych granic”, „Nie osiąga też i nie może osiągnąć wysokiego poziomu literackiego”, przynależąc do „literatury eskapizmu a nie do literatury ekspresji”<sup>145</sup>. Również Roger Caillois zauważa, że „Powieść kryminalna oddala się z każdym dniem od powieści, to znaczy od malowidła życia i namiętności”<sup>146</sup>. Faktycznie, skostnienie i potrzeba ścisłych, nienaruszalnych podziałów, definicji oraz wyznaczników zapanowały w latach dwudziestych w stopniu potwierdzającym słuszność wniosków Sayers<sup>147</sup>. Panowało też przekonanie, że utwory wykraczające poza schematy i regulaminy nie powinny być traktowane jako kryminały, niezależnie od intencji ich autorów. Kryminał oraz utwór literacko i artystycznie wartościowy uważano za wykluczające się pojęcia. W eseju „Martwy wikary”, Auden poświęcił kilka akapitów Chandlerowi i reprezentowanemu przez niego typowi literatury, stawiając ją nie tylko – co oczywiste – poza obrębem utworów Złotego Wieku, ale też gatunku w ogóle:

„Pan Chandler chce wyciągnąć morderstwo z ogrodu wikarego i oddać je tym którzy są w nim dobrzy [...] jednak, jeśli chce pisać powieści detektywistyczne [...] to głęboko się myli [...]. Myślę jednak, że pan Chandler nie jest zainteresowany pisaniem powieści detektywistycznych, ale poważnych analiz przestępczego *milieu* [...] a jego znakomite, ale niezmiernie przygnębiające książki, powinny zbyć czytane i oceniane nie jako literatura eskapistyczna, lecz jako dzieło sztuki”<sup>148</sup>.

Z fragmentów przytoczonych esejów wynika dominacja następującego założenia: cokolwiek wykracza poza ustalone, sztywne granice nie jest kryminałem, przynależy bowiem on raz i na

---

<sup>144</sup> Dorothy L. Sayers, *The Omnibus of Crime*, [w:] *The Art of Mystery Story*, op. cit, s. 71.

<sup>145</sup> Ibidem, ss. 101, 102, 109.

<sup>146</sup> Roger Caillois, *Powieść kryminalna*, op. cit., s. 169.

<sup>147</sup> Artykuł *The Omnibus of Crime* został opublikowany po raz pierwszy w 1928 roku.

<sup>148</sup> Wystan Hugh Auden, *The Guilty Vicarage*, op. cit., s. 151; Chandler odniósł się do tego eseju w *Skromnej sztuce pisania kryminałów*, op. cit.

zawsze do nurtu eskapistycznego, czyli z definicji gorszego. W związku z tym nigdy nie może zyskać statusu „prawdziwej” literatury.

Moment, w którym można było z całą pewnością stwierdzić, że czarne kryminały powstają w opozycji do klasycznych nastął, gdy autorzy tych pierwszych zyskali samoświadomość i ambicje pisarskie. Dali tworzył swoje opowiadania masowo, „W nonszalanckim pośpiechu, przez co wydawcy regularnie krytykowali go za niechlujność i brak wykończenia”<sup>149</sup>. Hammett był obdarzony znacznie większym talentem, pisarstwa nie traktował jednak wystarczająco poważnie, był bowiem oddany (między innymi) działalności lewicowej, która zaprowadziła go do więzienia w okresie antykomunistycznych połów na czarownice. Po wydaniu pięciu powieści i kilkudziesięciu opowiadań, w 1934 roku przestał w ogóle pisać kryminały (zmarł w 1961). Opublikował jednak kilka artykułów zarówno na temat swojej pracy wywiadowczej, jak i prozy. Opatrzył też prestiżowe wydanie „Sokoła maltańskiego” z serii Modern Library wstępem, w którym nie tylko odniósł swą najslawniejszą powieść (i postać) do znanej sobie rzeczywistości, ale też do tradycji literackiej:

„Wilmer [...] był schludnym, gładkolicym chłopcem około dwudziestojednoletnim [...] który okradł stację benzynową [...]. Brigid miała dwa pierwowzory [...] ale żadna z tych kobiet nie była kryminalistką [...]. Caira poznałem przy okazji oskarżeń o fałszerstwo w Pasco w 1920 roku”<sup>150</sup>.

Najważniejsza postać, Sam Spade, była wynikiem zarówno twórczej kreacji, obserwacji i znajomości środowiska, jak i swego rodzaju projektem odnoszącym się również do opisywanego świata:

„Nie miał prototypu. Jest człowiekiem ze snu w tym sensie, że jest tym, czym chciałaby być większość detektywów, z którymi pracowałem [...]. Ponieważ prywatny detektyw [...] nie chce być erudycyjnym rozwiązywaczem zagadek w stylu Sherlocka Holmesa; woli być twardym i sprytnym gościem, zdolnym do zadbania o siebie w każdej sytuacji, zdolnym pokonać każdego z kim się styka, kryminalistę, niewinnego przypadkowego człowieka, klienta”<sup>151</sup>.

Dopiero jednak Raymond Chandler, swoim sprzeciwem wobec sztywnego klasyfikowania powieści kryminalnej i wykluczania *a priori* możliwości jakiegokolwiek jej rozwoju, nadał czarnemu kryminałowi tożsamość. Refleksje na ten temat zawarł w słynnym esej „Skromna

---

<sup>149</sup> Peter Haining, nota o Carrollu Johnie Dalym, [w:] *Arcydziała czarnego kryminału*, op. cit., s. 14.

<sup>150</sup> Dashiell Hammett, *Introduction to the „Maltese Falcon”*, [w:] *Hard-boiled Mystery Writers*, op. cit., s. 117.

<sup>151</sup> Ibidem.

sztuka pisania powieści kryminalnych”, po raz pierwszy opublikowanym w 1944 roku w czasopiśmie „The Atlantic Monthly”. Zwraca w nim uwagę na kryminał jako gatunek otwarty, a nie zamknięty, który ma potencjał bycia „prawdziwą” literaturą, ponieważ jej jakość jest niemierzalna i nie polega na ścisłym trzymaniu się reguł – istotna jest umiejętność ich przekraczania. „Skromna sztuka...” to swego rodzaju manifest i *credo*, zarówno twórczości Chandlera, jak i całego nurtu *hard-boiled*, stawiające go również w wyraźnej opozycji do powieści analitycznych. Dlatego właśnie dokonując – nieuniknionych czasem – porównań między Hammettem a Chandlerem, wielu krytyków przyznaje wyższość temu drugiemu, stwierdzając, podobnie jak Matthew Bruccoli, że: „Hammett zrobił to pierwszy, ale Chandler zrobił to lepiej”<sup>152</sup>. Pozycję Chandlera wspiera też powaga z jaką traktował to, co pisał oraz ceremonialność, z jaką odnosił się do bohatera i jego roli w świecie przedstawionym – często były one osłabiane ironią, ale jednak stały u podstaw konstrukcji postaci i całego cyklu przygód Philipa Marlowe’a. Warto wspomnieć, że autotematyczne refleksje pojawiają się też w esejach Rossa Macdonalda (prawdziwe nazwisko: Kenneth Millar), między innymi w zbiorze pod tytułem „Self-portrait: Ceaselessly into the Past”<sup>153</sup>; autor miał zresztą tytuł doktorski w zakresie literatury.

---

<sup>152</sup> Za: Gene D. Philips, *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, op. cit., s. 4

<sup>153</sup> Ross Macdonald, *Self-portrait: Ceaselessly into the Past*, op. cit.,

## II. „Zrobiłem swoje dla powieści kryminalnej”<sup>154</sup> – czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze

*Wziąć podrzędny gatunek literacki i zrobić z niego coś na kształt autentycznej literatury,  
jest samo w sobie pewnym osiągnięciem*<sup>155</sup>

### Raymond Chandler – „tajemnica wpływu”<sup>156</sup>

Podczas gdy Agatha Christie uznana została za postać emblematyczną dla klasycznej powieści kryminalnej i punkt odniesienia dla twórców chcących kontynuować tę tradycję, w Ameryce analogiczną funkcję pełni trzech autorów: Dashiell Hammett, Raymond Chandler i Ross Macdonald. „Konstelacja ta opatrzyła się do tego stopnia, że dziś na ogół wymienia się cechy przynależne twórcom tej tradycji [...] gubiąc gdzieś różnice między poszczególnymi pisarzami”<sup>157</sup>. W rzeczywistości, oprócz pewnych elementów wspólnych, prozę tych autorów wiele dzieli, choć łącząca ich tradycja i tożsamość gatunku są w jego literackiej historii równie ważne – o ile nie ważniejsze – niż owe różnice. Inną powszechnie uznaną i obecną w zbiorowej wyobraźni stałą jest pozycja Raymonda Chandlera jako najwybitniejszego pisarza *hard-boiled fiction*. Wynika ona zarówno z niepodważalnych walorów jego prozy, nieustającej ambicji by „Wziąć podrzędny gatunek literacki i zrobić z niego coś na kształt autentycznej literatury”, jak i z czegoś, co można nazwać performatywną funkcją mowy, a mianowicie z nieustannie podtrzymywanych i powtarzanych opinii krytyków, pisarzy, epigonów i publicystów. Wśród jego wielbicieli byli i są znani autorzy, tak różni jak W. H. Auden, Somerset Maugham, Iris Murdoch, Haruki Murakami. Evelyn Waugh w swoim czasie określił go mianem „Najwybitniejszego żyjącego amerykańskiego powieściopisarza”<sup>158</sup>, a bardzo niechętny kryminałowi krytyk i pisarz Edmund Wilson stwierdził, że „Żegnaj, laleczko” jest „Jedyną książką tego rodzaju, którą przeczytałem od deski do deski, i to z przyjemnością”<sup>159</sup>. Opinia, że Chandler był najlepszy, jest równie częsta, jak utożsamianie go z całym nurtem, a stworzonej przez niego postaci Marlowe’a z obowiązującym w nim typem „twardego” detektywa, co niejednokrotnie prowadzi do spychania na margines pozostałych

<sup>154</sup> Raymond Chandler, list do Helgi Greene (31 stycznia 1957), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 293.

<sup>155</sup> Raymond Chandler, list do Helgi Greene (25 maja 1957); za: Krzysztof Mętrak, *Chandler żywy*, op. cit., s. 6.

<sup>156</sup> Por. Pico Iyer, *The Mystery of Influence*, „Harper’s Magazine” 2003, nr 305.

<sup>157</sup> Mariusz Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, op. cit., s. 95.

<sup>158</sup> Za: Pico Iyer, *The Mystery of Influence*, op. cit., s. 88.

<sup>159</sup> Edmund Wilson, *Kogo obchodzi, kto zabił Rogera Ackroyda?*, [w:] idem, *Szkice*, op. cit., s. 188.

twórców, z których nie wszyscy na to zasługują. Rossa Macdonalda, również znakomitego, samoświadomego pisarza, autora osiemnastu powieści o Archerze, właściwie trzeba „odkrywać” (on sam przyznawał się do silnych inspiracji Chandlerem: „Wyciągałem nogi aby dogonić Chandlera”; „Archer [...] choć nazwany na cześć partnera Spade’a, był wzorowany na Marlowie”<sup>160</sup>). Podobna jest sytuacja Jima Thompsona. O Johnie Carrollu Dalym już dawno zapomniano (bywa, że nie jest nawet wspomniany jako twórca *hard-boiled*), Mickey Spillane – mimo że najbardziej poczytny ze wszystkich – powszechnie jest uznawany (skądinąd słusznie) za pisarza słabego<sup>161</sup>. Taki sam los spotkał wielu innych autorów, może z wyjątkiem Hammetta, choć obowiązkowym punktem wielu tekstów o czarnym kryminale jest zastawianie go z Chandlerem i rozważanie – który był lepszy? Nawet ci, którzy – porównywani z Chandlerem – zaprzeczali istnieniu jakichkolwiek wpływów, nieuchronnie z niego czerpali. Walter Mosley, twórca postaci czarnoskórego detektywa, Easy’ego Rawlinsa, stwierdza wprawdzie: „Postaci typowe dla powieści *noir* działały w oderwaniu od naszego życia, z kolei dzisiejsi bohaterowie wywodzą się z tego świata, w którym sami żyjemy”<sup>162</sup>. Jednocześnie jednak jego *credo* i charakterystyka idealnej postaci brzmią jak cytaty z Chandlera: „Chciałem, żeby Easy był taki jak wszyscy, by był normalnym facetem, może odrobinę lepszym, być może odrobinę bardziej odpornym i nieco sprytniejszym, ale ostatecznie, by był przeciętnym gościem”<sup>163</sup>. Jak zauważa Mariusz Czubaj, mimo ładunku krytycznego zawartego w całej tej wypowiedzi, „W warstwie stylistycznej nawiązuje [Mosley] do tradycji Chandlerowskiej, zwłaszcza zaś do słynnych ostatnich akapitów <<Skromnej sztuki pisania kryminałów>>”<sup>164</sup>. Również fabuła najbardziej znanej powieści tego pisarza, „Śmierć w błękitnej sukience” (1990) była wprost inspirowana „Żegnaj, laleczko”. Jest wręcz jej wersją *à rebours*, rozpoczynającą się od wkroczenia czarnoskórego detektywa do baru dla białych, gdzie poszukuje on ukrywającej swą tożsamość dziewczyny w błękitnej sukience. W powieści Chandlera Marlowe przypadkowo znajduje się w barze dla czarnych, gdzie również próbuje odnaleźć tytułową „laleczkę”. Obie kobiety pod przybranymi nazwiskami uciekają przed przeszłością.

„Są inni pisarze – James M. Cain, Jim Thompson, a zwłaszcza bezpośrednio inspirujący Chandlera, Dashiell Hammett – którzy również mówili głosem *noir*. Co więc jest tak wyjątkowego w Chandlerze?”, co sprawia, że jego dzieła są „Tak łatwe do rozpoznania i tak

---

<sup>160</sup> Ross Macdonald, *Self-portrait: Ceaselessly into the Past*, op. cit., ss. 5 i 36.

<sup>161</sup> Por. m.in. Geoffrey O’Brien, *Hardboiled America. Lurid Paperbacks and the Masters of Noir*, op. cit.,

<sup>162</sup> Za: Mariusz Czubaj, *Etнолог w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, op. cit., s. 98.

<sup>163</sup> Za: Ibidem.

<sup>164</sup> Ibidem.

trudne do zapomnienia”<sup>165</sup>? Twierdzenie o talencie Chandlera nie jest trudno udowodnić. Tezę o jego wyższości nad innymi, też znakomitymi, nieco trudniej – rodzi się też pytanie, czy porównywanie wartościujące faktycznie ma sens, zwłaszcza w dziedzinie, w której tak wiele zależy od upodobania wynikającego nie tylko z gustu, ale z i trudnego do zdefiniowania impulsu. Jak to się jednak stało, że w odniesieniu do całego szeregu zjawisk w literaturze, kinie, muzyce, komiksie i innych wytworach kultury powstałych w duchu czarnego kryminału, pierwszym skojarzeniem jest właśnie „Chandlerowski”, a nie „Hammettowski”, „Macdonaldowski”, „Cainowski”? Czemu to akurat ten autor, czasem razem z Hammettem, stał się punktem odniesienia dla innych autorów tego gatunku, miarą, wedle której oceniana jest ich twórczość, a postacią utożsamianą z czarnym kryminałem prywatny detektyw, a nie policjant, przestępca, zawodowy oszust, pracownik wielkiej agencji, chociaż oni wszyscy również zasiedlali świat *hard-boiled* i *noir fiction*? Spostrzeżenie to może oczywiście wydać się nieco intuicyjne – nie jest łatwo z całą pewnością powiedzieć, że „tak jest”, bez szerokiego uzasadnienia i potwierdzenia tego przekonania, chociażby dużą liczbą stosownych cytatów. Jednocześnie jednak, nie jest to kwestia uogólniającej formuły albo statystyki i dlatego niełatwo oprzeć się słuszności skojarzenia – czarny kryminał to Chandler, a prywatny detektyw to Marlowe. Jest to tym trudniejsze, że ustalenie formuły *hard-boiled* rozpoczęło się właśnie 1939 roku i wiązało z debiutem Chandlera.

Co zatem sprawiło, że trafna zdaje się już przytoczona opinia, iż Chandler „Stworzył najwybitniejsze dzieła z gatunku, powieści, które znajdują miejsca wśród najlepszych – detektywistycznych i nie tylko – w XX wieku”<sup>166</sup> oraz „Dziś Chandler uważany jest za jednego z mistrzów XX-wiecznej amerykańskiej literatury”<sup>167</sup>? Odpowiedź tkwi oczywiście w jego twórczości: w dwudziestu dwóch opowiadaniach kryminalnych, siedmiu powieściach (zarówno traktowanych *en bloc*, jak i w każdej z osobna), w kreacji głównego bohatera, Philipa Marlowe’a, w niepowtarzalnym – choć wielu próbowało – stylu, tak zwanych „chandleryzmach”, obrazie świata przedstawionego i sposobie ukazywania społeczeństwa, w samoświadomości artystycznej. Zapewne także w osobie samego Chandlera, samotniczego ekscentryka, amerykańskiego anglofila o klasycznym wykształceniu, który nie stronił od alkoholu i – mimo pozornego ustabilizowania – wiódł intrygujące życie. Billy Wilder, z którym pisarz pracował przy scenariuszu do *Podwójnego ubezpieczenia*, stwierdził:

---

<sup>165</sup> Pico Iyer, *The Mystery of Influence* op. cit., s. 88.

<sup>166</sup> *100 Masters of Mystery and Detective Fiction*, Volume 1, ed. Fiona Kelleghan, Salem Press, Pasadena 2001, s. 117.

<sup>167</sup> Krzysztof Mętrak, *Chandler żywy*, op. cit., s. 6.

„To bardzo dziwne, ale przez te czterdzieści lat z hakiem, które spędziłem w Hollywood, kiedy ludzie przychodzą i zadają mi pytania, [...] dwie osoby, z którymi pracowałem i które wzbudzają największe zainteresowanie to Marilyn Monroe i Raymond Chandler. Ta fascynacja bierze się stąd, że oboje byli enigmami”<sup>168</sup>.

Chandler udoskonalił i skodyfikował reguły rządzące czarnym kryminałem, a także, poprzez przekroczenie ograniczeń gatunku i – w dużej mierze – praktyki czytelników, krytyków, naśladowców i adaptatorów, osiągnął stan najbliższy ideałowi tego typu literatury. Trzy składniki jego twórczości zwracają największą uwagę: główny bohater, styl oraz konstrukcja świata przedstawionego. Jednocześnie, są to elementy, na które zwracał uwagę również w przygotowywanych przez siebie scenariuszach – stały się one później kluczowe dla *film noir*. Pytanie, czy zostały wprowadzone do kinematografii i rozwinięte właśnie pod wpływem twórczości Chandlera może, a nawet musi pozostać z wielu względów nierozstrzygnięte. Dostrzeżenie cech typowych dla jego prozy w filmowym czarnym kryminale, podobnie jak obserwacja, że jest w nim więcej z Chandlera, niż jakiegokolwiek innego pisarza, nie nastęrcza już jednak takich problemów. Nawet jeśli teza o bezpośrednim oddziaływaniu jest zbyt mocna, to z pewnością trafna jest ta o podobieństwach, istotnych, zauważalnych inspiracjach, być może również o wzmocnieniu sławy Chandlera poprzez powiązanie jej z legendą *noir* (bądź na odwrót). Zanim jednak będzie można zastanawiać się nad związkami pomiędzy tymi dwoma fenomenami, należy skupić się na Chandlerze jako pisarzu oraz na miejscu jego utworów na tle całego nurtu.

### 1. „On jest bohaterem, on jest wszystkim”<sup>169</sup> – Philip Marlowe

Bohater czarnego kryminału nieustająco wadzi się ze światem. Jeśli jest przestępcą pragmatycznym, walczy ze społeczeństwem, hierarchią i ustalonymi ścieżkami wspinania się po drabinie społecznej. Jego celem jest awans, niezależność – chce sam sobie być szefem. Tacy są Frank Chambers i Walter Huff, postaci z prozy Jamesa M. Caina, którym w równej mierze chodziło o zaspokojenie namiętności do niebezpiecznych kobiet, Cory i Phyllis, jak o majątki ich mężów. Jeśli jest przestępcą szalonym, jak protagoniści Thompsona i Wooricha, mierzy się ze swym własnym umysłem, obsesjami, lękami, poczuciem mocy lub słabości, przeznaczeniem, prawdziwymi i urojonymi niesprawiedliwościami. Kim – bądź czym – jest

---

<sup>168</sup> *On the Fourth Floor of Pramont – Interview With Billy Wilder*, [w:] *The World of Raymond Chandler*, red. Miriam Gross, A & W Publishers Inc., New York 1977, s. 44.

<sup>169</sup> Raymond Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, op. cit., s. 329.

przeciwnik prywatnego detektywa? To zależy oczywiście od inwencji poszczególnych autorów, jednak w jeszcze większym stopniu od momentu, w którym dana postać powstawała. W uproszczeniu można stwierdzić, że początkowo wzorcem był Hammett oraz stworzeni przez niego Continental Op i Sam Spade. W tym modelu dominuje chłodna obserwacja, cynizm, troska o własne sprawy. Paradoksalnie, nawet jeśli w finale „Sokoła maltańskiego”, nieco podobnym do zakończenia opowiadania „The Gutting of Couffignal” (1925), Spade i Continental Op wyrzekają się kobiet (a w wypadku Opa chwilowej gratyfikacji), i postępują zgodnie z prawem oddając zbrodniarki w ręce policji, to nadal działają przede wszystkim we własnym interesie. Ich antagonistą jest bowiem każdy, kto próbuje ich wykorzystać. W opowiadaniu jest to wyraźne bardziej niż w powieści, dla bohatera liczy się bowiem wyłącznie satysfakcja, jaką czerpie z własnego profesjonalizmu: „Nie znam niczego innego, nie chcę niczego innego, nie chcę znać ani chcieć niczego innego. Tego nie przeważą żadne pieniądze”<sup>170</sup>. Chandler natomiast wprowadza nieco inny typ bohatera, choć również – przynajmniej w początkowej fazie twórczości – oparty na prozie Hammetta. Potem autorzy równie często, jeśli nie częściej, czerpali inspirację właśnie z Chandlera (czego dobrym przykładem jest Ross Macdonald), ponieważ bohater egoistyczny, pozbawiony etosu i egzystencjalnych rozterek wydawał się już niepełny.

Jeden z najsłynniejszych i najczęściej przytaczanych cytatów z Chandlera, którego twórczość obfituje w liczne celne stwierdzenia, riposty i obserwacje, pochodzi nie z jego powieści i opowiadań, lecz z eseju: „Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych”. Jest to esencja prozy Chandlera i wykładnia jego filozofii, związanej zwłaszcza z postacią Philipa Marlowe’a:

„Jednakże tymi nędznymi uliczkami musi chodzić ktoś, kto sam nie jest nędznikiem, ktoś kto nie jest ani zdemoralizowany, ani tchórzliwy. To on jest bohaterem, on jest wszystkim. Musi być człowiekiem przeciętnym a jednak niezwykłym. Musi być – jeśli użyć wyświechtanego wyrażenia – człowiekiem honoru, z instynktu, nieuchronnie, wcale o tym nie myśląc, a już z pewnością nie mówiąc. Musi być najlepszym człowiekiem w swoim świecie i dość dobrym dla każdego świata”<sup>171</sup>.

Lektura całego eseju wskazuje na dwie istotne kwestie: powagę z jaką Chandler traktował Marlowe’a (listy wskazują, że potrafił mieć też do niego dystans) i powieść kryminalną oraz rolę, którą jego zdaniem miała spełniać. Jednym z kluczy do tej twórczości jest dostrzeżenie

---

<sup>170</sup> Za: John T. Irwin, *Unless the Threat of Death Is Behind Them. Hard-Boiled Fiction and Film Noir*, op. cit., s. 35.

<sup>171</sup> Raymond Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, op. cit., s. 329.

połączenia literackiej i artystycznej kreacji, której pisarz był całkowicie świadom, ze społecznymi obserwacjami oraz tworzeniem wielkiej – spiętej główną postacią – narracji społecznej, sięgającej od lat trzydziestych aż do końca pięćdziesiątych.

Dlaczego bohater okazuje się tak ważny? Niewątpliwie jest on kluczem do świata przedstawionego, a zarazem do rzeczywistego. Projekcja tego świata na literaturę dokonuje się za sprawą narracji pierwszoosobowej, która – choć typowa dla czarnego kryminału i wręcz z nim utożsamiana – nie przez wszystkich twórców była konsekwentnie stosowana. Prowadzona przez głównego bohatera, pełni całkowicie inne funkcje niż (również pierwszoosobowa) narracja przypisana postaci watsonowskiej w kryminale klasycznym. Rola takiej formy opowiadania jest trudna do przecenienia w kontekście zadań stawianych sobie przez autorów *hard-boiled*, choć w pojedynczych wypadkach byli oni skłonni poświęcić ją na rzecz prawdopodobieństwa fabuły. Znanym przykładem jest „Sokół maltański”, w którym narrator jest trzecioosobowy. Z dużą pewnością można przypisać ten zabieg – nietypowy dla Hammetta i niestosowany w większości pozostałych jego powieści i opowiadań – dbałości o logikę. Nie ulega wątpliwości, że Spade wiedział, iż to Brigid z premedytacją i zimną krwią zwabiła jego współnika, Milesa Archera w pułapkę i go zabiła:

„Miles poszedłby tam z tobą, kochanie, jeśli był pewien, że nie ma tam nikogo. Byłaś jego klientką [...] mogłaś stanąć w ciemności tak blisko niego, jak tylko byś chciała i wpakować kulkę z rewolweru [...] Znałem Milesa”<sup>172</sup>.

Nie było więc możliwe, żeby detektyw znający tę informację – kluczową dla fabuły i dla finału – opowiadał wszystko w pierwszej osobie. Zatajenie jego wiedzy przed czytelnikiem byłoby absurdalne i karkołomne z powodów czysto literackich. Natomiast dla Chandlera najistotniejsza była nie fabuła, lecz zalety wynikające z narracji Marlowe’a. Chandler należał do tych pisarzy, którzy dla realizacji celu literackiego, rozumianego jako zachowanie integralności postaci i spójności wizji, skłonni byli zrezygnować z klarowności opowiadania. Dlatego też można przyjąć, że był on jednym z pierwszych, którzy zdali sobie sprawę, że wprowadzenie tak rozpoznawalnego zabiegu jest niezbędne nie tylko ze względu na zapotrzebowanie (branżowa legenda głosi, że umieszczenie nazwiska Race Williams na okładce podnosiło sprzedaż o dwadzieścia procent) i konieczność przestrzegania zasad nowej formuły. Równie ważne było dostrzeżenie, że klasyczne rozwiązania – znane od czasów Poe’go i Conan-Doyle’a, dominujące potem w tradycji *cozy* – nie były już ani wytaczające, ani

---

<sup>172</sup> Dashiell Hammett, *Sokół maltański*, op. cit., ss. 267-268.

adekwatne do opisu nowej rzeczywistości. Nie chodziło jedynie o nagłe przyspieszenie życia w wielkich miastach, ukazane przecież w pierwszych utworach gatunku, ani o ambicje i realizowanie amerykańskiego snu – oddawane w tempie narracji, akcji oraz istotności „dziania się”. Stary typ prozy nie był w stanie uchwycić stanu ducha nowego społeczeństwa doświadczonego wojną i wszystkimi zmianami, które z wielką intensywnością zachodziły w pierwszej połowie XX wieku, najpierw w epoce jazzu, potem w dobie Wielkiego Kryzysu. Ten *Zeitgeist* chcieli uchwycić pisarze amerykańscy, również ci (o ile nie przede wszystkim) piszący kryminały. Nie byli zainteresowani skostniałymi ideałami – ewentualnie ich klęską w obliczu Wielkiego Złego Świata.

W odniesieniu do twórczości Chandlera narrację tę można określić mianem interpretatywnej<sup>173</sup>. Jej rolą jest bowiem ujawnienie wyobrażeń i opinii bohatera, a zarazem autora, o świecie przedstawionym – zepsuciu, skorumpowaniu, tandetności Los Angeles (a w szerszym sensie każdego wielkiego miasta) i Kalifornii – oraz pokazanie stosunku bohatera do rzeczywistości, w której działa. Jest on agresywny, odarty ze złudzeń, a jednocześnie podszyty nostalgią. Liczne złośliwe i ironiczne komentarze akcentują dystans bohatera do tego, co go otacza, wskazują na jego moralną wyższość, podkreślaną też przez kierowanie się niezłomnym kodeksem etycznym. Stawiają go nieco ponad i poza światem, w którym funkcjonuje – z jego moralnym rozkładem i społeczną degrengoladą, którą detektyw dostrzega, rejestruje, ale – zgodnie i z regułami nurtu, i realiami ówczesnej Ameryki – nie potrafi ani zmienić, ani oczyścić. Jednocześnie uwydatniają słabość protagonisty wobec nieracjonalnego zła i klęskę, którą musi ponieść, co w szerszym rozumieniu można odczytywać nie tylko w kontekście socjologicznych obserwacji na temat przestępczości, stylu życia, obyczajów, aspiracji. Bezlitośnie skompromitowany zostaje bowiem mit Kalifornii jako ziemi obiecanej, a także Hollywood (i Los Angeles) jako fabryki snów i miejsca realizacji amerykańskich marzeń. Marlowe, mimo swej wyższości i mizantropii połączonej z heroicznymi, czasem sentymentalnymi gestami, które na ogół trafiają w społeczną próżnię, nie jest jednak moralizatorem. Jego pogardliwa przewaga nie jest równoznaczna z samozadowoleniem – wręcz przeciwnie. Rozpad społeczeństwa i amerykańskich ideałów jest dla Chandlera (i Marlowe’a) powodem frustracji, a nie masochistycznej satysfakcji. Dlatego opowiadania i powieści Chandlera często – mimo wyjaśnienia intrygi – nie mają mocnego finału. Kończą się kodami odnoszącymi się zarówno do fabuły, jak i wykraczającymi poza

---

<sup>173</sup> Narrację w powieściach autorstwa Jamesa M. Caina określa się natomiast mianem konfesyjnej, ze względu na to, że bohaterami są przestępcami *post factum* zdającymi relację ze swych czynów; por. William Marling, *The American Roman Noir. Hammet, Cain and Chandler*, op. cit., ss. XIV-XV.

nią. Jednym z przykładów takiego zabiegu jest zwieńczenie opowiadania „Gorący wiatr” (1938), w którym bohater wrzuca do oceanu – istotne dla fabuły – sztuczne perły:

„Ocean jednak wydawał się chłodny i ospały jak zwykle [...] Przez chwilę spoglądałem na powierzchnię wody, potem wyciągnąłem z kieszeni perły z czeskiego szkła i kolejno zsuwałem je ze sznurka [...] Rozsypawszy je na lewej dłoni, siedziałem jeszcze przez chwilę nieruchomo, pogrążony w myślach. W gruncie rzeczy nie było się nad czym zastanawiać. Znałem całą prawdę. Kolejno rzucałem perły w wodę, między pływające na jej powierzchni mewy”<sup>174</sup>.

Perły symbolizują tu zarówno wielkie złudzenia, jak i wielkie oszustwo, a scena ta, z punktu widzenia konwencjonalnej narracji, nie wnosi nic do rozwoju akcji – fabularne rozwiązanie zostało ujawnione wcześniej.

Obecność protagonisty w świecie przedstawionym funkcjonuje i jest rozwijana niejako ponad poszczególnymi utworami – narracja staje się realizacją opierającego się na tożsamości Marlowe’a całościowego projektu, rozpisanego na wszystkie powieści i przygotowywanego jeszcze na wczesnym etapie, gdy Chandler koncentrował się na opowiadaniach. Oś jego twórczości wyznaczona jest przez konkretną postać detektywa, przechodzącego swoistą ewolucję – aż do osiągnięcia Chandlerowskiego ideału. Podkreślał to sam autor:

„Bardziej byłem zainteresowany sytuacją, w której rozwiązanie zagadki uzależnione jest raczej od ekspozycji i zrozumienia osoby głównego, a wciąż obecnego bohatera, aniżeli od powolnego, częstokroć rozwlekle opisanego splotu okoliczności”<sup>175</sup>.

Chandler konsekwentnie, we wszystkich swoich powieściach, dążył do realizacji powyższego założenia. Szczególnie istotne jest to, że właśnie on – choć był przecież następcą, między innymi, Hammetta – potrafił przekształcić dokonania poprzedników w całościową wizję, nieodłącznie związaną, wręcz tożsamą z bohaterem, a przez to ze światem przedstawionym, a także wprowadzić ciągłość wykraczającą poza zwykłą seryjność. Nie jest prawdą, że Marlowe to *tabula rasa*, bohater zaczynający każdą kolejną przygodę jak „nowo narodzony”, bez „pamięci” przeszłych doświadczeń. Czy na początku pierwszej powieści jest tak zraniony i rozczarowany jak w jej finale? Odpowiedź brzmi: nie, więc jego późniejszy stan musi być wynikiem drogi, którą przemierza w trakcie fabuły. Już na wstępie zostaje

---

<sup>174</sup> Raymond Chandler, *Gorący wiatr*, przeł. Michał Ronikier, [w:] idem, *Kłopoty to moja specjalność*, przeł. Michał Ronikier, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 300; W całej pracy cytaty podaję w tym tłumaczeniu, które jest najbardziej dosłowne i adekwatne lub – w innych wypadkach – proponuję własne.

<sup>175</sup> Raymond Chandler, List do Alfreda Knopfa (19 lutego 1939), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 282.

obciążony przeszłością (której czytelnicy nigdy tak naprawdę nie poznają), jest zgorzkniały i cyniczny, co wynika z jego wcześniejszych życiowych doświadczeń pochodzących z nigdy niesprecyzowanej przedakcji; potem jego deziluzja stale się pogłębia. Marlowe'a należy zatem rozpatrywać jako pewną konstrukcję przygotowywaną na etapie opowiadań, rozciągającą się na wszystkie powieści, zmieniającą się wraz z czasami, a także obserwacjami, doświadczeniami i – jak wskazują listy – z samopoczuciem jego autora. Oczywiście prawdą jest przecież, że: „Marlowe nie jest żywym człowiekiem. Jest tworem wyobraźni. Jest w fałszywej sytuacji, bo to ja go w tej sytuacji umieściłem”<sup>176</sup>. Trudno stwierdzić, co dokładnie miał na myśli Chandler, ponieważ cytat pochodzi z odpowiedzi na list niejakiego pana Inglisa. Z konstrukcji całej wypowiedzi wynika, że owa „fałszywa sytuacja” była przez niego opisana w korespondencji z pisarzem. Wiadomo jednak, w jakich – najważniejszych – okolicznościach, będących konsekwencjami licznych inspiracji, kompozycji artystycznego projektu, klasycznego wykształcenia i anglofilii autora, został postawiony Marlowe.

Chandler odwoływał się do wielu tradycji – poczynając od tej, której był częścią, czyli *hard-boiled*, poprzez amerykańską literaturę epoki jazzu (Ernesta Hemingwaya i Francisca Scotta Fitzgeralda), aż po dziedzictwo europejskie, a zwłaszcza angielskie w postaci legend arturiańskich i średniowiecznych utworów rycerskich. Pojawiały się u niego również odniesienia negatywne, odcinające jego prozę od tradycji kryminału dedukcyjnego. Marlowe w „Głębokim śnie” deklaruje: „Nie jestem ani Sherlockiem Holmesem, ani Philo Vance'em. Nie będę przecież myszkował po terenie działania policji, by znaleźć jakąś złamaną stalówkę i zbudować na tym cały przebieg zdarzeń”<sup>177</sup>. Ostateczną manifestacją jego poglądów na powieści analityczne stał się wspomniany już esej „Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych”, gdzie na przykładzie „Tajemnicy Czerwonego Domu” (1921) Aleksandra Alana Milnego Chandler dowodzi złudności podstawowej zasady mającej rządzić tego typu literaturą, czyli „srogiej logiki”<sup>178</sup>.

Pisarz zadebiutował w wieku czterdziestu pięciu lat opowiadaniem „Szantażyści nie strzelają” (1933). Jego pierwsza powieść, „Głęboki sen”, ukazała się, gdy miał lat pięćdziesiąt jeden. W czasach młodości spędzonej w Anglii, pośród wielu innych zajęć, takich jak służba w administracji państwowej, pisywał również wiersze i eseje o kulturze. Jego amerykański debiut, dwadzieścia lat później, był całkowicie świadomą decyzją – powrotem do literatury

---

<sup>176</sup> Raymond Chandler, List do pana Inglisa (październik 1951), [w:] ibidem, s. 284.

<sup>177</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, przeł. Justyna Niedzielska, Muza, Warszawa 2001, s. 273.

<sup>178</sup> Raymond Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, op. cit., s. 311.

pięknej, zarzuconej po pierwszych (niezbyt udanych) próbach poetyckich. Chodzi tu zarówno o wybór drogi życiowej i wykonywanego zawodu, jak i gatunku, w którym postanowił tworzyć. Po fiasku pracy dla kalifornijskiego potentata naftowego, Dabney Oil Company, skąd – po początkowych sukcesach i błyskotliwej karierze – został zwolniony w związku z problemami alkoholowymi, musiał szukać nowego zajęcia. Powróciły literackie ambicje, dla których Chandler poszukiwał odpowiedniego wyrazu. Miał przy tym świadomość, że musi utrzymać siebie i dużo starszą żonę, Cissy. Regularnie czytywał magazyny *pulp fiction* i doszedł do wniosku, że „Jest w stanie tworzyć coś takiego i dostawać zapłatę, jednocześnie się ucząc”<sup>179</sup>. Uczęszczał więc na kurs pisarstwa i szkolił się, przepisując po swojemu cudze teksty, autorstwa między innymi Hammetta. Metodę tę zaczerpnął zapewne z czasów szkolnych w Dulwich College, gdzie w ramach prac domowych z łaciny należało tłumaczyć poezję najpierw z oryginału na angielski, a potem własny przekład z powrotem na łacinę. Pierwsze opowiadanie Chandlera powstawało przez pięć miesięcy, co było zapewne rekordem w porównaniu z taśmowo pisanymi historyjkami autorów bardziej wówczas wprawnych bądź trzeciorzędnych. O ile w późniejszych latach długotrwała praca nad powieściami („Tajemnica jeziora” powstawała z przerwami blisko cztery lata) często była wynikiem różnorodnych kryzysów zawodowych i osobistych, o tyle do debiutu Chandler po prostu starannie się przygotowywał. Musiał zrozumieć czym jest gatunek, w którym chciał się poruszać – nie tylko jako czytelnik. Jak wielu innych początkujących pisarzy uczył się więc poprzez imitację, przede wszystkim Hemingwaya i Hammetta.

Hemingway jest uważany za inspirację dla większości autorów *hard-boiled*, również Chandlera, co widać nie tylko w jego powieściach. Jeden z tekstów, który zachował się z wczesnego etapu twórczości (rok 1932) to krótka parodia zatytułowana „Beer and the Sergeant’s Major’s Hat, Or The Sun Also Sneezes”<sup>180</sup> i dedykowana „Bez wyraźnego powodu, największemu żyjącemu pisarzowi amerykańskiemu – Ernestowi Hemingwayowi”<sup>181</sup>. Jego styl, oszczędny, surowy i precyzyjny, „Oczyszczony [...] z wszelkich elementów stylistyki normatywnej i ozdobników”<sup>182</sup>, pełen krótkich zdań i powtórzeń, a także wprowadzenie egzystencjalistycznych dylematów oraz typu bohatera Hemingwayowskiego – naznaczonego „Romantycznym piętnem samotnej walki o

---

<sup>179</sup> Frank MacShane, *The Life of Raymond Chandler*, op. cit., s. 43.

<sup>180</sup> Nawiązanie do tytułu powieści „Słońce też wschodzi” (1926), w oryginale brzmiącym: „The Sun Also Rises”.

<sup>181</sup> Por. Frank MacShane, *The Life of Raymond Chandler*, op. cit., s. 42.

<sup>182</sup> *Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XX*, red. Andrzej Kopcewicz, Marta Sienicka, PIW, Warszawa 1982, s. 245.

jednoznaczność postawy wobec chaosu doświadczeń”<sup>183</sup>, a jednocześnie trwającego, chcącego żyć – znalazły grono naśladowców i zaczęły być utożsamiane z prozą amerykańską *en bloc*. Wpływ ten znalazł odbicie również w kinie. Pisząc o latach czterdziestych, Jerold J. Abrams słusznie twierdzi, że „Czas *film noir* to czas Hemingwayowski”<sup>184</sup>. Objawiało się to jednak nie tyle bezpośrednio – Hemingway właściwie nie współpracował z Hollywood, powstało też niewiele adaptacji jego dzieł – ile właśnie poprzez inspirację, ów wpływ, który wywarł na innych twórców. Szczególnie istotny okazał się też bohater znany z jego prozy, jednocześnie silny, męski, afirmujący fizyczną, brutalną siłę oraz niepewny, zraniony i skrzywdzony przez życie. Późniejszy noblista, a także inni, należący do amerykańskiego „straconego pokolenia” – Francis F. Fitzgerald, John Dos Passos, William Faulkner, Edmund Wilson, E. E. Cummings – boleśnie i namacalnie doświadczyli przypadkowości, absurdalności oraz „demokratyczności” śmierci i niesprawiedliwości, dotyczących wszystkich, niezależnie od tego kim są i jak postępują. Był to wynik zarówno wojny, w czasie której wielu z nich służyło w wojsku (na froncie bądź w jednostkach medycznych), jak i nastrojów panujących w Stanach Zjednoczonych. Po powrocie odczuwali więc:

„Konieczność sprzeciwu wobec systemów wartości bezużytecznych i bezsensownych w obliczu fizycznego i moralnego spustoszenia – doświadczenia absurdalnego [...] Odkrywali fałsz języka, który nie mógł wyrazić rzeczywistości wojennych i powojennych przeżyć”<sup>185</sup>.

Podobnie odbierali świat Hammett, Woolrich, Cain, Chandler – który również, przez blisko rok, walczył w Europie w szeregach Kanadyjskich Sił Zbrojnych<sup>186</sup> i doświadczenia tego nie lubił wspominać – oraz inni artystycznie i społecznie uwrażliwieni pisarze literatury kryminalnej. Dla nich polem obserwacji była jednak codzienność i zmiany, które – również pod wpływem wojny – zaszły w Ameryce.

### **W poszukiwaniu bohatera**

Zaczynając karierę pisarską, Chandler był więc człowiekiem w pełni ukształtowanym, a jego twórczość, źródła do których się odwoływał i inspiracje nie były kwestią przypadku. Marlowe stał się wynikiem szeregu intertekstualnych, literackich relacji – przemyślaną

---

<sup>183</sup> Zbigniew Maszewski, *Nowa proza lat dwudziestych*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, tom I, red. Agnieszka Skalska, Universitas, Kraków 2003, ss. 199-200.

<sup>184</sup> Jerold J. Abrams, *From Sherlock Holmes to the Hard-Boiled Detective in Film Noir*, op. cit., s. 69.

<sup>185</sup> Zbigniew Maszewski, *Nowa proza lat dwudziestych*, op. cit., s. 200.

<sup>186</sup> Chandler mógł wstąpić do Armii Kanadyjskiej jako naturalizowany poddany brytyjski.

konstrukcją, do stworzenia której Chandler przymierzał się przez kilka lat w opowiadaniach. Nie oznacza to, że jego wczesne teksty mają wartość jedynie jako „rozbieg” przed obszerniejszymi formami, ale – rozpatrując twórczość Chandlera jako całość – zasadne jest spostrzeżenie, że główna postać w swym powieściowym kształcie zrodziła się z uprzednich dokonań. Przed „Głębokim snem”, w którym po raz pierwszy pojawił się Marlowe, od grudnia 1933 roku do października 1939 powstało dwadzieścia opowiadań. Można traktować je jako poszukiwanie – tematu, formy, bohatera i determinujących go uwarunkowań. Ukazywały się w magazynach takich jak „Black Mask”, „Dime Detective Magazine”, „Detective Fiction Weekly”, bohater nosił w nich dziesięć różnych nazwisk (między innymi Mallory, Dalmas, Carmady, Malvern), dwa razy był bezimienny, wykonywał też różne zawody – co istotne, aż piętnaście razy był detektywem prywatnym, w pozostałych wypadkach bywał hazardystą, detektywem policyjnym i hotelowym.

Debiutanckie opowiadanie – „Szantażyści nie strzelają” – pod względem zwięzłości stylu i narracji przypominało wzorcowe utwory *hard-boiled*. Wyraźny był oczywiście wpływ Hammetta – to właśnie dla tego twórcy typowy był styl „telegraficzny”, ograniczający się do lakonicznego opisu kolejnych zdarzeń i działań protagonistów. Rozważając natomiast fabułę należy przede wszystkim zauważyć, że pojawiło się tu kilka tematów, które później stale powracały w twórczości Chandlera – do jego ulubionych motywów należały: chciwość i szantaż, fałszywy blichtr Hollywoodu utożsamionego z amerykańskim snem, wszechobecna korupcja. Z kolei stopień skomplikowania historii, dezynwolturę autora w wyjaśnianiu zawiłości akcji, zaskakujące wolty oraz generalną beztroskę w podejściu do kwestii kompozycji i ścisłości fabularnych są rozpoznawalne we wszystkich jego dziełach bez wyjątku. Debiutancki utwór jest zresztą tak skonstruowany, by co chwilę ujawniać nowy zwrot akcji zmieniający interpretację i znaczenie wszystkich wcześniejszych wydarzeń – w efekcie to czytelnik może wybrać „prawdę” z kilku możliwych i przedstawionych mu ewentualności. Dominującym elementem jest tu ciągła zmienność (nic nie okazuje się tym, czym wydaje się być), paradoksalnie oparta na kilku stałych: fałszu i braku uczciwości dotyczących większości postaci, w tym, co szczególnie istotne, niskim poziomie moralności stróżów prawa. W „Szantażystach...” detektyw Macdonald współpracuje z grupą porywaczy, w kolejnym opowiadaniu, „Czysta robota” (1934), pada kwestia: „Glinom zawsze chodzi tylko o kozła ofiarnego”<sup>187</sup>, a w „Mordercy w deszczu” (1935) policjanci obojętnie traktują

---

<sup>187</sup> Raymond Chandler, *Czysta robota*, przeł. Robert Ginalski, [w:] idem, *Czysta robota*, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 179.

ukrywanie morderstwa. Poszczególne wątki są tu jedynie sugerowane – ze względu na ograniczoną długość tekstu – jednak autor rozwijał i pogłębiał je w powieściach.

Najważniejszy jest jednak bohater. Protagonista debiutu Chandlera nazywa się Mallory. Jest to interesujący i celowy wybór, zwłaszcza jeśli rozważa się dalszą ewolucję tej postaci. Nazwisko zostało bowiem zaczerpnięte od sir Thomasa Malory'ego, autora zbioru opowieści o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu, wydanego w 1485 roku pod tytułem „Le Morte d'Arthur”. W ten sposób tak istotne, pierwsze nawiązanie arturiańskie, sugerujące rycerski status – etos, kodeks zachowań, charakter przygód – Chandlerowskiego detektywa w świecie przedstawionym, pojawia się od razu w pierwszym opowiadaniu. Paradoksalnie jednak, jego treść całkowicie przeczy podobnym konotacjom. Mallory od pierwszych stron jest wprowadzany w sposób sugerujący jego przynależność do świata przestępczego. Chodzi nie tyle o trudną do uniknięcia i typową dla bohatera *hard-boiled* skłonność do stosowania metod na granicy prawa. Mallory jest tu przedstawiony jako ktoś usiłujący wymusić pieniądze od Rhondy Farr, gwiazdy filmowej z Hollywood; bohaterka kilkakrotnie nazywa go szantażystą. W kolejnych scenach charakter jego powiązań z hazardzistami-gangsterami nie zostaje wyjaśniony – informacja, że Mallory to prywatny detektyw współpracujący z policją (jej praworządną częścią), zostaje ujawniona dopiero pod koniec. Nawet to nie zmienia jednak ambiwalentnego stosunku do łamania prawa jako metody pracy i ochrony klienta – w ostatnim podrozdziale również szef policji przyzwala na fałszowanie zeznań i dowodów. Z fabuły wynika nie tylko charakter świata przedstawionego, reprezentowanego tu przez poszczególne postacie i przekrój społeczny wielkiego miasta, na który składają się – między innymi – stróże prawa, ludzie pracujący w show-biznesie, prawnicy, barmani. Wyłania się też model protagonisty, który „Ma wygląd, ale nie ma etosu, zainteresowań ani przemyśleń [...] najbardziej interesuje go wypłata”<sup>188</sup> i jest istotny przede wszystkim jako punkt wyjścia dla Marlowe'a. Mallory nie powrócił więcej w twórczości Chandlera, a pełna, rozbudowana aktualizacja znaczeń niesionych przez jego nazwisko nastąpiła dopiero w „Głębokim śnie”. Już wcześniej jednak, poczynając od „Świadka oskarżenia” (1934), a zwłaszcza „Mordercy w deszczu”, pojawiają się ich ważne zapowiedzi ujęte charakterystycznymi środkami stylistycznymi, przede wszystkim barwnymi porównaniami. W kolejnych tekstach bohater przeszedł daleko idącą ewolucję – od bycia „tylko” protagonistą *hard-boiled*, do stania się pełnowymiarowym bohaterem Chandlerowskim, na tyle sugestywnym, że często właśnie z nim utożsamia się cały nurt. Dzieje się tak nawet jeśli postaci stworzone przez innych

---

<sup>188</sup> William Marling, *Raymond Chandler*, op. cit., s. 53.

autorów nie zawsze mają wiele wspólnego z zestawem typowych dla niego cech, poza tymi najbardziej oczywistymi, do których Chandler ograniczył się w pierwszych opowiadaniach. Wyraźnym znakiem tej zmiany jest już trzeci utwór, czyli „Świadek oskarżenia”, któremu – w przeciwieństwie do pierwszych tekstów z ich „telegraficznym” stylem unikającym rozbudowanych opisów i szcątkowym charakterem postaci – jest znacznie bliżej do powieści. Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na pojawiającą się po raz pierwszy u Chandlera, a będącą później jego znakiem rozpoznawczym, narrację pierwszoosobową, prowadzoną przez – tym razem – bezimiennego detektywa.

Lektura opowiadań i obserwacja obecnych w nich protagonistów przynosi spostrzeżenie o dwóch sposobach poszukiwania przez Chandlera bohatera „idealnego”, dzięki czemu można też podzielić jego opowiadania na dwie grupy. Pierwszą metodą jest konsekwentne rozwijanie postaci typu *hard-boiled*, wywodzącej się z tradycji gatunku i utworów innych pisarzy. Istnieje pewna pula cech wspólnych wielu bohaterom, poczynając od Race’a Williamsa, a kończąc na współczesnych (często są to również policjanci o cechach prywatnego detektywa), takich jak chociażby Eberhard Mock (powieści Marka Krajewskiego) i Fabio Montale (trylogia marsylska Jeana-Claude’a Izzo). Wszyscy oni są przede wszystkim ludźmi „twardymi”, niezależnymi i samowystarczalnymi samotnikami podatnymi jednak na kobiece wdzięki, wiedzącymi jak poruszać się po otaczającym ich świecie – znają jego prawa, hierarchie i sekrety. Potrafią być bezwzględni, brutalni, egoistyczni, chciwi. Przede wszystkim są jednak skuteczni i kierują się – bardziej niż czymkolwiek innym – bezbłędnym instynktem samozachowawczym oraz prawem silniejszego. Oczywiście to oni są silniejsi i sprytniejsi. Jak już wspomniałam, od czasu powołania do życia Marlowe’a niezbędny stał się jeszcze jeden element – etos, dość szeroko pojmowany przez poszczególnych autorów. Dlatego też w kolejnych opowiadaniach Chandlera charakter protagonisty zmienia się zasadniczo. W pierwszej ich grupie, do której należą, między innymi, „Świadek oskarżenia”, „Morderca w deszczu”, „Człowiek, który lubił psy” (1936), „Złote rybki” (1936), „Gorący wiatr”, bohaterowie są faktycznymi prefiguracjami Marlowe’a, jego mniej dopracowanymi wersjami. Cyniczny i chciwy Mallory pojawia się tylko raz i chociaż Chandler początkowo nazwał tak też detektywa z „Czystej roboty”, to zmienił jego nazwisko na Dalmas. Prawdopodobnie dostrzegł, że ten typ postaci nie jest dla niego wystarczający, miejsce Mallory’ego zajęli więc prawdziwi poprzednicy Marlowe’a – John Dalmas (sześć razy), bezimienny detektyw (dwa) i Ted Carmady (cztery). Już w drugim opowiadaniu pojawia się ta istotna różnica – o ile Mallory poszukiwał przede wszystkim kogoś, kto ureguluje jego honorarium po śmierci zleceniodawcy, o tyle Dalmas w ogóle nie wspomina o

pieniądzach. Najwyraźniej nie są one dla niego istotne, skoro jeździ „pamiętającym lepsze czasy” samochodem. W „Poszukajcie dziewczyny” (1937) Carmady w ogóle nie pracuje dla zapłaty, po raz kolejny chodzi mu o ludzkie uczucia, ale też własną ambicję i niezgodę na opieszałość policjanta, który nie jest zainteresowany śledztwem w sprawie zabicia czarnoskórego człowieka, ponieważ nie przyniesie ono rozgłosu w prasie. Carmady podejmuje się więc wytropienia sprawcy „Za darmo. Po prostu, żeby ci pokazać, dlaczego od dwudziestu lat jesteś tylko porucznikiem”<sup>189</sup>. W tych tekstach pojawiają się liczne tropy, będące później istotnymi elementami charakteryzującymi detektywa powieściowego, chociażby problem szachowy rozwiązywany przez Johna Dalmasa w „Gorącym wietrze”. Stopniowo wprowadzane się też inne, ponownie przywoływane w powieściach motywy i postaci, między innymi dwaj bohaterowie drugiego planu, czyli porządni policjanci: Bernie Ohls i Violets M’Gee.

Drugim ze wspomnianych sposobów poszukiwania przez Chandlera idealnych: formy i bohatera, jest „wypróbowywanie” jego różnych charakterystyk. W opowiadaniach z drugiej grupy, do której zaliczyć można: „Szantażyści nie strzelają”, „Gaz skazańców” (1935), „Strzelaninę u Cyrana” (1936), „Wpadkę na Noon Street” (1936), „Króla w złotogłowie” (1938), Chandler przede wszystkim eksplorował warianty wynikające z *hard-boiled*. Nie oznacza to, że całkowicie rezygnował z tego, co potem konstytuowało jego prozę, w tym obserwacji społecznych i wrażliwości na niesprawiedliwość i krzywdę. Cechą definiującą „Będę czekać” (1939) jest w dużej mierze sentymentalizm, rozumiany jako nasilenie pierwiastka uczuciowego i determinująca działania nostalgia za czymś, co bezpowrotnie minęło. Jednak opowiadania te, zwłaszcza na tle całej twórczości, sprawiają w dużej mierze wrażenie eksperymentowania z możliwościami gatunku. Zauważalne jest w nich dążenie do osiągnięcia modelu najlepszego z punktu widzenia możliwości i ambicji twórczych Chandlera. Zmienne są więc zatrudnienie, sytuacja życiowa i uczuciowa oraz pozycja społeczna bohatera. Dwa razy jest on detektywem policyjnym, jednak nawet w tych tekstach widać, że ostatecznie to detektyw prywatny był medium pozwalającym autorowi na realizację zamierzonych celów. Sam Delaguerra z „Hiszpańskiej krwi” (1935) zostaje odsunięty od śledztwa w sprawie śmierci swego przyjaciela, a sytuacja ta służy dwóm celom. Po pierwsze, jest kolejnym przyczynkiem do stałego komentarza na temat moralności i etyki zawodowej stróżów prawa oraz ostracyzmu stosowanego wobec tych, którzy są uczciwi. Delaguerra – kolejne nazwisko znaczące, pochodzące z języka hiszpańskiego i konotującego działania

---

<sup>189</sup> Raymond Chandler, *Poszukajcie dziewczyny*, przeł. Michał Ronikier, [w:] idem, *Człowiek, który lubił psy*, Da Capo, Warszawa 1993, s. 126.

wojenne (*la guerra*) – oczywiście prowadzi śledztwo dalej i w ten sposób zostaje obsadzony w roli detektywa prywatnego. Powodem jego zawieszenia w obowiązkach jest rzekoma niesubordynacja, będąca też istotnym punktem zwrotnym w karierze zawodowej Marlowe'a, wspomnianym w „Głębokim śnie”: „Wylali mnie za niesubordynację. W niesubordynacji mam świetne wyniki”<sup>190</sup>. Inny policjant, Pete Anglich z „Wpadki na Noon Street”, podobnie jak wcześniej Mallory, zostaje przedstawiony w sposób sugerujący, że jest przestępcą (stosuje brutalne metody), wręcz mordercą (choć w obronie własnej). Informacja o jego zawodzie jest ujawniona ze znacznym opóźnieniem. Detektywi hotelowi („Król w złotogłowie”, „Będę czekać”) nie różnią się od prywatnych niczym, oprócz tego, że mają przełożonych w postaci szefów, a nie klientów, co zresztą przysparza im kłopotów. Hazardzista, Johnny De Ruse z „Gazu skazańców”, zostaje porwany i po uwolnieniu prowadzi śledztwo mające wyjaśnić kto i dlaczego mu zagraża. Nawet więc jeśli bohaterowie wykonują zawody inne niż Marlowe, to po pierwsze są one bardzo pokrewne, a po drugie i tak wszystko prowadzi ich w stronę sytuacji prywatnego detektywa. Analogiczny był wynik próby stworzenia opowiadania szpiegowskiego. Akcja „Spokojnych gór” (1941), jednego z późniejszych krótkich utworów, to w większości opowiadanie detektywistyczne, o jego innej przynależności gatunkowej świadczy dopiero finał, gdzie wynikiem fabuły kryminalnej okazuje się rozgrywka wywiadów podczas II wojny światowej. „Spokojne góry” stały się zresztą – w wyniku stałej metody pisarskiej Chandlera określanej mianem autoplagiatu (bądź „kanibalizacji”) – podstawą powieści „Tajemnica jeziora”.

Interesujące są rozważania Chandlera związane z sytuacją materialną bohatera. Ted Malvern<sup>191</sup> („Strzelanina u Cyrana”) jest bardzo bogaty, mieszka w prywatnym apartamencie w posiadany przez siebie hotelu, rozdaje sowite napiwki, a utrata setek dolarów nie robi na nim wrażenia. Spośród pozostałych poprzedników Marlowe'a wyróżnia go też pozycja społeczna – jest on synem „króla miasta”, czyli niezwykle potężnego człowieka. Stało się to dla Chandlera okazją do wprowadzenia wątku wyrzutów sumienia z powodu korzystania z pieniędzy nie do końca legalnie i nie przez siebie zarobionych. Z drugiej strony Malvern nie waha się przed wykorzystaniem odziedziczonych wpływów, jak wynika z kwestii wygłoszonej na meczu bokserskim: „Jestem Ted Malvern, syn starego Marcusa [...] Strzelam

---

<sup>190</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 15.

<sup>191</sup> W późniejszym wydaniu (tom „Simple Art of Murder”) nazwisko zmieniono na Carmady; zmiana jest obecna również w jednym z polskich tłumaczeń; por. Raymond Chandler, *Strzelanina u Cyrana*, przeł. Agnieszka Klonowska, [w:] idem, *Szantażyści nie strzelają*, C&T, Toruń 2009.

szybciej, niż ty biegasz. I zawsze mam kupę czasu, żeby ugadać sprawę”<sup>192</sup>. Mimo kryjących się tu możliwości, w następnych utworach pisarz nie powrócił już do modelu dobrze sytuowanego bohatera. Jedyne opowiadanie, w którym detektyw ponownie jest bardzo bogaty, to „Perły to tylko kłopot” (1939). Można je jednak rozpatrywać jako błyskotliwy utwór parodystyczny, ironicznie odnoszący się do tradycji kryminału klasycznego. Niezwykle zamożny Walter Gage, którego stać na pierścionek zaręczynowy z brylantem i który jest „całkiem znośnie ustawiony”, co Chandler kpiąco podkreśla obdarzając go białą maszyną do pisania i białym telefonem, to typ wykwinanego detektywa z wyższych sfer. „Nie ma zwyczaju nosić gotowych ubrań” i jest do przesady wyrafinowany: „He? – wyrwało mi się. Słowa tego używam nadzwyczaj rzadko, nie zaliczam go bowiem do słownictwa dżentelmena”<sup>193</sup>; „Niestety, nie potrafię zmienić sposobu wysławiania się. Moi rodzice byli zatwardziałyymi purystami wychowanymi w tradycji nowoangielskiej i mowa potoczna nigdy nie przechodziła mi przez gardło, nawet w szkole”<sup>194</sup>. Dla prywatnego detektywa z *hard-boiled fiction* bardziej typowa jest natomiast sytuacja przytoczona w „Głębokim śnie” przez Marlowe’a: „Potrafię się jeszcze poprawnie wysławić po angielsku, jeśli potrzeba. Tyle, że w moim fachu to się rzadko zdarza”<sup>195</sup>. Gage z pewnością nie musi wykonywać żadnego zawodu, śledztwa związanego z tytułowymi perłami podejmuje się na prośbę narzeczonej. Traktuje więc dochodzenie jako rozrywkę i przerwę w próżniaczym życiu. Rozwiązywana sprawa ma jednak charakter adekwatny dla świata *hard-boiled*, w którym bohater jednak egzystuje – tropienie sprawcy polega więc na nieustannym piciu whiskey i brataniu się z człowiekiem niższego stanu, nieokrzesanym szoferem Harrym Eichelbergerem. Relacja między mężczyznami stanowi nawiązanie do klasycznego duetu detektyw-pomocnik, a nawet – poprzez połączenie wyrafinowania z ordynarnością – przywodzi na myśl Nero Wolfa i jego „Watsona”, Archiego Goodwina z powieści Rekxa Stouta. Interesujące jest, że „Perły to tylko kłopot” są jedynym dziełem Chandlera, które nie tylko jest napisane jako utwór komiczny, ale też optymistyczny, gdzie – mimo że Harry próbuje oszukać Waltera – ich przyjaźń okazuje się jednak silniejsza niż wszelkie podziały. Opowiadanie, zaliczane do najlepszych w twórczości Chandlera, jest zatem humorystycznym, pierwszym i ostatnim pozbawionym zgorzknienia hymnem pochwalnym na cześć męskiej przyjaźni. Ten model relacji między postaciami – wzajemny szacunek, sympatia a nawet czułość, w połączeniu z dużymi ilościami

---

<sup>192</sup> Raymond Chandler, *Strzelanina u Cyrana*, przeł. Krzysztof Adamski, [w:] idem, *Morderca w deszczu*, GiG, Warszawa 1990, s. 78.

<sup>193</sup> Raymond Chandler, *Perły to tylko kłopot*, przeł. Robert Ginalski, [w:] idem, *Szantażyści nie strzelają*, op. cit., s. 187.

<sup>194</sup> Ibidem, s. 207.

<sup>195</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 14.

wspólnie wypitego alkoholu – często pojawiał się u Chandlera również później, czego najlepszym przykładem jest jego przedostatnia powieść, „Długie pożegnanie” (1953), napisana jednak w zupełnie odmiennej tonacji i z innym finałem.

Ostatecznie, modelowym bohaterem Chandlera pozostał prywatny detektyw, biedny, ale honorowy, pogardzający ludźmi i jednocześnie zdolny do najgłębszej empatii. Dlatego to opowiadania z udziałem Carmady’ego, Dalmasa i dwóch „beziemiennych” określić można mianem genezy powieści i tekstami, w których Chandler odnalazł swój właściwy, indywidualny styl. Wobec „nieomal nieograniczonego zasięgu pojęcia <<styl>>”, z którym można zrobić niemal <<wszystko>>”<sup>196</sup> zarówno w literaturze, jak i filmie, należy dookreślić, że w odniesieniu do czarnego kryminału Chandlera w literaturze, stosuję go w rozumieniu najprostszym, jako indywidualny i właściwy danemu pisarzowi „sposób ukształtowania wypowiedzi językowej”<sup>197</sup>, „zespół zasad i środków stylistyczno-językowych charakteryzujących dzieła określonej jednostki twórczej i będący wykładnikiem jej [...] inicjatywy w sposobie korzystania z możliwości oferowanych przez system językowy”<sup>198</sup>. Ważne, wręcz charakterystyczne jest to, że najważniejsze środki stosowane później przez Chandlera w powieściach obecne są prawie zawsze w opowiadaniach z pierwszoosobową narracją. Prawidłowość ta wyraźnie wskazuje, że dla pisarza zabiegi stylistyczne łączyły się wyłącznie z określonym rodzajem narracji – subiektywnej, której w związku z tym całkowicie podlega postrzeganie i ocena całego świata przedstawionego. O silnej spójności pomiędzy tymi opowiadaniem a powieściami świadczy również to, że gdy niektóre z nich („Świadek oskarżenia”, „Złote rybki” i „Kłopoty to moja specjalność”) ukazały się w kolejnej edycji (w tomie „The Simple Art Of Murder” z 1950 roku, zawierającym także tytułowy esej), wydawca zmienił nazwisko bohatera na Marlowe. Również w pierwszym polskim tłumaczeniu tego tomu (pod tytułem „Kłopoty to moja specjalność”, autorstwa Michała Ronikiera) pojawia się Marlowe. W „Świadku oskarżenia” w zdaniu „Przeszedłem przez poczekalnię i przekręciłem klucz w drzwiach mojego gabinetu” jest fragment, którego brakuje w pierwszej oryginalnej wersji<sup>199</sup>: „...na których widniał napis <<Filip Marlowe. Detektyw prywatny>>”<sup>200</sup>. Z kolei w tomie „Arcydzieła czarnego kryminału”, w opowiadaniu „Człowiek, który lubił psy” pominięto nazwisko Carmady (zachowane w pierwszym

<sup>196</sup> Alicja Helman, *Styl*, [w:] *Słownik pojęć filmowych. Tom 4*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 101.

<sup>197</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>198</sup> *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 423.

<sup>199</sup> Raymond Chandler, *Finger Man*, [w:] idem, *Stories and Early Novels*, The Library of America, New York 1995, s. 94

<sup>200</sup> Raymond Chandler, *Świadek oskarżenia*, przeł. Michał Ronikier, [w:] idem, *Kłopoty to moja specjalność*, op. cit., s. 92.

tłumaczeniu, w tomie pod tym samym tytułem<sup>201</sup>). Łączność pomiędzy postaciami podkreślał też oczywiście sam Chandler:

„Co się tyczy wprowadzenia nazwiska Marlowe do opowiadań, w których pierwotnie nie występowało, być może powodem były względy komercyjne (to znaczy dla wydawcy, bo dla mnie te względy nigdy nie grają roli), ale chodziło też pewnie o to, że detektyw wprawdzie zaczął występować jako Marlowe w „Głębokim śnie”, ale bez wątplenia genezę jego stanowiło kilka krótkich powieści. Zapewne niewiele bardziej się zmienił między <<Świadkiem oskarżenia>> a <<Wysokim oknem>>, niż się zmieni powiedzmy, między <<Świadkiem oskarżenia>> a następną moją powieścią”<sup>202</sup>.

Z perspektywy czasu widać, że właściwy sobie rodzaj prozy, fabuły i postaci Chandler stworzył już w czwartym opowiadaniu. Jednak po napisaniu „Mordercy w deszczu”, którego bezimienny protagonista nosi cechy typowe dla Marlowe’a, pisarz nie zaprzestał poszukiwania. W kolejnym, czyli „Gazie skazańców”, powrócił do suchej narracji trzeciosobowej (zastosowanej jeszcze potem w czterech opowiadaniach), a w roli głównej obsadził hazardzistę. Prywatny detektyw jest tu natomiast pomocnikiem, nieistotną postacią drugiego planu. Większość tekstów nosi jednak piętno autorstwa i rysy charakterystyczne, które zaczęły być utożsamiane z całym nurtem *hard-boiled*, a później także z *film noir*. Obecne są, wspomniane już, porównania („Chichot trwał, obiegił pokój jak stado szczurów”<sup>203</sup>) i opisy świata przedstawionego, oddające nie tylko jego najbardziej oczywisty obraz („W pokoju była tylko zniszczona stara czerwona kanapa, dwa byle jakie krzesła, kawałek dywanu i prosty stół, na którym leżało kilka starych czasopism”<sup>204</sup>), ale też charakter postaci przebywającej w takim otoczeniu i organizującej je. Powyższy cytat ujawnia, między innymi, ascetyczne cechy głównego bohatera, inne fragmenty odnoszą się w sposób bardziej ogólny do całej ukazywanej rzeczywistości (choćby nieustający i nieprzynoszący oczyszczenia deszcz). Osobowość protagonisty jest najbardziej z dotychczasowych zbliżona do Marlowe’a – od tego rysunku postaci Chandler nie odchodził w powieściach, gdzie dodatkowo go pogłębiał i rozwijał, kładąc nacisk na to, co wyróżniająco jego twórczość spośród innych autorów *hard-boiled*, czyli swego rodzaju „nadbudowę” na podstawowej matrycy nurtu. W „Mordercy w deszczu” wyraźnie rysują się dwie najważniejsze cechy

---

<sup>201</sup> Por. *Człowiek, który lubił psy*, przeł. Dariusz Wójtowicz, [w:] *Arcydziela czarnego kryminału*, op. cit., ss. 80-81, oraz *Człowiek, który lubił psy*, przeł. Michał Ronikier, [w:] *Człowiek, który lubił psy*, op. cit., ss. 7 i 9.

<sup>202</sup> Raymond Chandler, list do Jamesa Sandoe, (9 października 1950), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 276; Kolejna po „Wysokim oknie” z 1943 roku była „Tajemnica jeziora” (1944).

<sup>203</sup> Raymond Chandler, *Morderca w deszczu*, przeł. Władysław J. Wojciechowski, [w:] idem, *Morderca w deszczu*, op. cit., s. 32.

<sup>204</sup> Raymond Chandler, *Świadek oskarżenia*, op. cit., s. 91.

późniejszego Marlowe'a. Pierwsza, to poczucie klęski mimo pozornego sukcesu, wyrażające się kwestii: „Stałem nieruchomo na środku pokoju, zachodząc w głowę, po co się tak wysilałem. Ale teraz nie miało to już najmniejszego znaczenia”<sup>205</sup> oraz w finałowym zdaniu: „Czułem się zmęczony, stary i nieszczególnie przydatny”<sup>206</sup>. Druga, to empatia i daleko idąca lojalność wobec klienta, połączone z dystansem, mizantropią i ogólną wzgardą wobec wszystkiego innego: „Pracowałem dla Draveca i próbowałem oszczędzić mu bólu [...] Niewiele mnie obchodziły takie śmieci jak Steiner czy Joe Marty i jego przyjaciółka”<sup>207</sup>.

W opowiadaniach „przed-marlowe'owskich”, w dialogu i akcji zaznaczona zostaje też istotna ambiwalencja obecności detektywa w świecie przedstawionym. Z jednej strony, podobnie jak Hammettowski Spade, a potem Mallory, w pełni do niego przynależy – zna wszystkich, który liczą się bądź są użyteczni (różnej rangi policjantów, przestępców, dziennikarzy-tropicieli sensacji), rozumie reguły nim rządzące, stosuje zasadę ograniczonego zaufania. Z drugiej, właśnie w opowiadaniach pisanych w pierwszej osobie, zasygnalizowany zostaje dystans przejawiający się w – potraktowanej nieco ironicznie – moralnej i intelektualnej wyższości postaci. Tak ujęta rezerwa stała się później dystynktywną cechą bohatera Chandlerowskiego, a w krótszych tekstach została zasygnalizowana w licznych cytatach, chociażby: „Brakuje tylko dwóch osób – powiedziałem. – Myślę, że mamy *quorum*. – Co to znaczy? – spytał ostrym tonem Dorr”<sup>208</sup>; „Ale byłeś chytry kolego. Wyprowadziłeś mnie w pole. – To jeszcze nie dowodzi mojej chytrości”<sup>209</sup>; „Może więc lepiej wrócę i zrobię to wszystko jeszcze raz”<sup>210</sup> (w odpowiedzi na zarzut inspektora policji o popełnieniu błędu w śledztwie).

### **„Le Morte d'Arthur” – inspiracje**

„Twardy” i cyniczny detektyw, mizantrop pogardzający światem i zasiedlającymi go ludźmi, postać zdystansowana, ale zarazem obeznana z regułami rzeczywistości, w której egzystuje, nadużywająca prawa i skonfliktowana z jego instytucjonalnym wymiarem, została wywiedziona z *hard-boiled*. Takimi cechami – mniej lub bardziej wyostrzonymi i pochodzącymi z tradycji jeszcze starszej, czyli westernowych powieści groszowych – cechowali się wszyscy bohaterowie czarnych kryminałów literackich. Większość z nich,

---

<sup>205</sup> Raymond Chandler, *Morderca w deszczu*, op. cit., s. 47.

<sup>206</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>207</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>208</sup> Raymond Chandler, *Świadek oskarżenia*, op. cit., s. 156.

<sup>209</sup> Raymond Chandler, *Gorący wiatr*, op. cit., s. 284.

<sup>210</sup> Raymond Chandler, *Morderca w deszczu*, op. cit., s. 51.

podobnie jak ich prototyp, Race Williams, odeszła w zapomnienie<sup>211</sup>, nie tylko dlatego, że wielu autorów nie poradziło sobie ze stworzeniem wyrazistych i zapadających w pamięć postaci. Tylko nielicznym, wrażliwszym na aspekty literackie, społeczne i dostrzegającym potencjał w gatunku kryminalnym – lub po prostu utalentowanym – udało się zakotwiczyć swych bohaterów w zbiorowej wyobraźni. Oczywiście, wpisanie określonego rodzaju protagonistów w strumień kultury, w tym masowej było możliwe w dużej mierze dzięki wysokiej jakości adaptacjom powieści *hard-boiled* powstającym w Hollywood, z pamiętnymi kreacjami aktorskimi (między innymi Humphrey Bogart jako Spade i Marlowe<sup>212</sup>, Paul Newman jako Archer<sup>213</sup>). Odbyło się to jednak raczej na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Najzdolniejsi twórcy sięgali po najlepsze powieści, co powodowało wzajemne utrwalanie się obecności dobrych filmów i książek w powszechnym odbiorze. Trudność w konstruowaniu postaci polegała na tym, że *hard-boiled* z definicji wykluczało metody ich wyróżniania stosowane przez pisarzy Złotego Wieku. Dziwactwa zastępujące psychologię i charakter były z góry odrzucane. Sam Chandler pisząc o Conan-Doyle’u zauważa, że: „Detektyw-naukowiec ma piękne, lśniące nowością laboratorium, lecz, niestety, twarzy jego nie potrafię sobie wyobrazić” a „Sherlock Holmes koniec końców to przede wszystkim określona postawa i kilkadziesiąt wierszy niezapomnianych dialogów”<sup>214</sup>. Detektyw *hard-boiled* nie charakteryzował się więc szczególną metodą, nie mogło go też określać konkretne przyzwyczajenie. Najlepsi autorzy po prostu nadawali swoim postaciom charakter, pogłębiali ich psychologię i wyrażane przez nie poglądy. Sam Spade, mimo że pojawił się tylko w jednej powieści, pozostał wyjątkowo rozpoznawalną postacią, wygłosił też jeden z najsłynniejszych monologów *hard-boiled* pokazujący jego stosunek do świata, a zarazem określający istotną cechę tego podgatunku, jakim jest silny komponent filozofii egzystencjalnej. Wspomniany fragment to wygłoszona do Brigid historia człowieka o nazwisku Flitcraft, który cudem uniknąwszy przypadkowej śmierci na ulicy, gdy tuż obok niego rozbiła się belka spadająca z budowy, poczuł się „jak ktoś, kto nagle odkrył mechanizm życia”<sup>215</sup> i w konsekwencji opuścił żonę, dzieci, pracę. Po kilku latach Spade dostał zlecenie, aby odleźć Flitcrafta. Odszukał go w życiu „innym-takim samym” – w identycznym miasteczku, w pracy zbliżonej do poprzedniej, z podobną rodziną i stylem życia. Hammett nie poddaje owej opowieści

---

<sup>211</sup> Niektórzy z owych autorów zostali przypomniani w Polsce w tomie *Arcydziela czarnego kryminału*, op. cit.,

<sup>212</sup> *Wielki sen (The Big Sleep)*, 1946, reż. Howard Hawks).

<sup>213</sup> Paul Newman zmienił nazwisko postaci z Archer oraz tytuł filmu z *Ruchomego celu* na *Harper* (1966, reż. Jack Smight), ponieważ uważał, że tytuły rozpoczynające się od litery „H” przynoszą mu szczęście, np. *Bilardzista (Hustler)*, 1961, reż. Robert Rossen), *Hud, syn farmera (Hud)*, 1963, reż. Martin Ritt).

<sup>214</sup> Raymond Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, op. cit., ss. 311-312.

<sup>215</sup> Dashiell Hammett, *Sokół maltański*, op. cit., s. 80.

interpretacji, pozostawiając czytelnikowi do rozstrzygnięcia kwestię, czy to zachowanie jest przystosowaniem się do nagle zrozumianych reguł życia, które jednak nie jest „Czyste, uporządkowane i odpowiedzialne”<sup>216</sup>, czy raczej nieudolną ucieczką od tej świadomości. Niewątpliwie jednak, odpowiednio wcześniej w toku akcji, Spade prowadzi z Brigid uczciwą grę i uprzedza ją, że „Ludzie umierają przez przypadek, a żyją, gdy ich ślepy los oszczędzi”<sup>217</sup>, ponieważ świat jest nieprzewidywalny i nieracjonalny. Jednocześnie jednak wskazuje jej własną filozofię życia, według której tylko zimna, racjonalna kalkulacja jest stosowną bronią i metodą, by poruszać się w takiej absurdalnej rzeczywistości<sup>218</sup>. Flitcraft bowiem „Dostosował się do faktu, że belki spadają, a ponieważ później już żadna nie spadła, więc dostosował się do faktu, że nie spadają”<sup>219</sup>. Gdyby Brigid uważniej wysłuchała Spade’a, w finale nie byłaby zaskoczona jego bezwzględnym zachowaniem. Nie nazwałaby go też „Dzikim i nieprzewidywalnym”<sup>220</sup>, skoro jest ono właśnie racjonalnym, kierowanym instynktem samozachowawczym dopasowaniem się do określonej sytuacji. Tym, co wyróżnia Spade’a na tle innych, podobnych postaci, okazuje się właśnie ta historia – jedyna szczelina w otaczającym go pancerzu – oraz jej konsekwencje dla rysunku bohatera i mechanizmów jego postępowania. Jest to podszyte głęboko skrywanym lękiem dążenie do całkowitej kontroli, wparte przytoczonym już, finałowym monologiem skierowanym do Brigid.

Marlowe jest postacią jeszcze bardziej zapadającą w pamięć, dojrzałą konstrukcją literacką, starannie przygotowywaną w opowiadaniach i świadomie rozwijaną powieściach. Z Continental Opem, Spade’em i szeregiem innych łączy go powierzchowna charakterystyka: „twardy”, zdecydowany, brutalny, męski, naginający prawo, w rozwiązywaniu spraw posługujący się intuicją, doświadczeniem i pięściami – zalety i wady protagonisty *hard-boiled* można długo wymieniać. Jeśli jednak awerssem każdego prywatnego detektywa jest standardowy zestaw cech wynikających z *hard-boiled*, to tym, co definiuje Marlowe’a jest raczej rewers. U Chandlera będą to elementy pogłębiające psychologię i charakter postaci, nie tyle ją uzupełniające, ile dla niej konstytutywne. Co interesujące, podstawy charakteru Marlowe’a – skrywana (choć nie zawsze i nie przed czytelnikami) wrażliwość i empatia – w jakiś sposób przeczą nawet samemu pojęciu *hard-boiled*. Chandler – sam będąc z natury romantykiem (w potocznym tego słowa znaczeniu) zafascynowanym kulturą Anglii, w której się wychował – nadał więc Marlowe’owi cechy wywiedzione także z innej tradycji, niż

---

<sup>216</sup> Ibidem, ss. 80-81.

<sup>217</sup> Ibidem, s. 81.

<sup>218</sup> Por. William Marling, *The American Roman Noir. Hammet, Cain and Chandler*, op. cit., ss. 145-146.

<sup>219</sup> Dashiell Hammett, *Sokół maltański*, op. cit., s. 82.

<sup>220</sup> Ibidem, s. 271.

literatura *hard-boiled* i magazyn „Black Mask”. Detektyw jest bowiem przede wszystkim rycerzem, który w kostiumie prywatnego detektywa przemierza „nędzne uliczki” Los Angeles.

Tradycja rycerska nie należała wprawdzie do nowych konceptów w literaturze kryminalnej – ani w powieści klasycznej, ani nawet w *hard-boiled*. Świętym Graalem detektywa-analityka była abstrakcyjna prawda, pozbawiona etycznego i społecznego kontekstu; pozostawał on jej niezłomnym obrońcą, choć nie zawsze z wyłącznie szlachetnych pobudek. W czarnym kryminale sytuacja została odwrócona. Ross Macdonald zwraca uwagę na znaczenie tytułowej figurki w „Sokole maltańskim”. W finale powieści, poszukiwana przez wszystkich bohaterów i uchodząca za bezcenną historyczną statuetkę, подарowana królowi Francji przez zakon rycerzy maltańskich, okazuje się fałszerstwem, bezwartościowym, ołowianym falsyfikatem. Jak mówi filmowy Sam Spade (Humphrey Bogart), jest to „coś, z czego zrobione są sny”. W tym ironicznym finale Macdonald dostrzega:

„Symbol utraconej tradycji przywołującej wielkie kultury z przeszłości, które stały się niedostępne Spade’owi i ludziom z jego czasów. Reprezentuje wprost religijny i etyczny rozwój kultury śródziemnomorskiej, chrześcijaństwo i tradycję rycerską”<sup>221</sup>.

Sokół jako symbol – i ten prawdziwy, mityczny, i fałszywy, ale namacalny – odnosi się zatem do czegoś, czego nie ma, konotuje własną wersję rajy utraconego, choć zupełnie inną niż ta z powieści analitycznej. W przeciwieństwie do detektywów Złotego Wieku, ani Spade, ani gang Gutmana nie odczuwają jednak żadnej więzi z tak określoną przeszłością. Wręcz przeciwnie, posążek ma dla nich wyłącznie znaczenie materialne, lub – jak w wypadku Gutmana – jest dodatkowo zaspokojeniem życiowej ambicji posiadania czegoś unikatowego. Nie ma jednak żadnej innej wartości „naddanej”, wykraczającej poza wycenę jubilerską. Staje się wprawdzie obiektem obsesyjnego pożądania, nie jest to jednak symboliczna pogoń za utraconymi cnotami rycerskimi, dla nikogo bowiem nie są już ważne ideały związane z pochodzeniem figurki (bez konsekwencji pozostaje również nazwisko Archer, choć w tym kontekście mogło być znaczące, ponieważ słowo to tłumaczy się jako „łucznik”). Spade nie ponosi jednak żadnej straty – dochowuje wierności własnym zasadom i ufa instynktowi samozachowawczemu, który go nie zawodzi. Nawet jego rozczarowania miłosnego nie można rozpatrywać jako klęski, przynajmniej nie w kontekście reguł gatunku – gdyby był

---

<sup>221</sup> Ross Macdonald, *Self-portrait: Ceaselessly into the Past*, op. cit., ss. 111-112.

bohaterem kolejnej powieści, zapewne zaczynałby nowe przygody jako *tabula rasa*. Oczywiście możliwe jest poczucie przygnębienia wynikające z surowej diagnozy kondycji ludzkiej, zapewne towarzyszyło ono Hammettowi, zaangażowanemu działaczowi lewicowemu. Nie dotyka ono jednak samego Spade'a, który przede wszystkim jest obserwowaną z zewnątrz częścią swego świata.

Tego aspektu dotyczy jedna ze zmian, jaka w pojawiła się w twórczości Chandlera. To właśnie jego ujęcie „rycerskości” stało się prawdziwie istotne, a przez to – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – nadało też nowego znaczenia powieściom i ustaliło standardy konstruowania bohaterów nurtu *hard-boiled*, także tych współczesnych. Siła oddziaływania tak określonej konstrukcji postaci wynikała z tego, że była ona potraktowana bardzo konsekwentnie, co w późniejszym etapie twórczości Chandlera stało się wręcz pułapką. Pisarz podporządkował konceptowi rycerskiemu nie tylko charakterystykę Marlowe'a – co sprawiło, że organizuje ona też wszystkie siedem powieści – ale też przebieg fabuł. Archaiczne cnoty wyznaczają również perspektywę, z której postrzegane są inne postaci. Ponadto tym, co odróżnia refleksję Chandlera od zawartej w „Sokole maltańskim”, jest odmienność nastroju i wydźwięk zakończenia. Spade'owi wystarcza finałowe odkrycie wszystkich aspektów intrygi, świadomość tego, że przetrwał, udowodnił swoją siłę (w domyśle – nie po raz pierwszy), męskość, dominację i wyższość, potwierdził to, co już wcześniej wiedział (i on, i czytelnik). Co więcej, wszystko to oznacza, że Spade nie musi mieć poczucia porażki, jakie towarzyszyło między innymi Continental Opowi, świadomemu, że zwycięstwo i zaprowadzony przez niego porządek są chwilowe. Celem Spade'a jest bowiem on sam, stąd w „Sokole maltańskim” brak empatii, generalnie nieobecnej twórczości Hammetta. Biorąc pod uwagę galerię postaci zasiedlających świat przedstawiony, współczucie nie byłoby zresztą wskazane.

Świat stworzony przez Chandlera ma wyższy stopień złożoności. Mimo że Marlowe w jest w nim postacią bardziej centralną niż Spade (i większość bohaterów *hard-boiled*) w swoim, to cechuje go nakierowanie w równym stopniu na siebie, jak i na innych. Etos, silniejszy niż wszystko inne, nawet niż instynkt samozachowawczy, skłonność do gestów sentymentalnych i podszytych patosem, lecz szlachetnych, honor i lojalność – wszystkie te elementy sprawiają, że w przeciwieństwie do wielu innych detektywów, Marlowe nie jest współlistotną częścią świata przedstawionego, lecz jego przeciwieństwem. Dystansuje się od niego i nim pogardza, chcąc zarazem ocalić resztki humanizmu, własnego i innych. W „Głębokim śnie”, pierwszej powieści, w której się pojawia, w imię wierności zleceniodawcy, generałowi Sternwoodowi, którego darzy szacunkiem i współczuciem, usiłuje ratować z opresji pewną pannę i odnaleźć zaginionego człowieka. Mimo wiary i zaangażowania zostaje

pokonany, a antycypowana od samego początku klęska bohatera i fiasko jego działań stają się kluczem do prozy Chandlera. Misja Marlowe'a jest zakończona porażką, nawet wówczas, gdy detektywowi udaje się ustalić sprawcę (a udaje się za każdym razem). Co więcej, jest to przegrana o charakterze osobistym, dotyka bowiem człowieczeństwa bohatera i wyznawanych przez niego ideałów. Wie on, że nie da się walczyć ze złem świata, chciałby jednak ocalić w nim choć okruch dobra. W ten sposób upadek tradycji rycerskiej, związanych z nią idei i kanonów zachowań staje się wielkim tematem prozy Chandlera, jednak w jego powieściach motyw ten jest zdecydowanie pogłębiony i realizowany w odmienny sposób niż w „Sokole maltańskim”. Tym, co zajmuje Chandlera, jest bowiem nie tyle sytuacja zastana, fakt dokonany – tak jak należący do zamkniętej i skończonej przeszłości sokół – ile bolesny proces odkrywania nieprzystawalności ideałów do realiów panujących wokół. Ta dotkliwa świadomość w pełni dominuje w „Długim pożegnaniu” i jest ostatecznie podsumowana w przewrotnej adaptacji tej powieści (*The Long Goodbye*, 1973, reż. Robert Altman).

Jak już wspomniałam, pierwsze odniesienie do rycerzy okrągłego stołu pojawia się już w początkowym akapicie „Szantażyści nie strzelają”: „Tak się składało, że nazywał się Mallory”<sup>222</sup>. Inne nawiązanie, poczynione równie wprost, to imię Lancelota Goodwina, postaci z opowiadania „Kobieta w jeziorze” (1939): „Coś mnie w tym człowieku niepokoiło, może jego imię?”<sup>223</sup>, a bohater ten pełni rolę kochanka w trójkącie miłosnym, do którego poza nim należą młoda żona i straszny wiekiem mąż. Podobne, bezpośrednie odniesienia są obecne również w powieściach – Chandler nie unikał ani znaczących nazwisk, takich jak Grayle<sup>224</sup> w „Żegnaj, laleczko” i Quest<sup>225</sup> w „Siostrzyczce”, ani tytułów, czego najdobitniejszym przykładem jest „Lady In the Lake” (użyty dwa razy, w opowiadaniu i późniejszej powieści). Oprócz wprowadzania licznych intertekstualnych cytatów, pisarz zdecydował się też na wpisanie legend arturiańskich, a nawet szerzej – wszelkich przygód rycerskich zapisanych między innymi w znanych mu *chansons de geste* – w warstwę ideologiczną, na której oparte są i charakter, i działania postaci oraz stanowiącą matrycę organizującą poszczególne fabuły. Płaszczyzny, w które wpisana jest tradycja rycerska są następujące: odniesienia wprost (cytaty intertekstualne, nazwiska, tytuły), charakter i misja bohatera (współczesny rycerz), wymowa powieści, przebieg fabuły, zachowania postaci drugoplanowych oraz ocena ich działań (pryzmat, przez który bohater je postrzega).

---

<sup>222</sup> Raymond Chandler, *Szantażyści nie strzelają*, przeł. Agnieszka Klonowska, [w:] idem, *Szantażyści nie strzelają*, op. cit., s. 5.

<sup>223</sup> Raymond Chandler, *Kobieta w jeziorze*, przeł. Andrzej Zerwałd, [w:] *Morderca w deszczu*, op. cit., s. 195.

<sup>224</sup> Nieprzypadkowe podobieństwo w wymowie i zapisie do „Grail”, czyli Graal.

<sup>225</sup> „Quest”: „poszukiwanie”, „podróż z wyznaczonym celem”, również poszukiwanie przez rycerzy Okrągłego Stołu Świętego Graala – „quest for the Holy Grail”.

Sposób wprowadzenia Marlowe'a w ekspozycji jest zupełnie inny, niż Mallory'ego. Na odmiennosc protagonisty wskazuje tez zmiana nazwiska, które – w dwojaki sposób – wywodzi się z kontekstu brytyjskiego. Jeden z gmachów w Dulwich College, szkole do której uczęszczał Chandler, na cześć Christophera Marlowe'a nosił nazwę Marlowe House. Po renesansowym dramaturgu, drugim najslawniejszym bohaterem anglojęzycznej literatury o tym nazwisku był Charles Marlow, bohater „Jądra ciemności” (1899) Josepha Conrada. Zachowując właściwe proporcje – skojarzenia z pierwszoosobowym narratorem odbywającym podróż, u której kresu poznaje on ponurą prawdę o człowieczeństwie i hipokryzji cywilizacji, z pewnością nie są przypadkowe, choć Chandler swego bohatera osadził w prawdziwym jądrze cywilizacji, czyli asfaltowej dżungli amerykańskiej metropolii. Literacki projekt postaci detektywa, jego obraz i rola, zostają klarownie wyłożone właśnie w „Głębokim śnie”, pozostającym wzorcową historią określającą użycie tradycji rycerskiej w prozie Chandlera. Zarówno dlatego, że – jako pierwsza powieść – wprowadza tę tematykę, jak i ze względu na sposób, w jaki się to odbywa. Treści zawarte w książce wykraczają bowiem ponad (oczywiście także w niej obecne) proste przeciwstawienie: Marlowe *versus* świat/inni. Mimo że detektyw w punkcie wyjścia jest obciążony wieloletnim doświadczeniem i nic nie powinno go dziwić – jego kariera trwa już kilka lat, wcześniej pracował w biurze prokuratora okręgowego, co nauczyło go obecnego tu od pierwszych zdań cynizmu – „Głęboki sen” ukazuje proces tracenia złudzeń, zrozumienia własnej sytuacji w świecie przedstawionym i dokonywania wyborów. W poszczególnych punktach kulminacyjnych Marlowe – mając przed sobą z jednej strony etykę i honor, a z drugiej realia świata – decyduje kim chce być. Jednocześnie, choć pozostaje wierny sobie i kodeksowi, każdy z owych momentów jest obciążony kolejnym rozczarowaniem. Istotą „Głębokiego snu” okazuje się uświadomienie, czym jest szlachetna tradycja w świecie czarnego kryminału, jej nieprzystawalności i związanych z tym konsekwencji. Przez to, owa „rycerskość” przestaje być jedynie literacką abstrakcją. Wprawdzie odrealnia nieco bohatera, który w niektórych scenach staje się postacią pomnikową, ale jednocześnie – poprzez negację i skonstrastowanie z (niekoniecznie niedoścignionym) ideałem – ukazuje obraz świata takiego, jakim on był, postrzegany przez Chandlera i innych amerykańskich pisarzy tamtego czasu.

W obliczu całkowicie literackiej proweniencji postaci Marlowe'a, można postawić Chandlerowi łatwy zarzut, że wielbiąc realizm powieści *hard-boiled*, sam mu zaprzecza. Pamiętać jednak należy, że mimo własnej formuły, czarny kryminał, zwłaszcza w swych najlepszych ujęciach, był tworem bardzo złożonym i wewnętrznie zróżnicowanym – dużo bardziej, niż jakakolwiek powieść analityczna. Dlatego też czysto literacka kreacja, jaką jest

zmitologizowany w punkcie wyjścia Marlowe, może być środkiem do ukazania prawdy o rzeczywistości – na zasadzie przeciwstawienia. Prywatny detektyw zawsze pozostaje fantazją, podobnie jak niektóre inne postaci – to Chandler stworzył modelową figurę literackiej *femme fatale* (w postaci Velmy Valento w „Żegnaj, laleczko”, później Eileen Wade z „Długiego pożegnania”). Zasadność jego motywacji w „prawdziwym życiu” można kwestionować, a także wątpić w prawdziwość słów Chandlera, że „Ten typ człowieka mógłby równie dobrze być detektywem prywatnym, co profesorem uniwersytetu”<sup>226</sup>. Nie zmienia to faktu, że choć Marlowe jest idealizacją, poprzez którą zaprezentowany został świat, to i on wywodzi się tak z literatury, jak i z codziennej obserwacji. Pisarzowi udaje się ukazać zarówno powierzchnię – zwyczajność szarych ludzi starających się osiągnąć różnie pojmowany sukces – jak i odkrywać kolejne warstwy rzeczywistości, które determinują ich losy. Powieści mówią więc również o motywacjach, warunkującej je strukturze społecznej, o lękach ukrytych za fasadą codziennego „krzątania” – od tych najbardziej prozaicznych, aż po te największe, egzystencjalne. Zagłębienie się w świat przedstawiony wymaga jednak uprzedniego przyjrzenia się postaci głównego bohatera, poczynając od jego pierwszego pojawienia się na kartach powieści.

### **„It wasn't a game for knights”<sup>227</sup>**

Początek „Głębokiego snu” staje się „dosłowną projekcją”<sup>228</sup> wyobrażenia Marlowe’a o nim samym. Detektyw metaforycznie utożsamia się z obrazem na witrażu w rezydencji swego klienta, generała Sternwooda. Wchodząc posiadłości, Marlowe kontempluje:

„Główny hol [...] wznosił się na wysokości dwóch pięter. Ponad drzwiami wejściowymi, przez które spokojnie przeszłoby stado indyjskich słoni, zobaczyłem szeroki witraż przedstawiający rycerza w ciemnej zbroi. Zajmował się on ratowaniem przywiązanej do drzewa damy, odzianej jedynie w swe niezwykle długie i jakże przydatne w tej sytuacji włosy. Jej wybawiciel przez grzeczność podniósł przyłbicę i majstrował przy więzach krepujących damę; nie szło mu jednak najlepiej. Stojąc tak, pomyślałem, że gdybym mieszkał w tym domu, prędzej czy później musiałbym tam wstąpić i mu pomóc”<sup>229</sup>.

---

<sup>226</sup> Raymond Chandler, list do pana Inglisa (październik 1951), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 284.

<sup>227</sup> „To nie była gra dla rycerzy”, Raymond Chandler, *The Big Sleep*, [w:] *Stories and Early Novels*, op. cit., s. 706.

<sup>228</sup> Roger Shatzkin, *Who Cares Who Killed Owen Taylor?*, [w:] *The Modern American Novel and the Movies*, red. Gerald Peary, Roger Shatzkin, Frederick Ungar Publishing, New York 1978, s. 89.

<sup>229</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., ss. 5-6.

Obraz rycerza z witraża i jego misji – ratowania panny w opresji – potraktować można jako wyraz wiary Marlowe’a nie tylko w skuteczność własnych działań, poczucie sprawiedliwości, hierarchię społeczną, ale przede wszystkim w możliwość przywrócenia zaburzonego porządku. Na początku powieści Chandler po wielokroć zwraca się ku przeszłości, przywoływanej w witrażu przynoszącym skojarzenia z romanssem rycerskim i w drobiazgowo opisanym wystroju posiadłości Sternwooda. To wszystko sprawia, że na początku Marlowe odzwierciedla niektóre cechy detektywa klasycznego, również podobnego rycerzowi poszukującemu swego świętego Graala. Nie należy jednak traktować takiej sugestii jako literackiego zwrotu Chandlera ku epoce Złotego Wieku ani wpisywania się w krytykowaną przez niego formułę, przed którą się bronił. Raczej – jednocześnie z kreacją nowego typu bohatera powieści detektywistycznej, a zarazem postaci całkowicie Chandlerowskiej – jest to podkreślenie nieadekwatności zasad kryminału klasycznego w stosunku do ówczesnego świata. Cała dalsza część „Głębokiego snu” – wszystko, co następuje po ekspozycji – jest historią dystansowania się detektywa od jego poprzedników i (w pewnej mierze) siebie samego z pierwszych kart powieści. Dzięki temu zabiegowi, świat przedstawiony przynależy do *hard-boiled fiction* i jest – w całej swej niestałości, niepewności i enigmatyczności – specyficznym *constans*. Jego zło i zepsucie są niezmiennie, przemianie ulega natomiast bohater, jego wiedza i stopień rozumienia rzeczywistości. W toku akcji staje się ono pełne, uniemożliwiając Marlowe’owi jakiegokolwiek samooszukiwanie się i podtrzymywanie złudzeń – przede wszystkim co do siebie samego – wyrażonych w krótkiej kontemplacji witraża. W „Głębokim śnie” jest on, podobnie jak postać rycerza w ogóle, powracającym motywem, obrazującym istotę tej przemiany. Gdy pod koniec powieści detektyw ponownie przychodzi do rezydencji Sternwoodów, obserwuje, że: „Nic się tutaj nie zmieniło, [...] a rycerz na okiennym witrażu wciąż bezskutecznie usiłował uwolnić przywiązaną do drzewa gołą pannę”<sup>230</sup>. Wszystko więc pozostaje takie samo, z wyjątkiem Marlowe’a, który – mimo całego życiowego i zawodowego doświadczenia pochodzącego jeszcze z przedakcji i przywołanego w pierwszej rozmowie z generałem – po niecałym tygodniu śledztwa zaczyna „czuć na karku ciężar lat”<sup>231</sup> (dodajmy, że trzydziestu trzech). W ciągu zaledwie pięciu dni („A wydawało mi się, że to [upłynął] cały rok”<sup>232</sup>) bohater wypełnia swe zadanie, uświadamiając sobie jednocześnie daremność roli, jaką w nim odgrywał.

---

<sup>230</sup> Ibidem, s. 268.

<sup>231</sup> Ibidem, s. 269.

<sup>232</sup> Ibidem.

„Głębokiego snu” nie należy jednak traktować jako kompromitacji mitu o rycerzu wypełniającym misję w obronie uciśnionych. Jest to raczej poświęcone owemu mitowi rozważanie i refleksja nad światem, prowadzona z takiej właśnie krytycznej perspektywy. Debiut Chandlera, tak jak jego dalsze książki, jest bowiem daleki od jednoznaczności i naiwności. Poszczególne wątki – relacja władca-poddany, lojalność wobec pana, ratowanie kobiety w potrzebie, podróż, poszukiwanie – są wariacjami na tematy zaczerpnięte z opowieści i poematów rycerskich. Najważniejszym tropem arturiańskim związanym z pierwszym wymienionym motywem, jest tu stosunek detektywa do zleceniodawcy. Z wielu powodów jest on kluczowy dla całego cyklu, a wzorcowo został zarysowany w „Głębokim śnie”, a relacje panujące między Marlowe’em a jego późniejszymi klientami można bowiem odnieść do modelu z tej powieści. Układ Marlowe-Sternwood bynajmniej nie jest konsekwencją charakteru generała, który – choć opisany w sposób bardzo empatyczny – nie pozostaje bez winy. Jest jednak jedynym pozytywnym bohaterem reprezentującym generalnie potępiany świat bogactwa, co zostaje uzasadnione wyłącznie osobistą sympatią, jaką żywi do niego Marlowe. Sternwood, na tle wszystkich powieści, pozostaje zatem postacią osobną – opływającym w dostatek, opuszczonym przez wszystkich samotnym królem o nieco szekspirowskim wymiarze i szlachetnym pochodzeniu.

W planie realistycznym, bezwarunkowa lojalność, prowadząca nawet do łamania prawa przez Marlowe’a i ochrony występków klienta za wszelką cenę, przez niego samego tłumaczona jest chęcią utrzymania dobrej opinii profesjonalnego detektywa, któremu można zaufać. Ta cecha, wystawiana na próbę, ale nienaruszona we wszystkich powieściach, ma oczywiście inną genezę, niejako kamuflowaną argumentem zawodowstwa. Przede wszystkim, zwłaszcza w „Głębokim śnie”, jest to właśnie odpowiednik lojalności rycerza wobec suwerena – na przykład rycerzy Okrągłego Stołu wobec króla Artura. Nie pełni już jednak takiej funkcji w żadnej z kolejnych powieści. W późniejszych książkach, w których pojawiają się sceny przesłuchań i Marlowe ma okazję wytrwale milczeć w obronie klienta – cokolwiek by się nie działo – postawa ta jest zdecydowanie bardziej dowodem na wierność samemu sobie i własnemu kodeksowi postępowania, niż na oddanie zleceniodawcy lub przyjacielowi. Marlowe wielokrotnie ma więc okazję wygłosić swoje detektywistyczne *credo* – liczne wariacje na temat zdania z „Głębokiego snu”: „Mam obowiązek chronić swojego klienta przed każdym, z wyjątkiem ławników. Posiadam licencję prywatnego detektywa. Wydaje mi się, że słowo <<prywatny>> powinno mieć jakieś znaczenie”<sup>233</sup>. Przyczyny takiej zmiany

---

<sup>233</sup> Ibidem, ss. 145-146.

motywacji postaci także należy upatrywać w „Głębokim śnie” – mimo że Marlowe do końca pozostaje wierny i realizuje fantazję Chandlera o rycerzu bez skazy, to jest jedyną postacią wypełniającą (i mogącą wypełnić) ten ideał. Nie dorasta do niego natomiast Sternwood, który okazuje się jedynie niedoskonałą – czyli też realistyczną – wersją szlachetnego władcy. Przejście pomiędzy wiernością i klientowi, i sobie, a wiernością przede wszystkim sobie, jest więc dość wyraźne.

W debiutanckiej powieści oddanie generałowi jest rzeczywiście wartością nadrzędną, a on sam staje się postacią centralną dla mitologii Chandlera. Klient, wzywający Marlowe’a aby ten uwolnił go od szantażysty, Arthura Gwynna Geigera, domagającego się spłaty weksli podpisanych przez młodszą córkę generała, Carmen, nosi wszelkie cechy potrzebującego pomocy „dobrego króla”. Jego wiek i relacja z Marlowe’em, a wcześniej z (zaginionym jeszcze w przedakcji) zięciem, Rustym Reganem, są właśnie tym, co odnosi powieść do stosunku rycerz-miłościwy władca. Jednocześnie Sternwood przedstawiony jest jako człowiek, który utracił swą dawną potęgę, jest rozpaczliwie słaby i potrzebuje pomocy młodego mężczyzny, który będzie działał w jego imieniu. Te cechy apelują zarówno do męskiej siły, jak i empatii Marlowe’a, który zauważa, że: „Starzec był już jedną nogą w grobie, a jednak wciąż pragnął wierzyć, że panuje nad sytuacją”<sup>234</sup>. Na podwójny status generała, oscylującego między siłą a słabością, wskazuje kontrast pomiędzy jego otoczeniem – historią rodzinną i potężną rezydencją sugerującymi określoną tradycję, symbole władzy i pozycję społeczną – a nim samym. Marlowe, zanim poznaje generała, styka się z jego własnością. Jak sam mówi, idzie na „Spotkanie z czterema milionami dolarów”<sup>235</sup>, kontempluje obecność służby i ogrom posiadłości, przywodzącej na myśl pałac bądź zamek („Obudowę kominka zdobiły rzeźbione w marmurze kupidyny”<sup>236</sup>). Kilkudzaniowy opis zostaje poświęcony zwieńczonemu proporcami kawalerii portretowi jednego z przodków generała, oficera z czasów wojny meksykańskiej, człowieka „O gorącym, nieustępliwym spojrzeniu”<sup>237</sup>. Ten obraz wspaniałości zakotwiczonej zarówno w historii, jak w teraźniejszości (imponujący majątek), zostaje zestawiony z samym generałem, który – w oczach Marlowe’a – jest bezbronnym cieniem własnej przeszłości:

---

<sup>234</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>235</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>236</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>237</sup> Ibidem, s. 7.

„Mimo upału, jego długie, wątle ciało było opatulone w pled i wypłowiwały, czerwony szlafrok [...]. Kilka kosmyków suchych, białych włosów przylegało do czaszki, niczym pędy roślin walczących o przeżycie na gołej skale”<sup>238</sup>.

Nawet wspomniane proporce są podziurawione przez kule i nadjedzone przez mole. W jednej z ostatnich scen generał spoczywa na łożu z baldachimem, porównanym do łoża śmierci Henryka VIII, konotując tym samym potęgę, schyłek i grzechy przeszłości, które w wypadku generała zostają ucieleśnione w postaciach jego dwóch córek. To właśnie one – „Vivian [...] zepsuta, wymagająca, sprytna i dość bezwzględna” oraz „Carmen [...] dziecko, które lubi wrywać owadom skrzydełka”<sup>239</sup> – są przyczyną, dla której Sternwood nieco odbiega od ideału sędziwego patriarchy. To on jest winien tego, jakie są jego córki, i częściowo zdaje sobie z tego sprawę: „Poczucia moralności mają obie nie więcej niż kot. Ja zresztą też. Jak wszyscy Sternwoodowie”<sup>240</sup>. Marlowe czuje się w obowiązku chronić klienta przed wiedzą o niechlubnych wyczynach córek, dzieląc obawy starszej z nich, że „Gdyby [...] się dowiedział, wezwałby natychmiast policję i powiedział o wszystkim. I umarłby jeszcze tej samej nocy”<sup>241</sup>. Generałem powoduje bowiem swoista uczciwość, zawsze najwyżej ceniona we wszystkich powieściach Chandlera. Okazuje się jednak, że może on „Przeżyć tylko w iluzji. Prawda by go zabiła i [...] w finale Marlowe działa tak, aby tę iluzję podtrzymać”<sup>242</sup>.

Marlowe nie tylko musi wykonać powierzone mu zadanie – rozwiązać sprawę szantażu – ale staje się też pośrednikiem generała w szerszym sensie. Sternwood jest stary i niedołężny, a w dodatku podważona zostaje jego – stereotypowo ujmowana – męskość. Nie może pić alkoholu ani palić, jest bierny w sensie dosłownym, ponieważ nie może samodzielnie się poruszać – nieustannie przesiaduje w oranżerii, gdzie jest „Za gorąco jak dla kogoś, komu krew jeszcze ciągle krąży w żyłach”<sup>243</sup>. Czynności te, niejako w jego imieniu – „Nie ma to jak oddawać się starym nawykom za czymś pośrednictwem”<sup>244</sup> – wykonuje więc detektyw. W oczach Marlowe’a, generał przemienia się w sędziwego, bezbronnego człowieka skapanego w świetle dawnej wspaniałości, co wywołuje uczucia opiekuńcze połączone z szacunkiem. W ten sposób zwykła lojalność detektywa wobec klienta, mimo wszystko wyznawana przez

---

<sup>238</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>239</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>240</sup> Ibidem.

<sup>241</sup> Ibidem, s. 293.

<sup>242</sup> Ernest Fontana, *Chivalry and Modernity in Raymond Chandler's "The Big Sleep"*, [w:] *The Critical Response to Raymond Chandler*, red. J. K. Van Dover, op. cit., s. 162.

<sup>243</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 13.

<sup>244</sup> Ibidem, s. 13.

Marlowe'a w każdej powieści, zostaje pogłębiona o relację osobistą, choć jednostronną (w finale generał wypomina mu samowolne przekroczenie uprawnień). Właśnie taki układ motywuje akcję. W momencie, gdy detektyw dostrzega przywiązanie generała do zięcia, Rusty'ego Regana, który wcześniej był jego „pośrednikiem” – „Jak życiodajna siła, dopóki nie odszedł”<sup>245</sup> – zaczyna postrzegać swoje zadanie jako misję. Deklaruje:

„Robię to wszystko [...] trochę po to, by ocalić resztkę dumy, jaka została nieszczęśliwemu starcowi, który wierzy, że krew Sternwoodów nie jest zatruta, a nawet jeśli jego córeczki są nieco niesforne [...] to przecież nie zupełnie wykolejone, nie mordują”<sup>246</sup>.

Po samoistnym rozwiązaniu sprawy weksli Carmen (szantażysta zostaje zamordowany), Marlowe podejmuje zatem decyzję o kontynuowaniu pracy dla generała i odnalezieniu Regana. Chce odkryć, co się z nim stało, przede wszystkim dlatego, że Sternwood był do niego przywiązany. Gdy się dowiaduje – chce uchronić generała przed tą wiedzą, tak postrzega bowiem swoje zobowiązania, które są wpisane w rycerską konstrukcję bohatera. W finale generał przypomina, że nie prosił o poszukiwania Regana, detektyw stwierdza jednak: „Ale pragnął pan tego”. Przyznaje się też do błędu – „To niewiele jeśli się zważy, co musi pan znieść. Może mi pan powiedzieć wszystko, co uważa za stosowne, a mnie nawet do głowy nie przyjdzie żeby się na pana gniewać”<sup>247</sup> – a nawet, wiedziony honorem, chce oddać honorarium. Taka uległość Marlowe'a, nie została powtórzona już w żadnej kolejnej powieści, mimo podobieństwa relacji między postaciami.

W „Głębokim śnie” Marlowe jest rycerzem wzorcowym, również ze względu na drugą oś fabularną, związaną z Carmen – przewrotnie ukazaną „damę w opresji”. Młodsza córka Sternwooda staje się kolejną emblematyczną bohaterką w twórczości Chandlera, powtórzoną później – choć z istotnymi wariacjami – w między innymi w postaciach Orfamay Quest („Siostrzyczka”) i Merle Davis („Wysokie okno”). Waga postaci Carmen wynika z tego, że jest ona „niewinnym potworem” – jednocześnie ofiarą i sprawczynią, bezmyślną, zepsutą dziewczyną o morderczych skłonnościach, jednak nie złą, lecz raczej bezwładną, odzwierciedlającą zepsucie świata, którego jest produktem. Jego częścią jest również generał – jej „stwórca” – co staje się głównym powodem iluzoryczności jego roli jako suwerena Marlowe'a. Na płaszczyźnie fabularnej to jednak Carmen bardziej zagraża przyjętemu wzorcowi z co najmniej trzech powodów – jej ocalenie jest niemożliwe, skutecznie naruszyła

---

<sup>245</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>246</sup> Ibidem, s. 292.

<sup>247</sup> Ibidem, s. 270.

ona układ między ojcem a jego poprzednim „rycerzem” oraz próbuje to powtórzyć w odniesieniu do Marlowe’a. Co więcej – to z jej postacią związane jest uświadomienie sobie przez detektywa daremności jego misji. Carmen okazuje się całkowicie zdeprawowana – to niezrównowazona psychicznie narkomanka i nimfomanka narzucająca się mężczyznom i surowo karząca tych, którzy odtrącają jej awanse. Wyjaśnienie największej zagadki „Głębokiego snu”, czyli zniknięcie Regana, tkwi jeszcze w przedakcji – Carmen zabiła go, ponieważ nie chciał z nią zdradzić Vivian. Carmen oferuje swe wdzięki również Marlowe’owi – już w pierwszym rozdziale rzuca mu spojrzenie, które miało go „Powalić na grzbiet, zmienić w tarzającego się w zachwycie psiaka”<sup>248</sup>. Z wcześniejszej narracji wynika jednak, że – mimo niewątpliwej urody – Carmen nie jest w stanie wzbudzić zainteresowania detektywa. Powodem są oczywiście jej osobowość i schorzenia stojące w sprzeczności z delikatnym wyglądem, ale nie ze światem, którego jest częścią. Uosabia więc to wszystko, czym Marlowe pogardza i od czego się dystansuje. Dlatego, oraz ze względu na zasady bohatera i jego etos, romans z córką generała postrzega on jako zdradę wobec klienta: „Dla mnie to kwestia dumy zawodowej [...] pracuję dla twojego ojca. On jest słaby, chory i bezradny. Zaufał mi”<sup>249</sup>. W tym wypadku jednak pryncypia detektywa nie są zbyt wyjątkowo wystawione na szwank, ponieważ dla niego „Nie istniała [...] jako naga dziewczyna. Była po prostu naćpana. [...] na zawsze pozostała tylko ćpunką”<sup>250</sup>. W innej scenie Marlowe’owi narzuca się również druga córka Sternwooda, piękna Vivian, która także zostaje odrzucona. W ten sposób Marlowe ma okazję zachować nienaganność kodeksu i całkowitą lojalność – potwierdza zatem swój rycerski status, nawet przewyższając w tym literackie pierwowzory, skoro według jednej z wersji legendy Lancelot nie oparł się romansowi z królową Ginewrą (podobnie jak Tristan uległ namiętności do Izoldy, żony króla Marka). Jednocześnie jednak – w momencie tak pojmowanego triumfu woli – następuje chwila największego zwątpienia. W mieszkaniu detektywa, gdzie zakrada się chcąc go uwieść Carmen, uwaga Marlowe’a podzielona jest pomiędzy nagą dziewczynę a stolik z zadaniem szachowym (mat w pięciu ruchach). Bohater kontempluje: „Nie potrafiłem go rozwiązać, podobnie zresztą jak i innych swoich problemów”<sup>251</sup>, a posunięcie, które chce wykonać, to przestawienie gońca, po angielsku zwanego „knight”, czyli rycerz. Marlowe stwierdza z goryczą: „Ruch gońcem był

---

<sup>248</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>249</sup> Ibidem, s. 203.

<sup>250</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>251</sup> Ibidem, s. 201.

błądny. Przesunąłem figurę na dawne miejsce. W tej grze rycerski, ofiarny goniec zupełnie się nie liczył. To nie była gra dla niego”<sup>252</sup>.

Metafora szachowa powraca potem kilkakrotnie, między innymi w „Wysokim oknie”, gdzie odzwierciedla idealne wyobrażenie świata: „Figury [...] czerwone i koloru kości, stały gotowe do akcji i miały ów surowy, kompetentny i skomplikowany wygląd jak zawsze na początku gry”<sup>253</sup>. Problem szachowy także tu staje się odniesieniem do akcji i roli postaci, gdy Marlowe relacjonuje: „Otworzyłem broszurowe wydanie gier [...], drukowane w Lipsku, wybrałem z nich gambit królowej, który mi się wydał pełen rozmachu”<sup>254</sup>. W „Wysokim oknie” królową jest klientka Marlowe’a, Elizabeth Bright Murdock, tak naprawdę jedyny wypadek z prozie Chandlera gdy faktycznie to klient okazuje się winny. We wspomnianej scenie z „Głębokiego snu” następuje więc nieuchronne i nieodwracalne zwątpienie, bolesne *anagnorisis* dotyczące własnej sytuacji. Cnoty wyznawane przez Marlowe’a nie wzbudzają szacunku – w finale odrzuca go nawet generał – nie są też skuteczne. Carmen nie można ani uratować, ani ukarać, siostra oddaje ją więc do zakładu psychiatrycznego, a cała sprawa zostaje zatuszowana.

Rozczarowaniem – w stosunku do samego siebie, innych i otaczającej rzeczywistości – oraz poczuciem klęski, przyniesionym przez rozwój wypadków, jest dla Marlowe’a również zrozumienie własnej kondycji w świecie przedstawionym. Istotna jest nie tylko nieskuteczność zauważalna na planie fabularnym – detektyw mimo odkrycia intrygi nie ma możliwości działania – ale też uświadomienie własnej nieprzydatności w szerszym sensie. Przede wszystkim samowolnie podjęta misja chronienia generała okazuje się bezcelowa. Prawda o czynaniach jego młodszej córki nie wyszłaby poza ścisłe grono wtajemniczonych, gdyby Marlowe nie zaczął ingerować w sprawę. Wcześniej tuszowała ją starsza córka, która w tym learowskim dramacie okazała się najbliższa Kordelii. Również priorytetem Vivian było dobro ojca, o co walczyła kosztem wszystkiego innego: prawdy i szacunku dla męża, Rusty’ego Regana, o którym mówi: „Żywy czy martwy, po prostu nic dla mnie nie znaczył wobec konieczności ukrycia tej sprawy przed ojcem”<sup>255</sup>. Ciało Regana spoczęło na dnie zapomnianego szybu naftowego, w miejscu, gdzie zastrzeliła go Carmen. Działanie Marlowe’a nie wniosło więc do sprawy nic nowego, nie przysłużyło się też prawu w sensie instytucjonalnym. Nie tylko Carmen, ale żadna z osób winnych nie zostaje aresztowana, w tym – również obdarzony znaczącym nazwiskiem – gangster Eddie Mars,

---

<sup>252</sup> Ibidem, s. 202.

<sup>253</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, przeł. Wacław Niepokólczycki, C&T, Toruń 2007, s. 81.

<sup>254</sup> Ibidem.

<sup>255</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 293.

biorący udział w kamuflowaniu sprawy i szantażujący Vivian. Unika on odpowiedzialności także za inne przestępstwa, w tym zlecenie zabójstwa.

Interesujący jest w „Głębokim śnie” status prawdy i moment jej odkrycia. W powieści analitycznej, finałowa rekonstrukcja zdarzeń obnażająca wszystkie mechanizmy działania stawała się największym triumfem bohatera. Tak jest też w wielu powieściach *hard-boiled*, gdzie zdemaskowanie sprawcy i ujawnienie intrygi nie okazuje się już wprawdzie równoznaczne z przywróceniem ładu, ale służy umocnieniu pozycji bohatera wobec świata. U Chandlera, zwłaszcza w „Głębokim śnie”, zakończenie nie jest jednak sukcesem detektywa. W piątej z kolei powieści z Marlowe’em, „Siostrzyczce”, zostaje powiedziane wprost, że zawsze dociera on do prawdy – nie może więc być ona ani wartością, ani priorytetem: „Nie powiedziałbym, że kawałki zaczynały układać się w całość, ale przynajmniej zaczęły wyglądać jak części tej samej układanki. Czyli miałem to, czego zawsze szukam i co zawsze dostaję”<sup>256</sup>. U Chandlera odkrycie wyjaśnienie intrygi nigdy nie stanowi więc finału i po podaniu rozwiązania – niejednokrotnie częściowego, ze względu na stopień skomplikowania fabuły – zawsze pojawia się koda zawierająca zarówno istotę powieści, jak i utwierdzająca bohatera oraz czytelnika w dojmującym poczuciu ostatecznej klęski. Wynika ono nie tylko z utraty wiary w sukces misji, możliwość naprawienia zła i niesienia bezinteresownej pomocy, ale przede wszystkim ze świadomości, że czysta prawda oderwana od etycznego i społecznego kontekstu – święty Graal detektywa z powieści analitycznej – jest tu całkowicie bezwartościowa. Jej wyjawienie potwierdza tylko to, co wiadomo było wcześniej, czyli marną kondycję świata. I choć Chandler określił powieść kryminalną mianem „Przygody człowieka w poszukiwaniu ukrytej prawdy”<sup>257</sup>, to jedynym, co Marlowe może zrobić w finale, jest – w wypadku Regana dosłowne – pogrzebanie jej razem z martwymi ciałami.

Nieprzydatność rozwiązania łączy się także z narastającym przeświadczeniem Marlowe’a o własnej zbędności, ponownie związanej z postacią Regana. Jak sugeruje Roger Shatzkin, Regan jest bowiem odpowiednikiem, „doppelgangerem” Marlowe’a, który – jako rycerz idealny – musi represjonować swoją mroczną stronę, reprezentowaną przez zaginionego. Regan, jako przemytnik alkoholu w czasach prohibicji, stał po innej stronie prawa niż detektyw, pracujący wówczas w biurze prokuratora okręgowego. Nawiązuje relacje z kobietami, którymi bez konsekwencji interesuje się Marlowe, angażuje się politycznie (dowodził oddziałem IRA w Irlandii) i nie odżegnuje się od bogactwa – zawsze nosi przy

---

<sup>256</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2010, s. 129.

<sup>257</sup> Raymond Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, op. cit., s. 328.

sobie kilkanaście tysięcy dolarów. Ucieleśnia więc wszystko to, z czego rezygnuje Marlowe, stając się w ten sposób jego „dorosłą”, mniej spiżową i niewyidealizowaną wersją (pomimo mitologizowania ucieleśnianej przez Regana „prawdziwej męskości”). Ponieważ jednak „Głęboki sen” jest historią dojrzewania protagonisty, a proces ten następuje poprzez utratę złudzeń, detektyw musi wstąpić na szlak uprzednio wytyczony przez Regana. Wchodzi w jego rolę w relacjach z generałem, styka się z tymi samymi kobietami – pożądamy ich lub je odrzucając – dokładnie odtwarza schemat zachowań wobec Carmen, dzięki czemu odkrywa też, co stało się w przedakcji. Poznanie losu poprzednika i *alter-ego*, ofiary ataku szaleństwa bezmyślnej narkomanki, którego ciało spoczywa na dnie opuszczonego szybu naftowego, unaocznia detektywowi także jego nieważność. Bohater rozpoznaje własne powinowactwo z Reganem i nie może pogodzić się z jego – i własną – nieistotnością i samotnością w świecie.

Klęską jest też gwałtowne odczucie śmiertelności, która zrównuje wszystkich – to do niej odnosi się tytuł. Atmosfera schyłku jest wprawdzie obecna w powieści od pierwszych stron i nieodłącznie związana z postacią generała Sternwooda, którego oblicze „przywodziło na myśl ołowianą maskę”, już za życia zdradzając „znamiona nadchodzącego rozkładu”<sup>258</sup>. Również cała podróż Marlowe’a była naznaczona trupami (w powieści pada ich sześć, w tym jeden w przedakcji), a co istotne, większość z ofiar – Joe Brody, Harry Jones, Carol Lundgren – ginie z powodu jego działań bądź zaniechań, z czego detektyw zdaje sobie sprawę. Książkę kończy pytanie o rolę działań bohatera i zasadność – w obliczu śmierci – wyznawanego przezeń kodu moralnego. Czy w zetknięciu z ostatecznością ma on jeszcze sens? Może jest właśnie jedynym, przy czym jeszcze warto trwać?

„Jakie znaczenia ma to, gdzie spoczywa nasze ciało po śmierci? W zbiorniku pełnym plugawych ścieków czy w marmurowym grobowcu na szczycie wzgórza? Umarli pogrążeni są w głębokim śnie i nie martwią się o takie rzeczy. Ropa i woda znaczą dla nich tyle samo, co wiatr i powietrze. Po prostu śpią głęboko, nie dbając o to, jak koszmarna była ich śmierć, ani gdzie spoczęło ich ciało. Ja stanowiąłem teraz część tego koszmaru. Byłem jego częścią o wiele bardziej niż Rusty”<sup>259</sup>.

**„Nie jestem ani policjantem, ani donosicielem, ani sędzią”<sup>260</sup>**

„Głęboki sen”, będący zwieńczeniem kilkuletniego okresu pisania przez Chandlera opowiadań, jest zarazem punktem wyjścia dla całej jego późniejszej prozy. Nie tylko dlatego,

---

<sup>258</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 12.

<sup>259</sup> Ibidem, s. 295.

<sup>260</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., 183.

że *in statu nascendi* zostaje tu zdefiniowana postać Marlowe'a, ale również ze względu na zarysowanie relacji między poszczególnymi bohaterami, powtarzanych (z wariacjami) w kolejnych utworach. Zamiast jednak postrzegać prozę Chandlera jako zależną od formuły, czyli w pewnych aspektach wtórną w planie fabularnym<sup>261</sup>, warto skoncentrować się na dominacji głównego elementu – Marlowe'a jako rycerza – i jego przekształceniach w następnych powieściach. Zwyczajna, uproszczona seryjność – właściwa powieściom analitycznym – oznaczałaby dosłowne przeniesienie i utrwalenie zaproponowanego w „Głębokim śnie” układu (choć oczywiście Chandler chętnie powracał do wybranych motywów i typów postaci). Tymczasem zostaje on podważony już w pierwszej powieści. Z jednej strony bohater poszukuje bowiem prawdy i rozwiązania, z drugiej – zostaje przez Chandlera pchnięty na drogę, u której kresu czeka rozczarowanie. Pytanie, które rodzi się niejako pomiędzy „Głębokim snem” a „Żegnaj, laleczko” i kolejnymi powieściami, dotyczy natury owego zawodu: czy skompromitowane zostały postawa i zasady detektywa, czy raczej wszystko to, co wokół niego? Czy iluzja, jaką w finale decyduje się podtrzymywać, zatajając przed generałem prawdę, odnosi się do samego Marlowe'a i obejmuje jego rolę w świecie przedstawionym, czy raczej do kłamstwa znajdującego się poza nim? Konkluzja wynikająca z finału akcentuje rolę protagonisty i autoteliczność wyznawanych przez niego wartości, żadna z postaci, poza Marlowe'em, nie dorasta bowiem do ideału. Rozczarowanie wobec Sternwooda funkcjonuje jednak niejako zastępczo, a rola generała jest utrzymana aż do końca – detektyw przez cały czas postrzega siebie jako walczącego w obronie reprezentowanych zarówno przez zleceniodawcę, jak i Regana tradycji, modelu męskości i stylu życia. Rezultat zawodu, wynikającego z oczekiwań, jakie wobec świata przedstawionego stawia Marlowe, jest więc wprowadzony z opóźnieniem. W kolejnych powieściach odbija się echem w stosunku protagonisty do postaci zajmujących w intrydze miejsce Sternwooda: pana Grayle'a („Żegnaj, laleczko”), pani Murdock („Wysokie okno”), Derace'a Kingsley'a („Tajemnica jeziora”), Harlana Pottera („Długie pożegnanie”) a zwłaszcza – w sposób szczególnie istotny – pana Kinsolvinga w „Playbacku”. Bohaterowie ci, powielający liczne cechy Sternwooda – pozycję społeczną i rodzinną, pochodzenie, bogactwo – oraz znajdujący się w analogicznej sytuacji ludzi potrzebujących pomocy, pełnią jednak w fabule inne funkcje. Są zaledwie wyblakłymi odzwierciedleniami ideału zleceniodawcy, i nie pozwalają się detektywowi realizować w roli wasala.

---

<sup>261</sup> Taką opinię wyraża m.in. Stephen Knight w *Crime Fiction 1800-2000. Detection, Death, Diversity*, Palgrave Macmillan, New York 2004, s. 117.

Pan Grayle, w „Żegnaj, laleczko” postać drugoplanowa, choć nie zostaje klientem Marlowe’a, nadal jest odpowiednikiem Sternwooda. Grayle spełnia najważniejsze warunki – jest bardzo bogatym przemysłowcem, starszym i w pewnym sensie niedołącznym. Daleko mu wprawdzie do fizycznej bezradności generała, jednak całkowicie podporządkowuje się żonie, Velmie, pozostając kolejnym „Starym człowiekiem, który nie kochał mądrze, ale bardzo mocno”<sup>262</sup>. Fakt, że Velma usiłuje go zdradzić z Marlowe’em, po raz kolejny stawia detektywa w sytuacji, w której romans z młodszą kobietą – wcześniej Vivian lub Carmen – byłby sięgnięciem po własność starszego mężczyzny. Zanim tego typu sytuacja stała się typowym układem freudowskim (matka, ojciec i syn owładnięty kompleksem Edypa), utrwalona została w kulturze jako ryt archetypiczny. Nieobca była również średniowiecznej kulturze rycerskiej. Zdaniem Chandlera, jedną z cech rycerskich przeniesionych na postać prywatnego detektywa, musiała być powściągliwość w każdej dziedzinie. Dlatego Marlowe, w przeciwieństwie do innych bohaterów *hard-boiled*, nie dba nie tylko o pieniądze – czego często dowodzi podkreślając swe wyrzeczenia: „Postukałem wygłodniałymi palcami w nowiutkie, szeleszczące banknoty, a potem odsunąłem je od siebie”<sup>263</sup>. Odrzuca również kobiece awanse. O ile z innymi detektywami łączy go „obowiązkowa” samotność – aż do finału przedostatniej powieści, czyli „Długiego pożegnania” – o tyle elementem wyróżniającym go jest niekorzystanie ze stale nadarzających się okazji. Ascetyczny etos Marlowe’a, w połączeniu z niezgodą na zdradę, sprawia, że odrzuca on pociągające go Vivian, Velmę Valento, Dolores Gonzales („Siostrzyczka”) i Eileen Wade. Ponieważ każda z nich jest zamężna (w wypadku Vivian nieobecnego męża symbolicznie zastępuje ojciec), taki związek byłby wymierzony zarówno w Marlowe’a, jako postać przestrzegającą zasad honoru, jak i w innego mężczyznę. Jednocześnie, chłód Marlowe’a jest jednym z elementów podkreślających jego profesjonalizm, manifestacyjne niezaangażowanie, panowanie nad sobą i nieuleganie zgubnym pokusom. Wskazuje także na pewną empatię dla zdradzanych mężów, będącą pochodną uczuć żywionych do generała. Wprawdzie witalność Sternwooda została podważona już na początku, ale Marlowe mógł zagrozić męskości jego fabularnych następców poprzez sięgnięcie po ich żony. W jego odmowie jest więc dowód i na przyzwoitość, i na poczucie wyższości oraz dominacji.

Równocześnie, wiele z tych kobiet – Velma, Dolores, Eileen – okazuje się zabójczyniami, więc opór Marlowe’a jest równoznaczny z wzbranianiem się przed relacją z *femme fatale*: kobietami-modliszkami i erotycznymi kusicielkami. Biorąc pod uwagę, że po „Głębokim

---

<sup>262</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, Czytelnik, Warszawa 1969, s. 311.

<sup>263</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 107.

śnie” taki schemat powtarza się w trzech powieściach („Żegnaj, laleczko”, „Siostrzyczka”, „Długie pożegnanie”), można posądzić Chandlera o tworzenie arbitralnej i sztucznej sytuacji po to, by bohater nie zbrukał się seksem z morderczynią. Zabieg taki, w dość trywialny sposób zastosował Mickey Spillane w „Ja jestem sądem”. *Désintéressement* Marlowe’a jest jednak ulokowane przede wszystkim w kontekście omawianej rycerskości. Dowodzą tego postaci Lindy Loring z „Długiego pożegnania” oraz Helen Vermilyea i Betty Mayfield z ostatniej ukończonej powieści Marlowe’a, czyli „Playbacku”. To jedyne kobiety w siedmiu książkach, z którymi detektyw nawiązuje romans. Za każdym razem istotną motywacją, oprócz zalet ich ciał i umysłów, jest relacja, w jaką uwikłana jest dana bohaterka. W „Długim pożegnaniu” ważną rolę pełni Harlan Potter, ojciec Lindy. Również jest on bogatym przemysłowcem, ojcem dwóch nieszczęśliwych córek – nieco „lepiej” (Linda) i nieco „gorszej” (Sylvia Lennox – ofiara pierwszego morderstwa w tej powieści). W przeciwieństwie do Sternwooda, jest jednak nie tylko w pełni sił fizycznych, ale też w jego rękach skupia się cała władza i dominacja. W postaci tej kumulują się wszystkie negatywne cechy wcześniejszych bohaterów: pochodzenie, majątek i wpływy Sternwooda oraz pani Murdock („Wysokie okno”), pozycja w świecie biznesu, żywotność i poczucie władzy Kingsleya, a także wszechmoc decydentów świata filmu, potężnych producentów ucieleśnionych w postaci Julesa Oppenheimera z „Siostrzyczki”. W związku z tym Potter nie tylko nie potrzebuje Marlowe’a, ale wręcz wywołuje w nim poczucie niższości, połączone z rosnącą niechęcią do reprezentowanej przez niego warstwy społecznej, porównywalne jedynie z pogardą, jaką Marlowe żywił w stosunku do pani Murdock. Detektyw ironizuje:

„Potter wytłumaczył mi [...] co to – jego zdaniem – jest cywilizacja. Pozwoli jej trwać jeszcze przez jakiś czas, pod warunkiem, że będzie uważała i nie będzie wtrącała się w jego prywatne sprawy. Jeśli się ośmieli zrobić coś takiego, zadzwoni do Pana Boga i odwoła zlecenie”<sup>264</sup>.

Potter nie jest klientem Marlowe’a, więc w romans z jego córką nie jest złamaniem zasad. Sięgnięcie po Lindę można jednak traktować jako realizację freudowskiego trójkąta, zawsze opisywaną w kategoriach buntu przeciwko władzy symbolicznego ojca. W wypadku „Długiego pożegnania”, sprzeciw wobec tej dominującej postaci i wynikająca z niego krytyka świata przedstawionego, „należącego” do takich właśnie ludzi, także zawierają się w zestawieniu z „Głębokim snem”. W analogicznym układzie – zły ojciec-zepsuta córka

---

<sup>264</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2008, przeł. Beata Długajczyk, s. 229

(uzupełnionym przez postaci starszej siostry, męża jednej z nich i detektywa) – zwraca uwagę zabieg przeniesienia winy. W „Głębokim śnie” to Carmen okazała się sprawczynią, a starania Marlowe’a, by ukryć ten fakt przed generałem potwierdzały, że jest on wart podobnych działań. W „Długim pożegnaniu” Sylvia, bardzo podobna do Carmen i równie rozwiązała, choć w miejsce neuroz obdarzona cynizmem, nie jest już morderczynią, lecz ofiarą zbrodni. Tym silniej wybrzmiewa więc niechęć Marlowe’a do Pottera, który, podobnie jak wcześniej Sternwood, jest pośrednio winien tego, co stało się z jego córką i wcale nie odczuwa w związku z tym wyrzutów sumienia.

Ostatnią postacią tego typu jest pan Kinsolving, obrazujący całkowite i ostateczne rozwarstwienie pomiędzy światem przedstawionym a Marlowe’em. Tu bowiem rycerz zostaje przeciwstawiony „królowi”, reprezentantowi i władcy świata. Obdarzony budzącym określone skojarzenia nazwiskiem, Kinsolving jest karykaturą, a zarazem intensyfikacją Pottera – jego wpływy wykraczają bowiem daleko poza jedno miasto i jeden stan. Wykorzystuje je by prześladować Betty Mayfield, oskarżoną o celowe spowodowanie śmierci jego syna. Betty jest ścigana po całych Stanach Zjednoczonych (przedakcja toczy się w Północnej Karolinie, akcja właściwa w Kalifornii) jak zwierzyna łowna, narażona na ataki szantażystów i ludzi wynajętych przez wszechwładnego teścia. Co istotne, jednym z nich jest też Marlowe, który jednak – dostrzegając w Betty kolejną pannę w opresji – zmienia front i zostaje jej samowolnym obrońcą, wręcz narzucającym się z opieką. Chronienie zleceniodawcy i wybawianie jego córki z kłopotów, czyli działania wynikające z poczucia honoru, które w pierwszej powieści pokrywały się ze sobą, w ostatniej zostają przeciwstawione. Marlowe opowiada się po stronie dziewczyny – słabej i bezbronnej, jednak niekoniecznie niewinnej. Status Betty do końca pozostaje ambiwalentny. Została ona bowiem uznana przez ławę przysięgłych za sprawczynię, lecz wyszła na wolność dzięki prawu sędziego do decydującego *votum separatum*. Ten zabieg fabularny z całą pewnością nie jest krytyką panującego w Stanach Zjednoczonych prawa – Chandlera interesowały nie przepisy legislacyjne, ale zepsucie ludzi, którzy się im sprzeniewierzają. Potwierdza jednak, że najważniejsze jest tu wybrzmienie rozczarowania wobec generała Sternwooda i reprezentowanego przez niego typu postaci. Również z tego powodu sekretarka Helen zdradza z Marlowe’em ich wspólnego pracodawcę, adwokata Umney’a reprezentującego Kinsolvinga, a zarazem niesłuszną sprawę. Jest to wyraźne zerwanie z wcześniejszymi zasadami bezwzględного szacunku, a przynajmniej lojalności wobec klienta i niewykorzystywania przez detektywa przewagi. Umney pod wieloma względami przypomina Grayle’a z „Żegnaj, laleczko”, jednak tym razem Marlowe już nie ma skrupułów. Nawet jeśli

pyta: „A co z Umney'em?”, to zadawała się odpowiedzią: „To biedny, przestraszony facet. Potrzebuje kogoś, kto potrafiłby pokrzepić jego osobowość, dając mu poczucie władzy i sukcesu. Ja mu to daję”<sup>265</sup>.

Punktem wyjścia dla rozważań o relacji podwładny-szef – według niektórych krytyków stanowiących jeden z najistotniejszych wątków literatury *hard-boiled*<sup>266</sup> – jest też przeszłość Marlowe'a, który zaczynał swą karierę detektywistyczną w biurze prokuratora okręgowego w Los Angeles. Oznaczało to, że miał narzuconego zwierzchnika, co nie odpowiadało jego naturze i ta niechęć (bądź nieumiejętność) nagięcia się do reguł przychodzących z zewnątrz jest obecna we wszystkich powieściach:

„Potem usiadłem, trzymając szyjkę chłodnej butelki w ręce i zastanawiając się, czy nie lepiej byłoby być tajniakiem z kryminalnej, patrzeć bez najmniejszego wrażenia na zwłoki zabitych i nie musieć wymykać się chyłkiem, wycierając klamki, nie musieć łamać sobie głowy, ile trzeba przemilczeć, żeby nie zaszkodzić klientowi, a ile, żeby nie za bardzo zaszkodzić sobie. Zdecydowałem jednak, że to by mi nie odpowiadało”<sup>267</sup>.

Wybór ten podkreśla zarówno awersję do instytucjonalnej władzy, sympatię dla tych, którzy zostali przez nią skrzywdzeni, jak i przywiązanie do wybranych przez Marlowe'a postaci, które podzielają jego hierarchię wartości. Wbrew pojawiającym się oskarżeniom Chandlera i jego prozy o szowinizm, ksenofobię, a nawet rasizm, całościowe spojrzenie na siedem powieści pozwala dostrzec w postaci Marlowe'a kogoś, kto – sam się dobrowolnie dystansując – utożsamia się właśnie z wykluczonymi i stojącymi poza systemem<sup>268</sup>. Sympatyzuje z bohaterami poddanymi jakiejś formie ostracyzmu, czego przykładem jest już oficer Ybarra z „Gorącego wiatru”, skonfliktowany z białym partnerem (o nazwisku Copernik<sup>269</sup>), który go dyskryminuje i nazywa pogardliwie „makaroniarzem”<sup>270</sup>. Szacunek Marlowe'a zdobywają więc ludzie odrzucani przez społeczeństwo i jego podszyte hipokryzją reguły, którzy jednak wykazują się określonymi cechami, poniekąd sprzecznymi z ową rzeczywistością. Jedną z nich jest uczciwość, kolejną – lojalność. Posiadają je porządni policjanci, niebędący w stanie – ze względu na charakter systemu, w którym funkcjonują –

---

<sup>265</sup> Raymond Chandler, *Playback*, przeł. Leszek Stafiej, C&T, Toruń 2006.

<sup>266</sup> Por. John T. Irwin, *Unless the Threat of Death Is Behind Them. Hard-Boiled Fiction and Film Noir*, op. cit.

<sup>267</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 71.

<sup>268</sup> Postawa ta znajdowała też odbicie w życiu Chandlera, który odmówił członkostwa w mającym niechwalebny, antysemitką tradycję klubie w La Jolla, ponieważ jego członkami nie mogli być Żydzi.

<sup>269</sup> W polskim tłumaczeniu nazwisko to zostało zmienione na „Copper”; por. Raymond Chandler, *Red Wind*, [w:] *Stories and Early Novels*, op. cit., s. 372 oraz Raymond Chandler, *Gorący wiatr*, op. cit. s. 236.

<sup>270</sup> W oryginale: „guinea” – odnoszące się do Italo-Amerykanów bardzo obraźliwe, rasistowskie slangowe określenie, odpowiednik słowa „nigger”; Por. Raymond Chandler, *Gorący wiatr*, op. cit. s. 261 oraz Raymond Chandler, *Red Wind*, op. cit., s. 390.

działać etycznie, drobni przestępcy, jak Harry Jones z „Głębokiego snu”, pozostawione same sobie i skrzywdzone kobiety, przede wszystkim bohaterki opowiadań.

Drugi u Chandlera najistotniejszy wątek rycerski, to właśnie wybawianie dziewcząt i kobiet z opresji – przeważnie z nikłym skutkiem. Poza „Playbackiem” jest to główny temat również „Wysokiego okna” i „Siostrzyczki”. Merle Davis, a także Mavis Weld i Orfamay Quest – złagodzona wersja sióstr Vivian i Carmen – na różne sposoby są ofiarami świata i płynących z niego pożądania, zazdrości, chciwości, zepsucia. Pytanie o nieodwracalność doznanych krzywd jest równoznaczne z oceną roli głównego bohatera i jego – stale podważanych – możliwości. Merle z „Wysokiego okna”, wykorzystywana przez pracodawczynię, panią Murdock i połączona z nią relacją przypominającą syndrom sztokholmski, zostaje wyrwana z psychicznego klinczu i wmawianego jej poczucia winy za morderstwo, którego nie popełniła. Marlowe oddaje ją wprawdzie rodzicom, a zakończenie powieści sugeruje, że została wybawiona od swoich licznych neuroz. Nad tym pozornie optymistycznym finałem ciąży jednak jego uciążliwa względność – pani Murdock, sprawczyni zbrodni dokonanej na swym mężu i na psychice Merle, uchodzi oskarżeniom i karze. Pesymistyczna wymowa ostatnich akapitów „Wysokiego okna” zostaje pogłębiona w „Siostrzyczce”, gdzie Orfamay – osoba najbardziej winna chciwości, bezmyślności, nielojalności, zdrady – nawet nie uświadamia sobie całego zła, które reprezentuje. Ponieważ postać ta nie popełnia żadnego prawdziwego przestępstwa, w które „Siostrzyczka” obfituje szczególnie (nawet jak na twórczość Chandlera), jej jedyną karą mogłoby być poczucie winy lub chociaż goryczy płynącej z rozczarowania światem i sobą. Taka samoświadomość towarzyszy wielu innym bohaterom, poczynając od Vivian Sternwood, poprzez Lindę Conquest („Wysokie okno”), Alę Degarmo („Tajemnica jeziora”) aż po Terry’ego Lennoksa („Długie pożegnanie”). Orfamay pochodząca z Manhattan w stanie Kansas, karykaturalna wersja prowincjonalnej *femme fatale*, okazuje się jednak trochę bardziej dojrzałą, a zatem i bardziej zepsutą, wersją Carmen, która jest chora psychicznie, co wprawdzie jej nie usprawiedliwia, lecz z pewnością tłumaczy. Orfamay również jest zdeprawowana przez świat a skrajność jej egoizmu, zwłaszcza w zestawieniu z ofiarnością wielu innych postaci, w tym jej siostry, Mavis, są tym bardziej przerażające. Mimo że to Velma Valento i Eileen Wade są uważane za doskonale Chandlerowskie kobiety fatalne, a Carmen jest zabójczynią, na miano najbardziej niegodziwych zasługują raczej Orfamay oraz Muriel Chess („Tajemnica jeziora”). Nie ma bowiem nic, co pozwalałoby patrzeć na ich zbrodnie łagodniej; nie są lojalne, w pogoni za fałszywym blizkiem świata zdradzają wszystkich – przyjaciół, mężów, najbliższą rodzinę.

Zupełnie inną postacią okazuje się Eileen, ponieważ – podobnie jak Terry Lennox, jej ukochany z młodych lat – jest ofiarą przeszłości, „Dziewczyną utkaną z marzeń. Jedną część jej osobowości przebywała tutaj i teraz, natomiast druga błąkała się po tam i wtedy”<sup>271</sup>. Ich miłość została przerwana przez drugą wojnę światową, więc Eileen popełnia samobójstwo, nie umiejąc sprostać poczuciu bezpowrotnej utraty. Wbrew pozorom również Velma („Żegnaj, laleczko”) nie jest potworem, chociaż unieszczęśliwia męża i bezwzględnie wykorzystuje, a potem zabija kochanka sprzed lat. Moose Malloy, po ośmiu latach spędzonych w więzieniu, poszukuje dawnej miłości, „Rudej [...] szykownej jak koronkowe majteczki”<sup>272</sup>, która nie pisała do niego od sześciu lat. Na ostatnich stronach, już po jego śmierci, Chandler zmienia jednak wizerunek Velmy z wyrachowanej manipularki i zabójczyni na nieszczęśliwą kobietę, która – w efekcie własnych działań – również popełnia samobójstwo. Dzieje się to już po zamknięciu sprawy prowadzonej przez Marlowe’a i stanowi kodę, choć nie tak wyrazistą jak ta z „Głębokiego snu”. Detektyw wypełnia gest Velmy własną interpretacją, wedle której okazuje się ona osobą sentymentalną jak sam Marlowe, a także Moose, wielbiący ją przez lata mimo rozłąki. Marlowe przypisuje Velmie przywiązanie do wcześniej zdradzanego przez nią męża, któremu ostatecznie postanowiła oszczędzić bólu:

„Może ujrzała jakąś szansę... nie uciezki, już wtedy była zmęczona tym kluczeniem. Szansę dla tego jedynego mężczyzny, który kiedyś rzeczywiście dał jej szansę [...] Nie twierdzą, że to była święta czy choćby trochę porządna dziewczyna. Wcale nie. Nie zabiłaby się, gdyby [policjant] jej nie przycisnął do muru. Ale to, co zrobiła, i sposób, w jaki to zrobiła, sprawiło, że nie musiała tu wracać na rozprawę. A kogo by ta rozprawa najdotkliwiej dotknęła?”<sup>273</sup>.

Choć więc Velma bezwzględnie i bez wahania zabija Malloya, w tak okrutny sposób „wynagradzając” jego wieloletnie przywiązanie, jej intencje zostają złagodzone finale przez percepcję samego detektywa: „Była morderczynią [...] Ale mordercą również był Malloy. I on wcale nie był skończonym łotrem”<sup>274</sup>. Jej też poświęcone jest ostatnie, pamiętne zdanie powieści: „Wzrok sięgał daleko... ale nie tak daleko, jak daleko odeszła Velma”<sup>275</sup>, nadając tej postaci – już po jej śmierci – szczególny i ponadczasowy wymiar.

---

<sup>271</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 312.

<sup>272</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., s. 14.

<sup>273</sup> Ibidem, ss. 311-312.

<sup>274</sup> Ibidem, s. 311.

<sup>275</sup> Ibidem, s. 312.

Podobne znaczenie Marlowe przypisuje domniemanemu samobójstwu Terry'ego Lennoksa w „Długim pożegnaniu”: „W takiej sytuacji pewien typ mężczyzn – może ich pani nazwać słabymi albo sentymentalnymi, jeśli to panią bawi – czasami wybiera drogę nieprzysparzania innym bolesnego rozgłosu”<sup>276</sup>. Dopiero pod koniec powieści Marlowe przekonuje się, że Terry go oszukał i wykorzystał, kompromitując tym samym naiwne złudzenia detektywa, którym ten nieustannie ulega wbrew własnym doświadczeniom. Zarówno wina Terry'ego, jak i Velmy oraz Eileen, zostaje jednak zrównoważona i poniekąd usprawiedliwiona poprzez wpisanie ich w model postaci, które – podobnie jak Malloy, a później Al Degarmo – stają się ofiarami własnej przeszłości. Przywiązanie do męża, finałowa rozpaczliwa i nieco zaskakująca lojalność, powodują woltę w sposobie postrzegania postaci Velmy, z drugiej natomiast strony pokazują zgubność, może nie tyle samego przywiązania, ile właśnie zanurzenia w przeszłości. Dopada ona Velmę, choć nie w postaci dawnych czynów, ukochanego i jego niechcianych już uczuć, lecz ich odbicia w jej umyśle i pamięci. To właśnie z tego względu rozwinięciem tej postaci w późniejszych powieściach w mniejszym stopniu są Dolores Gonzales i Muriel Chess, także morderczynie, lecz Eileen Wade – ofiara zamknięcia w minionym świecie i jego konfrontacji z teraźniejszością:

„Pan jest strasznym człowiekiem, Marlowe! Pan chce, żebym przeżywała to znowu i znowu [...] Czy to aż tak dziwne, że w tej sytuacji starałam się wymazać z pamięci ten obraz i zastąpić innym, choćby nawet fałszywym?”<sup>277</sup>.

Próba utrzymania złudzenia związanego z odległym, lecz nadal żywym wspomnieniem miłości Terry'ego, staje się przyczyną zbrodni popełnionej przez Eileen:

„To, co nas łączyło, przepadło bezpowrotnie. [...] Próbowałam udawać sama przed sobą, że go odnajdę takiego, jakim był przedtem – młodego, niezepsutego, pełnego życia. Ale znaleźć go jako męża tej rudej dziwki [Sylvii Lennox] – to było naprawdę odrażające”<sup>278</sup>.

Poza całą grupą zbrodniarek i dziewczyn wymagających ratunku, pojawiają się też bohaterki, które mimo trudności i pokus nie przekraczają pewnych granic. Dobrym przykładem jest Linda Conquest z „Wysokiego okna”, zmęczona życiem, ale też cyniczna, zdolna do wykorzystywania innych i zamążpójścia tylko dla pieniędzy:

---

<sup>276</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 161.

<sup>277</sup> Ibidem, s. 292.

<sup>278</sup> Ibidem, s. 295.

„Dziewczyna musi żyć. A to nie zawsze jest takie łatwe, jak wygląda [...]. Zdziwiłby się pan. Gdyby pan wiedział ile dziewcząt wychodzi za mąż, żeby znaleźć dom, zwłaszcza tych dziewcząt, które muszą się bronić przed różnymi zadowolonymi z życia mężczyznami, jacy przychodzą do takiej pełnej blichtru spelunki jak ta”<sup>279</sup>.

Mimo tej deklaracji Linda nie jest ukazana negatywnie. Ma w sobie wiele empatii przefiltrowanej przez trudne doświadczenia i mimo epizodyczności tej postaci, pozostaje jedną z niewielu bohaterek traktowanych przez Marlowe’a partnersko, z którą nawiązuje on nie porozumienia. Zapewne dlatego, że dostrzega łączące ich podobieństwo, mówi bowiem bez ironii: „Jest pani bystrą dziewczyną, Lindo [...] Jest pani twarda i mądra”<sup>280</sup>. Chodzi nie tylko o umiejętność obserwacji i dostrzegania cudzej krzywdy, ale także to, że Lindy dotyczą te same reguły rządzące światem, które obejmują detektywa. Żadne z nich nie wyrzeka się swego człowieczeństwa i nie zapomina o zasadach, których łamać nie wolno.

Na tym tle nieco osobny status ma „Tajemnica jeziora”. Polskie tłumaczenia z angielskiego „Lady In the Lake” przywodzą na myśl raczej powtarzalne tytuły powieści analitycznych, najczęściej zawierających słowo „tajemnica”, „sprawa” lub „zagadka”, w których celowała zwłaszcza Agatha Christie<sup>281</sup>. Wynikające wprawdzie z treści: „Tajemnica jeziora”<sup>282</sup>, a nawet „Topielica”<sup>283</sup>, nie są więc przekładami wiernymi ani oryginałowi, ani intencjom pisarza, który brzmienie tytułu uważał za szczególnie istotne<sup>284</sup>. Autor celowo i po raz kolejny odniósł się tu do tradycji arturiańskich, a konkretnie do podania o Damie Jeziora (Pani Jeziora). W różnych wersjach była to czarodziejka, która: oszukała Merlina i po poznaniu jego zaklęć zamknęła go w dębie (lub w głazie), wychowała i przywiodła Lancelota na dwór Artura, a w wersji Malory’ego podarowała Arturowi miecz Excalibur. Tak więc ta powieść Chandlera – oprócz stale wykorzystywanych przez niego wątków kodeksu rycerskiego, misji i poszukiwania, oraz relacji z symbolicznym władcą (również tu noszącym znaczące nazwisko: „Kingsley”) – opiera się także na konkretnym micie, luźno wykorzystując jego fabułę. Tytułowa „kobieta w jeziorze” oznacza tu dwie postaci: Crystal Kingsley i

---

<sup>279</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., ss. 110-111.

<sup>280</sup> Ibidem, s. 111.

<sup>281</sup> Chandler deklaruje: „Nie cierpię tytułów najbardziej typowych dla powieści kryminalnych, jak na przykład <<Sprawa przeziębionej małpki>> [...] itd.”; Raymond Chandler, list do Hamisha Hamiltona (10 czerwca 1952), *Mówi Chandler*, op. cit., s. 286.

<sup>282</sup> Raymond Chandler, *Tajemnica jeziora*, przeł. Adam Kaska, Jota, Warszawa, 1989; Raymond Chandler, *Tajemnica jeziora*, przeł. Zbigniew Gieniewski, C&T, Toruń 2007.

<sup>283</sup> Raymond Chandler, *Topielica*, przeł. Zbigniew Gieniewski, Prószyński i Ska., Warszawa 2000.

<sup>284</sup> „Mam bardzo osobliwe poglądy, jeśli chodzi o tytuły. Powinny być neutralne i nic z góry nie ujawniać, natomiast układ słów powinien być oryginalny”; Raymond Chandler, list do Hamisha Hamiltona (6 października 1946), *Mówi Chandler*, op. cit., s. 264.

Muriel Chess, które ani za życia, ani po śmierci nie są tym, kim się z początku wydają, co ma to oczywiście fatalny wpływ na otaczających ich mężczyzn.

### **„Władza sądenia”<sup>285</sup>**

O ile „Głęboki sen” był realizacją przede wszystkim jednego wątku rycerskiego (lojalność) i karykaturą innego (wzbawianie z opresji), o tyle w następnych książkach proporcje się odwracają – skompromitowana zostaje relacja z władcą, uwznioślony motyw niesienia pomocy. Poczynając od „Żegnaj, laleczko” dominować zaczynają także te elementy, które zależą jedynie od motywacji (literackich oraz wewnątrz-fabularnych) głównego bohatera. Na znaczeniu traci to, co wobec niego zewnętrzne, czyli inne postaci. W obrębie powieściowych realiów Marlowe staje się zatem bohaterem wewnątrz-, ale nie zewnątrzsterownym. W ten sposób zostaje też pogłębiona dychotomia pomiędzy postacią detektywa a resztą świata przedstawionego – w kolejnych powieściach ten antagonizm się nasila. Marlowe zwraca się niekiedy przeciwko swemu pracodawcy, a nawet przywodzi na myśl japońskiego ronina, rycerza bez pana. Stałość jego funkcji wynika już nie tyle z układu odniesień międzyludzkich w powieści, ile z zakotwiczenia w innych wątkach wprowadzonych w „Głębokim śnie” i z wydzwięku finału, gdzie wartością trwałą okazuje się etos wbrew wszystkiemu i wszystkim. Rola bohatera ulega więc krystalizacji, a prywatny detektyw ukazany zostaje jako: „Więcej niż samotne wyzwanie i coś więcej niż funkcja – rodzaj władzy sądenia”<sup>286</sup>. To określenie staje się główną kategorią ustanawiającą stosunek Marlowe’a – a zarazem identyfikującego się z nim czytelnika (przynajmniej w założeniu) – do pozostałych bohaterów. Ocena Sternwooda jest motywowana tylko i wyłącznie tradycją, do której odwołuje się Chandler, jednak percepcja kolejnych postaci wynika już z przemiany dokonywanej w bohaterze w „Głębokim śnie” – traci on złudzenia co do „wielkich tego świata”. Dlatego bohaterami pozytywnymi tej powieści są gracze drugiego i trzeciego planu. Wzorzec rycerski realizuje na przykład drobny oszust, Harry Jones – w konfrontacji z „potworem”, jakim jest płatny morderca zagrażający bezpieczeństwu pewnej dziewczyny, Agnes, Jones gotów jest oddać życie, by ją ochronić. Jego jedyną nagrodą jest szacunek Marlowe’a: „Okłamałeś go, a potem wypileś swój cyjanek jak mały dzentelmen. Umarłeś otruty jak szczur, ale dla mnie nie jesteś szczurem”<sup>287</sup>. Owen Taylor, szofer rodziny

---

<sup>285</sup> Krzysztof Mętrak, *Chandler żywy* op. cit., s. 10.

<sup>286</sup> Ibidem.

<sup>287</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 230.

Sternwoodów, kocha Carmen i jest gotów zabić, żeby wybawić ją z kłopotów, co zresztą także przypłaca życiem. W analogiczny sposób opisana jest Mona Mars, żona gangstera Eddiego. Z miłości i bezkrytycznego, bezwarunkowego oddania bierze udział w wielkiej inscenizacji, jaką jest zaaranżowanie jej ucieczki z Reganem, po to, by ukryć fakt, że został zamordowany i by Eddie miał możliwość szantażowania Vivian. I Mona, i Harry mogą nie mieć racji w swym przywiązaniu – obdarzają nim niewłaściwych ludzi (Mona wręcz wypiera wiedzę o przestępczych działaniach męża) – niemniej jednak są w tym pokrewni Marlowe'owi. Wprawdzie Sternwood pozostaje postacią nieporównywalnie bardziej godną niż Mars i Agnes, jednak tak jak oni nie dorasta do wartości tego, kto jest mu oddany. Szacunek i poświęcenie Marlowe'a zawsze jednak mogą zyskać postaci zdające sprawdzian lojalności i to właśnie jest element, który na ostatnich stronach zmienia obraz Vivian. W oczach detektywa przechodzi ona od wizerunku może i lepszej, ale i tak złej córki, która „Wraz z krwią Sternwoodów musiała przecież odziedziczyć coś więcej niż czarne oczy i lekkomyślność”<sup>288</sup>, aż do obrazu postaci tragicznej, rozdartej między pamięcią o mężu, troską o siostrę, a przywiązaniem do ojca, z których to ostatnie uczucie dominuje nad pozostałymi. Dlatego opis finałowej rozmowy Marlowe'a i Vivian przywodzi na myśl późniejszą scenę z Lindą Conquest w „Wysokim oknie”.

Bardziej znaczącymi postaciami są Moose Malloy („Żegnaj, laleczko”) i Terry Lennox („Długie pożegnanie”) – jedyna motywacja sympatii, jakie żywi do nich Marlowe to podzielane przez nich wartości, a nie ich czyny. W tym Chandler nie różni się od innych autorów *hard-boiled fiction* i stworzone przez niego uniwersum daleki jest od dwuwymiarowości klarownego podziału na dobro i zło. Dlatego gangsterowi i mordercy Malloyowi oraz Terry'emu, którego głównym dążeniem – świadomym i podświadomym – jest autodestrukcja, poświęcona została szczególna, życzliwa uwaga. Obaj nie tylko znajdują się wśród ofiar świata przedstawionego, ale też w nich właśnie koncentruje się nierozwiązywalny konflikt często ukazywany przez Chandlera. Malloy i Terry – podobnie jak szereg postaci drugoplanowych – są czemuś oddani, nie jest to jednak ani inny człowiek, ani uczucie. Malloy – nieodróżniający dobra od zła i nieznający własnej siły olbrzym, w czym przypomina Lenny'ego z „Myszy i ludzi” (1937) Johna Steinbecka – żyje przeszłością, Velmy i swoją, i to do niej jest tak naprawdę przywiązany. O dawnej ukochanej „Mówił głosem niemal rozmarzonym, jakby był sam jeden gdzieś w lesie i zbierał fiołki”<sup>289</sup>, podążając za nią i nie potrafiąc dostrzec znaków wpływającego czasu. Velmę, ukrywającą się

---

<sup>288</sup> Ibidem, s. 289.

<sup>289</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., s. 11.

jako Helen Grayle, odnajduje w końcu Marlowe, choć ona robi wszystko, by uniknąć tej konfrontacji. Dla niej, w przeciwieństwie do Malloya, czas się nie zatrzymał, przeszłość nie jest czymś, do czego chce wracać; raczej koniecznie zostawić za sobą – w tym celu jest gotowa na wszystko, także na morderstwo. Gdy Moose po raz pierwszy ponownie spotyka swą „małą Velmę”, ta: „Skierowała pistolet w jego stronę. – Ty sukinsynu, odczep się ode mnie – powiedziała [...]. Posłała mu pięć naboí w brzuch”<sup>290</sup>. W „Długim pożegnaniu” kompromitacja wielkiej, w rzeczywistości idealizowanej miłości jest jeszcze silniejsza – Terry i Eileen wcale się wzajemnie nie szukają, ich spotkanie jest przypadkowe i niechciane.

Skoro ratunek nie może być zwieńczeniem akcji, to poszukiwanie – owo rycerskie „quest” – staje się wartością samą w sobie. W „Żegnaj, laleczko” wydaje się, że wplątanie Marlowe’a w sprawę Moose’a i Velmy jest całkowicie mimowolne. Gangster nie jest klientem, spotyka detektywa na ulicy, gdzie omalże siłą wciąga go w swą misję: „Ręka, na której mógłbym usiąść, wysunęła się z półmroku i chwyciła mnie za ramię zgniatając je niemal na miazgę. Następnie wciągnęła mnie za drzwi i niedbałym ruchem uniosła na pierwszy schodek”<sup>291</sup>. Choć Malloy zostaje przedstawiony jako prawie nieludzka siła angażująca Marlowe’a, przypadkowego człowieka, w wir wydarzeń, późniejszy udział detektywa – bez klienta i honorarium – wynika z jego własnej decyzji i akcentuje rolę samego poszukiwania. Stwierdza on: „Kierowała mną tylko ciekawość. Mówiąc szczerze jednak od miesiąca nie miałem pracy. Nawet darmowe zajęcie było już pewną odmianą”<sup>292</sup>. Podobnie jest w innych powieściach, gdy wyraźnie zaznaczony zostaje moment, w którym Marlowe mógłby uznać, że wywiązał się z zadania i porzucić sprawę. Nigdy jednak tego nie robi – podąża dalej za tropem, już nie dla klienta (z wyjątkiem „Głębokiego snu”), lecz siebie samego: „Druga część mnie należała, abym wstał i oddalił się czym prędzej. Była to jednak ta część, której nigdy nie słucham”<sup>293</sup>. Świadomość, że: „Nic w tym nie ma, Marlowe, nic a nic. Nic nie poradzisz, nic. Nawet go nie znałeś. Zmykaj, zmykaj prędko”<sup>294</sup>, prowadzi tam, gdzie obserwacja:

„Najmądrzejsza rzecz, jaką mogłem w tym momencie zrobić, to wypić następnego drinka i zapomnieć o całym tym zamieszaniu. Zamiast tego zadzwoniłem do Eddiego Marsa i powiedziałem mu, że przyjadę wieczorem do Las Olindas [...] oto, jaki byłem sprytny”<sup>295</sup>.

---

<sup>290</sup> Ibidem, s. 302.

<sup>291</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>292</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>293</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 241.

<sup>294</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 56.

<sup>295</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 169.

„Żegnaj, laleczko” pozostaje jedyną powieścią Chandlera, w której Marlowe sam wkracza w sprawę i podejmuje ją bez zleceniodawcy. Rola poszukiwania i pokonywania kolejnych przeszkód, demaskowania fałszywych tropów i wytrwałego trzymania się wytyczonego celu, zostają tu podwójone – Velmę chce odnaleźć zarówno Malloy, jak i Marlowe. Ponownie, tak jak uprzednio w „Głębokim śnie” i opowiadaniach, autoteliczny charakter misji wynika z „rycerskich” powinności detektywa, w tym wypadku dodatkowo podpowiedzianych wprost, nazwiskiem Grayle. Zgodnie z pisarską koncepcją, w finale okazuje się jednak, że Graal jest wartością zgubną i pustą, tak jak prawda w „Głębokim śnie” i falsyfikat figurki w „Sokole maltańskim”.

Drugą najistotniejszą postacią żyjącą w przeszłości i w pełni jej oddaną, jest Terry Lennox w „Długim pożegnaniu”. W przeciwieństwie do Malloya, wie on jednak, że tego, co odeszło – dawnego szczęścia, miłości, ludzi, samego siebie – nie da się odzyskać. Jego doświadczenia i rozdarcie pomiędzy dwoma światami – przeszłości i teraźniejszości – są odzwierciedlone nawet przez wygląd: „Po raz pierwszy zobaczyłem Terry’ego Lennoksa przed nocnym klubem The Dancers [...] Twarz miał młodą, natomiast włosy śnieżnobiałe”<sup>296</sup>; „Prawa strona twarzy mojego nowego znajomego, biaława i jakby martwa, pokryta była siatką cienkich blizn. Skóra wzdłuż nich połyskiwała lekko. Operacja plastyczna i to rozległa”<sup>297</sup>. Gdy w finale Terry próbuje uciec od wydarzeń składających się na akcję powieści i stopniowo współtworzących jego najnowszą przeszłość, ponownie poddaje się zabiegowi zmieniającemu wygląd. Marlowe obserwuje, że:

„Oczywiście, twarzy nie mogli mu całkiem naprawić [...]. Zmienili mu nawet kształt nosa, wyjmując jakąś kość, przez co stał się mniej nordycki. Ponieważ nie dało się wyeliminować wszystkich blizn, dołożyli mu ich trochę z drugiej strony”<sup>298</sup>.

Metamorfozy wyglądu Terry’ego są szczególnym uzewnętrznieniem jego prób odcinania się od kolejnych przyjmowanych tożsamości, z których żadna nie spełnia swego zadania, jest on bowiem skazany na wieczną tułaczkę. Z Paula Marstona (a i to nie było jego prawdziwe nazwisko) staje się Terryem Lennoksem, a potem *señorem* Maioranosem. Inaczej jednak niż w wypadku Velmy-Helen, Muriel-Mildred („Tajemnica jeziora”) i Betty Mayfield, nie mają one ukryć dokonanych (lub nie) zbrodni. Są raczej bezskuteczną walką ze świadomością tego, co utracone i próbą ucieczki, która doprowadza pośrednio do śmierci kilku postaci. Nie daje

---

<sup>296</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 5.

<sup>297</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>298</sup> Ibidem, s. 362.

jednak Terry'emu ani szczęścia, ani wyzwolenia, ponieważ – paradoksalnie – potrafi on żyć tylko przeszłością. W ich finałowej konfrontacji podkreśla to Marlowe: „Ciebie tu nie ma. Odszedłeś bardzo dawno temu”<sup>299</sup>. Czas miniony kształtuje nie tylko to, co dzieje się wokół Lennoksa – jego żona, Sylvia, ginie z ręki jego dawnej ukochanej, Eileen – ale i wybory jakie bohater podejmuje. Ich źródło to wielka miłość, wydarzenia z frontu, bohaterstwo i lojalność, doświadczenie niewoli: „Byłem ciężko ranny. Kuracja zastosowana przez gestapowskich lekarzy nie należała do najprzyjemniejszych. To wszystko nie pozostało bez wpływu na to, kim się stałem”<sup>300</sup>.

Tytułowe „Długie pożegnanie” jest więc nie tylko bezpośrednim odniesieniem do fabuły, w którym proces pożegnania Marlowe'a i Lennoksa następuje w wielu etapach i rozciąga się na całą akcję, ale też próbą uwolnienia się od przeszłości, tutaj równoznaczną ze staraniami o odnalezienie swego miejsca w terażniejszości. We wszystkich powieściach Chandlera owa współczesność – której przejawami są ludzie i relacje między nimi, miasto egzemplifikowane przez Los Angeles, kultura, instytucje – jest jednak niczym więcej, niż zdegenerowaną i zdegradowaną historią, tęskniącą za mitem, pięknem, dobrem, szczęściem i godnością. Dlatego stopniowe odrywanie się od niej, zapoczątkowane w „Głębokim śnie”, gdzie demistyfikacji ulegają – przebrzmiały już wówczas – tradycyjne wartości, jest też powolnym umieraniem. Proces ten dotyczy zarówno świata przedstawionego, jak i poszczególnych postaci, których zapatrzenie wstecz – przede wszystkim na dawne miłości – musi się skończyć śmiercią: „Francuzi mają na to specjalne określenie. Te sukinsyny na wszystko mają określenie i za każdym razem celne. Żegnać się to jakby trochę umierać”<sup>301</sup>. Nawet gdyby jednak ci bohaterowie: Eileen, Dolores, Malloy, Degarmo, nie ginęli dosłownie, to doświadczają innego rodzaju śmierci, wewnętrznej. Udziałem ich i Terry'ego staje się obojętnienie, zepsucie i zatracenie w tym, co złe w nowym świecie.

Szczególne i niemotywowane fabularnie przywiązanie Marlowe'a do postaci takich jak Lennox, Malloy, Sternwood, wynika więc z ich cech wspólnych. Nawet w wypadku Terry'ego niełatwo znaleźć inne wyjaśnienie, ponieważ jest on przede wszystkim i przez większość powieści skończonym pijakiem podejrzanym o brutalną zbrodnię na żonie, a potem człowiekiem, który oszukał detektywa i zawiódł jego zaufanie. Podobnie ambiwalentna jest postać policjanta, Ala Degarmo w „Tajemnicy jeziora”. Jest on bowiem zarówno jednym z najbrutalniejszych bohaterów w uniwersum Chandlera, jak i jednym z tych, którzy próbują –

---

<sup>299</sup> Ibidem, s. 365.

<sup>300</sup> Ibidem.

<sup>301</sup> Ibidem, s. 352.

oczywiście bezskutecznie – doścignąć i zwrócić upływający czas. „Udało im się przechylić wrak na tyle, żeby można było wydobyć z jego wnętrza coś, co kiedyś było człowiekiem” – ostatnie słowa powieści odsyłają jednak nie do momentu wcześniej, przed wypadkiem samochodowym Degarmo, lecz do przedakcji, gdy wydarzenia definiujące relacje między postaciami jeszcze nie nastąpiły. Chandler arbitralnie wykorzystywał więc możliwości płynące z narracji pierwszoosobowej i nie decydował się na rozwiązania polegające na jednostronnym rozdawaniu racji.

Ocena postaci w żadnym momencie nie wynika z ich czynów – nie są one bowiem rezultatem nadanej bohaterom osobowości, lecz, na równi z nimi, funkcją rzeczywistości. Głównego bohatera (i pozostałych wymienionych) definiuje więc idealizowanie przeszłości – w pierwszoosobowej narracji daje on wyraz stałemu i narastającemu rozczarowaniu tym, co przynosi upływający czas. Rezydencje bogaczy, udające europejskie pałace – „dom stanowi miniaturę zamku w Blois”<sup>302</sup> – budzą jego sprzeciw i lekceważenie. Marlowe ironizuje więc: „Kto to zaprojektował? – zapytałem – I przeciwko czemu chciał wyrazić protest?”<sup>303</sup>. Architektura jest karykaturą historii, której ani ich twórcy, ani właściciele i mieszkańcy nie rozumieją – w przeciwieństwie do detektywa – a posiadłości są imponującymi fasadami ukrywającymi zło, zepsucie i skarleń wartości. Stara zabudowa i topografia, tak istotne w prozie Chandlera świadectwo czasów, tracą świetność i „emanują pełną nostalgii atmosferą rozkładu”<sup>304</sup> w rękach nieodpowiednich ludzi, których naturalne otoczenie „nie pasowało [...] do wystroju, tak jak zresztą wszystko, co powstało po roku tysiąc dziewięćsetnym”<sup>305</sup>. To właśnie nowa rzeczywistość jest odpowiedzialna za degradację przestrzeni, będącą odbiciem degrengolady ludzkiej – „To duże miasto [...] Kręci się tu ostatnio paru takich, co nie przebijają w środkach. Koszty rozwoju”<sup>306</sup>.

Ze względu na postać Marlowe’a i wyznawane przez nią zasady, wydaje się więc, że przekaz płynący z powieści Chandlera i dotyczący głównie stosunku do przeszłości jest konserwatywny. Przynajmniej częściowo wynikało to z jego prywatnych przekonań – całe życie mieszkał z Stanach Zjednoczonych, jednak idealizował Anglię, jej kulturę i tradycje, tak istotne dla jego twórczości. Taka interpretacja jest jednak problematyczna zarówno w świetle przeciwstawienia *hard-boiled fiction* i klasycznego kryminału, w pełni opartego na zachowawczym przekazie, jak i w obliczu losów wspomnianych i pobocznych postaci z

---

<sup>302</sup> Ibidem, s. 220.

<sup>303</sup> Ibidem.

<sup>304</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 170.

<sup>305</sup> Ibidem, s. 171.

<sup>306</sup> Ibidem, s. 97.

książek Chandlera. Wprawdzie i w powieści analitycznej, i u Chandlera (kwestia ta nie dotyczy bowiem czarnego kryminału *en bloc*) czasy historyczne okazują się lepsze od terażniejszości, jednak poprzestanie na takiej konstatacji byłoby uproszczeniem. W twórczości Chandlera przeszłość nie jest bowiem wartością autoteliczną i służy, podobnie jak wiele innych elementów tej prozy, krytycznemu namysłowi nad doświadczaną i obserwowaną przez pisarza współczesnością. Naznaczony melancholią i nostalgią stosunek pisarza do przeszłości nie jest więc trwaniem w bezrefleksyjnym zachwycie ani artystycznym wskrzeszaniem minionych światów – próbujące tego postaci nie kończą dobrze. Jednocześnie, na dwóch biegunach świata przedstawionego znajdują się zanurzeni w historii Terry, Eileen, Malloy oraz nie oglądające się za siebie Velma, Muriel i Orfamay Quest. Marlowe oscyluje pomiędzy postaciami umieszczonymi w tym kontinuum. Szczególnie znacząca jest zwłaszcza bezwzględna i bezmyślna Orfamay, której wymowne nazwisko w połączeniu z problematyczną osobowością wskazuje kierunek, w którym zmierzają ludzkie działania i ambicje.

Niewątpliwie Chandler, chcąc dystansować się od terażniejszości, musiał szukać ucieczki w przeszłości. Jej wartościowanie – poza obrazem świata przedstawionego – zawiera się też w świadomej anachroniczności Marlowe’a, przejawiającej się chociażby w jego celibacie, nietypowym dla czarnego kryminału. W powieściach jest to jednak kwestia wyboru oraz celowego, choć nieco rozpaczliwego i skazanego na porażkę trzymania się zasad sprzecznych z powszechnie obowiązującymi regułami. Ten element jest silnie zaznaczony w autoironicznych uwagach Marlowe’a oraz dialogach, między innymi: „Czy Morny jest niebezpieczny dla kobiet? [spytałem] – Nie bądź wiktoriański, stary wariacie. Kobiety nie nazywają tego niebezpieczeństwem”<sup>307</sup>. Zmiana zastanego świata jest oczywiście niemożliwa, choć nie w literaturze. Chandler nie korzysta jednak w tym wypadku z prawa do arbitralności, koncentrując się raczej na diagnozie i podkreślaniu osamotnienia postaci.

### **„Tarzan na wielkim, czerwonym skuterze”<sup>308</sup> – zamknięcie w formule**

Stosunek Marlowe’a do kobiet, zleceniodawców, własnych możliwości oraz jego refleksje dotyczące prawa, sprawiedliwości i rzeczywistości, znajdujące najgłębszy wyraz w „Długim pożegnaniu”, świadczą o pewnej ewolucji bohatera. Przemiana statusu Marlowe’a i jego samooceny są nadrzędnym tematem całego cyklu, co jest tym istotniejsze, że całość jest

<sup>307</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 29.

<sup>308</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 78.

opowiedziana i przedstawiona właśnie z punktu widzenia bohatera. Świat jest stałą i detektyw zdaje sobie z tego sprawę. Zasadnicze, choć nigdy nie zadane pytanie brzmi więc: kto okaże się silniejszy i kto ostatecznie zwycięży?. Doświadczenie prawdy, pełne zrozumienie własnej sytuacji i zakresu możliwości działania w świecie przedstawionym, pojawia się w finale „Głębokiego snu” i powraca – za pomocą analogicznego zabiegu – w trzeciej z kolei powieści. Początek „Wysokiego okna” nieprzypadkowo jest podobny do otwarcia z witrażem. Marlowe udaje się do rezydencji bogatej klientki i ponownie jeden z elementów posiadłości staje się szczególnie znaczącym i powracającym kilkakrotnie leitmotiwem. Nie jest już jednak projekcją oczekiwań detektywa, lecz raczej metaforą i odzwierciedleniem jego realnego miejsca w świecie (i przy okazji obserwacją dotyczącą panującej w nim hierarchii społecznej):

„Przy końcu wyłożonej płytami ścieżki stała na betonowym bloku kolorowa figura Murzynka w białych bryczesach do konnej jazdy, zielonym zakiecie i czerwonej czapce. Trzymał w ręku szpicrutę, a u jego stóp było wmurowane żelazne kółko do przywiązywania koni. Murzynek miał trochę smutną minę, jakby zniechęcony wyczekiwaniem. Podeszedłem i pogłaskałem go po głowce [...] – Taki nasz los, bracie – powiedziałem”<sup>309</sup>.

Nowe utożsamienie, tym razem z wizerunkiem kogoś, kto stoi na samym dole drabiny społecznej, wskazuje na rosnące zgorzknienie Marlowe’a oraz bardziej realistyczną ocenę tego, kim jest. Chłopiec stajenny to zarówno przedstawiciel dyskryminowanej rasy, jak i ktoś stereotypowo – i z pewnością według właścicieli posiadłości – przeznaczony do „brudnej roboty”. Z drugiej strony, to zestawienie okazuje się także kwestią wyboru dokonanego przez bohatera. To, jak detektywa postrzegają inni – zwłaszcza ludzie pochodzący z wyższych warstw pozornie egalitarnego społeczeństwa – nie jest jednak tak istotne, jak obarczone prawdziwym znaczeniem decyzje wynikające z samostanowienia bohatera. Marlowe często bowiem nie przekazuje sprawców lub podejrzanych w ręce stróżów prawa i „Zepchnięty na pozycje outsidera przez społeczeństwo [...] znieprawionemu światu przeciwstawia moralność własną”<sup>310</sup>. Pod koniec „Wysokiego okna” wygłasza znamienne kwestię:

„Nie oddam pana w ręce policji [...] Ale poza tym nic nie gwarantuję. Jeżeli zostaną wmieszany w tę sprawę, będę się musiał nagiąć do sytuacji. Zagadnienie moralności nie wchodzi tu w rachubę. Nie jestem ani policjantem, ani donosicielem, ani sędzią”<sup>311</sup>.

---

<sup>309</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., ss. 5-6.

<sup>310</sup> Krzysztof Mętrak, *Chandler żywy* op. cit., s. 17.

<sup>311</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 183.

Co istotne, Marlowe przyjmuje swą nową tożsamość z pełną świadomością. Czy zostaje za to wynagrodzony? Finały „Wysokiego okna” i „Siostrzyczki”, gdzie do pewnego stopnia udaje mu się ocalić Merle Davis i Mavis Weld, nie są w tej kwestii ani jednoznaczne, ani szczególnie optymistyczne. Detektyw nie spiera się więc, gdy w „Wysokim oknie” zostaje określony wiele sugerującym mianem „błędneho rycerza z przeceny”<sup>312</sup>, podsumowującym jego starania od uwolnienia Merle od „potwora”, jakim jest pani Murdock. Takie tłumaczenie angielskiego „the shop-soiled Galahad”<sup>313</sup>, oddaje bezcelowość jego działań w sensie szerszym i doraźnym. W finale „Wysokiego okna” Marlowe po raz kolejny rezygnuje z możliwości ukarania winnych dwóch morderstw, ponownie uświadamiając sobie niedostępność sprawiedliwości – „Zimnej i przejrzystej [...], o której na próżno marzymy”<sup>314</sup>. Jest ona czymś zupełnie innym niż prawo, będące „Poza wszystkim innym, kwestią kompromisu [...] jak większość innych rzeczy”<sup>315</sup>. W mniejszej skali, Merle wprawdzie wychodzi częściowo ze swych neuroz, ale aż do końca utrzymuje, że pani Murdock zawsze była dla niej „przemiała”<sup>316</sup>, choć detektyw dobitnie udowadnia jej, że była kozłem ofiarnym, a zbrodnię wmówiono jej „Ostrożnie, rozmyślnie i ze spokojnym okrucieństwem, na jakie stać tylko pewien typ kobiet wobec innych kobiet”<sup>317</sup>. Tak samo dzieje się w wypadku Muriel i Eileen oraz Carmen i Orfamay, do końca nieświadomych wagi własnych czynów – „Wyobraziłem sobie jak [Orfamay] wraca do Manhattanu w stanie Kansas [...] z nowiutkim tysiąckiem dolarów w portmonetce. Kilku ludzi straciło życie, żeby mogła dostać te pieniądze, ale przypuszczam, że nie będzie sobie zaprzętać tym głowy”<sup>318</sup>.

Jednocześnie, zwłaszcza w późniejszych powieściach, Chandler wprowadza wątki sugerujące chęć zmodyfikowania głównej postaci. Wskazują na to – zestawione z wcześniejszym celibatem – romanse z Betty, Helen i Lindą oraz małżeństwo z tą ostatnią, będące zwieńczeniem „Playbacku” i punktem wyjścia ostatniej, nieukończony powieści, a także pogłębiający się, niechętny stosunek do zleceniodawców i wynikające zeń całkowite odwrócenie zachowań bohatera. Przez cały cykl Marlowe pozostaje bohaterem stałym w kwestii wyznawanych zasad – zmienność polega nie na rezygnacji z nich w obliczu rzeczywistości, lecz na dopuszczeniu do siebie myśli o jej prawdziwym wymiarze. Pomiędzy pierwszą a przedostatnią powieścią pogłębia się nie tylko poczucie nieprzystawalności do

---

<sup>312</sup> Ibidem, s. 152.

<sup>313</sup> Raymond Chandler, *The High Window*, [w:] *Stories and Early Novels*, op. cit., s. 1136.

<sup>314</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 173.

<sup>315</sup> Ibidem, s. 117.

<sup>316</sup> Ibidem, s. 189.

<sup>317</sup> Ibidem, s. 187.

<sup>318</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 225.

świata, ale przede wszystkim archaiczności takiej postawy. „Galahad z przeceny” w „Długim pożegnaniu” staje się „Tarzanem na wielkim, czerwonym skuterze” – „Twardym gościem [...] facetem, którego można wynająć za grosze i którym każdy może pomiatać. Bez forsy, bez rodziny, bez widoków, bez niczego [...] łachmytą”<sup>319</sup>.

Podstawa umiejętności bohatera poruszania się po świecie przedstawionym to wspomniany kodeks honorowy, przytaczany w różnych wariantach we wszystkich powieściach, czasem przyjmujący formę rozbudowanych przemówień. Ich sedno jest zawsze podobne – „Prywatny detektyw zawsze woli areszt niż zdradę przyjaciela”<sup>320</sup>, klienta lub kogoś, kto potrzebuje jego pomocy, a dotrzymanie słowa świadczy o bohaterze i – w jego oczach – nadaje sens własnym działaniom i egzystencji. W sytuacji, gdy zawodzą wszyscy – także instytucje i prawo – dochowanie wierności ideałom jest tym czego warto się trzymać:

„Bóg raczy wiedzieć, co powoduje człowiekiem, że trzyma się tej roboty, z której wyciąga niewiele forsy i prawie żadnej satysfakcji, za co może zostać pobity, postrzelony, albo wylądować w kryminale. Może też się zdarzyć, że zostanie załatwiony na amen. Każdego miesiąca postanawia sobie znaleźć jakieś sensowniejsze zajęcie, póki jeszcze ma jako takie zdrowie i nie trzęsą mu się głowa ani ręce, a potem słyszy dzwonek, więc wstaje i otwiera drzwi do poczekalni, gdzie czeka na niego kolejna twarz, kolejny problem, kolejny ładunek kłopotów – i jak zwykle mało pieniędzy”<sup>321</sup>.

To z tego powodu Marlowe tak często odrzuca honoraria zarazem podkreślając, jak niedochodowy jest jego zawód: „W tym fachu trudno jest zbić fortunę, będąc uczciwym”<sup>322</sup>. Mimo to potrafi oprzeć się nie tylko sile pieniądza, seksu ale i perswazjom nieprzebiegających w środkach policji i gangsterów, których metody nie zawsze się od siebie różnią. Momenty, gdy Marlowe wyjaśnia motywy swego postępowania, są też tymi, w których nie można mieć wątpliwości, że ton wypowiedzi autorskiej Chandlera jest całkowicie serio:

„Jestem romantykiem, Bernie. Nocami słyszę czyjś łkający głos i idę sprawdzić, co się stało. W ten sposób nie zarabia się ani centa. Człowiek obdarzony zdrowym rozsądkiem w podobnych sytuacjach zamyka okno i puszcza głośniejszą telewizję albo przyciska pedał gazu i oddala się czym prędzej. Trzyma się z daleka od kłopotów innych, bo jeśli tego nie zrobi, zawsze się czymś ubrudzi”<sup>323</sup>.

---

<sup>319</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 78.

<sup>320</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>321</sup> Ibidem, s. 156.

<sup>322</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 76.

<sup>323</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 271.

Nawet jeśli jest w nich obecny sarkazm, to tylko dla podkreślenia poczucia krzywdy i poświęcenia głównego bohatera:

„Jestem tak żądny pieniędzy, że za dwadzieścia pięć dolarów dziennie plus wydatki – głównie benzyna i whiskey – sam usiłuję dojść prawdy. I co z tego mam? Rzykuję całą przyszłość, narażam się na nienawiść glin [...] bandziorów, wystawiam się na kule, obrywam po gębie [...]. I dlatego właśnie jestem sukinsynem. W porządku. Nie dbam o to”<sup>324</sup>.

Wielość tego typu passusów, do których treści bohater konsekwentnie się stosuje, w połączeniu z ascezą i interpretacją, nadawaną działaniom innych postaci – takich jak Velma, Terry, Mavis Weld, skłonna poświęcić się dla swojej złej i niewdzięcznej siostry – wskazują na silny sentymentalny rys Marlowe’a i całego cyklu. Nie jest on zresztą bynajmniej ukrywany. Wręcz przeciwnie, niejednokrotnie detektyw zostaje tak właśnie nazwany: „Wiesz co bracie, wydaje ci się, że jesteś bardzo sprytny, tymczasem to tylko głupota”<sup>325</sup>, „Pan się żywi tanimi sentymentami. Sam pan jest tani”<sup>326</sup>. „To tylko sentymentalizm – stwierdził ostro Randall – Jasne. Tak to zabrzmiało w moich ustach”, w finale „Żegnaj, laleczko” odpowiada detektyw<sup>327</sup>.

Najważniejszym źródłem sukcesu literackiego Chandlera był Marlowe, przywoływanie go w kolejnych powieściach oraz jego silna konstrukcja oparta na pomysły wyrazistym, a jednak twórczo modyfikowanym. Te elementy uczyniły z Marlowe’a jednego z najbardziej rozpoznawalnych amerykańskich bohaterów literackich, szczególnie w dziedzinie powieści kryminalnych. Co szczególnie istotne, postać ta – jej urok, wdzięk i siła przyciągania – opiera się wyłącznie na cechach charakteru oraz na wynikających z niego czynach. Osobista historia bohatera i elementy określające jego biografię są właściwie nieobecne. Składają się na nie pojedyncze informacje dotyczące wieku (trzydzieści trzy w pierwszej i czterdzieści dwa lata w przedostatniej powieści; obie książki dzieliło natomiast czternaście lat) i poprzedniego zawodu, rozsiane są po całym cyklu i ograniczane do jednozdaniowych wzmianek. Najwięcej Marlowe mówi o sobie w „Głębokim śnie”, w pierwszej rozmowie ze Sternwoodem i w „Długim pożegnaniu”. Poza wiekiem i profesją zdradza jedynie: „Kiedyś studiowałem”<sup>328</sup> oraz:

---

<sup>324</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 292.

<sup>325</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 271.

<sup>326</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>327</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., s. 311.

<sup>328</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 14.

„Nigdy nie byłem żonaty, starzeję się i do tej pory nie dorobiłem się większych pieniędzy. Siedziałem w więzieniu więcej niż jeden raz [...] Lubię alkohol, kobiety, szachy i jeszcze parę innych rzeczy [...] urodziłem się w Santa Rosa, rodzice nie żyją, a rodzeństwa nie miałem, więc jeśli kiedyś stukną mnie w jakiejś ciemnej uliczce [...] nikt nie będzie z tego powodu odczuwał w życiu pustki”<sup>329</sup>.

Nawet jednak te, dość skąpe, informacje bardziej służą określeniu cech charakteru bohatera, niż jego życiorysu. Istotny jest sentymentalizm i równoważący go dystans do siebie samego, a obie te cechy wynikają ze stosunku Chandlera i do postaci, i do własnej twórczości. Wydaje się, że w ocenie swego pisarstwa Chandler oscylował pomiędzy dwoma biegunami. Na pewno był zadowolony z możliwości eksperymentowania i rozwijania gatunku, który wybrał. Miał też świadomość tego, co osiąga w jego ramach i poza nimi; stwierdzał: „Chciałbym napisać kryminał naprawdę dobry, w którym mógłbym zawrzeć także wszystko inne”<sup>330</sup>. Nie interesowało go konkretne morderstwo, będące zbiorem określonych okoliczności i jego wyjaśnienie stanowiące wyłącznie wypełnienie akcji, ale zbrodnia jako emanacja świata przedstawionego i wyraz diagnozy rzeczywistości. Jako jeden z pierwszych faktycznie dostrzegał i realizował artystyczny potencjał tkwiący w kryminałach – jego powieści należą do najambitniejszych w gatunku. Z drugiej strony, co – pośrednio i bezpośrednio – wynika też z listów, ciążyła mu obawa, że *hard-boiled* jest to jedynie strata czasu, talentu, że stać go na tworzenie tego, co współczesna mu krytyka (amerykańska, ponieważ brytyjska zazwyczaj miała inną opinię) określała mianem „prawdziwej” literatury: „Powiedzieć mało, a przekazać dużo, złamać ni stąd, ni z owąd nastrój sceny jakimś dowcipem, a mimo to nie zepsuć całkowicie tego nastroju – te drobne sprawy zastępują mi prawdziwe osiągnięcia...”<sup>331</sup>. Z zapisków z 1939 roku, pochodzących z opublikowanego zbioru jego notatek<sup>332</sup> wynika, że po ukończeniu „Głębokiego snu” zamierzał napisać jeszcze trzy powieści kryminalne. Były nimi „Żegnaj, lalczko”, „Wysokie okno” i „Zone of Twilight”, która nie powstała (jej miejsce zajęła nieplanowana jeszcze wówczas „Tajemnica jeziora”). Kolejna miała być „Krótka, wartka, pełna napięcia, barwnie napisana historia na pograniczu melodramatu”, potem „Zbiór sześciu lub siedmiu opowiadań fantastycznych”, z których „Każde nieco inne pod względem nastroju i charakteru”<sup>333</sup>. Z uwag tych można więc wnioskować, że Chandler nie chciał zamykać się w obrębie jednego gatunku, zwłaszcza, że wyraził też nadzieję na zarobienie pieniędzy wystarczających na „Przeniesienie się do Anglii, zapomnienie o kryminałach” lub

<sup>329</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 91.

<sup>330</sup> Raymond Chandler, list do Jamesa Sandoe (15 grudnia 1948), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 269.

<sup>331</sup> Raymond Chandler, list do Hamisha Hamiltona (22 czerwca 1949), [w:] *ibidem*, s. 273.

<sup>332</sup> *The Notebooks of Raymond Chandler*, red. Frank MacShane, op. cit.

<sup>333</sup> *Plan pracy z notatnika Chandlera*, [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 252.

tworzenie ich „ot tak, dla zabawy”<sup>334</sup>. Przepisane na maszynie przez jego żonę, plany te zostały opatrzone przez nią komentarzem: „Kochany Raymio, pośmiejesz się kiedyś, czytając te notatki i widząc, jak daremne były Twoje marzenia. A może to wcale nie będzie śmieszne”<sup>335</sup>. Jak napisał jego biograf, Frank MacShane, Chandler był:

„Naturalnie utalentowanym i biegłym pisarzem, ale przez blisko pięćdziesiąt lat nie mógł znaleźć medium, które by mu odpowiadało [...] miał tendencję do umniejszania swojej roli i wartości jako pisarza, ale jednocześnie doskonale wiedział, co osiągnął”<sup>336</sup>.

Poczucie niedoceny często wyrażało się w listach, powstających między innymi podczas pisania „Żegnaj, laleczko” (którą to książkę Chandler uważał potem za jedną ze swych najlepszych powieści): „Obawiam się, że moje dzieło nie jest tym, czego on [ówczesny agent literacki] szuka. Nie mam pewności, czy w ogóle ktoś go szuka, ale istnieje prawo, które zabrania palenia śmieci podczas groźby pożaru”<sup>337</sup>. Jednocześnie słusznie zauważał: „Zrobiłem swoje dla powieści kryminalnej i wielu pisarzy, choć nie wszyscy, przyznają, że udało mi się wskrzesić bardzo wyeksploatowany gatunek literacki i że gdyby nie ja, z trudem utrzymaliby się na rynku pisarskim”<sup>338</sup>. Ten dwoisty stosunek – wyraźne również w powieściach rozdarcie pomiędzy rozpaczą a nadzieją – pozornie się wykluczający, a jednak obecny także w listach i esejach, został odzwierciedlony w „Długim pożegnaniu”, w postaci Rogera Wade’a, książkowym *alter-ego* Chandlera. Krytycy często powtarzają za Natashą Spender<sup>339</sup>, że w tej powieści pisarz umieścił trzy autoportrety i są to: Marlowe, Terry Lennox i Wade, uosabiający zwłaszcza twórczą część jego osobowości. O ile utożsamienie z detektywem i Terryem byłoby swoistym idealizowaniem własnej osoby – obaj są bowiem skrzywdzonymi przez świat romantykami z upodobaniem do szlachetnych i rycerskich gestów, a dodatkowo Terry „Mieszkał w Anglii, choć nie urodził się tam”<sup>340</sup> – o tyle Wade obrazuje rzeczywistość i to bez wątplenia znaną Chandlerowi. Chodzi nie tylko o skłonności samobójcze (ujawniające się już za czasów pracy dla Dabney Oil Company) i alkoholizm – wszyscy wspomniani bohaterowie piją, a ich uwagi na ten temat wskazują również na dogłębne zgłębienie tematu przez samego autora – ani nawet o odniesienia wprost. W „Długim pożegnaniu” Chandler złośliwie nawiązuje przecież do własnego sposobu pracy:

---

<sup>334</sup> Ibidem, s.253.

<sup>335</sup> Ibidem.

<sup>336</sup> Frank MacShane, *The Life of Raymond Chandler*, op. cit., s. 269.

<sup>337</sup> Raymond Chandler, list do Blanche Knopf (23 sierpnia 1939), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 255.

<sup>338</sup> Raymond Chandler, list do Helgi Greene (31 stycznia 1957), [w:] *ibidem*, s. 293.

<sup>339</sup> Natasha Spender, *His Own Long Goodbye*, [w:] *The World of Raymond Chandler*, op. cit., ss. 134-135.

<sup>340</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 9.

„Wie pan, po czym pisarz poznaje, że wyjął się z pomysłów? [...] Po tym, że zaczyna kartkować swoje poprzednie powieści w poszukiwaniu inspiracji. Nieomylny znak”<sup>341</sup>. Od czasów „Głębokiego snu” Chandler stosował bowiem autoplgiat i całe fabuły (bądź pojedyncze sceny) powieści opierał na wcześniejszych opowiadaniach. W listach i esejach nigdy wprawdzie nie krytykował tej metody, ale zapewne też nie utożsamiał się z Wade’em całkowicie, nawet jeśli fikcyjny pisarz podobnie jak Chandler korzysta z przeciętych na pół, żółtych arkuszy i także zdarzają mu się problemy z ukończeniem powieści. Istotnym podobieństwem jest tu przede wszystkim stosunek do własnej twórczości. Wade również jest pisarzem funkcjonującym w obrębie *genr* uważanego za pośledni. Jest to romans historyczny, czyli najpopularniejsza forma literacka zaczerpnięta z tradycji europejskiej – w XIX wieku powieści takie drukowane były w odcinkach, czego przykładem mogą być „Tajemnice Paryża” (1842-1843) Eugeniusza Sue i „Trzej muszkietierowie” (1844) Aleksandra Dumasa ojca. Wade jest zmęczony zarówno gatunkiem, pisaniem głównie dla pieniędzy, zaspokajaniem cudzych, bynajmniej nieartystycznych ambicji, jak i poklaskiem masowej publiczności oraz niechęcią krytyków. Wade, jako *alter-ego* Chandlera, funkcjonuje jednak w trochę inny sposób, niż pozornie mogłoby to wyglądać. Jest on wprawdzie postacią żalną i autodestrukcyjną, co przejawia się w skrajnym alkoholizmie, nie rysuje się przed nim żadna przyszłość. Wade budzi jednak nie pogardę, lecz litość i pewnego rodzaju sympatię – tym, co go zniszczyło, jest nie tylko on sam ani nawet nieudane małżeństwo z Eileen, która go zresztą zabija, ale także świat przedstawiony powieści Chandlera. Pod tym względem Wade jest więc typowym bohaterem Chandlerowskim, mężczyzną, dla którego nie ma miejsca w rzeczywistości oraz ofiarą rynku i masowej kultury, które zawłaszczyły jego twórczość i opatrzyły etykietką, krępując i blokując w ten sposób potencjał pisarski.

Chandler miał oczywiście świadomość, że klucz do sukcesu jego prozy i istotny element, który wyróżniał ją na tle innych, czyli postać Marlowe’a, jest jednocześnie pewnym ograniczeniem: „Wiedziałem, że Marlowe się [w „Długim pożegnaniu”] zmienił, ale moim zdaniem musiał, gdyż po tylu latach jego <<ostry, twardy stosunek do świata>> miał już w sobie coś z pozy”<sup>342</sup>. Detektyw został bowiem tak konsekwentnie skonstruowany, wpleciony w szereg fabuł i relacji z innymi postaciami, w pełni podporządkowanych wybranemu przez Chandlera wzorcowi, że momentami jawi się jako postać ze spizu uwieczniona we własnej konsekwencji:

---

<sup>341</sup> Ibidem, s. 235.

<sup>342</sup> Raymond Chandler, list do Bernice Baumgarten (25 maja 1952), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 286.

„Cały kłopot z Marlowe'em polega na tym, że za dużo się o nim pisze i mówi. Staje się skrępowany, bo usiłuje sprostać swojej opinii wśród pseudointelektualistów. Chłopak jest wytracony z równowagi. Dawniej potrafił podbijać mocno piłkę, rzucać nią celnie i mówić prawie nie otwierając ust”<sup>343</sup>.

To także jest owa „falszywa sytuacja” wspomniana w liście do Inglisa – konieczność toczenia samotnej walki o jednoznaczne, nienaruszalne wartości. Jak podsumował to sam Chandler: „Artykuł w <<The Atlantic Monthly<sup>344</sup>>> przysporzył mi mnóstwa kłopotów. Pan P. Marlowe, prostacki alkoholik, który w trakcie pełnienia obowiązków nigdy nie śpi z klientkami, udaje teraz przede mną inteligenta”<sup>345</sup>. Trzeba dodać, że zawarta tu sugestia, jakoby detektyw był konstrukcją, która wymknęła się spod kontroli twórcy, wydaje się być przesadzona. Niewątpliwie bowiem Marlowe musi być właśnie takim bohaterem: „Swego rodzaju powołaniem do uczciwej walki i jednocześnie rodzajem moralnego stosunku do otaczającej rzeczywistości”<sup>346</sup>. To, co udaje mu się ocalić – on sam, jego postawa, człowieczeństwo, empatia, dobroć, zasady – musi być więc na tyle wyraziste, aby poczucie sensu działań miało walor autentyzmu, a nie wynikało jedynie ze sposobu przedstawienia i arbitralnej decyzji pisarza. W literaturze *hard-boiled*, a z zwłaszcza tym jej typie, który uprawiał Chandler, wartości nie są bowiem jedynie elementem układanki, ale czymś rzeczywiście niezbędnym dla konstrukcji bohatera i świata przedstawionego. Dlatego właśnie detektyw momentami jest bliski użalania się nad sobą:

„Byłem jak czysta kartka papieru. Bez twarzy, bez znaczenia, bez osobowości, nieomal bez nazwiska [...]. Czuję się jak kartka z kalendarza z poprzedniego dnia, która leżała zmięta w koszu na śmieci [...]. Proszę, niech telefon zadzwoni. Niech znajdzie się ktoś, kto do mnie zadzwoni i sprawi, że znowu stanę się członkiem rasy ludzkiej. Może być nawet glina [...]. Nikt nie musi mnie lubić. Po prostu chcę już opuścić tę zamazaną planetę”<sup>347</sup>.

I chociaż relacje między złem a dobrem nie tu są czarno-białe, to jednak wymagają absolutyzowania pewnych ściśle określonych wartości. Postawa ta mogłaby więc być nieznośna, a Marlowe stałby się „Chrystusem w trenczu” – by sparafrazować słowa, jakimi

---

<sup>343</sup> Raymond Chandler, list do Hamisha Hamiltona (10 sierpnia 1948), [w:] *ibidem*, s. 268.

<sup>344</sup> Chodzi o „Skromną sztukę pisania kryminalistów”, która ukazała się po raz pierwszy w „The Atlantic Monthly” w listopadzie 1945 roku.

<sup>345</sup> Raymond Chandler, list do Dale’a Warrena (7 stycznia 1945), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 260.

<sup>346</sup> Krzysztof Mętrak, *Chandler żywy* op. cit., s. 10.

<sup>347</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 171.

Bolesław Prus określił Jana Skrzetuskiego<sup>348</sup> – gdyby Chandler nie zdawał sobie sprawy z ograniczeń tak zarysowanej postaci i konsekwentnie nie przelamywał jej wizerunku:

„Byłem schludny, czysty, ogolony i trzeźwy i nie obchodziło mnie, czy ktoś to zauważy. Stanowiłem uosobienie tego, czym powinien być dobrze ubrany prywatny detektyw. No i szedłem złożyć wizytę czterem milionom dolarów”<sup>349</sup>.

Widoczna refleksja nad postacią zarysowuje się w ewolucji, jakiej podlegają fabuły, relacje z innymi postaciami i ich odbiór przez Marlowe’a. Kolejne cechy „męczeńskie”, do których należy również wyidealizowana postawa rycerska, będące silnym elementem i jedną z podstaw osobowości bohatera, w całym cyklu osłabiane są kwestiami dialogowymi i błyskotliwą narracją. Za próbkę może posłużyć stosunek do Terry’ego Lennoksa. Sympatia Marlowe’a do tej postaci, będąca synonimem przyjaźni i rozczarowania we wszystkich powieściach Chandlera, jest autentyczna: „Zrobiłem to, o co prosił mnie Terry. Jeśli nawet był to sentymentalny gest, to nie szkodzi”<sup>350</sup> – i zaraz potem wyśmiana: „Przyrzekłem sobie, że kiedy następnym razem zobaczę uprzejmego pijaka w rolls-roysie silver wrath, zacznę uciekać, i to w kilku kierunkach jednocześnie”<sup>351</sup>.

\* \* \*

Z biegiem lat Chandler zaczął zapewne zadawać sobie pytanie, co można dalej zrobić z takim bohaterem jak Marlowe. Choć napisał kilka opowiadań spoza gatunku kryminalnego: dwa fantastyczne („Spizowe drzwi” i „Używkę profesora Bingo”), obyczajowe – „Dwoje pisarzy” – oraz planowane wcześniej jako powieść „Angielskie lato”, to jednak nigdy nie porzucił tej postaci. Wątpliwości i poczucie pewnego skrepowania, wynikającego nie tylko z precyzyjnej konstrukcji bohatera, ale też podporządkowania jej wszystkich aspektów powieści, zawierają się w późniejszych fabułach. W „Playbacku” i „Tajemnicach Poodle Springs” Chandler przeniósł akcję całkiem poza Los Angeles, uwikłał Marlowe’a w romanse i małżeństwo ze znaną z „Długiego pożegnania” Lindą Loring, dziedziczką milionów Harlana Pottera, jednego z amerykańskich ludzi na szczycie, którymi Marlowe pogardza. Ten wątek miał zostać rozwinięty w ostatniej powieści, gdzie detektyw stałby się częścią grupy

---

<sup>348</sup> Bolesław Prus, „Ogniem i mieczem”... [w:] idem *Pisma wybrane, t. III*, Warszawa 1954, s. 486.

<sup>349</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 5.

<sup>350</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 84.

<sup>351</sup> Ibidem, s. 85.

społecznej przez cały cykl stanowiącej źródło jego narastających rozczarowań i którą w związku z tym odrzuca. Zagroziłaby mu więc przynależność do klasy próżniaczej, a jednocześnie taka fabuła byłaby nadal sprawdzianem dla kodeksu honorowego Marlowe'a. Możliwość potwierdzenia przez niego siły własnego charakteru przejawiłaby się w kolejnym słusznym wyborze między profesjonalizmem a prywatną sferą życia, również, podobnie jak bogactwo, reprezentowaną przez żonę. Tematem „Tajemnic Poodle Springs” mógłby więc być: „Kontrast między tym, do czego [Linda] będzie usiłowała nakłonić Marlowe'a, a tym, co on sam uparcie nadal będzie robił”. W finale owocowałyby to puentą: „Albo małżeństwo się rozpadnie, albo – kto wie – może ona w końcu nabierze szacunku dla jego nieustępliwej prawości”<sup>352</sup>. Oczywiście nie wiadomo, w którą stronę Chandler skierowałby Marlowe'a, ponieważ do chwili śmierci napisał jedynie cztery, dosyć krótkie rozdziały. W listach, w których relacjonował plany związane z powieścią, widać jednak, jak trudna była ucieczka z obranej wcześniej drogi. W jednym z ostatnich, napisanym kilka tygodni przed śmiercią, pojawiło się swego rodzaju podsumowanie Marlowe'a, doskonałego bohatera Chandlerowskiego, któremu wielu późniejszych autorów starało się bezskutecznie dorównać:

„Jeśli chodzi o ścisłość, facet tego typu nie powinien się żenić, jest bowiem człowiekiem samotnym, ubogim, człowiekiem niebezpiecznym, a mimo to budzącym sympatię, i jakoś żadna z tych cech nie predestynuje go do małżeństwa. Zawsze będzie miał swoje odrapane biuro, samotny dom, różne miłostki, ale nigdy żadnych trwałych związków. Zawsze o jakiejś nieboskiej porze obudzi go ktoś najzupełniej niepożądany, zmuszając do zajęcia się jakąś niemiłą sprawą. Taki już mu pewno wypadł los – może nie najlepszy los na świecie, ale jego własny. Nikt go nigdy nie pokona, ponieważ z natury jest niezwyciężony. Nikt nie sprawi nigdy, żeby się wzbogacił, bo przeznaczeniem jego jest ubóstwo [...] Zawsze widzę go na bezludnej ulicy, samotnego w swoim mieszkaniu, głowiącego się nad jakąś sprawą, ale nie znającego nigdy ostatecznej porażki”<sup>353</sup>.

Właśnie ta droga – bohater nie do końca realny, ale jednak na tyle konkretny, że wprowadzenie znacznych modyfikacji byłyby podobne próbom zmienienia prawdziwego człowieka – zdecydowała o artystycznym sukcesie prozy Chandlera. Marlowe niewątpliwie pomógł mu przezwyciężyć gatunek. Wydaje się, że jeśli pisarz popełnił jakiś błąd, to jedynie tam, gdzie nie do końca wierzył własnej intuicji, nakazującej traktować gatunek kryminalny jako literaturę właśnie.

---

<sup>352</sup> Raymond Chandler, list do Helgi Greene (21 grudnia 1957), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 304.

<sup>353</sup> Raymond Chandler, list do Maurice'a Guinnessa (21 lutego 1959), [w:] *ibidem*, s. 304.

## 2. „Mogłabym ci kupić cały świat, pod warunkiem, że byłby wart kupienia”<sup>354</sup> – świat przedstawiony

Chandler napisał, że „Marlowe ma akurat tyle uświadomienia społecznego, co koń. Ma własne, osobiste sumienie, ale to już całkiem inna sprawa”<sup>355</sup>, jednak taka postać – gdyby istniała jedynie w próżni własnej postawy – straciłaby wiele ze swego wyrazu i znaczenia. Bez dogłębnej analizy rzeczywistości społecznej, w którą został wpisany i będącej istotnym tematem prozy Chandlera, Marlowe nie spełniałaby celu, do jakiego został powołany. Detektyw funkcjonuje więc w uniwersum skonstruowanym równie precyzyjnie jak on sam – jego doświadczenie warunkuje wszystkie pozostałe elementy i jest włączone „W tok zdarzeń, domysłów i hipotez”. Dlatego rozwiązanie spraw „Stawało się zgodne nie tylko z jego [Marlowe’a], rodzącymi się w mozole fizycznym, przewidywaniami, ale wręcz z jego przekonaniem na temat egzystencji, natury ludzkiej i życia społecznego”<sup>356</sup>.

Świat przedstawiony w opowiadaniach i powieściach Chandlera jest w punkcie wyjścia zepsuty i ulega ciągłej degradacji – ani ludzie, ani instytucje nie są wolne od zła. Degrengolada przejawia się w rozpadzie norm i obyczajów, a nawet przestrzeni miejskiej i architektury. Zmitologizowana i wyidealizowana przeszłość (oraz tradycja literacka), z której wywodził się Marlowe, ulega stopniowemu rozkładowi – sugerują to już pierwsze sceny rozgrywające się w domu generała Sternwooda. Ów proces zostaje ukazany równolegle na wielu płaszczyznach, a prawda o świecie przedstawionym i zasiedlających go postaciach jest zawarta w wielu, nakładających się na siebie elementach, takich jak rodzaje opisywanych przestępstw oraz cel ich popełniania, możliwe drogi odniesienia sukcesu oraz jego definicja, przekrój społeczny, stosunki łączące określone klasy, relacje władzy, a nawet topografia. Opisany świat jest więc w dużej mierze społeczny, nawet jeśli dominującymi kwestiami prozy Chandlera nadal pozostają sprawy indywidualne, takie jak określające bohatera honor i uczciwość. Stale obecne i dominujące zło często pozostaje nie tylko nieukarane i ale wręcz nieprzewyciężone, przenika bowiem wszystkie części owego świata, w którym brak wartości mogących je zrównoważyć. Dlatego na planie ogólnym Marlowe zawsze ponosi klęskę – lub co najwyżej pozorne zwycięstwo – a jego ewentualne sukcesy związane są z tym, co najbardziej prywatne i osobiste, czyli własnym sumieniem i poczuciem przyzwoitości. Na to właśnie wskazują zakończenia powieści Chandlera – zawsze pesymistyczne, nawet jeśli

---

<sup>354</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 350.

<sup>355</sup> Raymond Chandler, list do Dale’a Warrena (7 stycznia 1945), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 261.

<sup>356</sup> Krzysztof Mętrak, *Chandler żywy* op. cit., s. 12.

bohaterowi jednak udało się kogoś uratować. Zwrócenie Merle Davis światu i wyzwolenie jej od tyranii i kłamstw pani Murdock w „Wysokim oknie” nie tylko nie przynosi oczyszczenia, ale jest podsumowane w ostatnim zdaniu, gdy Marlowe po raz kolejny zasiada do kolejnego problemu szachowego: „Akurat się nadajesz do tej Capablanki”<sup>357</sup>.

### **„Szantażyści nie strzelają”**

Ze względu na przynależność gatunkową, jednym z najistotniejszych elementów definiujących rzeczywistość kryminału jest rodzaj przestępstwa, z którym mierzy się bohater. Oczywiście najczęściej – o ile nie zawsze – ma on do czynienia z morderstwem, jak bowiem pisał Auden, jest ono największym wykroczeniem nie tylko przeciwko człowiekowi ale całemu społeczeństwu, które zobowiązane jest do wzięcia na siebie roli mściciela i nałożenia kary na sprawcę. Ta klarowna zasada sprawdzała się jednak tylko w ramach powieści analitycznej – w wypadku *hard-boiled fiction* społeczna władza sądenia i czynienia sprawiedliwości jest w ogóle zawieszona. Zabójstwo nadal pozostaje jednak najczęstszym przestępstwem. U Chandlera życie ludzkie jest wielką wartością, ale jednocześnie szarganą i lekceważoną. Z jednej strony Marlowe często nie decyduje się na wydanie policji sprawców, którzy mogliby zostać ukarani najcięższym wyrokiem, sam też zabija tylko raz, w „Głębokim śnie”. Z drugiej, częstotliwość padania martwych ciał prowadzi do obserwacji, że w świecie czarnego kryminału śmierć spowszedniała, stała się sposobem bycia i odzwierciedleniem brutalnej ideologii leżącej u fundamentów społeczeństwa. Rodzi się pytanie, czy to świat – zły z samej swej natury – produkuje złych ludzi, czy raczej to oni niszczą wszystko, co ich otacza. U Hammetta, zwłaszcza w „Sokole maltańskim”, świat był zepsuty przede wszystkim poprzez czyny poszczególnych postaci, które w pogoni z złudzeniem zatraciły swe człowieczeństwo. Chandler również nie ma wiele złudzeń co do natury ludzkiej i wydaje się, że w jego powieściach to właśnie ona – *en bloc* – jest źródłem wszelkich niegodziwości. Mechanizm ten jest jednak samozwrotny – u pisarza rzeczywistość jest podła również ze swej istoty, którą określa, między innymi, immanentny bezwład pozwalający na postępującą zgniliznę. Pierwszym, najpełniejszym odzwierciedleniem tych procesów i doskonałym produktem otoczenia staje się Carmen Sternwood, bezmyślna i podatna na grzech. Carmen nigdy nie była niewinna – podobnie jak uniwersum, w którym egzystuje. Jej choroba staje się jednym z symboli świata przedstawionego i trawiącego go zła. W późniejszych powieściach,

---

<sup>357</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 191.

gdzie pojawiały się bohaterki do niej bliźniacze, Chandler rezygnował już z takiego sposobu metaforyzowania rzeczywistości, być może uznając, że – choć trafny – jest zarazem zbyt oczywisty. Orfamay („Siostrzyczka”), najbliższa „ideałowi” ustanowionemu przez Carmen, nie jest już niezrównowazona i, choć z pewnością nie wszystko jest z nią w porządku, to genety jej zachowania nie można upatrywać w aberracjach psychicznych. Orfamay – zarazem wyrachowana i bezmyślna, bezlitośnie nastawiona na zysk – jest doskonałym i wyłącznym produktem świata w którym żyje. Jej najbardziej charakterystyczną i najistotniejszą cechą okazuje się jednak to, że nikogo nie zabija. Nie będąc morderczynią – Marlowe „Nigdy nie widział kobiety, która mniej niż ona przypominałaby lady Makbet”<sup>358</sup> – jest jednak dużo gorsza niż wiele innych postaci cyklu, które zadają śmierć.

Przyglądając się tej bohaterce można bowiem dojść do wniosku, że zabójstwo nie jest tym czynem, który najtrafniej definiuje świat przedstawiony powieści Chandlera. Określa go raczej powszechność zbrodni, jej funkcjonowanie jako przyjętego sposobu postępowania i narzędzia używanego do radzenia sobie z wszelkimi problemami. W serii przygód Marlowe’a inne przestępstwo znacznie celniej odzwierciedla choroby toczące rzeczywistość. Jednym z ulubionych wątków poruszanych przez pisarza, obecnym w jego twórczości już od pierwszego opowiadania – gdzie jest zasygnalizowane w tytule – i w prawie każdej powieści, jest szantaż. Dlaczego tak się dzieje? Morderstwa, nawet w takim natężeniu jak u Chandlera, są czymś zbyt oczywistym dla powieści kryminalnych (a przynajmniej ich przytłaczającej większości). Można im oczywiście nadać odmienne znaczenia wynikających zarówno z kwestii pozafabularnych (zauważalna i wyraźna jest różnica funkcji śmierci w powieściach analitycznych i *hard-boiled*), jak i rozmaitych motywacji oraz samego przebiegu zdarzenia. Paradoksalnie jednak, właśnie dlatego morderstwo nie podsumowuje Chandlerowskiego świata. Wszystkie szantaże są pod pewnymi względami do siebie podobne, podczas gdy opisane zabójstwa zawsze się od siebie różnią. Czym innym jest dramatyczna i heroiczna śmierć Harry’ego Jonesa z ręki bezwzględego Lasha Canino, czym innym samobójstwo Velmy Valento, mord z namiętności dokonany na Muriel w „Tajemnicy jeziora”, a czym innym przypadkowe zabicie człowieka przez nieznanego swej siły Malloya. Każdy z tych czynów, z którymi ma styczność Marlowe, jest inaczej motywowany i domaga się innego podejścia, na co detektyw – niespętany instytucjonalnymi procedurami – może sobie pozwolić. Wspólnym mianownikiem Chandlerowskiego uniwersum, w dużo większym stopniu niż krwawe morderstwo, okazuje się szantaż – przygotowany z premedytacją, celowo

---

<sup>358</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 7.

krzywdzący innych, przeprowadzany bez żadnego innego powodu i celu poza własnym zyskiem i żerowaniem na innych. Jest w świecie przedstawionym tak codzienny, że staje się opisującą go kategorią, a w ramach poszczególnych fabuł – powszechnie używanym instrumentem organizującym życie postaci i służącym spełnianiu ich ambicji. Częstotliwość jego występowania – dorównująca morderstwu – pozwalała też na wprowadzenie wielu postaci szantażystów oraz analizowaniu ich roli w ramach opisanych sieci powiązań i układów. Występek, przenikając wszystkie warstwy, staje się więc kolejnym sygnałem moralnego chaosu, w którym najważniejszym przejawem zła może być już nie odebranie życia, ale perwersja, szantaż bądź obojętność – zepsucie zostaje dodane do gwałtownej brutalności jako moneta obiegowa w świecie czarnego kryminału. Posługujące się nią postaci czasem ponoszą karę i giną, uśmiercone przez swe ofiary, lecz ich działania mają rozległe konsekwencje, wywierając na otoczenie wpływ większy niż zabójstwo. Tak dzieje się z Merle Davis, która zostaje poddana podwójnej presji: ze strony pani Murdock, obciążającej Merle winą za własną zbrodnię, oraz ze strony Vanniera, który – choć zna prawdę – za pieniądze bierze udział w wieloletnim, psychicznym dręczeniu Merle i usiłuje ją dodatkowo wykorzystywać. Sam fakt, że szantaż staje się przyczyną, dla której ktoś wcześniej niewinny, jak Leslie Murdock i Owen Taylor („Głęboki sen”) zabija, lub wierzy, że zabił (Merle, Betty Mayfield z „Playbacku”), wskazuje na nieuchronne rozprzestrzenianie się zła, bezradności i rozpacz w tym smutnym świecie. Chociaż Geiger w „Głębokim śnie”, Lindsay Marriott w „Żegnaj, laleczko”, Vannier w „Wysokim oknie” i Orrin Quest w „Siostrzyczce” umierają, ich miejsce zajmują jednak inni. Dlatego Orfamay Quest staje się bardziej godna potępienia niż Carmen i w równym stopniu może służyć za emblemat świata przedstawionego. Nawet jeśli formalnie nie popełnia żadnego przestępstwa, to jednak czerpie korzyść z wykorzystywania własnej siostry i nader lekko przyjmuje fakt, że dla powodzenia szantażu zginęło wiele osób. Klęską detektywa w konfrontacji z tą bohaterką jest to, że – podobnie jak Carmen – nie zmienia się ona pod wpływem wydarzeń, a jej sumienie jest odporne na wszystko. *Constans* jej charakteru zostaje zaznaczony w powtarzalności gestów – gdy po raz ostatni przychodzi do biura detektywa, stawia „torbę na biurku, a koniuszkiem palca przesuwając wzdłuż jego brzegu. Kiedy przyszła tu po raz pierwszy, też tak zrobiła”<sup>359</sup>. Po chwilowej zmianie, zainspirowanej bliskością Hollywood, w którym toczy się akcja „Siostrzyczki”, w finale również wygląd Orfamay wraca do nijakiego i purytańskiego stylu znanego z początku powieści. Podobnie jak infantylność Carmen, odmalowana w

---

<sup>359</sup> Ibidem, s. 217.

powracającym geście ssania kciuka, także hipokryzja i samozadowolenie Orfamay pozostają nienaruszone.

Równie znacząca, wręcz symboliczna okazuje się postać gangstera Eddiego Marsa z debiutanckiej powieści Chandlera. Mimo że jego rola w rozgrywających się wydarzeniach nie jest akcentowana w żaden szczególny sposób i może umknąć uwadze, niewątpliwie to on okazuje się najważniejszym graczem i ważnym przeciwnikiem Marlowe'a. Choć to Arthur Gwynn Geiger jest człowiekiem szantażującym Sternwoodów – a także innych ludzi, klientów jego przybytku z fotografiami pornograficznymi – jednak funkcjonuje on jedynie jako katalizator wydarzeń, podrzędna postać szybko wyeliminowana z fabuły. Za nim stoi ktoś dużo potężniejszy i budzący ambiwalentne uczucia, szara eminencja działająca po niewłaściwej stronie prawa, choć jedyne nieprawne działanie, o którym mówi się w powieści wprost, to prowadzenie Las Olindas, nielegalnego klubu z hazardem. To przewinienie samo w sobie jest jednak mało istotne – zarówno w porównaniu z innymi zbrodniami, jak i w oczach Marlowe'a. Gdyby akcja powieści była osadzona w latach dwudziestych XX wieku, detektyw miałby zapewne podobny stosunek do prohibicji, traktując ją jako absurdalne prawo dające gangsterom szansę na milionowe zyski. Chandler nigdy jednak nie wplótł podobnego motywu w żadną ze swoich fabuł. Jeśli już, to wołał pokazywać zniszczenie wywołane innym zgubnym nałogiem, czyli alkoholem, co jest szczególnie widoczne w „Długim pożegnaniu”, choć nadal pozostaje wątkiem pobocznym. Hazard, nie tylko w debiutanckiej powieści, ale też w „Żegnaj, laleczko”, pełni raczej funkcję kamuflującą, jest zasłoną dla innych, bardziej moralnie naganych działań i kontaktów przestępczego imperium. W „Głębokim śnie” to właśnie Mars stoi za biznesem Geigera, choć powiązania te są trudne do uchwycenia i balansujące na granicy legalności. Rola gangstera zostaje ujawniana stopniowo, wraz z rozwojem intrygi i powiększającą się wiedzą detektywa. Ostatecznie okazuje się, że gangster – na prośbę Vivian, zdecydowanej za wszelką cenę chronić siostrę i ojca – zlecił nie tylko ukrycie ciała Regana, tuszowanie jego śmierci przy udziale własnej żony, ale też zrobił to wszystko, by móc przez długie lata szantażować Sternwoodów. Jednocześnie jego status pozostaje problematyczny, przede wszystkim ze względu na sposób załatwiania tych spraw. Na tę ambiwalencję wskazuje, między innymi, pierwszy opis postaci Marsa, dość dosłownie lokujący go w świecie przedstawionym:

„Był szary od stóp do głów [...] miał szarą koszulę i dwurzędowy garnitur z miękkiej, pięknie skrojonej flaneli. Widząc Carmen, zdjął szary kapelusz, odsłaniając siwe włosy, tak cienkie, jakby przesiano je przez gazę”<sup>360</sup>.

Mars jest tu nie tyle szarym, nijakim człowiekiem, ile szarą eminencją. Jednocześnie, taki kolor jego stroju literalnie odpowiada usytuowaniu pomiędzy dobrem a złem, czernią a bielą. Mars – podobnie jak Liard Brunette z „Żegnaj, laleczko”, Alex Morny z „Wysokiego okna”, „Beksa” Moyer z „Siostrzyczki” i, trochę niepasująca do powyższego zestawu, Orfamay Quest – jest postacią funkcjonującą na granicy prawa, bezwzględnie korzystającą z upodlenia oraz determinacji innych. Dzięki swojej pozycji bohaterowie ci nie ponoszą odpowiedzialności za to, co inicjują, nadzorują i z czego czerpią korzyści. Wprawdzie Moyer zostaje zabity, lecz nie jest to moralną konsekwencją jego czynów, lecz rezultatem intrygi miłosnej. Jego śmierci nie można więc postrzegać w kategoriach kary, nawet symbolicznej. O takich ludziach w „Żegnaj, laleczko” mówi się wprost: „Przestępcza elita [...] nie dotarła na szczyt po trupach. Dostali się tam, bo mieli jaja i głowę [...] Ale przede wszystkim są ludźmi interesu”<sup>361</sup>. Podobnie jak pozostali gangsterzy z prozy Chandlera, Mars stoi za wieloma przestępstwami, zawsze jednak jest z nimi powiązany w sposób omalże nieuchwytny, który – przy odrobinie dobrej woli, wykazywanej chociażby przez Monę Mars – pozwala wierzyć, że „Nie jest [on] tego rodzaju człowiekiem”<sup>362</sup>. Sam nie brudzi sobie rąk nieczyją krwią, ponieważ od tego ma ludzi wykonujących wszystkie jego polecenia. Taka hipokryzja budzi dodatkowy sprzeciw detektywa:

„To dorabianie ideologii. Kiedy się raz złamie prawo, już się z tej drogi nie schodzi. Pani myśli, że on jest tylko hazardzistą. A ja, że handluje pornografią i kradzionymi samochodami, że jest szantażystą oraz zleceniodawcą zabójstw, przekupującym skorumpowanych gliniarzy”<sup>363</sup>.

Ze względu na swoje oddanie i zaślepienie, Mona, mimo epizodyczności tej postaci, staje się istotna dla Marlowe’a i to jej poświęcone jest ostatnie zdanie powieści: „[Dwie podwójne szkockie] sprawiły tylko, że pomyślałem o Srebrnej Peruczce, której miałem już nigdy więcej nie zobaczyć”<sup>364</sup>. Z jednej strony podziwiał ją i jej oddanie Marsowi – „Dlaczego [to zrobiłam]? Żeby udowodnić Eddiemu, że byłam gotowa zrobić wszystko, czego sobie życzył

---

<sup>360</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 91.

<sup>361</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Beata Cendrowska, Wrocław 2008, s. 202.

<sup>362</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 249.

<sup>363</sup> Ibidem, s. 249.

<sup>364</sup> Ibidem, s. 295.

[...] Kocham go<sup>365</sup> – a z drugiej jest rozczarowany, że taki akt poświęcenia wynika z miłości do człowieka, który nie jest go wart. Marlowe jest też świadom, że Mona to jedna z tych kobiet, których nie dane mu będzie uratować – tym razem właśnie od źle ulokowanej miłości.

Najbardziej gorzka refleksja, wiążąca się z postacią wszechwładnego gangstera, po raz kolejny odsyła do relacji Marlowe-generał Sternwood. W finale „Głębokiego snu” metaforycznym spadkobiercą Sternwooda – umierającego „króla” – nie okazuje się ani detektyw, poddający się rezygnacji i godzący z rzeczywistością, ani jego *alter-ego*, czyli Rusty Regan. On również, jako były dowódca oddziału IRA, jest reprezentantem przebrzmiałego świata i minionych, straceńczych walk. W miejsce generała, Marlowe’a i Regana, „Rosłego Irlandczyka [...] o kręconych włosach, smutnych oczach i uśmiechu szerokim jak Wilshire Boulevard<sup>366</sup>”, przychodzą Mars i jemu podobni królowie podziemia, kamuflujący się jako właściciele klubów, elegancy, sprawni, opanowani, efektywnie działający na wszystkich poziomach struktury społecznej i w ten sposób ją zatruwający. Zwinnie lawirują między prawem a bezprawiem, co paradoksalnie zbliża ich do Marlowe’a i wszystkich detektywów z czarnych kryminałów. Dlatego jest to jedna z nielicznych grup postaci, które detektyw traktuje jako równe sobie. Zapewne to szczególne powinowactwo staje się powodem, dla którego nie wszyscy z nich zostają opisani równie gniewnie, jak Mars, który zresztą – dopóki nie ujawni się jego cała rola – także sprawia wrażenie niegroźnego. „Usta [Brunette’a] wyginał koci uśmiech”, ale Marlowe „lubi koty<sup>367</sup>”. Z kolei „Beksa” Moyer, szef mafii, to cichy i spokojny, szczupły mężczyzna ze smutnymi oczami, który – ze sprawcy, którym był w przedakcji – na drodze do nowego życia staje się ofiarą miłości, szantażu a wreszcie zbrodni. Marlowe rozumie tych ludzi, ich tok myślenia, instynkty i kalkulacje, beznamietność i spokój wynikający z obcowania ze złem, a także z inspirowania tego, co w innych najgorsze. Jest ich odbiciem stojącym po drugiej – właściwej – stronie nie tyle prawa, ile moralności i honoru.

Inną ważną grupą bohaterów drugiego i trzeciego planu, ale jednak istotnych ze względu na swoją opozycyjność wobec tego, co reprezentuje Marlowe, są mężczyźni żyjący z kobiet. Są to utrzymankowie, piękni chłopcy nie cofający się przed zdradą i szantażem, ale pozbawieni odwagi. Postaci te, takie jak Vannier z „Wysokiego okna”, Chris Lavery z „Tajemnicy jeziora”, Lindsay Marriott w „Żegnaj, laleczko”, a zwłaszcza Larry Mitchell z

---

<sup>365</sup> Ibidem, s. 250.

<sup>366</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>367</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Beata Cendrowska, op. cit., s. 209.

„Playbacku”, mieszkają w „Pokojach, gdzie wszystko się może zdarzyć z wyjątkiem pracy”<sup>368</sup> i tym samym – oraz przez wykorzystywanie bogatych, znudzonych kobiet – realizują scenariusz życiowy całkowicie odrzucony przez Marlowe’a. Zaslugują przez to na jego potępienie wzmocnione faktem, że w większości parają się także szantażem: „Człowiek, który żyje z kobiet zawsze je szantażuje, chociaż nigdy nie pada słowo szantaż”<sup>369</sup>. Ci sprytni, lecz bezmyślni uwodziciele bez wyjątku kończą źle (w przeciwieństwie do pozostałych typów postaci), co dodatkowo wzmocnia związany z nimi negatywny przekaz.

### **„Rozgłos. Po prostu rozgłos. Każdy lepszy niż żaden”<sup>370</sup>**

Światem przedstawionym powieści Chandlera rządzą pozorne wartości, takie jak pieniądź i sława, blichtr i przepych, spychając wszystko inne na bardzo odległy plan: „Zorganizowana przestępczość to po prostu brudna strona każdego nieuczciwie zarobionego dolara. – A jaka jest jego czysta strona? – Nie wiem, nigdy jej nie widziałem”<sup>371</sup>. U Chandlera, co łączy go z innymi twórcami czarnych kryminałów, zwłaszcza z Jamesem M. Cainem, wszystko to związane jest z kosztami rozwoju (niekiedy specyficznie pojmowanego) Stanów Zjednoczonych, wiary w amerykański sen oraz – wynikającą z niej – zażartą walką o awans społeczny. O ile twórców Złotego Wieku interesowało literackie odzyskiwanie i „zamrożenie” w schematycznych fabułach przedwojennego, wyobrazonego Edenu, o tyle autorów *hard-boiled* pociągało obrazowanie piekła otaczającej ich rzeczywistości. Prozę Chandlera przenika więc świadomość raj utraconego, przeoczonej szansy i wymykającego się szczęścia. Pisarz „Koncentrował się na bezpośrednich następstwach [amerykańskiego] snu”<sup>372</sup>, a także na jego źródłach. Biorąc pod uwagę ten aspekt jego twórczości oraz szeroką panoramę środowisk, z których wywodzą się postacie, na cały cykl przygód Marlowe’a można patrzeć jak na specyficzną „komedię ludzką” – wielką historię awansu społecznego, jego przyczyn i konsekwencji. Temat ten, obejmujący wszystkie opowiadania, powieści a także – zawarte w listach i esejach – prywatne spostrzeżenia pisarza, można uznać za „spinający” wszystkie linie fabularne, wątki i postacie pojawiające się w prozie Chandlera. Uniwersalne dążenie do awansu jest fundamentem dla innych wątków – szantaży, morderstw, wszelkiej przestępczości, nadużywania władzy i korupcji w policji, nieudanych związków

---

<sup>368</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., s. 54.

<sup>369</sup> Raymond Chandler, *Playback*, op. cit., s. 102.

<sup>370</sup> Raymond Chandler, *Szantażyści nie strzelają*, op. cit., s. 35.

<sup>371</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 340.

<sup>372</sup> R.W. Lid, *Philip Marlowe Speaking*, [w:] *The Critical Response to Raymond Chandler*, op. cit., s. 44.

uczuciowych. W tym kontekście Chandler planował również fabułę ostatniej powieści, której przedmiotem mogła być (jak wynika z listów) obrona Marlowe'a przed wszystkim, co niosło ze sobą małżeństwo z córką miliardera.

Najwyższy szczebel drabiny sukcesu zajmuje zorganizowana przestępczość i jej liczne hierarchie, obejmujące także działających w jakimś stopniu legalnie potężnych biznesmenów, takich jak Harlan Potter i pan Kinsolving. Ich potęga daje z kolei możliwość wywierania półoficjalnych wpływów na policję, urzędy, politykę, wymiar sprawiedliwości, prasę. Tak zwani zwykli ludzie też chcą skorzystać, ugrać i zatrzymać dla siebie to, co spadnie z pańskiego społu. Policjanci i politycy są gotowi zaprzedać się w drodze na szczyt, a elity nowego społeczeństwa – upojeni wysoką pozycją nowobogaccy – za wszelką cenę bronią się przed ponownym upadkiem w dół. Chandler nie pomija też – co szczególnie istotne – władców masowej wyobraźni, czyli środowiska Hollywoodu. W opozycji znajduje się też oczywiście Marlowe, a także kilku porządnych ludzi, w tym policjantów, których spotyka na swojej drodze. W stworzonym przez Chandlera świecie ich wewnętrzna uczciwość pozbawiona jest jednak większego znaczenia, ponieważ – w przeciwieństwie do bohatera, który porzucił posadę w biurze prokuratora okręgowego – zawsze są częścią jakiejś instytucji, większych całości funkcjonujących według reguł niewynikających ani z poczucia sprawiedliwości, ani z litery prawa.

Równie ważnym motywem związanym z pogonią za amerykańskim wzorem sukcesu była imigracja do Kalifornii oraz próby zrobienia i utrzymania kariery w Hollywood. Pojawia się on już w debiutanckim opowiadaniu „Szantażyści nie strzelają”, a w całości jest mu poświęcona najsmutniejsza chyba książka Chandlera, czyli „Siostrzyczka”. Stanowi ona wczesny wkład w nurt tak zwanej „Hollywood novel” – powieści hollywoodzkiej rozgrywającej się w Los Angeles i obierającej za temat mechanizmy działania przemysłu filmowego oraz jego wpływ na związanych z nim ludzi. Pisarze, chcący uchwycić i opisać istotę Hollywoodu, portretowali wszystkie znane im poziomy wtajemniczenia, poczynając od tak zwanych „mogołów”, czyli potężnych szefów wytwórni i producentów, poprzez gwiazdy, reżyserów i scenarzystów, a kończąc na kręgach najniższych, dopiero aspirujących do sukcesu. W tych środowiskach rozgrywa się akcja najsłynniejszych powieści nurtu: „Ostatniego z wielkich” (1941) Francisca Scotta Fitzgeralda, którego bohater, Monroe Stahr, wzorowany był na Irvingu Thalbergu, wszechwładnym dyrektorze produkcji w MGM, „What Makes Sammy Run?” (1941) Budda Schulberga o błyskotliwej karierze, którą „po trupach” robi chłopiec na posyłki, zostając rozechwytywanym scenarzystą, a także „Dnia szarańczy” (1939) Nathaniela Westa, opowiadającego o najmniej znaczących ludziach Hollywood,

statystach, najemnych pracownikach technicznych i początkujących aktorkach. Fitzgerald został zresztą przywołany u Chandlera, na kartach „Długiego pożegnania”, jako „Największy pisarz alkoholik od czasów Coleridge’a, tworzącego pod wpływem narkotyków”<sup>373</sup>. Genezę tego rodzaju powieści stanowiły przede wszystkim własne doświadczenia ich autorów. Hollywood często sięgało po znanych pisarzy, których nazwiska miały nie tylko przyciągnąć bardziej wyrafinowaną publiczność i zaspokoić snobizm pozostałej części, ale też legitymizować produkcje jako ambitne, artystyczne przedsięwzięcia.

Praca w Hollywood okazywała się tyle wyczerpująca – artystycznie, emocjonalnie i fizycznie (ze względu na alkoholowy i towarzyski tryb życia) – co dająca możliwość fascynujących obserwacji bardzo specyficznego środowiska. Wielu pisarzy (a także zawodowych scenarzystów) przelewało te doświadczenia na papier. Chandler, który również był związany zawodowo z przemysłem filmowym, w 1946 roku napisał, że „Hollywood to wielki temat do powieści – największy chyba z tematów dotąd nie wyzyskanych”<sup>374</sup>. Charakterystyczne, że swoją – co sam przyznawał – najbardziej gorzką książkę, „Siostrzyczkę”, napisał już po wejściu w to środowisko. W 1946 roku, gdy – jak wynika z listów – prawdopodobnie zaczął nad nią pracować, sprzedał już prawa do adaptacji kilku swoich powieści, był nominowanym do Oscara<sup>375</sup> (współ)autorem paru scenariuszy, w tym adaptacji „Podwójnego ubezpieczenia” Jamesa M. Caina i *Błękitnej Dalii* (*The Blue Dalia*, 1946, reż. George Marshall), a także autorem złośliwego, ale też wiarygodnie i z zaangażowaniem napisanego eseju „O pisarzach w Hollywood”<sup>376</sup>. W 1948 roku opublikował kolejny, nawet bardziej sarkastyczny: „Noc oscarowa w Hollywood”<sup>377</sup>. Wiedział już o świecie filmu wystarczająco wiele, żeby napisać powieść, której akcja rozgrywałaby się właśnie w tym środowisku, trafnie oddając rozdwojenie lśniącej doskonałością, lecz sztucznej fasady – ekranu i medialnych przekazów – oraz zakulisowych realiów. Według niektórych autorów, takich jak Maurice Zolotow, biograf Billy’ego Wildera<sup>378</sup>, Chandler – przede wszystkim w artykułach – skrzywdził Hollywood i okazał niewdzięczność ludziom, którzy go tam cenili i szanowali. Faktycznie – warunki, na jakich pracował, często były wyjątkowe i znacznie przewyższały to, co oferowano innym scenarzystom. Zolotow, zajmujący się twórczością Wildera (i bardzo wyraźnie go wielbiący) a nie Chandlerem, najwyraźniej nie

---

<sup>373</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 106.

<sup>374</sup> Raymond Chandler, list do Alfreda A. Knopfa (12 stycznia 1946), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 154.

<sup>375</sup> Pierwszą nominację za *Podwójne ubezpieczenie* otrzymał (wraz z Billym Wilderem) w 1945 roku, drugą w 1947 roku za *Błękitną Dalię*.

<sup>376</sup> Raymond Chandler, *O pisarzach w Hollywood*, [w:] *Mówi Chandler*, op. cit.,

<sup>377</sup> Raymond Chandler, *Noc oscarowa w Hollywood*, „Forum” 2004, nr 9.

<sup>378</sup> Por. Maurice Zolotow, *Billy Wilder in Hollywood*, Limelight Editions, New York 1996, s. 111-125.

dostrzegł jednak, że stosunek pisarza do Hollywood, wyrażony w prozie i esejach, również jest pewnego rodzaju literackim projektem. Niewątpliwie wywodził się on z rzeczywistości – Chandler odmalował atmosferę podobną do uchwyconej przez innych autorów powieści hollywoodzkich. Na szczególną i najczęściej uzasadnioną frustrację scenarzystów wskazują także historycy<sup>379</sup> badający tę tematykę i świadomi jej wielkiej złożoności, również psychologicznej. Problematyczna była, między innymi, konieczność radzenia sobie z zupełnie innym niż w wypadku literatury charakterem procesu twórczego, systemem pracy i stosunkiem do jego rezultatów. Hollywood jest więc dla Chandlera (i nie tylko) tworzywem, z którego buduje on kolejną – równą przestępczości, chorobie, rozwiąłości – metaforę świata.

Temat „fabryki snów” – rozproszony w pojedynczych zdaniach, sytuacjach, luźno rzuconych uwagach – pojawia się właściwie w każdej powieści Chandlera (a wcześniej w wielu opowiadaniach). Hollywood i Los Angeles były w jego oczach siedliskiem zmarnowanych marzeń i upadłych aniołów, zdegradowanym przez bohaterów, którzy nadal niszczą nie tylko samo miasto, ale też kolejnych ludzi, przyciąganych uwodzicielskim, nieodpartym urokiem sławy i pieniędzy. Chandler w swojej prozie czyni Hollywood symbolem hedonizmu i centrum zepsucia świata przedstawionego, dając tym samym wyraz własnym fascynacjom i rozczarowaniom. Podobnie jak w wypadku innych zjawisk niosących z sobą prawdę o rzeczywistości – takich jak przestępczość, bogactwo, szantaż – Chandlera interesuje zarówno wywierany przez fabrykę snów wpływ, jak i jego zakres. Zadaje sobie pytanie, czym stają się filmowe gesty i kwestie, gdy przywłaszczają je sobie przeciętni ludzie zasiedlający karty powieści. Przemieszane z codziennymi, „ulicznymi” realiami, stają się one wyblakłym, dalekim echem swej ekranowej wspaniałości, ukazanej też jedynie w ograniczonym zakresie. Gangsterzy małego kalibru, jak Joe Brody z „Głębokiego snu”, ze stwarzającego sztuczne światy kina uczą się, jak stać się tym, kim chcą być: „W jego głosie pobrzmiwała wypracowana niedbałość twardziela z filmu. Właśnie z filmów wszyscy się tego nauczyli”<sup>380</sup>. Choć Chandler niewątpliwie lubił kino i – mimo wszystko – bardzo pociągała go przynależność do tego środowiska, to jedyne pozytywne uwagi na ten temat wygłaszał bądź notował prywatnie. W jego powieściach, w jakimś stopniu wyolbrzymione, zdemonizowane Hollywood – metafora zła – służy zarówno jako portret rzeczywistości, jak i przykład współczesnego Babilonu. Jest też oczywiście źródłem tandetnych imitacji. Przede wszystkim jednak samo produkuje ordynarny blichtr, niezachowujący nawet pozorów sztuki i niszczący resztki tego, co wartościowe. Los Angeles, jako siedlisko zepsucia, zaraża ludzi

---

<sup>379</sup> Por. Ian Hamilton, *Writers in Hollywood 1915-1951*, Carrol & Graff Publishers, New York 1991.

<sup>380</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 104.

swym fałszywym blaskiem na wiele sposobów. Przyciąga przestępców i naciągaczy, bogacących się na szantażach, oszustwach i półlegalnych interesach, obejmujących narkotyki, prostytutkę: „Każdy wie, że istnieje taki biznes [pornografia]. Hollywood to w sam raz miejsce, żeby mógł się rozwijać”<sup>381</sup>. Ponieważ nie było już tajemnicą, że do annałów historii kina przejdą nieliczni, wszyscy inni – dla pozoru sukcesu i z lęku przed upadkiem na sam dół drabiny społecznej – chcą się już jedynie utrzymać na powierzchni. Muszą oddawać to, co im pozostało, czyli ciała, intymność i życie – w Kalifornii przehandlować bowiem można wszystko, co z goryczą konstatuje Marlowe: „Wyszedłem na zewnątrz w nocne powietrze, którego nikt jeszcze nie zaczął sprzedawać. Ale na pewno wielu ludzi zastanawia się, jak to zrobić. Na pewno w końcu coś wymyślą”<sup>382</sup>. W „Szantażyści nie strzelają”, początkująca gwiazdka, Rhonda Farr i jej agent pozorują szantaż, a nawet porwanie, byle tylko utrzymać zainteresowanie prasy i zdobyć nowy kontrakt z wytwórnią. Podobną fabułę ma opowiadanie „Wpadka na Noon Street”, gdzie znany gwiazdor, John Viduary – „Ciemnowłosa, ujmujący i romantyczny” posiadacz „najszlachetniejszego profilu w całym Hollywood”<sup>383</sup> – nie cofa się przed sfingowaniem szantażu, również w celu podtrzymania uwagi. Raz zdobyta pozycja nie oznacza w tak wewnętrznie zhierarchizowanym środowisku. Ludzie zaciekle bronią więc tego, co osiągnęli – jak w „Siostrzyczce” zauważa Marlowe: „Jeśli w Hollywood nie masz numeru telefonu z Crestview, to znaczy, że jesteś przybłądą”<sup>384</sup>. Można też sprzedawać innych i ich prywatność. Tak robi rodzeństwo Questów, Orrin i Orfamay, które przyjeżdża z Kansas do Kalifornii tylko po to, by szantażować swoją siostrę i początkującą aktorkę, Mavis. Jest ona postacią, poprzez którą detektyw zyskuje akces do zamkniętego świata filmu i wkracza zarówno do gabinetów decydentów, jak i na plan zdjęciowy. Kulisy tego stylu życia skrywają nie tylko powiązania ze światem przestępczym – punktem wyjścia dla intrygi „Siostrzyczki” jest romans Mavis z gangsterem chcącym ukryć swą tożsamość – ale i wiele innych wątpliwych moralnie działań. Dla Chandlera Hollywood jest zatem niejako *pars pro toto* całego znanego mu świata – jego wiernym odpowiednikiem, skupiającym i powielającym wszystkie naganne mechanizmy.

Obok Marlowe’a, centralnymi bohaterkami są tu przyrodnie siostry Mavis i Orfamay oraz Dolores, a każda z nich reprezentuje inny wariant losów naznaczonych syndromem Los Angeles. Hollywoodzkie napiętnowanie Orfamay i Orrina kończy się utratą wszelkich

---

<sup>381</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>382</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 77.

<sup>383</sup> Raymond Chandler, *Wpadka na Noon Street*, przeł. Robert Ginalski, [w:] idem. *Szantażyści nie strzelają*, op. cit., s. 154.

<sup>384</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 65.

ludzkich odruchów, wywołaną chciwością i nienawiścią – żadne z nich, a szczególnie siostra, nie potrafi wybaczyć Mavis sukcesu. Złość jest bezinteresowna, wynika z zazdrości – „Proszę ode mnie nie oczekiwać, że będę ją nazywać Mavis Weld. Nigdy!”<sup>385</sup> – i prowadzi do prostej konkluzji. Skoro Questowie nie potrafią osiągnąć tego, co ich przyrodnia siostra, to przynajmniej wymuszą na niej zysk także dla siebie. Nawet jeśli nie udałoby im się zdobyć pieniędzy, to i tak zyskaliby satysfakcję ze zniszczenia jej kariery – wypracowanej z trudem, a mimo to nadal kruchej: „Żadnych dużych pieniędzy, żadnego basenu z podświetlaną wodą, żadnych platynowych nerek, żadnego nazwiska na neonach”<sup>386</sup>. Utrzymanie sukcesu i pozycji społecznej okazuje się jednak warte wszelkiej ceny, co sygnalizowało już debiutanckie opowiadanie. Mavis jest jednak nie tylko kolejną – po Rhondzie Farr i Johnie Viduarem, ale też Lindzie Conquest i Velmie Valento – postacią obrazującą to, co trzeba zrobić i przez co przejść w niepewnej drodze na szczyty. Panujące tam mechanizmy ucieleśniają agenci i producenci, w których rękach spoczywa prawdziwa władza, odgradzona od przeciętności strażnikami w postaci onieśmielających sekretarek o głosach, „które mogłyby posłużyć za rozpuszczalnik”<sup>387</sup>, zimnoniebieskich oczach i „uśmiechach numer pięć z gatunku ostrej brzytwy”<sup>388</sup>. Ludzie, przed którymi strzegą one swych władców, wykazują się na ogół niemałą determinacją, jednak większości z nich nigdy nie jest dane „Zobaczyć tej części [Hollywood], którą pokazują w kinie”<sup>389</sup>.

Faktyczna nieistotność tego, co dzieje się na planie filmowym, pomiędzy aktorami, reżyserami, scenarzystami, również jest zawarta w powieści i podkreśla charakter Hollywood jako bezdusznej maszyny. Służy ona jedynie produkowaniu pieniędzy, a ludzie są w niej traktowani jak towar oraz inwestycje, warte – bądź nie – określoną ilość pieniędzy. Prawdziwa władza, w Chandlerowskim uniwersum porównywalna jedynie z wpływami gangsterów i polityków, jest dzierzona przez ludzi takich jak wszechwładny agent Sheridan Ballou i szef wytwórni, Jules Oppenheimer. Ten pierwszy uosabia nerwowy, arogancki profesjonalizm – „Pracuje dwadzieścia godzin na dobę i nadal ma zaległości”<sup>390</sup> – równoznaczny z władzą, czyli poczesnym miejscem wśród najnowszej arystokracji amerykańskich elit:

---

<sup>385</sup> Ibidem, s. 219.

<sup>386</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>387</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>388</sup> Ibidem.

<sup>389</sup> „You can live a long time in Hollywood and never see the part they use in pictures”, Raymond Chandler, *Little Sister*, [w:] idem *Later Novels & Other Writings*, The Library of America, New York 1995, s. 292.

<sup>390</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 103.

„Po chwili mężczyzna na sofie powoli podniósł rękę, z której zwisał papieros. Włożył go niedbale do ust i zaciągnął się z bezgranicznym rozleniwieniem znużonego arystokraty gnuśniejącego w zrujnowanym zamku”<sup>391</sup>.

Ten konkretny „zamek” bynajmniej się jednak nie rozpada, wręcz przeciwnie – rozwija się bardzo prężnie, właśnie dzięki ludziom takim, jak pływający się w luksusie Ballou. Już znalezienie się w cieniu jego wspaniałości jest przepustką otwierającą wszelkie drzwi:

„Panna Grady posłała mi uśmiech zarezerwowany na sobotnie wieczory. Panna Vane uśmiechnęła się promiennie na sam mój widok. Rozmawiałem przez czterdzieści minut z samym szefem. Byłem dla nich niczym ósmy cud świata”<sup>392</sup>.

Podobnie jest z Julesem Oppenheimerem, wzorowanym na znanych Chandlerowi osobiście lub z opowieści szefach wytwórni i producentach. Oppenheimer to – dla swoich podwładnych – postać prawie boska w swej niedostępności,omalże ocierająca się o mityczność. Jak mówi jeden z pracowników: „Pracuję tutaj od pięciu lat i jeszcze nigdy nie miałem okazji z nim porozmawiać”<sup>393</sup>. Podczas przypadkowego spotkania z detektywem, Oppenheimer nie wydaje się jednak odpowiadać takiemu wizerunkowi. Jest starszym, dobrotliwym panem skoncentrowanym nie na biznesie, a już tym bardziej nie na sztuce, ale na trzech hodowanych przez siebie bokserach i „fascynującej” – zawsze takiej samej – kolejności, w której sikają. Jego łagodność i nieszczególna bystrość są jednak złudne. I on, i Ballou okazują się bowiem ludźmi, którzy mogą sobie pozwolić na wszelką ekscentryczność, nie tylko dlatego, że branża filmowa nie jest już w stanie niczym ich zaskoczyć. Oppenheimer stwierdza wręcz, że tylko w przemyśle filmowym „Można popełnić wszystkie możliwe błędy i nadal zarabiać forszę”. Gdy jednak Marlowe komentuje, że jest też zapewne jedyną, gdzie można mieć „trzy psy sikające po biurku”, zostaje poprawiony, że „Trzeba mieć jeszcze tysiąc pięćset sal kinowych”<sup>394</sup>. Żaden z nich, ani agent, ani producent, nie muszą bezpośrednio demonstrować swojej władzy – mają od tego sekretarki, ludzi na posyłki i ściany biur. Ich prawdziwa władza jest zakulisowa, podobnie jak ich rola w świecie filmu. O tym, w jaki sposób – dalece wykraczający poza możliwości Marlowe’a – zostaje zatuszowana sprawa Mavis Weld (romansu z gangsterem a zwłaszcza jej udziału i wiedzy o jego nagłej

---

<sup>391</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>392</sup> Ibidem, s. 115.

<sup>393</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>394</sup> Ibidem, s. 118.

śmierci), detektyw dowiaduje się w biurze prokuratora okręgowego, gdy pociągnięto już za wszystkie niezbędne sznurki i to wysoko ponad głowami zainteresowanych.

Portret fikcyjnego Ballou jako agenta zostaje uzupełniony zgryźliwymi refleksjami zawartymi w artykule „Dziesięć procent życia” opublikowanego w „The Atlantic Monthly”. Chandler napisał go pod wpływem własnych doświadczeń z agentami literackimi, którzy – według słów pisarza – oceniają każdego tylko i wyłącznie na podstawie oczekiwanych zysków. Oczywiście obserwacje Chandlera były na tyle zróżnicowane, a pomoc agenta niezbędna, że obraz ten – a zwłaszcza w połączeniu z powieściami – również należy postrzegać jako pewien konstrukt. Z jednej strony oparty na faktach, ponieważ w eseju zostają opisane nie tylko reguły działania tej branży, ale też kierujące nią wartości (finansowe) i oczekiwania, z drugiej – zbudowany na osobistych przemyśleniach Chandlera, który nie chciał zaakceptować ani jednoznacznie wymiernego stosunku do sztuki, ani tego, że pisarz/twórca zawsze znajdował się na samym końcu listy płac.

Działanie podobnego mechanizmu w Hollywood powoduje utratę złudzeń u tych, którzy go rozumieją, a zatem jest współodpowiedzialne za rodzenie się cynizmu, prowadzącego daleko poza granice prawa. Mavis nie ma złudzeń co do świata, w którym się znajduje, rozumie też panujące w nim zasady. Marlowe, który tylko w tej jednej części swych przygód udaje się do kina, obserwuje, że „Mavis Weld grała rolę drugoplanową i wyraźnie się ukrywała. Była dobra, ale mogła być dziesięć razy lepsza”<sup>395</sup>. Gdy detektyw przychodzi na plan jej kolejnego filmu, staje się świadkiem dialogu ilustrującego działanie hierarchii w praktyce:

„Zrobiła to dobrze, ale mogło być lepiej. – Kochana, gdybym zrobiła to choć trochę lepiej – powiedziała Mavis Weld bez zająknięcia – ktoś mógłby nazwać to grą aktorską. A ty przecież nie chciałaś, żeby coś takiego wydarzyło się w twoim filmie, prawda?”<sup>396</sup>.

Mavis zgadza się jednak na wiele – nie tylko na swoje miejsce w Hollywoodzkim szeregu. Akceptuje także żądania swego brata-szantażysty, ponieważ powoduje nią lęk przed powrotem do prowincjonalnego życia, od którego uciekła, towarzystwa macochy oraz przyrodniego rodzeństwa, Orrina i Orfamay, reprezentujących najgorsze z możliwych cechy właściwe parweniuszom. Z drugiej strony, spośród wszystkich postaci kobiecych w prozie Chandlera, Mavis jest najbardziej podobna do Marlowe’a. Być może to właśnie jest powodem

---

<sup>395</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>396</sup> Ibidem, s. 122.

nagłej wolty w postępowaniu tej postaci i jej oceny w oczach detektywa. W finale Mavis jest bowiem gotowa przyznać się do zbrodni, o której popełnienie posądza Orfamay. Bardziej prawdopodobne jest jednak inne wyjaśnienie jej finałowych motywacji, wynikające przede wszystkim z nastroju powieści i sposobu opisywania Hollywood. Gdy Mavis decyduje się pokazać, że „może zniszczyć sama siebie”<sup>397</sup> i broni się przed pomocą, oferowaną jej przez Marlowe’a, nie powoduje nią sentyment dla rodziny i wspomnień prowincji. Robi to dlatego, że przygniata ją ciężar Hollywood. Do wiejskiego życia nie ma powrotu, nie jest ono zresztą sielską oazą, lecz miejscem skażonym przez mrzonki wielkiego świata. Rodzi ono potwory takie jak Orfamay i Orrin oraz ich matka – zaściankowa wersja pani Murdoch z „Wysokiego okna”. Podobnie jak ona, również pani Quest usiłuje trzymać swoje dzieci na uwięzi hipokryzji. Powoduje to, że Orrin – z fatalnymi dla wszystkich skutkami – wprawia w ruch całą akcję, motywowany przede wszystkim chęcią „Osłodzenia sobie życia i wpuszczenie do niego światła. Niekoniecznie tego samego, które wpada przez kruchtę kościelną”<sup>398</sup>. Mavis ugina się więc pod ciężarem nastroju panującego w powieści, ponieważ jest jednak inwestycją i częścią przygniatającego ją mechanizmu, zostaje uratowana staraniami wszechmocnego magnata, Oppenheimera. Przykłada się do tego też Marlowe, który jako jedyny działa bezinteresownie. Mavis nie idzie drogą zepsucia, jako jedynej udaje jej się porzucić poprzednią tożsamość – na zawsze przestaje być Leilą z Kansas – choć i ten finał ma gorzki posmak. Bohaterka – zawsze rozpamiętując koszty swego sukcesu – może wrócić już tylko w objęcia świata, który nie da jej szczęścia. Inny wzorzec, swego rodzaju dopełnienie obrazów wpływu, jaki Hollywood ma na ludzi, realizuje Dolores Gonzales, pseudo-latynoska gwiazda urodzona w Cleveland i – według słów pisarza – „Najmilsza dziwka, jakiej nigdy nie udało mi się spotkać”<sup>399</sup>. Dla niej hollywoodzkie rozczarowanie kończy się niezadowoleniem, na które składają się znudzenie łatwym życiem pomieszanym z zazdrością o cudze sukcesy i związki. To wszystko czyni ją kolejną wersją Carmen Sternwood, choć nieco bardziej zrównoważoną i świadomą, a tym samym atrakcyjniejszą dla Marlowe’a.

Być może to z powodu – rozciągających się pomiędzy odrazą a zaspokajaniem własnej próżności – ambiwalentnych uczuć, jakie pisarz żywił w stosunku do przemysłu filmowego, Marlowe w tej powieści jest przepełniony goryczą, pogardą i mizantropią jak w żadnej innej. Leitmotywem „Siostrzyczki” są wypowiedane przez niego słowa: „Tej nocy nie jesteś

---

<sup>397</sup> Ibidem, s. 236.

<sup>398</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>399</sup> Raymond Chandler, list do Hamisha Hamiltona (19 sierpnia, 1948), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 269.

człowiekiem, Marlowe<sup>400</sup>. Humanizm bohatera jest tu wprawdzie obecny tak samo głęboko, jak w innych książkach Chandlera, jednak nigdzie indziej, nawet w wyjątkowo pesymistycznym „Długim pożegnaniu”, zgorzknienie nie naznacza go tak mocno. O ile w poszczególnych powieściach pierwotną przyczyną rozczarowań Marlowe’a są działania różnych postaci, o tyle w „Siostrzyczce” odczuwa on największy wstręt do świata jako takiego. Wskazuje na to już drugi, często komentowany akapit, który, łączy przeciwieństwa w charakterystycznym dla Chandlera stylu. Ukazuje to, co pisarz uważa za istotę kalifornijskiej codzienności – naturalne piękno nieuchronnie skalane przez ludzi i ich niskie instynkty:

„Był to jeden z tych rześkich, słonecznych i ciepłych poranków, typowych dla wczesnej wiosny w Kalifornii [...]. Łąki nadal są zielone, a w dolinie przecinającej wzgórze Hollywood, na szczytach gór można jeszcze dostrzec śnieg. W sklepach z futrami trwa sezonowa wyprzedaż. W burdelikach, które specjalizują się w szesnastoletnich dziewicach, interesy się kręcą. A w Beverly Hills zaczynają kwitnąć drzewa jakarandy<sup>401</sup>.

Ten opis przywodzi na myśl passusy z innych powieści – poczynając już od „Głębokiego snu” – oraz opowiadań, w których negatywny wydźwięk uzyskiwany jest poprzez zderzenie piękna świata z dużo mniej pięknymi, wypełniającymi go emocjami. Wystarczy przypomnieć równie znany początek „Gorącego wiatru”:

„Przez cały wieczór wiał wiatr z pustyni. Jeden z tych suchych, ciepłych wiatrów, które przeciskają się przez przełęcz górskie [...] W taki wieczór każda pijatyka kończy się burdą. Łagodne, drobne żony sprawdzają palcem ostrość kuchennych noży, przyglądając się szyjom mężów. Wszystko się może zdarzyć<sup>402</sup>.

Powieści, z prozaicznego względu, jakim jest ich objętość, zawierają więcej podobnych fragmentów, w których Kalifornia i Los Angeles są obrazowane nie tylko poprzez akcję i działania postaci. W Kalifornii z „Głębokiego snu”, a wcześniej „Mordercy w deszczu” – najbardziej słonecznym przeciwieństwem miejscu Stanów Zjednoczonych – gaje pomarańcze sąsiadują z terenami „jałowymi jak dziedziniec piekła<sup>403</sup> i fabryką cyjanku, a deszcz pada przez cały czas. Nie jest on jednak ani oczyszczeniem, ani nawet neutralnym zjawiskiem pogodowym zapewniającym powieści odpowiedni nastrój. Staje się czymś nieprzyjaznym, omalże wymierzonym w ludzi, osłoną dla zbrodni i występku, schronieniem dla morderców znikających w jego strugach. Marlowe kontempluje: „Deszcz ciężko uderzał o dach

---

<sup>400</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 76.

<sup>401</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>402</sup> Raymond Chandler, *Gorący wiatr*, op. cit., s. 229.

<sup>403</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 234.

samochodu, którego pokrycie zaczęło przeciekać. Na podłodze powstała kałuża, żebym miał gdzie trzymać stopy”<sup>404</sup>. W „Siostrzyczce” owe doświadczenia – po raz pierwszy zawarte w finale „Głębokiego snu”, gdy pięć dni śledztwa wydaje się detektywowi długie niczym cały rok – kumulują się. Powoduje to zmęczenie Marlowe’a nie tylko światem i ludźmi, ale i własnym zawodem. Ugina się on pod tym ciężarem, tak jak Mavis – zmęczona i zubożona wobec hollywoodzkiej maszyny: „Poczułem się stary i zblazowany. Miałem wrażenie, jakbym całe życie spędził w tanich hotelikach, pukając do drzwi, których nikomu nie chciało się nawet otworzyć”<sup>405</sup>. Marlowe „nie jest człowiekiem” nie tylko w podejrzanych barach, pensjonatach, biurach i zaułkach. Jadąc w kierunku Bulwaru Zachodzącego Słońca – już wówczas emblematycznego dla Hollywood, mija:

„Jarmarczne neony na fasadach kiczowatych budynków, obskurne budki z hamburgerami które przypominają pałace [...], rezydencje gwiazd filmowych. Biedne gwiazdy filmowe. Weterani tysiąca łóżek”<sup>406</sup>.

W Los Angeles „śmierdzi stęchlizną i starociami”, jednak „człowiek daje się zwieść kolorowym światłem”<sup>407</sup>. Ich urok, a także moda i styl rodem z filmów, w których jest „Mnóstwo szkła i chromu, każdy przesadnie się uśmiecha, zbyt dużo mówi i doskonale sobie z tego zdaje sprawę”<sup>408</sup>, sprawiają, że cały świat pragnie się do nich upodobnić. Tym samym pisarz uchwycił sposób, w jaki Hollywood, a szerzej – przemysł rozrywkowy i popkultura – wyznacza ramy oglądu i postrzegania rzeczywistości, przejmując rolę stałego punktu odniesienia. W prozie Chandlera proces ten jest zasygnalizowany na różne sposoby. Czasem chodzi jedynie o znaczenie neutralne, jak informacja o wąsikach utrzymanych w stylu Charliego Chana<sup>409</sup> i sercu wielkim jak biodro Mae West. Przeważnie jednak wartościowanie jest negatywne, zwłaszcza w wypadku zestawiania nowego świata z przemijającym stylem. Jest to widoczne między innymi w opisie budynków przynależących do starego Los Angeles, a przejmowanych przez nowe elity:

---

<sup>404</sup> „The rain drummed hard on the roof of the car and the burbank top began to leak. A pool of water formed on the floor for me to keep my feat in”, Raymond Chandler, *The Big Sleep*, op. cit., s. 610. Ze względu na nieadekwatność polskiego tłumaczenia tego fragmentu do potrzeb tekstu („Na podłodze, w miejscu gdzie trzymałem nogi, utworzyła się kałuża”; Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 42), proponuję własne.

<sup>405</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 46.

<sup>406</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>407</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>408</sup> Ibidem.

<sup>409</sup> W polskim tłumaczeniu zamieniono Charliego Chana na Charliego Chaplina; Por. Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 41 oraz Raymond Chandler, *The Big Sleep*, op. cit., s. 609.

„Pomieszczenie musiało kiedyś służyć za salę balową [...]. Nie ujrzałem tu żadnego chromu ani świateł [...] skórzanych foteli w krzykliwych barwach, z błyszczącymi metalowymi poręczami – słowem nic z pseudomodernistycznego cyrku typowego dla hollywoodzkich nocnych spelunek”<sup>410</sup>.

To filmy wyznaczają normy – nie czerpią inspiracji ze świata, lecz same są ich źródłem – sprawiając, że gangsterzy wpatrują się ze skupieniem w swoje paznokcie „Według najlepszych hollywoodzkich standardów”<sup>411</sup>, detektywi wyglądają jak „Żywcem wyjęci z komiksu”<sup>412</sup> a kobiety urządzają „Buduary gwiazdy filmowej, miejsca pełne czaru [...] a zarazem sztuczne, niczym drewniana proteza”<sup>413</sup>. Skoro zaś Hollywood wyznacza normy tego, jak ma wyglądać świat, decyduje też o tym, jak mają żyć i zachowywać się ludzie, do czego dążyć i jak to osiągać: „Był to otwarty faeton, okazały nawet jak na snobistyczny hollywoodzki szpan. Mijając światła przy wjeździe, zaiskrzył się jak chórzystki Ziegfelda”<sup>414</sup>. Wszystko to prowadzi do podanej wprost konkluzji, że: „Może w końcu wszyscy staniemy się tacy w tym zimnym, mrocznym świecie, w którym zło zawsze jest górą”<sup>415</sup>.

### **Bay City – korupcja instytucji**

Metaforą równie istotną jak Hollywood, jest u Chandlera Bay City. Pod tą nazwą zakamuflowane zostało miasto Santa Monica, nie tylko bezpośrednio sąsiadujące, ale też otoczone przez Los Angeles (oraz ocean). Funkcja pełniona w kilku powieściach przez Bay City zwraca uwagę na dwie istotne kwestie. Pierwszą z nich jest samo miasto jako jeden z wielkich tematów prozy Chandlera. Przede wszystkim jest ono metaforą każdej wielkiej metropolii, koncentrującą się na rządzących nią prawach i ludziach, którzy je ustanawiają; Chandler nie różni się w tym od większości autorów powieści kryminalnych, osadzających akcje swych utworów w konkretnych lokalizacjach. Zarazem, wybór akurat Los Angeles nie był przypadkowy. Chandlera fascynowało bowiem właśnie „miasto aniołów”, gdzie mieszkał i czynił obserwacje na temat tego, czego sam doświadczał – poczynając od codzienności ulic i zaułków, poprzez wielki przemysł, artystyczną socjetę, środowisko pisarzy, a kończąc na świecie filmu. Sportretował więc konkretne, znane sobie miejsce – „Nie gorsze od innych.

---

<sup>410</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 177.

<sup>411</sup> Ibidem, s. 240.

<sup>412</sup> Raymond Chandler, *Gaz skazańców*, przeł. Robert Ginalski, [w:] idem, *Szantażyści nie strzelają*, op. cit., s. 93.

<sup>413</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 284.

<sup>414</sup> Raymond Chandler, *Szantażyści nie strzelają*, op. cit., s. 11.

<sup>415</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 78.

Bogate, pełne energii i dumy, a jednocześnie zagubione, przegrane i wypełnione pustką<sup>416</sup>. Szczegółowo została oddana jego topografia, odzwierciedlająca stratyfikację społeczną i ukierunkowanie aspiracji. Przywołane są więc faktycznie istniejące budynki, ulice oraz dzielnice z całą ich specyfiką – od zamożnych Beverly Hills, Pasadeny i Hollywood Hills, aż po najgorsze, takie jak Bunker Hill. Chandler znał je bardzo dobrze, ponieważ przez większość czasu spędzanego w Los Angeles – czyli bardzo dużą część życia – on i Cissy nieustannie się przeprowadzali. Dzięki temu udało mu się skonstatować podstawową cechę Los Angeles, wynikającą z historii i dynamiki jego powstawania: owo młode miasto bez tradycji, ulepione z przygodnych elementów tworzy niespójną, chaotyczną całość, która „Nie ma bogatszej osobowości niż papierowy kubek”<sup>417</sup>. Żyją w nim przypadkowi ludzie, których nie łączy nic poza pragnieniem kariery w blasku fleszy bądź pieniędzy. Ponieważ metropolia nie ma do zaoferowania nic trwałego, osadzonego w tradycji ani historii, zostaje zdominowana przez mieszkańców w stopniu znacznie większym, niż znane pisarzowi miasta europejskie, a nawet amerykańskie, ale położone na wschodnim wybrzeżu. To ludzie i ich niskie oczekiwania kształtują charakter Los Angeles i jest to najgorsze możliwe rozwiązanie – ze wzgórz jego zatłoczona przestrzeń wygląda jak „Przejrzały owoc, po którym łąziło stado mrówek”<sup>418</sup>.

Taka diagnoza prowadzi do innej, jakże trafnej wówczas i aktualnej do dziś obserwacji. Chandlera, zwłaszcza w „Siostrzyczce”, interesowała możliwość wytworzenia tożsamości miasta niejako *post fatum*, na podstawie już istniejącej – fizycznie i kulturowo – materii:

„Prawdziwe metropolie mają to coś, swego rodzaju szkielet pod tym bagnem. Los Angeles ma Hollywood i nienawidzi go. Powinno uważać się za cholernego szczęściarza. Bez Hollywood byłoby jedynie miastem przypominającym katalog wysyłkowy, z którego wszystkie rzeczy można kupić gdzie indziej”<sup>419</sup>.

Los Angeles jest więc stale tworzone i odtwarzane przez fabrykę snów, która nie tylko zapewnia miejsca pracy i napływ coraz to nowych ludzi, ale też produkuje jego wyobrażenia, znaki, symulakra znacznie przewyższające rzeczywistość. Paradoksalnie, złudzenia, rozczarowania, upodlenie i zepsucie rodzące się z tych fałszywych obrazów są ceną ponoszoną za uzyskanie tożsamości. Jest ona owym szkieletem niezbędnym, by miejsce było choć trochę prawdziwe, namacalne i by miało tak cenioną przez Chandlera przeszłość –

---

<sup>416</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 264.

<sup>417</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 174.

<sup>418</sup> Ibidem, s. 174

<sup>419</sup> Ibidem, s. 175.

nawet, jeśli miałyby się ona składać z głośnych spraw kryminalnych, plotek i skandali. Częścią owego paradoksu okazał się też pisarz, nie tylko dlatego, że sam stał się jedną z legend Los Angeles i Hollywood. Chandler – bezlitosny krytyk – dopatrywał się wprawdzie w swym otoczeniu przede wszystkim brzydoty i zła, nie przestał być jednak piewą Los Angeles. Utrwalanie obrazu miasta – nawet jeśli negatywnego, to niemniej bardzo plastycznego i przemawiającego do zbiorowej wyobraźni – przyczyniało się do jego mitologizacji oraz uromantycznienia, chociażby przez umieszczenie na jego „nędznych” ulicach Philipa Marlowe’a.

Siła oddziaływania opisów była wystarczająco sugestywna, by Chandlerowski portret wielkiego miasta stał się paradygmatyczny dla literatury kryminalnej oraz dla kina (na przykład nieustanny deszcz jako element omalże konieczny w *film noir*). Przyczynił się też do utrwalania innych jego legend. Gdy na początku stycznia 1947 roku, kilka miesięcy po premierze *Błękitnej dalii* (kwiecień 1946 roku) nakręconej według jego oryginalnego scenariusza, znaleziono okaleczone ciało początkującej aktorki, Elizabeth Short, prasa nadała ofierze przydomek „Czarna Dalia”. Był on zainspirowany właśnie tytułem filmu, a sprawa ta stała się potem kanwą pierwszej części słynnego „Kwartetu LA” Jamesa Ellroya, przeniesionej na ekran przez Briana De Palmę (*The Black Dahlia*, 2006). Chandler chyba sam dostrzegł swoją problematyczną rolę w konstruowaniu wizerunku miasta, a na pewno czuł się nią zmęczony. W ostatnich powieściach nie zdecydował się bowiem uczynić Los Angeles głównym miejscem akcji. Co więcej – La Jolla i Palm Springs pełniące tę rolę w „Playbacku” i „Tajemnicach Poodle Springs” zostały już ukryte pod innymi nazwami (odpowiednio: Esmeralda City i Poodle Springs). Jeśli bowiem Chandlera interesowało piękno jakiejś przestrzeni – a Marlowe nie dostrzega go zbyt często – to przede wszystkim jako kolejny element świata przynależącego do przeszłości, nieodwołanie odchodzącego i niemożliwego do ocalenia. „Kiedyś lubiłem to miasto” – zwierza się w „Siostrzyczce” Dolores. „Dawno temu [...] Los Angeles było dużym, suchym i słonecznym miastem z brzydkimi domami i bez stylu, ale panowała w nim dobra atmosfera i spokój. Miało klimat, o którym teraz można tylko pomarzyć”. Panował on zarówno w społeczności – „ludzie sypiali na werandach” – jak i miał swój wymiar estetyczny: „Miasto nie było wtedy chlewem oświetlonym neonami”<sup>420</sup>.

Dlatego zakamuflowanie istniejącego miejsca pod inną nazwą zwraca uwagę na szczególną rolę Bay City jako symbolu anomii i korupcji. W „Długim pożegnaniu” tę rolę przejmuje poniekąd Idle Valley (wzorowane na „kolonii” bogaczy, czyli San Fernando Valley

---

<sup>420</sup> Ibidem, s. 174.

i wspomniane wcześniej, również w negatywnym kontekście, w „Wysokim oknie”), ale to Bay City pojawia się w omalże każdej powieści Chandlera i w wielu opowiadaniach, z których jedno, „Bay City Blues” (1938), zostało w całości mu poświęcone. Bay City jest więc jednocześnie uwiarygodnione przez realność i topograficzną dokładność pozostałych opisywanych obszarów Los Angeles, jak i metaforyczne. Nie oznacza jednak każdego amerykańskiego miasta bądź miasteczka. Celem jego wprowadzenia do powieści nie jest ujawnienie, że – wbrew pozorom i utartym wierzeniom w niewinność amerykańskiej prowincji – takie miejsca także toczone są zepsuciem. Tę funkcję z powodzeniem spełnia istniejący naprawdę Manhattan w Kansas z „Siostrzyczki” – ironiczne zestawienie dwóch symboli: wielkomiejskości i zaściankowości – oraz Esmeralda w „Playbacku”. W tym drugim wypadku jednak w znacznie mniejszym stopniu, ponieważ Esmeralda, choć również podszyta krzywdami, w tym na tle rasowym, wydaje się jednak świadczyć o złagodnieniu pisarza pod koniec kariery. Tutaj bowiem wszystko jest wprawdzie podobne do Beverly Hills lecz „O wiele mniej pretensjonalne”, „To, co stare, było schludne, czasem nawet niezwykle. W innych miasteczkach stare jest po prostu zniszczone”<sup>421</sup>, a sprawiedliwość dokonuje się przy aktywnym udziale, a nie wbrew, policji.

Bay City, zbudowane z połączenia znanych faktów i wyobraźni pisarza, nadającej mu szczególne znaczenie, staje się symbolem i synonimem korupcji. Nieprzypadkowo tytuł, jaki początkowo pisarz chciał nadać „Tajemnicy jeziora”, częściowo opartej na opowiadaniu „Bay City Blues”, brzmiał „Law Is Where You Buy It”, czyli „Prawo jest tam, gdzie je kupisz”. W pewnym sensie, wszystkie powieści Chandlera opowiadają o władzy, o tym, czym ona jest – siecią nieoficjalnych powiązań, informacją, pieniądzem – i tym, jak się ją zdobywa poprzez szantaż, seks, bogactwo i wpływy. Prowadzi to nie tylko do dalszej, jeszcze rozleglejszej władzy, lecz do zaprzeczenia wartościom, które pierwotnie miała chronić. O ile bowiem w Hollywood zatarciu ulegają granice między przestępczością a światem rozrywki (i oddziaływaniem, jaki ma on na Amerykę), o tyle Bay City uosabia sprzeniewierzenie instytucji:

„Owszem, to porządne miasto. Chyba nie bardziej szemrane niż Los Angeles. Ale dużego miasta da się kupić tylko kawałek. To można sprawić sobie w całości, w oryginalnym opakowaniu, zawinięte w ozdobny papier ze wstążką. Na tym polega różnica. I dlatego chcę się stąd zbierać”<sup>422</sup>.

---

<sup>421</sup> Raymond Chandler, *Playback*, op. cit., s. 35.

<sup>422</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Beata Cendrowska, op. cit., s. 149.

Poza znaną ze wszystkich książek i opowiadań krytyką amerykańskiej klasy prózniczej, czego przykładem są opisy leżących w Bay City posiadłości Grayle'ów i Marriotta – w „Żegnaj, lalczko” pisarz w szczególny sposób kompromituje policję, politykę i inne zawody zaufania społecznego, także środowisko lekarskie. Panorama korupcji obejmuje bogactwo i jego powiązania z podlegszymi dzielnicami Los Angeles, takimi jak Bunker Hill, uosabiane przez postać Velmy Valento, o którą stale upomina się przeszłość. Od znanych już z „Głębokiego snu” figur: *femme fatale* i jej opiekunów – męża i gangstera – istotniejsze są tu nowe wątki. W debiutanckiej powieści Chandler porzucił niektóre tematy znane z opowiadań, koncentrując się przede wszystkim na ustanawianiu postaci Marlowe'a, jej relacji ze światem i innymi bohaterami. Równie ważne było ukazanie środowiska bogaczy, w tym wypadku ludzi, którzy zdobyli fortunę w przemyśle naftowym, i wskazanie na szare eminencje rządzące światem przedstawionym. Już w opowiadaniach pojawiają się fabuły splatające interesy policji i świata przestępczego, a nawet ukazujące podobieństwa środowisk stróżów prawa i mafii. Najlepszym przykładem jest „Hiszpańska krew”, której bohater, porucznik Delaguerra, zostaje odsunięty od śledztwa po to, aby można było zatuszować morderstwo. Nie pozbawia go to złudzeń tylko dlatego, że już dawno ich nie ma – „Nigdy w życiu nie upolowałem jelenia. Nawet po ładnych paru latach w policji nie jestem taki twardy”<sup>423</sup>.

Na szczególne powiązanie Bay City właśnie ze światem policji, bardziej niż jakimkolwiek innym, wskazuje przede wszystkim korowód postaci oficerów – wielu rang, co stanowi swego rodzaju przekrój społeczny w ramach zawodu – z którymi Marlowe ma kontakty w kolejnych powieściach. Jakość ich pracy i kondycji moralnej zawiera w odpowiedzi na pytanie Orfamay: „Może zna pan Bay City, panie Marlowe? – Ha! – odrzekłem – Wiem tylko tyle, że za każdym razem, kiedy tam jadę, muszę sobie kupować nową głowę”<sup>424</sup>. Bay City jest definiowane przez działających w nim ludzi i to, co się z nimi dzieje. Dlatego jedyną w pełni pozytywną postacią – omalże ostatnią sprawiedliwą – pozostaje Anna Riordan, ponieważ mieszkając w takim miejscu zachowuje czystość moralną i pewną naiwność, bez ponoszenia żadnych tego konsekwencji. Inny bohater kierujący się zasadami bliskimi Marlowe'owi – Red Noorgard – zostaje za swoją niezłomność ukarany: wyrzucony z policji traci pozycję społeczną i zostaje zwykłym taksówkarzem. Charakter miasteczka, brutalny i bezwzględny za fasadą spokoju i rodzinności, zostaje oddany poprzez kilka postaci policjantów, którzy wspólnie tworzą dopełniający i szeroko zakrojony obraz

---

<sup>423</sup> Raymond Chandler, *Hiszpańska krew*, przeł. Robert Ginalski, [w:] *Czysta robota*, op. cit., s. 223.

<sup>424</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 11.

policii. Najważniejsi z nich to wspomniany już Red, szeryf Wax z „Żegnaj, laleczko” i Al Degarmo z „Tajemnicy jeziora”.

Wyrzucony ze służby Noorgard ilustruje los ludzi usiłujących przeciwstawić swoją uczciwość systemowi, przez co staje się szczególnie bliski i podobny samemu Marlowe’owi. Uosabia bowiem nie tylko wyznawane przez detektywa wartości, ale też możliwe – alternatywne i zapewne bardziej zbliżone do rzeczywistych, a nie literackich – konsekwencje takiej postawy. Red został „zniszczony” w policji, nie tyle dlatego, że – jako detektyw – nie chciał być częścią instytucji, ale ponieważ nie potrafił i nie chciał dostosować się do obowiązujących w niej reguł. Naiwność Reda nie zostaje wprawdzie wyrażona wprost, lecz zasugerowana wypowiedzianą przez niego kwestią: „Ten drugi [policjant] to po prostu twardy facet, ani dobry, ani zły, ani uczciwy, ani nieuczciwy, ma jaja i jest tak samo głupi jak ja, bo myślał, że z policyjnej pensji można wyżyć”<sup>425</sup>. Można się domyślić, że większość policjantów zapewniała sobie dodatkowe dochody w postaci łapówek, wymuszeń i haraczy. Już przecież w debiutanckim opowiadaniu grupa oficerów bierze udział w porwaniu i szantażu. Norgaard natomiast, mimo że jest dobry i sprawny w swoim fachu, woli niską pozycję społeczną i jeszcze niższą pensję. Na drugiej szali znajduje się uczestnictwo w tak funkcjonującej maszynie, która jako całość okazuje się groźniejsza nawet niż jej poszczególne przejawy (czyli przestępstwa, popełniane przez stróżów prawa). „Policjantów nie można kupić za pieniądze [...] Zostają wciągnięci w system”<sup>426</sup>, wprawiając w ruch psychologiczno-społeczny mechanizm: ci, którzy są na samym dole, deprawują się nie czerpiąc z tego korzyści, co z kolei wzbudza w nich frustrację zarówno z powodu własnego upadku, jak i braku jakiegokolwiek rekompensaty. „Znam czterech czy pięciu [...] Oni zgarniają całą śmietankę. Tacy gliniarze jak ja mieszkają w małych, drewnianych domkach w złej dzielnicy”<sup>427</sup> mówi jeden z nich. Jak zauważa Marlowe, dla nizin w hierarchii zostaje bardzo niewiele:

„Tak wyglądają mężczyźni, którzy są biedni, ale jednak dumni ze swojej władzy i zawsze szukają sposobów, żeby inni to odczuli [...]. Bezwzględni bez premedytacji, okrutni, a jednak czasami uprzejmi. A jacy niby mają być?”<sup>428</sup>.

---

<sup>425</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Beata Cendrowska, op. cit., s. 200.

<sup>426</sup> Ibidem, s. 182.

<sup>427</sup> Ibidem, s. 183.

<sup>428</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., ss. 169-170.

Wierność zasadom stawia Reda poza tym kręgiem, jednak oznacza to wegetację na samym dnie – zostaje przecież wykluczony. Policjanci wyżsi rangą obrazują całe spektrum możliwości. Jedni z niechęcią nagięli się do obowiązujących norm i starają działać pomimo wszystko, inni z łatwością nadużywają władzy, munduru i odznaki (brutalny Degarmo i sadystyczny kapitan Gregorius z „Długiego pożegnania”), jeszcze inni, stojący na najwyższym szczeblu, są prawdziwymi beneficjentami systemu – współtworzą go i ochraniają. Do tej grupy należy szeryf Wax, strażnik nie prawa i porządku, lecz mechanizmów ich sprawnego naruszenia. Chroni zarówno organizację przestępczą istniejącą na styku świata gangsterów i policjantów, jak i przykrywającą je fasadę. Wax jest zatem zaangażowany również w obronę pozorów i hipokryzji. Jak mówi: „Kłopoty w naszym miasteczku zdarzają się rzadko. Nasze miasteczko jest małe, ale nadzwyczaj czyste”<sup>429</sup>, a wszystko w nim jest „urocze”, „najmilsze” i „najładniejsze”. Szeryfa nie obchodzi prawo, zdaje sobie bowiem sprawę, że prawdziwa władza nie tkwi ani w kodeksach, ani w sprawiedliwości, lecz we wpływach. Jego stosunek do Marlowe’a, który przychodzi wyjaśnić sprawę bezprawnego, złego potraktowania go przez dwóch detektywów, Galbraighta i Blane’a, zmienia się z wrogiego w usłużny w momencie, gdy detektyw wymienia nazwisko swej klientki. Jest to bowiem język, którym potrafi się posługiwać również Marlowe: „I nie przychodzę tu z ulicy. Mam za sobą poważne osobistości”. W reakcji na dokładniejsze dane – „Aster Drive 865, rezydencja pana Mervina Lockridge’a Grayle’a” – twarz Waksa „Zmieniła się tak zupełnie, jakby kto inny zasiadł w jego krześle”<sup>430</sup>. Warto jednak zauważyć, że mimo wszystko Chandler zakładał pewną minimalną, zaledwie wzmiankowaną możliwość naprawy sytuacji. Wprawdzie w kolejnych powieściach prawie zawsze pojawiała się postać całkowicie skorumpowanego, głupiego bądź brutalnego policjanta – tak jakby dominowała selekcja negatywna a system wręcz potrzebował podobnych ludzi – to jednak ze wzmianki z „Tajemnicy jeziora” wynika, że Noorgard służy w żandarmerii wojskowej, a Wax nie jest już szefem policji.

Al Degarmo, trzecia z najbardziej wyrazistych postaci policjantów u Chandlera, to natomiast jeden z wielu ludzi tkwiących w samym środku systemu, zawieszonych pomiędzy poczuciem przyzwoitości, a całkowitym skorumpowaniem. Jest bohaterem istotnym i wyróżniającym się, ponieważ jako jedyny policjant w całym cyklu okazuje się mordercą – zabija Muriel, ukochaną kobietę, która go zdradziła. To właśnie ona stała się przyczyną, dla której Degarmo zaprzedał swoją uczciwość, nagina i łamie prawo – tuszuje popełnioną przez

---

<sup>429</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Beata Cendrowska, op. cit., s. 175.

<sup>430</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., ss. 239-240.

nią zbrodnię, zastrasza i eliminuje świadków oraz wszystkich, którzy niebezpiecznie zbliżają się do prawdy. Nadal jednak w jakiś sposób szanuje i tęskni za praworządnością. Gwałtowność, z jaką pod koniec książki zadaje Muriel śmierć, wynika zatem zarówno z zawiedzionych uczuć, niespełnionej namiętności, jak i ze zranionej dumy zawodowca – człowieka, który złamał wszelkie zasady dla kogoś, kto tego nie docenił, lecz wykorzystał. Takie wyjaśnienie motywacji Degarmo jest wiarygodnie w kontekście postawy Marlowe’a, jak również reprezentowanego przez niego typu literackiego – bohatera, dla którego reguły są nienaruszalnym priorytetem, ale też świadomego, czym może skończyć się przedłożenie tego co prywatne, emocjonalne, „kobiece” ponad to, co profesjonalne, chłodne i „męskie”.

Policjanci są najbardziej zróżnicowaną grupą opisaną przez Chandlera, a Marlowe spotyka wielu z nich – inaczej niż chociażby Sherlock Holmes mający nieustannie do czynienia z komisarzem Lestrade’em. Wprawdzie wielu z nich różni się tylko nazwiskami, a poszczególne postaci pełnią takie same funkcje i są obdarzone podobnym zestawem cech, jednak – w przeciwieństwie do chociażby lekarzy i bogaczy – są zróżnicowani pod względem liczby wyszczególnionych typów. Dlatego niektórzy ze stworzonych przez Chandlera policjantów nie przekraczają granicy pomiędzy prawem a zobowiązaniami wygenerowanymi przez przynależność do układu częściej, niż muszą. Ci są zmęczonymi, zblazowanymi fachowcami pozbawionymi wpływów, usiłującymi wypełniać swoje obowiązki i świadomymi tego, co dzieje się wokół nich. Ohls, Mc’Gee, Randall, Christy French, szeryf Patton są odgrywającymi podobne role w poszczególnych fabułach „Chłopcami trzymającymi nogi na biurkach”<sup>431</sup>, którzy chcą uczciwie wykonywać swoją pracę i robią to, o ile jest im dany taki przywilej. Najlepszym podsumowaniem metod działania policji we wszystkich powieściach Chandlera nie są jednak sprawy rozwiązywane przez Marlowe’a. Funkcję tę spełnia – obecna na zasadzie kody – przytoczona przez niego w „Wysokim oknie” historia „sprawy Cassidy’ego”, będąca także wykładnią zasad detektywa. W tej opowieści bogata rodzina opłaca policję i prokuraturę, aby ukryć fakt, że młody pan Cassidy w pijackim szale zastrzelił swojego sekretarza a potem popełnił samobójstwo. W wyniku powierzchownego śledztwa odpowiedzialnością za morderstwo i samobójstwo obarczono niewinnego sekretarza, „Bo Cassidy był zbyt ważną osobistością”<sup>432</sup>. Detektyw Breeze odpowiada, że „Obaj nie żyli [...] po jakie licho dochodzić, który zabił którego?”. Dla Marlowe’a znaczenie ma jednak co innego:

---

<sup>431</sup> Raymond Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, op. cit., s. 319..

<sup>432</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 88.

„A nie przyszło wam do głowy, że ten sekretarz mógł mieć matkę albo siostrę, albo kochankę... albo wszystkie trzy na raz. Że one kochały tego chłopca, chlubiły się nim [...] a tymczasem zrobiono z niego zapijaczonego paranoika, ponieważ ojciec jego szefa miał sto milionów dolarów?”<sup>433</sup>.

W tej opowieści widać najistotniejszą różnicę między niezależnością Marlowe’a a uwikłaniem zawodowych policjantów w system. Detektyw też nie zawsze wykorzystuje odkrytą przez siebie prawdę – przykładem tego jest finał, między innymi, „Wysokiego okna”, gdzie ani Leslie Murdock, ani jego matka nie ponoszą prawnych konsekwencji popełnionych przez siebie morderstw. Marlowe może się jednak kierować własnym wyczuciem, empatią i rozumieniem sprawiedliwości, które w sposób arbitralny zostają postawione wyżej niż to, czym dysponuje policja – a w przeciwieństwie do detektywa jest ona bezwzględnie zobowiązana do szanowania prawdy. Marlowe podsumowuje tę sytuację w jednym ze swych deklaracyjnych przemówień:

„Póki wy, chłopaki, nie będziecie panami siebie, póty nie będziecie moimi panami. Póki nie będzie można wam zaufać, że w każdej chwili, zawsze i wszędzie, i w każdych okolicznościach będziecie szukać prawdy [...] mam prawo postępować według własnego sumienia i osłaniać swojego klienta”<sup>434</sup>.

Istotny jest kontekst tej wypowiedzi, skierowanej do doświadczonego Breeze’a i jego partnera, nowicjusza Spanglera. Sprawa Cassidy’ego okazuje się bowiem grą, w którą – na użytek jeszcze entuzjastycznego, pełnego wiary w prawo i nieskażonego realiami Spanglera – grają Marlowe i Breeze. Cała historia została zmyślona przez detektywa w konkretnej sytuacji, z czego od początku zdaje sobie sprawę Breeze. Podejmuje jednak wyzwanie – zapewne zarówno ze względu na Spanglera, jak i swe doświadczenie oraz świadomość bezradności w zderzeniu z nieformalnymi przywódcami świata, w którym funkcjonuje. Opowieść zostaje ponownie przywołana przez Breeze’a w ostatnim dialogu powieści: „Pamiętasz tę sprawę Cassidy’ego, którą nudziłeś mnie i Spanglera? [...] Powiedziałeś, że takiej sprawy w ogóle nie było. Otóż była... tylko pod inną nazwą. Sam ją prowadziłem”<sup>435</sup>.

Nie bez znaczenia jest tu fakt, że Chandler śledził głośne dochodzenia – w wydanym pośmiertnie tomie jego korespondencji i esejów, „Mówi Chandler”, jest nawet sekcja listów: „Chandler o znanych przestępstwach”. W „Siostrzyczce” wspomniana zostaje między innymi Ruth Snyder. Opisywane przez Chandlera imperatywy ówczesnego świata – naciski,

---

<sup>433</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>434</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>435</sup> Ibidem, s. 190.

polityczne wpływy bogatych rodzin oraz działania policji i prokuratury – były więc wywiedzione z rzeczywistości i, po literackim przetworzeniu, podniesione do rangi przypowieści. Przytoczony w „Wysokim oknie” przypadek Cassidy’ego również miał swój pierwowzór<sup>436</sup>. Była nim wyciszona w 1929 roku sprawa tajemniczej śmierci syna multimilionera Edwarda L. Dohneya i jego sekretarza Hugh Plunketta oraz nieprawidłowości w śledztwie. Ponieważ pod koniec lat dwudziestych XX wieku Chandler pracował w przemyśle naftowym, na którym fortunę zrobiła rodzina Dohney’ów, można przypuszczać, że słyszał bądź czytał o tym wypadku.

W ten sposób Chandler diagnozuje problem, który jego zdaniem odbiera policji możliwość skutecznego działania. W przeciwieństwie do powieści analitycznej, nie jest nim głupota i naiwność pocziwych oficerów ze Scotland Yardu. Wręcz przeciwnie – policjanci w powieściach Chandlera są w pełni fachowi. W „Głębokim śnie” Marlowe stwierdza: „Jeśli policji zdarza się coś przeoczyć, to nie takie rzeczy”<sup>437</sup>, odnosząc się w ten sposób do częstego motywu z fabuły klasycznej, zapoczątkowanego jeszcze przez Edgara Allana Poe’go, w którym dopiero detektyw zauważa kluczowe dowody wcześniej pominięte lub zlekceważone przez policję. W świecie czarnego kryminału zasadniczym pytaniem jest: co policjanci chcą, a co mogą zrobić z wiedzą i doświadczeniem, które w ich zawodzie są istotniejsze niż inteligencja? Złośliwa obserwacja, że na kalendarzu: „Dni, które poszły do piachu, były pilnie wykreślone czarnym ołówkiem, tak że Breeze, rzuciwszy okiem na kalendarz, zawsze wiedział nieomylnie, którego dziś mamy”<sup>438</sup>, wcale nie sugeruje jego niezdolności do rozwiązania sprawy. Wyjaśnieniem ewentualnej nieudolności są bowiem mechanizmy ilustrowane przez przytoczoną sprawę Cassidy’ego.

Szczególnym przykładem nieskuteczności jest porucznik Nulty z „Żegnaj, laleczko”, który wprawdzie „Wyglądał wystarczająco biednie, aby być uczciwym”<sup>439</sup>, ale – biorąc przykład między innymi ze zwierchników – nie widział sensu we wkładaniu wysiłku w śledztwo dotyczące śmierci czarnoskórego mężczyzny:

„Ilu ludzi przydzielili mi do tego? Jednego [...]. Nie warte zachodu. Kiedyś [...] pięciu smoluchów urządziło sobie łaźnię czerwoną jak zachód słońca w Harlemie [...]. Przyjeżdżam tam, a z ganku już schodzi facet z *Chronicle* [...]. Wykrzywia się do nas i powiada <<Diabli nadali, to tylko smoluchy>>”<sup>440</sup>.

---

<sup>436</sup> Por. Robert F. Moss, *Cracking the Cassidy Case*, op. cit.

<sup>437</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 274.

<sup>438</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 129.

<sup>439</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., s. 18.

<sup>440</sup> Ibidem, s. 21.

Marlowe wyręcza Nulty'ego w śledztwie kierując się – jak deklaruje – „tylko ciekawością”. Carmady, pierwowzór detektywa w opowiadaniu „Poszukajcie dziewczyny” (użytego w powieści na zasadzie autoplagiatu) wyraźnie odrzuca jednak postawę prezentowaną przez policjanta, noszącego w opowiadaniu nazwisko Hiney: „Zrobię to za darmo. Po prostu, żeby ci pokazać, dlaczego od dwudziestu lat jesteś porucznikiem”<sup>441</sup>.

W wypadku „Poszukajcie dziewczyny” i pierwszych rozdziałów „Żegnaj, laleczko”, rozgrywających się w klubie niegdyś odwiedzanym przez białych, można dopatrzeć się zobrazowania degradacji przestrzeni poprzez przejmowanie jej przez ludność kolorową. Ten obraz jest jednak wyraziście równoważony przez negatywne wartościowanie postaci Nulty'ego i Hineya, będących wyrazicielami rasistowskich przekonań pogardzanych przed detektywa<sup>442</sup>. Wprowadzenie przez Chandlera mniejszości rasowych i seksualnych należy więc potraktować nie jako wyraz jego domniemanych osobistych poglądów, lecz konieczny element na kilka sposobów dopełniający tło społeczne. Z jednej strony, choć w patriarchalnej amerykańskiej kulturze dominującą rolę odgrywali biali, heteroseksualni mężczyźni – i takie przedstawienia obowiązywały też w kulturze – nie był to przecież całościowy obraz Stanów Zjednoczonych. Nawet śladowe wprowadzenie odmienności jest więc kolejnym krokiem w stronę realizmu, zwłaszcza w czasach, gdy – i jeszcze kilka dekad później – nikt nie słyszał o poprawności politycznej. Zamiast więc stawiać pytania o prywatne zapatrywania pisarza (czy był rasistą, czy był homofobem?), można zastanowić się nad genezą określonego obrazu mniejszości w jego prozie. Rozważając tę kwestię, wielu krytyków koncentruje się jednak na rzekomych preferencjach Chandlera, pomijając przy tym literaturę. Z tego względu dyskusja o – faktycznie zastanawiająco napastliwym – potraktowaniu homoseksualizmu w „Głębokim śnie” przybiera absurdalną niekiedy formę rozważań nad tym, czy Chandler (a w konsekwencji Marlowe) żywił uprzedzenia, czy raczej był ukrytym homoseksualistą, wypierającym swą orientację. Słuszności pierwszego twierdzenia mają dowodzić: jego nietypowy dla prywatnego detektywa z *hard-boiled fiction*, dobrowolny celibat oraz relacje między detektywem a Redem w „Żegnaj, laleczko”, Terrym w „Długim pożegnaniu”<sup>443</sup> a jeszcze wcześniej Walterem i Harrym w „Perły to tylko kłopot”. Marlowe'a i Lennoksa istotnie łączy trudna do wyjaśnienia więź, Red natomiast zostaje przedstawiony w sposób

---

<sup>441</sup> Raymond Chandler, *Poszukajcie dziewczyny*, op. cit., s. 126.

<sup>442</sup> Temat rasizmu w prozie Chandlera jest rozważany również w: Toby Widdicombe, *A Reader's Guide to Raymond Chandler*, op. cit., ss. 33-34.

<sup>443</sup> Np. George Grella, *Murder and the Mean Streets: The Hard-Boiled Detective Novel*, *Contempora* 1 (1970), za: Peter Wolfe, *Something More Than Night: The Case of Raymond Chandler*, op. cit., ss. 210-213; por. też Gene D. Philips, *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, op. cit. ss. 28-29.

przypominający opisy chandlerowskich kobiet. Podobnie jak Rhonda Farr i Mona Mars, ma on fiołkowe oczy „Jakich się nigdy nie spotyka, o jakich się tylko czyta [...] oczy jak piękna dziewczyna”, a ponadto „Skórę gładką jak jedwab [...] zbyt delikatną”, choć jednocześnie – „Wyjąwszy oczy, twarz miał zwyczajną, chłopską, bez śladu aktorskiej przystojności”<sup>444</sup>. Z drugiej strony, najdłuższy i (relatywnie) najbrutalniejszy w całym cyklu opis bójk pochodzi z „Głębokiego snu”, gdzie Marlowe udowadnia swą przewagę nad Karolem Lundgrenem (w oryginale – Carol, imię w tym samym brzmieniu zarówno żeńskie, jak i męskie). W tej i pozostałych powieściach pojawia się też kilka pogardliwych określeń. Pomiędzy tymi biegunami lokują się opinie, które najtrafniej można określić jako próby uwolnienia Chandlera (i Marlowe’a) zarówno od oskarżeń o homofobię (Peter Wolfe, w obronie pisarza przytacza informację, że ten kąpał się wszak w basenie Christophera Isherwooda [sic!], co zostało nawet utrwalone na zdjęciach<sup>445</sup>), jak i od „zarzutu” homoseksualizmu<sup>446</sup>. Wątek ten zamierzam pominąć, ponieważ analizy prozy Chandlera pod tym kątem zazwyczaj prowadzą w dwóch kierunkach. Pierwszym są dociekania skoncentrowane na prywatności autora i próby łączenia jej z „biografią” postaci. Drugi to odczytywanie na nowo konkretnych wątków z „Żegnaj, laleczko” i „Długiego pożegnania” (wątki Reda i Terry’ego) w jednym, określonym kluczu, co z kolei nie prowadzi do wniosków związanych z czarnym kryminałem i *hard-boiled fiction*. Większość argumentacji związanej z Chandlerem, nie zawsze poważnej, pomija jednak same utwory, przechodząc niejako ponad nimi do prób analizy życia pisarza. Trzeba jednak przyznać, że uprzedzenia niewątpliwie stanowiły element (choć obecny w niewielkim stopniu), prozy Chandlera i nie można się do nich nie ustosunkować, dlatego trudno całkiem pominąć bądź bagatelizować ten wątek. Jest on przede wszystkim zauważalny w obraźliwym, slangowym języku; do pewnego stopnia wiąże się też z kwestią tożsamości białego, silnego detektywa, która w każdej tego typu powieści i każdym filmie musiała być budowana w opozycji do czegoś/kogoś. Kontrastem dla dominującego protagonisty bywała więc postać stereotypowo uważana za jego przeciwieństwo, czyli kobieta, przedstawiciel mniejszości seksualnej bądź rasowej.

Abstrahując od trudnych do ustalenia prywatnych sądów Chandlera, a powracając do postaci Lundgrena, na którego upokarzanie przez detektywa pisarz poświęcił cały, kilkustronicowy rozdział, można wysnuć wniosek związany z przynależnością gatunkową jego prozy. Paradoks wynikający z postaci Marlowe’a polega bowiem na tym, że konstytuuje

---

<sup>444</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., s. 264.

<sup>445</sup> Peter Wolfe, *Something More Than Night: The Case of Raymond Chandler*, op. cit., s. 14.

<sup>446</sup> Np. Judith Freeman, *Raymond Chandler and the Woman He Loved*, Vintage, New York 2007.

ją to, co odrzucała sama definicja *hard-boiled*. Detektyw łączy okazjonalną brutalność z empatią, jest sentymentalny – momentami do granic uzalania się nad sobą – częściej zostaje pobity niż sam używa przemocy, łatwo nawiązuje emocjonalny kontakt z wybranymi mężczyznami, natomiast porozumienie z kobietami najczęściej do niczego nie prowadzi. Być może, prezentując po raz pierwszy takiego bohatera w powieści, gdzie braku seksu nie można było tłumaczyć objętością (nie przeszkadzało to zresztą większości innych autorów *hard-boiled* publikujących w *pulp magazines*), pisarz potrzebował jednak jakoś uzasadnić i wzmocnić jego konstrukcję, a nawet zdobyć dla niego „zaufanie” określonego rodzaju czytelników. Może chciał „zrekompensować” im odrzucenie przez Marlowe’a nie tylko Carmen, ale i Vivian, w żaden sposób nie wynagrodzone w platonicznym przecież afekcie dla Mony Mars? „Głęboki sen” pozostaje też jedyną książką, w której Marlowe zabija, przez co Chandler zdaje się udowadniać, że potrafił stworzyć bohatera zdolnego do zabójstwa z zimną krwią (choć w samoobronie):

„Może miło byłoby pozwolić mu na jeszcze jeden lub dwa strzały, jak zrobiłby to dżentelmen ze starej szkoły. Ale jego broń była wciąż uniesiona i nie mogłem czekać ani chwili dłużej. W każdym razie nie tak długo, abym zasłużył na miano dżentelmena”<sup>447</sup>.

Potem detektyw już nie oddaje się aktom przemocy, a poza kilkoma uwłaczającymi słowami, typowymi jednak dla prozy tamtego okresu, właściwie nie ma też powrotu do tematu homoseksualizmu, brak też innych takich postaci. Może to dowodzić, że Lundgren, nie odgrywający ważnej roli w fabule, został potraktowany instrumentalnie, w celu udowodnienia czegoś – na zasadzie kontrastu – na temat detektywa. Potem Chandler po prostu stracił zainteresowanie tym obszarem rzeczywistości.

W wypadku mniejszości rasowych również pojawiają się obraźliwe określenia, współtworzą jednak obraz świata przedstawionego sprzed czasów poprawności politycznej i swobód obywatelskich. O ile bowiem trudno znaleźć powód, dla którego w powieściach o Marlowie koniecznie musiał pojawić się homoseksualista, w dodatku bardzo negatywnie opisany przez wszystkie postaci hołubiące swą – stereotypowo ujmowaną – męskość, o tyle uzasadnienie obecności czarnoskórych mieszkańców Los Angeles nie nastęrcza już żadnych trudności. Stanowili oni wyrazistą i zwartą grupę, będącą swego rodzaju klasą społeczną. Przedstawiony w „Żegnaj, laleczko”, a wcześniej we „Wpadce na Noon Street” i „Poszukajcie dziewczyny”, stosunek policjantów do mniejszości jest więc miarodajny jeśli

---

<sup>447</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., ss. 259-260.

chodzi o diagnozę relacji między poszczególnymi zbiorowościami. W przeciwieństwie do postaci Lundgrena, opis mniejszości rasowych daje bliskie prawdy wyobrażenie o tym jak rzeczywiście w tamtych czasach wyglądała ich pozycja w świecie. Dopatrywanie się w tym uprzedzeń pisarza (i bohatera) nie wydaje się więc zasadne – to raczej stwierdzenie i zaobserwowanie przez niego pewnych faktów, które, jak wynika z reakcji Marlowe’a (a w opowiadaniach Pete’a Anglicha i Carmady’ego), główny bohater kontestuje. Co więcej, kilkakrotnie (również we wspomnianym wprowadzeniu do „Wysokiego okna”), utożsamia się on ze społecznie wykluczonymi, dostrzega też, że do tych grup należą prawie wszyscy poza sprawującymi władzę białymi mężczyznami. Jeszcze inny aspekt obrazowania podzielonego rasowo społeczeństwa i obowiązujących kanonów przedstawiania go można odnaleźć w korespondencji Chandlera odnoszącej się do praktyk wydawniczych. W liście dotyczącym „Wpadki na Noon Street”, pisze:

„Maurice Diamond [...] opublikował w jakimś miesięczniku wybieloną wersję, w której kilka osób działających, pierwotnie Murzynów, przerobiono zgodnie z żądaniem redaktora na białych. Chcąc Ci unaocznić, jakie są normy etyczne handlarzy przesadami, nadmienię, że ów redaktor sprzeciwił się, aby niektóre postaci były kolorowe, ale obstawał przy zachowaniu krótkiej sceny w murzyńskim burdelu”<sup>448</sup>.

Powracając do policyjnej rzeczywistości, w której stereotypowe wyobrażenia o świecie pociągają takie same reakcje, Chandler – oczami Marlowe’a – obserwuje: „Pewien nowojorski reporter [...] napisał kiedyś, że gdy się wchodzi za bramkę komisariatu dzielnicowego, człowiek opuszcza zwykły świat i wkracza w obszar ponad prawem”<sup>449</sup>. Im wyższa pozycja w hierarchii, tym większe zarówno uwikłanie, jak i groźba upadku – przegrania walki o awans społeczny i o władzę. W ten sposób po raz kolejny ujawnia się niechęć Chandlera do ludzi na szczycie. Może się ona wydawać paradoksalna, biorąc pod uwagę uwagę, jaką pisarz darzył swoje brytyjskie, w miarę ekskluzywne wykształcenie – płynąca z niego duma sugerowałaby akceptację hierarchii społecznej. Z prywatnych wypowiedzi pisarza wynika jednak, że tym, co cenił sobie najbardziej – przynajmniej w teorii – była pewna postawa życiowa i wpojone mu zasady dżentelmena. Cechy te bez trudu można rozpoznać w Marlowie, ale już w żadnej z postaci z wyższych sfer. Dzierżenie władzy, oficjalnej bądź nie, zawsze jest równoznaczne z zepsuciem, przenikającym cały system na wszystkich jego poziomach w taki sposób, że trudno odnaleźć punkt, w którym mogłaby zacząć się jego naprawa. Oparcie świata przedstawionego na takiej konstrukcji i

<sup>448</sup> Raymond Chandler, list do Bernice Baumgarten (8 listopada 1949), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 274.

<sup>449</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 129.

wartościowaniu władzy znajduje potwierdzenie również w „Tajemnicy jeziora” (a wcześniej w opowiadaniach „Kobieta w jeziorze” i „Spokojne góry”). Wyjątkowość tej powieści polega na tym, że jest jedyną – obok „Playbacku” – której większość akcji nie toczy się w Los Angeles, tylko w małym miasteczku letniskowym położonym w górach. Popelnioną tam zbrodnię rozwiązuje stary i doświadczony szeryf Patton, którego cechuje nie tylko fachowość (właściwie dość zaskakująca, jak na możliwości prowincjonalnego policjanta) ale i uczciwość. Nie można jej przypisać – zgodnie z amerykańską tradycją – jedynie temu, że szeryf mieszka z dala od wielkomiejskiego zepsucia, w półdzikiej okolicy nieskażonej jeszcze złymi wpływami cywilizacji. Przecież w „Siostrzyczce” tam, skąd pochodzi rodzina Questów, też rodzi się zło. Podobnie, choć w mniejszej skali, jest w „Wysokim oknie”, gdzie częściową odpowiedzialnością za krzywdy doznane przez Merle obarczeni zostają jej mieszkający na wsi rodzice, którzy posłali córkę do Los Angeles chcąc, by zrobiła tam karierę i pieniądze. Czystość moralna Pattona wynika więc przede wszystkim z jego oddalenia od wielkiej polityki – sieci powiązań w Puma Point bardziej są relacjami sąsiedzkimi niż władzy. Ten typ układów przynajmniej częściowo wyklucza też szantaż, ponieważ wszyscy i tak wiedzą o sobie wszystko. Nie ma tam pokus, a – co za tym idzie – żadnej groźby korupcji. Wskazuje na to chociażby slogan, mający zachęcić miejscowych do głosowania i ujmujący istotę pełnienia funkcji w miejscu, którego nie obejmuje system i gdzie stawki w grze politycznej są śmiesznie małe: „Wyborcy! Głosujcie na Jima Pattona! Jest już za stary, żeby się wziąć do jakiejś uczciwej roboty”<sup>450</sup>. Jest to zarazem ironiczne podsumowanie jakości polityki w ogóle, nawet mimo niewątpliwych zalet Pattona, będącego odpowiednim człowiekiem na właściwym miejscu. W „Długim pożegnaniu” inny szeryf jest z kolei:

„Żywym dowodem na to, że w tym kraju można do końca życia sprawować urząd publiczny, nie mając żadnych kwalifikacji poza orlim nosem, fotogeniczną twarzą i powściągliwością w słowach. A jeśli poza tym człowiek dobrze wyglądał na koniu, automatycznie był nie do pokonania”<sup>451</sup>.

Szeryf Patton został opisany jako postać uczciwa, tak zwany przyzwoity człowiek, sceptyczny, najprawdopodobniej również wobec pokus świata. Czyni go to odpornym na poczucie klęski, właściwe „dobrym” policjantom z miasta. Większość innych postaci pierwszo- i drugoplanowych odpowiada jednak Chandlerowskiej wizji świata nie przez zaprzeczenie, lecz potwierdzenie jego negatywnego, mrocznego i zdradzieckiego obrazu.

---

<sup>450</sup> Raymond Chandler, *Tajemnica jeziora*, przeł. Zbigniew Gieniewski, op. cit., s. 53.

<sup>451</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 258.

Dlatego Los Angeles i Kalifornia są symbolami nie tylko fałszywego blichtru, taniej kultury i rozrywki, korupcji na wszystkich szczeblach władzy, ale przede wszystkim upadku amerykańskiego snu. Jego przyczyną jest nie tylko przepaść między społecznymi oczekiwaniami a możliwościami ich zaspokojenia, ale też realia magicznego świata zamieszkanego przez tych, którym się udało. Zawiodła ich tam chciwość, a spotkała pustka, pokusa nadużywania władzy oraz znudzenie, prowadzące do zblazowania, cynizmu lub rozpacz.

### **„Jest czego pilnować w Idle Valley”<sup>452</sup>**

Miejscem zdominowanym przez łatwe życie bogatych ludzi z kalifornijskiej socjety jest Idle Valley, wzmiankowane z „Wysokim oknie” i opisane szerzej w „Długim pożegnaniu”. Po dogłębnym wyeksplorowaniu tematu korupcji w systemie sprawiedliwości reprezentowanej przez Bay City, Chandler skupił się na szeroko zakrojonej krytyce wielu zjawisk społecznych związanych z przemianami kulturowymi, przede wszystkim narastającym konsumpcjonizmem. Po Hollywood, sieciach nieformalnych układów, zorganizowanej przestępczości i policji, krytyce został poddany – *en bloc* – styl życia, który zaczynał wówczas dominować. W dużej mierze wynikał on ze wzorców płynących z góry, czyli od grup stojących na szczycie hierarchii, na których wzorowała się reszta społeczeństwa. Wzorce czerpano między innymi z kina i z telewizji, która – wraz z reklamami – po raz pierwszy pojawia się u Chandlera właśnie w „Długim pożegnaniu”. Charakterystyczne jest też, że jedyne filmy wspomniane w „Siostrzyce” (a zarazem w całym cyklu) opowiadają o życiu ludzi co najmniej zamożnych, posiadających chociażby własne jachty, gdzie:

„Kobiety zawsze wchodziły po długich, krętych schodach, żeby się przebrać. Mężczyźni obowiązkowo wyjmują z kosztownych kasetek papierosy z monogramem i przypalają je sobie nawzajem kosztownymi zapalniczkami. Kelner ma zaokrąglone plecy od noszenia tac z drinkami przez taras do basenu rozmiarów jeziora Huron”<sup>453</sup>.

W pewnym sensie Chandler opisuje tu amerykańską wersję włoskiego „kina białych telefonów”, choć trudno stwierdzić, czy zetknął się kiedykolwiek z tym zjawiskiem i czy zwróciłoby ono jego uwagę. Zapewne nie, ale i tak nie jest to porównanie całkiem nietrafione

<sup>452</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 97.

<sup>453</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyca*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 78.

– taki właśnie świat, choć raczej ironicznie niż w tonie potępiania i obrzydzenia, opisał w opowiadaniu „Perły to tylko kłopot”. Jego bohater, Walter Gage, ma zarówno biały telefon, jak i białą maszynę do pisania, co stanowi sugestię nie tylko jego przynależności klasowej, ale też oderwania od realiów zwyczajnego życia i prowadzi do zabawnej fascynacji nieokrzesanym szoferem.

Ludzie stanowiący tło społeczne „Długiego pożegnania” nie należą jednak do grupy aspirujących do wyższych sfer parweniuszy, którzy budują życie naoglądawszy się filmów:

„Ci z setkami milionów dolarów prowadzą przedziwne życie, za zasłoną złożoną ze służby, ochroniarzy, sekretarzy, prawników i rozmaitej maści zarządców. Przypuszczalnie jedzą, sypiają, strzygą włosy i noszą ubrania jak zwykli śmiertelnicy, ale tego nigdy nie można być pewnym. Wszystko, co się słyszy na ich temat, to historie spreparowane przez specjalistów od wizerunku publicznego”<sup>454</sup>.

Mieszkańcy Idle Valley są więc raczej pierwowzorami kinowych bohaterów, jednak niewiele różniącymi się od tych, którzy chcą ich naśladować: „Elita naszego hrabstwa, a są nielepsi od kierowców ciężarówek narabanych tanią whiskey”<sup>455</sup>. „Filmowcy mają na to specjalne określenie: superprodukcja o niczym. Tak właśnie przedstawia się moje życie”<sup>456</sup> – ta uwaga Terry’ego Lennoksa, wygłoszona w odniesieniu do niego samego, jest też adekwatnym opisem egzystencji ludzi z jego otoczenia. Co istotne, w „Wysokim oknie”, gdzie dolina zostaje wspomniana po raz pierwszy, Marlowe obdarza szacunkiem – co przecież nie zdarza mu się często – strażnika dzielnicy, który stwierdza: „Nie mieszkałbym tutaj, choćby mi płacili pięćdziesiąt tysięcy za rok i dali spać w szyfonowej piżamie, ze sznurem prawdziwych pereł na szyi”<sup>457</sup>. W tym kontekście ustanowienie Rogera Wade’a autorem konkretnego gatunku – popularnych romansów historycznych – zyskuje dodatkowe znaczenie. Wade, podobnie jak wspomniane filmy, nie tylko upiększa opisywany świat konstruując sztuczny blichtr z „Koronek i falbanek, szpad i karet, wyrafinowania i zabawy”, przykrywających historyczną prawdę o tym, że „W tamtej epoce używali perfum zamiast mydła, mieli gnijące zęby, bo nigdy się nie myli, a ich paznokcie cuchnęły zjełczałymi sosami”<sup>458</sup>. Opisuje także wcześniejszą wersję własnego środowiska, klasę próżniczą z innych czasów, różniącą się od współczesnej tylko strojami i stopniem higieny: „Kłamca ze mnie. Opisuję bohaterów, którzy mają po osiem stóp wzrostu i bohaterki, którym drętwieją tyłki od leżenia z zadartymi do góry

---

<sup>454</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 80.

<sup>455</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 172.

<sup>456</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 22.

<sup>457</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 98.

<sup>458</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 243.

nogami”<sup>459</sup>. Idle Valley – nazwa jest oczywiście znacząca<sup>460</sup> – zamieszkują ludzie zajęci tylko sobą, pieniędzmi, łatwą rozrywką i alkoholem, bez którego nie mogliby egzystować. Sarkastyczną obserwację na temat panujących tam zwyczajów Chandler wkłada w usta agenta literackiego Wade’a: „W Idle Valley będzie lepiej [...] tam dociera już bryza znad oceanu. – Bardzo się cieszę, że dociera tam cokolwiek poza dostawami alkoholu”<sup>461</sup>. W ocenie Chandlera życie takich ludzi pozbawione jest głębszego sensu, ponieważ w nic nie muszą wierzyć, o nic zabiegać, niczego nie pragną. Wprawdzie „Człowiek nie musi pracować ani zastanawiać się nad ceną każdego drobiazgu”, jednak:

„Prawdziwego zadowolenia to nie daje, ale bogaci nawet o tym nie wiedzą. Nigdy nie poznali takiego uczucia. Nigdy nie pożąдали niczego naprawdę, może poza cudzą żoną, a i to ich pragnienie nie jest w połowie tak intensywne, jak marzenie żony hydraulika o nowych zasłonach do salonu”<sup>462</sup>.

Ponieważ nie potrzebują nawet pieniędzy i stanowią zamkniętą, oderwaną od rzeczywistości i niezainteresowaną nią grupę, nie są zagrożeniem tak realnym, jak skorumpowani policjanci lub przestępcy. Nie zmienia to faktu, że przemiany społeczne, które mogą wywołać samym swoim istnieniem, również są niepokojące. Grupa ta funkcjonuje przecież jako stymulujący aspiracje punkt odniesienia dla wszystkich, którzy stoją niżej w hierarchii. Wpływ ten jest mało wymierny – nie dotyczy filarów społeczeństwa, takich jak instytucje, lecz zjawisk i wartości „miękkich”, wymykających się definicjom. Korupcję polityków można nazwać, udowodnić, zmierzyć i przeliczyć, podobnie jak wszystko, co jest związane z łamaniem litery prawa. Uwiedzenie łatwą konsumpcją i pozorami, zły gust, degradacja wartości, oczekiwań, styl życia – to wszystko, w swym masowym wymiarze, zwłaszcza w latach pięćdziesiątych, kiedy toczy się akcja „Długiego pożegnania”, nie było jeszcze dookreślone ani wyraźnie osadzone w rzeczywistości społecznej. Dekada ta bywała później określana mianem ostatnich lat amerykańskiej niewinności – niezniszczonej wprawdzie przez Wielki Kryzys i dwie wojny światowe, ale dalece naruszonej w latach sześćdziesiątych zabójstwem prezydenta Kennedy’ego i wojną w Wietnamie, a potem – w siedemdziesiątych – aferą Watergate i kryzysem konstytucyjnym. W czasie, gdy Chandler pisał swe najambitniejsze dzieło (ukazało się w 1954 roku) owa dekada była jeszcze *in statu nascendi* – kultura w trakcie samookreślenia i samopoznawania. Niełatwo było więc wskazywać i oceniać jej

---

<sup>459</sup> Ibidem.

<sup>460</sup> „Idle” w j. angielskim oznacza beczynny.

<sup>461</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 285.

<sup>462</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 22.

najważniejsze grzechy, pojawiały się raczej pojedyncze głosy, takie jak chociażby w filmie *Wszystko, na co niebo pozwala* (*All That Heaven Allows*, 1955, reż. Douglas Sirk), w przewrotny sposób poddającym krytyce patriarchalną rodzinę jako fundament społeczeństwa. Co charakterystyczne, krytyczny potencjał melodramatu Sirka również został dostrzeżony znacznie później. W „Długim pożegnaniu” Chandler dał wyraz swej niechęci właśnie do tego, co wówczas się kształtowało i do budowanej na tej podstawie przyszłości, której miał już nie zobaczyć (umarł w 1959 roku). Jego krytyka dotyczy prawie każdego aspektu życia, poczynając od pracy w agencji reklamowej i upodobań kulinarnych, a kończąc na prasie codziennej i demokracji. Jest ona oczywiście zwerbalizowana, choć tutaj – inaczej niż w pozostałych powieściach – została rozłożona na wiele głosów. Autor wkłada ją nawet w usta postaci, których Marlowe nie darzy sympatią, jak agent literacki, który stwierdza, że „Prawo służy głównie po to, aby prawnicy mieli z czego żyć”<sup>463</sup> oraz jawnie negatywnych, czego najlepszym przykładem jest Harlan Potter. Chandler wykorzystuje cechę, którą sam mu nadał – władczość i przyzwyczajenie do posłuchu – by ten mógł wygłosić kilkustronicowy monolog i zaatakować demokrację, prasę, bogactwo, masową produkcję, upadek moralności, konsumpcję. I choć Marlowe zauważa ironicznie, że Potter „Nienawidził dosłownie wszystkiego”, poczynając od „Kierunku, w którym zmierza nasz świat”<sup>464</sup>, to jednak opinie te znajdują odzwierciedlenia w kwestiach zarówno Marlowe’a, jak i innych postaci z „Długiego pożegnania” oraz pozostałych powieści.

Również doktor Verringer, inny bohater oceniany pejoratywnie, podsumowuje zmiany zachodzące w miejskiej przestrzeni i odzwierciedlające nowe obyczaje. Odnosi się do procesów, które wówczas zostały zapoczątkowane i które faktycznie potoczyły się w kierunku przewidzianym przez Chandlera:

„Ta niewielka, spokojna kotlina wkrótce przemieni się w plac budowy. Potem pojawią się latarnie uliczne, dzieciaki na skuterach, z hałaśliwymi radiodbiornikami, a nawet – tu kolejne westchnienie – telewizja. [...] Chciałbym wierzyć, że przynajmniej drzewa ocaleją, jednak obawiam się, że tak się nie stanie. Zamiast nich na grzbiecie wzgórza wyrosną anteny telewizyjne”<sup>465</sup>.

Podobna opinia ze strony Verringera – niezależnie od jej słuszności (nie zostaje w żaden sarkastyczny sposób podsumowana przez Marlowe’a, który niewątpliwie się z nią zgadza) – jest hipokryzją. Lekarze są bowiem osobną grupą, ukazywaną przez Chandlera jako ludzie

---

<sup>463</sup> Ibidem, s. 304.

<sup>464</sup> Ibidem, ss. 227-228.

<sup>465</sup> Ibidem, s. 124.

służący do obsługi próżniaczego stylu życia. Ich poczucie moralności i powołania jest nikłe: „Nadziany pacjent z początkami *delirium tremens* to prawdziwa żyła złota dla rozmaitej maści naciągaczy, którym nie powiodło się wypisywanie recept na antybiotyki czy witaminy”<sup>466</sup>. W „Żegnaj, laleczko” i „Tajemnicy jeziora” pojawiają się (odpowiednio) doktor Sonderborg i Almore, zajmujący się sprzedawaniem narkotyków bogatym mieszkańcom Bay City, po to, by potem móc przyjmować ich na kosztowne terapie odwykowe. W tym specjalizuje się także Verringer. Wszyscy oni zajmują się niepewnymi interesami, są powiązani z mafią, jak doktor Lagardie w „Siostrzyczce”, a także z policją, choć trudno określić kto jest na czyich usługach. Sonderborg kieruje kliniką psychiatryczną, w której przetrzymuje ludzi – jednym z nich jest Marlowe – gdy stają się oni niewygodni dla funkcjonariuszy. W „Długim pożegnaniu” detektyw, poza Verringerem, odwiedza jeszcze dwóch lekarzy prowadzących podejrzaną praktykę. Doktor Vukanich zostaje odnaleziony w miejscu, w którym przyjmowali: „Lekarze, dentyści, leczący z nie najlepszym skutkiem sekciarze [...] doskonale wiedzący na czym stoją, jakich pacjentów mogą się spodziewać i ile mogą z nich wyciągnąć”<sup>467</sup> i gdzie – pod pozorem porad laryngologicznych – sprzedawane są narkotyki. Ośrodek doktora Varley’a to z kolei miejsce na granicy legalności, dla „Niechcianych, starych ludzi z pieniędzmi i bandą chciwych krewnych”<sup>468</sup>, a pacjenci są w większości ubezwłasnowolnieni na drodze sądowej. Niewiele lepszy jest historyczny i arogancki Loring, w którego wypadku Marlowe dostaje szansę osobistej zemsty, ma bowiem romans z Lindą – jego obecną, a swoją przyszłą żoną. Wszystkie negatywne cechy owej grupy, która prawie całkiem – jedynym pozytywnym wyjątkiem jest doktor Moss z „Wysokiego okna” – zatraciła pamięć o powołaniu i powinnościach swego zawodu, są skupione w postaci Julesa Amthora z „Żegnaj, laleczko”. Nie jest on właściwie lekarzem, raczej szarlatanem, „konsultantem psychiatrą” żerującym na lękach i kompleksach pretensjonalnych, bogatych ludzi, zafascynowanych proponowanym przez niego przewodnictwem duchowym i tanią egzotyką; jego usługi przywodzą na myśl atmosferę sekty religijnej. Dodatkowe zyski czerpie natomiast z informowania przestępców o tym, kogo z zamożnych pacjentów warto okraść, a także z szantażu i z handlu cudzymi sekretami. Przykład opowiadania „Człowiek, który lubił psy” (1936) wskazuje, że nawet weterynarze nie ratują lekarskiego honoru.

---

<sup>466</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>467</sup> Ibidem, s. 126.

<sup>468</sup> Ibidem, s. 133.

W ten sposób poczucie zniesmaczenia, zmęczenia lub gwałtownego odrzucenia świata – tytuł powieści „Długie pożegnanie” może ewokować skojarzenia z samobójstwem, motyw ten zresztą się pojawia w fabule – staje się tym bardziej totalne i wszechogarniające, także samego Marlowe’a. Przestaje on też być jedynym wyrazicielem niezadowolenia i mizantropii. W tym kontekście inaczej też rysuje się jego – przynosząca ostateczne rozczarowanie – relacja z Terryem Lennoxem. W finale Marlowe wzgardza przyjacielem, z którym połączył go irracjonalny impuls, niewytłumaczalna więź, ale też poczucie wyższości: „Wolałem go, kiedy był pijany, bez jednego centa, głodny i pokonany, ale dumny. Czy na pewno wolałem? A może tylko wolałem poczucie, że jestem kimś lepszym od niego?”<sup>469</sup>. Jednym z wytłumaczeń finału jest odczuwany przez Marlowe’a zawód, gdy okazuje się że Terry nie jest tym, kim zdawał się być – zawiódł oczekiwania detektywa, gotowego na największe poświęcenia i upokorzenia w imię przyjaźni. Jest to źródłem rozgoryczenia Marlowe’a, przez znaczną część fabuły przypuszczającego, że Terry popełnił samobójstwo z powodów sentymentalnych i honorowych, przypisywanych również Velmie Valento. W finale detektyw odkrywa, że Terry się nie zabił mimo wszystkich swoich przeżyć – wojny, tortur, okaleczenia, utraty miłości życia, rozpacz i pogardy wobec samego siebie. Lennox – który nie potrafił oprzeć się niszczącej sile otaczającej go rzeczywistości – nie miał też na tyle siły, by ten świat ostatecznie odrzucić. Dodać należy, że temat samobójstwa był dla Chandlera osobisty. Wprawdzie najbardziej znaną i poważną próbę odebrania sobie życia podjął dopiero po ukazaniu się „Długiego pożegnania”, w 1955 roku, po śmierci żony (zmarła w 1954 roku), jednak – jak odnotowuje biograf pisarza, Frank MacShane – już za czasów pracy w Dabney Oil zdarzało mu się upijać, przyjeżdżać w tym stanie do domów przyjaciół i grozić sobie bronią palną. W swej twórczości Chandler zmienił akt samobójstwa w coś sentymentalnie podniosłego, odrzuconą przez Terry’ego szansę, z której – jak chce wierzyć Marlowe, ale niekoniecznie policjant prowadzący śledztwo – skorzystała Velma. Na możliwość takiej interpretacji „Długiego pożegnania” wskazuje też sytuacja zawiązująca wątek kryminalny. Pewnego wieczoru Lennox zjawia się w domu Marlowe’a i prosi go, by ten nie zwlekając zawiózł go do Tijuany, na co detektyw się zgadza. Kategoriecznie odmawia jednak słuchania wyjaśnień, chociaż z aluzyjnej rozmowy wynika, że kłopoty, przez które Terry chce uciekać do Meksyku, wiążą się z czymś złym, co stało się jego żonie, Sylvii. Marlowe ma więc pełne prawo podejrzewać Terry’ego o zabójstwo, jednak boi się konfrontacji z ewentualną prawdą na jego temat, zwłaszcza wyznaną wprost. Finał – tym razem ostateczne pożegnanie – sugeruje

---

<sup>469</sup> Ibidem, ss. 23-34.

wręcz, że potencjalna zbrodnia, której Terry jednak nie popełnił, byłaby może mniejszą przewiną (znajdującą jakieś usprawiedliwienie w oczach Marlowe'a) niż zdrada, której faktycznie się dopuścił wobec detektywa. W ten sposób również Marlowe, po raz pierwszy, zostaje poddany lekkiej krytyce – zarówno poprzez odebranie mu władzy jedynego osądu i podzielenie diagnozy świata pomiędzy głosy wielu postaci, jak i poprzez gorzką samoocenę. Detektyw rozpoznaje bowiem ukryte motywy własnej relacji z Terry, przyznaje się do źle ulokowanych uczuć, a także do bierności i bezradności. Na początku powieści, po nieprzyjemnej wymianie zdań z Sylwią na temat Terry'ego, stwierdza:

„Gdyby zadzwoniła pół godziny wcześniej, mógłbym być tak wściekły, że rozniósłbym Steinitza [mistrz szachowy – przyp. PW] na strzępy – tyle, że on nie żył już od pięćdziesięciu lat, a rozgrywana przez nas partia pochodziła z książki”<sup>470</sup>.

Podkreśla tym samym pozornie swego gniewu i działań. Co więcej, Marlowe nie podejmuje się udźwignąć wyzwania, jakim jest przyjaźń z Terry, jeszcze gdy może go uratować. Stwierdza: „Cholernie dużo gadasz, a w dodatku cały czas o sobie. Bywaj”<sup>471</sup>. Krytyka Marlowe'a – ten jeden raz zrównująca go nieco z resztą świata przedstawionego i przełamująca jego spiżowy charakter – jest widoczna także w szczelinie pomiędzy osądem detektywa a pisarza. Dotyczy ona właśnie Terry'ego, którego finałowe odrzucenie przez bohatera – „Odnoszę wrażenie, że to jacyś dwaj zupełnie inni faceci się przyjaźnili, nie my”<sup>472</sup> – stoi w sprzeczności ze wszystkim, co o nim wiadomo, a zwłaszcza o jego przeszłości. Zdaje się też mówić więcej o samym Marlowie, niż o Lennoksie. Paradoksalnie, krytyka okazuje się więc mieć wymiar pozytywny, ponieważ czyni detektywa bardziej ludzkim, pokazując jego słabość.

### **„Wszystko to przez chciwość”**

„Wszystko to przez chciwość [...] Po co właściwie przyjeżdżałem tu na Zachód?”<sup>473</sup> pyta podczas aresztowania gangster, bohater opowiadania „Kłopoty to moja specjalność”. Jemu się nie udało, podobnie jak Merle Davis i Orrinowi Questowi, jednak wielu innych wdarło się na sam szczyt, chcąc natychmiast zapomnieć o wszystkim, co stanowi jakkolwiek dowód ich

---

<sup>470</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>471</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>472</sup> Ibidem, s. 363.

<sup>473</sup> Raymond Chandler, *Kłopoty to moja specjalność*, op. cit., s. 70.

przeszłości. Tak jest z Helen w „Żegnaj, laleczko”, zawsze świadomą rozciągającego się nad nią cienia w postaci ludzi, którzy pamiętają ją jak Velmę, śpiewającą w podrzędnym barze dziewczynę gangstera. W „Głębokim śnie” rodzina Sternwoodów, o bogatej tradycji sięgającej ważnych wydarzeń w historii Ameryki, zdobyła majątek w przemyśle naftowym, będącym źródłem wielu fortun i wielokrotnie wcześniej (miedzy innymi „Oil” Uptona Sinclaira z 1927 roku) i później mitologizowanym – a zarazem demaskowanym – w kulturze Stanów Zjednoczonych. Ropa zawsze przynosiła zniszczenie, by wymienić tylko śmierć, osamotnienie i okrucieństwo emocjonalne, w filmach takich jak *Olbrzym* (*Giant*, 1956, reż. George Stevens), *Pisane na wietrze* (*Written on the Wind*, 1956, reż. Douglas Sirk), *Aż poleje się krew* (*There Will be Blood*, 2007, reż. Paul Thomas Anderson). Kwestia wspinania się po drabinie społecznej jest w „Głębokim śnie” ujęta dosłownie, ponieważ rodzina mieszka na wzgórzu, z którego widać: „Słaby zarys drewnianych wież szybowych na polu naftowym, na którym Sternwoodowie dorobili się swojej fortuny”<sup>474</sup>. Generał oddał większość pola na park i w ten sposób funkcja biznesu naftowego zostaje przez Chandleraomalże udosłowniona – w zamian za brudne bogactwo niszczące zarówno ziemię, przyrodę, jak i ludzi, złożona zostaje danina dla przestrzeni publicznej. Rodzina generała, przeprowadziwszy się na szczyt wzgórza, nie czuła już „Zatęchłej woni ścieków ani ropy, za to z frontowych okien domu mieli widok na źródło swego bogactwa. Gdyby oczywiście chcieli na nie patrzeć”<sup>475</sup>. Połączenie ropy naftowej i tego, co jest konsekwencją jej wydobywania, zostaje jeszcze dookreślone w finale, gdy to właśnie nieczynny szyb okazuje się „Zbiornikiem pełnym plugawych ścieków”<sup>476</sup> i miejscem ostatniego spoczynku Rusty’ego Regana.

Niechęć do klasy bogaczy jest u Chandlera wyrażana wielokrotnie i sugeruje, co jest przyczyną zepsucia. Ich winę pisarz stawia nawet ponad winą skorumpowanych urzędników. W „Głębokim śnie” i „Siostrzyczce”, nieformalne relacje i wpływy ludzi dysponujących wielkimi pieniędzmi, silniej niż cokolwiek innego zmieniają decyzje kolejnych prokuratorów okręgowych i komisarzy policji. Pierwszy z nich, Taggart Wilde z debiutanckiej powieści, zostaje przypisany do tradycji dawnego Los Angeles – „Pochodził ze starej rodziny” i mieszkał w „Jednym z tych solidnych, staroświeckich domów, które niegdyś przetransportowano w całości w nowe miejsce, kiedy metropolia zaczęła się rozrastać w kierunku zachodnim”<sup>477</sup>. Jego naturalnym otoczeniem są drogie cygara, obrazy olejne i jedwabne chustki. Klasowa przynależność i późniejsza uległość Wilde’a – choć nie ukazana

---

<sup>474</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 29.

<sup>475</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>476</sup> Ibidem, s. 295.

<sup>477</sup> Ibidem, s. 137.

wprost – potwierdzają tezę o stopniowej moralnej degradacji miasta. Wykwintny *entourage* odnosi go bowiem do warstwy społecznej, do której przynależą Sternwoodowie i z którymi łączą go relacje osobiste, a w imię kastowej solidarności jest on gotów naginać reguły. „Głęboki sen”, w stopniu większym niż inne powieści Chandlera, można więc traktować jako opowieść o zbiorowym wysiłku ludzi na stanowiskach (legalnych bądź nie), aby – z chęci zysku lub respektu przed pieniędzmi – ukryć prawdę. O tym, jak daremny jest wysiłek detektywa by ją odkryć, dodatkowo świadczy jego podejrzenie, że kapitan Gregory z wydziału osób zaginionych, od samego początku wiedział o śmierci Regana, lecz pod naciskiem zwierzchników – i/lub gangsterów – jej nie ujawniał.

Wielkie fortuny nie są zatem cennym dziedzictwem, ponieważ zostało ono bezpowrotnie zmarnowane – dzieci oszukują i zawodzą, najczęściej są zepsute, jak Carmen i Leslie Murdock, który kradnie cenną monetę należącą do jego matki. Najjaskrawszym tego przykładem jest jedenastoletni morderca, Dade Trevillyan z opowiadania „Zasłona” (1936). Postać ta – pierwowzór Carmen w „Głębokim śnie” (opartym częściowo na tym właśnie opowiadaniu przy użyciu metody autoplagiatu) – to chłopiec, jedyny dziedzic wielkiej fortuny, który w napadzie szału morduje ojczyrna. Mimo oczywistej, możliwej do udowodnienia winy dzieci, rodzice są jednak zawsze współwinni: generał Sternwood przez zaniedbanie i traktowanie córek jako nieplanowanej konsekwencji i pozostałości po bujnym życiu, pani Murdock przez chciwość i nadużywanie władzy płynącej z majątku, matka Dade’a (prototyp Vivian Sternwood) – słabość i bezradność. Po drugiej stronie społecznej drabiny potomstwo traktowane jest z kolei jako środek do celu, którym są pieniądze. Matka Orrina i Orfamay wysyła rodzeństwo do Los Angeles z misją wydobywania – jak się można domyślić wszelkimi środkami – fortuny z Mavis. Spośród wszystkich rodzin i małżeństw opisywanych przez Chandlera w każdej z kolejnych powieści, żadna nie jest szczęśliwa, każdą drążą patologie, złość, źle pojęta miłość, nadmiar kontroli. Ludzie porządni, uczciwi i kierujący się godnymi szacunku zasadami są u niego najczęściej samotni, co jest też zgodne z regułami *hard-boiled fiction*. Takich postaci pojawia się u Chandlera niewiele, a najważniejszą z nich jest oczywiście Marlowe, wiążący się z Lindą Loring dopiero w ostatniej, nieukończony powieści (i to bez większych nadziei na sukces tego małżeństwa). Dołączają do niego między innymi Red Norgaard i Anna O’Riordan z „Żegnaj, laleczko”.

Ukazywanie klęski więzi międzyludzkich, jako rezultatu sztucznie wykreowanych amerykańskich mitów egalitaryzmu, demokratyzacji, wzoru kariery i jej dostępności dla każdego, sprawia, że wizja Chandlera jest nie tylko bardzo spójna, ale wręcz monolityczna i apokaliptyczna w swej totalności. Przyczyna zepsucia zawsze jest ta sama – bogactwo lub

dążenie do niego. Nie ma też znaczenia, w jaki sposób pieniądze zostają zdobyte. Rodzinne fortuny są zawsze skażone, podobnie jak pensje wysoko postawionych urzędników zasilone łapówkami, wypłacanymi z kolejnych nielegalnych źródeł. Honoraria ludzi kina zostają okupione upokorzeniem – własnym, w wypadku aspirujących gwiazd i cudzym, o czym świadczą relacje agentów i szefów wytwórni ze wszystkimi, którzy na te pieniądze pracują. Choć przemysł nigdy nie był wiodącym wątkiem w prozie Chandlera, to stąd przecież wzięły się fortuny przedstawianych przez niego rodzin – Sternwoodów, Grayle’ów, Murdocków, Potterów, Kinsolvingów. Reprezentującym świat korporacji człowiekiem, który jeszcze wytwarza dochód, a nie tylko z niego korzysta, jest klient Marlowe’a z „Tajemnicy jeziora”, Derrace Kingsley. Nie jest on wprawdzie postacią złą ani mordercą, cechuje się jednak poczuciem władzy i arogancją, pomiata ludźmi – w tym też Marlowe’em – co jest wynikiem stanowiska, które zajmuje, majątku, jakiego się dorobił i bliskością jeszcze większych pieniędzy. Dyrektorzy i prezesi zostają w „Długim pożegnaniu” oskarżeni o nieuczciwą konkurencję:

„Gdzieś po drodze ludzie są przyciskani do ściany, wykańczają małe firmy, a potem odkupują za grosze. Uczciwi trącą pracę, kwitnie spekulowanie akcjami, poważni udziałowcy i wielkie korporacje [...] dostają po kilka tysiączków za uchylene jakiegoś przepisu prawnego, korzystnego dla przeciętnych obywateli, którego nie życzą sobie bogacze, gdyż ogranicza im możliwość osiągnięcia jeszcze większych zysków”<sup>478</sup>.

Mimo braku aktywnego zainteresowania polityką, Chandler zwraca także uwagę na mechanizmy wdrażane dla ochrony systemu przed jego krytykami. Na przytoczony monolog Berniego Ohlsa, Marlowe reaguje: „Mówisz jak czerwony – zauważyłem, żeby go rozdrażnić” i w odpowiedzi słyszy: „Chyba nie – odparł pogardliwie – Jak na razie nie zajęła się mną jeszcze żadna komisja”<sup>479</sup>. Pisarz odnosi się w ten sposób do organów, które w latach pięćdziesiątych badały tak zwaną działalność antyamerykańską i sympatie komunistyczne wśród obywateli. Warto wspomnieć, że w 1951 roku Dashiell Hammett, który nie wypierał się nigdy sympatii lewicowych, spędził pięć miesięcy w więzieniu za odmowę współpracy z taką komisją. Również prasa – instytucja, która powinna stać na straży demokracji i wolności słowa – nie jest w stanie chronić obywateli przed utratą ich praw, ponieważ sama przynależy do skorumpowanego i kontrolowanego systemu: „Gazety stanowią własność bogatych ludzi i są przez nich wydawane, a bogaci ludzie należą do tego samego klubu”<sup>480</sup>. Natomiast

---

<sup>478</sup> Ibidem, s. 267.

<sup>479</sup> Ibidem, s. 268.

<sup>480</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 67.

moment, w którym dziennikarze wracają do swej szlachetnej i utrwalonej przez amerykańską tradycję (między innymi liczne filmy o prasie, takie jak *Ostateczny termin* [*Deadline*, 1952, reż. Richard Brooks]) roli obrońców prawdy, czyli publikują artykuł o tuszowaniu sprawy Terry'ego Lennoksa, zbiega się z odkryciem przez Marlowe'a rozczarowujących faktów o przyjacielu. Ostatni hołd i ostateczne pożegnanie, jakim miało być oczyszczenie jego pamięci, stają się więc w oczach detektywa pustym, prawdziwie sentymentalnym i śmiesznym gestem.

### **3. „Ktoś musiał napracować się na tym tekstem. Ale ciężka praca nie zastąpi talentu”<sup>481</sup> – chandleryzm**

Chandler napisał w jednym z listów: „Wstyd mi, że kiedy biorę swoją książkę, żeby coś w niej sprawdzić, po dwudziestu minutach łapię się na tym, że wciąż ją jeszcze czytam, jakby autorem był zupełnie ktoś inny”<sup>482</sup>. Jego zdaniem, z którym trudno się nie zgodzić, sukces artystyczny w wypadku gatunków popularnych osiąga się wówczas, gdy czytelnik chce powracać do uprzednio przeczytanych powieści i opowiadań, choć zna zakończenie. Tym, czego poszukuje, jest więc nie fabuła, zaskakujące rozwiązanie, ani nawet perypetie bohatera, które – raz poznane – przestają być atrakcyjne. Istotny jest sposób, w jaki wszystkie te elementy zostają umieszczone w tekście, sposób i cel ich funkcjonowania, użyty do ich opisu język – wszystkie elementy dające wgląd w projekt literacki – i oczywiście nieustająca przyjemność, jaka z niego płynie. Wspomniana już problematyka powieści Chandlera, związana przede wszystkim z obrazem świata przedstawionego, znajduje odzwierciedlenie na kilku płaszczyznach. Oprócz wprowadzenia precyzyjnie skonstruowanego bohatera oraz innych, rozlicznych i nacechowanych znaczeniowo postaci, zrelacjonowania następstwa zdarzeń, opisu konkretnych przestrzeni i określonych momentów dziejowych (w tym odniesień do drugiej wojny światowej), istotną i co najmniej równoważną rolę odgrywa sposób, w jaki to wszystko zostaje ujęte.

Język, którym posługuje się Chandler, nie jest bowiem środkiem neutralnym, służącym jedynie do obiektywnego ukazania ciągu epizodów i ich otoczenia. Styl jest tu niezbędnym narzędziem współtworzącym zarówno Philipa Marlowe'a, jak i świat przedstawiony, narzuca też ich określony odbiór i interpretację. Częstym zabiegiem jest zastępowanie długiego opisu bądź wyjaśnienia lapidarnym, trafnym porównaniem oraz puentowanie ich ironiczną uwagą. Tym, co – obok rycerskiego etosu i szczególnej refleksyjności – wyróżnia Marlowe'a spośród

---

<sup>481</sup> Raymond Chandler, *Playback*, op. cit., s. 62.

<sup>482</sup> Raymond Chandler, list do Aleksa Barrisa (16 kwietnia 1949), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 271.

innych bohaterów prozy kryminalnej, także *hard-boiled fiction*, jest właśnie rozbudowany i przemyślany styl, w jakim się wypowiada, i którego Chandler użył do stworzenia tej postaci. Bez tego instrumentu, będącego znakiem rozpoznawczym pisarza, obraz detektywa i uniwersum, w którym egzystuje, jakości tej egzystencji, relacji bohatera z innymi postaciami, wyznawanych przez niego wartości i prezentowanych zachowań, nie byłby kompletny. Rolą języka jest także kontrapunktowanie deklarowanego charakteru Marlowe'a, swego rodzaju demaskowanie go przed samym sobą i przed czytelnikiem, a także celowe osłabianie tych elementów, które – podane w nadmiarze – usztywniały rysunek postaci. Dobrym przykładem jest wspomniany już sentymentalizm, który – gdyby nie jego samoświadomy charakter – mógłby być odbierany jako cecha negatywna i prawdziwie irytująca, czyniąca postać jednowymiarową i „papierową”. Chandler zresztą bywał za to właśnie krytykowany i oskarżany o epigoństwo romantyzmu<sup>483</sup>. Jeśli jednak użalający się nad sobą Marlowe jednocześnie się do siebie dystansuje, ironicznie nazywając swe odczucia, a czasem boleśnie je podsumowując, nabiera cech bardziej ludzkich. Staje się postacią pełniejszą, niejednoznaczną, bo – mimo niezmiennie spiżowej postawy – targaną wątpliwościami, wstydem, rozczarowaną, rozumiejącą słabości innych. Jest też wyzbyty samozadowolenia uderzającego już u Sama Spade'a, a zwłaszcza później, u zawsze nieomylnego, a tym samym przerysowanego i komiksowego Mike'a Hammera.

Wprowadzanie elementów drwiny i dystansowanie się Chandlera – nie tylko do sentymentalizmu Marlowe'a – ma też inną funkcję. Zwraca bowiem uwagę na sam fakt obecności i konsekwentnego przywoływania określonych tropów. Metoda ta wprawdzie nieco je ośmiesza, ale jednocześnie legitymizuje ich konsekwentne użycie wskazując, że autor jest w pełni świadomy ich ambiwalentnej wymowy. Odnosi się to także to samej formuły powieści kryminalnej, którą pisarz stale przekraczał i przełamował, niektóre jej elementy zachowując, inne tworząc bądź w pełni realizując. Przykład stanowić może scena rozpoznania Muriel Chess jako sprawczyni kilku zbrodni w „Tajemnicy jeziora”:

„Nigdy nie podobały mi się takie sceny – wyznałem – Detektyw sam na sam z mordercą. Morderca wyciąga broń i celuje w detektywa, po czym opowiada mu całą swoją smutną historię, wiedząc, że i tak sobie tym nie zaszkodzi, bo zakończy swoje wyznanie strzałem. Co jest przecież niepotrzebną stratą cennego czasu, zwłaszcza jeśli detektyw ma rzeczywiście zostać zastrzelony. Tylko, że to nigdy się tak nie kończy”<sup>484</sup>.

---

<sup>483</sup> Por. Peter Wolfe, *Something More Than Night: The Case of Raymond Chandler*, op. cit.

<sup>484</sup> Raymond Chandler, *Tajemnica jeziora*, przeł. Zbigniew Gieniewski, op. cit., ss. 192-193.

Wprawdzie sytuacja spełniająca kryteria tego opisu pojawia się tylko w „Tajemnicy jeziora”, jednak pisarzowi nie udało się całkiem umknąć formule. Sceny wyjaśniające, w których detektyw, w formie monologu, mniej lub bardziej dokładnie i obszernie opowiada co się stało, pojawiają się w większości książek Chandlera. Tu jednak jej wprowadzenie zostaje wskazane czytelnikowi, tak jak w opowiadaniu „Gorący wiatr”, gdzie, jak zauważa Jerry Speir<sup>485</sup>, podobny zabieg również podkreśla świadomą strategię użycia typowego schematu fabuły kryminalnej. Nazwanie i wyśmianie jego kolejnych elementów powinno przenieść akcent i zainteresowanie na to, co w opowiadaniu jest całkowicie nietypowe, chociażby na bohatera, styl i narrację:

„To nie wszystko – powiedziała – Chodzi o moje perły. Niewykluczone, że lekko podskoczyłem. Uważałem, że i bez pereł mam dość problemów. [...] Wspaniale – wykrzyknąłem. – Niech mi pani opowie o perłach. Mielśmy już morderstwo, tajemniczą kobietę, obłąkanego zabójcę, bohaterski ratunek i policjanta, który dał się namówić na złożenie fałszywego raportu”<sup>486</sup>.

Pisarz miał zawsze poczucie, że z takimi elementami radzi sobie lepiej niż z konstrukcją fabularną i jeden z najbardziej znanych Chandlerowskich cytatów brzmi: „Kiedy masz wątpliwości co powinno być dalej, niech przez drzwi wejdzie facet z bronią”<sup>487</sup>. Wbrew pozorom nie była to reguła, którą sam nieustannie się kierował – nawet jeśli wprowadzanie poszczególnych postaci miało tak raptowny charakter, Chandler prawie zawsze uzasadniał go fabularnie. W rzeczywistości również sama idea czarnego kryminału opiera się na wprowadzaniu tego, co nieoczekiwane. *Hard-boiled fiction* w swej istocie jest przecież wędrówką detektywa przez świat, podczas której bohater w zaskakujących, niekiedy absurdalnych – a czasem bardzo zwyczajnych – okolicznościach natyka się na przypadkowych ludzi, którzy kierują jego kroki ku dalszym śladom i kolejnym ludziom. Paradoksalnie, najbardziej niespodziewane i nieprzekonująco umotywowane rozwiązanie typu *deus-ex-machina* pojawia się w ostatnim rozdziale „Playbacku” i nie ma nic wspólnego z formułą kryminału, zwłaszcza czarnego, wręcz całkowicie ją przekracza – a nawet jej przeczy. Nie jest to jednak związane z mężczyzną z bronią, lecz z kobietą z telefonem – Linda Loring dzwoni z Paryża by oświadczyć się Marlowe’owi, półtora roku (licząc czasem powieściowym) od ich ostatniego spotkania.

---

<sup>485</sup> Por. Jerry Speir, *Raymond Chandler*, op. cit., s. 99.

<sup>486</sup> Raymond Chandler, *Gorący wiatr*, op. cit., s. 264.

<sup>487</sup> „When in doubt have a man come through a door with a gun in his hand”; Raymond Chandler, *Introduction to „The Simple Art Of Murder”*, [w:] *Later Novels & Other Writings*, op. cit., s. 1017.

Równie ważne jest to, że właśnie dzięki stylowi, powieści i opowiadania Chandlera – mimo swej powagi, posepnego nastroju i bolesnych obserwacji – są po prostu zabawne, dowcipne i błyskotliwe. Wiele powiedzonek głównego bohatera, drobnych uwag i trafnych w swej zwięzłości porównań przeszło do legendy, czyniąc Chandlera następcą Marka Twaina, niedoścignętego mistrza amerykańskiego humoru. Chandler stosuje go zresztą w podobny sposób. Za pomocą dowcipnych kwestii brutalny i bezlitosny świat zostaje oswojony i złagodzony – zarówno dla czytelnika, jak i dla samego bohatera – na tyle, na ile to możliwe. „Slang” wymyślony przez Chandlera, czyli riposty, porównania, sarkastyczne uwagi, którymi iskrzy się język Marlowe’a, pełnią funkcję analogiczną, jak ten prawdziwy – chronią tego, kto się nim posługuje. Marlowe obłaskawia więc rzeczywistość korygując nie fakty i zdarzenia, co jest niemożliwe, lecz własną ich percepcję – zdobywa władzę poprzez nazywanie i odnoszenie postrzeganych zjawisk do czegoś innego, zarówno rozpoznawalnego, jak i absurdalnie wyolbrzymionego. Jedno z najslawniejszych określeń w prozie Chandlera, czyli porównanie stojącego na ulicy Malloya do „tarantuli na kawałku biszkoptu”<sup>488</sup>, jednocześnie podkreśla grozę i groteskowość tej postaci, zanim ukáže jej tragizm. Taka funkcja stylu akcentuje jeszcze jedną cechę prozy Chandlera, czyli umiejętne łączenie sprzeczności i wydobywanie z nich nowych znaczeń – w świecie przedstawionym i w samym bohaterze. Jak napisał w jednym z listów: „Musi być idealizm, ale musi też być pogarda”<sup>489</sup>.

Dlatego w stylu Chandlera istotną rolę odgrywają ironiczne i autoironiczne uwagi, niejednokrotnie osłabiające wymowę niektórych obszernych passusów. Pozwalają spojrzeć na Marlowe’a nieco z boku, czasem prowadząc jednak do tym silniejszego wybrzmienia jego racji. Tak jest w „Długim pożegnaniu”, gdzie elementy krytyki zostają włożone w usta postaci negatywnych, takich jak gangster Menendez, popisujący się niepozabawioną racji kwestią o Tarzanie na skuterze lub Bernie Ohls i adwokat Endicott, którzy w prostszy sposób zwracają uwagę, że bohaterowi „Wydaje się, że jest bardzo sprytny, tymczasem to zwykła głupota. Jest cieniem na ścianie”<sup>490</sup>. Z drugiej strony Marlowe na po raz kolejny na tym zyskuje, nawet jeśli w jego postawie jest coś niezrozumiale straceńczego, a w finale okazuje się, że wcale nie miał racji.

Najlepsze i najzabawniejsze kwestie, są – jak się łatwo domyślić – zarezerwowane dla detektywa. Ich funkcją jest nie tylko wprowadzenie humoru i uczynienie z Marlowe’a postaci

---

<sup>488</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, lalczko*, przeł. Beata Cendrowska, op. cit., s. 5; w oryginale – „About as inconspicuous as a tarantula on a slice of angel food”, czyli „Tak niewyróżniający się, jak tarantula na kawałku biszkoptu”; Raymond Chandler, *Farewell, My Lovely*, [w:] *Stories and Early Novels*, op. cit., s. 765.

<sup>489</sup> Raymond Chandler, list do Alfreda Knopfa (12 stycznia 1946), [w:] *Selected Letters of Raymond Chandler*, op. cit., s. 64

<sup>490</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 271.

inteligentnej i błyskotliwej. Ważne jest też odcinanie go od innych bohaterów, świata przedstawionego i jego własnego uniwersum, czyli – z jednej strony – sentymentalizmu i kodeksu rycerskiego, a z drugiej – zespołu wyobrażeń związanych z literaturą *hard-boiled*. Są więc też środkiem dystansowania się Chandlera od własnej i cudzej twórczości. Próbką tego złośliwego stylu pojawia się naturalnie już w opowiadaniach, jednak dopiero w powieściach Chandler nie musiał się czuć ograniczony formą i objętością. W „Głębokim śnie”, na pierwsze stwierdzenie Carmen: „Duży urosłeś”, Marlowe odpowiada „Nie planowałem tego”<sup>491</sup>, w „Wysokim oknie” na uwagę Merle odpowiada: „Nie jestem bezczelny [...] Po prostu bardzo męski”<sup>492</sup>. W „Siostrzyczce”, gdzie często padają słowa zwracające uwagę na jakość wypowiedzianych zdań („Ja... ja... [...] Dzisiaj wieczorem nie przychodzą mi do głowy żadne dobre kwestie”<sup>493</sup>), Marlowe zauważa: „W kącie stał włączony sterylizator. Gotowało się w nim mnóstwo igieł. – Dużo igieł – powiedziałem jak zwykle błyskotliwie”<sup>494</sup>. Oznajmia też Dolores: „Nigdy nie posunąłbym się do szantażu. Po prostu nie mam dostatecznie bogatej osobowości”<sup>495</sup>. „Tajemnica jeziora” przynosi rozliczne podsumowania postaci policjantów, zazwyczaj w miarę inteligentnych, lecz zdaniem bohatera nieszczególnie wyrafinowanych, co można wnioskować chociażby z kwestii: „Czy on powiedział <<laskawie>>? – Tak, ale nie bij go pan – powiedziałem. Istnieje takie słowo”<sup>496</sup>. Większość uwag nie zostaje jednak wygłoszona do nikogo, pozostając częścią wywodów i relacji detektywa, zastępując nazywanie pewnych sytuacji wprost: „Wielki, zagraniczny wóz jechał sam, ale dla pozorów trzymałem kierownicę”<sup>497</sup>; w „Żegnaj, laleczko” pan Grayle „Miał dobrą sześćdziesiątkę, no może nie tak dobrą” i „Był tak uprzedzająco grzeczny, że chciałem wynieść go na rękach z pokoju, by okazać, że doceniam jego uprzejmość”<sup>498</sup>, a Marlowe po raz kolejny mówi o sobie samym: „Milczałem. Ponownie zapaliłem fajkę. Wygląda się wówczas na człowieka myślącego, choć o niczym się nie myśli”<sup>499</sup>. W „Wysokim oknie”, podczas pierwszej wizyty, zamiast pisać, że Pani Murdock była niegościnna – to kolejna cecha odróżniająca ją od Sternwooda – Chandler wkłada w jej usta kwestię: „I niech pan nie zapala tego papierosa. Cierpię na astmę”. Zdanie to samo w sobie niczego jeszcze nie musi oznaczać, jednak po chwili pojawia się obserwacja Marlowe’a: „Osobiście nie lubię porto w upały, ale niechby mi

---

<sup>491</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 7.

<sup>492</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 19.

<sup>493</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 186.

<sup>494</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>495</sup> Ibidem, s. 155.

<sup>496</sup> Raymond Chandler, *Tajemnica jeziora*, przeł. Adam Kaska, op. cit., s. 207.

<sup>497</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., s. 65.

<sup>498</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. przeł. Beata Cendrowska, op. cit., ss. 98 i 100.

<sup>499</sup> Ibidem, s. 73.

pozwołała przynajmniej odmówić” oraz „Założyłem nogę na nogę. Miałem nadzieję, że to nie wpłynie na jej astmę”<sup>500</sup>. Zauważane jest pewne podobieństwo tej sytuacji do pierwszej rozmowy Marlowe’a z Orfamay Quest, gdy ta oznajmia, że „Nie mogłaby zatrudnić detektywa, używającego alkoholu pod jakąkolwiek postacią. Nie pochwalam nawet palenia papierosów”, co Marlowe kwituje pytaniem: „A mogę sobie obrać pomarańczkę?”<sup>501</sup>. Podobne kwestie lokują samoświadomy styl Chandlera na granicy autoparodii, powodując, że tym bardziej uderzające bywają fragmenty napisane całkowicie serio.

W tym kontekście istotne jest, że w kilku miejscach w cyklu Chandler odnosi się do własnych inspiracji, wskazując źródła z których czerpał (nie tylko *hard-boiled fiction*), ale też sygnalizując, zwłaszcza w „Długim pożegnaniu”, że rejestruje trendy i kanony literackie inne, niż jego własny. Przywołanie Prousta i niewątpliwie ironiczne sugerowanie własnej ignorancji („A już zaczynałam myśleć, że pracuje pan w łóżku, tak jak Marcel Proust. – Kto to taki?”<sup>502</sup>), odniesienia do Emily Brontë („– Heathcliff? – Do licha, tak nazywają tego psa brachu. – Z „Wichrowych wzgórz”? – spytałem. – Znowu gadasz niezrozumiale bracie – rzekł z pogardą”<sup>503</sup>) oraz Roberta Browninga („Browning. Poeta, nie automat. Jestem pewien, że pani wołałaby automat”<sup>504</sup>) jest kolejnym zabiegiem pokazującym, że Marlowe nie ma własnego miejsca w świecie i trudno mu się porozumieć – lub tego wcale nie chce – z większością ludzi na wszystkich stopniach drabiny społecznej. W przeciwieństwie do Waltera Gage’a z „Perły to tylko kłopot”, nie znajduje wspólnego języka nawet z szoferem, nieorientowanym w genezie imienia psa swych pracodawców. Natomiast przywołując Francisca Scotta Fitzgeralda oraz Ernesta Hemingwaya Chandler zapewne chciał udowodnić, że rozumie literaturę wykraczającą poza jego *genre* i potrafiłby ją uprawiać. Na to może wskazywać wykorzystanie strumienia świadomości w pijackim liście Rogera Wade’a (jednak nadal z ironią: „Ale z ciebie grafoman, Wade. Trzy przymiotniki obok siebie, miernoto”<sup>505</sup>). Metacytaty z Hemingwaya są z kolei nakierowane na metodę stosowaną przez samego Chandlera, czyli na funkcję powtórzeń. W „Żegnaj, laleczko” jeden z policjantów, Galbraight, zostaje przezwany przez Marlowe’a „Hemingwayem” i zadaje pytanie: „Ale kto to jest ten Hemingway?”. W ten sposób dodatkowo podkreśla przepaść intelektualną i kulturową między nim a detektywem, który odpowiada, że to: „Facet, który powtarza jeden kawałek w kółko, aż

---

<sup>500</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., ss. 9-11.

<sup>501</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Piotr Kamiński, Iskry, Warszawa, 1983, s. 5.

<sup>502</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 75.

<sup>503</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 33.

<sup>504</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 71.

<sup>505</sup> Raymond Chandler, *Długie pożeganie*, op. cit., s. 199.

nabierasz przekonania, że to jest dobre”<sup>506</sup>. We wspomnianym liście Wade’a równie złośliwie odnosi się też do znaku rozpoznawczego własnej prozy: „Literatura. Każdą rzecz koniecznie trzeba porównać z czymś zupełnie innym. Głowę mam lekką niczym bita śmietana, ale nie tak słodką. Kolejne porównanie”<sup>507</sup>.

### **Prywatne „Ja”**

Jedną z najważniejszych cechą prozy Chandlera jest pierwszoosobowa narracja, zastosowana we wszystkich powieściach i większości opowiadań, zwłaszcza tych, w których bohaterem był prywatny detektyw. Jednocześnie tym, co interesowało pisarza, nie była pełna subiektywizacja wynikająca z narzucenia sposobu postrzegania jednej postaci, lecz zainspirowana Hemingwayem metoda „obiektywnego realizmu”. Czytelnik jest wprawdzie zmuszony do przyjęcia perspektywy Marlowe’a – nieco tylko podważonej w „Długim pożegnaniu” – jednak w jej ramach zachowany jest możliwie daleko idący, choć nie absolutyzowany, obiektywizm: wszystkie „Stany emocjonalne zostają ujawnione poprzez fizyczne, namacane detale”<sup>508</sup>. „Przynajmniej teoretycznie, autor nie mówi nam nic; jedyna osoba w powieści, od której się czegoś dowiadujemy, to Marlowe. Jeśli otrzymujemy jakąś wiedzę od kogoś innego, to tylko wówczas, kiedy chce tego detektyw”<sup>509</sup>. Co istotne, część informacji zostaje zachowana wyłącznie dla bohatera. Pamiętając o prawdopodobnych motywacjach kierujących Hammettem przy zastosowaniu narracji trzecioosobowej w „Sokole maltańskim” (Spade od samego początku wie, kto zabił Archera), warto przyjrzeć się finałowi „Głębokiego snu”. Marlowe przekonuje się w nim jak dokładnie wyglądała śmierć Regana, ponieważ Carmen usiłuje zabić go w identyczny sposób. Prosi detektywa, by ten nauczył ją strzelać, jako miejsce prób sugerując stare szyby naftowe. Gdy już tam docierają, Carmen celuje z rewolweru w bohatera i oddaje do niego kilka strzałów. Okazuje się jednak, że Marlowe już wcześniej wszystkiego się domyślił i naładował broń ślepymi nabojami, nie informując o niczym – co oczywiste – Carmen, ale też w żaden sposób nie sygnalizując tego w narracji. Co więcej, oszukując dziewczynę – na samym początku sceny mówi jej, że broń jest wyczyszczona i naładowana, potem potwierdza jeszcze, że w magazynku jest pięć naboji – celowo ją prowokuje, zwodząc jednocześnie czytelnika. Trudno określić, na ile był to wypadek przy pisarskiej pracy. Niewątpliwie jednak w jednym z pierwowzorów powieści,

---

<sup>506</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, lalczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., s. 177.

<sup>507</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 197.

<sup>508</sup> William Marling, *Raymond Chandler*, op. cit., s. 87.

<sup>509</sup> Philip Durham, *Down These Mean Streets a Man Must Go. Raymond Chandler's Knight*, op. cit., s. 122.

czyli w opowiadaniu „Zasłona”, detektyw nie domyśla się sam, w jaki sposób Dade Trevillyan zabija swego ojczyrna i udaje mu się uniknąć śmierci przez całkowity przypadek:

„Zastygłem w bezruchu, kiedy mój kapelusz – właściwie czubek mojego kapelusza – wychylił się nad przepierzenie. Nie mam pojęcia, dlaczego to zrobiłem. Po prostu ślepy instykt. Rozległ się huk i ołowiana kula utkwiała w tarczy strzelniczej, tuż obok mojej głowy”<sup>510</sup>.

Można więc przypuszczać, że zmiana nie była jednak przypadkowa. Podobne pominięcie, a raczej ujawnienie z opóźnieniem, kluczowej informacji Chandler zastosował w „Żegnaj, laleczko”, w związku z tożsamością Velmy/Helen. Czytelnik poznaje prawdę w tym samym momencie co Moose Malloy i co najmniej jeden rozdział później niż Marlowe. Wcześniej pojawia się jedynie drobna sugestia nie tego, co się stanie, lecz ukrywania przez detektywa faktów: „Napisałem pięć słów na odwrocie wizytówki i pchnąłem ja przez szerokość biurka. Brunette wziął kartonik i przeczytał [...] Nic z tego nie rozumiem – rzekł. – Malloy zrozumie”<sup>511</sup>. Chandler nie wyjaśnia, jakie to były słowa, z rozwoju fabuły można się jedynie domyślać. Może brzmiały „I know where Velma is”? „Nacisk zawsze położony jest na to, by autor nie dał nam poznać co czuje ani co czują postaci – tego możemy się dowiedzieć wyłącznie z ich działań”<sup>512</sup>. Taką technikę z upodobaniem i powodzeniem stosował między innymi Dashiell Hammett, który faktycznie nie przekazywał niczego poza czystym opisem posuwającym akcję do przodu. W „Sokole maltańskim” uczynił jedynie dwa istotne wyjątki – dla opowieści o Flitcraftcie i finałowej przemowy Spade’a, skierowanej do Brigid.

Celem Chandlera było jednak co innego – zawsze interesowało go użycie slangu, do którego przykładał olbrzymią wagę, podobnie jak do różnic między językiem literackim a „ulicznym”. Jak sam pisał:

„Musiałem nauczyć się amerykańskiego jak obcego języka. Żeby się go nauczyć, usiałem go studiować i analizować [...]. Myślę, że tylko dwa rodzaje wyrażeń gwarowych nadają się do użytku: takie, które zdobyły prawo obywatelstwa w języku i takie, które pisarz sam tworzy. Wszelkie inne się dezaktualizują, zanim jeszcze trafią do druku”<sup>513</sup>.

Biorąc pod uwagę ile lat minęło od powstania powieści Chandlera, jak bardzo od tamtego czasu zmienił się nie tylko slang, ale także język literacki, trudno dziś stwierdzić, na ile

---

<sup>510</sup> Raymond Chandler, *Zasłona*, przeł. Michał Ronikier, [w:] idem, *Człowiek, który lubił psy*, op. cit., s. 108.

<sup>511</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Beata Cendrowska, op. cit., s. 213.

<sup>512</sup> Philip Durham, *Down These Mean Streets a Man Must Go. Raymond Chandler's Knight*, op. cit., s. 122.

<sup>513</sup> Raymond Chandler, list do Aleksa Barrisa (18 marca 1949), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 101.

zróznicowane są wyrażenia, którymi posługują się przedstawiciele poszczególnych opisanych środowisk bądź ocenić adekwatność idiolektów. Zapewne można wierzyć dostrzegającym taką akuratność współczesnym pisarzowi krytykom, a także samemu Chandlerowi, w pełni świadomemu w jaki sposób grupa kształtuje język, który potem ją opisuje. W „Playbacku”, portretującym miejsce znane autorowi równie dobrze jak Los Angeles, a zarazem bardzo od niego różne, jedna z postaci zauważa, że „W Esmeralda nie mówi się cynk. Gwarę uważa się tu za obrazę moralności publicznej”<sup>514</sup>. Tym, co pozostało uniwersalne, jest styl Chandlera, wynikający z takiego właśnie podejścia do języka:

„Dawno temu, kiedy pisałem do pism brukowych, wtrąciłem do tekstu takie zdanie: <<Wysiadł z samochodu i szedł zalany słońcem chodnikiem, dopóki cień markizy nad wejściem nie padł mu na twarz niczym strumień zimnej wody>>. Redakcja to zdanie wykreśliła. Czytelnicy nie lubili takich rzeczy – hamowały tylko bieg akcji. Postanowiłem udowodnić, że nie mają racji [...]. W rzeczywistości [czytelnicy] przywiązywali wagę, tak samo jak ja, do tworzenia stanów emocjonalnych poprzez dialog i opisy”<sup>515</sup>.

W przeciwieństwie do Hammetta, Chandler sporadycznie i tylko w opowiadaniach decydował się na wycofanie detektywa z jego funkcji pośrednika między światem powieści a czytelnikiem, w związku z czym obiektywność metody nabrała tu jeszcze innego i bardziej problematycznego znaczenia. Jak zaobserwował Clive James: „Szczególnym triumfem Chandlera było odnalezienie stylu, który dopasowałby Marlowe’a do świata przedstawionego”<sup>516</sup>.

Na pierwszoosobową narrację w powieściach Chandlera składa się wiele elementów, z których kilka jest najważniejszych. Są to, między innymi, liczne passusy będące rozbudowanymi i niekiedy emocjonalnymi komentarzami dotyczącymi rzeczywistości, o charakterze oceniającym i wartościującym, ale także deklaratywnym. Najczęściej są one wygłaszane przez samego Marlowe’a, lecz nie tylko. We fragmenty takie obfituje zwłaszcza „Siostrzyczka”, gdzie większość, jeśli nie wszystkie, wymierzone są w Hollywood. W formie różnej długości monologów są one obecne również w „Długim pożegnaniu”, tu z kolei rozdzielone pomiędzy kilka postaci, co potęguje szczególnie krytyczny wymiar powieści, nie oszczędzającej prawie żadnego aspektu życia społecznego w Ameryce (ze szczególnym naciskiem na Kalifornię). W większości wywody te pomijały fabularne konkrety związane z daną książką, ponieważ nie po to były wprowadzane. Koncentrując się na szerszych

---

<sup>514</sup> Raymond Chandler, *Playback*, op. cit., s. 86.

<sup>515</sup> Raymond Chandler, list do Lewisa Allena (7 maja, 1948), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 266.

<sup>516</sup> Clive James, *The Country Behind the Hill*, [w:] *The World of Raymond Chandler*, op. cit.,

zjawiskach, miały diagnozować rzeczywistość, również tę wykraczającą poza świat przedstawiony, a zatem nie musiały być bezpośrednio osadzone w powieściach. Za jedną z pierwszych takich prób można jednak uznać konkretne oskarżenie Eddiego Marsa, skierowane do zapatrzonej w niego Mony. W „Głębokim śnie” akapit ten staje się wyrazem zarówno rozgoryczenia Marlowe’a związanego z postacią gangstera, jak i odbiciem niechęci detektywa do „tego rodzaju ludzi”. Jego wymowa zostaje wzmocniona podobną, lecz bardziej rozbudowaną i pozbawioną emocji diagnozą, przedstawioną przez Reda w „Żegnaj, laleczko”<sup>517</sup>. Przyjrzenie się tego rodzaju fragmentom pozwala zauważyć, że krytyka i niechęć Chandlera do świata, do pewnego stopnia również osobista, z książki na książkę zataczały coraz szersze kręgi. Stopniowo odrywały się od perypetii Marlowe’a i osiągnęły apogeum – również ilościowe – w „Długim pożegnaniu”. W ostatniej skończonej powieści, „Playbacku”, właściwie brak podobnych passusów. Tutaj siła krytyczna (dużo zresztą słabsza niż w poprzednich powieściach) zawiera się przede wszystkim w konstrukcji fabuły, wspomnianej już wolcie w postawie bohatera i jednoznacznie negatywnemu wartościowaniu postaci Kinsolvinga. Uwagę zwracają jednak dwa fragmenty. Pierwszy to krótka skarga Chica, garażowego w luksusowym hotelu, „Trochę Chińczyka, trochę Hawajczyka, trochę Filipińczyka i trochę Murzyna”, który oznajmia detektywowi, że ten „Nie chciałby być w jego skórze” i opowiada w kilku niechętnych słowach o sobie: „Żyję. Jem. Czasem śpię”<sup>518</sup>. Jest to wprawdzie tylko parę zdań, jednak Chandlerowi rzeczywiście sporadycznie zdarzało się oddać głos przedstawicielowi mniejszości, zwłaszcza tak, by ten mógł powiedzieć coś niezwiązanego z akcją. Drugi fragment jest znacznie bardziej rozbudowany – to jeden z owych obszernych monologów. Zostaje on wygłoszony przez postać nazwaną Henry Clarendon IV, która nosi wiele cech samego Chandlera i jest jego *alter-ego*, dużo mniej zakamuflowanym niż pełniąc taką funkcję trójka bohaterów w „Długim pożegnaniu” (Terry, Marlowe i Wade). „Playback” jest powszechnie uznawany za najsłabszą powieść, jaka wyszła spod pióra Chandlera, będącą wyrazem zarówno kryzysu schyłku życia, który był dla pisarza bardzo wycieńczający, jak i ogólnego zmęczenia pracą. Taki wniosek może przynieść zwłaszcza finał, gdzie wszystkie wątki kończą się w dość nieoczekiwany i bezproblemowy sposób, który w tym akurat wypadku zwraca uwagę swoim nieprawdopodobieństwem. Wszelkie wątpliwości zostają wyjaśnione w przemowie Marlowe’a i mają nagły charakter, podobnie jak fantastyczność niektórych rozwiązań, chociażby pozbycie się trupa za pomocą przez nikogo niezauważonego helikoptera. Właśnie ze względu na finałowe przyspieszenie

---

<sup>517</sup> Krzysztof Mętrak, *Chandler żywy* op. cit., s. 10.

<sup>518</sup> Raymond Chandler, *Playback*, op. cit., s. 93.

akcji, tak jakby Chandler chciał już zamknąć wszystkie wątki i mieć wreszcie spokój z tą fabułą, uwagę zwraca kilka stron poświęconych Clarendonowi, w którego usta włożone są kwestie odnoszące się do samego pisarza. Gdy bowiem w finale „Głębokiego snu” Marlowe mówił o śmierci, nietrudno było o poczucie, że są to jednak słowa wypowiedane przez bohatera będącego konstrukcją literacką i postawionego w owej „falszywej sytuacji”. Jeśli jego słowa mają osobisty wymiar, to dlatego, że umieranie jest zjawiskiem uniwersalnym dotyczącym wszystkich bez wyjątku. Dla Henry’ego Clarendona śmierć i istnienie Boga także są ważne, jednak w sposób dający poczucie, że z kwestią tą musi się zmierzyć konkretny, istniejący realnie, a nie na papierze, człowiek – Raymond Chandler.

Kolejnym wyznacznikiem stylu Chandlera są dialogi, najczęściej rozpisane na podobieństwo kwestii w utworze dramatycznym, czyli z pominięciem nazywania emocji towarzyszących ich wypowiedaniu (w zwrotach: wykrzyknęła, załkała, zaszydziła itp.). Ich charakterystyczną cechą jest natomiast jawna konfrontacyjność. O ile Marlowe i jego prefiguracje w opowiadaniach rzadko używają broni, o tyle jej funkcję przejmuje użyty w dialogach styl: „Spokojnie sięgnął pod moją marynarkę i wyjął Lugera. Od tej pory mogłem równie dobrze zostawić go w domu. Wyglądało na to, że właściwie każdy jest mi w stanie go odebrać”<sup>519</sup>. Nie jest ważne, czy wymiana zdań zachodzi między detektywem a podejrzanym bądź kłopotliwym klientem, czy podczas zamawiania drinka w barze. Świetnym przykładem, całkowicie oderwanym od akcji, a zatem tym bardziej zwracającym uwagę, jest rozmowa Marlowe’a z barmanem z klubu w Idle Valley. Wypowiedzi kelnera, upokorzonego chwilę wcześniej przez jednego z bogatych, snobistycznych klientów lokują detektywa w świecie przedstawionym – jest mu pod każdym względem bliżej ludzi do obsługujących, niż obsługiwanych. Wyrażają też stosunek Marlowe’a i barmana do owego świata:

- Pana nazwisko?
- Marlowe.
- Marlowe. Napije się Pan czegoś?
- Wytrawne martini.
- Martini. Wytrawne, bardzo, bardzo wytrawne.
- Dobra.
- Zje je pan łyżką, czy podać nóż i widelec?
- Pokrajać w paski. Będę jadł palcami.
- Po drodze do szkoły – rzekł. – Wrzucić oliwkę do torebki?
- Cisnąć mi ją w nos – powiedziałem. – Jeśli to panu ulży.

---

<sup>519</sup> Raymond Chandler, *Świadek oskarżenia*, op. cit., s. 65.

Ze sposobu, w jaki bohaterowie zwracają się do siebie, można również wnioskować o charakterze ich wzajemnych relacji. W kontaktach ze Sternwoodem, Marlowe jest uprzejmy, w finale z zaskakującą wręcz pokorą przyjmuje z ust generała krytykę. Jego spotkania z Vivian mają już jednak inny przebieg. Gdy starsza córka generała skarży się na zachowanie detektywa, ten odpowiada bezpośrednio i mało oględnie:

„Pani maniery też nie powaliły mnie na kolana [...] wcale nie prosiłem o to spotkanie [...] nie przeszkadza mi cały pani Wersal i butelka szkockiej zamiast lunchu [...]. Przeżyję też i to, że nie podobają się pani moje maniery. Są okropne. Sam nad nimi ubolewam w długie zimowe wieczory”<sup>521</sup>.

W ten sposób zyskuje nad Vivian przewagę, której nie traci aż do końca – niejako „obezwładnia” ją, wytrącając jej argumenty i nazywając wszystko wprost. Wspomnianą zmianę stosunku do Vivian można więc rozpoznać również po tonie skierowanych do niej wypowiedzi, w finale pozbawionych agresji z pierwszych rozdziałów. Marlowe wygrywa też każdy pojedynek słowny z Orfamay, ich pierwsza rozmowa jest doskonałym przykładem złośliwości detektywa, który już w punkcie wyjścia zaznacza swoją rolę: „Ja tu jestem od dowcipów”<sup>522</sup>. Analogicznie, stosunek i ocena poszczególnych postaci zawarta jest właśnie w dialogach, których brzmienie – w zależności od rozmówcy – oscyluje między łagodnością, jak w wypadku Merle Davis, złośliwością – skierowaną w niezliczoną liczbę bohaterów, niechętnym szacunkiem, którym Marlowe obdarza niektórych policjantów, a poczuciem przegranej. Naznaczona jest nią ostatnia rozmowa detektywa z panią Murdock. W jej trakcie nie udaje mu się prawie nic osiągnąć – ani przyznania do morderstwa, ani skruchy w sprawie Merle. Jedyny skromny triumf Marlowe’a wybrzmiewa między słowami, gdy skłania klientkę do przyznania, że „poszachrowała” w stawianym przez siebie pasjansie. Co interesujące, postaciom, które detektyw darzy – lub dopiero obdarzy – szacunkiem (z wyjątkiem generała), najczęściej również dane są kwestie, w których język zamienia się w broń. Tak jest w pierwszej wymianie zdań z Mavis Weld. Stawką w tej rozgrywce – podobnie jak w wypadku Vivian – jest nie tylko chwilowa dominacja: „Widziałam już wszystkie znane metody. Tak mi się przynajmniej zdaje. Jeżeli nie mogę pana przestraszyć, skopać ani uwieść, to czym do

---

<sup>520</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 101.

<sup>521</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 27.

<sup>522</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Piotr Kamiński, op. cit., s. 9.

cholery mogę pana kupić?”<sup>523</sup>. Najważniejsza jest prawda, którą Marlowe chciałby wydobyć od Mavis. Ponieważ jednak to ona wygrywa potyczkę, jedyne co – doraźnie – może zrobić detektyw, to odnieść się do jej kwestii: „Zaczynam myśleć, że sama pisze pani swoje dialogi. Zastanawiałem się właśnie, co z nimi jest nie tak”<sup>524</sup>. Jego kolejnym posunięciem jest dotarcie do szefów Mavis i w taki sposób przejęcie nad nią kontroli. Jedną z ostatnich postaci, które walczą na słowa z Marlowe’em, jest Helen z „Playbacku”, gdzie z kolei wymiana zdań, niczym w hollywoodzkich *screwball comedies*, jest grą w uwodzenie. Rozmowy z nią mają charakter autotematyczny, zwracający uwagę na wartość i znaczenie samego języka oraz przyjemność, jaką niewątpliwie musiało dawać stworzenie błyskotliwej kwestii. Na uwagę: „Mam przyjaciół, którzy mogliby tak cię przykroić, że musiałbyś wchodzić na drabinę, żeby włożyć buty”, Marlowe odpowiada więc: „Ktoś musiał napracować się na tym tekstem. Ale ciężka praca nie zastąpi talentu”<sup>525</sup>.

Trzeci element, szczególnie istotny w kontekście stosowanej metody obiektywnej, to opisy powieściowych realiów. Ich podstawowym celem było dookreślenie miejsca akcji i zakotwiczenie jej w rzeczywistości – Chandler czerpał z własnych obserwacji i w wielu wypadkach odtwarzał, czasem bardzo szczegółowo, nie tylko miejsca powszechnie znane, ale i te zamknięte, w tym prywatne rezydencje: „X ma taki ci bardzo nowoczesny, całkowicie zaprojektowany przez wewnętrznego, piekielnie imponujący dom i chcę go użyć w mojej następnej powieści z Marlowe’em, której akcja ma się rozgrywać w Palm Springs”<sup>526</sup>. Funkcją naddaną przez pisarza było – zgodne z „metodą obiektywną” – traktowanie deskrypcji jako swego rodzaju ekwiwalentów emocji, które z kolei nigdy nie były nazywane wprost. Rola i sposób funkcjonowania opisów jest więc dwojaka i paradoksalna. Z jednej strony to za ich pomocą przekazany jest obraz i ocena świata przedstawionego, czasem bohatera; to przez nie przefiltrowana jest informacja o uczuciach, jakimi Marlowe darzy to uniwersum i zasiedlających je ludzi. Z drugiej natomiast, chociaż oczywiście sam dobór słów jest subiektywny, to jednak opisy pod wieloma względami przypominają relację możliwie obojętnej kamery filmowej. Pokazują kolejne obiekty takimi, jakie one są, bez jakiegokolwiek wyróżniania i nadawania im dodatkowych znaczeń. Jest to szczególnie zauważalne w scenach, w których detektyw natyka się na trupy (a zdarza mu się to często) bądź w innych momentach kluczowych dla fabuły. W „Głębokim śnie”, gdy Marlowe odnajduje zwłoki Geigera, to przykre zdarzenie jest zapowiedziane w zdaniu kończącym rozdział szósty: „Moje

---

<sup>523</sup> Ibidem, s. 80.

<sup>524</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 73.

<sup>525</sup> Raymond Chandler, *Playback*, op. cit., s. 62.

<sup>526</sup> Raymond Chandler, list do Helgi Greene (21 grudnia 1957), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 303.

wejście nie zrobiło wrażenia na żadnej z dwóch osób, które zobaczyłem w pokoju, choć tylko jedna z nich była martwa”<sup>527</sup>. Powrót do opisu ciała w rozdziale siódmym następuje jednak dopiero po obszernym fragmencie szczegółowo oddającym wystrój pokoju, kolejno i z detalami przywołującym sprzęty, hafty, szafki, dywan, poduszki, ubrania, lampy, krzesła i kilka innych: „Pokój był duży – zajmował całą szerokość domu. Pod niskim sufitem biegly poprzeczne belki, a na brązowych gipsowych ścianach wisały chińskie hafty i orientalne ryciny w surowych drewnianych ramkach”<sup>528</sup>. Zastanawiające jest, czy opis domu Geigera urządzonego na modłę orientalną nie jest tu wykorzystaniem konwencji kinowych. W literaturze, zwłaszcza zaliczanej do podgatunku *hard-boiled*, nie obowiązywały obostrzenia analogiczne do Kodeksu Haysa, wewnętrznej hollywoodzkiej cenzury, regulującej dopuszczalność na ekranie wszelkich treści, przede wszystkim obyczajowych. Egzotyczny wystrój wnętrza w filmach był zatem zakamuflowanym znakiem perwersji albo homoseksualizmu. Mimo że ta informacja o Geigerze jest później podana wprost (w sposób dający podstawy, by oskarżać autora i cały nurt uprzedzenia – abstrahując od tego, czy i na ile było to prawdą), a nawet staje się przyczyną kolejnej zbrodni, Chandler sięga jednak do utartego przez Hollywood sposobu konotowania orientacji seksualnej.

Istotniejszy jest jednak sam charakter dalszego opisu. Obecna w tym pokoju Carmen – pierwsza z dwóch wspomnianych w cytacie osób – została potraktowana na równi z innymi przedmiotami. Opis jej postaci jest wprawdzie dłuższy, jednak jej: kolana, podbródek, zęby, oczy, wargi, są zrównane z kolczykami w jej uszach i meblami:

„W końcu pokoju, na czymś w rodzaju niskiego podestu, stało krzesło z drzewa tekowego, z wysokim oparciem, a na nim – na pomarańczowym szalu z frędzlami – siedziała panna Carmen Sternwood. Była wyprostowana, ręce miała oparte na poręczach krzesła, kolana złączone, ciało zastygłe w pozie egipskiej bogini, brodę wysuniętą do przodu [...]. W świetle lampy skóra jaśniała delikatnym perłowym blaskiem [...]. W uszach miała długie, jaszczurkowe kolczyki, bardzo ładne”<sup>529</sup>.

Geiger został uprzedmiotowiony jeszcze bardziej, ponieważ opis jego martwego ciała jest bardzo zwięzły i rozpoczyna się od „Chińskich pantofli [...] satynowych spodni od pizamy i haftowanego chińskiego kaftana”, którego przód nasiąknięty jest krwią. W kolejnym zdaniu na pierwszym planie również nie znajduje się człowiek, lecz jego „szklane oko”, w „Całej

---

<sup>527</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 47.

<sup>528</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>529</sup> Ibidem, s. 49.

osobie Geigera będące zdecydowanie najżywszym elementem<sup>530</sup>. Podobne przykłady braku zróżnicowania sprzętów i ludzi – nie tylko żywych – są charakterystyczne dla całego cyklu. Innym zapadającym w pamięć i bardzo wyrazistym jest scena odnalezienia ciała numizmatyka Morningstara w „Wysokim oknie”:

„Światło z sufitu padało na szklaną pokrywę wagi jubilerskiej, połyskiwało na starym, wypolerowanym drewnie wokół skórzanego pokrycia blatu biurka, na bocznej ścianie biurka, na bucie z kwadratowym noskiem i gumowymi ściągaczami i białą, bawełnianą skarpetką ponad nim. But ten był ułożony pod niewłaściwym kątem, wskazując ścianę<sup>531</sup>.

Kontynuując analogię filmową, opis taki – do pewnego stopnia – można porównać z funkcją, jaką odgrywała technika głębi ostrości w kinie, której André Bazin pisał, że:

„Powoduje [...] konieczność bardziej czynnej postawy widza; wymaga się nawet odeń jakby własnego wkładu do inscenizacji. W wypadku montażu analitycznego [...] skupia uwagę wyłącznie na tym, co wybrał dlań reżyser [...]. Tymczasem w obrębie nowego typu inscenizacji żąda się od niego pewnego minimum wyboru. Od uwagi wodza i od jego woli zależy po części, czy obraz ma sens<sup>532</sup>.

Również w książkach Chandlera, mimo że czytelnik zawsze podąża za wzrokiem bohatera, to jednak nadanie znaczenia któremuś z opisanych obiektów, decyzja, co jest ważne, na co zwrócić uwagę i co powinien w związku z tym odczuwać należy do odbiorcy. Specyficzny rodzaj potraktowania tak – zdawałoby się – istotnego elementu powieści kryminalnej jak martwe ciało, dodatkowo wskazuje też na intencje Chandlera, aby wyjść poza gatunek.

Podobnie skonstruowany jest w „Długim pożegnaniu” pełen detali opis czynności wykonywanych przez Marlowe’a przed odwiezieniem Terry’ego Lennoksa do Tijuany. Zostaje wzmocniony wyjaśniającą, autotematyczną – a także nieco tautologiczną w stosunku do funkcji poprzedzającego ją opisu – uwagą detektywa:

„Dlaczego opowiadam o tym tak szczegółowo? Ponieważ napięta atmosfera sprawiała, że każda najdrobniejsza nawet czynność nabierała ogromnej wagi, każdy gest urastał do rangi czegoś niezmiernie istotnego<sup>533</sup>.

---

<sup>530</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>531</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 80.

<sup>532</sup> André Bazin, *Ewolucja języka filmu*, przeł. Bolesław Michałek, [w:] idem, *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 72.

<sup>533</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 28.

Dokładnie pokazany proces parzenia kawy zastępuje więc poczucie niepewności, zaskoczenia, ocenę zagrożenia, dylematy zaufania i lojalności, których podczas owych kilku minut doświadcza Marlowe.

„Wszystko jest opisane, nic nie jest wyjaśnione”<sup>534</sup>, a dobór słów zastępuje ich oceniające i emocjonalne nacechowanie. Uczucia nigdy (bądź bardzo sporadycznie) nie zostają nazwane – wszelkie sugestie zawierają się w konstrukcji zdań podporządkowanej nastrojowi, charakterowi Marlowe’a i spójnemu w całym cyklu obrazowi świata przedstawionego. Wszechwładność wizji autora jest szczególnie widoczna w opisie reprodukcji jednego z autoportretów Rembrandta. Wybór obiektu ma znaczenie o tyle, że taka kopia dostępna jest niezależnemu poznaniu każdego z czytelników (brak doprecyzowania, o który obraz chodzi, nie wydaje się to mieć żadnego znaczenia). Istnieje zatem możliwość skonfrontowania percepcji własnej i bohatera/pisarza, który wychwytuje akurat te elementy, które jemu samemu są w danym momencie szczególnie bliskie:

„Tegoroczny kalendarz reprodukował Rembrandta, autoportret w tonacji dość brudnej, co wynikało z niedoskonałości techniki reprodukcji. Na portrecie malarz trzymał zamazaną paletę brudnym placem, a na głowie miał brudny, płaski beret. Drugą ręką unosił pędzel, jakby za chwilę miał zamiar popracować, jeśli dostanie od kogoś zaliczkę. Twarz miał starzejącą się, obwisłą, pełną niesmaku wywołanego życiem i krzepnących efektów alkoholizmu”<sup>535</sup>.

Zauważalne w przytoczonym fragmencie i zaczerpnięte od Hemingwaya stosowanie powtórzeń, jest częstym zabiegiem obecnym u Chandlera – jednym z tych, które zmuszają do koncentracji na określonej cesze, konotującej znaczenia i wywołującej emocje. Na niezmiennosc świata, którego nie da się oczyścić ze zła i nikczemności, panującego między innymi w rezydencji Murdocków, wskazuje relacja z drugiej wizyty Marlowe’a w tym miejscu:

„W Pasadenie było tak samo gorąco jak poprzedniego dnia i wielki dom z ciemnej cegły podobnie nęcił chłodem, a Murzynek przy słupku [...] miał tak samo smutny wyraz twarzy. Ten sam motylek usiadł na tym samym krzaku hortensji – albo zdawało mi się tylko, że ten sam – i ten sam ciężki zapach lata podsycił poranne powietrze i ta sama baba w średnim wieku [...] otworzyła mi drzwi”<sup>536</sup>.

---

<sup>534</sup> Za: Philip Durham, *Down These Mean Streets a Man Must Go. Raymond Chandler's Knight*, op. cit., s. 123.

<sup>535</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., s. 45.

<sup>536</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., ss. 113-114.

Poczucie, że stale uczestniczy w identycznych sytuacjach, że ciągle wygłasza i słyszy te same słowa, towarzyszy Marlowe'owi w wielu powieściach, zapewne stanowiąc odniesienie zarówno do powtarzalności będącej prawem serii, jak i zmęczenia bohatera, którego nic już nie zaskakuje. Także ludzie – w swej głupocie i niegodziwości – niewiele się od siebie różnią. To odczucie przynosi też brud dominujący na reprodukcji Rembrandta, który odpowiada brudowi świata Marlowe'a, podobnie jak wielokrotna odmiana słowa mosiądz sygnalizuje irytację bohatera Aleksem Mornym i jego klubem w Idle Valley („Wysokie okno”). W miejscu tym śpiewa Linda Conquest – dla kontrastu i wyróżnienia jej ze scenerii ubrana na biało:

„Spojrzałem na ozdoby stojące na biurku. Wszystko standardowe i wszystko mosiężne. Mosiężna lampka, przybory do pisania i podstawka na ołówki, szklana i oprawna w mosiądz popielniczka z mosiężnym słoniem stojącym na krawędzi, mosiężny nóż do rozcinania kopert, mosiężny termos na mosiężnej tacy, mosiężne rogi bibularza. W mosiężnej wazie bukiet groszków koloru zbliżonego do mosiądzu. Za dużo tego mosiądzu jak na mój gust”<sup>537</sup>.

Słowo „standardowe” również zostaje użyte więcej niż raz – pojawia się w pierwszym zdaniu wypowiedzianym przez Marlowe'a do Lindy, co podkreśla – niespełnione – oczekiwania, jakie wobec niej żywi detektyw. Spodziewa się kolejnej, typowej wyłudzaczką, wykorzystującej męża i czyhającej na jego fortunę. Linda okazuje się jednak „twarda i mądra”, reprezentowanemu przez siebie typowi kobiety i postaci nadając szczególną, przekraczającą schemat wartość.

Zwyrodnienie świata bogaczy zostaje odbite również w ich otoczeniu, które właściwie wcale nie zostaje skomentowane – to czytelnikowi pozostaje wyciągnięcie wniosków z licznych opisów rezydencji. Powtarzalnym elementem tych fragmentów, znanym z opowiadań i powieści, jest podkreślanie ogromu, nierównoznacznego jednak z majestatem bądź klasą. Zauważenie, że we „Wschodniej wazie zmieściłby się tygrys”<sup>538</sup> samo w sobie nie musi przyciągać szczególnej uwagi. Jednak już natężenie takich określeń oraz zaznaczenie, że w sypialni Vivian Regan wszystko jest przesadne – „za duże”, „za wysokie”, „olbrzymie”, „ogromne” – sugeruje zarówno aberracyjność świata, w którym żyje bohaterka, jak i jego przytłaczający, nienaturalny charakter: „Biel dywanu sprawiała, że kość słoniowa wydawała się przybrudzona, kość słoniowa nadawała bieli trupią błądź”<sup>539</sup>. W tym wypadku (inaczej

---

<sup>537</sup> Ibidem, s. 103.

<sup>538</sup> Raymond Chandler, *Kłopoty to moja specjalność*, op. cit., s. 19.

<sup>539</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 24.

niż w „Wysokim oknie”) to dominacja bieli jest kłamstwem i kontrastuje z rzeczywistością panującą w domu Sternwoodów, pilnie skrywaną przed generałem spędzającym resztki życia w cieplarni. Przypominający dżunglę opis tego pomieszczenia wskazuje na jego funkcję ochronnego kokonu, gdzie: „Światło miało jakąś nierzeczywistą, zielonkawą barwę, jakby przenikało przez akwarium”<sup>540</sup>, podkreślając zarówno oderwanie Sternwooda od świata, jak i stan zawieszenia między życiem a śmiercią, w który wkracza Marlowe. Głos generała dochodzi „jak z dna studni” i wydobywa się „Powoli i ostrożnie rozkładając siły, jak bezrobotna tancerka rewiowa, która pieczołowicie wkłada ostatnią parę dobrych pończoch”<sup>541</sup>. Również w domu pani Murdock „Panowała kojąca atmosfera kaplicy cmentarnej i podobny zapach”<sup>542</sup>, przykrywający swym ciężarem grzechy mieszkańców. Z równym zaakcentowaniem przesady i w ironicznych zaprzeczeniach zostały przedstawione wszystkie rezydencje bogaczy: Grayle’ów – „Sam dom nie był niczym nadzwyczajnym. Mniejszy niż pałac Buckingham, dość szary jak na Kalifornię i przypuszczalnie wyposażony w mniejszą ilość okien niż gmach Chrystlera”<sup>543</sup> i Potterów. Posiadłości „Brakowało [...] półmilowego podjazdu z rzędami topól po obu stronach, parku z jeleniami, ogrodu krajobrazowego, trzypoziomowego tarasu [...]”<sup>544</sup>, a ponieważ jest ona kopią zamku w Blois, powyższy fragment można traktować jako wyśmianie amerykańskich prób imitacji europejskiego stylu, pozbawionego jednak rozmachu i elegancji właściwych staremu kontynentowi.

W środowisku, gdzie bogactwu zawsze towarzyszy jakiś rodzaj wynaturzenia, Marlowe jest kimś z zewnątrz, do niego należy więc ocena. Zauważanie, że w luksusowych rezydencjach, apartamentach i klubach wszystko jest za duże, wskazuje przecież, że nie są one obliczone na ludzką miarę. Inne obszary, na co dzień bliższe detektywowi z *hard-boiled fiction*, nie są jej jednak bliższe, również bowiem pozbawione są wszelkiej godności. To podłe zaułki, gmachy, w których można wynająć tanie biuro na podejrzaną działalność, tanie „Zaszczurzone hoteliki, gdzie do rejestru gości wpisują się tylko osobnicy o nazwisku Smith i Jones, a portier nocny jest na wpół wykidajłą, na wpół stręczycielem”<sup>545</sup>. W ich opisach nieustannie pojawiają się słowa takie jak „brud”, „kurz”, „zatechły”, „mały”, „ciemny”, „odrapany”, „pożółkły”, „wytarty”. Ich stan znacznie lepiej oddaje jednak wygląd przebywających w nich ludzi, ujawnia on bowiem obopólny wpływ – niszczenie budynków

---

<sup>540</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>541</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>542</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 6.

<sup>543</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., s. 132.

<sup>544</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 219.

<sup>545</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 53.

jest paralelne do marnotrawienia ludzkich sił i energii, które, jeśli już się ujawniają, to w zdolności do szantażu, wymuszenie, zabójstwa. Z domów Bunker Hill:

„Wywodzą się kobiety, których twarze powinny tryskać młodością, a przypominają zwietrzałe piwo; [...] zmęczeni intelektualiści z chronicznym kaszlem i bez konta w banku; cwani tajniacy o kamiennych twarzach i nieugiętym spojrzeniu; kokainiści i handlarze kokainą”<sup>546</sup>.

Paradoksalnie, w całym cyklu jedynym miejscem, opisanym jako bezpieczna przystań dla Marlowe’a, jest należące do Anny O’Riordan mieszkanie w Bay City, gdzie „Każdy facet chętnie by osiadł [...] Można się od razu wprowadzić. Wszystko gotowe”<sup>547</sup>. Potem jednak bohater wraca do siebie, gdzie z kolei panuje „Swojski zapach kurzu i dymu tytoniowego, zapach męskiego świata”<sup>548</sup>.

Osobny status mają porównania, zwane niekiedy „Chandlerowskimi”. Ich funkcja została trafnie oddana przez Philipa Durhama, autora pierwszej książki o Chandlerze („Down These Mean Streets a Man Must Go”). Uważał on, że pisarz przejął od Hemingwaya także inną kluczową zasadę jego charakterystycznego stylu: Napisać jedną ósmą i zasugerować resztę”<sup>549</sup>. Celem było „Osiągnięcie wyrafinowanych literackich efektów, bez zwracania na nie uwagi”<sup>550</sup>. Chandlerowi najczęściej udawało się osiągać upragnioną subtelność i trafność, jednak nie tracąc przy tym nic z siły wyrazu, czego przejawem są także tytuły nadawane powieściom i opowiadaniom. Nawet gdy nie są metaforyczne, jak „Wielki sen” i „Długie pożegnanie”, zachowują one pewien nostalgiczny i poetycki walor. W ten sposób – na zasadzie lakonicznego, lecz obrazowego skrótu myślowego – funkcjonują liczne, pojedyncze zdania, które w ogóle wykluczają jakikolwiek opis, nie eliminując przy tym treści. Przykładem może być stwierdzenie w stylu: „Śmiech miał chłopięcy, ale był to śmiech chłopca niezbyt młodego”<sup>551</sup> w odniesieniu do jednego z licznych powieściowych utrzymanków. Z kolei stwierdzenia: „Założyła nogę na nogę w inny sposób. Wrzuciłem do swojej szklanki jeszcze jedną kostkę lodu”<sup>552</sup>, „Blondynka, na widok której biskup byłby zdolny wybić dziurę w witrażu”<sup>553</sup> i „Ładna, ale nie w ten sposób ładna, żeby trzeba było brać

---

<sup>546</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>547</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Beata Cendrowska, op. cit., s. 147.

<sup>548</sup> Ibidem, s. 150.

<sup>549</sup> Philip Durham, *Down These Mean Streets a Man Must Go. Raymond Chandler’s Knight*, op. cit., s. 118.

<sup>550</sup> Stephen L. Tanner, *The Function of Simile in Raymond Chandler’s Novels*, [w:] *The Critical Response to Raymond Chandler*, op. cit., s. 171.

<sup>551</sup> Philip Durham, *Down These Mean Streets a Man Must Go. Raymond Chandler’s Knight*, op. cit., s. 45.

<sup>552</sup> Raymond Chandler, *Kłopoty to moja specjalność*, op. cit., s. 25.

<sup>553</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., s. 101.

ze sobą kastet, ile razy zaprosi się ją do lokalu”<sup>554</sup> w odniesieniu do różnych typów kobiecej urody, czynią niepotrzebnymi wszelkie dalsze opisy. Dają bowiem generalne wyobrażenie o typie przedstawianej postaci, a tym samym lokują ją we właściwym jej środowisku, czyli na odpowiednim szczeblu luksusu. Podobnie jest w „Siostrzyczce”, gdzie określenie, że Dolores jest „Wybredna niczym skrzynka na listy”<sup>555</sup>, mówi więcej o tym, co detektyw sądzi o Hollywood i jego pozornej ekskluzywności, niż o samej bohaterce. Zwłaszcza, jeśli kwestia ta zostanie zestawiona z inną, pozornie podobną, odnoszącą się do innej kobiety, również zainteresowanej Marlowe’em. W „Playbacku”, zauważa on, że Helen „Nie wydawała się aż tak niedostępna, jak pięćdziesiąt jeden procent udziału w General Motors”<sup>556</sup>. Nie oznacza to, że Marlowe darzy większą sympatią Helen. Mimo że Dolores okazuje się morderczynią i ponosi za to karę, nie jest zła i detektyw ją lubi, choć nie ulega jej zalotom (w samochodzie: „Potrzebuję tej ręki do zmiany biegów”<sup>557</sup>). Po prostu Dolores jest częścią świata – Hollywood – którym Marlowe gardzi bardziej, niż czymkolwiek innym.

Konsekwentna adekwatność i przedstawieniowość stylu sprawiały, że był on zawsze dostosowany do sytuacji – jej tragizmu, bezsensowności bądź absurdalności: „Trzy głębsze i trzy marihuany, i trzeba było kluczem kanalizacyjnym odrywać go od żyrandola”<sup>558</sup>. Taka plastyczność wynikała z ciągłego namysłu nad fascynującymi Chandlera możliwościami języka, których pisarz prawie nigdy nie marnował, a także z umiejętności dostrzegania jego elastyczności. Twórca zwierzył się w liście do Dale’a Warrena:

„Kiedy zacząłem pisać, chciałem się tylko pobawić nowym, fascynującym językiem, zobaczyć, co się da nim osiągnąć jako środkiem wyrazu, który nawet pozostając na poziomie intelektualnego myślenia, może mimo to nabrać takiej mocy, żeby mówić rzeczy, jakie zazwyczaj wypowiada się tylko językiem ściśle literackim”<sup>559</sup>.

Wszystkie te cechy kumulowały się w porównaniach, które stały się najsłynniejszą częścią składową stylu Chandlera. Dotyczą one zarówno ludzi, jak i przedmiotów, są mniej lub bardziej rozbudowane, lecz ich cechą wspólną jest obrazowość, która kilku słowom naddaje znaczenie, często poetyckie, oraz osadza konkretne obiekty w rzeczywistości, wzbogacając je o własną historię. Zastępuje też dłuższe opisy, tak jak w „Wysokim oknie”,

---

<sup>554</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>555</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 126.

<sup>556</sup> Raymond Chandler, *Playback*, op. cit., s. 67.

<sup>557</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 175.

<sup>558</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., s. 79.

<sup>559</sup> Raymond Chandler, list do Dale’a Warrena (7 stycznia 1945), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 260.

gdzie starcy mieszkający w Bunker Hill mają twarze „Jak przegrane bitwy”<sup>560</sup>. Tym, co wnoszą opisy, jest koncentracja na detalach, która służy naświetleniu zjawisk szerszych i komentuje je. Stwierdzenie, że pojawił się mężczyzna „Wysoki jak szubienica”<sup>561</sup> niesie ze sobą niepokój i grozę oraz dubluje informację, że jest on człowiekiem niebezpiecznym. Gdy w „Mordercy w deszczu” bezimienny narrator zauważa, że jego klient, Dravec – prefiguracja Sternwooda – „Wyciąga portfel o rozmiarach beli siana”<sup>562</sup>, porównanie to konotuje nie tylko wielkie bogactwo, ale też mało szlachetny rodowód majątku i jego właściciela, co znajduje potwierdzenie w fabule. Podobną wymowę ma zielony kamień w spince do krawata starego hotelowego portiera. Ozdoba jest „Prawie tak wielka, jak kubeł na śmieci”<sup>563</sup> – nie trzeba już wiele dodawać na temat dzielnicy, w której ów hotel się mieści. Mimo że w „Żegnaj, laleczko” charakter okolicy się nie zmienia (książka jest oparta na cytowanym opowiadaniu), w powieści Chandler zamienił kosz na śmieci na neutralnie brzmiące jabłko<sup>564</sup>, sugerujące już jedynie wielkość. Być może chciał uniknąć dodatkowego, negatywnego wartościowania miejsca zamieszkanego przez czarnoskórych mieszkańców i uniknąć wrażenia, że traktuje ich pogardliwie. Zwłaszcza, że portier jest postacią pozytywną, a nawet mającą lekką przewagę nad Marlowe’em, i w opowiadaniu, i w powieści. Gdy detektyw pyta: „Jak to się wtedy nazywało, kiedy [...] „U Floriana” było knajpą dla białych? [...] Kto to prowadził?”, portier odpowiada: „Dziwię ci się trochę, braciszku. Ten biedny grzesznik nazywał się Florian”<sup>565</sup>.

Refleksję o przyczynach wrogości i zepsucia świata zawierają cechy ludzkie przypisywane fenomenom przyrody – rośliny przypominają ciała, „Świeżo umyte palce nieboszczyków”<sup>566</sup>, wydzielając „Zgniłą słodycz zapachu prostytutki”<sup>567</sup>, w tym konkretnym wypadku przywołując atmosferę rozkładu wręcz lepiącą się do generała Sternwooda w jego cieplarni. Ludzi niszczy proces przeciwny – zezwierzęcenie i odczłowieczenie. Obdarzony znaczącym nazwiskiem morderca, Lash Canino<sup>568</sup>, patrzy na innych jak „Na połec zimnego mięsa”<sup>569</sup>, a uzależniona od mężczyzn i narkotyków Carmen ma pozbawione wyrazu oczy, „Puste niczym ślepia maski”<sup>570</sup> i „Małe, ostre, drapieżne ząbki, białe niczym rdzeń świeżej

---

<sup>560</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 53.

<sup>561</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>562</sup> Raymond Chandler, *Morderca w deszczu*, op. cit., s. 6.

<sup>563</sup> Raymond Chandler, *Poszukajcie dziewczyny*, przeł. Michał Ronikier, [w:] idem, *Człowiek, który lubił psy*, op. cit., s. 127;

<sup>564</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., s. 24.

<sup>565</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>566</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 11.

<sup>567</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>568</sup> W języku łacińskim *canis* to pies; po włosku przymiotnik *canino* oznacza „psi”.

<sup>569</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 240.

<sup>570</sup> Ibidem, s. 51

pomarańczy i lśniące jak porcelana”<sup>571</sup>. Zza nich wydobywa się głos „Zabarwiony [...] silnym doznaniem, wpływem alkoholu i domieszką czystej głupoty”, przywodzący na myśl „Zakratowane okna i twarde, wąskie prycze ze skórzanymi pasami”<sup>572</sup>. Nawet uśmiech Vivian, starszej córki Sternwooda, należy do tych, „Które zamierają na ustach, zanim jeszcze zdążą pojawić się w oczach”<sup>573</sup>. Interesujące jest zestawienie porównań z opowiadań i z opartych na nich później powieści. W „Mordercy w deszczu” chichot Carmen Dravec „Trwa, obiegając pokój jak stado szczurów” i wywołuje – bliskie też detektywowi – poczucie wstrętu wobec dziewczyny. W „Głębokim śnie” jest to już śmiech „Rozpełzający się po kątach niczym szczury za boazerią”<sup>574</sup>. Mimo podobieństwa porównanie to konotuje jednak coś innego, koncentrując się na rozprzestrzeniającym się skażeniu świata i zepsuciu skrywanym pod powierzchnią, za fasadą piękna i bogactwa.

Zakotwiczone w wiedzy społecznie podzielanej – lub łatwej do wyobrażenia – zawiera w sobie obserwacje dotyczące rzeczywistości. Powszechnie zrozumiałe musiały być stwierdzenia, że: dziewczyna jest rozdrażniona „Jak chory na świnkę radny miejski”<sup>575</sup>, ktoś mówi „Głosem, w którym było tyle ekspresji co w głosie krupiera rozdającego karty w faraonie”<sup>576</sup>, a ktoś inny „Opanowanym, lecz pełnym napięcia tonem reżysera na spartaczonyj próbie”<sup>577</sup>. Brak doświadczenia własnego zawsze mogło zastąpić filmowe: „Rzekł niczym uprzejmy agent FBI na filmie, nieco smętny, lecz bardzo męski”<sup>578</sup>. Oczywiście są też porównania odwołujące się do wyobraźni bądź wykształcenia bardziej wyrafinowanych odbiorców: „Czułem się jak amputowana noga”<sup>579</sup>, „Wygląda pan jak duch ojca Hamleta”<sup>580</sup>, „Twarz [...] subtelna jak skrzypce z Cremony”<sup>581</sup>.

Chandler miał swoje ulubione określenia i porównania, do których wracał wielokrotnie – zwłaszcza w opowiadaniach – nieznacznie je tylko zmieniając. Kobięce twarze pod wpływem emocji często więc „Rozsypują się na kawałki, jak trafiony w locie rzutek”<sup>582</sup> lub gwałtownie tracą wcześniejszy urok: „W jednej chwili, choć nie zaszła w niej żadna

---

<sup>571</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>572</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>573</sup> Ibidem, s. 81.; „Smiles that lips have forgotten before they reach the eyes”, Raymond Chandler, *The Big Sleep*, op. cit., s. 633.

<sup>574</sup> Raymond Chandler, *Głęboki sen*, op. cit., s. 89.

<sup>575</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>576</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>577</sup> Raymond Chandler, *Wysokie okno*, op. cit., s. 188.

<sup>578</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Beata Cendrowska, op. cit., s. 155.

<sup>579</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., s. 71.

<sup>580</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Beata Cendrowska, op. cit., s. 145.

<sup>581</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>582</sup> Raymond Chandler, *Poszukajcie dziewczyny*, op. cit., s. 134.

zmiana, przestała być piękna”<sup>583</sup>. Dywany zawsze są gęste i puszyste, tak, że „Mógłby w nich przez tydzień spacerować suseł, nie wysuwając nosa ponad jego powierzchnię”<sup>584</sup>, co współgra z ogromem rezydencji. Upodobanie do sięgania po konkretne sformułowania zostało dostrzeżone między innymi przez Juliana Barnesę, który w „Papudze Flauberta” (1984), rozważając kwestię barwy oczu Emmy Bovary, pisze:

„Oczy piwne, oczy niebieskie. Czy to ma jakieś znaczenie? [...] Czy ma znaczenie, jaki jest ich kolor? Współczuję pisarzom, kiedy muszą opisać kolor niewieścich oczu: wybór jest bardzo mały, a bez względu na to, jaką decyzję się podejmie, implikacje będą banalne. Ma oczy niebieskie: niewinność i uczciwość. Czarne: namiętność i głębia. Zielone: dzikość i zazdrość. Piwne: solidność i zdrowy rozsądek. Ma oczy fioletowe: powieść napisał Raymond Chandler”<sup>585</sup>.

Z drugiej strony, dla niektórych sytuacji – nieuchronnie się powtarzających – pisarz poszukiwał coraz to nowych określeń. Interesującym przykładem, zwłaszcza w odniesieniu do adaptacji filmowych, są relacje z rozlicznych pobić i utrat przytomności, jakich doznaje Marlowe. W obrębie narracji pierwszoosobowej, ale zachowującej obiektywność, są to bowiem fragmenty całkowicie subiektywne i oddające stany mentalne postaci: „Zgiąłem się w pół, oburącz chwyciłem pokój i zakręciłem nim. A kiedy już pięknie wirował, jeszcze raz zakręciłem nim zamasyście i uderzyłem się w tył głowy podłogą”<sup>586</sup>. W „Siostrzyczce” z kolei, detektyw „Czołga się przez kanał burzowy w Ballone z ogromnym koncertowym fortepianem na plecach”<sup>587</sup>, w „Tajemnicy jeziora” – w tonacji bardziej serio:

„Po ostatnim przebłytku świadomości [...] wszystko eksplodowało ogniem, który zaraz przemienił się w ciemność. Nie zapamiętałem nawet samego uderzenia. Tylko ten ogień, a po nim zupełna ciemność. A tuż przedtem gwałtowny spazm mdłości”<sup>588</sup>.

W „Żegnaj, laleczko” pisarz oddaje zarówno doznania związane z dolegliwościami ciała, bólem i niedyspozycją, jak i postrzeganiem świata zewnętrznego i halucynacjami. Następuje tu wręcz oderwanie głosu bohatera od jego świadomości, gdy Marlowe najpierw słyszy słowa, a dopiero potem uświadamia sobie, że to on sam wypowiada oderwane zdania:

---

<sup>583</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Beata Cendrowska, op. cit., s. 222.

<sup>584</sup> Raymond Chandler, *Nefryt Mandaryna*, przeł. Michał Ronikier, [w:] idem, *Człowiek, który lubił psy*, op. cit., s. 178.

<sup>585</sup> Julian Barnes, *Papuga Flauberta*, przeł. Adam Szymankowski, Czytelnik, Warszawa 1992, s. 111.

<sup>586</sup> Raymond Chandler, *Pery to tylko kłopot*, op. cit., s. 192.

<sup>587</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, op. cit., s. 143.

<sup>588</sup> Raymond Chandler, *Tajemnica jeziora*, przeł. Zbigniew Gieniewski, op. cit., s. 194.

„Cztery minuty – powiedział głos. – Pięć a może sześć. Poruszali się cicho i szybko. Nie zdążył nawet krzyknąć. Otworzyłem oczy i spojrzałem błędnym wzrokiem na zimną gwiazdę [...] Głos ciągnął dalej [...] To był mój głos [...] Zamknij się głupku powiedziałem i przestałem gadać do siebie”<sup>589</sup>.

W twórczości Chandlera styl jest tak istotny również dlatego, że forma powieści kryminalnej zawsze była dla pisarza ważniejsza niż formuła. W listach parokrotnie przyznawał, że sądzi, iż o ile dialogi i język są siłą jego powieści, o tyle ich słabością jest konstrukcja fabularna. Podobną opinię miał też, między innymi, Billy Wilder, który stwierdził, że: „[powieści Chandlera] nie były doskonałe pod względem struktury [...] Ale, na Boga, na każdej stronie jakby uderzała błyskawica [...] Niewielu ludzi tak pisało; a dialog był dobry i ostry”<sup>590</sup>. W kontekście literatury, jaką tworzył Chandler, czyli *hard-boiled fiction*, a także niechęci i dystansowania się do zawsze zgrabnie skonstruowanych powieści analitycznych, wypada się jednak zastanowić, czy precyzja fabuł istotnie miała znaczenie. Niewątpliwie, są one zagmatwane i częściowo pozostawiają czytelnika w niewiedzy. W „Głębokim śnie” i „Żegnaj, laleczko” zapewne celowe było zachowanie pewnych kluczowych informacji jedynie dla wiedzy detektywa, skutkujące jego przewagą nad czytelnikiem. W wypadku „Siostrzyczki” można zadać wiele pytań związanych z wyjątkowo zawiłą historią, po to jednak, by następnie zauważyć, że niektóre rozwiązania, kwestie, łączniki między zdarzeniami – po prostu nie zostały napisane. Pisarz tłumaczył to następująco:

„Miałem ostatecznie do wyboru: dać jasne, lecz nudne wyjaśnienie, kto kogo zabił, albo mniej lub bardziej pozostawić sprawę w zawieszeniu, zgodnie z teorią, że co to kogo obchodzi, przecież to nie jest typowy kryminal i nie można nawet udawać, że nim jest”<sup>591</sup>.

Nawet jeśli zdanie to brzmi jak usprawiedliwienie, to jest ono całkowicie przekonujące i jedynie potwierdza zainteresowanie Chandlera rodzajem literatury kompatybilnym z jego talentem i brakiem zainteresowania dla innego rodzaju fabuł. Słabość konstrukcji fabularnej jest więc relatywna i zasadniczo niezgodna z wyznawaną przez pisarza „teorią powieści kryminalnej”. Pisał on, że „Zagadka i rozwiązanie to tylko [...] <<oliwka w cocktailu>>, bo naprawdę dobrą powieść kryminalną przeczyta się wiedząc nawet, że ktoś wyrwał ostatni

---

<sup>589</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Beata Cendrowska, op. cit., s. 51.

<sup>590</sup> *On the Fourth Floor of Pramont*, op. cit., s. 47.

<sup>591</sup> Raymond Chandler, list do Jamesa Sandoe (3 maja 1949), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 272.

rozdział<sup>592</sup>. Książki, całkowicie podporządkowane spojrzeniu i narracji głównego bohatera, nie koncentrowały się więc na intrydze, będącej przede wszystkim pretekstem do ukazania relacji międzyludzkich, problemów i przemian świata przedstawionego, zasad stosowanych przez bohatera. Nie jest istotne, że nie zawsze da się połączyć wszystkie wątki kryminalne w spójną całość. Ważna jest obserwacja, że w życiu po prostu brak logiki, racjonalności i sensu innego, niż ten nadany przez samych ludzi, tu reprezentowanych przez głównego bohatera. Światem Marlowe'a – i rzecz jasna Chandlera – rządzi absurd, a na zasadniczą rolę przypadku (tak zwalczanego w klasycznych kryminałach) zwraca on uwagę w „Tajemnicy jeziora”:

„To tylko [zajście] uważam za prawdziwy zbieg okoliczności. I niczym innym być nie mogło, a jednak nabrało istotnego, fundamentalnego wręcz znaczenia. Wszystko, co się potem zdarzyło [...] ma swoje źródło w tym właśnie absolutnym przypadku<sup>593</sup>.”

Pozostałe elementy składowe powieści Chandlera – poza zawiłościami fabularnymi – zawsze znajdują pełne uzasadnienie, albo w kontekście literackich proweniencji, albo po prostu w prawdopodobieństwie psychologicznym. O „Długim pożegnaniu”, uważanym za jego najambitniejsze i najlepsze dzieło, notował:

„W każdym razie napisałem tę powieść tak, jak chciałem, bo teraz już mogę sobie na to pozwolić. Nie interesowało mnie, czy zagadka jest dość przejrzysta, ale interesowali mnie ludzie, interesował mnie ten dziwny, skomplikowany świat, w którym żyjemy, interesowało mnie, dlaczego człowiek, który usiłuje być uczciwy, wygląda w końcu jak ktoś czulostkowy albo po prostu głupi<sup>594</sup>.”

---

<sup>592</sup> Raymond Chandler, list do Josepha Siströma (16 grudnia 1947), [w:] *ibidem*, s. 158.

<sup>593</sup> Raymond Chandler, *Tajemnica jeziora*, przeł. Zbigniew Gieniewski, op. cit., s. 171.

<sup>594</sup> Raymond Chandler, list do Bernice Baumgarten (14 maja 1952), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 285.

### III. „Film jest potężnym przemysłem, nie tylko zaś sztuką, która poniosła klęskę”<sup>595</sup> – czarny kryminał Raymonda Chandlera i kino

*Bo nie ma miłszego komplementu, jaki Hollywood może powiedzieć pisarzowi,  
niż to, że za dobry jest, żeby być tylko pisarzem*<sup>596</sup>

Sformułowanie „czarny kryminał Raymonda Chandlera w filmie” sugeruje kilka przedwstępnych założeń. Pierwszym z nich jest samo istnienie tak nazwanego zjawiska – współtworzony przez pisarza wzór kryminału był bowiem i jest obecny w kinematografii, ukonstytuował się w Hollywood i w amerykańskiej popkulturze. Poprzestając na tym stwierdzeniu, można skoncentrować się na adaptacjach prozy Chandlera, a także przywołać dzieła w jakiś sposób im pokrewne i powstające w tamtym czasie. Samym opis, a nawet analiza filmów byłyby jednak dalece niewystarczające. Obecność każdego pisarza i jego prozy w Hollywood, oraz – do pewnego stopnia naturalne w tym kontekście – założenie o relacjach między określonym typem kina a literatury, nastrocza bowiem wiele trudności. Można ich wymienić bardzo wiele, poczynając od zagadnienia adaptacji literatury, poprzez nieśmiertelne pytania o „wierność” i „niewierność”, „filmowość” i „niefilmowość”, poprzez uwarunkowania lokalne, historyczne i praktyczne (produkcyjne i systemowe), aż po charaktery i osobowości poszczególnych zaangażowanych osób. Są to kwestie, które nie mają związku z samą literacką działalnością Chandlera, nie należą też do zwyczajowego zestawu wyzwań, z jakimi borykają się pisarze. Ze względu na konkretne zagadnienie, jakim jest czarny kryminał Chandlera w kinie, szczególnej analizy wymagają tylko niektóre z wymienionych zjawisk – nie jest celowe koncentrowanie się na kinematografii i problematyce adaptacji *en bloc*, lecz raczej na sytuacji pisarzy i strategiach adaptacyjnych stosowanych (przede wszystkim) w Hollywood w konkretnych momentach i w odniesieniu do określonego rodzaju filmów. Przed – ewentualnym – postawieniem hipotezy o rodzaju wpływu, jaki miał Chandler i jego twórczość na skodyfikowanie, rozwój i kształtowanie *film noir*, należy prześledzić nie tylko losy tego właśnie pisarza w świecie filmu, ale też rolę i możliwości pisarzy w Hollywood lat czterdziestych i pięćdziesiątych w ogóle.

---

<sup>595</sup> Raymond Chandler, *O pisarzach w Hollywood*, op. cit., s. 147.

<sup>596</sup> *Ibidem*, s. 152.

Sytuacja Chandlera w Hollywood była jednocześnie typowa i szczególna. Dla prawie każdego pracującego w tam autora, którego punktem wyjścia działalności artystycznej była literatura, problemem było przystosowanie się do hollywoodzkiego modelu pracy. Z tego podstawowego konfliktu wynikała też większość późniejszych refleksji i opinii Chandlera. To na podstawie tak określonych priorytetów uznawał – bądź nie – czyjeś racje, od ich realizacji uzależniał satysfakcję z własnej i cudzej pracy. Zanim więc można będzie mówić o twórczości pisarza w Hollywood, trzeba określić warunki i granice jego możliwości w świecie kina, a także przyrzeć się jego osobistej sytuacji. Co istotne, Chandler był emblematycznym „pisarzem w Hollywood”, ilustrującym losy i doświadczenia rzeszy innych, i to niezależnie od tego czy i jak dalece jego odczucia oraz oczekiwania rozmijały się z faktyczną sytuacją. Wbrew pozorom i pod wieloma względami była ona bowiem bardzo dobra.

Chandler był jednym z licznych ludzi pióra – pisarzy, dziennikarzy – zaproszonych do pracy w fabryce snów. Ich wkład i obecność miały podnieść nie tylko jakość filmów, w których – po nastaniu ery dźwięku – na wadze zyskały słowa, ale też ich rangę. Adaptowanie pozycji literatury, także tych kanonicznych, po które chętnie sięgano w Hollywood, oraz nazwiska uznanych twórców w czołówkach miały zarówno przyciągać, jak i legitymizować powstające dzieła jako ambitne. Z drugiej strony potrzebowano utalentowanych wyrobników znających swój fach, a sukces literacki i poczytność były traktowane jako świadectwo tych właśnie cech. W wielkich wytwórniach wierzono, że ktoś, kto udowodnił biegłość w słowie drukowanym i wygłaszanym ze sceny, w sposób omalże automatyczny będzie umiał przetransponować swoje umiejętności do pracy nad filmem. Najbardziej generalna obserwacja, wynikająca z prześledzenia losów najślynniejszych scenarzystów złotych lat Hollywood<sup>597</sup>, wskazuje, że twórcy, dla których podstawowym priorytetem i medium było kino, radzili sobie dobrze – odnosili sukcesy i nie ponosili wielkich kosztów psychicznych. Nieco inaczej było z tymi, którzy musieli się przestawić z innego rodzaju pracy i całkowicie odmiennego sposobu myślenia o twórczości. Choć wielu odnosiło sukcesy, płacili za to większą cenę – frustracji, niezadowolenia i poczucia osobistej, artystycznej klęski. Oczywiście zarysowane postawy są skrajne i zmitologizowane, również przez samych pisarzy, lecz to pomiędzy tymi ekstremami – raczej bliżej niż dalej sytuacji biegunowych – oscylowali ludzie piszący dla Hollywood. W karierze Chandlera pojawiały się okoliczności, które lokowały go zarówno po stronie zadowolenia, jak i rozgoryczenia. Są one istotne w kontekście roli, jaką autor odgrywał w formowaniu związków *hard-boiled fiction* i *film noir*.

---

<sup>597</sup> Opieram się, między innymi, na ustaleniach Iana Hamiltona zawartych w książce *Writers In Hollywood. 1915-1951*, op. cit.,

Kwestią wynikającą z wszystkich wspomnianych, jest rola Chandlera jako ojca i mistrza czarnego kryminału i jego ewentualnego wpływu na kino. Temat ten jest równie interesujący, co trudny. Z jednej strony nieuchronnie narzucają się bowiem pewne skojarzenia, istnieje też – podobnie jak w literaturze – wiele elementów *film noir*, które w pewien sposób zrosły się z postacią i twórczością Chandlera. Ich stała obecność w kinie jest utożsamiana właśnie z tym pisarzem i traktowana – *post factum* – jako przejaw chandleryzmu, tym razem w innym obszarze kultury. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte w kinie amerykańskim były bowiem czasem narodzin, rozkwitu i popularności (a także częściowego zmierzchu) *film noir*, czyli kinowego czarnego kryminału. Nurt ten zaś nie tylko czerpał z *hard-boiled fiction* i jej odmian (*noir fiction*), ale pod wieloma względami wydaje się być ich doskonałym, filmowym ekwiwalentem, obejmującym wszystkie jej składniki. Termin *film noir* został zresztą ukuty we Francji, w odniesieniu do słynnej *Série Noire* – zainicjowanej przez Marcela Duhamela linii książkowej wydawnictwa Gallimard, które od 1945 roku publikowało powieści kryminalne, w tym amerykańskie z nurtu *hard-boiled*. Już zatem w samej nazwie kryje się ukryte założenie o naturalnym powinowactwie czarnego kryminału w literaturze i na ekranie. Z drugiej strony nie można jednak nie wziąć pod uwagę różnic w procesie twórczym i w systemie produkcji książek i filmów. Nie sposób też pominąć sytuacji pisarzy w Hollywood, która najczęściej wykluczała realny wpływ na którykolwiek etap owej produkcji, a także złożoności elementów kształtujących pojedyncze obrazy, nie wspominając już o całych nurtach. Pisząc o konkretnym autorze, należy więc wyważyć pomiędzy niezbitymi faktami i realiami jego sytuacji a przekonaniem opartymi na kuszących interpretacjach tego, co trudno uchwytne.

Chandler funkcjonował w Hollywood scenarzysta samodzielny oraz zapraszany do pracy nad cudzymi tekstami, co stawiało go w sytuacji może nie wyjątkowej – doświadczało jej wielu – ale na pewno trudnej. Jednocześnie sprzedawał bowiem prawa do swoich powieści i oglądał różnej jakości efekty tych adaptacji. Mimo że pracę nad kinowym debiutem rozpoczął jako całkowity dyletant, szybko zrozumiał, na czym polega proces przystosowywania materiału literackiego do wymogów ekranu, a także jak wyglądają kolejne etapy takiej pracy. Zajmował się zarówno książkami, jak i scenariuszami cudzego autorstwa, ponieważ otrzymywał zlecenia jako anonimowy – niewzględzony w napisach – *script doctor*. To doświadczenie, tak różne od wydawniczego – a przecież Chandler publikował w licznych magazynach groszowych – było jedną z przyczyn rozżalenia i rozczarowania, którym dał wyraz w artykule „O pisarzach w Hollywood”, oraz jadowitego obrazu środowiska zawartego w „Siostrzyczce” i eseju „Noc oscarowa w Hollywood”. W listach jego stanowisko było

bardziej zróżnicowane, ponieważ często pisał o konkretnych osobach, do których miał osobisty – pozytywny bądź negatywny – stosunek. Jego opinie dotyczące systemu i generalnych zasad rządzących produkcją filmową pozostawały jednak niezmiennie pejoratywne.

### 1. „Jestem pisarzem horyzontalnym”<sup>598</sup> – praca w Hollywood

Pierwsza styczność Chandlera z Hollywood nastąpiła za pośrednictwem agenta, Sidneya Sandersa, i należy uznać ją za nieudaną finansowo i artystycznie. W czerwcu 1941 roku Chandler sprzedał prawa do „Żegnaj, laleczko” wytwórni RKO za dwa tysiące dolarów. Umowa ta była – jak potem określił ją pisarz – „Dowodem nieporównanej głupoty ze strony [jego] nowojorskiego agenta”<sup>599</sup>. Zgodnie z kontraktem, RKO otrzymało bowiem pełnię praw do książki, mogło więc, między innymi, wielokrotnie ją adaptować bez dodatkowego wynagrodzenia dla autora. Pierwszy film, który powstał na podstawie powieści Chandlera nosił tytuł *The Falcon Takes Over* (1942, reż. Irving Reis) i – zaledwie dwa lata później – w RKO zdecydowano się na jej ponowną adaptację. Reżyserię *Żegnaj, laleczko* (*Murder, My Sweet*<sup>600</sup>, 1944) powierzono Edwardowi Dmytrykowi, a Chandlera pominięto przy honorariach. Z jednej strony pisarz został więc wykorzystany, z drugiej jednak stawka i tak znacznie przewyższała możliwości branży wydawniczej. Prawa do kolejnej książki, która wzbudziła zainteresowanie filmowców, czyli „Wysokiego okna”, sprzedał wytwórni Twentieth Century Fox od razu w 1942 roku, tym razem za trzy i pół tysiąca dolarów. Została sfilmowana jako – znacznie bardziej udany niż poprzedni – film klasy B, pod tytułem *Czas na zabójstwo* (*Time to Kill*, 1942, reż. Herbert I. Leeds<sup>601</sup>). Zapewne już wówczas, oglądając te seryjne i niestarannie zrealizowane bądź całkowicie oderwane od oryginału obrazy, można było zauważyć, że pierwszy kontakt prozy Chandlera z Hollywood nie był szczególnie udany. Prawdziwym sukcesem i pierwszą szansą pisarza na karierę filmową okazało się dopiero podejście kolejne, o którym zdecydował szczęśliwy zbieg okoliczności. Podobnie jak większość innych hollywoodzkich anegdot, ta również obrazuje ogólniejszą sytuację – w tym

---

<sup>598</sup> Raymond Chandler, list do Carla Brandta (26.11.1948), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 160.

<sup>599</sup> Za: Frank MacShane, *The Life of Raymond Chandler*, op. cit., s. 105.

<sup>600</sup> Pierwotnie tytuł filmu brzmiał tak, jak książki – *Farewell, My Lovely*. Ponieważ jednak grający główną rolę – i zmieniający dzięki niej aktorskie *emploi* – Dick Powell znany był wcześniej jako gwiazdor musicali, obawiano się, że również ten film wywoła podobne skojarzenia. Tytuł zmieniono więc na *Murder, My Sweet*.

<sup>601</sup> Film *Time to Kill* nigdy nie był dystrybuowany w Polsce; tłumaczenie *Czas na zabójstwo* podają za Rafałem Syską (Rafał Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 29).

wypadku motywacje, jakie kierowały producentami i reżyserami przy zapraszaniu pisarzy do współpracy.

W 1943 roku Chandlerem zainteresował się Billy Wilder, poszukujący partnera do prac na scenariuszem *Podwójnego ubezpieczenia*. Miała to być adaptacja krótkiej powieści Jamesa M. Caina, również uważanego za klasyka czarnego kryminału. W Hollywood po raz pierwszy chciano sięgnąć po tę głośną książkę w 1935 roku, krótko po opublikowaniu jej w odcinkach w piśmie „Liberty”. Typowa dla Caina bezpośredniość w obrazowaniu relacji seksualnych (co gorsza pozamałżeńskich), sprawiła jednak, że decyzja Josepha Breena, ówczesnego przewodniczącego Production Code Administration – organu dbającego o przestrzeganie Kodeksu Haysa – była negatywna. Dodatkowymi przeciwwskazaniami miały być sympatia, jaką Cain rzekomo chciał wzbudzić dla pary głównych bohaterów – morderców i cudzołożników – oraz nadmierna szczegółowość w opisie zbrodni, mogąca stanowić „wskazówkę” dla potencjalnych naśladowców. Jak wspominał inkryminowany pisarz, list Breena był z gatunku tych, które rozpoczynają się od słów: „Pod żadnym pozorem” i kończą: „W żadnym razie, w żadnym kształcie i w żadnej formie”<sup>602</sup>. Tak ostra i zdecydowana odpowiedź sprawiła, że w latach trzydziestych producenci prawie całkowicie zrezygnowali z sięgania nie tylko po prozę Caina<sup>603</sup>, ale też po inne powieści *hard-boiled*. Najwyraźniej wyczuwali, że ich mroczny potencjał i przekaz postrzegany jako niemoralny, znacznie różnią się od popularnych wówczas i dopuszczanych przez Kodeks Haysa filmów gangsterskich, takich jak *Mały Cezar* (*Little Caesar*, 1931, reż. Mervyn Le Roy), *Wróg publiczny* (*Public Enemy*, 1931, reż. William A. Wellman) i *Człowiek z blizną* (*Scarface*, 1932, reż. Howard Hawks). Do wyjątków należały wprawdzie dwie adaptacje „Sokoła maltańskiego”: *The Maltese Falcon* (1931, reż. Roy Del Ruth) i *Satan Met a Lady* (1936, reż. William Dieterle) z Bette Davis, jednak – podobnie jak pierwsze adaptacje Chandlera – były to filmy mające niewiele wspólnego ze specyfiką pierwowzoru.

Dopiero więc kiedy – kilka lat po pierwszej edycji – „Podwójne ubezpieczenie” ukazało się jako książka, a agent Caina ponownie rozesłał tekst do wytwórni, trafił on w ręce Wildera. Doświadczony już wówczas scenarzysta, ale jeszcze nadal początkujący reżyser (przed *Podwójnym ubezpieczeniem* samodzielnie zrealizował zaledwie dwa filmy: *Major i mała* [*The*

---

<sup>602</sup> Za: Gene D. Philips, *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, op. cit., s. 167.

<sup>603</sup> Jego powieść „Listonosz zawsze dzwoni dwa razy”, zainspirowała powstanie dwóch filmów w Europie, zanim zrealizowano jej amerykańską wersję (*The Postman Always Rings Twice*, 1946, reż. Tay Garnett). Były to filmy *Ostatni zakręt* (*Le denier tournant*, 1939, reż. Pierre Chenal) i *Opełanie* (*Ossessione*, 1942, reż. Luchino Visconti); Por. Alicja Helman *Cora Smith*, „Kino” 2011, nr 6; Jarosław Twardosz, *Cztery wcielenia Cory Smith*, [w:] *I film stworzył kobietę*, red. Grażyna Stachówna, Kraków 1999.

*Major and the Minor*, 1942] i *Pięć grobów do Kairu* [*Five Graves to Cairo*, 1943]), natychmiast docenił potencjał historii złego pożądania i chciwości, w której niebezpieczna i znudzona pani domu namawia kochanka, agenta ubezpieczeniowego, do zamordowania jej bogatego męża i zdobycia odszkodowania, co w finale prowadzi do śmierci bohaterów. Po przeróbkach dokonanych przez Wildera i jego pierwszego stałego współpracownika, Charlesa Bracketta (drugim był I.A.L. Diamond, kojarzony z komediowymi dokonaniem Wildera), swoje obiekcje wobec tematu wycofał nawet Joseph Breen. Stwierdził on, że cudzołóstwo nie budzi już aż tak wielkich zastrzeżeń, ponieważ w latach czterdziestych nie jest w kinie niczym nowym. Ku zaskoczeniu Wildera inne zdanie miał jednak Brackett, który oznajmił, że historia jest zbyt odstręczająca w swej amoralności i po gwałtownej awanturze odmówił dalszej pracy nad scenariuszem. W tej sytuacji oczywistym krokiem była próba pozyskania do projektu Caina. Okazało się to jednak niemożliwe – pisarza już wcześniej zakontraktowano w 20th Century Fox, co wykluczało wszelkie związki z innymi wytwórniami. Człowiekiem, który wpadł na pomysł, aby Wilderowi polecić Chandlera, był Joseph Siström, producent w Paramount. I mimo że Wilder nigdy wcześniej nie słyszał o pisarzu, to lektura jego kilku powieści, w tym „Wielkiego snu” i „Wysokiego okna”, okazała się rekomendacją więcej niż wystarczającą. Reżyser wspominał później, że szczególnie zachwycił go język: „Jak często czytasz opis postaci, której z uszu wyrastają włosy tak długie, że może się w nie złapać mucha?”<sup>604</sup>. Jak widać, Wilder i Siström poszukiwali więc pisarza, który rozumiałby „ducha” pierwowzoru – specyficzny styl, sytuację bohaterów oraz atmosferę Kalifornii i Los Angeles, gdzie toczy się akcja, co można uznać za świadectwo celowego zakorzenienia czarnego kryminału filmowego w literaturze. Wybór padł właśnie na Chandlera, ponieważ jego proza wykazywała pewne pokrewieństwo z tekstami Caina – a nawet je przewyższała. To z kolei gwarantowało zachowanie panującego w „Podwójnym ubezpieczeniu” specyficznego klimatu, choć Chandler nie miał zbyt wysokiego mniemania o Cainie, który był jego zdaniem:

„Typem pisarza, który reprezentuje wszystko, czego nie znoszę, naiwnym [...] małym chłopcem z brudnymi myślami [...] odpadem literatury nie dlatego, że to, co pisze jest brudne, ale dlatego, że pisze to w brudny sposób”<sup>605</sup>.

Nie zmienia to jednak faktu, że na współpracę z Wilderem zgodził się chętnie, zasilając tym samym sporą rzeszę zawodowych pisarzy, którzy postanowili zmierzyć się z Hollywood.

---

<sup>604</sup> *On the Fourth Floor of Paramount*, op. cit., s. 47.

<sup>605</sup> Raymond Chandler, list do Blanche Knopf (8.01.1943) [w:] *Selected Letters of Raymond Chandler*, op. cit., s. 23.

Słynna jest opowieść o pierwszym spotkaniu obu twórców i narodzinach ich wzajemnej „nienawiści od pierwszego wejrzenia”<sup>606</sup>. Poza swym anegdotycznym wymiarem wskazuje ona na niedostosowanie Chandlera do świata filmu, które z czasem i doświadczeniem wprawdzie zmalało, ale nigdy nie zmieniło się w kwestiach fundamentalnych. Nieporozumienia i zaskoczenia były obecne w tej relacji od samego początku. Wilder i Sistrom już wówczas ulegli magii *hard-boiled fiction* i spodziewali się, że Chandler to mężczyzna koło trzydziestki przypominający bohatera własnych powieści. Pisarz natomiast był już znacznie po pięćdziesiątce, miał – w opinii Wildera – wygląd księgowego, mówił z angielskim akcentem, nosił tweedową marynarkę i nie rozstawał się z fajką. Nic nie wiedział o pracy nad scenariuszem i sądził, że w ciągu sześciu dni i za stawkę wynoszącą tysiąc dolarów przygotuje tekst uwzględniający również wskazówki techniczne, dotyczące takich szczegółów, jak ustawienia kamery. Sistrom i Wilder wyjaśnili pisarzowi, że będzie otrzymywał siedemset pięćdziesiąt dolarów tygodniowo – była to wielka kwota dla kogoś, kto w tamtym czasie dysponował kilkoma tysiącami dolarów rocznie – i zostaje zakontraktowany na czternaście tygodni. Powiadomiono go też o mniej przyjemnych i zachęcających aspektach zatrudnienia. Nawykły do własnych metod i rytmu pisania Chandler miał pracować w wyznaczonych godzinach w należącym do Paramount Budynku Pisarzy, składającym się z identycznych pokoi, wyposażonych jedynie w biurka, fotele i telefony. Dodatkową, zapewne najistotniejszą wadą dla przyzwyczajonego do samotności i samodzielności Chandlera okazała się konieczność kolektywnego opracowywania tekstu. Były dwa powody tej niechęci. Przede wszystkim oznaczało to, że – w przeciwieństwie do powieści, opowiadań i esejów – utwór nie jest wyłączną własnością pisarza. Nawet jeśli w jego prozę ingerowali agenci, redaktorzy i wydawcy, to wszelkie decyzje dotyczące ostatecznego kształtu i kompromisów, na które się godził, należały do niego. Nie podpisywał się więc pod czymś, czego nie akceptował. Drugim powodem była zapewne bariera psychologiczna, którą należało przekroczyć, a co najmniej naruszyć, by ściśle współpracować z obcym człowiekiem. Przykrą koniecznością stała się „Dyscyplina, praca każdego dnia czy się jest w nastroju, czy nie”<sup>607</sup>. Po raz pierwszy od bardzo dawna – od czasów Dabney Oil Company – Chandler musiał codziennie kontaktować się z kimś innym niż jego żona, Cissy. Osobą tą był Wilder – człowiek obdarzony zupełnie innym temperamentem niż pisarz, co okazało się uciążliwe dla nich obu. Kulminacją wzajemnej niechęci był poranek, w którym Chandler nie pojawił się w

---

<sup>606</sup> Maurice Zolotow, *Billy Wilder in Hollywood*, op. cit., s. 113.

<sup>607</sup> Billy Wilder w wywiadzie z Robertem Porfirio, [w:] *Film Noir Reader 3*, red. Robert G. Porfirio, Alain Silvesti, James Ursini, Limelight Editions, New York 2002, s. 109.

wytwórni. Gdy Wilder poszedł sprawdzić, co się stało, w biurze producenta zastał list, napisany na charakterystycznym, żółtym papierze. Był to spis skarg pod adresem reżysera, dotyczący jego irytujących cech i nawyków, w tym wymachiwania laską z malakki. Epizod ten jest wart wspomnienia, ponieważ został później wykorzystany przez Chandlera w „Siostrzyczce”. To właśnie na Wilderze wzorowana była postać Sheridana Ballou, agenta Mavis Weld, który podchodzi do „Wysokiego, cylindrycznego dzbana w kącie”, „wyjmuje z niego jedną z kilku krótkich, cienkich lasek z malakki” i „zaczyna chodzić tam i z powrotem po pokoju, zręcznie wymachując laską koło swego prawego buta”<sup>608</sup>. Dla oddania stosunku Chandlera do tej sytuacji konieczne jest jeszcze przytoczenie złośliwego komentarza Marlowe’a:

„Coś takiego może się zdarzyć tylko w Hollywood [...] że z pozoru zdrowy na umyśle mężczyzna spaceruje sobie po swoim mieszkaniu jak po Picadilly z laską w ręku. – [Ballou] Kiwnął głową – Zaraziłem się tym od pewnego producenta z MGM”<sup>609</sup>.

Również drugi filmowy decydent z „Siostrzyczki”, Jules Oppenheimer, miał swój pierwowzór w rzeczywistości – zapewne nawet więcej niż jeden. William Luhr twierdzi, że był on wzorowany na znanym z umiarkowanej inteligencji i posiadania licznych psów Y. Franku Freemanie, który kierował Paramountem i miał przydomek „Bóg”. Z kolei informacja o posiadaniu tysiąca pięciuset sal kinowych wskazuje na Louisa B. Meyera, szefa MGM, którego Chandler wprawdzie nie znał, ale i tak nie lubił<sup>610</sup>.

Konflikt między Chandlerem a Wilderem był wynikiem spotkania dwóch silnych i twórczych osobowości, upartych artystów obdarzonych trudnymi charakterami i szybko przeszedł do hollywoodzkiej legendy. Reżyser wspominał, że autor kryminałów „Sprawił mu więcej kłopotu niż jakikolwiek inny pisarz, z którym pracował”<sup>611</sup>, po latach przyznawał jednak, że Chandler był „Wspaniałym (...) niezwykle utalentowanym twórcą”<sup>612</sup>, „Jednym z najbardziej kreatywnych umysłów, jaki kiedykolwiek zdarzyło mu się spotkać”<sup>613</sup> i kompetentnym człowiekiem, z którym mógłby ponownie pracować w każdej chwili. Chandler z kolei pisał w listach:

---

<sup>608</sup> Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Piotr Kamiński, op. cit., s. 125.

<sup>609</sup> Ibidem, s. 126.

<sup>610</sup> Por. William Luhr, *Raymond Chandler and Film*, op. cit., s. 80; William Marling, *Raymond Chandler*, op. cit., s. 126.

<sup>611</sup> Tom Hiney, *Raymond Chandler. Biografia*, op. cit., s. 185.

<sup>612</sup> Charlotte Chandler, *Nobody's Perfect. Billy Wilder. A Personal Biography*, Applause Theatre & Cinema Books, New York 2002, s. 115.

<sup>613</sup> Ibidem.

„Praca z Billym Wilderem nad *Podwójnym ubezpieczeniem* była męczarnią i prawdopodobnie skróciła mi życie, ale nauczyłem się przy niej rzemiosła scenarzysty w takim mniej więcej stopniu, w jakim mogę się go nauczyć, czyli w stopniu niezbyt wysokim”<sup>614</sup>.

Choć Chandlerowi udało się wymóc na Wilderze rezygnację z irytujących nawyków, nie było możliwości zmieniania tego, co mu przeszkadzało najbardziej. Jako autorowi znającemu zarówno swoją wartość, jak i fach, trudno było mu pogodzić się z wymogami hollywoodzkiej maszyny, nie akceptował też różnic w pracy nad książką i filmem:

„Jak każdy, albo prawie każdy pisarz, który przyjeżdża do Hollywood, byłem z początku pewien, że musi istnieć jakaś dająca się poznać metoda pracy [...], która zarazem nie będzie miała doszczętnie ogłupiającego wpływu na człowieka obdarzonego jakimkolwiek talentem twórczym. Ale stwierdziłem, podobnie jak inni przede mną, że to są sensne marzenia”<sup>615</sup>.

Problemem Chandlera – tak jak większości autorów, którzy karierę zaczynali od świata literatury a nie kina – była specyfika tej pracy i świadomość, że „Osobnicy, którzy nie mają pojęcia o pisaniu, pouczają go jak ma to robić”<sup>616</sup>. Twierdził też, że pisanie scenariusza, zamiast być „Fundamentem, bez którego nic nie może powstać”<sup>617</sup>, nie jest ani sztuką, ani nawet pracą prawdziwie twórczą, w której docenieni zostają najlepsi. Uważał, że promuje się „wyrobników ekranu” pozbawionych wyobraźni i kreatywności, podążających za stereotypami, podczas gdy ci utalentowani są niedopłacani, niezauważani i nie mają szansy na stworzenie czegokolwiek wartościowego.

Generalnie jednak, jak już wspomniałam, Chandlera traktowano dużo lepiej niż większość pisarzy – mógł pozwalać sobie na pewne ekstrawagancje i stawianie warunków. Był też mocno promowany przez studio i miał prawo przychodzić na plan filmowy, gdzie z reguły nie wpuszczano scenarzystów. Wyjątki zdarzały się rzadko, przeważnie na wyraźne życzenie kogoś ważniejszego – reżysera lub producenta. Przywilejem takim cieszył się między innymi William Faulkner (choć – biorąc pod uwagę jego sceptycyzm wobec pracy przy filmach – trudno ocenić czy tak właśnie to postrzegał), ponieważ przyjaźnił się z Howardem Hawksem. Na obecność Chandlera nalegał z kolei Wilder, który nie zmieniał tekstu bez konsultacji z pisarzem i dopilnował, by ten otrzymywał pełne wynagrodzenie również podczas zdjęć, co nie było praktykowane. Uwiecznił nawet Chandlera na taśmie – w szesnastej minucie

---

<sup>614</sup> Raymond Chandler, list do Hamisha Hamiltona (19 listopada 1950), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 166.

<sup>615</sup> Ibidem.

<sup>616</sup> Ibidem.

<sup>617</sup> Ibidem.

*Podwójnego ubezpieczenia* widać go przez kilkanaście sekund. Dlatego tekst „O pisarzach w Hollywood”, opublikowany w 1945 roku w „The Atlantic Monthly” bardzo zirytował reżysera. Chandler bezlitośnie rozprawił się tam z fabryką snów, co wywołało wiele nieprzychylnych komentarzy pod jego adresem. Wilder uważał natomiast, że Chandler pisze o czymś, czego sam nie doświadczył i podsumował go następująco: „Nie pytajmy, co Hollywood zrobiło Raymondowi Chandlerowi, ale co Raymond Chandler zrobił Hollywood”<sup>618</sup>. Również w tym sporze prawda leżała jednak pośrodku, zwłaszcza, że Chandler nie był jedynym pracującym w branży filmowej, który miał negatywne wrażenia. Po latach Wilder jeszcze inaczej podsumował tezy zawarte w artykule:

„Chandler był większym cynikiem niż ja, ponieważ był większym romantykiem. Miał swoje zasady i uważał, że Hollywood to po prostu banda oszustów. Nie powiem, żeby się całkiem mylił, ale nigdy nie pojął do końca istoty kina”<sup>619</sup>.

Według Wildera, Chandler obawiał się, że po doświadczeniu pracy w Paramount nie będzie już umiał powrócić do pisania powieści. Wprawdzie obawy się nie spełniły, lecz faktycznie – Chandler w czasie współpracy z Hollywood cierpiał na coś w rodzaju psychicznej blokady i tworzone wówczas powieści powstawały bardzo długo. Z kolei Charles Brackett miał powiedzieć, że „Książki Chandlera nie są dość dobre, a filmy nie dość złe, by miały usprawiedliwiać ten artykuł”. Pisarz natomiast stwierdził: „Gdyby moje książki były trochę gorsze, nie zaproszono by mnie do Hollywood, a gdyby były trochę lepsze, to bym nie przyjechał”<sup>620</sup>. Zapewne by tak nie było, biorąc pod uwagę liczbę i rangę autorów, którzy próbowali tej pracy, potwierdza to jednak ambiwalentny stosunek Chandlera do własnej twórczości i niechęć do przemysłu filmowego.

„O pisarzach w Hollywood” było bezpośrednim wynikiem doświadczeń pracy nad *Podwójnym ubezpieczeniem*. Późniejsza o trzy lata „Noc oscarowa w Hollywood” oraz „Siostrzyczka” wyrażały zmęczenie światem kina, wynikające z dłuższej obserwacji tego środowiska z bliska. Znaczenie miała też potrzeba twórczego przetworzenia tych doświadczeń i wykorzystania Hollywood jako „Największego chyba z tematów dotąd nie wyzyskanych”<sup>621</sup>. Z pewnością wynikało to także z tendencji do dramatyzowania własnej sytuacji oraz z osobowości Chandlera, któremu praca z Wilderem przyniosła przecież uznanie, zarobki, silną

---

<sup>618</sup> Za: Maurice Zolotow, *Billy Wilder in Hollywood*, op. cit., s. 121.

<sup>619</sup> Billy Wilder w wywiadzie z Robertem Porfirio, op. cit., s. 109.

<sup>620</sup> Raymond Chandler, list do Charlesa M. Mortona (12 grudnia 1945), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 152.

<sup>621</sup> Raymond Chandler, list do Alfreda A. Knopfa (12 stycznia 1946), [w:] *ibidem*, s. 154.

pozycję w branży a także powrót, przynajmniej częściowy, do stylu życia, który prowadził pracując w Dabney Oil (niestety z wszystkimi tego konsekwencjami – Chandler ponownie popadł również w nałóg alkoholowy, z którego nie wyszedł już do śmierci). *Podwójne ubezpieczenie* zostało przyjęte bardzo dobrze zarówno przez prasę, jak i publiczność w Stanach Zjednoczonych, a w Wielkiej Brytanii wręcz entuzjastycznie. W 1945 roku film dostał siedem nominacji do Oscara, w tym za najlepszy scenariusz, oraz uznanie w środowisku filmowym, co było szczególnie ważne dla debiutanta Chandlera, który dostał kolejną propozycję. Ponieważ miał się koncentrować na udoskonalaniu już napisanych scenariuszy, a zwłaszcza na poprawianiu dialogów, motywacja musiała być finansowa. Może też Chandler faktycznie obawiał się powrotu do prozy i odwlekał ten moment?

Pierwszym z filmów, nad którym pracował, był melodramat *And Now Tomorrow* (1944, reż. Irving Pichel) z Loretą Young i Alanem Laddem z obsadzie. Drugim – mroczny thriller przynależący do gotyckiej serii *noir* – *The Unseen* (1945, reż. Lewis Allen). Jak pisze Frank MacShane, już to doświadczenie było dla Chandlera frustrujące, ponieważ twórcy wymienionych filmów – w przeciwieństwie do Wildera – zmieniali dialogi bez konsultacji z pisarzem, który tym samym stał się jednym z wielu zwykłych scenarzystów, pozbawionych wpływu na kształt i efekty własnej pracy. W 1944 roku skończył się jego kontrakt z Paramountem, podjął też jedną ze swych najlepszych hollywoodzkich decyzji, jaką było sprzedanie Warner Bros. praw do „Głębokiego snu” (sam nie mógł brać udziału w tym przedsięwzięciu ze względu na zobowiązania wobec innych wytwórni). W styczniu 1945 roku odnowił umowę z Paramountem, gdzie zlecono mu napisanie roli dla gwiazdy tego studia, Alana Ladda. Był on wówczas jednym z najlepiej opłacanych aktorów w Stanach Zjednoczonych, groziło mu jednak powołanie do armii. Ponieważ studio nie miało filmu, który mogłoby wyświetlać w czasie nieobecności Ladda, istotne było tempo pracy. W ten sposób powstał całkowicie oryginalny scenariusz do *Błękitnej Dalii*, jednego z czterech dzieł łączących popularny aktorski duet: Alana Ladda i Veronicę Lake. Mimo że *Błękitna Dalia* przyniosła Chandlerowi drugą nominację do Oscara oraz statuetkę Edgara (nazwaną tak ku czci Edgara Allana Poe’go), prestiżową nagrodę przyznawaną przez stowarzyszenie Mystery Writers of America, praca nad filmem okazała się zupełnie wyczerpująca – fizycznie i artystycznie. Scenariusz nie był bowiem ukończony ani podczas obsadzania głównych ról i wyboru reżysera, ani nawet w momencie rozpoczęcia zdjęć. Chandler pisał więc na bieżąco i był zmuszony do wielkiej mobilizacji. Metoda pracy nie była jednak głównym problemem, a doświadczenie – mimo że stresujące, miało wiele zalet. W marcu 1945 roku Chandler stwierdził:

„Być może – nie jestem pewien – odmłodzenie filmu, jeśli w ogóle nastąpi, będzie polegało na pisaniu bezpośrednio na ekran, omalże pod kamerą. To, co się traci na dopracowaniu szczegółów, zyskuje na tempie, na ruchu – a to właśnie film od dłuższego czasu traci”<sup>622</sup>.

Barwna hollywoodzka legenda przypisuje problemy z pracą nad tekstem brakowi weny i skrajnemu alkoholizmowi Chandlera<sup>623</sup>. Znając jednak film, okoliczności jego realizacji oraz warunki panujące w czasie wojny w Hollywood, trudno jednak przypisywać problemy pisarza tylko i wyłącznie wypaleniu twórczemu. O ile historia jego spektakularnego powrotu do nałogu (według Housemana Chandler doszedł do wniosku, że ukończy scenariusz tylko pod warunkiem, że będzie stale pijany podczas pracy) jest przytaczana przez biografów jako prawdziwa i wiarygodna, o tyle należy uzupełnić informację o jej rzeczywistej genezie. Bohaterami filmu Chandler uczynił bowiem weteranów drugiej wojny światowej, świeżo zwolnionych ze służby. Konstrukcja fabuły – co wyraźnie widać i w scenariuszu, i w skończonym filmie – zmierza do rozwiązania, zgodnie z którym jeden z nich, cierpiąc na zespół stresu pourazowego, zabija w szale niewierną żonę swego towarzysza, ale tego nie pamięta. W czasie wojny Hollywood podlegało jednak kontroli istniejącego od 1942 roku Bureau of Motion Pictures (Biuro do Spraw Filmów), działającego przy Office of War Information (Urząd Propagandy Wojennej). Ingerencje BMP stanowiły jedyny przypadek zewnętrznej cenzury w historii Hollywood i w związku z tym były dla twórców nawet groźniejsze, niż działania Production Code Administration. Biuro dążyło do uzyskania wpływu między innymi na dobór tematów i wydźwięk poszczególnych scen. Z tego względu scenariusz *Błękitnej Dalii*, zakładający ukazanie wprost fatalnych konsekwencji wojny i jej niszczącego wpływu na zdrowie, psychikę i morale żołnierzy, został oddany do wglądu Departamentu of the Navy (Departamentu Marynarki Wojennej) i nie uzyskał akceptacji. Chandler, mając gotową koncepcję i wcześniej zaakceptowany przez studio szkic (treatment), musiał więc całkowicie zmienić finał już w trakcie zdjęć. Pierwotna wersja końcowej sceny wraz z dialogami została złożona przez Chandlera 18 stycznia 1945 roku, zaledwie kilka tygodni po podpisaniu kontraktu<sup>624</sup>. O tym, że pisarz musiał zmienić spójny pomysł, świadczy także charakter nowego finału – mordercą okazuje się przypadkowa postać, mało istotna i pozbawiona wiarygodnego motywu. Chandler wspominał: „To, co zrobiło Navy Departament to zaledwie zmuszenie mnie do zmiany mordercy, przez co oryginalny pomysł stał się

---

<sup>622</sup> Raymond Chandler, list do Charlesa M. Mortona (5 marca 1945), [w:] ibidem, s. 140.

<sup>623</sup> Zob. John Houseman, *Lost Fortnight*, [w:] *The World of Raymond Chandler*, op. cit.

<sup>624</sup> Informacja za: James Naremore, *More Than Night. Film Noir in its Contexts*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles/London 2008, s. 109.

rutynową zagadką kryminalną<sup>625</sup>. Był to istotniejszy powód problemów Chandlera z ukończeniem scenariusza, niż brak inspiracji i – ujawnione przy okazji – pragnienie powrotu do nałogu. W efekcie, pisarz nie uniknął cenzuralnej pułapki, polegającej na wprowadzaniu poprawek będących daleko idącymi kompromisami, zmieniającymi wymowę dzieła. W liście do Jamesa Sandoe pisał:

„*Błękitna Dalia* byłaby znacznie lepszym filmem, gdyby Navy Departament się nie wtrącał i gdyby pannę Moronicę Lake<sup>626</sup> można było jakoś zmusić do aktorstwa. Jest dobra tylko wtedy, gdy ma zamknięte usta i wygląda tajemniczo<sup>627</sup>.”

Po tym doświadczeniu, które objawiło mu kolejny aspekt pracy scenarzysty w Hollywood, Chandler chciał powrócić do własnej prozy, zgodził się jednak na trzymiesięczny kontrakt z MGM, które kupiło prawa do „Tajemnicy jeziora”. Decyzję o pracy nad własną powieścią podjął pod wpływem wcześniejszych obserwacji zarówno jako scenarzysty, jak i autora adaptowanych powieści. Sądził, że jeśli sam opracuje tekst, uda mu się ochronić książkę przed nadmiernymi wypaczeniami i nieakceptowanymi przez niego zmianami. Praca nad *Tajemnicą jeziora*<sup>628</sup> (*Lady In the Lake*, 1945, reż. Robert Montgomery) była jedyną w całej jego karierze próbą przeniesienia na ekran własnej prozy. I chociaż po trzynastu tygodniach oddał scenariusz na prawie dwieście stron, to odmówił dalszej pracy (sfinalizował ją – niewiele zmieniając – inny pisarz, Steve Fisher) i zażądał usunięcia swojego nazwiska (jako scenarzysty) z napisów. W dodatku bardzo niepochlebnie wypowiadał się o *Tajemnicy jeziora* jeszcze na etapie realizacji, stwierdzając: „Słyszałem, że to najgorszy film jaki kiedykolwiek zrobiono<sup>629</sup>”. Z podobnych wypowiedzi Chandlera (o pisaniu scenariusza: „Nudzi mnie śmiertelnie. Ostatni raz pracuję nad własną powieścią. To jak przekładanie wyschniętych kości<sup>630</sup>”) i komentarzy Franka MacShane’a wynika, że pisarz czuł tak szczególną niechęć do dzieła, w którym przecież początkowo partycypował, ponieważ że nie był w stanie doprowadzić go do końca. Irytował go więc znaczny sukces projektu, który chciał – ale też

---

<sup>625</sup> Za: William Luhr, *Raymond Chandler and Film*, op. cit., s. 53.

<sup>626</sup> Mało elegancka, ale bardzo złośliwa gra słów – w języku angielskim słowo „moron” oznacza idiotę, kretyna; Lake nosiła imię Veronica.

<sup>627</sup> Za: William Luhr, *Raymond Chandler and Film*, op. cit., ss. 52-53.

<sup>628</sup> Film *Lady in the Lake* nigdy nie był dystrybuowany w Polsce, stąd brak jednego, obowiązującego tytułu. Tłumaczenie *Tajemnica jeziora* podają za Alicją Helman (*Filmy kryminalne*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, ss. 43-46), także ze względu na zbieżność z tłumaczeniem tytułu powieści. Film jest jednak znany również jako *Pani jeziora* (np. w tomie *Mówi Chandler i Historii kina* Jerzego Płazewskiego, Książka i Wiedza, Warszawa 2001).

<sup>629</sup> Frank MacShane, *The Life of Raymond Chandler*, op. cit., 119.

<sup>630</sup> Raymond Chandler, list do Jamesa Sandoe (18 sierpnia 1945) [w:] *Selected Letters of Raymond Chandler*, op. cit., s. 53.

musiał – porzucić. Jak sam stwierdził: „Kiedy człowiek napisał książkę, a potem ją przepisał i znowu przepisał, to ma jej po prostu dość”<sup>631</sup>.

*Tajemnica jeziora* miała premierę w 1946 roku i okazała się kolejnym – po *Podwójnym ubezpieczeniu*, *Żegnaj, laleczko* i *Wielkim śnie* – sukcesem związanym z nazwiskiem Chandlera. Dlatego, mimo znanych ludziom z branży problemów pisarza, po zakończeniu współpracy z MGM zaproponowano mu powrót do Paramountu na bardzo obiecujących warunkach. Pojawił się nawet pomysł, by został on – podobnie jak Wilder – scenarzystą i reżyserem, a nawet by produkował własne filmy. Chandler nie zgodził się, argumentując decyzję niechęcią poświęcenia zbyt wielkiej ilości czasu i energii na Hollywood. W 1947 roku po raz kolejny podpisał jednak bardzo korzystną umowę z Universalem: za cztery tysiące dolarów tygodniowo miał napisać oryginalny scenariusz, co więcej – i co niezwykle – zagwarantowano mu udział w zyskach, a przedstawiciele studia zgodzili się bezwarunkowo zaakceptować scenariusz jeszcze przed jego przeczytaniem. Producentem miał być Joseph Siström, dzięki któremu Chandler został zatrudniony przy *Podwójnym ubezpieczeniu*. Mimo tak sprzyjających okoliczności i pomysłu na fabułę, Chandler znowu miał problem z terminami, pisaniem i nieuchronnym, nasilającym się hollywoodzkim spleenem:

„Skończyłem pierwszy szkic scenariusza, a sądząc z ilości trudu i czasu, jaki na niego straciłem, mógłby kto pomyśleć, że budowałem piramidę... Teraz muszę, jak to się mówi, wygładzić. To znaczy wyrzucić połowę, a resztę zrobić bardziej szmirowatą. Jest to nader subtelna sztuka”<sup>632</sup>.

Wysiłek okazał się jednak daremny, pomijając oczywiście wypłacone honorarium. Przewidziana lokalizacja zdjęć – Vancouver – okazała się zbyt kosztowna dla cierpiącego na kłopoty finansowe Uniwersalu, a po skalkulowaniu potencjalnych strat nie zmieniono szczegółów, lecz odłożono projekt na półkę. Ostatecznie Chandler wykorzystał pomysł i postaci jako kanwę swej ostatniej – i najbardziej krytykowanej – powieści, czyli „Playbacku”, przenosząc akcję do Stanów Zjednoczonych i głównym bohaterem ustanawiając Marlowe’a, zamiast planowanego w filmie oficera policji kanadyjskiej.

Taki finał współpracy z Universalem należy uznać za fiasko, jednak w 1950 roku Chandler zdecydował się na kolejny powrót do Hollywood i, jak się miało okazać, trudną i burzliwą współpracę, tym razem przy adaptacji nowo wydanej powieści Patricii Highsmith „Znajomi z pociągu” (1950). Film Wytwórni Warner Bros., znany pod tytułem *Nieznajomi z*

---

<sup>631</sup> Raymond Chandler, List do Philipa Gaskella (17 lipca 1953) [w:] *ibidem*, s. 270.

<sup>632</sup> Raymond Chandler, list do Hamisha Hamiltona (27 października 1947), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 265.

*pociągu* (*Strangers on a Train*, 1951) miał reżyserować Alfred Hitchcock. Chandler był jednym z kilku pisarzy, którym zaproponowano pracę nad szkicem wcześniej opracowanym i porzuconym przez Whitfielda Cooka (propozycję odrzucił, między innymi, Dashiell Hammett). Projekt adaptacji dzieła Highsmith nie cieszył się wielkim uznaniem – odmawiali nie tylko pisarze, ale też aktorzy (według Hitchcocka – ośmiu). Chandler wspominał:

„Dałem się namówić na tę współpracę w filmie, piszę scenariusz dla Alfreda Hitchcocka i jakoś nic innego nie jestem w stanie teraz robić. To dosyć niemądra historyjka i solidna dla mnie harówka. Dlaczego to robię? Po części dlatego, że sądziłem iż Hitch może mi się podobać, co się sprawdza, po części dlatego, że nudzi mi się mówić ciągle <<nie>>, i pewnego dnia zechcę może powiedzieć <<tak>> a nikt mnie nie poprosi”<sup>633</sup>.

Jak notuje Patrick McGilligan, biograf Hitchcocka, „Chandler, o dziwo, okazał się jednym z tych <<rozsądnych>>, którzy chcieli, by każda postać miała motywację”<sup>634</sup>. Dla Hitchcocka natomiast liczyło się przede wszystkim napięcie i efektowny dramatyzm, co przeszkadzało pisarzowi: „Ile razy już zacznę, on wytrąca mnie z równowagi, bo chce nakręcić miłosną scenę na szczycie budynku Jefferson Memorial czy coś w tym rodzaju”. Również:

„Pojęcie Hitchcocka o postaciach jest dość prymitywne. Uprzejmy młodzieniec, panna z towarzystwa, przerażona kobieta, podstępna stara jędza, szpieg, epizodyczna postać komiczna dla rozładowania napięcia, i tak dalej”<sup>635</sup>.

Praca była więc „nudna, nieprawdziwa” a Chandler nie miał poczucia, że:

„Może wykonać ją lepiej niż ktoś inny. Suspens jako najwyższa wartość nigdy nie wydawał się [mu] szczególnie ważny. W najlepszym razie będzie to rzecz drugorzędna, a najgorszym – próba zrobienia czegoś z niczego”<sup>636</sup>.

Uwagę zwraca fakt, że Chandler i Hitchcock wyznawali podobne wartości – obaj byli skłonni poświęcić logikę dla innych priorytetów. Gdy jednak doszło do współpracy, właśnie ta zbieżność stała się głównym zarzewiem konfliktu. Każdy z twórców dostrzegał u drugiego cechy, które oceniał jako wady, zapominając, że to samo dotyczy jego samego. Pisarz nie

---

<sup>633</sup> Raymond Chandler, list do Hamisha Hamiltona (4 września 1950), [w:] ibidem, s. 162.

<sup>634</sup> Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock. Życie w ciemności i pełnym świetle*, przeł. Jowita Matys, Anna i Andrzej Nermer, Irena Stapor, Twój Styl, Warszawa 2005, s. 556.

<sup>635</sup> Raymond Chandler, list do Hamisha Hamiltona (4 września 1950), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 162.

<sup>636</sup> Raymond Chandler, list do Bernice Baumgarten (13 września 1950), [w:] *Selected Letters of Raymond Chandler*, op. cit., s. 222.

omieszkął okazywać swoich uczuć, zwłaszcza, że nie podobał mu się kierunek, w którym Hitchcock kierował fabułą. Zaczął więc odmawiać współpracy. Hitchcock wspominał:

„Nie układało się nam. Siedziałem obok niego i – kiedy wpadałem na jakiś pomysł – mówiłem: <<Może tak byśmy spróbowali?>> – On odpowiadał zawsze: <<Skoro ma pan już rozwiązanie, to do czego ja jestem panu potrzebny?>><sup>637</sup>.

Pisarz kontynuował jednak pracę nad scenariuszem i po kilku tygodniach złożył jego gotową wersję. Nie zadowolila ona jednak Hitchcocka, w związku z czym zdecydowano się powierzyć przerobienie tekstu Cenzi Ormonde, pisarce i byłej asystentce Bena Hechta. Propozycja, by Chandler i Ormonde zostali wymienieni w napisach jako współautorzy scenariusza oraz milczenie Hitchcocka upokarzały i irytowały pisarza:

„Ani jednego telefonu. Ani słowa pochwały lub nagany. Cisza [...]. Zawsze jest coś do przedyskutowania. Zawsze miejsce, gdzie pisarz się myli. Zawsze drobiazgi wymagające dostosowania punktów widzenia. Nie oczekiwano ode mnie żadnej z tych rzeczy. Uważam, że to dość dziwne. Uważam, że to dość obraźliwe. Uważam, że to niebywale niegrzeczne”<sup>638</sup>.

### **„Film jest sztuką. Mówię to mocno ściszoneg głosem”<sup>639</sup>**

Nieudana współpraca z Hitchcockiem była rozdziałem zamykającym karierę Chandlera jako scenarzysty hollywoodzkiego. Przygoda ta okazała się paradoksalna, ponieważ, z jednej strony, lista jego filmowych osiągnięć jest skromna. Napisał i sygnował zaledwie kilka scenariuszy: *Podwójne ubezpieczenie*, *And Now Tomorrow*, *The Unseen*, *Błękitną Dalię* i *Nieznajomych z pociągu*. Dwa z tych filmów były dokonaniem dość sztampowymi i nigdy nie zwróciły uwagi widzów ani krytyków. Wkład Chandlera w *Nieznajomych z pociągu* został w dużej mierze zniwelowany podczas przepisywania przez Cenzi Ormonde. Porzucił *Tajemnicę jeziora*, nie ukończył scenariuszowej wersji „Playbacku”, jako jeden z wielu poprawiał dialogi do kilku innych filmów – bez umieszczenia nazwiska w napisach. Z drugiej strony sama praca nad *Podwójnym ubezpieczeniem* i jej najwyższa jakość wystarczyłyby, by Chandler nie tylko przeszedł do historii kina – do czego również przyczyniły się adaptacje jego powieści, zwłaszcza *Wielki sen* – ale też zyskał uznanie w środowisku filmowym. Na

---

<sup>637</sup> *Hitchcock/Truffaut*, przeł. Tadeusz Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005, s. 180.

<sup>638</sup> Raymond Chandler, list do Finaly McDermid (2 listopada 2950), [w:] *Selected Letters of Raymond Chandler*, op. cit., s. 232.

<sup>639</sup> Raymond Chandler, *Noc oscarowa w Hollywood*, op. cit., s. 49.

specyficzne realia pracy i obecności Chandlera w Hollywood dodatkowo nałożyło się przetworzenie tej rzeczywistości przez wrażliwe ego i trudny charakter pisarza, a zwłaszcza jego literacki i polemiczny temperament. Mając na uwadze, że Hollywood nie traktowało Chandlera aż tak źle, jak to opisywał, nie należy zapominać, że świat filmu stał się przede wszystkim projektem odpowiadającym wrażliwości pisarza, zbieżnym z koncepcją świata przedstawionego jego powieści oraz egzystującego w nim człowieka. Istnieje więc wyraźna analogia w postrzeganiu rzeczywistości przez Chandlera i wykreowanego przez niego Marlowe'a. Jest ona zauważalna w opisie środowiska w „O pisarzach w Hollywood”, gdzie: „Ludzie mający pieniądze i najwyższą władzę” mogą zrobić wszystko, „Z dania na dzień zniszczyć każdego [...] – jako jednostkę [...] nie są jednak w stanie zniszczyć panującego tu systemu”. Należą oni do grupy bogaczy „zarządzających” światem, którzy nie są „Nudniejsi lub bardziej rozpustni od towarzystwa bogaczy gdziekolwiek indziej”<sup>640</sup>. W tym świecie, po stronie dobra i wartości staje jednak nie niezłomny prywatny detektyw, lecz jego odpowiednik – pisarz – ponieważ na „Dłuższą metę [owi ludzie] nie mogą pokonać talentu”<sup>641</sup>. Być może Chandler ma tu na myśli autorów, którzy porzucili pracę w filmie, takich jak William Faulkner, bądź zniszczonych przez Hollywood w sposób dosłowny, czego przykładem mogą być przedwcześnie zmarli Francis Scott Fitzgerald i Nathaniel West<sup>642</sup>.

Zafascynowany możliwościami kina, Chandler uważał, że:

„Robienie filmu powinno być niewątpliwie urzekającą przygodą. Ale nią nie jest, jest natomiast ustawicznym ścieraniem się rozdętych, pretensjonalnych jaźni, niekiedy silnych, zawsze krzykliwych i z reguły niezdolnych do czegoś bardziej twórczego niż autoreklama i przypisywanie sobie cudzych zasług”<sup>643</sup>.

Irytował go poziom większości filmów – „Kretyńskie musicale o nogach pokazywanych w technikolorze [...] dramaty <<psychologiczne>> z drewnianą akcją i stereotypowymi postaciami”<sup>644</sup>, komedie z „oklepanymi” gagami. Pisarz nie miał „Realnej władzy nad swoją pracą [...] czy choćby prawa decydowania o tym, w jaki sposób walory scenariusza wybranego przez kierownika produkcji mają zostać uwypuklone”<sup>645</sup>. Chandler dostrzegał też miejsce w hierarchii innych fachowców, zauważając, że – nie tylko na co dzień, ale nawet na

---

<sup>640</sup> Raymond Chandler, *O pisarzach w Hollywood*, [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 149.

<sup>641</sup> Ibidem, ss. 147-148.

<sup>642</sup> Co interesujące, Fitzgerald zmarł na serce 21 grudnia 1940 roku, West natomiast dzień później – w wypadku samochodowym, który sam spowodował, podobno pod wpływem emocji związanych ze śmiercią swego przyjaciela, Fitzgeralda.

<sup>643</sup> Raymond Chandler, *O pisarzach w Hollywood*, op. cit., s. 142.

<sup>644</sup> Ibidem, ss. 143-144.

<sup>645</sup> Ibidem, s. 148.

rozdaniu Oscarów – „Protekcjonalnie i lekceważąco traktuje się pracę montażystów i operatorów, będących zasadniczymi składnikami filmowej sztuki”<sup>646</sup>.

Dlatego, mimo że Chandler nie doświadczył wszystkich niedoli i sukcesów związanych z kategorią „pisarza w Hollywood”, jego karierę można nazwać emblematyczną, a jego samego przykładem modelowym. W swej prozie oddawał bowiem to, co inni scenarzyści zawierali we wspomnieniach lub powieściach. W swej subiektywnej krytyce Hollywood dał wyraz istocie konfliktu wskazywanego również przez bardziej obiektywnych, bo niezaangażowanych osobiście, badaczy tematu. Największym problemem dostrzeżonym i odczuwanym nie tylko przez Chandlera, była podrzędna pozycja scenarzystów, prestiżowa i finansowa – sprawa aktualna do dziś, na co wskazuje strajk tej grupy zawodowej w Stanach Zjednoczonych, trwający od listopada 2007 do lutego 2008 roku – oraz to, że profesjonalnych i uznanych pisarzy zatrudniano z niewłaściwych powodów. Wierzano w ich zdolności, traktowano ich jednak jak rzemieślników. Uważano, że efekty ich pracy można i należy przykroić do narzuconych wzorców. Naczelną zasadą systemu produkcji było „Wyzyskanie talentu, nie dając mu zarazem prawa by był talentem”<sup>647</sup>. W ten sposób odbierano twórcom możliwość rozwoju na sposób, do którego byli przyzwyczajeni. Prawdziwy sukces, którego częścią była także umiejętność odnalezienia się w tym świecie, odnosili ci, których stać było na autentyczny dystans do własnej pracy. Chandler był autoironiczny, nie miał jednak ani cynizmu i rutyny, ani możliwości stojących przed ludźmi łączących zawód scenarzysty i reżysera (takimi jak Wilder). Zdawał sobie sprawę z ograniczeń, ale nie potrafił zaadaptować się do tych warunków i wyzbyć przywiązania do dzieła, które chciał traktować analogicznie jak powieść.

Co istotne, nie miał w pogardzie kinematografii jako takiej. Dostrzegał problem nie w samym medium, lecz w sposobie jego hollywoodzkiej organizacji: „Jestem zupełnie pewien, że nie jest temu winien rodzaj sztuki, jaką jest film”<sup>648</sup>. Żył głębokie przekonanie – uzasadniane premierami wybitnych dzieł – że kino może być dobre a nie tylko bezmyślne, jeśli pozwoli się je tworzyć odpowiednim ludziom, skoncentrowanym na czymś więcej, niż tylko na opłacalnej masowości. Uważał, że „Nakręcić dobry film to tak, jakby malować <<Śmiejącego się jeźdźca>> Fransa Halsa w holu domu towarowego, mając odźwiernego za pomocnika mieszającego farby”<sup>649</sup>. Wysoko cenił między innymi *Rzym, miasto otwarte* (*Roma, città aperta*, 1945, reż. Roberto Rossellini) i *Wiem, dokąd zmierzam* (*I Know Where*

---

<sup>646</sup> Raymond Chandler, *Noc oscarowa w Hollywood*, op. cit., s. 52.

<sup>647</sup> Raymond Chandler, *O pisarzach w Hollywood*, op. cit., s. 143.

<sup>648</sup> Raymond Chandler, list do Josepha Sisitroma (16 grudnia 1947), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 155.

<sup>649</sup> Raymond Chandler, *Noc oscarowa w Hollywood* op. cit., s. 50.

*I'm Going*, 1945, reż. Michael Powell, Emeric Pressburger). Mimo trudnej współpracy miał też wielkie zaufanie do Wildera. W liście do Jamesa Sandoe napisał: „Nie widziałem *Bulwaru Zachodzącego Słońca* [*Sunset Boulevard*, 1950, reż. Billy Wilder] ale na pewno jest dobry mimo recenzji w <<New Yorkerze>>”<sup>650</sup>. Opinie Chandlera, związane z postrzeganiem kina jako sztuki i w oderwaniu od problemu finansowania, są niewątpliwie bardziej idealistyczne niż te, które dotyczą pozycji pisarzy w hierarchii. Niemniej jednak były trafną diagnozą dużej części popularnych produkcji. Można je też określić mianem mało odkrywczych, choć eseje publikowane były w latach 1945, 1948 i 1952<sup>651</sup>, kiedy diagnoza ta – czyniona z wewnątrz środowiska – nie była jeszcze aż tak oczywista jak dziś. Zapoznawała też czytelników „The Atlantic Monthly” z wieloma mało znanymi faktami z życia branży, które – ukryte przed oczami widzów – miały często decydujący wpływ na ostateczny kształt filmów. Kluczowa jest obserwacja z listu do Jamesa Sandoe, że:

„Śmiechu warte jest twierdzenie, że jakkolwiek pisarz w Hollywood, choćby najbardziej oporny, ma <<wolną rękę>> w sprawie scenariusza: może on mieć <<wolną rękę>>, gdy chodzi o pierwszy szkic, ale potem inni zaczynają na niego wywierać nacisk. Ponadto pisarz nie ma nic do powiedzenia w sprawach tego, co się dzieje na planie”<sup>652</sup>.

### **Sztuka adaptacji**

W Hollywood stosunek do pisarzy przypominał sposób traktowania ich dzieł, czyli adaptowanych powieści. Mimo że klasyczne, hollywoodzkie kino złotej ery kojarzone jest głównie z obrazami gatunkowymi przeznaczonymi dla jak najszerzej publiczności, to nawet wówczas zdarzały się eksperymenty. Literatura dostarczała jednak twórcom przede wszystkim postaci i fabuły, przeważnie traktowanych z dużą dezynwolturą. Jak napisał André Bazin:

„Jeżeli filmowiec amerykański weźmie się wyjątkowo do utworu Hemingwaya, takiego jak <<Komu bije dzwon>>, to w końcu traktuje to dzieło w stylu tradycyjnym, a więc w sposób, który równie dobrze odpowiadałby jakiegokolwiek powieści przygodowej”<sup>653</sup>.

---

<sup>650</sup> Raymond Chandler, list do Jamesa Sandoe (7 grudnia 1950), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 169.

<sup>651</sup> Odpowiednio: *O pisarzach w Hollywood, Noc oscarowa w Hollywood, Dziesięć procent życia*. Ten ostatni dotyczy wprawdzie pracy agentów literackich, ale jednak przez takie agencje negocjowano również pisarzy w Hollywood, w tym Chandlera.

<sup>652</sup> Raymond Chandler, list do Jamesa Sandoe (2 października 1947), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 155.

<sup>653</sup> André Bazin, *O film nieczysty: obrona adaptacji*, [w:] idem *Film i rzeczywistość*, op. cit., s. 90.

Oczywiście dowolność w podejściu do materiału literackiego jest czymś całkowicie naturalnym, wpisanym w proces adaptacji, a „niewierność” nie decyduje o jakości dzieła filmowego. Jednak w tym wypadku strategia hollywoodzka polegała na bardzo specyficznym przerabianiu tekstów, które wynikało nie z artystycznego zamysłu, ale poszukiwania wspólnego mianownika fabularnego i formalnego, zrozumiałego dla jak największej liczby widzów. W wyniku prac adaptacyjnych obrazu te najczęściej stawały się klarowną fabułą dostosowaną do hollywoodzkiego popytu, wydestylowaną z wszelkich szczególnych zabiegów, z indywidualnego stylu i piętna pisarza – dla których to cech, przynajmniej teoretycznie, był on zapraszany do Hollywood. Nie chodzi mi jednak o różnicowanie i wartościowanie adaptacji filmowych przy użyciu kategorii „wierności” i „niewierności” literackiemu oryginałowi i jego stylistycznym wyznacznikom, ale o wskazane pewnego zjawiska. Jest nim całkowita rezygnacja z wyzwań stawianych przez literaturę, wynikająca z pobudek innych niż kwestie artystycznej koncepcji. Zabiegi takie dotyczyły wielu twórców: Hemingwaya, Faulknera, Fitzgeralda, Tennessee’ego Williamsa. Wielu z nich stało po obu stronach barykady – byli jednocześnie autorami adaptowanych książek i scenarzystami przerabiającymi cudze utwory.

Skoro więc pisarz w Hollywood miał tak nikły wpływ na to, co dzieje się z jego dziełem, jakie możliwości dają rozważania o czarnym kryminale Raymonda Chandlera w kinie? Czy fakt, że jego związki z *film noir* były wielotorowe – jako autora adaptowanych powieści, autora sfilmowanych scenariuszy oraz „mistrza”, którego twórczość wywołała liczne naśladownictwa – jest równoznaczny z wpływem na określony styl? I to nawet jeśli wydaje się on tak doskonałym przełożeniem literatury *hard-boiled* i *noir fiction* na ekran? Trudno zaprzeczyć, że siedem powieści, trzy scenariusze oraz kilkadziesiąt opowiadań Chandlera cechuje się wielką spójnością, której najdoskonalszym wizualnym odpowiednikiem stał się właśnie *film noir*. Wydaje się więc niemożliwe, by pozostały one bez jakiegokolwiek związku z kształtowaniem wzorów i kodyfikowaniem reguł, według których realizowano czarne kryminały, adaptacje powieści Chandlera, powieści *hard-boiled* innych autorów oraz książek całkowicie spoza tego nurtu. Biorąc jednak pod uwagę złożoność procesu produkcyjnego w Hollywood, kwestia ta wymaga doprecyzowania.

### ***Film-noir***

Nie jest możliwe zajmowanie się hollywoodzką karierą Raymonda Chandlera, ani wzajemnymi związkami *hard-boiled fiction* i kina, bez wcześniejszego odniesienia się do *film*

*noir*, czyli filmowego czarnego kryminału. Jest to jedno z najlepiej opisanych zjawisk w historii kina, a jednak – nadal, mimo setek zapisanych stron – wyjątkowo enigmatyczne. Z jednej strony jego geneza jest szczegółowo prześlędzona i ustalona, z drugiej – tendencja ta nigdy nie została ostatecznie zdefiniowana. Najszerzej rzecz ujmując, *film noir* to nurt kina amerykańskiego, przypadający na lata czterdzieste i pięćdziesiąte XX wieku, związany z konkretnym momentem historycznym „System wizualnych i tematycznych konwencji kojarzonych nie tyle z konkretnym gatunkiem, ile z wyrazistym stylem i określonym czasem”<sup>654</sup>. Nicolas Christopher określa *noir* wręcz jako „Sposób patrzenia na świat, czarne zwierciadło odbijające mroczną stronę amerykańskiego, miejskiego życia”<sup>655</sup>.

Daty graniczne nurtu zostały umownie wyznaczone przez premiery *Sokoła maltańskiego* Johna Hustona, trzeciej z kolei adaptacji powieści Dashiella Hammetta, nakręconej w 1941 roku i *Dotyku zła* (*Touch of Evil*) Orsona Wellesa w 1958. W tym okresie powstało kilkaset – według wyliczeń Christophera, ponad trzysta<sup>656</sup> – obrazów przesiąkniętych atmosferą pesymizmu, nastrojem samotności i rozpacz, moralną ambiwalencją, co najczęściej ukazywano za pomocą ekspresyjnego stylu obrazowania (duże kontrasty światła i cienia, nietypowe kadrowanie) i subiektywizującej narracji, kładącej nacisk na introspekcję i stany mentalne bohaterów. Tematyka nurtu i dominujące w jej obrębie historie kryminalne były ściśle związane z nastrojami panującymi w Stanach Zjednoczonych w trakcie i po zakończeniu drugiej wojny światowej. Ikoną czarnego filmu był wyalienowany „twardy facet”, antybohater nierzadko działający na granicy prawa. Na jego drodze często stawała piękna i niebezpieczna *femme fatale*. Na poziomie fabuły była to kusząca uwodzicielka przywodząca mężczyzn do upadku, w warstwie interpretacyjnej – fantazmat męskiej wyobraźni, budzący lęk z powodu prowokacyjnej i w szczególności sposób eksponowanej seksualności.

Genezy i inspiracji dla *film noir* upatruje się w kilku źródłach. Należą do nich niemiecki ekspresjonizm filmowy, amerykańskie kino gangsterskie i horrory lat trzydziestych, amerykańskie malarstwo realistyczne spod znaku Edwarda Hoppera, francuski czarny realizm poetycki, psychoanaliza i egzystencjalizm, a także *hard-boiled fiction*. Wielkomięski i niekiedy pozbawiony sentymentów realizm, społeczna analiza, erotyzm, szczegółowe opisy zbrodni oraz bohaterowie z różnych warstw społecznych posługujący się potocznym

---

<sup>654</sup> Thomas Schatz, *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*, McGraw-Hill Inc. New York 1981, s. 112.

<sup>655</sup> Nicolas Christopher, *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*, Shoemaker & Hoard, Emeryville 2006, s. VIII.

<sup>656</sup> Ibidem, ss. 273-275.

językiem, często slangiem, jednocześnie borykający się z fatum, egzystencjalnymi problemami, takimi jak rozpad tożsamości i obawy przed śmiertelnością, łączyły te nurty sztuki i filozofii, pojawiając się – w różnych proporcjach – w poszczególnych filmach. *Film noir* – podobnie jak literatura *hard-boiled* dwadzieścia lat wcześniej – w duchu egzystencjalizmu konkretyzował rozmaite lęki, zwłaszcza obawy wywołane rozwojem przestępczości, przemianami ekonomicznymi i społecznymi, w tym emancypacją i zmieniającą się rolą kobiet. Próby zdefiniowania *film noir* jako osobnego gatunku utrudnia fakt, że do nurtu należały dzieła bardzo różne – thrillery, kryminały, horrory, obrazy gangsterskie, a nawet melodramaty i westerny – połączone elementami takimi jak nastrój, sposób realizacji, tematyka, typ postaci. Tym, co *noir* wniósł do obrazów najczęściej zaliczanych do nurtu (czyli koncentrujących się na wątku kryminalnym), było wielkie natężenie elementów wcześniej w nich nieobecnych, lub obecnych tylko w niewielkim stopniu. Oprócz intensyfikacji przemocy, szczególnie istotne i faktycznie nowe były: triumf zła, atmosfera perwersji i zepsucia – ze względu na Kodeks Haysa zawsze ukazywane w zawoalowany sposób. Co istotne, zbrodnia nie była już zarezerwowana dla przedstawicieli świata przestępczego, mógł ją popełnić każdy, pozornie praworządny obywatel. Typowo miejskie, mroczne historie były pesymistycznym komentarzem do amerykańskiej kultury, stylu życia, wymogów i paradoksów wynikających z rozziwu pomiędzy wymaganiami stawianymi przez społeczeństwo a możliwością ich realizowania.

Szczególnym paradoksem związanym z *film noir* pozostaje jego definicyjna nieuchwytność, powodowana między innymi tym, że mianem *noir* często określane są tak różniące się od siebie obrazy, jak: zrealizowane w kolorze *Zostaw ją niebiosom* (*Leave Her to Heaven*, 1945, reż. John M. Stahl), gotyckie w nastroju *Kręte schody* (*The Spiral Staircase*, 1946, reż. Robert Siodmack), nakręcony w dosyć tradycyjny, nieekspresjonistyczny sposób *Wielki sen* Hawksa, realistyczne *Dzwonić Northside 777* (*Call Northside 777*, 1948, reż. Henry Hathaway) i – będący kwintesencją stylu *noir* – *Wielki kartel* (*The Big Combo*, 1955, reż. Joseph H. Lewis). Badacze do dziś spierają się, czy jest to styl, ograniczona ramami czasowymi tendencja estetyczna i tematyczna, gatunek, który – podobnie jak melodramat – jest swego rodzaju matrycą, na której elementy można niejako „nałożyć” wyznaczniki i reguły innych gatunków. Nawet sama nazwa pojawiła się dopiero kilka lat po powstaniu pierwszego filmu i to nie w Stanach Zjednoczonych, gdzie nurt się narodził, ale, jak wspomniałam, we Francji. Tam też wydano pierwszą pracę krytyczno-filmową o *noir*, czyli

„Panoramę amerykańskiego filmu czarnego, 1941-1953”<sup>657</sup> autorstwa Raymonde’a Borde’a i Etienne’a Chaumetona. Co interesujące, sami reżyserzy związani z tendencją utrzymywali, że w pierwszej dekadzie istnienia *noir* nigdy nie mieli poczucia, iż realizują dzieła, które coś łączy<sup>658</sup>. Oczywiście musi to być opinia przesadzona – ci najlepsi z pewnością mieli świadomość specyfiki własnych dokonań, choć może jeszcze nie współtworzenia jednego nurtu. Tę właściwość dostrzeżono za oceanem, gdy po zniesieniu zakazów obowiązujących w czasie okupacji weszło na ekran kilka filmów oznaczających się podobieństwem wystarczającym do ukucia nowego terminu. Były to: *Sokół maltański*, *Laura* (1944, reż. Otto Preminger), *Żegnaj, laleczko* Dmytryka, *Podwójne ubezpieczenie* i *Kobieta w oknie* (1945, *Woman In the Window*, reż. Fritz Lang), pokazane w Paryżu, w ciągu kilku letnich tygodni 1946 roku. Wydaje się zdumiewające, że właśnie Wilder, którego *Podwójne ubezpieczenie* odegrało tak istotną rolę w kodyfikowaniu wszystkich najważniejszych wyznaczników nurtu, również potem autor kilku utworów *film noir*, nie miał wrażenia przynależności do określonej estetyki: „Jako filmowiec nigdy nie byłem świadom wzorców [...] to przychodziło naturalnie i nieświadomie, jak charakter pisma”<sup>659</sup>. Słabsi reżyserzy realizowali natomiast zlecenia wyczulonych na koniunkturę wytwórni, specjalizujących się w obrazach przepełnionych przemocą, seksem (na tyle, na ile pozwalała na to hollywoodzka cenzura) i fatalistyczną wizją świata. W ten sposób *noir* stał się „Symptodem zbiorowego myślenia o świecie i odczuwania go”<sup>660</sup>.

Stwierdzenie Wildera, ilustrujące brak poczucia tożsamości kina *noir* w pierwszych latach istnienia, stanowi istotny element rozpatrywania roli literatury w kształtowaniu jego wyznaczników. Jak bowiem w liście do Clive’a Adamsa z 1948 roku, zauważył Raymond Chandler:

„Ponieważ Hammett nic nie opublikował od 1932 roku, ja zostałem wybrany przez niektórych ludzi, jako reprezentant szkoły [czarnego kryminału]. Bardzo prawdopodobną przyczyną jest to, że *Sokół maltański* wcale nie zapoczątkował trendu w kinie – chociaż powinien był. Stało się to za sprawą *Podwójnego ubezpieczenia* i *Żegnaj, laleczko*, a ja byłem powiązany z nimi oboma. W rezultacie, wszyscy, kiedyś oskarżani o pisanie jak Hammett, zaczęli być oskarżani o pisanie jak Chandler”<sup>661</sup>.

---

<sup>657</sup> Raymond Borde, Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain 1941-1953*, Les Editions de Minuit, Paris 1955.

<sup>658</sup> Por. wywiady z twórcami *film noir* w *Film Noir Reader 3*, op. cit.,

<sup>659</sup> Billy Wilder w wywiadzie z Robertem G. Porfirio, op. cit., s. 101.

<sup>660</sup> Iwona Kurz, „Ludzie jak żywi”: *historiofotia i historioterapia*, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, WUW, Warszawa 2008, s. 14.

<sup>661</sup> Raymond Chandler, list do Clive’a Adamsa (4 września 1948) [w:] *Selected Letters of Raymond Chandler*, op. cit., s. 126.

Intuicja pisarza wydaje się trafna, uchwycił on bowiem pewne sprzężenie zwrotne między literaturą a kinem. Z jednej strony popularność wielu powieści została wzmocniona i podtrzymana także dzięki udanym i głośnym adaptacjom. Te książki, które były po prostu dobre i tak zyskałyby swe miejsce w literackim panteonie, jednak o zaistnieniu innych niewątpliwie decydowały filmy. Oczywiście nie jest to zasada uniwersalna, biorąc pod uwagę jak wiele obrazów powstawało albo na podstawie szybko zapomnianych powieści (także grozowych), albo w śladowym oparciu o teksty całkowicie przerobione na użytek kina. Wystarczy jednak zestawić unieśmiertelnionego przez znakomitą adaptację „Sokoła maltańskiego” ze „Szklanym kluczem” (1931). Ta druga książka Hammetta uznawana jest za równie udaną, jednak nie można powiedzieć tego o jej adaptacji po tym samym tytule (*The Glass Key*, 1942, reż. Stuart Heisler). Jest to zapewne jeden z powodów, dla których to właśnie „Sokół maltański” pozostaje najśłynniejszą pozycją w dorobku Hammetta, a Sam Spade najbardziej rozpoznawalnym bohaterem. Z drugiej strony, poza spójnością elementów tak zauważalnych, jak strona wizualna i zabiegi operatorskie, to właśnie literatura, będąca podstawą znacznej liczby kluczowych dla *film noir* dzieł, stanowiła kategorię definiującą, wyróżnioną już przez Borde’a i Chaumetona. Pisząc, że „Najbardziej oczywistym źródłem *film noir* jest naturalnie *hard-boiled fiction*”, zwracają jednocześnie uwagę, że natężona eksploatacja tej prozy rozpoczęła się od Raymonda Chandlera, „Najistotniejszego autora z całej grupy”, którego „Opisy świata w stanie całkowitego rozkładu, jego skorumpowani milionerzy lub ludzie prawa, a zwłaszcza szczególna poezja krat, przemoczonych deszczem ulic i zimnych światel, przyciągały uwagę producentów”<sup>662</sup>.

Tak postawioną tezę o wpływie jednego pisarza na cały nurt trudno udowodnić – opiera się ona bardziej na wrażeniu, niż na faktach i może być dyskusyjna nie tylko w odniesieniu do Chandlera, lecz i całego *hard-boiled fiction*<sup>663</sup>. Bardzo istotne jest jednak dostrzeżenie, po pierwsze, że Chandler faktycznie znajdował się w ścisłym centrum krystalizowania nowej tendencji, a po drugie – znaczenia roli, którą w samym procesie definiowania *noir* odgrywała literatura charakteryzująca się określonym rodzajem narracji, dbałością o język i styl, konsekwencją w konstruowaniu świata przedstawionego i głównego bohatera. Zwłaszcza że – jak słusznie zauważył Chandler – chociaż za narodziny *film noir* najczęściej przyjmuje się rok 1941 i premierę *Sokoła maltańskiego*, to utwór ten nie zapoczątkował natychmiastowego i intensywnego naśladownictwa. Thomas Schatz pisze o nim wręcz jako o prototypie nurtu,

---

<sup>662</sup> Raymonde Borde, Etienne Chaumeton, *A Panorama of American Film-noir 1941-1953*, op. cit., s. 15.

<sup>663</sup> Marc Vernet poddaje w wątpliwość jakiegokolwiek związek między *hard-boiled fiction* a *film noir*, autor dyskutuje jednak z mocną tezą o silnym wpływie, a wręcz o związku przyczynowo-skutkowym; Marc Vernet, *Film Noir on the Edge of Doom*, [w:] *Shades of Noir*, red. Joan Copjec, Verso, London 1993, ss. 12-17.

który na tym etapie, na początku dekady lat czterdziestych, dopiero się kształtował<sup>664</sup>. *Sokół maltański* wprowadził do kina fabułę i postacie typowe dla czarnego kryminału (prywatny detektyw, *femme fatale*), nie wniósł jednak innowacji wizualnych i narracyjnych, tak charakterystycznych dla *noir*. Wyjątek stanowią poszczególne sceny, w tym dwa kilkusekundowe ujęcia pokazujące stany mentalne postaci i słynny finał, gdy cień na twarzy bohaterki sprawia wrażenie odbicia więziennych krat. Natomiast grupę obrazów, w których rozpoznawalna fabuła łączy się z charakterystycznym stylem, Schatz określa mianem amerykańskiego ekspresjonizmu<sup>665</sup>. Jak można wywnioskować już z tej nazwy, krytykowi chodzi o dzieła, w których „czarna” treść ukazana jest w adekwatnej formie, częściowo zaproponowanej, również w 1941 roku, przez Orsona Wellesa w *Obywatelu Kane* (*Citizen Kane*)<sup>666</sup>.

Wielu krytyków – poczynając już od Borde’a i Chaumetona – świadomych różnicy pomiędzy czarnym kryminałem a amerykańskim kinem lat wcześniejszych, przyjęło uważać, że decydujący wpływ na estetykę *noir* miał niemiecki ekspresjonizm. Skojarzenie to narzucało się zarówno ze względu na rodzaj stosowanych środków – światłocieni, nietypowych kątów ustawienia kamery, diagonalnej kompozycji kadrów, deformacji obrazu – jak i pochodzenie oraz związki z ekspresjonizmem wielu twórców, takich jak Fritz Lang, Billy Wilder, Otto Preminger, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, William Dieterle, Curtis Bernhardt, Rudolph Maté. Równie ważne, o ile nie ważniejsze, było jednak uchwycenie na niemieckim etapie ich twórczości ducha czasów Republiki Weimarskiej. Ekspresjonizm był przecież reakcją na procesy zachodzące w Niemczech odreagowujących – z wiadomym skutkiem – traumę pierwszej wojny światowej, a „Kiedy [...] Hollywood zdecydowało się malować na czarno, nie było większych mistrzów światłocienia niż Niemcy”<sup>667</sup>. W pewnym momencie odzwierciedlenie kondycji amerykańskiej psychiki doby okółwojennej stało się również ambicją Hollywood. Wszystkie stosowane zabiegi, zniekształcenia, uduchowienia, sposoby filmowania, wzmacniały oddziaływanie subiektywnych technik narracyjnych, mających podważyć arbitralność i jednowymiarowość spojrzenia racjonalnego, a także otworzyć dzieło na introspekcje, na to, co najbardziej subiektywne, wewnętrzne.

Popularny w Stanach Zjednoczonych i silnie obecny w *film noir*, choć w swej strywalizowanej i uproszczonej formie, stał się więc także inny wynalazek krajów

---

<sup>664</sup> Thomas Schatz, *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*, McGraw-Hill Inc. New York 1981., s. 126.

<sup>665</sup> Ibidem, s. 112.

<sup>666</sup> Za inne zapowiedzi nowego nurtu uważa się też ekspresjonistyczne *Stranger on the Third Floor* (1940, reż. Boris Ingster) oraz gangsterskie *High Sierra* (1941, reż. Raoul Walsh).

<sup>667</sup> Paul Schrader, *Uwagi o filmie noir*, przeł. Kordian Bobowski, „Studia Filmoznawcze” 2010 nr 31, s. 73.

niemieckojęzycznych, czyli psychoanaliza. W tym kluczu do dziś odczytuje się postaci *femme fatale* jako kobiety „kastrującej” i koncentrującej się na destrukcji męskiego ego. Co więcej, w filmach lat czterdziestych bardzo często pojawiał się temat szaleństwa, realizacyjnie łączony z technikami subiektywizującymi i podważającymi narrację klasyczną. W filmach gangsterskich lat trzydziestych źródeł przestępczości upatrywano w niedostosowaniu człowieka do mechanizmów społecznych. Tom Powers (James Cagney) z *Wroga publicznego* odrzuca reguły społeczne i zostaje groźnym gangsterem, jego brat – wychowywany w tych samych warunkach – szanuje je i wie dzie ucziwie, zgodne z prawem życie. W *film noir* od przestępczości istotniejsze jest zło. Ono również wynika ze społeczeństwa, lecz już nie z niedostosowania pojedynczych jednostek. Zło w człowieku jest funkcją złego świata, dlatego jest irracjonalne, bezsensowne, bezinteresowne – często ukazywane właśnie jako choroba psychiczna. Mordercy-psychopaci obu płci zaczęli zasiedlać Wielkie Złe Miejsce poczynając od 1940 roku i filmu *Stranger on the Third Floor* w reżyserii Borisa Ingstera, w którym rolę sprawcy zagrał odtwórca chorego zabójcy dzieci z głośnego *M-morderca* (*M*, 1931, reż. Fritz Lang), czyli Peter Lorre. W jego ślady poszło wielu aktorów i liczne aktorki, tworząc galerię psychopatów bezinteresownie zakochanych w czystej niegodziwości.

Inspiracje i powiązania literackie zaznaczają się równie silnie, ponieważ obrazami, które – niezależnie od siebie – w 1944 roku połączyły oba kluczowe dla *film noir* elementy: charakterystyczną fabułę oraz przywołaną powyżej warstwę wizualną, były *Podwójne ubezpieczenie* i *Żegnaj laleczko*. To premiery tych dwóch utworów przyniosły prawdziwą popularność i zwiększoną produkcję *film noir*. W pewien sposób – niczego nie ujmując arcydziełu Hustona – *Sokół maltański* okazał się więc falstartem. Nie pociągnął za sobą fali naśladownictwa, co stało się udziałem dopiero dwóch późniejszych obrazów – w obu, w istotny sposób, partycypował Chandler. To właśnie w *Żegnaj laleczko* po raz pierwszy na amerykańskich ekranach jednocześnie pojawiły się elementy definiujące *film noir*, z którymi ta tendencja jest kojarzona najsilniej, a zarazem przejęte z literatury *hard-boiled*. Są to, poza wymienionymi wcześniej, pierwszoosobowa narracja prowadzona przez głównego bohatera w retrospekcjach, konkretne typy postaci obdarzonych określonym zestawem cech, środki stylistyczne oddające stany mentalne, filozofia i wizja świata oraz kwestie mniej uchwytnie i definiowalne, takie jak nastrój i atmosfera. Wszystkie te, zaproponowane w *Podwójnym ubezpieczeniu* i *Żegnaj, laleczko* środki, w połączeniu ze stroną wizualną stanowią odpowiednik tego, co w odniesieniu do powieści Chandlera określone zostało mianem narracji interpretatywnej, oddającej subiektywne spojrzenie bohatera na świat przedstawiony, a nie jedynie przytaczającej opis faktów. Zapewne to właśnie ten element, którego zabrakło w

*Sokole maltańskim* – zarówno w książce, jak i w filmie – zdecydował o „wtórnej” popularności *noir*. Konwencjonalna narracja hollywoodzka – linearność fabuły, pozornie obiektywny punkt widzenia, przestrzeganie związków przyczynowo-skutkowych, zmierzanie do mocnego zamknięcia wszystkich wątków i koncentracja na celowo zorientowanych bohaterach, mających zaskarbić sobie sympatię, przywiązanie i uwagę widzów – w dużej mierze zastosowana przez Johna Hustona, niewątpliwie nie oddawała ani ducha czasów, nie była też adekwatna do treści filmów należących do nurtu. W rzeczywistości powojennej Ameryki klasyczne strategie okazywały się niezdolne do ukazania codziennego doświadczenia społeczeństwa, które jeszcze nie do końca uporało się z trudami lat trzydziestych, a już musiało się zmierzyć ze zmianami przyniesionymi przez wojnę. Coraz popularniejsze po 1944 roku przekraczanie granic w warstwie narracyjnej i realizacyjnej w sposób metaforyczny oddawało liczne transgresje. Były one coraz wyraźniej doświadczane na co dzień i obrazowane w fabułach, a dotyczyły sfer takich jak seksualność, tożsamość, kryzys męskości, choroby psychiczne, traumy weteranów. Nastrój ten znalazł wyraz dopiero w charakterystycznym sposobie opowiadania oraz w niepokojących światach i bohaterach *film noir*, z ich paranojami, alienacją i bolesnym przecuciem własnej śmiertelności. Wynikająca, między innymi, z inspiracji egzystencjalizmem, ale też z obserwacji rzeczywistości, gorzka i pesymistyczna diagnoza, Wielkie Złe Miejsce, w którym toczyła się akcja i powieści, i filmów, stała w wyraźnej sprzeczności z fundamentami dominującej kultury amerykańskiej, znajdującymi wyraz w zabezpieczonych cenzurą wewnętrzną dziełach głównego nurtu hollywoodzkiego. To, co przez klasyczną narrację zostałyby złagodzone lub niewypowiedziane, w nowym nurcie mogło wybrzmieć. Dzięki takiemu podejściu specyficzną narrację proponowaną przez *film noir* można traktować nie jako „Odosobnione naruszenia konwencjonalnych stylów, lecz [...] znakomity wzór [...] właściwy konkretnemu cyklowi lub gatunkowi”<sup>668</sup>.

### 3. „Odrobina ukrytego sadyzmu” – proza Chandlera na ekranie

Losy dzieł Chandlera w Hollywood – adaptowanych powieści i filmowanych scenariuszy – obrazują specyficzną dynamikę powiązań między literaturą, kinem, duchem czasów, realiami produkcji i wieloma innymi czynnikami, które ukształtowały *film noir*. Nie sposób jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy kwestią realnego wpływu jest to, że właśnie z

---

<sup>668</sup> J.P. Telotte, *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 1989, s. 3.

jego nazwiskiem łączą się dwa filmy, od których zaczęła się wielka popularność nurtu (*Podwójne ubezpieczenie, Żegnaj, laleczko*), jedno z kilku dzieł najsilniej z tym nurtem utożsamianych (*Wielki sen*), dzięki któremu archetypowy bohater na zawsze zyskał twarz archetypowego „twardziela” – Humphreya Bogarta – a także obraz najbardziej eksperymentatorski (*Tajemnica jeziora*). Z pewnością można mówić o doskonałym zgraniu w czasie oraz przytłaczającej i prowadzącej do podobnych konkluzji atmosferze osiąganey – w literaturze i kinie – podobnymi środkami (na tyle, na ile to było możliwe). Thomas Schatz zauważa, że: „Chandler jest być może jedynym pisarzem, który w tak znaczący sposób brał udział w ewolucji gatunku”<sup>669</sup> – jego powieści, które zagwarantowały mu zaproszenie do świata filmu, pojawiły się akurat w momencie (a nawet lekko go wyprzedziły), gdy Hollywood zaczęło się interesować takim właśnie sposobem obrazowania świata. Dlatego tak trafne jest spostrzeżenie Williama Luhra, który napisał, że: „Nawet gdyby Chandler nie pisał scenariuszy, to – podobnie jak Edgar Allan Poe – byłby kojarzony z określonym typem filmów”<sup>670</sup>. Warte zauważenia jest też, że niewielu prywatnych detektywów wywodzących się z literatury znalazło aż tyle ekranowych wcieleń, ile Marlowe. Pomijając filmowe serie lat trzydziestych i czterdziestych, ani bohaterowie stworzeni przez Hammetta, ani Spillane’a, ani Macdonalda, nie wspominając pomniejszych autorów, nie budzili takiej chęci stałego przywoływania, jak właśnie Marlowe<sup>671</sup>. I to mimo że ich powieści także zainspirowały powstanie znakomitych i pamiętnych filmów, takich jak *Śmiertelny pocałunek* (*Kiss Me Deadly*, 1956, reż. Robert Aldrich) na podstawie Spillane’a i *Ruchomy cel*, adaptacja Macdonalda z Paulem Newmanem w roli detektywa.

Istotne jest więc prześledzenie wzajemnych powiązań twórczości ojca literackiego czarnego kryminału z analogicznym nurtem w kinie oraz wychwycenie punktów zbieżnych, które sprawiły, że pojawiły się rozważania o takim związku. Warto na tym przykładzie przeanalizować także konieczne odstępstwa i kompromisy literatury na rzecz filmu. Szczególnie ważne jest zwrócenie uwagi na to, że dynamika strategii adaptacyjnych wybieranych przez reżyserów i producentów sięgających po prozę Chandlera i realizujących jego scenariusze jest niejako równoległa do przemian zachodzących w obrębie gatunku kryminalnego w literaturze. Wyznacza też drogę, jaką w kinie amerykańskim przebył *film noir*. Dłuższa perspektywa czasowa pozwala więc na zaproponowanie definicji nieodnoszącej się już do konkretnego momentu dziejowego, ale raczej traktującej go jako punkt wyjścia.

---

<sup>669</sup> Thomas Schatz, *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*, op. cit., s. 126.

<sup>670</sup> William Lühr, *Raymond Chandler and Film*, op. cit., s. 99.

<sup>671</sup> Pomijam tu seriale i filmy telewizyjne, których bohaterem był też i Marlowe.

Chodzi o termin: wzór multiperiodyczny<sup>672</sup>. Spojrzenie na *film noir* ze współczesnego punktu widzenia pozwala bowiem dostrzec stałą obecność tej tendencji w kolejnych dekadach i w różnych kręgach kulturowych, dowodzącą, że *noir* stał się „Narracją sankcjonowaną [...] i podtrzymywaną za pośrednictwem zbiorowych praktyk i tekstów”<sup>673</sup>. Przybierała ona formę albo międzykulturowej transpozycji, jak we Francji, w twórczości, między innymi, nowofalowców i Jeana-Pierre’a Melville’a, albo możliwie wiernego odtworzenia, wręcz rekonstrukcji – w „kolorowej czarnej serii”<sup>674</sup> lat siedemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych oraz *neo-noir*, modnego od lat osiemdziesiątych aż do dziś – albo cytowania pojedynczych elementów, takich jak typy postaci, metody tworzenia nastroju, zabiegi stylistyczne. Tego ostatniego zjawiska, ze względu na jego powszechność, nie sposób nawet osadzić w konkretnym czasie i miejscu – motywy z czarnego kryminału na stałe weszły do słownika środków wyrazu światowego kina.

Dziesięć filmowych adaptacji prozy Chandlera można uporządkować w sposób odpowiadający przemianom *film noir* i obrazujący jego stałą obecność w kinie amerykańskim. Na ekran przeniesiono prawie wszystkie powieści Chandlera, poczynając od filmów kwalifikujących się do kategorii *proto-noir*, poprzez pionierskie i szczytowe osiągnięcia nurtu, jego uwspółcześnienie, dekonstrukcję, aż po nostalgiczny powrót. Od lat osiemdziesiątych zapał adaptacyjny został skoncentrowany na produkcjach telewizyjnych – wykorzystano wiele opowiadań oraz ostatnią, niedokończoną książkę. Paradoksalnie, do dziś nie sfilmowano jedynie „Playbacku”, który powstał przecież jako scenariusz. Nawet w wypadku słabszych filmów, takich jak *The Unseen* i *Wspaniały dublon*<sup>675</sup> (*The Brasher Doubloon*, 1947, reż. John Brahm), poprzez adaptacje i scenariusze Chandler miał co najmniej kontakt, a czasem też wpływ, na większość odmian *film noir*. Są wśród nich zarówno *noir* gotycki, społecznie zaangażowany, jak i filmy detektywistyczne, obraz z „morderczą parą” głównych bohaterów, są też *proto-noir* oraz obrazy klasy B. Na każdym z tych etapów, kolejni adaptatorzy odnajdywali w prozie Chandlera nie tylko różne oblicza

---

<sup>672</sup> *Film noir* jest także uważany za pierwszy z licznych dowodów na multiperiodyczność innego słynnego nurtu, jakim był niemiecki ekspresjonizm. Za: Alicja Helman, *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, [w:] *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. Alicja Helman, Alina Madej, Uniwersytet Śląski, Katowice 1985, ss. 16-19.

<sup>673</sup> Iwona Kurz, „Ludzie jak żywi”: *historiofotia i historio terapia*, op. cit., s. 14.

<sup>674</sup> Por. Marek Hendrykowski, *Bullit i inni*, „Teksty” 1973, nr 6.

<sup>675</sup> Ten film również nigdy nie był rozpowszechniany w Polsce, nie ma więc obowiązującego tytułu. *Brasher Doubloon* – dosłownie Dublon Brashera – jest niezrozumiałym powrotem do jednej z wczesnych koncepcji Chandlera na tytuł powieści, ostatecznie wydanej jako „Wysokie okno” i odnosi się do nazwy istniejącej naprawdę monety, poszukiwanej przez Marlowe’a na zlecenie pani Murdock. Tłumaczenie *Wspaniały dublon* podaje za Rafałem Syską (maszynopis rozdziału z drugiego tomu „Historii kina”, seria Universitas).

czarnego kryminału, ale także elementy aktualne i funkcjonalne w danym momencie historii kina.

### **Prawo serii – Falcon & Shayne**

W okresie pomiędzy 1941 rokiem, uznanym za datę narodzin *film noir*, a rokiem 1944, kiedy można mówić o krystalizacji nurtu dzięki filmom wprowadzającym wszystkie kojarzone z nim później elementy, pojawiały się obrazy, które – za Thomasem Schatzem – można określić mianem *proto-noir* bądź *hard-boiled movie*. Poza *Sokołem maltańskim* są to również, między innymi, *Pistolet do wynajęcia* (*This Gun for Hire*, 1942, reż. Frank Tuttle, adaptacja powieści Grahama Greene’a „Broń na sprzedaż” [1936]) i *Szklany klucz* Stewarta Heislera (adaptacja Hammetta). Użycie takiego akurat określenia – *hard-boiled movie* – ma szczególne znaczenie. Z jednej strony podkreśla związki nurtu filmowego z literaturą. Z drugiej, obejmując dokonania z lat 1941-1944, czyli filmy, w których fabuła oraz ukazanie archetypicznych bohaterów („twardy” protagonista, *femme fatale*, plejada postaci drugoplanowych) nie są wsparte specyficzną narracją i estetyką, podkreśla wyraźnie te aspekty owej literatury, które zostały przełożone na ekran. Podobnie jak w wypadku różnic pomiędzy *hard-boiled fiction* tworzoną przez Hammetta i Chandlera, również tutaj można mówić o fabularnej i tematycznej podstawie – dominującej w wymienionych latach – do której później dodano komponent stylistyczny. W efekcie to on stał się priorytetem wielu reprezentatywnych *film noir*. Chandler napisał o stylu powieści Hammetta, którego prozę niezwykle przecież cenił, że jednak „Język ten nie miał podtekstów, nie pozostawił po sobie echa, nie rysował w wyobraźni panoramy dalekich wzgórz”<sup>676</sup>. Podobnie jest w kinie – dopiero z wprowadzeniem stylu, zwanego przez Schatza amerykańskim ekspresjonizmem oraz narracyjnych eksperymentów, *film noir* przyjęło swój ostateczny, emblematyczny charakter. Wszystko, co działo się w tym nurcie potem, stanowiło już wariację na temat stylu; nawet, gdy było to całkowite odstępstwo, definiowano je w jego kontekście – poprzez brak lub stopień występowania cech niezbędnych. Za przykład można podać tu realistyczny odłam kina czarnego, reprezentowany między innymi przez *Dzwonić Northside 777*, *Dom na 94 ulicy* (*House on 92th Street*, 1945, reż. Henry Hathaway) i *Bumerang* (*Boomerang!*, reż. 1947, Elia Kazan). Obecne w tych filmach różnorodne odmiany poetyki para-dokumentalnej też

---

<sup>676</sup> Raymond Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, op. cit., s. 324.

zresztą należały do narracyjnych innowacji i – jak pisze J. P. Telotte – „Wpłynęły na całe rozumienie i znaczenie filmowego realizmu”<sup>677</sup>.

Jak wyglądał *film-noir* zanim zaczął „rysować w wyobraźni panoramy dalekich wzgórz”? Podobnie jak w prozie kryminalnej, tak też w kinie lat trzydziestych i czterdziestych zaznaczył się wyraźny podział: na model klasyczny i czarny. Równoległy rozwój tych wzorców w literaturze angielskiej i amerykańskiej, w Hollywood przyjął formę następstwa czasowego a potem współwystępowania. Niezwykle lubiane w pierwszej dekadzie kina dźwiękowego filmowe serie kryminalne posiadały większość cech powieści analitycznej, by potem – choć nadal je realizowano – ustąpić popularnością kinu czarnemu. Wiele wytwórni miało swoje niskobudżetowe cykle: w Twentieth Century Fox powstawały filmy o Charliem Chanie (Warner Oland i Sidney Toler), Michaelu Shaynie (Lloyd Nolan i Hugh Beaumont) i Panu Moto (Peter Lorre), w Monogram Pictures o Panu Wongu (Boris Karloff), w RKO o – wzorowanym na „Świętym” Lesliego Charterisa – Falconie<sup>678</sup> (George Sanders). Popularnym odtwórcą roli Sherlocka Holmesa w filmach Twentieth Century Fox był Basil Rathbone. Najśłynniejszą i najlepszą ze wszystkich była seria „Papierowego człowieka” – „The Thin Man Series” (1934-1947) – zapoczątkowana adaptacją ostatniej powieści Dashiella Hammetta pod tym samym tytułem. Film znany jest w Polsce jako *Pościg za cieniem* (*The Thin Man*, 1934, reż. W.S. Van Dyke), a główne role, prywatnego detektywa Nicka Charlesa i jego żony, Nory Charles, odgrywał słynny gwiazdorski duet: William Powell i Myrna Loy. To właśnie ta para przyczyniła się do sukcesu sześciu filmów klasy A o „Papierowym człowieku”. Choć pseudonim „Thin Man” w powieści i pierwszym obrazie odnosił się do ofiary, w efekcie przylgnął do głównego bohatera, stał się rozpoznawalną marką<sup>679</sup> i pojawiał się potem w tytule każdej kolejnej części. Szybkie i błyskotliwe dialogi oraz żartobliwa walka płci, pokazujące małżeństwo jako atrakcyjną i ekscytującą przygodę, lokują serię także w gatunkowym obrębie popularnej w latach trzydziestych *screwball comedy*, zapoczątkowanej – również w 1934 roku – przez *Twentieth Century* Howarda Hawksa oraz *Ich noce* (*It Happened One Night*) Franka Capry i rozwijaną z powodzeniem aż do czasów wojennych.

---

<sup>677</sup> J.P. Telotte, *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*, op. cit., s. 3.

<sup>678</sup> George Sanders wcześniej grał Świętego w pięciu filmach RKO, m.in. *The Saint Strikes Back* (1939, reż. John Farrow) i *The Saint In London* (1939, reż. John Paddy Carstairs), ale Leslie Charteris był tak niezadowolony z adaptacji, że studio zrezygnowało ze Świętego, jako bohatera. Zachowując wszelkie podobieństwa, zmieniono więc przydomek postaci na Falcon i ponownie obsadzono Sandersa. Za podstawę pierwszego filmu z Falconem posłużyło opowiadanie „Gay Falcon” Michaela Arlena – stąd zaczerpnięto nowy przydomek – a w kolejnych trzech częściach opierano się już na innych źródłach.

<sup>679</sup> Projekt odnowienia serii ma w swych planach na 2013 rok Johnny Deep we współpracy z Robem Marshalllem: <http://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/johnny-depps-thin-man-remake-170061> (dostęp 3.06.2011).

Mimo że autorem literackiego pierwowzoru był Hammett, a „Papierowy człowiek” powstał już po kamieniu milowym *hard-boiled fiction*, czyli „Sokole maltańskim”, zapoczątkowana przez tę pierwszą powieść seria znakomicie ilustruje „analityczny” trend w hollywoodzkim kryminale. Nie odstaje tym bynajmniej od oryginału. Nick Charles – w powieści i filmie – jest co prawda obeznanym z półświatkiem prywatnym detektywem, jednak przez małżeństwo z bogatą Norą (będącą tu inteligentniejszą wersją figury Watsona), przynależy już do klasy wyższej. Taki charakter mają też wszystkie sprawy rozwiązywane przez niego w kolejnych częściach. Wprawdzie tylko *Papierowy człowiek* jest adaptacją – pozostałe filmy miały scenariusze oryginalne – jednak powtórzeniu uległo to, co jest w nim najważniejsze, czyli główne postacie i ich społeczne umiejscowienie, łączące je relacje oraz schemat fabularny, znany z powieści analitycznej. Popelniona zostaje zbrodnia, jest wielu podejrzanych, każdy ma doskonały motyw i sposobność. O ofierze trudno powiedzieć coś dobrego, sprawcą okazuje się osoba najmniej podejrzana, a wyjaśnienie – udzielone przez detektywa, którego pomoc okazuje się nieodzowna, ponieważ miły, lecz nieszczególnie bystry policjant sobie nie radzi – następuje podczas kulminacyjnej sceny, w której zostają zgromadzone wszystkie zainteresowane strony. Co szczególnie interesujące – mimo że w grupie podejrzanych zawsze jest kilku rzezimieszków „spod ciemnej gwiazdy” – sprawcą zawsze okazuje się ktoś z wyższych sfer. Ponieważ zaś Nick nie musi pracować – jego głównym zajęciem jest prowadzenie luksusowego trybu życia oraz zamawianie, mieszanie i wypijanie licznych koktajli – rozwiązywanie zagadki kryminalnej z powrotem staje się rozrywką bogaczy. Również inne serie powielają ten schemat, do bardziej zauważalnych wyjątków należy pewna popularność azjatyckich detektywów<sup>680</sup>, takich jak Charlie Chan, Pan Moto i Pan Wong. Zgodnie z ówczesnym hollywoodzkim zwyczajem grali ich jednak biali aktorzy. Przygotowując kolejne części, wytwórnice sięgały po wszelaki materiał źródłowy – adaptowano kryminały klasyczne, takie jak przygody Sherlocka Holmesa, taśmowo produkowane scenariusze oryginalne, równie chętnie sięgano też po *hard-boiled fiction*.

W ten sposób powstały dwie pierwsze adaptacje powieści Chandlera, *The Falcon Takes Over* i *Czas na zabójstwo* – obrazy momentu granicznego, na styku różnych stylów, konwencji literackich i filmowych. Ich podstawami były dwa źródła: powieści Chandlera oraz seryjne postaci detektywów: Michaela Shayne’a, bohatera stworzonego przez Bretta Hallidaya i tutaj granego przez Lloyda Nolana oraz Falcona, czyli Gay Lawrence. W czterech filmach odtwarzał go George Sanders, późniejszy laureat Oscara za *Wszystko o Ewie* (*All*

---

<sup>680</sup> Wyraźne odstępstwo od przytoczonych wcześniej zasad przyjętych przez „The Detection Club”.

*About Eve*, 1950, reż. Joseph L. Mankiewicz), a potem, w kolejnych dziesięciu, jego brat, Tom Conway<sup>681</sup>. Serie – ta o Shaynie była dłuższa, obejmowała dwanaście filmów nakręconych w latach 1940-1947<sup>682</sup> (Nolan zagrał w siedmiu, *Czas na zabójstwo* był ostatnim z jego udziałem) – znacznie różniły się od siebie charakterem głównego bohatera i środowiskiem, do którego przynależał. W konsekwencji odmienne były też konteksty, do których – mniej lub bardziej celowo – się odnosiły. Łączyły je jednak dwie, najbardziej zasadnicze cechy, rzutujące na sposób potraktowania materiału literackiego: zastosowanie formuły oraz moment historii kina, w którym powstały.

Adaptowany pierwowzór był dostosowywany do praw serii: przede wszystkim maksymalnie go upraszczano, tak aby zmieścić się w krótkim metrażu filmów klasy B, wyświetlanych w ramach tak zwanych „double feature” – podwójnych seansów. Tym, co pozostawało z opracowywanych w ten sposób powieści Chandlera i innych, była właściwie tylko wydestylowana i odpowiednio przerobiona linia fabularna. Pod tym względem strategie twórców niczym się nie różniły; poszczególne serie bywały do siebie bardzo podobne, a ich bohaterowie – do pewnego stopnia – wymienni, czego dowodził przykład zastąpienia Świętego Falconem. Dlatego, mimo że przygody Shayne’a i Falcona należały akurat do tych istotnie od siebie odbiegających pod względem typu i *entourage’u* bohatera oraz świata przedstawionego, to w obu priorytetem było zachowanie obowiązujących od pierwszej części reguł. Teoretycznie, skoro powieści o Marlowie również stanowiły kontynuację, powinny być dobrym materiałem dla tego typu zabiegów, opowiadania były zresztą później adaptowane dla potrzeb telewizji. Jednak, o ile Chandler tworzył prawdziwy cykl pełen wewnętrznych zależności – co było widać już w 1941 roku, gdy po raz pierwszy sprzedał prawa do książki – o tyle w filmach po prostu pojawiały się wyrwane z tego kontekstu historie. Seria o Falconie w pewnym stopniu przypominała „Papierowego człowieka”, a raczej – pod kilkoma względami – była jego tańszą wersją.

Głównym bohaterem jest tu Gay Lawrence, noszący przydomek Falcon nonszalancki dżentelmen z wyższych, nowojorskich sfer, notoryczny uwodziciel mówiący z brytyjskim akcentem, odziany we frak oraz cylinder. Pomiędzy poszczególnymi romansami, przyjęciami i drinkami, dla zabawy rozwiązuje on sprawy kryminalne, z którymi nie radzą sobie nieinteligentni, ale komiczni i sympatyczni policjanci. Zagadki wprawdzie nie są oparte na

---

<sup>681</sup> Bohaterem filmów z Conwayem jest wprawdzie młodszy brat Gay’a Lawrence’a, Tom, jednak przydomek pozostał ten sam. W czwartym filmie z Sandersem, *The Falcon’s Brother* (1942, reż. Stanley Logan), pojawiają się obaj, jednak główną rolę odtwarza Conway; postać grana przez Sandersa przez większość akcji jest w śpiączce, po czym ginie na froncie w walce z Niemcami.

<sup>682</sup> W latach sześćdziesiątych, między 1960 a 1961 rokiem powstały jeszcze trzydzieści dwa odcinki serialu telewizyjnego pt. *Michael Shayne*, w którym główną rolę grał Richard Denning.

„żelaznej” logice przypisywanej powieściom Złotego Wieku, jednak formuła niewątpliwie przywodzi na myśl kryminał klasyczny. Zwłaszcza, że detektyw-amator Falcon ma stałego pomocnika, szofera Goldy’ego Locke’a (Allen Jenkins), mniej bystrego i odważnego, wnoszącego natomiast elementy humorystyczne. Drugą postacią pełniącą podobną rolę jest Anna Riordan (Lynn Bari), typowa „dziewczyna z sąsiedztwa”, której obecność lokuje film w tradycji komedii o walce płci z flirtem w tle. Relacja między Falconem a Archiem przywodzi z kolei na myśl układ między Nero Wolfem a jego pomocnikiem, Goodwinem, z książek Rekxa Stouta bądź Walterem Gage’em a Henrym Eichelbergerem z „Perły to tylko kłopot” Chandlera, choć tu niezwykle istotna była równorzędność bohaterów – pomimo ich nierówności społecznej. W serii o Falconie całość układu, szczególnie główny bohater i jego bezpośrednie otoczenie, przeniesiona zostaje – w stosunku do powieści – kilka stopni w górę hierarchii społecznej. Wspomniane cechy, pokrywające się z wyznacznikami powieści dedukcyjnej, można więc potraktować jako elementy statyczne cyklu, w pewnej mierze przejęte z wcześniejszej serii o Świętym. Wymiana zdań między Falconem a inną postacią: „Nie jesteś prywatnym detektywem. – Dzisiaj jestem”, wprost wskazuje na utożsamianie się z konkretną tradycją kryminału.

Co zatem sprawia, że przygody Falcona to jednak obraz momentu przejściowego, oczywiście poza samą datą produkcji? Mimo wszystko, podobnie jak w większości wspomnianych serii o detektywach, pojawiają się tu elementy powiązane z innymi konwencjami – w tym również z czarnym kryminałem – i dla nich charakterystyczne. Jeżeli przyjąć, że seria o Falconie miała swe źródła w formule analitycznej – za pośrednictwem powieściowego Świętego – to w wersji kinowej zauważalne są jednak pewne odstępstwa. Z postaciami *hard-boiled* łączy Falcona umiejętność poruszania się po wszystkich sferach społecznych, poczynając od bliskiej mu klasy próżniaczej, aż po całkowite niziny. Do nich przynależy filmowa Velma (Helen Gilbert), która pokonuje tę samą drogę co w książce i późniejszych klasycznych filmach *noir*, a jej celem jest osiągnięcie i utrzymanie zdobytej pozycji wszelkimi sposobami. Miejsce, z którego ucieka – nocny klub – przestaje już jednak być dowodem na degradację świata, ponieważ w filmie również „awansuje” na ekskluzywny klub, gdzie rozpoczyna się akcja i gdzie dawnej ukochanej poszukuje Moose Malloy (Ward Bond, który zagrał policyjnego detektywa w *Sokole maltańskim*). Rejonem biedy i przestępczości zostaje tu Brooklyn, dokąd prowadzą ślady przeszłości Velmy. Jest to odpowiednik Bunker Hill, choć w tym filmie przestrzeń, jako pozbawiona większego znaczenia, równie dobrze mogłaby być całkowicie anonimowa. To właśnie pomiędzy przedstawicielami półświatka – i jedynie przy asyście dandysowatego detektywa z wyższych

sfer – rozgrywa się właściwy i zaczerpnięty z Chandlera konflikt. Również typ postaci, w który zostaje wpisana Velma – platynowa blondynka – odsyła do tradycji „kastrowej” kobiety fatalnej, bezwzględnie wykorzystującej mężczyzn dla swoich celów i ponoszącej za to karę. Inaczej niż w powieści, gdzie autor ulitował się i niejako podarował jej drugie życie, w którym mogła odkupić część win, w *The Falcon Takes Over* jest ona całkowicie jednowymiarowa i jednoznacznie zła, choć, paradoksalnie, to nie ona zabija Moose’a, lecz sama ginie z jego ręki. Poszczególni bohaterowie są tutaj zaledwie charakterystycznymi typami dostosowanymi do ram serii, dotyczy to również tych głównych, powracających w kolejnych częściach. Natomiast pewne elementy późniejszej estetyki czarnego kryminału odnaleźć można w sposobie realizacji, choć jest to obecność śladowa. W *The Falcon Takes Over* pojawia się kilka nietypowych ustawień kamery, choć są to mało wyrafinowane próby o nikłej wartości artystycznej. W paru ujęciach, autorstwa specjalizującego się w produkcjach niskobudżetowych George’a Robinsona, Moose Malloy filmowany jest nieco z dołu, co pozostaje jedynym elementem wizualnym podkreślającym jego olbrzymi wzrost i siłę. Te cechy nie tyle współtworzą jednak efekt grozy, ile są przyczynkiem do powracającego gagu Allena Jenkinsa komicznie odgrywanego strach przed Malloyem. Sceny umiejscowione w przestrzeniach nienależących do jaśniejącego neonami środowiska wyższych sfer – przy ograniczonym budżecie i metrażu są nimi mieszkanie bohatera i klub nocny – zostają pokazane w sposób przywodzący na myśl *film noir*, a z pewnością odwołują się do obszaru inspiracji wizualnych czarnego kryminału. Zaniedbany dom pani Florian (Anne Revere), a zwłaszcza cmentarz, gdzie rozgrywają się wydarzenia kulminacyjne, zanurzone są w mroku oraz gęstej mgle rodem z horrorów lat trzydziestych – w tym samym czasie do owej estetyki nawiązywał, między innymi, Jacques Tourneur w swych utrzymanych na pograniczu gatunków i nurtów obrazach, takich jak *Ludzie koty* (*Cat People*, 1942) i *Spacer z zombie* (*I Walked With Zombie*, 1943), zaliczanych już do klasyków *film noir*.

Podobny zabieg adaptacyjny został zastosowany w cyklu o Michaelu Shaynie, mimo że – poza podstawowymi podobieństwami związanymi z prawem cyklu – znacznie różnił się on od przygód Falcona. Więcej łączyło go z powieściami Chandlera, ponieważ Shayne, w stopniu większym niż inni „seryjni” detektywi, stanowił prefigurację „twardego” protagonisty czarnego kryminału, całkowicie jednak pozbawioną jego dylematów etycznych i rozterek egzystencjalnych. Shayne również jest prywatnym detektywem, niezbyt bogatym, pasującym raczej do mrocznych uliczek w złych dzielnicach, niż do ekskluzywnych klubów i rezydencji, choć i w jednych, i w drugich czuje się nader swobodnie. Ze względu na humorystyczny charakter serii, sytuacja życiowa bohatera nie jest tu przyczynkiem do refleksji nad światem,

lecz kolejnym elementem komicznym, stale ogrywanym gagiem. On sam to ucieleśnienie pewnego siebie cwaniaka, „Odświeżająco realistycznego typu granego z [...] dużym poczuciem humoru”<sup>683</sup>. Lloyd Nolan wcielił się w pogodnego i bezproblemowego przedstawiciela klasy pracującej, mającego wielu przyjaciół i znajomości we wszystkich kręgach społecznych. Niezależnie jednak, czy styka się z przestępcami, czy z bogaczami, nie przybiera typowej dla Marlowe’a postawy empatii pomieszanej z rozpaczą, pogardą i mizantropią. Jest raczej entuzjastą – pełnym pozytywnej energii, pomysłów (często niezrozumiałych i nieracjonalnych), zawsze jednak pamiętającym o podziale na zło i dobro, nieprzekupnym i przyzwoitym. Podobnie jak Falcon, również on pod pewnymi względami – zwłaszcza swoistej „lekkości” stylu – przywodzi na myśl Nicka Charlesa; jest wręcz połączeniem dowcipu i dezynwoltury Charlesa ze skutecznością Spade’a. W każdej części Shayne’owi partnerują samodzielne, inteligentne, podejmujące wyzwania kobiety, z którymi detektyw wchodzi w burzliwe interakcje, rywalizację oraz szybkie wymiany zdań – w *Czasie na zabójstwo* funkcję tę pełni Linda Conquest (Dorris Merrick). Ten element serii upodabnia ją zarówno do niedoścignętego wzoru popularności i sukcesu, czyli *Papierowego człowieka* – choć Shayne za każdym razem ma inną partnerkę<sup>684</sup> – jaki do *screwball comedy*.

Świat przedstawiony także zasadniczo różni się od powieściowego i ukazywanego później w *film noir*, a wybór „Wysokiego okna” jako pierwowzoru najjaskrawiej ukazuje tę różnicę. W finale powieści Marlowe odkrywa bowiem dwa morderstwa – popełnione przez panią Murdock i jej syna – i żadne z nich nie zostaje ukarane. W filmie realizowanym w tamtym czasie w Hollywood takie rozwiązanie byłoby jawnym pogwałceniem Kodeksu Haysa, jednak twórcy *film noir* znajdowali metody na wprowadzanie niejednoznacznych moralnie zakończeń, w których sprawcy wymykali się i sprawiedliwości, i cenzurze. Nawet jeśli brakowało tego elementu i wszyscy winni byli oddawani w ręce policji, chociażby w *Sokole maltańskim*, widzowi pozostawał niepokojący i okrutny obraz świata i relacji międzyludzkich. Ponieważ jednak *Czas na zabójstwo* miał przede wszystkim służyć jako niezobowiązująca – twórców i odbiorców – rozrywka, nawet kara, która spada na panią Murdock jest specyficzna. Postać umiera bowiem w wyniku zakrztuszenia stekiem, którego jedzenie jest kilkakrotnie powracającym w filmie gagiem. Niezależnie od otoczenia, do którego przynależą bohaterowie – Falcon i Shayne – sprawa kryminalna jest w nim przede wszystkim rozrywką

---

<sup>683</sup> Za: Gene D. Philips, *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, op. cit., s. 81.

<sup>684</sup> Co zabawne, kilka aktorek partnerujących Nolanowi zagrało w paru filmach o Shaynie, jednak za każdym razem inną postać; były to Marjorie Weaver (trzy filmy), Helen Reynolds (dwa filmy), Mary Beth Hughes (trzy filmy).

udowadniająca inteligencję bądź sprawność działania protagonisty, który po rozwiązaniu zagadki powraca do innych, równie zabawnych zajęć. Finał *Czasu na zabójstwo* sugeruje, że Shayne będzie miał romans z kolejną kobietą, Lindą Conquest, a zakończenie *The Falcon Takes Over* wskazuje, że życie tytułowego bohatera nie składa się z niczego innego, jak z flirtowania.

Bardziej niż przypisanie poszczególnych filmów i obu cykli do klasy B, o ich niskiej jakości i schematyczności decydowała seryjność, choć cykl o Shaynie należy jednak określić mianem udanego. W okresie późniejszym, wśród tańszych produkcji powstawały obrazy bardzo dobre, a twórcy często cieszyli się większą niezależnością od nacisków ze strony wytwórni i obostrzeń cenzuralnych niż ci, którzy dysponowali większymi budżetami. Istotne jest jednak dostrzeżenie pewnych zmagañ i strategii autorów, którzy w niskobudżetowych i pozbawionych ambicji produkcjach odwoływali się do konwencji utrwalonych w hollywoodzkich praktykach i zyskujących wówczas przychylność publiczności. Seryjne filmy, w tym te o Falconie i Shaynie, można więc traktować jako tanie i nieco siermiężne odbicie rodzących się i panujących wówczas trendów. Ich pełen rozwój, oznaczający, między innymi, dopracowane i w pełni przemyślane środki filmowe, zintegrowane z wizją i diagnozą świata, a także naddatek w postaci – podporządkowanego tym samym celom – eksperymentu narracyjnego, nastąpił wraz z pełnym otwarciem się wytwórni filmowych na prozę *hard-boiled*. Drugim czynnikiem było awansowanie przynajmniej części tego typu produkcji do klasy A, choć oczywiście uzasadnione jest twierdzenie, że *film noir* w dużej mierze skryształizował się w znacznej grupie filmów klasy B. Trudno jednak nie zauważyć, że była to swego rodzaju krystalizacja wtórna, bowiem styl i tematyka *film noir* zostały najpierw ustalone w dziełach klasy A, o pełnych metrażach, do których zatrudniano także uznanych fachowców i prawdziwe gwiazdy, a nie tylko aktorów drugo- i trzecioligowych bądź dopiero się wybijających.

### **Chandler i złote lata *film noir***

Al Clark twierdzi, że jednym z dowodów na rosnącą renomę Chandlera było tempo, z jakim Philip Marlowe zastąpił Falcona i Shayne'a<sup>685</sup>. Clark odnosił się do *Żegnaj, laleczko* Edwarda Dmytryka, pierwszej adaptacji prozy Chandlera. Bohater pojawia się tu pod własnym, literackim nazwiskiem, a kontrast między tym filmem a wcześniejszymi

---

<sup>685</sup> Al Clark, *Raymond Chandler in Hollywood*, Silman-James Press, Los Angeles 1996, s. 30.

produkcjami można porównać do różnicy pomiędzy kryminałem czarnym a klasycznym. W masowej wyobraźni Marlowe – nieodłącznie stopiwszy się z hasłem „prywatny detektyw” – zastąpił jednak nie tylko Falcona i Shayne’a, wspomnianych już tylko w fachowej literaturze, ale i wielu innych detektywów. Popularyzacja prozy Chandlera i stworzonego przez niego bohatera, który wkrótce miał stać się jednym z archetypów amerykańskiej kultury, postępowała dwutorowo – wielbicieli zdobywały książki i opowiadania, ich wartość zaczęli dostrzegać też krytycy (zwłaszcza europejscy, amerykańscy przebudzili się nieco później), a jednocześnie nazwisko Chandlera zostało powiązane z *film noir*. Dane o oglądalności pokazują wprawdzie, że w latach czterdziestych i pięćdziesiątych w zestawieniach dominowały obrazy albo o mniejszym ciężarze gatunkowym, albo niosące pozytywne, budujące przesłanie – były to, między innymi, *Sierżant York* (*Sergeant York*, 1941, reż. Howard Hawks), *Pani Miniver* (*Mrs. Miniver*, 1942, reż. William Wyler), *Idąc moją drogą* (*Going My Way*, 1944, reż. Leo McCarey), *Pojedynek w słońcu* (*Duel in the Sun*, 1946, reż. King Vidor)<sup>686</sup>, *Samson i Delilah* (1949, reż. Cecil B. DeMille)<sup>687</sup>. Opinie deprecjonujące rolę i obecność *film noir* w kulturze Stanów Zjednoczonych są jednak zdecydowanie przesadzone. W latach 1940-1959 powstało ponad trzysta dzieł z tego nurtu i nawet jeśli nie zajmowały one pierwszych miejsc w rankingach, to były przecież konsekwentnie realizowane w różnych klasach budżetowych, a estetyka *noir* wpływała też na gatunki, których bynajmniej nie kojarzono z tą tendencją. Dlatego nie jest przesadą twierdzenie, że latach czterdziestych jednym z najpopularniejszych nurtów w Hollywood był właśnie *noir*. Powstawały liczne scenariusze oryginalne, jednak znaczna część filmów, ponad dwadzieścia procent w latach 1940-1950<sup>688</sup>, była oparta na powieściach i opowiadaniach utrzymanych w duchu *hard-boiled fiction*. Dzieła te, również ze względu na swoją wcześniejszą literacką sławę, zyskiwały znaczną popularność i rozpoznawalność, a z drugiej strony tytuły i nazwiska ich twórców były utrwalane poprzez skojarzenia z poszczególnymi filmami.

Z tego względu zasadne jest łączne rozpatrywanie wkładu i dorobku Chandlera w *film noir* w jego okresie klasycznym – bez podziału na utwory będące adaptacjami i te, które zrealizowano na podstawie jego scenariuszy. Mimo że te ostatnie nigdy nie były dziełami o stopniu autonomiczności nawet zbliżonym do powieści, to jednak w osobnej analizie *Podwójnego ubezpieczenia* i *Żegnaj, laleczko* zagubiłaby się ich wspólna rola w

---

<sup>686</sup> *Pojedynek w słońcu* często jest też zaliczany do *film noir*, a konkretnie opisywany jako połączenie *noir* i westernu; Por. *Film Noir. The Encyclopedia*, Red. Robert Porfirio, Alain Silver, James Ursini, Elizabeth Ward, Overlook Duckworth, New York-London 2010.

<sup>687</sup> Za: Rafał Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, op. cit., s. 49.

<sup>688</sup> Za: Frank Krutnik, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, London-New York 1991, s. 33.

konstytuowaniu stylistyki *noir*. Między innymi ze względu na charakter pracy scenarzysty i osobiste losy Chandlera w Hollywood, nie wszystkie związane z nim dzieła (powstałe za jego życia oraz te, w których tworzeniu brał udział) są dobre, a w konsekwencji równie istotne. Do tych szczególnie znaczących, które z różnych względów na trwałe wpisały się w historię kina, należy jednak większość. Są to: *Żegnaj, laleczko*, *Podwójne ubezpieczenie*, *Wielki sen*, *Tajemnica jeziora*, *Błękitna Dalia* i – mimo uzasadnionej krytyki – *Nieznajomi z pociągu*, choć rozpatrywanie tego obrazu w kontekście twórczości Chandlera jest więcej niż problematyczne. *The Unseen* oraz *Wspaniały dublon* – druga adaptacja „Wysokiego okna” – pozostawiły mniejsze wrażenie, również ich waga i rola w rozwoju gatunku są pozbawione szczególnego znaczenia.

### **Przełom – *Żegnaj laleczko* i *Podwójne ubezpieczenie***

Poczynając od 1944 roku traktowanie czarnych kryminałów jedynie jako materiału wyjściowego, który należy skonwencjonalizować, maksymalnie uprościć i dostosować do wymogów serii, nie było już jedyną, ani nawet najczęstszą strategią sięgających po nie twórców. Kino się zmieniło, poszerzyło nie tyle swoje możliwości, ile skalę ich zastosowania. O tej sytuacji i zmianie dokonanej przez *Podwójne ubezpieczenie* i *Żegnaj, laleczko*, Chandler pisał w 1947 roku, w liście do Josepha Sistroma:

„W 1943 roku, kiedy pisaliśmy *Podwójne ubezpieczenie*, powiedziałeś mi, że nie można zrobić dobrego filmu z powieści detektywistycznej ani kryminalnej, ponieważ punktem kulminacyjnym jest ujawnienie mordercy, a to się dzieje dopiero w ostatniej minucie filmu. Potem okazało się, że nie miałeś racji, bo prawie natychmiast zaczęła się moda na filmy kryminalne, a bez wątpienia zapoczątkował ją film *Podwójne ubezpieczenie*, choć nie był to w dosłownym tego znaczeniu kryminał. Twoja teoria była słuszna, gdy chodzi o klasyczną, czyli angielską powieść detektywistyczną [...]. To, co sprawiło, że powieść kryminalna odniosła taki sukces na ekranie, istniało już przedtem na papierze, ale po prostu nie zdawałeś sobie sprawy, na czym polegają te walory”<sup>689</sup>.

Sama fabuła, jej klarowność i linearność – czasem wprowadzane wbrew literackim źródłom – przestały być centralnym punktem filmów, przynajmniej w tym konkretnym nurcie. W *film noir* równie istotny stał się rodzaj prowadzonej narracji, która – podobnie jak w literaturze *hard-boiled* – akcentowała nie tyle przebieg wydarzeń, ile określoną wizję świata przedstawionego, charakter i rolę bohatera. Subiektywna, retrospektywna i achronologiczna

---

<sup>689</sup> Raymond Chandler, list do Josepha Sistroma (16 grudnia 1947), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., ss. 158-159.

narracja nie była tu neutralna i przejrzysta, lecz wprowadzała nowe obszary interpretacyjne. Nakładała niejako na fabuły – realizowane już wcześniej i oscylujące wokół kilku wyrazistych schematów – siatkę nowych, wynikających z *Zeitgeist* znaczeń. To przede wszystkim ten aspekt *film noir* – wraz z *mise-en-scène* i doбором odtwórcy głównej roli – decydował o oddaniu w kinie niepokojącej atmosfery zła, dwuznaczności i perwersji, którymi prześląknięte były książki, zwłaszcza Chandlera. Cechy te przeważnie były istotniejsze i bardziej obciążone znaczeniami niż fabuła, która – jako najłatwiejsza do zdefiniowania i opisanego – była też szczególnie narażona na ingerencje cenzury.

Jak wspomniałam, filmami o wyjątkowym znaczeniu w przełomowym dla *noir* sezonie stały się *Podwójne ubezpieczenie* i *Żegnaj laleczko*. Ustaliły one nowe reguły, do których tym razem dostosowywano dzieła także z innego obszaru. Przykładem może być *Bestia ludzka* (1888) Emila Zoli zaadaptowana jako *Human Desire* (1954, reż. Fritz Lang<sup>690</sup>). Rozwój narracyjny kina, a także wielość twórców europejskiego pochodzenia, którzy mieli za sobą nie tylko doświadczenie wojenne, ale też związki z niemieckim ekspresjonizmem – inną filmową metodą diagnozowania czasów i nastrojów – nałożyły się na siebie i zaowocowały powstaniem *film-noir*. Istotne było również *hard-boiled fiction*, które – ze względu na tematykę, styl, obszary wspólne z filozofią egzystencjalizmu oraz wcześniejsze „przepracowanie” wielkich traum dwudziestolecia międzywojennego – przygotowało publiczność na nadejście najbardziej pesymistycznego nurtu filmowego w dziejach amerykańskiego kina. Wyznaczniki *hard-boiled* doskonale współgrały z charakterem nowej tendencji – czarny kryminał w literaturze i kinie odpowiadał na te same zapotrzebowania zarówno estetyczne, jak i tematyczne – i pozwalały traktować zastosowane w nich zabiegi w sposób poważny, jako wyzwanie dla reżyserów. Twórców najbardziej zafascynowała narracja pierwszoosobowa. Mimo że często stosowana była też tradycyjna, trzecioosobowa, *film noir* utożsamiono właśnie z komentarzem z offu oraz z ujęciami subiektywizującymi. Zabiegów na różne sposoby podejmujących to wyzwanie nie sposób nie powiązać z literaturą i jej z przenoszeniem na ekran, wykorzystującym różne strategie i testującym możliwości kina. Autorzy *Podwójnego ubezpieczenia* i *Żegnaj laleczko* oraz *Wielkiego snu* i *Tajemnicy jeziora* dążyli nie tylko do wiernego zaaplikowania istoty narracji interpretatywnej, ale też do osiągnięcia za jej pomocą podobnych celów. Poruszając kwestię eksperymentu i nowatorstwa w skali jego przeprowadzenia, należy pamiętać również o licznych ograniczeniach. W wymienionych dziełach, traktowanych jako reprezentatywne dla całego nurtu i ustalające

---

<sup>690</sup> Wcześniej powstała adaptacja francuska, *Bestia ludzka* (*La Bête Humaine*, 1938, reż. Jean Renoir).

kanony, do których odwoływali się twórcy również po zakończeniu okresu klasycznego *film noir*, można bowiem dostrzec wyraźne napięcia pomiędzy sprzecznymi tendencjami. Jak pisze András Bálint Kovács:

„*Film noir* można postrzegać jako punkt przejściowy pomiędzy kinem klasycznym a modernistycznym, ponieważ przelamuje on klasyczną logikę narracji, zachowując jednocześnie klasyczne struktury narracyjne. Uzależnia rozwój narracji od nieobliczalnych emocjonalnych lub psychologicznych zmian zachodzących w bohaterach”<sup>691</sup>.

Czarne kryminały przynależały więc do głównego nurtu kina i z konieczności wynikającej z konwencji, obowiązującej cenzury i warunków stawianych przez wytwórnie, musiały spełniać określone wymogi. Z drugiej jednak strony, ich twórcy dążyli do swobody na planie i podważania obowiązujących reguł narracyjnych oraz sposobu pokazywania i opowiadania. Potrzebę tę można rozważać nie tyle jako pojedyncze, oderwane wypadki fantazji poszczególnych artystów, lecz jako wyraźny, panujący w *noir* wzór opowiadania, wynikający zarówno z potrzeby oddania ducha czasu, jak też fascynacji samą techniką i rodzącymi się tu możliwościami. Proponowana przez twórców metoda „naruszeń”: wzorców oraz przyjętych i ustalonych zasad filmowej narracji, była adekwatna także w kontekście transgresji praw i obyczajów panujących w społeczeństwie. Przekroczenie narracyjne odpowiadało obrazowanym zachowaniom ludzkim oraz – tworzącym je, lecz również z nich wynikającym – procesom zbiorowym. Wzorców i punktów odniesienia dla wszystkich tych płaszczyzn dostarczała *hard-boiled fiction*, a obecne w tej literaturze zintegrowanie wizji Ameryki ze sposobem jej prezentowania stanowiło istotną podstawę traktowania *noir* jako „nurtu przekroczeń”<sup>692</sup>.

Związane z osobą Chandlera filmy z tego okresu można umieścić na swoistym kontinuum stopnia zaawansowania eksperymentu i świadomości jego przeprowadzania. Zwłaszcza, że przynajmniej cztery z nich były emblematyczne, między innymi właśnie w związku z kwestiami narracyjnymi (choć nie tylko). Obok *Żegnaj, laleczko* i *Podwójnego ubezpieczenia* są to: *Wielki sen* i *Tajemnica jeziora*. Dwa pierwsze mają podobną konstrukcję, podkreślającą istotę najważniejszych zastosowanych w nich zabiegów, czyli retrospekcji i pierwszoosobowej narracji zza kadru. Oba filmy zaczynają się jednak od obiektywnej klamry, wprowadzającej widzów w historię. Z jednej strony nawias ten można traktować jako

---

<sup>691</sup> András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2007, s. 246.

<sup>692</sup> J.P. Telotte, *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*, op. cit., s. 2.

wspomniane i ujawniające się już na samym początku napięcia pomiędzy obowiązującymi konwencjami a potrzebą zaproponowania czegoś wychodzącego poza utarte schematy. Z drugiej jednak, w obu wypadkach, a także później w *Tajemnicy jeziora*, jest to zwrócenie uwagi – poprzez kontrast – na rolę narracji właściwej, retrospektywnej i zawierającej fragmenty ukazujące subiektywne postrzeganie oraz stany mentalne bohaterów. W *Żegnaj, laleczko* jest to Marlowe (Dick Powell), który w pierwszej sekwencji, z przewiazanymi opaską oczami, co podkreślać może jego zdystansowanie wobec świata, w policyjnym pokoju przesłuchań zdaje relację z wydarzeń, w których brał udział – „od samego początku”. Powrót do tej sytuacji następuje w finale, gdy opowieść detektywa się kończy; to co pomiędzy, wypełnione jest jego komentarzem z offu. *Podwójne ubezpieczenie* również zaczyna się od monologu – lakonicznego, a jednocześnie wiele mówiącego o charakterze głównego bohatera. Śmiertelnie raniony Walter Neff (Fred MacMurray<sup>693</sup>), nagrywa zeznanie na dyktafon swego przełożonego i przyjaciela, Burтона Keyesa (Edward G. Robinson), a zabieg ten od razu wprowadza widza w sam środek akcji:

„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”.

Dzięki tym środkom, co szczególnie istotne w związku z egzystencjalnymi kontekstami *noir*, losy bohaterów i rozwój wypadków są niejako z góry przesądzone. W momencie, kiedy rozpoczyna się opowieść – sjużet – można je już jedynie zrelacjonować, ale nie zmienić. Gdy Marlowe i Neff wypowiadają pierwsze słowa, wszystko się już zdarzyło – fabuła jest poniekąd domknięta. Nie jest więc aż tak istotne, co stanie się z bohaterami – z góry wiadomo, że jeden przeżyje a drugi umrze – a raczej sposób przedstawienia tych wydarzeń i ich znaczenie. Oba filmy poruszają bowiem tematy w dużej mierze konstytuujące *hard-boiled fiction*, stale obecne u Chandlera i Caina. W *Podwójnym ubezpieczeniu* i *Żegnaj, laleczko* charakter narracji odzwierciedla paralelę pomiędzy impulsami i namiętnościami jednostek a szerszymi procesami społecznymi, ponieważ w obu osi organizującą fabułę jest problem awansu społecznego, zdobywanego za wszelką cenę w zepsutej atmosferze Kalifornii oraz warunków, na jakich owe ambicje mogą zostać zrealizowane.

---

<sup>693</sup> Co interesujące, zarówno Fred MacMurray, jak i Dick Powell (który starał się o rolę Neffa, lecz jej nie dostał) znani byli wcześniej z lekkich komedii i musicali. Role w *Żegnaj, laleczko* i w *Podwójnym ubezpieczeniu* dla obu stały się okazją do całkowitej zmiany *emploi*.

Po ekspozycjach, w obu filmach narracja trzecioosobowa zostaje zastąpiona pierwszoosobową, prowadzoną przez protagonistę, który przy okazji zdawania relacji z wydarzeń odnosi się do świata przedstawionego. Poprzez tę rekonstrukcję usiłuje nadać mu sens i zrozumieć miejsce – swoje oraz innych postaci – w wydarzeniach. Jest to widoczne zwłaszcza w wypadku Waltera Neffa, którego uwikłanie w fabułę ma nieco inny charakter niż Marlowe'a. W *Żegnaj laleczko* detektyw – na wzór literackiego pierwowzoru – jest przede wszystkim zdystansowanym obserwatorem i przewodnikiem widza, co zostaje podkreślone również w komentarzu pozakadrowym. Status Marlowe'a jest ambiwalentny, ponieważ z jednej strony jest on nadal najważniejszą postacią i aktywnym uczestnikiem akcji, zachowującym większość charakterystyk Chandlerowskiego pierwowzoru. Z drugiej jednak, ujawnia się tu uwikłanie twórców w konflikt między hollywoodzką konwencją i narracją klasyczną a – wyraźniejszymi niż w *Podwójnym ubezpieczeniu* – próbami odejścia od niej. Filmowy Marlowe musi więc zachować pozycję moralnego *axis mundi* stojącego w opozycji do brudu świata, a jednocześnie – jako silny i jednoznacznie pozytywny bohater, działający nie tylko w diegezie, lecz również w świecie kontrolowanym przez Kodeks Haysa – nie może poddać się całkowitemu zwątpieniu. Mimo że jest z premedytacją wciągany w akcję, przede wszystkim przez chcącą się nim posłużyć Velmę/panią Grayle (Claire Trevor), trudno mieć poczucie jego absolutnego uczestnictwa w wątku głównym. Akcent jest położony przede wszystkim – również poprzez wykluczenie kilku drugoplanowych postaci z powieści, takich jak Liard Brunette – na uwikłanie Moose'a (Paul Mazurki), Velmy i pana Grayle'a (Miles Mandor). To *femme fatale*, na równi z szantażystami Amthorem (Otto Kruger) i Marriottem (Douglas Walton), staje się źródłem największego zła. Oczywistym jest, że właśnie Marlowe wyjdzie z akcji nietknięty, nie ugnie się i nie powieli losu Neffa oraz szeregu innych, podobnych mu bohaterów, by wspomnieć tylko Ala Robertsa (Tom Neal) z *Bezdroża* (*Detour*, 1945, reż. Edgar G. Ulmer), Chrisa Crossa ze *Szkarłatnej ulicy* (*Scarlett Street*, 1945, reż. Fritz Lang) i Steve'a Thompsona (Burt Lancaster) z *W pułapce miłości* (*Criss Cross*, 1949, reż. Robert Siodmak).

Podobnie dzieje się w *Podwójnym ubezpieczeniu*, przypominającym *Żegnaj, laleczko* nie tylko pod względem narracji, ale też tematyki i zarysu fabuły. Zasadniczą różnicę stanowi postać głównego bohatera. W filmie Wildera w centrum wydarzeń jest bowiem życie Neffa, wikłającego się w zbrodnię i sytuację bez wyjścia. Postać ta realizuje niejako alternatywną wersję losów filmowego Marlowe'a, który w finale zostaje postawiony przed wyborem, którego Neff dokonuje już na początku: uczciwość czy kobieta i pieniądze. O ile nie ma najmniejszych wątpliwości, jaką decyzję musi podjąć detektyw, o tyle Neff poddaje się

pokusie. Wszystko tu zaczyna się banalnie, od rutynowej wizyty służbowej u bogatego klienta (Tom Powers), którego bohater chce namówić do przedłużenia polisy samochodowej. Zamiast męża zastaje jednak żonę. Młoda i ponętna Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) od pierwszego spotkania uwodzi bohatera, manipuluje nim i wciąga w intrygę, dając mu jednocześnie poczucie, że to on jest panem sytuacji. Wspólnie podsuwają niczego nieświadomemu mężowi Phyllis polisę na podwójne ubezpieczenie, by potem go zamordować. Kluczowym momentem jest rozejście się planów postaci. Neff chce poczekać aż dochodzenie się zakończy, potem przejąć majątek i żyć z Phyllis. Jako pracownik ma bezpośredni dostęp do śledztwa, które z ramienia firmy ubezpieczeniowej prowadzi jego przyjaciel, Keyes. Problemem okazuje się pani Dietrichson, która pragnie wykorzystać kolejnego mężczyznę do pozbycia się Waltera i zatrzymać wszystkie pieniądze dla siebie. Plany obojga tracą sens i rację bytu, gdy Neff odkrywa podwójną grę Phyllis. W wyniku konfrontacji i strzelaniny ona ginie na miejscu, on – ranny przez nią – jedzie do biura, gdzie udaje mu się przed śmiercią nagrać zeznanie.

To, że widzowie, śledząc historię Neffa znają już nie tylko zakończenie, ale także – choć pobieżnie – czynniki, które doprowadziły go do klęski, czyli pieniądze i kobietę, zwraca uwagę na jeszcze inną cechę tak prowadzonej narracji. Horyzont poinformowania, którym dysponuje bohater jest mniejszy niż wiedza widzów, co wskazuje na miejsce postaci w świecie przedstawionym. Rzutuje też na element *noir*, którym w tym wypadku jest określony wizerunek męskości, znacznie odstający od obrazu Marlowe'a – udręczonego wszechogarniającym złem, ale zawsze niezłomnego. Detektyw, zarówno w powieści, jaki i w filmie, całkowicie panuje nad wydarzeniami, podobnie jak Spade i Marlowe z *Wielkiego snu* Hawksa. Nawet oczywista słabość, jaką jest chwilowa utrata wzroku, przydarza mu się dopiero po rozwiązaniu sprawy. Co więcej, wypadek eliminuje go z ostatecznej rozgrywki, która musi odbyć się między Velmą, Malloyem a panem Grayle'em – dzięki temu detektyw pozostaje zdystansowany, a nawet usprawiedliwiony w obliczu rozwiązania dokonującego się poza prawem instytucjonalnym. Na poziomie fabuły jego przewaga nad otoczeniem i widzami objawia się więc zarówno przez stałość moralną, jak i dostatecznie wcześniej zdobytą wiedzę o tożsamości Helen Grayle.

Neff zapoczątkowuje natomiast inną linię bohaterów *noir*. Choć nie jest bierny, to jednak całkowicie poddany wydarzeniom, ulega też temu, czemu oprzeć potrafi się Marlowe, czyli manipulacjom *femme fatale*. Ona od początku ma jasny cel – własny awans społeczny, niezależność i bogactwo na wyłączność. Neff ma być tu jedynie środkiem, choć przez większość czasu sądzi, że jest także celem. Relacje te zmieniają się zbyt późno, by Neff mógł

skutecznie zapanować nad sytuacją. Co więcej, drugi znaczący bohater, Keyes, domyśla się, kto stoi za zabójstwem i próbą wyłudzenia odszkodowania. W momencie gdy śmiertelnie raniony Neff podejmuje decyzję o wyznaniu mu prawdy, Keyes już ją zna. Bohater nie sprawuje więc żadnej władzy nad rzeczywistością. Istotą dzieła staje się zatem batalia – na planie fabularnym o awans, wyzwolenie się z korporacyjnej klatki, jaką jest praca w firmie ubezpieczeniowej, a także, od pewnego momentu, rozgrywka między kobietą a mężczyzną. Narracja to z kolei walka o wspomnienia, będąca jednocześnie dążeniem do uporządkowania świata. W przeciwieństwie do wielu obrazów z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, poczynając od *Obywatela Kane*, a kończąc na *film noir* takich jak *Zabójcy*, *Przepraszam, pomyłka* (*Sorry, Wrong Number*, 1948, reż. Anatole Litvak) i *Stróż prawa* (*The Enforcer*, 1951, reż. Bretaigne Windust), w *Podwójnym ubezpieczeniu* opowiada tylko jedna osoba. Nie zmienia to jednak faktu, że także w odniesieniu do filmu Wildera adekwatne jest określenie czarnego kryminału jako: „Ścierania się różnych głosów w walce o kontrolę nad przebiegiem opowiadania”<sup>694</sup>. Dopiero w momencie relacjonowania, nazywania, a więc i osvajania rzeczywistości Neff zaczyna rozumieć mechanizmy rządzące jego uprzednimi działaniami, a także – co ważniejsze – postępowaniem Phyllis.

W ten sposób w *Podwójnym ubezpieczeniu* i *Żegnaj, laleczko* zawierają się zarówno tematy społeczne, jak i – będące ich wynikiem – lęki i potrzeby jednostek, podkreślone uwikłaniem Neffa i manipulacjami *femme fatale*. Zachowania konkretnych bohaterów metaforycznie egzemplifikują bowiem to, co było zauważalne w szerszej skali. Gdy Helen usiłuje nakłonić Marlowe’a, by zabił znajomego jej przeszłość i szantażującego ją Amthora, używa charakterystycznych słów: „Nie mogę teraz wrócić, jestem tak blisko, tak blisko”. W działaniach Neffa i Phyllis oraz Helen ucieleśnienie znalazły zatem: lęk przed biedą połączony z obsesją bogactwa i miejsca w hierarchii, okołowojeński kryzys męskości i obawa przed wzrastającą pozycją kobiet, oraz związane z tym przekonanie o primacie tego, co chłodne i profesjonalne nad tym, co emocjonalne. Ich odbiciem, naddającym znaczenie samym wydarzeniom, był sposób, w jaki – i przez kogo – zostały one przekazane. Narracja w *Podwójnym ubezpieczeniu* jest szczególnie nie tylko dlatego, że łączy elementy obiektywne z retrospekcjami. Równie istotne jest tu „zawieranie się” i wynikanie – obraz świata przedstawionego jest pochodną postaci, zachowania, a nawet wyglądu zewnętrznego Phyllis. Jej wizerunek z kolei nie wykracza poza wspomnienia Neffa. Nadrzędną instancją jest jednak nie tyle bohater, ile społeczne poczucie moralności i jego hollywoodzki strażnik, czyli

---

<sup>694</sup> Za: J.P. Telotte, *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*, op. cit., s. 15.

Kodeks Haysa, który reguluje sposób, w jaki Neff – a zarazem i publiczność – postrzegają *femme fatale*. Najbardziej znanym uzasadnieniem konstrukcji kobiet fatalnych jako bohaterek „kastrowanych”, morderczych i niebezpiecznych dla mężczyzn jest bowiem teza związana z ich zawodową emancypacją. Gdy mężczyźni zostali wysłani na fronty drugiej wojny światowej, ich miejsca pracy nie mogły pozostać puste. Zajął 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, co razem z nieuchronnie nadchodzącą zmianą społeczną wzbudziło lęk i odruch obronny. Przełożeniem tej sytuacji na ekran miały być właśnie filmy z nurtu *noir*, gdzie aktywne, samodzielne i przedsiębiorcze bohaterki ukazywane były jako kwintesencje zła i – w efekcie działań protagonistów – karane. Ich finałowa śmierć stawała się zarówno przestrożą, jak i symboliczną sankcją nałożoną na wszystkie kobiety myślące o przekraczaniu społecznych barier, czego przykładami mogą być również Cora Smith (Lana Turner) w *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*, Kathy Moffat (Jane Greer) w *Człowieku z przeszłością*, (*Out of the Past*, 1947, reż. Jacques Tourneur), Elsa Bannister (Rita Hayworth) w *Damie z Szanghaju* (*The Lady from Shanghai*, 1947, reż. Orson Welles), Thelma (Barbara Stanwyck) w *Sprawie Thelmy Jordan* (*The File on Thelma Jordan*, 1950, reż. Robert Siodmak) i wiele innych. Jeśli natomiast morderczy potencjał nie znajdował realizacji w czynach i bohaterki okazywały się dziewczynami „dobrymi-złymi” lub całkowicie niewinnymi, w finale czekało na nie „oswojenie” w ramionach zwycięskiego mężczyzny. Za przykład mogą posłużyć tu Vivian (Lauren Bacall) z *Wielkiego snu* oraz tytułowe bohaterki *Laury* i *Gildy* (1946, reż. Charles Vidor) odtwarzane przez Gene Tierney i Ritę Hayworth.

Osią wydarzeń *Podwójnego ubezpieczenia* jest więc Phyllis, czarna wdowa i „archetyp klasycznego okresu *film noir*”<sup>695</sup>, z którym niewiele postaci – w tym Helen/Velma – mogło się równać. To jej seksapil i działania determinują obraz świata, sprawiają, że wydaje się on mroczny, zimny i zły. Jej wizerunek zostaje jednak zapośredniczony przez nieobiektywnego mężczyznę. W retrospekcyjnej części filmu, w toku akcji Phyllis nie podlega niczyjej kontroli. Od początku zafascynowany nią Neff jest jedynie narzędziem, którego należy się pozbyć, gdy już nie będzie potrzebne. 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, tak jak on sprzedaje ubezpieczenia. W obu filmach *femme fatale* zostaje określona

---

<sup>695</sup> *Film Noir. The Encyclopedia*, op. cit., s. 100.

przede wszystkim poprzez swoją seksualną atrakcyjność. Pierwszą rzeczą, na którą po wejściu do posiadłości Grayle'ów zwraca uwagę Marlowe, jest odsłonięta noga jasnowłosej – o odcieniu platynowym – pani domu. Jego jawnie pożądlive spojrzenie (ukazane metodą *point of view shot*) przywodzi na myśl przytoczony już cytat z „Kłopoty to moja specjalność”: „Założyła nogę na nogę w inny sposób. Wrzuciłem do swojej szklanki jeszcze jedną kostkę lodu”<sup>696</sup>. Z kolei Neff przy pierwszym spotkaniu widzi Phyllis ubraną jedynie w ręcznik kąpielowy. Jej perwersyjność i wyrafinowanie w stylu wielkomiejskiego luksusu zostają dodatkowo podkreślone erotycznym fetyszem – złotym łańcuszkiem noszonym wokół kostki. Jak wspomina później Neff: „Rozmawialiśmy o ubezpieczeniu, tylko że ty mówiłaś o morderstwie, a ja myślałem o tej bransoletce, którą nosiłaś”. Tę scenę kuszenia dopełnia najbardziej znany i niezwykle Chandlerowski dialog z *Podwójnego ubezpieczenia*, będący jednocześnie przykładem gry prowadzonej przez scenarzystów z Production Code Administration:

- Panie Neff, proszę wpaść jutro wieczorem około ósmej trzydzieści. On już wtedy będzie.
- Kto?
- Mój mąż. Czy nie chciał pan z nim rozmawiać?
- Tak, ale już mi przechodzi, jeśli wie pani co mam na myśli.
- W tym stanie obowiązuje limit prędkości panie Neff. Czterdzieści pięć mil na godzinę.
- Jak szybko jechałem pani oficer?
- Powiedziałałabym, że około dziewięćdziesięciu.
- Przypuśćmy, że zsiądzie pani z motoru i da mi mandat.
- Przypuśćmy, że wypuszczę pana z ostrzeżeniem.
- Przypuśćmy, że go nie wezmę.
- Przepuśćmy, że trzasnę pana po łapach.
- Przypuśćmy, że się rozplącę i położę pani głowę na ramieniu.
- Przypuśćmy, że położy ją pan na ramieniu mojego męża.

Dialog ten, pomijając zakamuflowany w nim temat seksu, z jednej strony przywołuje pierwszą sekwencję filmu, w której ranny Neff szaleńczo jedzie przez miasto, by nagrać swoje zeznanie w biurze, z drugiej ją antycypuje, ponieważ – chronologicznie – jest ona ostatnim epizodem jego fatalnego romansu z Phyllis. Co ważniejsze, pokazuje walkę o dominację toczącą się przez cały czas pomiędzy postaciami. *Femme fatale* w oczach

---

<sup>696</sup> Raymond Chandler, *Kłopoty to moja specjalność*, op. cit., s. 25.

mężczyzny jest biernym fetyszem żyjącym jedynie w jego fantazji i wspomnieniach. W rzeczywistości Phyllis od razu zyskuje przewagę nad Walterem, świadomie poddaje się oglądowi „władcy spojrzenia”, jednocześnie 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 gdy orientuje w podwójnej grze, jest już za późno i jedyne co może zrobić, to zadbać, aby i Phyllis poniosła karę. Nieco inny jest sposób postrzegania Helen – mimo że jej obraz również jest zapośredniczony przez męskie spojrzenie i także ona okazuje się wzorcową *femme fatale*, Marlowe jest zupełnie innym bohaterem, niż Neff. Dlatego, chociaż niewątpliwie zafascynowany bujną urodą Helen i świadomy uroku, jaki rzuca ona na mężczyzn – również Moose’a i swego podstarzałego męża, niedołążnością przypominającego powieściowego Sternwooda – potrafi mu się oprzeć. W finale to on przejmuje ster manipulacji.

Zimny erotyzm kobiety fatalnej – podkreślony platynową peruką i łańcuszkiem noszonymi przez Stanwyck<sup>697</sup> oraz naturalnym kolorem blond Claire Trevor i jej opiętymi strojami – stanowi więc zagrożenie dla mężczyzny. Pozorna bierność, której mężczyzna daje się zwieść, staje się przyczyną zguby Waltera i przestrożą dla innych, aby – tak jak Marlowe – wystrzegali się podstępnych i złych piękności. Jest też powodem kary nakładanej przez zagrożony zaburzeniem hierarchii system na wszystkie aktywne bohaterki, które ośmieliłyby się wyjść z narzuconej im roli. Phyllis w finale okazuje słabość i nie potrafi zabić Waltera, ginie więc z jego ręki i w ten sposób jej siła zostaje unicestwiona. Ostatecznie Phyllis, walcząca nie tylko o możliwość realizacji amerykańskiego snu, ale też usiłująca wyzwolić się z pęt narzuconych jej przez społeczne konwenanse, przegrywa po wielokroć. Poddaje się, umiera i ostatecznie zostaje oddana we władanie Neffa, jego pamięci i jego narracji. Również Helen ponosi śmierć, zadaną jej przez zazdrosnego męża, który ten jedyne raz zdobywa się na czyn.

Błędem byłaby jednak jednoznaczna ocena Neffa i postrzeganie go tylko jako marionetki w rękach Phyllis. *Film noir* – wzorem literatury *hard-boiled* – jest bowiem nurtem opowiadającym o mężczyznach. Phyllis, podobnie jak inne bohaterki, istnieje tu tylko w odniesieniu do protagonisty, jest tłem oraz odbiciem jego aspiracji i lęków. Tak więc Neff również toczy swoją grę i w nim także tkwi zbrodniczy potencjał, wydobyty na powierzchnię

---

<sup>697</sup> Peruka po fakcie została zinterpretowana jako rekwizyt symbolizujący chłód, wyrachowanie i fałszywość postaci. Prawda jest jednak taka, że w tej charakteryzacji aktorka nie wyglądała korzystnie. Jak określił to jeden z producentów: „Zatrudniłszy Barbarę Stanwyck, a mamy Jerzego Waszyngtona” (za: Eddie Robson, *Film Noir*, Virgin, London 2005 s. 35). Do błędu przyznał się również sam Wilder, stwierdzając, że kiedy w połowie zdjęć zorientował się, co jest nie tak, było już za późno. Jedyne co mu pozostało, to konsekwentnie utrzymywać, że taka stylizacja podkreśla złe cechy bohaterki, a zamierzony efekt został osiągnięty.

i przemieniony w czyny za sprawą sprzyjających okoliczności – jedną z nich jest spotkanie z Phyllis. Tak naprawdę, to właśnie wiedza Waltera dotycząca ubezpieczeń, prób wyludzeń i metod ich wykrywania popycha go do morderstwa. Jak mówi sam o sobie: „Jestem jak facet stojący za kołem do ruletki i pilnujący, żeby klienci nie oszukali kasyna. Aż pewnej nocy zaczyna myśleć, jak samemu oszukać i zrobić to mądrze”. Neff wierzy, że jest zdolny do popełnienia zbrodni doskonałej i racjonalnej, zostaje jednak uwiedziony przez Phyllis i przez system, choć łądzi się, że sprawuje władzę nad jednym i drugim. Na gotowość Neffa do popełnienia zabójstwa wskazuje przede wszystkim szybkość, z jaką zgadza się na zabicie Dietrichsona i opracowuje plan działania. Kobieta jest tu katalizatorem jego pragnień, a nawet dodatkiem do zwycięstwa, do którego Walter – doświadczony profesjonalista – przygotowywał się przez jedenaście lat pracy. Powracającym i kluczowym tematem *Podwójnego ubezpieczenia* jest zatem kwestia osobistej wolności i niezależności. Postać detektywa, który – tak jak Spade w finale *Sokoła maltańskiego* i Marlowe w kilku powieściach – musi wybrać pomiędzy miłością a moralnym zobowiązaniem, ustaliła bowiem jeden z kluczy, według których można interpretować postawę podobnych bohaterów, w tym Neffa. Ponieważ w książce i filmie stanowi on przeciwieństwo pozycji życiowej i egzystencjalnej obu wspomnianych postaci, dla pracującego nad scenariuszem Chandlera była to okazja realizacji alternatywnego scenariusza losów protagonisty czarnego kryminału. Neff dąży do niezależności właściwej prywatnym detektywom, jednak bez ponoszenia konsekwencji, z którymi oni muszą się mierzyć. Wybiera drogę „na skróty” – skłania się do oszukania szefa, co jest równoznaczne z odrzuceniem sfery zawodowej i koncentracji na życiu osobistym. Gdy odkrywa, że Phyllis nie tylko nie jest zainteresowana długotrwałym związkiem, ale wręcz potajemnie spotyka się i knuje z kimś innym, przenosi swe zainteresowanie na Lolę (Jean Heather), córkę Dietrichsona, miłą dziewczynę, reprezentantkę *status quo* i patriarchalnego porządku. Neff jest więc podwójnie rozdarty. Musi wybrać pomiędzy tym, co prywatne a tym, co „męskie” oraz pomiędzy dwoma rodzajami kobiecości – tą rodzinną i pokorną, a tą niebezpieczną i fascynującą erotycznie. Oczywiście od momentu popełnienia zbrodni, a nawet wcześniej – od chwili podjęcia decyzji o jej dokonaniu – żadne działania podejmowane przez Neffa nie mają już znaczenia, para bohaterów zmierza bowiem wprost do kłębki. Jak ujmuje to Keyes: „Morderstwo nie jest jak jazda tramwajem, z którego możesz wysiąść w dowolnym miejscu [...], trzeba jechać do końca, a ostatni przystanek to cmentarz”.

Marlowe tym właśnie różni się od Neffa – oprócz działania po właściwej stronie prawa – że jest swoim własnym szefem. Jako człowiek wolny, może pozwolić sobie na brak pokory;

ceną za to było jednak wyrzeczenie się życia uczuciowego, rozumianego jako pętające niezależność zobowiązanie. W filmie, ze względu na wymogi klasycznej narracji, Marlowe znajduje w finale miłość w postaci córki pana Grayle'a, Ann (Anne Shirley postać wprowadzona w miejsce powieściowej Anny O'Riordan). Być może głównym błędem Neffa – poza doбором niewłaściwych metod – była nadmierna życiowa chciwość, próba połączenia samodzielności finansowej i szczęścia osobistego oraz niezrozumienie, że w świecie, w którym żyje, te dwie rzeczy wzajemnie się wykluczają. Kara spotykająca bohatera w finale zostaje wymierzona nie tylko w imieniu prawa, ale też systemu i „prawdziwie męskich” wartości, którym Neff postanowił się sprzeniewierzyć. Rezygnacja z drogi chłodnego profesjonalizmu i – nieodłącznie związanej z tym w *hard-boiled* ascezy – następuje wprost, gdy Neff odrzuca propozycję zostania detektywem ubezpieczeniowym, którą składa mu Keyes. Grany przez Edwarda G. Robinsona, ikonę hollywoodzkich filmów gangsterskich, potem także *noir*, jest on wręcz ucieleśnieniem figury śledczego, nawet bardziej przypominając przeciętnego i skrupulatnego Continental Opa, niż romantycznego Marlowe'a.

Neff jednak jest inny – przynależy do pogardzanego przez Marlowe'a świata, który jest toczony przez zepsucie, brak norm, poczucia moralności, rządzonego przez potrzebę konsumpcji. Ta cecha, tak zbieżna z obserwacjami Chandlera, zostaje podkreślona także przez miejsca schadzek Neffa i Phyllis, którzy spotykają się w lokalnych marketach, pomiędzy puszkami z zupą i kostkami mydła<sup>698</sup>. *Podwójne ubezpieczenie* jest więc także jednym z pierwszych obrazów zła, które uległo demokratyzacji, zalegało się nie w umysłach opętanych okrucieństwem geniuszy z klasycznego kryminału, ale na ulicach i w sklepowych alejkach, w głowach przeciętnych ludzi, sfrustrowanych swoją pozycją społeczną. W każdym tkwi instynkt zbrodni, a konstytuujące literaturę powszedniość, wszechobecność i anonimowość zła, zostają tu zrealizowane w swym najbardziej zbanalizowanym wymiarze. Jest to widoczne również w *Żegnaj, laleczko*, gdzie ukazano nie tylko szczyty drabiny społecznej, ale także jej przeciwny, nędzny biegun, zwłaszcza poprzez znakomity i zapadający w pamięć epizod pogrążonej w alkoholizmie i biedzie pani Florian (Esther Howard).

Oceniany zgodnie ze standardami epoki Walter jest więc przykładem bohatera przechodzącego kryzys męskości, nieumiejącego rozpoznać tego, co istotne i właściwe, oraz egzemplifikującego konsekwencje własnego zagubienia. Elementem potwierdzającym to

---

<sup>698</sup> Mimo że film kręcono w czasie wojny i związanych z nią niedogodności, nie znalazło to przełożenia na diegezę. Wojenna rzeczywistość ujawniła się nie tyle w akcji, ile na planie – podczas kręcenia zdjęć z sklepie z żywnością konieczne było ustawienie ochrony, a mimo część towaru została skradziona.

przypuszczenie jest pełna ambiwalencji więź łącząca Neffa z Keyesem. W finale, gdy Keyes znajduje konającego Waltera w swoim biurze, pada ważna kwestia:

- Wiesz dlaczego nie mogłeś rozwikłać tej sprawy, Keyes? Powiem ci. Bo facet, którego szukałeś był zbyt blisko. Po drugiej stronie biurka.
- Znacznie bliżej Walterze.
- Ja też cię kocham.

Relacja pomiędzy dwoma mężczyznami, którzy w dodatku razem pracują, ukazana jest jako pełna wzajemnego szacunku, uznania i oddania (kryjący się w cytowanym dialogu wątek homoseksualny nie jest w filmie rozwijany), a także – do pewnego momentu – szczerości. Jest ona całkowitym przeciwieństwem tego, co łączy Neffa i Phyllis. Keyes to zresztą przykład człowieka bezwzględnie przedkładającego sferę zawodową nad prywatną. Nigdy się nie ożenił, jest całkowicie oddany pracy, cechuje go profesjonalizm i nieomylność, kobiety traktuje niechętnie i podejrzliwie. Neff umiera w jego ramionach<sup>699</sup>.

Inaczej – z kilku względów – jest w *Żegnaj, laleczko*, gdzie, konstruując podobny schemat relacji między postaciami, twórcy skupili się na odmiennym rozegraniu dramatu i inaczej rozłożyli akcenty. Choć „Podwójne ubezpieczenie” ze względów obyczajowych znacznie dłużej czekało na kinową wersję, podczas gdy pierwsza adaptacja „Żegnaj, laleczko” (abstrahując od jej jakości) została nakręcona już dwa lata po opublikowaniu książki – wydaje się, że to właśnie film Dmytryka jest lepszym zapisem napięć między konwencją a koncepcją „naruszeń”. Przyczyny tego można upatrywać w zamierzeniach twórców – adaptacja Chandlera bardziej koncentrowała się na kwestiach narracyjnych, dążąc do wiernej realizacji założeń narracji interpretatywnej. *Podwójne ubezpieczenie* osiągało podobne cele skupiając się na konstrukcji postaci i ich wpływie na postrzeganie świata przedstawionego oraz na atmosferę filmu. Neff jest częścią tego, co praworządne społeczeństwo odrzuca, choć – podobnie jak postać gangstera z filmów lat trzydziestych w interpretacji Roberta Warshowa<sup>700</sup> – jednocześnie reprezentuje ukryte pragnienia publiczności oraz oficjalnie nałożoną za nie karę. W finale można się dopatrzeć pochwały subwersywności, osłabienia silnie potępiającej Phyllis wymowy filmu oraz kolejnej gry z cenzurą. Wprawdzie najbardziej wyrazisty ironiczny happy end pojawił się dopiero w kolejnym obrazie Wildera, czyli *Straconym weekendzie* (*The Lost Weekend*, 1945), jednak podobny zabieg jest zauważalny już w

---

<sup>699</sup> Wilder nakręcił też bardzo kosztowną scenę egzekucji Neffa w komorze gazowej, jednak uznał, że to zbyt dosłowne rozwiązanie i ostatecznie jej nie wykorzystał.

<sup>700</sup> Por. Robert Warshow, *Gangster jako bohater tragiczny*, przeł. E. Werner, „Kultura” 1977, nr 48.

*Podwójnym ubezpieczeniu*. Postawione całkowicie poza nawiasem fabuły<sup>701</sup> bądź de facto otwarte zakończenia, gdzie brak odpowiedzi na pytania wynikające z treści filmów, były częstym elementem *film noir*, w którym niejednokrotnie odbijały się albo rzeczywiste intencje twórców, albo zawarte przez nich kompromisy. W *Podwójnym ubezpieczeniu* zło wprawdzie nie triumfuje, lecz ostatnie słowa Phyllis sprawiają wrażenie nie całkiem naturalnej wolty. W finale bohaterka okazuje słabość i nie potrafi zabić Waltera, ginie więc z jego ręki, mówiąc:

„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 i wreszcie uzyskała upragnioną niezależność. Nagłość zmiany w jej uczuciach i postawie może sugerować, że twórcy filmu dystansują się od konieczności ulegania wymogom Kodeksu Haysa, zgodnie z którymi przestępstwo nie mogło pozostać bezkarne.

W *Żegnaj, laleczko* ważność postaci detektywa i odgrywanej przez niego roli zostaje uwidoczniiona nie tylko w pierwszoosobowej narracji i retrospekcjach, których rola w *Żegnaj, laleczko* jest bardziej złożona niż w *Podwójnym ubezpieczeniu* i *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*. Została ona bowiem zastosowana nie tylko w celu konstruowania spójnej tożsamości detektywa<sup>702</sup> i nie tylko po to, aby widz spoglądał na wydarzenia wzrokiem bohatera, choć ta funkcja jest obecna, a nawet zaznaczona kłamrą. W najbardziej znanej scenie filmu twórcy wykorzystują szansę na pokazanie – bardzo obrazowo opisanych w książce – stanów mentalnych protagonisty znajdującego się pod wpływem środków odurzających oraz odreagowującego skutki pobicia. W „*Żegnaj, laleczko*” pisarz oddaje zarówno doznania związane z dolegliwościami ciała, jak i postrzeganiem świata zewnętrznego i halucynacjami:

„Pokój był pełen dymu. Dym wisiał w powietrzu pionowo, z góry na dół, ciemnymi smugami jak zasłona z małych przezroczystych paciorków. (...) Byłem otepiały i bezmyślny. Czułem się tak, jakbym spał przez rok. [...] dym mi przeszkadzał. Leżałem na wznak i myślałem o nim. Po długim czasie zaczerpnąłem powietrza. Zraniło mi płuca”; „Podniosłem rękę i pomacałem mięśnie szyi. [...] Gardło miałem obolałe, ale palce nic nie wymacały. Zupełnie, jakbym zamiast nich posługiwał się wiązką bananów”; „Zgiąłem się wpół, gwałtownie chwytając

---

<sup>701</sup> Najlepszym przykładem jest finał *Kobiety w oknie* Fritza Langa, gdzie zbrodnia i kara głównego bohatera okazują się snem.

<sup>702</sup> O rozbijaniu tożsamości męskich bohaterów w *film noir* poprzez podważanie ich roli jako wiarygodnych narratorów bądź odbieranie im zdolności narracyjnych pisał Frank Krutnik w *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, op. cit.

oddech przytrzymałem się skraju łóżka, a głos, który jakby wydobywał się spod łóżka, powtarzał w kółko: – ... jesteś w delirium... jesteś w delirium... Zacząłem się przechadzać i zataczałem jak pijany”<sup>703</sup>.

W filmie użycie subiektywnej kamery w sekwencji halucynacji, dodatkowo wzmocnione komentarzem, stanowi projekcję stanów umysłu bohatera znajdującego się pod wpływem narkotyków. To, do czego w powieści mamy dostęp za pomocą słów, zostaje przełożone na obrazy postrzegane z jego punktu widzenia. Motywacje twórców wynikają tu nie tylko z chęci zaspokojenia eksperymentatorskich ambicji. Z jednej strony zastosowane zabiegi oczywiście zbliżyły adaptację do literackiego oryginału, z drugiej jednak, pozwalały na jeszcze bardziej wyraziste oddanie nastroju *film noir* i zwrócenie uwagi na tę jego cechę, jaką był prymat elementów subiektywnych i wewnętrznych. Zagłębienie się nie tylko w świadomość człowieka owych czasów, ale w jego – znajdującą się poza kontrolą – podświadomość, ujawniło dodatkowe pokłady pesymizmu, rozpacz i bezradności. Jak wspomniałam, filmowy Marlowe jest bohaterem stałym i niepopadającym w nadmierne wątpliwości, nie hamletyzuje jak jego literacki pierwowzór. To przesunięcie należy przypisać wymogom konwencjonalnej narracji, które ujawniły się przy realizacji obrazu – elementy eksperymentatorskie zostały okupione ustępstwami na rzecz mocnego zamknięcia oraz podwójnego triumfu detektywa, który rozwiązał sprawę oraz zdobył dziewczynę. Tkwiące w nim lęki, niechęć i zgorzknienie są więc poniekąd ujawnione w dialogach i monologach, z których wiele pochodzi wprost z powieści, lecz przede wszystkim w dziesięciominutowej sekwencji halucynacji. Spojrzenie postaci zostaje w niej – częściowo – utożsamione ze punktem widzenia kamery. Kadr zasnuwa materia wyglądająca jak połączenie mgły z pajęczyną, bohatera prześladowają inne postaci (Amthor i Malloy), zmonumentalizowane poprzez zachwianie proporcji oraz żabią perspektywę, a wszystko jest zbyt wielkie bądź zbyt małe, płynne i ulotne. Grunt usuwa się Marlowe’owi spod nóg powodując niekontrolowane spadanie w czarną i niekończącą się otchłań. Co interesujące, ów wizualny znak zaburzenia percepcji pojawia się dwukrotnie – w dłuższej sekwencji i chwilę później. Za drugim razem jest już potraktowany przez twórców (operatorem był Harry J. Wild) jako konwencja naturalna w filmie i czytelna dla widzów – w następnym momencie słabości Marlowe’a pajęczyna również zasnuwa kadr, w którym obecny jest bohater. Tym razem jednak zabieg nie zostaje wsparty samoświadomym komentarzem stając się wyrazem tego, co rozgrywa się poza kontrolą i świadomością bohatera.

---

<sup>703</sup> Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, op. cit., ss. 178, 180, 181.

## „Zobaczcie to dokładnie tak, jak ja to widziałem” – *Tajemnica jeziora*

Dwie kolejne, po *Żegnaj, laleczko*, adaptacje Chandlera – *Wielki sen* i *Tajemnica jeziora* – również przyniosły problematykę narracji. Ich twórcy podejmowali ją jednak w diametralnie odmienny sposób, lokując się na przeciwnych krańcach kontinuum, w którego środku umieścić można filmy Dmytryka i Wildera. Mimo że to Robert Montgomery zdecydował się na skrajność i całkowite powielenie zabiegów stosowanych w książkach Chandlera, to jednak Howard Hawks w *Wielkim śnie* faktycznie ujął istotę zarówno czarnego kryminału postulowanego przez Chandlera, jak i samej powieści. Co szczególnie interesujące, Hawks osiągnął ten efekt rezygnując z wizualnie niekonwencjonalnych zabiegów lecz poprzez dogłębne zrozumienie sedna adaptowanej literatury – *Wielki sen* często przytaczany jest jako przykład *film noir* pozbawionego wielu estetycznych wyznaczników nurtu. Autorami pierwszej wersji scenariusza byli William Faulkner i debiutująca w kinie Leigh Brackett, autorka powieści kryminalnych, którzy nadali mu podstawowy kształt mimo późniejszych zmian (w ostatniej fazie scenariusz poprawiał Jules Furthman).

Zabieg subiektywizacji, w *Żegnaj laleczko* zastosowany w tylko jednej sekwencji, stał się głównym i dominującym elementem *Tajemnicy jeziora*. Tu jednak personifikacja narracji jest pokazana w sposób skrajny, który sprawia, że film zapisał się co prawda jako dzieło wyjątkowe, lecz co najwyżej ekscentryczne – jedyna chyba w historii kina tak konsekwentna próba całkowitej subiektywizacji opowiadania, osiągnięta poprzez utożsamienie spojrzenia głównego bohatera (a zarazem widowni) z kamerą. Być może, gdyby nie to, obraz ten odszedłby w zapomnienie, tak jak *Wspaniałe dublon* – ostatnia z adaptacji Chandlera zrealizowana w latach czterdziestych i za jego życia. Trudno stwierdzić, dlaczego Robert Montgomery wpadł na pomysł całkowitej subiektywizacji. Sam Chandler uważał, że:

„Technika personifikacji kamery w *Tajemnica jeziora* jest w Hollywood starym chwytem. Każdy młody pisarz i reżyser chciał go wypróbować. *Zróbmy kamerę postacią* – mówiło się podczas lunchu przy każdym stoliku w Hollywood. Znałem kogoś, kto chciał zrobić kamerę mordercą, co jednak wymagałoby mnóstwa oszukańczych tricków. Kamera jest zbyt uczciwa”<sup>704</sup>.

Być może Montgomery podjął decyzję pod wpływem powieści i opowiadań *hard-boiled*, natomiast to, że na materiał mający służyć eksperymentowi wybrano właśnie powieść Chandlera, było dość oczywiste ze względu na charakter tej prozy. Uznano jednak, że

---

<sup>704</sup> Raymond Chandler, list do Aleksa Barrisa (16 kwietnia 1949), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., ss. 161-162.

ówcześni odbiorcy – co prawda coraz bardziej przyzwyczajani do nietypowych sposobów realizacji i sprawniej się w nich orientujący – potrzebowali wyjaśnienia i wprowadzenia, nie tyle w akcję, ile w samą materię narracji. Być może twórcy obawiali się niezrozumienia zastosowanego chwytu, choć z drugiej strony, niewątpliwie, takie też były ich intencje – już sama czołówka mogła okazać się myląca. Napisy pojawiają się bowiem przy dźwięku bożonarodzeniowej melodii na kolejno „zdejmowanych” kartkach świątecznych, co zapowiada zupełnie inny rodzaj filmu, rodzinnego i sielskiego. Dopiero pod ostatnią pocztówką widać rewolwer, ironicznie burzący dopiero co wprowadzony nastrój. Sama ekspozycja również nie była całkiem konwencjonalna. Co prawda kamera w pierwszych ujęciach jest obiektywna, ale jednak pojawiający się tuż po napisach Robert Montgomery (Marlowe) spogląda prosto w kamerę. Przemawia bezpośrednio do widza i tym samym łamie podstawową regułę klasycznego kina, jaką jest dystans pomiędzy publicznością a tym co na ekranie. W ten sposób informuje o zabiegu zastosowanym w części dalszej: „Zobaczycie to dokładnie tak, jak ja to widziałem – poznacie ludzi, których ja poznałem” i o własnej roli – zarówno świadka, jak i przewodnika po wydarzeniach. Pojawia się też zapowiedź, że widz będzie miał te same informacje, co detektyw: „Znajdziecie wskazówki – może rozwiążecie to szybciej niż ja, a może nie”. Wprowadzenie to przywodzi wprawdzie na myśl zasadę *fair-play*, zgodnie z którą zakres wiedzy czytelnika i detektywa musiał być ten sam, ale w dalszych partiach filmu reżyser mniej koncentruje się na samej zagadce kryminalnej, a bardziej na radzeniu sobie z narracyjnym wyzwaniem. Tak więc sposób opowiadania absolutnie dominuje nad wszystkimi pozostałymi elementami, próbując pod tym względem zachować wyznaczniki czarnego kryminału. Po pierwszych słowach skierowanych do widza następuje zapowiedziane przejście do – konsekwentnego aż do końca – ukazywania wszystkich zdarzeń z perspektywy kamery-detektywa. Nie tylko widzimy i słyszymy wszystko to, co bohater i w taki sam sposób jak on (gdy Marlowe patrzy w prawo – tam też zwraca się kamera etc.), ale wręcz, przynajmniej w założeniu, stajemy się nim, poznając jego myśli, efekt jest bowiem momentami wzmocniony narracją z *offu*. Roberta Montgomery’ego widać na ekranie tylko kilka razy, gdy przegląda się w lustrze i gdy – czterokrotnie w trakcie filmu – zwraca się wprost do widza, aby wyjaśnić fabularne nieścisłości. Pozostałe postaci, odnosząc się do niego, mówią i patrzą wprost do kamery, która imituje też każdy ruch jego głowy i spojrzenie. Kiedy ten zapala papierosa – ekran wypełnia się dymem, kiedy ktoś go uderza – znajduje to odzwierciedlenie w zaburzonym obrazie i ruchu kamery. Gdy jego zleceniodawczyni, Adrienne Fromset (Audrey Trotter), nachyla się, by go pocałować, jej usta prawie dotykają kamery i wypełniają cały obiektyw.

Trudno stwierdzić, czy Montgomery traktował swoje dzieło jako możliwość zrewolucjonizowania narracji filmowej, czy jako jednorazowy eksperyment. Można przypuszczać, że poza próbą jak najwierniejszego oddania narracji pierwszoosobowej i tego, co z niej wynika, czyli wniknięcia w psychikę i poglądy bohatera, których efektem miała być konkretna wizja świata przedstawionego, chodziło też o coś innego. W zapowiedzi z ekspozycji znalazło się zdanie, że „To, co czytacie i co słyszycie to jedno. Prawda jest gdzie indziej”. Idąc tym tropem można po raz kolejny dostrzec tendencję *film noir* (realizowaną w sferze obrazu, treści bądź obu naraz) do podważania tradycyjnej narracji, również jako nośnika określonej – w tym wypadku przez Kodeks Haysa – ideologii. W *Tajemnicy jeziora* reżyser w sposób skrajny rzuca więc wyzwanie „normalnemu” patrzeniu i postrzeganiu, dążąc do efektu takiego, jaki był osiągany przez innych twórców poprzez nietypowe kąty ustawienia kamery, ekspresjonistyczne oświetlenie, grę cieni, linie diagonalne i zaburzenia równowagi w kadrze. Zastosowany przez Montgomery’ego zabieg niewątpliwie wymagał odstępstw od wielu obowiązujących w kinie hollywoodzkim konwencji. Paradoksalnie, w tym konkretnym wypadku, okazało się jednak że rezygnacja z nich niekoniecznie służy filmowi, który „Nie poradził sobie z napięciem pomiędzy obietnicą a realizacją”<sup>705</sup>. Motyw „prawdy leżącej gdzie indziej”, poza „naturalnym” postrzeganiem preferowanym w kinie głównego nurtu, został zdominowany przez ekscentryzm realizacyjny, choć w latach czterdziestych *Tajemnica jeziora* zbierała dobre recenzje. Z współczesnej perspektywy zabiegi te, podobnie jak pewne rozwiązania fabularne, mogą wydawać się zabawne i nieporadne, a wręcz zdradzają tkwiące w tego typu narracji pułapki. Film jest wypełniony długimi, nieruchomymi ujęciami (większość scen kręcono w rzeczywistym czasie ich trwania) – ówczesny poziom technologii nie był przecież dostosowany do wymogów tak daleko posuniętej narracji subiektywnej. Statyczna kamera nie pozwalała na jakąkolwiek dynamikę, w dużej mierze niezbędną w filmie kryminalnym, zakładaną też przez scenariusz. Chociaż zawężenie pola widzenia mogłoby wprowadzać liczne elementy niepewności – bohater nigdy nie wie, kiedy zostanie zaatakowany, wszystkie akty przemocy (Marlowe zostaje kilka razy uderzony, ulega wypadkowi samochodowemu) następują więc z zaskoczenia – to film bardziej przypomina słuchowisko radiowe. Szczególnie, że dominuje tu wymiana kwestii pomiędzy dwiema postaciami, sceny zbiorowe są sporadyczne – operator (Paul Vogel) zapewne nie poradziłby sobie z ukazaniem przez dłuższy czas przestrzeni wypełnionej przez wiele osób z perspektywy tylko jednej z nich. Wbrew oczekiwaniom twórców obraz jest więc w dużej

---

<sup>705</sup> J.P. Telotte, *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir* op. cit., s. 108.

mierze oparty na słowie, a nie na – dość przecież monotonnej – warstwie wizualnej. Nawet dialogi, choć bardzo dobrze napisane, mogą budzić wątpliwości. Odtwarzające główne role żeńskie Audrey Trotter i Jayne Meadows (Mildred Haveland, powieściowa Muriel), radzą sobie z graniem prosto do kamery. Ta druga swym nadekspresyjnym zachowaniem i nerwową gestykulacją na granicy hysterii wprowadza też dynamizm, którego tak brakuje w całości filmu. Nie zmienia to jednak faktu, że – mimo iż odtwarzała najmroczniejszą chyba Chandlerowską *femme fatale* – jej rola nie wyróżniała się w żaden szczególny sposób. Jak wszystko inne w *Tajemnicy jeziora*, została zepchnięta na dalszy plan przez narrację subiektywną. Role Lloyd'a Nolana (wcześniejszy odtwórca postaci Michaela Shayne'a, tutaj jako porucznik DeGarmot) i Leona Ames (Derace Kingsby), czyli najważniejszych obok Montgomery'ego aktorów, pozostawiają wrażenie, że ci z kolei nie sprostali wyzwaniu. Jedną z najważniejszych reguł wpajanych wszystkim aktorom było wszak ignorowanie obecności kamery i niełamanie powstającego w ten sposób dystansu aktor-widz. Nietypowa forma narracji nie przełożyła się też na fabularną konstrukcję opowieści, która jest wiernym odbiciem hollywoodzkich wymogów. Podobnie jak w większości adaptacji czarnych kryminałów (także w *Wielkim śnie* i *Żegnaj laleczko*), pojawiają się tu dwa wątki – kryminalny i miłosny, znajdujące jednocześnie rozwiązania i kulminację. Jest to całkowite odejście od fabuły literackiego pierwowzoru Chandlera. Tym razem jednak rezygnacja z wierności adaptowanej powieści wydaje się równie istotna, jeśli nie ważniejsza od zachowania wierności jej formie, zwłaszcza, że w *Tajemnicy jeziora* nie ma mowy o ironicznym zakończeniu. Po raz kolejny narracja miała udźwignąć ciężar i znaczenie gatunku. Nie została on jednak odpowiednio umiejętnie wykorzystana, co staje się jeszcze wyraźniejsze w konfrontacji z *Żegnaj, laleczko*.

Chociaż więc widzowie *Tajemnicy jeziora* postrzegają świat tak samo jak bohater i na czas seansu przejmują jego dominujący, wręcz przytłaczający punkt widzenia, a rzeczywistość nadal jest labiryntem i sennym koszmarem wywiedzionym z prozy Chandlera, to jednak klasyczny przebieg wydarzeń – od naruszenia równowagi aż do przywrócenia ładu społecznego (symbolizowanego między innymi przez instytucję małżeństwa) – zdaje się przeczyć nieklasycznej formie. *Żegnaj laleczko* i *Tajemnica jeziora* negują i podważają stałość oraz hegemonię tradycyjnych zabiegów, ale jednak mocne zamknięcie wątków miłosnych jest kompromisem w stosunku do jej zasad, ponieważ „Radykalne obietnice zostają [w nich] wymienione na stabilność, ustaloną tożsamość i określoną prawdę, zawarte w

klasycznej narracji”<sup>706</sup>. Kobieta, którą w obu filmach, podobnie jak w *Wielkim śnie*, bohater zdobywa, okazuje się nie subwersywną *femme fatale*, ale „dobrą-złą dziewczyną”, tak naprawdę pragnącą stabilizacji i dominującego męża. W *Żegnaj laleczko*, gdzie występują dwie bohaterki – dobra, udomowiona i zła, niezależna – Helen zostaje zabita, co unieważnia zagrożenie (dla mężczyzny i dla systemu patriarchalnego) płynące z jej strony. Marlowe natomiast związuje się z Ann, kobietą miłą i uległą. Adrienne w *Tajemnicy jeziora* czyni natomiast wyznanie, że niczego nie pragnie bardziej na święta, niż opiekowania się detektywem i bycia jego dziewczyną. Robert Montgomery chyba zauważył ten dysonans odbiorczy, ponieważ w swoich kolejnych filmach, również z nurtu *noir* (w tym *Ride the Pink Horse* z tego samego roku co *Tajemnica jeziora*), nie kontynuował eksperymentu w takiej formie. Został on także zarzucony w kinie głównego nurtu. Co charakterystyczne, pojawiające się czasem ujęcia realizowane przy pomocy subiektywnej kamery, w *Mrocznym przesmyku* (*The Dark Passage*, 1947, reż. Delmer Davies), *Opętanej* (*Possessed*, 1947, reż. Curtis Bernhardt) oraz – bardziej współcześnie – w *Szale* (*Frenzy*, 1972 reż. Alfred Hitchcock), *Halloween* (1978, reż. John Carpenter), *Piątku trzynastego* (*Friday the 13th*, 1980, reż. Sean S. Cunningham), *Wkraczając w pustkę* (*Enter the Void*, 2010, reż. Gaspar Noé), przedstawiają punkt widzenia przestępców, osób dotkniętych obłędem i narkomanów, a nawet szalonych seryjnych morderców. Ta perspektywa przynosiła jednak zupełnie inne, łatwiejsze do spełnienia obietnice.

### **„Mocny nawet bez rewolweru”<sup>707</sup> – *Wielki sen***

*Wielki sen* wydaje się najbardziej klasyczny z wymienionych czterech filmów – wydarzenia są opowiedziane chronologicznie, nie ma narracyjnych udziwnień, obraz koncentruje się na protagoniście, który nie dość, że odnosi zwycięstwo, to jeszcze zdobywa dziewczynę, dzięki czemu zachwiana na początku równowaga społeczna pozornie wraca do normy. Często zwraca się też uwagę, że Howard Hawks nie stosował żadnych typowych dla *film noir* efektów wizualnych. W *Wielkim śnie* pojawia się jednak odpowiednik opowiadania w pierwszej osobie, czyli narracja swobodnie zależna – protagonista grany przez Humphreya Bogarta jest obecny w każdej scenie i właściwie wszystkich kadrach. Jak określił go pełen uznania Chandler:

---

<sup>706</sup> Ibidem, s. 110.

<sup>707</sup> Raymond Chandler, list do Hamisha Hamiltona (30 maja 1946) [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 264.

„Oczywiście Bogart jest lepszy, niż jakikolwiek <<mocny>> aktor. Jak się tutaj mówi, Bogart potrafi być mocny nawet bez rewolweru. W dodatku ma poczucie humoru, zawierające w sobie zgrzytliwe nutki pogardy [...] Bogart to autentyk. Podobnie jak Edward G. Robinson, wystarczy, żeby wszedł na plan, a już panuje nad sceną”<sup>708</sup>.

Nawet jeśli zatem brakuje tu wyraźnego elementu interpretatywnego i dosłownego wniknięcia w psychikę postaci – widzowie nie słyszą komentarza z offu, jak to się dzieje w filmach Wildera, Dmytryka i Montgomery’ego – to ich wiedza również jest w pełni zapośredniczona przez bohatera, a opowiadanie całkowicie mu podporządkowane. Podobnie z nastrojem – Kalifornia pogrążona jest nie tylko w mroku nocy, jak w pozostałych obrazach, ale i w gęstych strugach deszczu, równie namacalnych, jak te opisane w powieściach i opowiadaniach. Po premierze Chandler pisał: „Kiedy zobaczysz film *Wielki sen*, uświadomisz sobie, co z tego rodzaju historią może zrobić reżyser obdarzony poczuciem nastroju i niezbędną odrobiną ukrytego sadyzmu”<sup>709</sup>. *Wielki sen* wyraża zatem nie tylko osobowość pisarza, ale i reżysera, a Chandlerowska depresja i deziluzja, podszyte ironią i inteligentnym poczuciem humoru, nie są wcale odległe od Hawksowskiego upodobania do sarkazmu i ciętego języka, znanych z jego innych obrazów. Celne i szybkie damsko-męskie wymiany złośliwych uwag, obecne w wielu scenach, przywodzą na myśl zwłaszcza *screwball comedies* autorstwa Hawksa, by wspomnieć tylko *Drapieżne maleństwo* (*Bringing Up Baby*, 1938) i *Dziewczynę Piętaszka* (*His Girl Friday*, 1940).

Tak jak w książce, złudne i wielowymiarowe sprzeczności związane z wymogami cenzury i chęcią jej oszukania, łączeniem ponurego kryminału i komedii, planowaniem i wymuszoną okolicznościami przypadkowością pracy na planie – dały w filmie zaskakująco spójny rezultat. Wszystkie elementy, łącznie z niewyjaśnionymi morderstwami, służą bowiem jednemu celowi, jakim jest wytrącenie widza ze stanu bezpieczeństwa i odmówienie mu poczucia pewności wynikającej z pozornej wiedzy oraz znajomości konwencji. Również w tym wypadku – jak uprzednio z literaturą *hard-boiled* – nie była to jedynie zabawa z przyzwyczajeniami publiczności. Rezultatem *Zeitgeist* stało się dostrzeżenie nieadekwatności zastanych wzorców i przyzwyczajzeń, również w sposobach przedstawiania. Tak jak „Głęboki sen” wynikał z kombinacji epoki jazzu i Wielkiego Kryzysu, tak *Wielki sen* obrazował lęki związane z doświadczeniem chaosu, zła i absurdu czasów drugiej wojny światowej. Podobne odczytanie jest jednak efektem zauważenia kolejnej sprzeczności – pomiędzy tym, co jest w obrazie najbardziej wyeksponowane: zabawnymi dialogami i erotycznym napięciem, a

---

<sup>708</sup> Ibidem, s. 264.

<sup>709</sup> Ibidem, ss. 263-264.

ukrytym okrucieństwem, niepozostawiającym złudzeń co do kondycji świata: „W filmie istnieje przepaść pomiędzy tym, co rozumie Marlowe i co pozwala mu rozwiązać zagadkę, a tym co rozumie publiczność i co pozostawia ją w mroku”<sup>710</sup>. Same przestępstwa, mimo że występują w wielkiej obfitości, zostają zepchnięte na dalszy plan – na pierwszy wybija się bohater i koncepcja świata przedstawionego, a jej ważną częścią jest właśnie nonszalancki sposób ukazania zbrodni. Dzięki temu zachowana zostaje inna istotna cecha powieści. Jak już zaznaczyłam, w przeciwieństwie do analitycznej prozy kryminalnej, rozwiązanie zagadki i wszystkich fabularnych meandrów nigdy nie było dla Chandlera priorytetem, pisarz sam przyznawał, że konstruowanie fabuł nie jest jego najmocniejszą stroną. Bynajmniej nie o to jednak chodziło. Rysunek postaci, rozczarowania i refleksje Marlowe’a, wizja świata – przypadkowego, skorumpowanego, pozbawionego nadziei i pogrążonego w nihilizmie – były elementami dominującymi i wybrzmiewającymi nawet wówczas, gdy niektóre tropy nie zostały logicznie połączone i nie wszystkie zabójstwa udało się wyjaśnić. Dlatego znana historia z planu *Wielkiego snu*, opisana przez Chandlera w jednym z listów, jest czymś więcej, niż tylko anegdota:

„Pamiętam, jak kilka lat temu, kiedy Howard Hawks kręcił *Wielki sen*, on i Bogart sprzeczali się o to, czy jedną z osób działających zamordowano, czy popełniła samobójstwo. Wysłali do mnie telegram z zapytaniem, a ja, niech to diabli, też nie wiedziałem”<sup>711</sup>.

Rozważania o tym, czy śmierć Owena Taylora, szofera rodziny Sternwoodów, była samobójstwem czy morderstwem, a jeśli tak, to z czyjej ręki, do dziś pozostają elementem obowiązkowym w publikacjach dotyczących Chandlera i *Wielkiego snu*. Opowieść tę można uznać za prawdziwą, nie tylko dlatego, że jej dość spójne wersje pojawiają się w rozmaitych, niezależnych od siebie źródłach z epoki. Między innymi Hawks wspominał swe pierwsze wrażenie, że wyklarowanie wszystkich wydarzeń nie ma sensu i zdecydował, że „Nie będzie nic wyjaśniał. Po prostu postara się nakręcić kilka dobrych scen”<sup>712</sup>. Nawet jednak gdyby anegdota nie była do końca prawdziwa, nadal jest wiarygodna. Ujmuje bowiem sedno nie tylko książki i jej adaptacji, ale też całego czarnego kryminału – literackiego i filmowego – oraz istotę zmiany dokonanej w obrębie gatunku, przeniesienie akcentu i punktu ciężkości z precyzyjnej fabuły na inne elementy. Wskazuje też na pewne głębsze, bo sięgające poza samą akcję, niezrozumienie natury rzeczy ze strony tych, którzy narzekają na zawiloci fabularne

---

<sup>710</sup> William Luhr, *Raymond Chandler and Film*, op. cit., s. 130.

<sup>711</sup> Raymond Chandler, List do Hamisha Hamiltona (21 marca 1949) [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 270.

<sup>712</sup> *Raymond Chandler. A Literary Reference*, op. cit., s. 143.

(należy dodać, że wyolbrzymiane). Jak bowiem trafnie – nawiązując zarazem do powieści Agathy Christie (*Zabójstwo Rogera Ackroyda*), eseju Edmunda Wilsona (*Kogo obchodzi, kto zabił Rogera Ackroyda?*) i dyskusji o literaturze kryminalnej – ujął tę kwestię Roger Shatzkin: „Kogo obchodzi, kto zabił Owena Taylora?”<sup>713</sup>. Dla dostrzeżenia, czym jest *Wielki sen*, nie jest bowiem konieczne powiązanie ze sobą poszczególnych tropów i zdarzeń. Wręcz przeciwnie – niewiedza o tym, kto uśmiercił kolejne postaci, najbardziej zbliża do esencji czarnego kryminału i przyświecającej mu filozofii. Tak naprawdę, nie ma znaczenia, kto zabił Owena Taylora. Prawdopodobnie najlepszej odpowiedzi udzieliła Sonia Darrin, grająca drugoplanową rolę Agnes, stwierdzając: „To musiał być Hawks”<sup>714</sup>. Nawet w książkach, których autorzy sumiennie rekonstruuja wszystkie elementy i wyjaśniają co stało się z szoferem, prawda ta nic nie wnosi i – by posłużyć się znanym sformułowaniem – nie wyzwala<sup>715</sup>. Takie dociekania zdają się wręcz stać w sprzeczności z założeniem świata przedstawionego, gdzie nie można dojść do prawdy i zbudowanym tak, aby jej nie ujawniać.

W analizie początkowych sekwencji wybranych filmów czarnych Marc Vernet<sup>716</sup> zwraca uwagę na panującą w nich atmosferę porządku, klarowności sytuacji oraz gwarancję dotarcia do prawdy, co przywodzi na myśl obietnice składane i dotrzymywane przez powieści analityczne. Postaci zawierają kontrakt określający ich wzajemne stosunki i wyznaczający zadanie dla protagonisty, detektyw zapoznaje się ze wskazówkami, „Z których każda zaopatrzona była w czytelną etykietkę”<sup>717</sup>, ustalone zostają hierarchie, układ sił i warunki wymiany. W *Wielkim śnie* generał Sternwood, ofiara szantażu, oczekuje od Marlowe’a przywrócenia równowagi poprzez usunięcie lub zneutralizowanie groźby płynącej z elementu burzącego spokój, czyli postaci szantażysty, Arthura Gwynna Geigera (Theodore Von Eltz) oraz posiadanych przez niego i podpisanych przez Carmen (Martha Vickers) weksli na długie karciane. Zlecenie jest jasno określone, zapłata z góry ustalona, co „Podtrzymuje poczucie pewności, porządku i spokoju”, dając widzowi przekonanie, że „Tekst musi bezbłędnie prowadzić do odkrycia prawdy, a warunki tego zostały stworzone już na początku filmu”<sup>718</sup>. Nastrój sekwencji inicjalnej jest jednak złudzeniem, tak jak iluzją była metaforyczna wiara książkowego Marlowe’a w możliwość udzielenia pomocy rycerzowi z witrażu. Nawet

---

<sup>713</sup> Roger Shatzkin, *Who Cares Who Killed Owen Taylor?*, op. cit.,

<sup>714</sup> Todd McCarthy, *Howard Hawks. The Grey Fox of Hollywood*, Grove Press, New York 1997, s. 385.

<sup>715</sup> Rekonstrukcji takiej dokonuje np. Gene D. Phillips, *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, op. cit., ss. 48-73.

<sup>716</sup> Mark Vernet, *Filmowa transakcja – sekwencja początkowa w filmie czarnym*, przeł. Krzysztof Loska, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. Wiesław Godzic, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1993.

<sup>717</sup> Raymond Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, op. cit., s. 326.

<sup>718</sup> Mark Vernet, *Filmowa transakcja – sekwencja początkowa w filmie czarnym*, op. cit., s. 69.

zlecenie okazuje się pozorne – szantaż to problem dużo mniejszy niż zniknięcie Shawna Regana, ulubieńca generała. Mimo że *Wielki sen* rozgrywa się w tym samym świecie, co pozostałe filmy czarnej serii, w żadnym innym niemożność dotarcia do prawdy nie jest tak silnie zaakcentowana. W dziele Hawksa jest ona tematem nadrzędnym, organizującym wszystkie jego pozostałe aspekty. Fałsz tkwi zarówno w postaciach, jak i w tym, co otacza bohatera – przedmiotach i wnętrzach, podobnie jak w powieści skrywających prawdę o sobie, lecz nie o świecie. Unaoczniają one jego fasadowość, pozory, za którymi zawsze kryje się coś innego. Rezydencja w renomowanej dzielnicy jest siedliskiem zepsucia, księgarnia Geigera to jedynie dekoracja i to demontowana na oczach widza – w rzeczywistości sklep jest punktem rozprowadzania pornografii. Pracująca w nim Agnes nie ma pojęcia o książkach i tak naprawdę tylko udaje ich sprzedawczynię. W finale wielką inscenizacją okazuje się zaaranżowanie ucieczki Regana z Moną Mars (Peggy Knudsen), żoną gangstera Eddigo (John Ridgley). Przedstawienie ma na celu ukrycie faktu, że Regan został zamordowany. Warsztat samochodowy i dom, w którym ukrywa się Mona, są z kolei kamuflażem dla przechowalni kradzionych aut.

Bohater ma jednak świadomość braku reguł i powszechniej nieuczciwości. Podobnie jak inni, nie tylko kłamie, ale też odgrywa liczne role, co w zestawieniu z powieścią zostało podkreślone i zintensyfikowane. Gdy w jego biurze, po ostrej wymianie zdań, Vivian demonstracyjnie sięga po telefon i wykręca numer policji, Marlowe nie dopuszcza do złożenia przez nią doniesienia, podejmując z sierżantem po drugiej stronie linii absurdalną grę rodem ze *screwball comedy*. Zmusza klientkę, żeby weszła w rolę „mamy”, sam odgrywa „tate”, w celu, bezsensownego tak naprawdę, zmylenia rozmówcy. Wystarczyło przecież odłożyć słuchawkę. Chcąc uzyskać informacje o Geigerze, odgrywa przed Agnes własne przedstawienie, które w porównaniu z tą sceną w książce zostało rozbudowane i nabrało charakteru komicznego. Wyraźnie zaznaczony jest moment wejścia w ironiczną rolę irtującego klienta śpieszącego na wykład o „cyremice argentyńskiej”<sup>719</sup> i tym udawanym dyletantyzmem sprawdzającego kompetencje Agnes. Przed wejściem do sklepu Marlowe śmieje się sam do siebie ubawiony pomysłem, podwija rondo kapelusza, zakłada słoneczne okulary i nie uzyskuje żadnej informacji. W kolejnej scenie, określonej przez Pauline Kael mianem „rekordowego podrywu”<sup>720</sup>, bardziej rozmowna dziewczyna z innej księgarni (Dorothy Malone) też płynnie zmienia rolę, a nawet „kostium”. W chwili udzielania

---

<sup>719</sup> Na kwestię Agnes, że chyba chodzi o ceramikę egipską, Marlowe stwierdza „Chyba jednak sprzedała pani kiedyś jakąś książkę”.

<sup>720</sup> „A brunette Dorothy Malone seduces the hero in what must surely be record time”; Pauline Kael, *5001 Nights at the Movies*, Henry Holt and Company, New York 1991, s. 71.

informacji jest poważna, eksponuje własną inteligencję i spostrzegawczość, wywołując aprobowany komentarz detektywa, że „mogłaby być prawdziwym gliną”. Gdy po chwili jej zadaniem jest uwiedzenie bohatera, zdejmuje okulary i rozpuszcza włosy, prowokując jeszcze bardziej pełne podziwu „well, hello”<sup>721</sup>.

Prawie każdy z bohaterów należących do „kolekcji wyrafinowanych potworów”<sup>722</sup> nieustająco kłamie, odgrywa role, a nawet całe przedstawienia, które mają zmylić detektywa, sprowadzić go z drogi prowadzącej do rozwiązania i podsunąć mu fałszywe tropy. Jedyne w pewnym sensie uczciwe postaci zostają wprowadzone w scenach otwierających. Carmen i jej ojciec są jednak ukazani przewrotnie. Carmen nie udaje, ponieważ jest do tego niezdolna – w filmie na jej przypadłość, oprócz sugestywnej i podkreślającej infantylność postaci gry Marthy Vickers<sup>723</sup>, wskazują (nieobecne w książce) słowa Marlowe’a: „Próbowała mi usiąść na kolanach, mimo że stałem”. Postać wegetującego w oranżerii generała jest natomiast namacalnym odzwierciedleniem wszystkich powieściowych opisów tego bohatera, co szczególnie widać w kontraście między schorowanym i zmarzniętym Sternwoodem a energicznym i pocącym się Marlowe’em.

W świecie czarnego kryminału kontakty między ludźmi przesiąknięte są nieufnością, podejrzliwością i niedowierzaniem, wykreowanymi też poprzez dominację scen rozgrywających się w nocy oraz ciągle padający, rześisty deszcz, dający tu efekt nie tyle wrogości (jak u Chandlera) lecz poczucia klaustrofobii w wielkim mieście. Marlowe nie może liczyć na uczciwość żadnej ze spotkanych osób, co potwierdza się zwłaszcza w relacjach z Vivian. Wszystkie kontakty pomiędzy nimi przebiegają według tego samego schematu – bohaterowie kłamią i wzajemnie się uwodzą, aby po chwili zedrzyć maski, co zostaje oddane w dynamicznej i wyrazistej grze aktorów, zwłaszcza błyskawicznej wymianie zdań. Konfrontacje Vivian z Marlowe’em to małe popisy, zawsze demaskowane przez detektywa, dla którego misja okazuje się ważniejsza nawet od możliwości zdobycia urodziwej i chętnej kobiety. Scena w nielegalnym kasynie, w której Vivian śpiewa, zbędna dla toku akcji, nie tylko buduje klimat filmu (oraz gwiazdorską aurę Lauren Bacall), ale przede wszystkim podkreśla stale obecny element gry. Śpiew dla publiczności to przecież także kreacja, blisko

---

<sup>721</sup> Hawks wspominał, że ta dramatycznie zbędna sytuacja została nakręcona tylko dlatego, że Dorothy Malone „Tak cholernie dobrze wyglądała”. Scena stała się jednak dla niego kolejnym dowodem, że „Jeśli się zrobi [...] coś zabawnego, publiczność da się temu ponieść”; por.: *Raymond Chandler. A Literary Reference*, op. cit., s. 141.

<sup>722</sup> Pauline Kael, *5001 Nights at the Movies*, op. cit., s. 71.

<sup>723</sup> Większość scen z aktorką została wycięta, ponieważ jej wysoko oceniany występ mógł odwrócić uwagę od roli Bacall, o czym pisał sam Chandler: „Dziewczyna, która grała siostrę-nimfomankę była tak dobra, że całkowicie przyćmiła pannę Bacall. Więc tak przycięli film, żeby usunąć jej najlepsze sceny”; Raymond Chandler, list do Hamisha Hamiltona (30 maja 1949), [w:] *Selected Letters of Raymond Chandler*, op. cit., s. 75.

spokrewniona z aktorstwem, które pojawia się w dalszej części tej samej sekwencji. Przy stole do ruletki Vivian i Eddie Mars usilnie starają się przekonać Marlowe'a, że nic ich ze sobą nie łączy. Ona wygrywa dużą sumę (w jego kasynie i za jego cichym przyzwoleniem), którą gangster chce odzyskać. Wysła więc człowieka, aby za pomocą rewolweru odebrał pieniądze – wykorzystany już rekwizyt. Jest to jednak tylko kolejne przedstawienie zaaranżowane na użytek Marlowe'a, który demaskuje grę, ratując Vivian z opresji. Bohaterka usiłuje zmylić i uwieść detektywa, nie jest jednak prawdziwą *femme fatale* – jedynie udaje, oszukuje bohatera i przyzwyczajoną do określonej konwencji publiczność. W finale Vivian całkowicie zdaje się na mężczyznę, i na zadane przez niego pytanie, „Czy coś z tobą nie tak?“, odpowiada: „Nic, czemu nie mógłbyś zaradzić”.

Optymizm zakończenia jest jednak pozorny. Wprawdzie – zgodnie z wymogami klasycznej narracji – bohater zdobywa dziewczynę, jednak zamknięcie wątku kryminalnego rodzi wątpliwości. Po raz kolejny sugeruje wieloznaczność fabuły i – tak jak w wielu innych dziełach *noir* – okazuje się ironicznym happy endem. Zwieńczenie filmu, w którym morderca uniknąłby kary, a zagadka nie znalazłaby wyjaśnienia, nie było możliwe w Hollywood doby Kodeksu Haysa. Jednoznacznie pozytywne rozwiązanie nie pasowało jednak ani do *hard-boiled fiction*, ani do koncepcji świata przedstawionego – pełnego sprzeczności, przesiąkniętego zbrodnią i kłamstwem. Dlatego finał *Wielkiego snu* w przewrotny sposób stanowi podsumowanie wszystkich wcześniejszych oszustw. Ślady i sytuacja wskazują, że winna może być Vivian, do czego zresztą sama się przyznaje. Marlowe jednak po raz kolejny jej nie wierzy. Nie ma przecież gwarancji, że akurat tym razem mówi ona prawdę. Nawet jeśli nie ma całkowitej pewności, że jej nie mówi, to wszelka wina musiała zostać odsunięta od tej postaci. Już w punkcie wyjścia było bowiem wiadomo, że bohaterowie grani przez Bogarta i Bacall – słynną hollywoodzką parę, która zdobyła popularność wcześniejszym filmem Hawksa, *Mieć i nie mieć* (*To Have and Have Not*, 1944) – muszą być razem, detektyw zaś nie mógł związać się ze sprawczynią zbrodni i nie oddać jej w ręce policji. Równie dobrze można więc obarczyć morderstwem Eddiego Marsa, przypuszczalnie podejrzewającego żonę o romans z Reganem. Zakończenie sugeruje, że to właśnie Mars odpowiada za zabójstwo, w dodatku w dramatycznym finale ginie przypadkową śmiercią z rąk własnych ludzi. Zanim to jednak nastąpi, a nawet zanim Mars zostanie oskarżony, z ust Marlowe'a pada sugestia trzeciego sprawcy: „To Carmen. Jak to się stało Eddie? Carmen lubiła Regana, a on... on wolał twoją żonę, a Carmen nie cierpi jak się jej odmawia”. Młodsza siostra zastrzeliła Regana w zemście za odrzucenie jej zalotów, a Mars pomógł ukryć ciało, by potem szantażować jej rodzinę. Takie wyjaśnienie – zgodne z finałem powieści Chandlera i pierwszą

wersją scenariusza, zakwestionowaną przez cenzurę – podaje sam Marlowe, po to, by po chwili oskarżyć Eddiego (choć – co istotne – nie wprost). Z jednej strony następuje więc rozwikłanie zagadki, wskazanie i ukaranie winnego. Z drugiej – śmierć gangstera jest przypadkowa (ginie niejako z własnej ręki – to on wydał polecenie, aby strzelać), a nie wymierzona przez prawo. W dodatku Mars zostaje sprawcą na drodze eliminacji dokonanej na podstawie przesłanek, które nie wynikają z fabuły. Widz zostaje więc pozostawiony z trzema podejrzanymi i słowami Marlowe’a: „Jeszcze nie wiem, co powiem policji, ale musi to być bliskie prawdy”.

Każda z wersji jest możliwa i mimo że detektyw wybiera jedną z nich, nie oznacza to bynajmniej, że właśnie ta jest właściwa. W finale Marlowe w pewnym sensie kapituluje przed światem, którego naturę, choć niechętnie, głęboko przeniknął. Jego istotę stanowi prawda ukryta tak szczelnie, że nie można do niej dotrzeć. Nawet jej namiastka, wynikająca z ironicznego zakończenia, jest bezwartościowa. Wycofanie filmowego Marlowe’a polega więc na rezygnacji z respektowania faktów, które uważa za rzeczywiste. Nie świadczy to jednak o jego nieuczciwości, ale o tym, że w absurdalnym świecie chaosu pozostał wierny temu, co w nim trwałe – honorowi, wykreowanemu przez siebie porządkowi i kodeksowi moralnemu. Carmen jest chora, należy poddać ją leczeniu, a nie karze. Eddie to gangster, jedna z wielu szarych eminencji świata przestępczego. Nawet jeśli jego śmierć nie była moralną konsekwencją zastrzelenia Regana, to jednak miał on na sumieniu inne zbrodnie i zleczone morderstwa. O kształcie rzeczywistości stanowią ludzie tacy jak on, a nie Carmen – jej wytwór i ofiara. U kresu podróży, w której przewodnikiem był Philip Marlowe, nie trzeba się zastanawiać, które z licznych morderstw zostało wyjaśnione, ani która z możliwych wersji zabójstwa Regana jest rzeczywista. Ważne jest, że detektyw nie doświadcza stabilności i pewności płynącej z prawdy. Mimo że poznaje naturę mrocznego, pełnego sprzeczności i absurdu świata, nigdy nie dotrze do skrywanych przez niego sekretów – może rozwiązać zagadkę, lecz nie tajemnicę, na zawsze pozostającą czymś nieogarniętym.

### ***Wspaniały dublon i The Unseen***

Znacznym ustępstwem na rzecz konwencjonalnej narracji, pozbawionym jakichkolwiek prób eksperymentu i wewnętrznych napięć, jest *Wspaniały dublon*, który wszedł na ekrany cztery miesiące po premierze *Tajemnicy jeziora*. Mimo że zrealizowany w duchu i stylu *noir*, szczególnie zauważalnym w sposobie filmowania rezydencji pani Murdock (Florence Bates) i starannie dobranym *mise-en-scène*, wielu krytyków uważa, że jest jedną ze słabszych

adaptacji prozy Chandlera i obrazem gorszym niż *Czas na zabójstwo*, film powstały dwa lata wcześniej w tej samej wytwórni (Twentieth Century Fox)<sup>724</sup>. Sam Chandler był więcej niż sceptyczny, choć w pewnych kwestiach może zbyt surowy. Pisał, że:

„*Wspaniały dublon* jest zdecydowanie zły: słabe aktorstwo, słaba reżyseria, nędzny scenariusz. Ta akurat powieść powinna być podstawą najlepszego filmu. Może namieszałem w fabule, ale jest tam historia. [...]. <<Wysokie okno>>, ze wszystkimi swoimi wadami, jest czymś znacznie więcej, niż twardy, wystylizowany kryminał”<sup>725</sup>.

Chandler niewątpliwie miał rację co do potencjału książki, ale jednak obraz – przewidziany jako druga część podwójnych seansów, średniometrażowy film klasy B – wymagał daleko idących uproszczeń fabuły i pozytywnego rozwiązania obu wątków. Prowadzi ono zarówno do zgodnego z Kodeksem Haysa ukarania pani Murdock i Lesliego (Conrad Janis), jak i romansu bardzo chłopięcego Marlowe’a (George Montgomery<sup>726</sup>) z Merle Davies (Nancy Guild). W związku z tym film Johna Brahma nie różni się bardzo od produkcji seryjnych, choć do *noir* zbliża go szereg zabiegów, takich jak nietypowe kąty ustawienia kamery, monumentalizujące i deformujące zbliżenia twarzy, oświetlenie – przygaszone lub celowo zbyt intensywne – oraz miejska sceneria rozjaśniana migającymi neonami, rzeczywiście oddająca brud świata przedstawionego i unaoczniająca zarówno ascetyzm biura detektywa, jak i ruinę, w którą przemieniło się Bunker Hill<sup>727</sup>. Kilkakrotnie powtarzanym zabiegiem, oprócz nader dynamicznej pracy kamery, jest wprowadzenie w kadr jakiegoś przedmiotu – na przykład kapelusza – który zajmuje jego większą część i zniekształca oraz rozdziela pozostałe zawarte w nim obiekty lub ludzi, chociażby antagonistów. Autorskim pomysłem jest też ciągła obecność wiatru, poruszającego liśćmi i przedmiotami oraz wprawiającego w ruch wszechobecne cienie<sup>728</sup>. W ekspozycji Marlowe komentuje go w sposób kojarzący się z frazami otwierającymi „Gorący wiatr”: „Nienawidzę

---

<sup>724</sup> Por. Al Clark, *Chandler in Hollywood*, op. cit., s. 123.

<sup>725</sup> Raymond Chandler, List do James Sandoe (8 marca 1947) [w:] *Selected Letters of Raymond Chandler*, 89.

<sup>726</sup> George Montgomery to najmłodszy aktor grający rolę Marlowe’a w filmie kinowym (miał wówczas trzydzieści jeden lat). Znajduje to odbicie w dialogu, gdy pani Murdock mówi: „Szczerze powiedziawszy, spodziewałam się kogoś starszego i inteligentniej wyglądającego”, na co Marlowe odpowiada: „Dziś jestem w przebraniu”.

<sup>727</sup> Autorem zdjęć był debiutujący Lloyd Ahern, który pracował później m.in. przy *Krzyku miasta* (*Cry of the City*, 1948, reż. Robert Siodmack).

<sup>728</sup> John Brahm (wł. Hans Brahm) był emigrantem z Niemiec, w latach trzydziestych reżyserem teatralnym w Republice Weimarskiej, gdzie był też świadkiem narodzin ekspresjonizmu filmowego; zadebiutował jednak dopiero w Stanach Zjednoczonych w 1936 roku, remake’em *Złamanej lilii* Dawida W. Griffitha (*Broken Blossom*, 1914), pod tym samym tytułem. Później realizował „gotyckie” thrillery – np. *The Lodger* (1944) i *Hangover Square* (1945) – filmy *noir*, m.in. *The Locket* (1946).

letnich wiatrów. Przychodzą niespodziewanie znad pustyni Mojave i potem przez tydzień czuję w ustach smak piasku”. Na ścieżce dźwiękowej, w tle, nieustannie słychać niepokojący szelest podmuchów – podobnie jest w *Błękitnej Dalii* i *Wielkim śnie*, gdzie z kolei dominują obraz i dźwięk ulewy. Interesujące we *Wspaniałym dublonie* okazuje się także wprowadzenie autotematyzmu i to podwójnego. Zbrodnia pani Murdock jest tu bowiem utrwalona nie na fotografii, lecz na taśmie filmowej i zostaje zdemaskowana podczas projekcji. Człowiekiem, który ją nagrał, czyli szantażystą Vannierem (Fritz Kortner<sup>729</sup>) jest operator, emigrant z Niemiec, w zamian za milczenie pragnący tytułowego Dublonu Brashera. Postać ta niewątpliwie była wzorowana na panu Cairo (Peter Lorre) z *Sokoła maltańskiego*, co nadaje samej monecie status fetyszyzowanego przedmiotu pożądania i wzmacnia atmosferę perwersji. O tym porównaniu decyduje scena, w której Vannier usiłuje odebrać dublon Marlowe’owi; jest ona bliźniacza w stosunku do próby uzyskania przez Cairo informacji o statuetce sokoła. Również opis monety, dokonany przez numizmatyka Elishę Morningstara – „Ma ona romantyczną historię pełną przemocy (...) przynajmniej siedmiu z jej właścicieli znalazło bolesny, gwałtowny koniec” – przywołuje na myśl opowieść Gutmana (Sidney Greenstreet) o sokole. Z kolei sekwencja otwierająca – przybycie Marlowe’a do posiadłości w Pasadenie, wystrój rezydencji i pierwszy kontakt z panią Murdock – była wyraźnie inspirowana *Wielkim snem* Hawksa, na co wskazują przede wszystkim podobieństwa w *mise-en-scène*.

Efekt deformacji i wynaturzenia świata przynoszą również charakterystyczni aktorzy obsadzeni w rolach drugoplanowych: Morningstara (Houseley Stevenson) i Eddiego Prue (Alfred Linder – również emigrant z Niemiec), których brzydkie, powykrzywiane twarze często ukazywane są w zbliżeniach. Filmowiec Vannier pojawia się tu w roli czarnego charakteru, jednak z drugiej strony, to właśnie on utrwala nie tylko prawdę o śmierci Murdocka zabitego przez żonę, ale także rzeczywisty obraz świata przesiąkniętego zbrodnią, chciwością i egoizmem. Co więcej, sama taśma też pierwotnie pokazuje kłamstwo – dopiero po wykadrowaniu i na zbliżeniu widać, kto wypchnął mężczyznę z wysokiego okna. Jedyną osobą dostrzegającą prawdę, jest Marlowe, który w ten sposób jeszcze raz ustanawia samego siebie jako postać dominującą, widzącą i rozumiejącą więcej. Mimo konwencjonalności filmu oraz nietrafionego wyboru aktora<sup>730</sup> wskazuje na uprzywilejowaną pozycję subiektywnego

---

<sup>729</sup> Fritz Kortner również był emigrantem związanym z kinem niemieckim lat dwudziestych i trzydziestych; znanym, m.in. z *Cieni* (*Schatten - Eine nächtliche Halluzination*, 1923, reż. Arthur Robison), *Ręk Orlaka* (*Orlacs Hände*, 1924, reż. Robert Wiene), *Puszki Pandory* (*Die Büchse der Pandora*, 1929, reż. Georg W. Pabst).

<sup>730</sup> Scenarzystka, Dorothy Hannah, słusznie stwierdziła, że „Montgomery był delikatnym i przemitym człowiekiem, ale nie nadawał się do tej roli. Miał cały urok prywatnego detektywa i nic z jego siły”; sam

spojrzenia protagonisty w tego rodzaju narracji (czyli prowadzonej z męskiego punktu widzenia, pierwszoosobowej i autorytatywnej).

Na osobną uwagę, także w kontekście *noir*, zasługuje postać Merle. Gdyby – zarówno w książce, jak i filmie – to ona została postawiona w centrum wydarzeń, a całą historię opowiedziano z jej punktu widzenia, rezultatem byłaby fabuła przynależąca do jednej z odmian czarnego kryminału, czyli serii gotyckiej<sup>731</sup>. Zgodnie z nazwą nawiązywała ona wizualnie – akcja toczy się zazwyczaj w mrocznych domostwach lub wręcz zamkach – i tematycznie (układ niewinna ofiara – łotr gotycki) do romansów grozy. W tak zwanych *paranoid women movies*<sup>732</sup> to kobiety były protagonistkami stanowiącymi oś akcji, a nawet prowadziły narrację pierwszoosobową (albo to ich perspektywa była nadrzędna). W serii gotyckiej zabieg oddania głosu kobietom został jednak zastosowany przede wszystkim po to, aby wzbudzić – w nich i widzach – podejrzenia choroby psychicznej, w najlepszym razie niezrównoważenia, co z kolei powoduje bagatelizowanie ich przez inne postaci i wzmacnia poczucie lęku. W takich obrazach bohaterka podlega manipulacji i jest celowo wpychana w objęcia szaleństwa, miewa chwile załamania oraz cierpi na czasowe utraty pamięci. Filmy z tego nurtu nie bywają jednak studium choroby umysłowej. Niebezpieczeństwo zawsze bowiem przychodzi z zewnątrz, zagrażając nie tylko życiu bohaterki, ale też całej jej tożsamości i psychicznej integralności. Zwłaszcza gdy zaczyna ona wierzyć w zewnętrzne sygnały – intrygi i podszepty innych – sugerujące jej, że popada w obłąd. Tak dzieje się chociażby w *Na imię mi Julia Ross* (*My Name is Julia Ross*, 1945, reż. Joseph H. Lewis), *Sekrecie za drzwiami* (*Secret Beyond the Door*, 1947, reż. Fritz Lang), *Dwóch paniach Carroll* (*The Two Mrs. Carroll*, 1947, reż. Peter Godfrey), *Domu na Telegraph Hill* (*The House on Telegraph Hill*, 1951, reż. Robert Wise) i – do pewnego stopnia – w *Przepraszam, pomyłka*, gdzie zwielokrotniono także kwestie narracyjne, wprowadzając retrospekcje w retrospekcjach. W tę strukturę, zakładającą też pojawienie się mężczyzny, który obroni bohaterkę przed groźnymi dla niej siłami, poniekąd wpisują się więc „Wysokie okno” i – nawet bardziej – *Wspaniały dublon*. W filmie bowiem pani Murdock wmawia Merle popełnienie wszystkich zbrodni będących elementami fabuły, a nie tylko jednej z przedakcji, jak w książce. Detektyw zostaje natomiast obsadzony w roli romantycznego wyzwoliciela,

---

Mongomery przyznawał, że wolałby zagrać tę rolę w późniejszym wieku; Za: Al Clark, *Raymond Chandler in Hollywood*, op. cit., s. 125.

<sup>731</sup> Należące do niej filmy są rozpatrywane jako *noir* między innymi w *Film Noir. The Encyclopedia* op. cit.

<sup>732</sup> Inną funkcjonującą nazwą dla tego rodzaju filmu jest *gaslight melodrama* (termin stosowany np. przez Gene’a D. Philipsa w *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, op. cit.); Al Clark wprowadza określenie *gaslit thriller*, które ma szersze znaczenie i obejmuje „wiktoriańsko-gotyckie” kryminały – jest stosowane niezależnie od płci protagonisty/protagonistki; Al Clark, *Raymond Chandler in Hollywood*, op. cit.

rycerza, który nie tylko ratuje Merle przed knowaniami chlebodawczyni, ale ma także terapeutyczny wpływ na jej neurozy, co było częstym motywem *paranoid women movies*, obecnym między innymi w *Gasnącym płomieniu* (*Gaslight*, 1944, reż. George Cukor), *Mrocznych wodach* (*Dark Waters*, 1944, reż. André De Toth) i *Krętych schodach* (*The Spiral Staircase*, 1945, reż. Robert Siodmak). Na samym początku filmu Marlowe stwierdza, że „Przyjmuje obie sprawy – pani Murdock i Merle”, ponieważ dziewczyna przyznaje, że „Nie lubi, gdy mężczyźni ją dotykają”. Zaraz dodaje jednak zachęcająco, że „Nie ma nic przeciwko przezwycięzeniu tej fobii”, a w finale detektyw stwierdza: „Mam przeczucie, że zakończysz terapię z wyróżnieniem”.

Mimo że, ze względu na centralną rolę Marlowe’a i jego punktu widzenia, *Wspaniałego dublonu* nie można zaliczyć do serii *paranoid women movies*, uwagę zwraca pewne pokrewieństwo z *The Unseen*, innym filmem związanym z nazwiskiem Chandlera. Był to obraz bezsprzecznie należący już do serii gotyckiej, którego scenariusz – na podstawie powieści Ethel Liny White<sup>733</sup> pod wiele mówiącym tytułem: „Her Heart In Her Throat”<sup>734</sup> (1942) – napisał Chandler (wraz z Hagar Wilde<sup>735</sup>). *The Unseen* powstał w konsekwencji wielkiego sukcesu *The Uninvited* (1944), poprzedniego filmu Lewisa Allena<sup>736</sup>, również przynależącego do tej odmiany *noir* (tu pojawia się nawet motyw sił ponadnaturalnych) i opartego na powieści Dorothy Macardle<sup>737</sup>. W obu filmach w głównych rolach udręczonych i prześladowanych heroin występowała zresztą ta sama aktorka, Gail Russel, choć w *The Unseen* była bardziej zdecydowana i nie wpisywała się w figurę całkowicie bezwolnej, niewinnej ofiary. W drugim obrazie grała Elizabeth Howard, nową guwernantkę Ellen (Nona Griffith) i Barnaby (Richard Lyon), dzieci Davida Fieldinga (Joel McCrea), którego żona zmarła w – jak się sugeruje – niejasnych okolicznościach. Intryga obejmuje pusty i mroczny dom w sąsiedztwie, odwiedzany przez tajemniczego mordercę manipulującego Barnabym, a podejrzenie pada oczywiście na Fieldinga. Fabuła *The Unseen* podąża tropem zapoczątkowanym w literaturze jeszcze przez Charlotte Brontë w „Dziwnych losach Jane Eyre” (1847)<sup>738</sup>. W związku z tym Elizabeth jest wprawdzie kobietą odbierającą niepokojące

---

<sup>733</sup> Autorka powieści *The Wheel Spins* (1936), na której podstawie powstał film *Starsza pani znika* (*The Lady Vanishes*, 1938, reż. Alfred Hitchcock).

<sup>734</sup> Czyli: *Jej serce w jej gardle*; jest to tytuł amerykański, w Anglii brzmiał on *Midnight House*.

<sup>735</sup> Autorka scenariusza m.in. do *Drapieżnego maleństwa* (*Bringing Up Baby*, 1938, reż. Howard Hawks).

<sup>736</sup> Film ten wyprodukował Charlesa Brackett, który wcześniej odmówił pracy nad scenariuszem *Podwójnego ubezpieczenia*, stając się jedną z przyczyn, dla których Chandler w ogóle znalazł się w Hollywood.

<sup>737</sup> Dorothy Macardle, *Uneasy Freehold* (1942).

<sup>738</sup> Film *Jane Eyre* z 1944 roku (reż. Robert Stevenson) także jest zaliczany do serii gotyckiej *film noir*, m.in. przez Helen Hanson w *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, I. B. Tauris, London-New York 2007.

sygnały z otoczenia – gdy przyjeżdża, ktoś mówi jej: „Jesteś ładna. Poprzednia [guwernantka] też była ładna” – i momentami wątpiącą w status otaczającej ją rzeczywistości, lecz aktywnie dążącą do poznania prawdy oraz ocalenia od oskarżeń gburowatego, lecz w głębi serca dobrego i szlachetnego pracodawcy. Obraz eksploatuje także inny charakterystyczny wątek znany z tradycji powieści grozy (bądź stylizowanych na takie, jak „W kleszczach lęku” Henry’ego Jamesa, 1898), czyli motyw „niesamowitych” dzieci, które niosą zagrożenie dla głównej bohaterki lub same są w niebezpieczeństwie, manipulowane przez złoczyńców i wykorzystywane do niecznych celów – tak jak w *The Unseen*.

W filmie nie wykorzystano jednak wszystkich możliwości związanych z oddaniem narracji bądź dominującego punktu widzenia kobiecie, a dostrzeganych w lepszych reprezentantach serii gotyckiej. Obraz – w mniej udolny sposób – zbliża się raczej do *Podwójnego ubezpieczenia*, ponieważ w zaproponowanym przez Chandlera finale okazuje się, że osią intrygi jest kobieta, która namówiła swego kochanka do zbrodni dla pieniędzy, by potem go oszukać i tym samym wywołać w nim pragnienie zemsty po latach. Jednocześnie jednak pojawiają się tu także makabryczne pomysły wynikające ze wspomnianych konwencji opowieści grozy, jak chociażby postać Ellen, która przechowuje wycinki dotyczące morderstwa popełnionego na Salem Street pomiędzy zdjęciami Królowy Śnieżki, oraz Barnaby, komunikującego się z podejrzanym człowiekiem za pomocą pluszowego słonia kładzionego na parapecie okna i oświetlanego w sposób nadający zwykłej zabawce wygląd niepokojący i dziwaczny. Ojciec Ellen i Barnaby, przypatrując się ich twarzom widocznym zza bariery przy schodach, stwierdza: „Tam jest ich miejsce. Za kratami?”. Świat rodzeństwa zostaje pomieszany z naprawdę groźną i okrutną rzeczywistością dorosłych, ujawniając też mroczny aspekt przekazów skierowanych do dzieci (takich jak baśnie) i zaskakujące opiekunów wymysły ich wyobraźni. *The Unseen* pozostaje jednak przede wszystkim poprawnie odrobioną, niskobudżetową produkcją i nie może się równać z większością ani *film noir*, ani obrazów z serii *paranoid women movies*, w tym z *The Uninvited*. Niewątpliwie jednak – przede wszystkim dzięki mrocznej tonacji, oświetleniu w niskim kluczu i typowej dla *film noir* pracy kamery<sup>739</sup> – nadal ma w sobie wiele z wiktoriańskiego uroku, a nawet gotyckiego suspense. Należy jednak wspomnieć, że nazwisko Chandlera pojawiło się dopiero w szóstej wersji scenariusza (pierwotnie zatytułowanego *Fear*, czyli *Strach*; tytuł zmieniono, by wywołać skojarzenia z *The Uninvited*), gdy odpowiedzialna za całość Hagar Wilde

---

<sup>739</sup> Autorem zdjęć był John Seitz, częsty współpracownik Billy’ego Wildera, który wcześniej pracował przy *Podwójnym ubezpieczeniu* a później realizował zdjęcia do innych *film noir*, m.in. *Wielkiego zegara* (*The Big Clock*, 1948, reż. John Farrow) i *Noc ma tysiąc oczu* (*The Night Has a Thousand Eyes*, 1948, reż. John Farrow).

zachorowała i nie była w stanie napisać zakończenia. Głównym wkładem Chandlera był właśnie finał i doszlifowanie dialogów. Jak jednak wspominał Lewis Allen, „Chandler przepisał *The Unseen*. Anglicy lepiej sobie radzili z atmosferą grozy niż Amerykanie, więc Ray – ze swym anglofilskim nastawieniem – rozumiał wiążące się z tym potrzeby. Jego krytyka Hagar Wilde dotyczyła tego, że scenariusz nie był dość angielski”<sup>740</sup>.

Szczególnie istotny we wszystkich wspomnianych filmach, w których wprowadzono pierwszoosobową narrację, jest głos bohatera, odnoszący się do jego „ja” i podkreślający rolę tego, co indywidualne i osobiste. Nawet we *Wspaniałym dublonie* już w jednej z pierwszych kwestii Marlowe zauważa, że wielokrotnie miał okazję przekonać się „Jak często słuch oszukuje wzrok”. Twórcy zwracają uwagę na rolę subiektywnego postrzegania i „własnej” prawdy – oraz prób manipulowania nią – w opozycji do zbiorowości, wartości społecznych i kolektywnych. Ustępstwami wobec nich było przecież stosowanie reguł panujących w głównym nurcie kina gatunkowego. Taką rolę objaśniającego świat silnego „ja”, decydującego o tym, co złe i dobre, przez które przefiltrowana zostaje rzeczywistość, podkreśla zestawienie z innym modelem narracji pierwszoosobowej stosowanym w *film noir*. Jak zauważa Frank Krutnik, wielogłosowość i dodatkowa fragmentaryzacja i tak nielinarnej narracji wskazują na rozbitcie osobowości protagonisty, zarówno ze względu na jego indywidualną słabość, jak i na – zawsze podskórnie obecny w czarnych kryminałach – kryzys określonego, patriarchalnego modelu męskości. W *Zabójcach* i *Człowieku z przeszłością* bohaterom odebrany zostaje nie tylko głos ale przede wszystkim kontrola nad wydarzeniami i narracją. Po śmierci Szweda (Burt Lancaster) jego przeszłość jest odtwarzana na podstawie relacji wielu postaci, Jeff z kolei dzieli swój punkt widzenia ze spojrzeniem obiektywnej, demaskującej go kamery. Bohaterowie nie panują już własnym losem, ani nad innymi bohaterami (zwłaszcza kobietami). Podobieństwa formuły tych filmów z koncepcją *Obywatela Kane’a* są zatem jedynie zewnętrzne, inne jest bowiem znaczenie zastosowanego zabiegu wielogłosowości. W filmie Wellesa ma on przede wszystkim podkreślić niemożność poznania prawdy o innym człowieku – w finałowej scenie wyjawienie największej tajemnicy pozostawiono obiektywnej kamerze, która niezapośrednicza spojrzenia żadnego z bohaterów.

---

<sup>740</sup> Za: Al Clark, *Raymond Chandler in Hollywood*, op. cit., s. 59.

## Wpływ wojny – *Błękitna Dalia*

Refleksją nad kryzysem amerykańskich wartości w konfrontacji ze złem świata, jest również – przynajmniej w zamierzeniu – *Błękitna Dalia* George’a Marshalla, zrealizowana na podstawie jedyne go oryginalnego scenariusza Chandlera. Jak wspomniałam, koncepcja ta została w dużej mierze zniweczona przez cenzurę związaną z wojną, jednak przebieg fabuły pozwala na potraktowanie finałowego i wymuszonego zwrotu akcji w kategoriach ironicznego happy endu. Projekt pod tytułem *Błękitna Dalia*, udokumentowany pomysł Chandlera, okoliczności powstania filmu i geneza wprowadzonych zmian sprawiają, że obraz ten warto rozważać mając na uwadze przede wszystkim kontekst wojenny. Dla wytwórni Universal, która miała podpisany kontrakt z Alanem Laddem, w tamtym czasie jedną z najlepiej opłacanych i najsłynniejszych gwiazd Hollywood, niewątpliwym priorytetem była grana przez niego postać, porucznik marynarki Johnny Morrison, dopiero co zwolniony z wojska weteran. Równie istotne były relacje Johnny’ego z Joyce Harwood odtwarzaną przez Veronicę Lake – wielokrotną i ulubioną partnerkę Ladda. W scenariuszu i gotowym filmie widać jednak wyraźnie, że – jak zwykle u Chandlera – pretekstowa fabuła ma służyć czemuś innemu. Tutaj celem – do pewnego stopnia nawet zrealizowanym – zdaje się być właśnie temat wojenny. To wokół niego pierwotnie miała zostać zorganizowana intryga kryminalna związana z zabójstwem Helen (Doris Dowling), zepsutej, ale i nieszczęśliwej żony Johnny’ego. Fabuła jest raczej prosta – wiele postaci miało powód i sposobność by uśmiercić kobietę, a głównym podejrzanym zostaje mąż, w toku akcji próbujący uciec, a potem oczyścić się z zarzutów. Motywem Johnny’ego jest niewierność żony, ponoszącej dodatkowo winę za śmierć ich synka; dla Joyce – romans Helen z jej mężem, Eddiem (Howard Da Silva); dla Eddiego – odkrycie przez Helen sekretu z jego przeszłości. Głównym podejrzanym – początkowo dla widzów, których horyzont poinformowania jest szerszy niż pozostałych postaci (ze względu na narrację trzecioosobową) – okazuje się jednak Buzz (William Bendix). Jest on bohaterem, który do pewnego stopnia podziela los Szweda z *Zabójców* i Jeffa z *Człowieka z przeszłością*, ponieważ – tracąc kontrolę nad pamięcią – przestaje panować nad własnym losem. Wiele wskazuje na to, że właśnie wojenny towarzysz Johnny’ego był dla Chandlera postacią priorytetową. Buzz cierpi bowiem na zespół szoku pourazowego, został także ciężko raniony, w wyniku czego ma w głowie platynową płytkę. Te czynniki, zebrane razem, powodują niekontrolowane ataki przemocy i amnezji jednocześnie, obrazowane w sposób sugerujący jego winę. Mimo że film opowiedziany jest w sposób dość konwencjonalny, również tutaj zastosowano zabieg subiektywizujący, związany

z postacią Buzza. Podobnie jak w wypadku Marlowe'a z *Żegnaj, laleczko*, to, co najgłębiej tajone w podświadomości postaci, a zarazem definiujące świat przedstawiony, ujawnia się poprzez odejście od narracji klasycznej. Tak jak znakiem stanów mentalnych Marlowe'a były zaburzenia obrazu, tak w odniesieniu do Buzza jest to subiektywnie użyty dźwięk. Niepokojąca melodia, słyszana tylko przez bohatera i widzów, nakładająca się na muzykę diegetyczną (jazz, wywołujący u Buzza ataki niepoczytalności), w początkowych scenach zapowiada związane z bohaterem zagrożenie i ogarniającą go pod wpływem impulsu agresję. Potem – ze względu na eliptyczne ukazanie zabójstwa Helen – stanowi psychologicznie przekonującą sugestię, że to on jest sprawcą, lecz tego nie pamięta. Podobne zabiegi były częste w *film noir*, wystarczy wspomnieć Norah (Anne Baxter), bohaterkę *Błękitnej gardenii* (*The Blue Gardenia*, 1953, reż. Fritz Lang), która sądzi, że zamordowała, ponieważ w wyniku amnezji nie potrafi odtworzyć fatalnych wydarzeń, w których uczestniczyła. Odwrotna sytuacja staje się udziałem Martina Blaire'a (Dan Durey'a), postaci z *Czarnego anioła* (*The Black Angel*, 1946, reż. Roy William Neill), która z kolei zabiła, lecz tego nie pamięta z powodu zamroczenia alkoholowego. Warto przypomnieć, że podobną postacią w książce, a zwłaszcza w filmie, jest też Merle Davis, gotowa przyznać się do wielu niepopelnionych przez siebie zbrodni. Wszystkie te przykłady, łącznie z Buzzem, który nie pamięta w ogóle niczego, są z kolei wariacjami na temat motywu niewłaściwego człowieka. Wywiedziony przynajmniej częściowo z egzystencjalizmu, ulubiony motyw między innymi Alfreda Hitchcocka, akcentował przypadkowość i absurd, uwięzienie w niemocy i przeniesienie ciężaru rozwiązywanych dylematów z działań na wybory moralne, często pozostające bez żadnych faktycznych konsekwencji: „Postaci zamknięte w hermetycznym świecie poruszają się powodowane scenariuszem, którego siłą napędową nie jest jednak nieodwracalne działanie tragicznego losu”<sup>741</sup> lecz przypadek; stają w obliczu zamknięcia, poczucia irracjonalności i absolutnej niemożności ucieczki, znajdują się w sytuacji isticznej kafkowskiej i to nawet jeśli wiedzą, o co są oskarżone. Scena, w której Buzz uświadamia sobie, że mógł zabić Helen, podkreśla rolę pamięci, podświadomości oraz – paradoksalnie, biorąc pod uwagę rozchwiany stan umysłu bohatera – rolę skrywającego prawdę wewnętrznego „ja”. W scenie konfrontacji głośna muzyka i widok Joyce obrywającej płatki i liście błękitnej dalii, są impulsem wywołującym u Buzza ciąg skojarzeń, prowadzących do utożsamienia Joyce z Helen i przypomnienia sobie owej feralnej nocy. Rozwiązanie to przywodzi na myśl podobne, zastosowane później w *Nieznanym z pociągu* Hitchcocka według scenariusza Chandlera,

---

<sup>741</sup> Robert G. Porfirio, *Motywy egzystencjalne w hollywoodzkim „czarnym filmie”*, przeł. Piotr Kamiński, „Dialog” Warszawa 1977, nr 5, s. 89.

gdy Bruno Anthony (Richard Walker) prawie kogoś dusi, patrząc jednocześnie na jedną z bohaterek (Patricia Hitchcock), ponieważ przychodzi mu ona na myśl kobietę, którą wcześniej zabił w taki właśnie sposób.

Scena ta, oraz późniejsze przesłuchanie przez policję, gdy Buzz przypomina sobie dalsze szczegóły – ujawniające, że jednak nikogo nie zabił – jest umiejscowiona pod koniec filmu. Pozwala to sądzić, że wymuszona finałowa wolta faktycznie została w tej sytuacji pomyślana jako ironiczny happy end, znajdujący się już poza nawiasem fabuły, ale zadawalający wojskową cenzurę. Staje się to jeszcze wyraźniejsze ze względu na nikłą jakość argumentów przemawiających za niewinnością Buzza. Są to jego zmacone wspomnienia, że jednak opuścił Helen żywą oraz niezwykle celny strzał mający udowodnić, że trafiłby z pistoletu lepiej niż jedynie „w okolicy serca”. Równie pretekstowo rysuje się wina detektywa hotelowego, „Dada” Newella (Will Wright) – tu już w ogóle brak dowodów. Można wręcz odnieść wrażenie, że zirytowany Chandler wybrał sprawcę drogą losowania bądź eliminacji, bez jakiegokolwiek umotywowania wynikającego z fabuły. Być może to, że winnym jest akurat detektyw, było też swego rodzaju wewnętrznym żartem odnoszącym się do opowiadań i powieści Chandlera. Tak naprawdę jednak, cała intryga oraz to, czy Johnny zwiąże się z Joyce i jak rysują się pozostałe wątki, jest nieistotne i poniekąd przypadkowe. Gdyby ich przebieg był inny, nie miałyby to większego znaczenia w odniesieniu do fabularnej osi, jaką miał być wpływ doświadczeń wojennych wypaczających umysł, percepcję i psychikę. Finał sugeruje wprawdzie, że para protagonistów będzie razem – tego zapewne oczekiwali wielbielecy słynnego duetu Ladd-Lake – jednak ich relacja jest raczej chłodna niż namiętna, brak też pocałunku, którym kończą się zarówno *Żegnaj, lalczko*, *Wielki sen*, jak i późniejszy *Wspaniały dublon*. Ważniejsza od klasycznego, mocnego zamknięcia wątku miłosnego, a także możliwa do zrealizowania wydaje się tu partnerska więź i wzajemne porozumienie – przywodzące na myśl relacje Marlowe’a z niektórymi kobietami – co podkreśla Joyce zwracając się do towarzyszy Johnny’ego: „Tak się składa, że ja też się z nim przyjaźnię”.

Pozostali bohaterowie, poza Buzzem, sprawiają wrażenie nieco pozbawionych wyrazu, co tym bardziej koncentruje uwagę na Williamie Bendiksie, wielokrotnie pokazywanym na zbliżeniach, wypełniającym swą zwalistą sylwetką kadr i nadającym Buzzowi rys szaleństwa. Sam Chandler zdawał sobie sprawę że Ladd – mimo sławy i niewątpliwego czaru – nie jest aktorem mogącym dorównać chociażby Bogartowi. W jednym z listów pisał: „Ladd jest twardy, cierpki, niekiedy pełen uroku, ale w końcu taki, jak mały chłopiec wyobraza sobie

twardego mężczyznę”<sup>742</sup>. Błędem byłoby jednak przypisywanie czarnego i pesymistycznego obrazu świata przedstawionego tylko zaburzonemu postrzeganiu Buzza, oznaczonego przez zabieg subiektywizacji dźwięku. Kalifornia w *Błękitnej Dalii* jest istic Chandlerowska: mroczna i spowita strugami deszczu. Kilka scen toczy się w Santa Monica – w książkach zakamufLOWANYM jako Bay City, symbol korupcji – i są to także momenty najbardziej przypominające ponury nastrój prozy Chandlera, przesiąknięte podstępem, szantażem i zdradą. W jednym z pierwszych ujęć zostaje pokazana nazwa Hollywood, widniejąca na autobusie, którym do miasta przyjeżdżają z koszar trzech bohaterowie, Johnny, Buzz i George (Hugh Beaumont). Przybywają do świata, w którym rządzi kłamstwo i egoizm, a oba te elementy skupia w sobie niewierna żona, Helen, która po spowodowaniu śmierci dziecka znajduje zapomnienie w alkoholu, przyjęciach i mężczyznach. Nienaganny moralnie Johnny, mężny bohater wojenny, funkcjonuje w całkowitej opozycji do jej świata i przypomina nie tylko o tym wszystkim, co straciła, ale także czemu zapewne nie potrafiła – i nie chciała – sprostać wcześniej. Pod pewnymi względami Helen przypomina *femme fatale* z innych czarnych kryminałów, dążące do osobistej wolności i niemieszczące się w ciasnych ramach wyznaczonych im przez społeczeństwo. Jedna z kwestii, które wypowiada bohaterka, brzmi:

„Tak się składa, że piję co chcę, z kim chcę i kiedy chcę [...]. Wychodzę kiedy mi się podoba i z kim mi się podoba. Taka już jestem [...] wcześniej robiłam pranie i nigdzie nie chodziłam, bo miałam pod opieką dziecko. Teraz już nie mam dziecka”.

Najważniejsza różnica polega na tym, że ją – postać drugoplanową, będącą przede wszystkim katalizatorem akcji – symboliczna kara za macierzyńską nieczułość i odstępstwo od roli płciowej spotyka wcześniej, uruchamiając ciąg zdarzeń właściwej fabuły.

Dowodem, że świat z którego wracają bohaterowie – front na Pacyfiku – wcale nie był lepszy, jest postać Buzza, nie tylko chorego i zagubionego, ale także przepelnionego pozornie nieuzasadnioną agresją i skłonnością do przemocy. Trzej weterani poddani są stygmatyzującemu wpływowi wojny, doświadczają poczucia straty – najwyraźniejszej w wypadku Johnny’ego – i nie potrafią odnaleźć się na nowo w świecie. Przykładem na rozbicie tożsamości, poza wyrazistą egzemplifikacją w postaci Buzza, jest kilka scen, w których Joyce zgaduje nazwisko nowopoznanego mężczyzny. Joyce wnioskuje na podstawie inicjałów: J. M., a Johnny komentuje kolejne wersje i kojarzące mu się z nimi osobowości, by w końcu podać jeszcze inną, ale wciąż fałszywą. Poczucia obcości doświadczą nawet najmniej ważny

---

<sup>742</sup> Raymond Chandler, List do Hamisha Hamiltona (21.03.1949) [w:] *Mówi Chandler*, dz. cyt., s. 264.

z trójki bohaterów, George, który pozornie odnajduje się w nowych realiach. Również on jednak czuje się najbezpieczniej w towarzystwie innych weteranów, z którymi łączy go piętno wojny, unikalne i nieprzekładalne na żadne inne doświadczenie. Dlatego po powrocie wynajmuje on mieszkanie wspólnie z Buzzem. Podobnie jak w powieściach, także w *Błękitnej Dalii* Chandler podkreśla, że jeśli gdzieś można znaleźć spokój i zrozumienie, to tylko w niektórych ludziach. Wskazuje na to, między innymi, dwukrotnie wypowiedziana przez Johnny'ego kwestia skierowana do Joyce: „Každy facet cię już kiedyś widział w swoim życiu. Problemem jest tylko, aby cię odnaleźć”.

### **„Hitchcock film must be all Hitchcock”<sup>743</sup> – *Nieznajomi z pociągu***

Na tak zarysowanym tle związków Chandlera z *film noir* w złotym okresie nurtu i za życia pisarza, problematyczna okazuje się kwestia *Nieznajomych z pociągu*. Wynika to z kilku czynników – w tym nieudanej współpracy Hitchcocka z Chandlerem, a zwłaszcza z wątpliwości, które pisarz żywił w stosunku do oryginału literackiego autorstwa Patricii Highsmith i samej intrygi. Fabuła opierała się na koncepcji zbrodni doskonałej, polegającej na „wymianie” morderstw między protagonistami. Bruno Anthony miałby zabić żonę Guy'a Hainesa (Farley Granger), która nie chce mu dać rozwodu, a Guy – w ramach rewanżu – znieawidzonego ojca Brunu. Problem polega na tym, że tylko psychopatyczny Bruno traktuje swój plan poważnie i realizuje go wbrew woli Guy'a (przynajmniej tej uświadomionej), a co więcej – domaga się, by ten wypełnił swoją część „zobowiązania”. Z notatek Chandlera z tamtego okresu wynika, że dostrzegał on psychologiczne nieprawdopodobieństwo pomysłu, by Guy, biorąc pod uwagę jego charakter i całkowicie przypadkową znajomość z Brunem, zrealizował ten plan, tak jak dzieje się to w książce. Patricia Highsmith często bowiem opierała fabuły swych powieści na obcym Chandlerowi przeświadczeniu, że osobowość człowieka może ulec zasadniczej zmianie pod wpływem całkowicie przygodnego zdarzenia. Wprawdzie w filmie Guy nie popełnia morderstwa, jednak chce wmówić Brunowi, że ma takie intencje. Jak pisał Chandler, który nie przykładął wielkiej wagi do wyjaśniania wszystkich zdarzeń, ale zawsze cenił sensowność motywacji postaci:

---

<sup>743</sup> Raymond Chandler, List do Carla Brandta (11 grudnia 1950) [w:] *Selected Letters of Raymond Chandler*, op. cit., s. 247.

„1. Bardzo przyzwoity i normalny człowiek zgadza się zabić kogoś, kogo nie zna, po to tylko żeby pewien wariat [...] go nie dręczył.

2. Biorąc pod uwagę charakter postaci, widzowie nie uwierzą, że sympatyczny młody człowiek kogokolwiek zabije albo, że w ogóle może mieć taki zamiar.

3. Mimo to sympatyczny młody człowiek musi przekonać Brunona i przynajmniej znaczną część widzów, że to, co ma zrobić jest logicznie uzasadnione i konieczne [...].

4. Młody człowiek, przekonując o tym wszystkim Brunona, musi jednak robić to tak, żeby Bruno nie dał się przekonać bez reszty i żeby został mu cień podejrzenia, że [...] Guy knuje jakiś podstęp.

5. Przez całą scenę (zakładając, że można ją w ten sposób napisać) balansujemy na granicy nonsensu [...] Sama sytuacja jest absurdalna.

6. A może ja sam już zwariowałem?”<sup>744</sup>.

Zupełnie inną, ważniejszą kwestią jest odpowiedź na pytanie, co w filmie jest Hitchcockowskie, a co Chandlerowskie. Nie chodzi tu bynajmniej o trudności w dokładnym określeniu wkładu Chandlera, który przypuszczalnie był nieco większy, niż się powszechnie uważa<sup>745</sup> i niż sądził sam pisarz, narzekający, że: „Hitchcock usunął ze scenariusza prawie każdy ślad pisarstwa [Chandlera]”<sup>746</sup>. Istotne jest raczej to, że wiele z poruszanych w obrazie problemów i zagadnień znalazło miejsce także w twórczości Chandlera. Poczucie moralności i zagrażające jej, obecne w każdym człowieku zło płynące ze świata i innych ludzi; rodzaj tego zła – Bruno jest zdegenerowany i perwersyjny, na co wskazuje jego relacja z matką; choroba, będąca metaforą zepsucia świata; krytyka rzeczywistości, w której egoistyczne potrzeby, takie jak kariera i pieniądze stają się dominującym imperatywem, prowokującym korupcję i szantaż; krytyka bogactwa rodzącego nudę i zblazowanie – żaden z tych tematów, pojawiających się w *Nieznajomych z pociągu*, nie był przecież obcy Chandlerowi. W filmie istotny staje się także motyw utraty kontroli nad sobą i własną wolą, czego przykładem jest zarówno Guy, poddany terrorowi szaleńca, jak i sam Bruno, po raz kolejny przywodząc na myśl Buzza, zwłaszcza we wspomnianej scenie duszenie kobiety na przyjęciu, ale nie tylko. Rozpatrywanie tych wątków w odniesieniu do pisarza i w kontekście jego dokonań – literackich i ekranowych – byłoby jednak zdecydowaną nadinterpretacją, podobnie jak przypisywanie ich genezy w scenariuszu akurat jemu. Jak słusznie zauważył pisarz, „Film

---

<sup>744</sup> Raymond Chandler, *Wyciąg z notatek na temat scenariusza „Nieznajomi z pociągu” 1950 r.*, [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 163; Cytat ten zapewne odnosi się do sceny, w której Guy zakrada się do domu Bruna by – pozornie – zabić jego ojca. W rzeczywistości chce go ostrzec, jednak Bruno domyśla się jego zamiarów i demaskuje Guy’a.

<sup>745</sup> Za: Gene D. Philips, *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, op. cit., s. 212; Philips, oprócz własnych badań, powołuje się też na Johna Russella Taylora, biografę Hitchcocka i autora książki *Hitch. The Life and Times of Alfred Hitchcock*, Faber and Faber, London 1978.

<sup>746</sup> Za: Frank MacShane, *The Life of Raymond Chandler*, op. cit., s. 177.

Hitchcocka w całości musi być filmem Hitchcocka<sup>747</sup> i takim też obrazem są *Nieznajomi z pociągu*. Dlatego z perspektywy czasu spory o to, co z wkładu Chandlera pozostawiono w scenariuszu, nie mają zasadniczego znaczenia. Nawet gdyby tekst nie został oddany Czeni Ormonde do przeróbki, a Hitchcock pracowałby nad jego wcześniejszą wersją, zaakceptowaną przez pisarza, i tak zrealizowałby ją po swojemu. Sposób ujęcia wymienionych elementów i całości fabuły wpisuje się bowiem – i to w sposób bardzo konsekwentny<sup>748</sup> – nie w uniwersum Chandlera, ani nawet *film noir*, lecz Hitchcocka. To zaś było zdefiniowane i w dużej mierze niezmiennie od czasów pierwszych brytyjskich thrillerów mistrza suspense. W *Nieznajomych z pociągu* dominuje więc, między innymi, specyficzne poczucie humoru, nieco sadystyczne, złośliwe i przez to całkowicie obce pisarzowi, specjalizującemu się w odmiennym jego gatunku, hołdującemu też innemu rodzajowi mizantropii. Nieobecne w filmie jest również, tak zauważalne u Chandlera i w dużej mierze konstytuujące jego twórczość, poczucie rozpacz i braku nadziei – wydaje się, że nie są to kwestie naprawdę zajmujące reżysera. Mimo pewnych związków z *noir*, zarówno tematycznych, jak i stylistycznych (organizujące kadr linie diagonalne, nietypowe kąty ustawienia kamery, bardzo częste ujęcia krat i cieni), film *Nieznajomi z pociągu*, podobnie jak znakomita większość filmów Hitchcocka, sprawia więc wrażenie, że mógłby powstać w niezminionej formie niezależnie od tego, co aktualnie działałoby się w głównym nurcie kina. Niektóre jego obrazy przywodzą wprawdzie na myśl szersze zjawiska eksploatowane w Hollywood w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, chociażby *Rebeka* (*Rebecca*, 1940), wyglądająca jak zapowiedź modelu *paranoid women movies* oraz *Oslawiona* (*Notorious*, 1946) i *Pod znakiem Koziorożca* (*Under Capricorn*, 1949), będące jego pełnymi realizacjami. Hitchcock nie pozostawał też obojętny na aktualne mody, nie tylko *film noir*, ale przede wszystkim psychoanalizę, stanowiącą istotny, jeśli nie kluczowy element wielu z jego dzieł (również *Nieznajomych z pociągu*, co przejawia się w relacjach rodzinnych Bruna). Trendy owe zawsze sprawiają jednak wrażenie stosowanych dowolnie zapożyczeń, więc rozważanie filmów Hitchcocka w kontekście dominujących nurtów i tendencji nie jest do końca przekonujące, choć niewątpliwie znajduje uzasadnienie.

---

<sup>747</sup> Raymond Chandler, List do Carla Brandta (11 grudnia 1950) [w:] *Selected Letters of Raymond Chandler*, op. cit., s. 247.

<sup>748</sup> Por. Krzysztof Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Rabid, Kraków 2002, ss. 168-174.

### Chandler *post-noir* i *neo-noir*

Film *Nieznajomi z pociągu* okazał się ostatnim, z którym nazwisko Chandlera było związane za jego życia. Kolejnym, powstałym osiemnaście lat później, była adaptacja „Siostrzyczki”, czyli *Marlowe* (1969) w reżyserii Paula Bogarta z Jamesem Garnerem w roli głównej. Serię nowych adaptacji Chandlera zapoczątkowali twórcy filmu zrealizowanego w diametralnie odmiennych czasach i ponad dekadę po umownym, lecz przyjmowanym za oficjalne, zakończeniu nurtu *film noir* (*Dotyk zła* w 1958 roku). W latach 1969-1978 powstały cztery obrazy na podstawie jego powieści. Zastosowane w nich praktyki, odnoszące się także do innych dzieł z obszaru *neo-noir*, można określić mianem: uwspółcześnienia, dekonstrukcji i rekonstrukcji (pastiszu), odwołującej się już nie do rzeczywistości społecznej, lecz do stylu. W pierwszy model wpisują się *Marlowe*, *Wielki sen* (*The Big Sleep*, reż. Michael Winner, 1978) oraz *Długie pożegnanie* Roberta Altmana, stosującego jednocześnie wzorzec drugi – strategię dekonstrukcji i demitologizacji; przykładem trzeciego jest natomiast *Żegnaj, laleczko* (*Farewell, My Lovely*, reż. Dick Richards, 1975). Na 2012 rok zaplanowana została produkcja filmu *Kłopoty to moja specjalność* (*Trouble is My Business*) z Clive'em Owenem w roli Marlowe'a i na podstawie scenariusza Franka Millera, autora powieści graficznych utrzymanych w duchu *hard-boiled* (między innymi „Miasto grzechu”, 1993). Na osobne rozpatrzenie zasługują wybrane amerykańskie produkcje telewizyjne – poszczególne powieści i opowiadania adaptowano w ramach programów i w serialach (między innymi *Studio One*, *Climax!*, *Robert Montgomery Presents*, *The Philco Television Presents*, *Nash Airflyte Theatre*, *Fallen Angels*, w Europie znane jako *Perfect Crimes*). W latach 1959-1960 powstał serial *Philip Marlowe* (dwadzieścia sześć odcinków), potem dwa sezony *Philip Marlowe*. *Private Eye* (1983 i 1986, jedenaście odcinków) oraz film telewizyjny *Zbrodnia doskonała* (*Poodle Springs*, 1998, reż. Bob Rafelson), adaptacja „Tajemnic Poodle Springs”. Postać Marlowe'a, ale bez związku z prozą Chandlera, wykorzystywano też umieszczając ją w innych fabułach, czego przykładem może być *Marlowe* (2007, reż. Bob Bowman).

Jeszcze inną kwestią są adaptacje i zapożyczenia z Chandlera realizowane poza Stanami Zjednoczonymi, w tym czeski *Sprytny Filip* (*Mazaný Filip*, 2003, reż. Václav Marhoul) i szereg polskich adaptacji, dokonanych w ramach telewizyjnego Teatru Sensacji „Kobra” i Teatru Telewizji. Wymienić można *Kłopoty to moja specjalność* (1977, reż. Marek Piwowski z Jerzym Dobrowolskim), *Żegnaj, laleczko* (1989, reż. Laco Adamik z Piotrem Fronczewskim), *Gorący wiatr* (1989, reż. Krzysztof Bukowski z Romanem Wilhelmim) oraz *Mówi Chandler* (1986, reż. Tomasz Zygadło), gdzie w podwójnej roli Chandlera i Marlowe'a

wystąpił Piotr Fronczewski. Biorąc jednak pod uwagę, że tematem proponowanych rozważań jest czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie, ujmowany w odniesieniu do kultury amerykańskiej, analiza tych adaptacji – wpisujących się w zupełnie inny kontekst – nie wydaje się w tym miejscu zasadna (choć na pewno zasługują one na osobne opracowanie).

### *Neo-noir i retro-noir*

Każda z czterech kinowych adaptacji Chandlera zrealizowanych po zakończeniu klasycznej epoki *noir* wpisuje się w dyskusję toczoną od lat sześćdziesiątych na łamach pism i książek oraz w kinematografii – nie tylko o tym nurcie, lecz o tradycji kina w ogóle. Mimo że przyjęło się uważać, iż *film noir* był jedynie określonym czasowo cyklem dzieł przypadającym na wybrane lata, w rzeczywistości dość szybko można było zaobserwować powrót do związanej z nim tematyki, a nawet estetyki. „Życie po życiu” filmowego czarnego kryminału – sama możliwość dalszego funkcjonowania oraz określenie jego ram – także budzi dyskusje i kontrowersje, naturalnie będące pochodną rozważań i prób zdefiniowania samego *noir*. Praktyka odbiorcza i obserwacja procesów zachodzących w kinematografii dowodzą jednak, że – ujmowany nie tylko jako styl bądź tendencja, lecz w kategoriach wzoru multiperyodycznego powracającego w kolejnych latach, w różnych kręgach kulturowych, a przez to w odmiennych kształtach – okazał się zjawiskiem trwałym. W Stanach Zjednoczonych, ojczyźnie *film noir*, zjawisko to przyjęło zbiorczą nazwę *neo-noir* używaną do definiowania dzieł powstających od lat sześćdziesiątych, w których można odnaleźć wpływy bądź echa klasycznych czarnych kryminałów. Z oczywistych względów jest ona równie szeroka i niekonkretna jak ta, z której się wywodzi. Jest też umowna, ponieważ prefiks „neo” sugeruje nie tyle „nowe czasy”, ile „nowe” sposoby realizacji i koncepcje, co nie zawsze okazuje się zgodne z rzeczywistością. W szerokim sensie, odnoszącym się do każdego zjawiska od lat sześćdziesiątych przywołującego *noir*, stosuje ją Foster Hirsch<sup>749</sup>. Definicja obejmuje więc zarówno warianty czarnego kryminału, powtórne adaptacje *hard-boiled* nakręcone w tym duchu, pastisze, rekonstrukcje zwane także „drugą/kolorową czarną serią” (w odróżnieniu od pierwszej „czarnej serii” amerykańskiej<sup>750</sup>), jak i filmy jedynie luźno nawiązujące do tradycji. Obok *neo-noir* pojawia się też określenie *retro-noir*, dla rozróżnienia dwóch tendencji, czyli (odpowiednio): strategii osadzania fabuł w realiach współczesnych twórcom (bądź w wykreowanej rzeczywistości, jak w *Łowcy androidów* [*The Blade Runner*,

<sup>749</sup> Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-noir*, Limelight Editions, New York 1999.

<sup>750</sup> Marek Hendrykowski, *Bullit i inni*, op. cit., ss. 123 i 127.

1982, reż. Ridley Scott]) oraz przenoszenia ich w lata trzydzieste i czterdzieste XX wieku, czyli okres gdy toczyły się akcje klasycznych dzieł z nurtu. Pojęcie *retro-noir* wydaje się dodatkowo adekwatne, ponieważ filmy będące nostalgicznymi rekonstrukcjami najczęściej nie wnoszą żadnego *novum*, tym samym nie spełniają więc warunków wiążących się z przedrostkiem „neo”. Dla ułatwienia będę jednak używać (za Hirschem) przede wszystkim umownego terminu *neo-noir*, obejmującego całość analizowanych zjawisk; *retro-noir* potraktuję jako jedną ze strategii stosowanych przez twórców w ramach szerszego pojęciowo *neo-noir*.

Istotna kwestia, która się pojawia, również w związku z problemami definicyjnymi, to pytanie nie tylko o tożsamość, ale i funkcję *neo-noir*. Hirsch uważa, że aż do premiery *Żaru ciała* (*Body Heat*, 1981, reż. Lawrence Kasdan) nie dostrzegano, że *neo-noir* jest istotnym fenomenem, nad którego tożsamością warto się zastanawiać. Ten obraz, osadzony w realiach współczesnych, ale jednak silnie stylizowany – istniejący niejako poza czasem: realnym i filmowym – miał znaczenie konstytuujące świadomość twórców i krytyków. Zapoczątkował też okres postmodernistycznego *neo-noir*, choć dzieła zaliczające się do tej – cechującej się silną samoświadomością – odmiany nurtu powstawały też wcześniej, by wymienić chociażby *Żegnaj, laleczko* Richardsa. Nawet jednak wówczas pojawiały się głosy odmawiające czarnemu kryminałowi prawa do dalszej kinematograficznej egzystencji. Włączając się w toczoną dyskusję, w 1997 roku operator Michael Chapman<sup>751</sup> stwierdził wręcz, że chociaż: „Nadal istnieją środki używane w *film noir* i są stosowane przez cały czas, to dziełom tym brakuje duszy”<sup>752</sup>, ponieważ *noir* był odpowiedzią na konkretny moment historyczny, który przeminął. Sama sytuacja, z której narodził się czarny kryminał, była jednak zbyt skomplikowana – złożyło się na nią wiele wydarzeń i procesów historycznych oraz zjawisk kulturowych i estetycznych – by postrzegać nurt tylko i wyłącznie w poprzez cezurę czasową. Niewątpliwie istotniejsze od samej wojny bądź Wielkiego Kryzysu były pokłady niepokoju i lęków tkwiących w społeczeństwie amerykańskim, które wydarzenia te ujawniły i wywołały. Poczucie niepewności, brak nadziei, wszechobecność zła pod różnymi postaciami, zarówno na poziomie społecznym, jak i indywidualnym, przejawiające się w dylematach egzystencjalnych, były przecież – i, co oczywiste, pozostały – powszechne i uniwersalne. Lata sześćdziesiąte, z dziełami takimi jak *Psychoza* (*Psycho*, 1960, reż. Alfred Hitchcock), *Przylądek strachu* (*Cape Fear*, 1962, reż. J. Lee Thompson), *Harper*, a zwłaszcza obrazy

---

<sup>751</sup> Pracował m.in. przy *Taksówkarzu* (*Taxi Driver*, 1976, reż. Martin Scorsese) i *Umarli nie potrzebują pledu* (*Dead Men Don't Wear Plaid*, 1982, reż. Carl Reiner), parodii *film noir*, w której wykorzystano wiele scen z klasycznych czarnych kryminałów.

<sup>752</sup> Za: Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-noir*, op. cit., s. 1.

Samuela Fullera: *Underworld U.S.A* (1961), *Korytarz szoku* (*Shock Corridor*, 1963) i *Nagi pocałunek* (*Naked Kiss*, 1964), wskazują, że *film noir* wcale się nie skończył. Przemiany historyczno-obyczajowe, rewolucja seksualna, wojna w Wietnamie i post-wietnamski kryzys zaufania do państwa, którego apogeum przypadło na lata siedemdziesiąte, nie tylko ich nie unieważniły, ale wręcz wzmocniły. Zapewne w tym właśnie tkwi fenomen popularności i trwałości *noir*, wspierany wizualną atrakcyjnością i obecnością archetypowych bohaterów, łączących egzemplifikacje szerszych zjawisk z problemami jednostkowymi. Filmy tworzone w tym duchu i odwołujące się do jego różnych elementów nadal miały więc potencjał odzwierciedlania *Zeitgeist*, choć w kolorowej czarnej serii stało się to bardziej skomplikowane. Zwłaszcza od lat siedemdziesiątych, czego przykładem może być *Chinatown* (1974) Romana Polańskiego, *noir* stał się bowiem „Przedmiotem wyrafinowanej gry komunikacyjnej między autorem a odbiorcą” a „Cała dotychczasowa tradycja [...] traktowana jest [...] jako zbiór <<gotowych>> wzorów i chwytów”<sup>753</sup>. Dodatkowy poziom rozważań dotyczy więc skodyfikowania i zużycia, a zarazem zmiany znaczenia pewnych zabiegów – w latach siedemdziesiątych sama narracja z offu traktowana była jako przebrzmiała konwencja i przejaw kinowego konserwatyzmu.

Przykładem trwałości innego aspektu *noir*, jakim okazała się postać kobiety fatalnej i jej funkcja w fabule, jest analiza dokonana przez Susan Faludi w książce „Backlash. The Undeclared War Against American Women”<sup>754</sup>. Autorka rozważa wiele filmów z kilku dekad, dużo uwagi poświęcając zaliczanemu do *neo-noir* *Fatalnemu zauroczeniu* (*Fatal Attraction*, 1987, reż. Adrian Lyne), gdzie antagonistką jest niebezpieczna, niezrównowazona, zagrażająca mężczyźnie i jego rodzinie *femme fatale* końca XX wieku. Film ten, opowiadający o człowieku, który ulega pokusie i wdaje się w romans z niewłaściwą kobietą, przy wszystkich różnicach fabularnych jest przecież kolejną wariacją na fundamentalny dla *noir* temat, znany chociażby z *Podwójnego ubezpieczenia*, *Where Danger Lives* (1950, reż. John Farrow) i *Twarzy anioła* (*Angel Face*, 1952, reż. Otto Preminger). Także w dwóch ostatnich obrazach bohaterki są zaburzone psychicznie. Faludi zauważa, że:

„Typowe fabuły [takich filmów] są wymierzone w kobiety; ich gniew wywołany [dyskryminującą] sytuacją społeczną został odpolityczniony i zamieniony w osobistą depresję; życie kobiety zostało wpisane w umoralniające historyjki, w których <<dobra matka>> wygrywa, a bohaterka niezależna zostaje ukarana.

---

<sup>753</sup> Marek Hendrykowski, *Bullit i inni*, op. cit., s. 127.

<sup>754</sup> Susan Faludi, *Backlash. The Undeclared War Against American Women*, Three Rivers Press, New York 2006, s. 126.

Hollywood wspiera i legitymizuje te uwsteczniające tezy: amerykańskie kobiety są nieszczęśliwe, ponieważ mają za dużo wolności; ich wyzwolenie odebrało im małżeństwo i macierzyństwo”<sup>755</sup>.

Kontynuując rozważania w tym duchu, można postawić tezę, że następczynie Alex Forrest (Glen Close) z *Fatalnego zauroczenia*, słynne *femme fatale* lat dziewięćdziesiątych, takie jak Catherine Tramell (Sharon Stone) z *Nagiego instynktu* (*Basic Instinct*, 1992, reż. Paul Verhoeven), Meredith Johnson (Demi Moore), bohaterka *W sieci* (*Disclosure*, 1994, reż. Barry Levinson) i Bridget Gregory (Linda Fiorentino) w *Ostatnim uwiedzeniu* (*The Last Seduction*, 1994, reż. John Dahl), są projekcją tych samych lęków, co kobiece postaci z lat czterdziestych. Tak samo jak dla Phyllis Dietrichson i Velmy Valento, również dla nich życiowym imperatywem jest niezależność, ekonomiczna i seksualna. Co więcej – po rewolucji obyczajowej i drugiej fali feminizmu, są one zdolne nie tylko do odebrania mężczyznom ich majątków/miejsc pracy, ale mogą odnieść większy sukces i zdobyć pozycję dominującą, czego przykładem jest *W sieci*. Co interesujące, mimo całkowitej wolności, od dawna nieskrępowanej już Kodeksem Haysa, niewielu twórców poszło w ślady Lawrence’a Kasdana, który w *Żarze ciała* „ukrytym” remake’u<sup>756</sup> *Podwójnego ubezpieczenia*, pozwala kolejnemu wcieleniu Phyllis – Matty (Kathleen Turner) – na zwycięstwo. Wprawdzie nie zabija ona współnika (William Hurt), ale zrzuca na niego całą winę i zagarnia wszystkie pieniądze, co sprawia, że finałowy triumf odnoszą już zupełnie inne wartości – udaje się oszukać system i prawo, a *femme fatale* wreszcie cieszy się całkowitą niezależnością. Przewagę nad mężczyzną utrzymują także Bridget z *Ostatniego uwiedzenia* i Catherine w *Nagim instynkcie*, jednak już Alex i Meredith ponoszą klęskę. Na przeciwnym biegunie kobiecości nadal obecna jest „dobra-zła” dziewczyna, której najlepszym przykładem jest Lynn Bracken (Kim Basinger) w *Tajemnicach Los Angeles* (*L.A. Confidential*, 1997, reż. Curtis Hanson) – stylizowana na Veronicę Lake prostytutka, która w finale ścina charakterystyczne, faliste blond włosy, przemienia się tym samym w kobietę „udomowioną” – niczym Laura i Gilda – i odjeżdża z ukochanym w dal (na prowincję). Pod względem ukazywania ról płciowych *film noir* był oczywiście zachowawczy i obrazował przede wszystkim konsekwencje naruszania granic obyczajowych. Konieczność hołdowania takim zasadom była jednak narzucana odgórnie i wywoływała odruchy sprzeciwu zapisane na taśmie, w obrazie i dialogach. Dlatego trwałość tego właśnie aspektu jest fenomenem fascynującym: oto spadkobiercy twórców walczących z Kodeksem Haysa, kamuflujących w

---

<sup>755</sup> Ibidem.

<sup>756</sup> Mimo niepozostawiającego wątpliwości podobieństwa fabuły i postaci, inspiracja filmem Wildera i Chandlera nie jest zaznaczona w napisach.

filmach nie tylko podtekst erotyczny, ale też subwersywny wobec umoralniających treści (ironiczne happy endy, eksperymenty narracyjne), sami uczynili z poetyki *noir* narzędzie konserwatywnego przekazu i to w sytuacji wolności twórczej. Według relacji Faludi z pokazów *Fatalnego zauroczenia*, odpowiadali jednak na społeczne zapotrzebowanie, przynajmniej męskiej części widowni<sup>757</sup>.

Obrazy kontynuujące tradycję *film noir* – poprzez tematy, postaci, obraz układów społecznych, estetykę – nadal są więc zarówno podmiotem jak i przedmiotem w debatach filmoznawczych, kulturowych i społecznych, ale też każdorazowo wnoszą coś do rozważań nad samym nurtem. Zwłaszcza, że ich tematyka – podobnie jak w literaturze – zaczęła obejmować także obszary wcześniej wykluczane, przede wszystkim mniejszości rasowe. Ich przedstawiciele, uprzednio występujący w rolach drugoplanowych i epizodycznych, przeniknęli do głównego nurtu kina jako protagoniści, wcielając się również w postaci prywatnych detektywów, dotąd zarezerwowane wyłącznie dla białych aktorów. Obserwowalna trwałość, zasięg i różnorodność przetworzeń tradycji *noir* potwierdzają prawdziwość słów Geoffrey’a O’Briana, że:

„Czarny kryminał, w literaturze i filmie, naprawdę jest dominującym stylem w Ameryce XX wieku. Zbiera razem wszystkie wielkie tematy władzy, pieniędzy, korupcji, obsesji seksualnych. Przeniknął do kultury, tak bardzo, że stał się wręcz rodzajem kodu używanego przez ludzi”<sup>758</sup>.

Również w ten sposób – jako przyczynek do dyskusji i nieustająco powracająca refleksja nad *film noir* – można rozpatrywać cztery późne adaptacje powieści Chandlera. Za takim ich odczytaniem przemawia też silny element autotematyczny obecny w każdej z nich, oraz to, że – z wyjątkiem *Długiego pożegnania* – więcej mówią one o uniwersum filmowym, niż o świecie rzeczywistym, współczesnym ich twórcom.

### **Marlowe uwspółcześniony**

W przeciwieństwie do serii filmów związanych z nazwiskiem Chandlera w latach czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych, wydaje się, że cztery adaptacje powstałe po śmierci pisarza więcej dzieli, niż łączy. Wcześniejsze dzieła – mimo zauważalnych różnic –

---

<sup>757</sup> Obserwowalnym zjawiskiem był żywy udział męskiej części publiczności, zwłaszcza w finale filmu, gdy widzowie głośno „zachęcali” postać graną przez Michaela Douglasa by brutalnie rozprawił się z Alex; Informacja za: Susan Faludi, *Backlash. The Undeclared War Against American Women*, op. cit., ss. 125-127.

<sup>758</sup> Za: Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-noir*, op. cit., s. 6.

były bardzo spójne i zdradzały wiele podobieństw. Osadzone były w tych samych czasach, ich bohaterowie stawali przed podobnymi dylematami uzasadnionymi nie tylko scenariuszami, ale i rzeczywistą sytuacją, której były one projekcjami. Twórcy stawiali zbliżone do siebie pytania, stosowali analogiczne strategie i podążali tą samą drogą wyznaczoną przez potrzebę eksperymentu. W wypadku obrazów realizowanych od lat sześćdziesiątych, czyli od *Marlowe'a*, nie można już mówić o takiej jedności, nawet na najbardziej podstawowym poziomie, czyli w warstwie estetycznej. Chociaż bowiem w *neo-noir* stosowano techniki i zabiegi znane z klasycznej ery *film noir*, to ani styl, ani stylizacja nie były już wspólnym wyznacznikiem dzieł należących do nowego nurtu. Jednocześnie nie sposób przydzielić tych czterech utworów do całkowicie odrębnych kategorii, ponieważ każdy z nich jest przykładem na kilka przeplatających się ze sobą praktyk twórczych, odnoszących się zarówno do problemu adaptacji, jaki i relacji z tradycją filmową. Jak wspomniałam, należy wśród nich wymienić uwspółcześnienie, lokujące trzy z nich w grupie *neo-noir*, dekonstrukcję oraz stylizację zastosowaną w *Żegnaj, laleczko* (zaliczanego przez to do *retro-noir*). Oprócz tego, trzy obrazy mają bardzo silny komponent autotematyczny, a dwa są ponownymi adaptacjami, co sprawia, że kontekstem ich analizy powinna być nie tylko książka, ale i jej wcześniejsze wersje kinowe. Częste w *neo-noir* ponowne sięganie do dzieł mistrzów *hard-boiled*, takich jak właśnie Chandler, ale też Cornell Woolrich i James M. Cain, oraz po utwory klasyków wcześniej nieodkrytych, chociażby Jima Thompsona, wskazują na świadomość zarówno roli literatury w kształtowaniu *film noir*, jak i poczucie związku z tą tradycją. Hammett stał się nawet protagonistą nostalgicznego, wręcz przestylizowanego obrazu Wima Wendersa – *Hammett* (1982) – w którym pisarz pełni rolę detektywa. Nieprzypadkowym zabiegiem, tym razem raczej marketingowym, było również nadanie filmowi Paula Magwooda z 1971 roku tytułu *Chandler* – jego bohater to prywatny detektyw rodem z *hard-boiled*. Wspólną kategorią ponownych adaptacji można zatem objąć *Żegnaj, laleczko* Richardsa i *Wielki sen* Winnera, choć różnią się one właściwie wszystkimi pozostałymi elementami – nawet obsadzenie w obu Roberta Mitchuma jako Marlowe'a ma odmienne znaczenie. Jednocześnie, mimo że i *Wielki sen*, i *Długie pożegnanie* zostały uwspółcześnione, trudno rozpatrywać je razem; więcej wspólnego mają ze sobą – na pozór diametralnie różne – demitologizujące dzieło Altmana, nostalgiczny Richardsa i *Marlowe*, ponieważ we wszystkich obecna jest refleksja nad postacią głównego bohatera i aktualnością jego roli w świecie przedstawionym. Dlatego wydaje się, że najlepszą metodą rozważenia tych filmów w kontekście czarnego kryminału Chandlera będzie odniesienie każdego z nich nie tyle do literackiego pierwowzoru, ile raczej do tradycji kina. Najbardziej problematyczny

okazuje się *Wielki sen*, nie tylko ze względu na w pełni zasłużoną legendę i kult, jakimi otoczona jest wersja Hawksa, ale przede wszystkim przez trudności z uzasadnieniem zastosowanych przez Michaela Winnera zabiegów, poczynając od przeniesienia akcji do Londynu końca lat siedemdziesiątych, a na udosłownieniu wszystkiego kończąc.

Christine Geraghty<sup>759</sup>, za Robertem Stamem<sup>760</sup>, proponuje patrzeć na adaptacje nie jako na teksty zależne wyłącznie od literackiego pierwowzoru, lecz wynik wielokierunkowych relacji pomiędzy licznymi źródłami (w tym poprzednimi wersjami kinowymi). Ponadto włącza do analizy elementy czysto filmowe, takie jak gatunek, aktorstwo, *mise-en-scène*, stanowiące „intertekstualne uniwersum adaptacji”<sup>761</sup>. W odniesieniu do Chandlera obserwacja ta zyskuje większe znaczenie właśnie przy rozpatrywaniu dzieł twórców ponownie sięgających po jego książki. Akurat w wypadku *film noir*, analiza odnosząca się do elementów takich jak *genre*, obsada, oświetlenie, scenografia, automatycznie musi się nawiązywać też do pierwowzoru. Natomiast dla *Żegnaj, laleczko* Richardsa i *Wielkiego snu* Winnera, nakręconych w latach siedemdziesiątych, a zwłaszcza dla tego pierwszego, równie istotnym kontekstem stają się filmy Dmytryka (ale już nie *Falcon Takes Over*) i Hawksa, podobnie jak dla *Marlowe’a* i *Długiego pożegnania* znane z kina wizerunki Los Angeles, prywatnego detektywa i archetypu męskości oraz znajomość obowiązujących i zastygających – wraz z upływem czasu – konwencji.

Problemem, z którym – lepiej lub gorzej – mierzą się analizowane obrazy, jest sama możliwość istnienia w świecie protagonisty takiego jak Marlowe i obszar, do którego on przynależy. Poniekąd to właśnie jest *novum* wprowadzane przez *neo-noir*. W latach czterdziestych niekwestionowana była w filmach obecność „twardego” bohatera – Chandlerowskiego, Hemingwayowskiego, Bogartowskiego – który jednocześnie mógł obrazować kryzys męskości bądź nieadekwatność jej określonego typu. Odpowiednie dla niego były zarówno mroczne zaułki i ulice wielkich miast, jak i rola, jaką w nich pełnił i to niezależnie, czy było mu bliżej do Marlowe’a z filmu Dmytryka, czy raczej do Neffa. Natomiast po latach, jak pisze William Luhr, uromantyczniony prywatny detektyw okazał się postacią nieco przebrzmiałą, podobnie jak odważny i nieskazitelny kowboj<sup>762</sup>. Z drugiej jednak strony zarówno Bogartowski *loser*, jak i odpowiednik Neffa, czyli mężczyzna niepotrafiący oprzeć się pokusie, okazali się trwałym elementem kinematografii. Częściej niż

---

<sup>759</sup> Christine Geraghty, *Now a Major Motion Picture. Film Adaptations of Literature and Drama*, Rowman&Littlefield Publishers, Inc., New York 2008.

<sup>760</sup> Robert Stam, *Literature Through Film. Realism, Magic and the Art of Adaptation*, Blackwell Publishing, Oxford 2005.

<sup>761</sup> Christine Geraghty, *Now a Major Motion Picture. Film Adaptations of Literature and Drama*, op. cit., s. 3.

<sup>762</sup> William Luhr, *Raymond Chandler and Film*, s. 154.

okazjonalnie powracał też pozbawiony iluzji, zniechęcony i rozczarowany, ale nadal szlachetny w głębi serca stróż prawa, często stosujący brutalne metody. Po dominacji mody na tematy szpiegowskie, sukces *Ruchomego celu* z Paulem Newmanem w roli Macdonaldowskiego Harpera (Archera<sup>763</sup>) przywrócił zainteresowanie postacią detektywa, nie tylko prywatnego. Równocześnie z licznymi przemianami, którym podlegał ten model protagonisty, ucieleśniany zarówno przez Bullita (Steve McQueen, *Bullit*, 1968, reż. Peter Yates), Brudnego Harryego (Clint Eastwood, *Dirty Harry*, 1971, reż. Don Siegel), jak i „Buda” White’a (Russel Crowe) w *Tajemnicach Los Angeles*, stał się on także przedmiotem autotematycznych rozważań. Na jego funkcję – nadal dominującą, ale już nie tyle w fabule i świecie przedstawionym, ile w dyskusji – zwraca uwagę już sam tytuł pierwszego po latach filmu powracającego do Chandlera, czyli *Marlowe*. Reżyser, Paul Bogart, stawia pytanie podejmowane później przez następnych, Altmana i Richardsa, o relację między postacią a światem przedstawionym. Jest to oczywiście kluczowa kwestia prozy Chandlera, więc w tym sensie reżyserzy późnych adaptacji podążają wytyczoną przez niego ścieżką. W każdym z obrazów, w stopniu nawet większym niż w latach czterdziestych, istotnym elementem udzielanej odpowiedzi staje się decyzja obsadowa. Wybór Jamesa Garnera (*Marlowe*), Elliota Goulda (*Długie pożegnanie*) oraz dwukrotnie Roberta Mitchuma (*Żegnaj, laleczko* i *Wielki sen*), za każdym razem stawał się częścią strategii adaptacyjnej. Role Garnera, którego najbardziej pamiętnym występem pozostaje porucznik Hendley z *Wielkiej ucieczki* (*The Great Escape*, 1963, reż. John Sturges), oraz Mitchuma wydają się potwierdzać silną pozycję takiej postaci. Zwłaszcza twórcy *Marlowe’a* starają się wskazać, że prywatny detektyw poświęcający ewentualny zarobek i szczęście osobiste oraz narażający życie w imię abstrakcyjnych idei takich jak sprawiedliwość, kodeks rycerski, wiara we wzniosłe ideały, nie jest figurą przebrzmiałą i nieważną, lecz może funkcjonować we wszystkich dekadach. Z drugiej jednak strony czasu, gdy nie należało tego udowadniać, były lepsze. Protagonści, nawet działający „dziś” (Garner jako pierwszy zagrał *Marlowe’a* bez kapelusza, rekwizytu obowiązkowego *film noir*) zawsze, mniej lub bardziej świadomie odrzucają współczesność i odwołują się do przeszłości – przede wszystkim przeszłości kina, będącej nowym, dodatkowym, lecz nieusuwalnym kontekstem ich egzystencji.

---

<sup>763</sup> Por. przypis 213.

## Spojrzenie w przeszłość – *Marlowe, Żegnaj, laleczko, Wielki sen*

W filmie *Marlowe*, podobnie jak w *Długim pożegnaniu*, bohater przynależy do rzeczywistości i etyki lat czterdziestych, wywiedzionych z powieści i kina. Wraz z rycerskim sztafążem i wyrazem zatroskania na twarzy, osadzony zostaje w Los Angeles końca lat (odpowiednio:) sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych. Za każdym razem zostaje skontrastowany ze światem, jednak tym razem nie jest to już jedynie konflikt dobrego protagonisty z Wielkim Złym Miejscem. Zmienia się bowiem sposób wartościowania postaci – pytanie istotniejsze i stawiane najpierw dotyczy tego, czy potrafi się ona w ogóle w nim odnaleźć. *Marlowe* grany przez Jamesa Garnera to nadal ten sam bohater, co w latach czterdziestych – stały i niezłomny. Zmienia się otaczająca go rzeczywistość – nie tylko sceneria. Z jednej strony jest to świat taki sam, z jakim mierzył się typowy protagonista *film noir*, tylko w nowej scenografii – zepsuty, przesiąknięty złem, korupcją, szantażem, jednak nie skrywanymi już tak pilnie, jak dwie dekady wcześniej. Z drugiej, przestrzeń miasta, jego atmosfera, muzyka, postacie drugoplanowe i epizodyczne (ulice zasiedlają hippisi, od których *Marlowe* odstaje już samym wyglądem), oddają charakter współczesności. Zapowiada to czołówka, wprowadzająca widzów w samo centrum wydarzeń i utrzymana w dynamicznym stylu lat sześćdziesiątych, przypominającym nieco realizowane wówczas filmy o przygodach Jamesa Bonda. Napisy pojawiają się na tle podzielonego ekranu – z jednej strony widać półnągą Mavis (Gayle Hunnicutt) w objęciach gangstera Steellgrave'a (H. M. Wyant), z drugiej fotografującego ich Orrina (Roger Newman); potem czołówkę wypełniają już tylko zdjęcia, będące później osią akcji i powodem szantażu. Multiplikacja ekranów, zabieg spopularyzowany właśnie przez techniki telewizyjne, pojawia się też kilka razy później, podkreślając autotematyczny charakter filmu. Jest on również wynikiem wcześniejszej kariery zawodowej Paula Bogarta, doświadczonego twórcy telewizyjnego – *Marlowe* był jego kinowym debiutem – co zaważyło na stylu całości. Mimo że autorem zdjęć był William H. Daniels, operator współpracujący jeszcze z Gretą Grabo, obraz więcej zawdzięcza technicolorowi lat pięćdziesiątych, niż czerni i bieli dekad wcześniejszych. Odpowiednikiem – i przeciwieństwem jednocześnie – znanych z *film noir* mrocznych uliczek i zaułków stają się kolorowe, jasno oświetlone i wypełnione światłem przestrzenie, szerokie ulice, plaże i trawniki. Zło nie ukrywa się już w mrokach nocy, lecz ujawnia w pełnym słońcu. Występki wypełniające fabułę są w związku z tym innego rodzaju. Akcja zostaje tu zarówno uwspółcześniona, jak i przeniesiona w nieco inne środowisko. Symbolem zepsucia okazuje się już nie Hollywood, lecz przemysł telewizyjny – Mavis jest gwiazdą popularnego

sitcomu<sup>764</sup>. W latach sześćdziesiątych to właśnie telewizja zawładnęła zbiorową wyobraźnią i zdominowała masową rozrywkę, najczęściej promując programy tandetne, pozbawione wszelkich wartości i ambicji. Według twórców obrazu, wraz z rolą kulturową, ówczesna telewizja przejęła wszystkie złe cechy Hollywood, ale bez przyswojenia sobie tych dobrych: potencjału tworzenia sztuki i kreowania legend. Dlatego mogła być celem równie wyostrojonej krytyki, co wcześniej filmowa dzielnica Los Angeles, a tym głosom nie sposób było zarzucić uprzedzeń i niesprawiedliwości, niekiedy przypisywanych Chandlerowi i innym autorom „Hollywood novels”. Środowisko ludzi telewizji ucieleśnia tu wszelkie zepsucie, które w „Siostrzyczce” reprezentowali producenci, agenci i gwiazdki aspirujące do kariery. Uniwersalizuje to temat powieści i potwierdza obawy pisarza – zawarte później w „Długim pożegnaniu” – związane z postępującą wulgaryzacją kultury oraz jej konsekwencjami. Również tania rozrywka gorszej jakości, czyli filmy klasy B, w których w powieści grywała Dolores Gonzales, tu ulega dalszej degradacji – zastępuje ją klub nocny, w którym atrakcję stanowią popisy półnagich tancerek. Nieprzypadkowo więc finałowe zdemaskowanie Dolores (Rita Moreno), odbywa się podczas striptizu wykonywanego w klubie przez bohaterkę, która wraz z pozbywaniem się kolejnych części ubrania ujawnia całą prawdę o swoich zbrodniach i ich motywacjach – „Dlaczego Mavis miała dostać wszystko?” mówi – a zarazem o świecie. Jest on tu konsekwentnie pozbawiany błyszczącej otoczki show-biznesu, która skusiła Mavis, Dolores i – dzielając jej odczucia, ale nie determinację – Orfamay (Sharon Farrell).

Zastąpienie kina telewizją niewątpliwie trywializuje całą intrygę i odbiera jej nieco mrocznej pośpieszności, częściowo także z powodu trochę komicznej z dzisiejszej perspektywy mody i celowo karykaturalnego stylu zachowania niektórych postaci. Brak tu też magii i legendy otaczających świat filmu – nawet fasada, za którą tkwi moralny rozkład, nie jest już więc atrakcyjna. Odrzucenie nowego medium odbywa się jednak wyłącznie na płaszczyźnie estetycznej. Mechanizmy robienia kariery właściwie nie znalazły się w kręgu zainteresowania twórców, którzy z Mavis uczynili gwiazdę, a nie początkującą aktorkę. Z drugiej strony banalne zło odpowiada duchowi czasów, a nawet go wyprzedza i antycypuje – atmosfera braku zaufania i całkowitej utraty prywatności zapowiadają erę wszechwładzy plotkarskiego pseudo-dziennikarstwa, tabloidów i papparazzich na wielką, światową skalę. Marlowe stanowczo, a nawet demonstracyjnie odrzuca to nowe uniwersum, nie tylko – wzorem literackiego pierwowzoru – pod względem etycznym. Marlowe, który jako prywatny detektyw ma do czynienia z postaciami reprezentującymi cały przekrój społeczny – od

---

<sup>764</sup> Paradoksalnie – najważniejsi aktorzy z obsady Marlowe’a, w tym Gayle Hunnicatt, Sharon Farrell, a nawet James Garner, najwięcej ról zagrali właśnie w telewizji.

gwiazd, poprzez gangsterów, fryzjerów i tancerki, aż do zdegenerowanych narkomanów – konsekwentnie kojarzony jest ze starym Los Angeles. Przejawem tego jest często wykorzystywany w filmach Bradbury Building<sup>765</sup> – pełny dawnego blichtru i klasy, estetyki „umierającego Hollywood”<sup>766</sup> – zbudowany w 1893 roku, architektonicznie piękny budynek z misternie wykończonymi w żelazie i drewnie klatkami schodowymi i windami. W tym właśnie gmachu umieszczono biuro detektywa.

Bohater nie tylko nie zna pojęcia sitcom i nie ogląda serialu z Mavis. Gdy jej agent, pan Crowell (William Daniels; książkowy Sheridan Ballou) oprowadza go po pełnym ekranów studiu nagraniowym, na jednym z nich pokazywany jest taneczny show realizowany na żywo, a na innym *Ludzie w hotelu* (*Grand Hotel*, 1932, reż. Edmund Goulding<sup>767</sup>), klasyczna pozycja historii kina. Marlowe niemal ostentacyjnie, zdradzając przy okazji pokłady nostalgii za minioną wspaniałością – kina i świata – ignoruje tancerzy, całą uwagę skupiając na scenie z Gretą Garbo. Mówi z zachwytem: „Była wspaniała, prawda?”. Przeszłość i teraźniejszość zostają ze sobą wyraźnie skonfrontowane – w ostatnim ujęciu tej sceny oba ekrany sąsiadują ze sobą w kadrze, a ten z Garbo zostaje wygaszony. Również dlatego słowa „Welcome to Marlowe Country” („Witajcie w kraju Marlowe’a”) – hasło reklamowe widniejące na plakacie filmu – są nieoczywiste. Nie odnoszą się bynajmniej do świata przedstawionego filmu, który jest bardzo niemarlowe’owski. Brak jednak dla niego jakiegokolwiek alternatywy, poza prywatną przestrzenią wartości wyznawanych i stosowanych przez bohatera.

Jednocześnie, obrazowi trudno odmówić również ironicznego odniesienia do kinowego dziedzictwa. Finałowa scena bardzo przypomina początek *Szkarłatnego kimona* (*The Crimson Kimono*, 1959) Samuela Fullera, którego styl, oparty na epatowaniu gwałtowną przemocą i dosłownością, określano mianem tabloidowego. Doktor Lagardie (Paul Stevens), zazdrosny mąż Dolores, strzela do niej pod koniec występu, gdy jest ona już prawie całkiem naga. W platynowej peruce kontrastującej z jej południową urodą Rita Moreno przypomina Głorię Pall, w filmie Fullera grającą ranioną striptizerkę, Sugar. Innym nawiązaniem do minionych czasów było obsadzenie w epizodycznej roli Jackiego Coogana, pamiętnego brzdąca z filmu Charlesa Chaplina (*Brzdąc*, *The Kid*, 1921). Podobne zabiegi autotematyczne zastosowali też twórcy *Żegnaj, laleczko* i *Długiego pożegnania*. Obraz Altmana został wręcz określony przez

---

<sup>765</sup> Między innymi w *Podwójnym ubezpieczeniu*, *D.O.A.* (1951, reż. Rudolph Maté), później również w *Chinatown*, *Łowcy androidów* i *W sieci*.

<sup>766</sup> Gene D. Philips, *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, op. cit., s. 134.

<sup>767</sup> Również zdjęcia do *Ludzi w hotelu* realizował William H. Daniels.

Pauline Kael jako jego „hollywoodzki film”<sup>768</sup>, w rozumieniu podobnym do pojęcia „Hollywood novel”, czyli jako utwór będący wynikiem codziennego doświadczenia fabryki snów. Pojawia się w nim szereg nawiązań do legend kinematografii amerykańskiej (również związanych z wcześniejszymi adaptacjami Chandlera), których obecność stała się elementem konstytuującym codzienne życie w Los Angeles – tak jak zostało to opisane w *Siostrzyczce*. Dwukrotnie użyta piosenka „Hurray for Hollywood” pochodzi z musicalu z Dickiem Powellem, *Hollywood Hotel* (1937, reż. Busby Berkley), a na przypadkowego psa Marlowe woła Asta – tak miał na imię ulubiony terier Nicka i Nory Charlesów w serii o „Papierowym człowieku”. Hobby stróża z Malibu Colony (książkowe Idle Valley) to udawanie dawnych gwiazd, takich jak Barbara Stanwyck, James Stewart, Cary Grant i Walter Brennan. Dwie z tych postaci były związane z Chandlerem: Stanwyck poprzez rolę w *Podwójnym ubezpieczeniu*, Cary Grant był natomiast według samego pisarza idealnym ucieleśnieniem Marlowe’a<sup>769</sup>. Podobnie jak bohater filmu Paula Bogarta, również tutaj Marlowe odczuwa z nimi łączność i potrafi ich rozpoznać, choć tym razem już nie w tonie nabożnego podziwu dla przebrzmiałej wielkości. Wręcz przeciwnie – pasja stróża jest pokazana jako niegroźne dziwactwo, a swego rodzaju porozumienie, które nawiązuje on z Marlowe’em, choć również odnoszącym się do niego pobłażliwie, dookreśla detektywa jako postać oderwaną od rzeczywistości. Z drugiej strony jednak postacią, która nie odgaduje, że odgrywana osoba to Brennan, jest gangster wyjątkowo nieudolnie śledzący detektywa i jedna z niewielu postaci, z którymi Altmanowski Marlowe potrafi sobie poradzić.

W *Żegnaj laleczko* samo obsadzenie Roberta Mitchuma, znanego z wielu klasycznych *film noir* i drugiego – obok Bogarta – najlepszego ucieleśnienia idei „twardego” mężczyzny, ma szczególne, dwuznaczne znaczenie. Mitchum funkcjonuje jako ikona przywołująca określoną koncepcję „silnej” męskości, największą świetność *film noir* i najlepsze egzemplifikacje nurtu, takie jak *Krzyżowy ogień* (*Crossfire*, 1947, reż. Edward Dmytryk), *Człowiek z przeszłością*, *Where Danger Lives*, *Twarz anioła*, *Noc myśliwego* (*Night of a Hunter*, 1955, reż. Charles Laughton) i *Przylądek strachu*. Koresponduje to z całościowym zamysłem filmu, należącego do nostalgicznego nurtu *retro-noir* i „estetyki muzealnej”, całkowicie skoncentrowanej na imitacji aspektów wizualnych, w której „Historia stylów [...]

---

<sup>768</sup> Pauline Kael, *Reeling*, Warner Books, New York 1976, s. 253.

<sup>769</sup> „Gdybym kiedykolwiek miał sposobność wybrać aktora, który w moim odczuciu najlepiej by go odtworzył, wybrałbym chyba Cary’ego Granta”; Raymond Chandler, list do D. J. Ibbersona (19 kwietnia 1951), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 278; Zaraz po publikacji „Głębokiego snu” i pod wpływem recenzji w „Los Angeles Times”, stwierdził jednak, że główną rolę w potencjalnej adaptacji powinien grać Humphrey Bogart; Raymond Chandler, list do Alfreda A. Knopfa (19 lutego 1939), [w:] *Selected Letters of Raymond Chandler*, op. cit., s. 4.

zastępuje <<prawdziwą>> historię<sup>770</sup>. Akcja toczy się tu bowiem w latach czterdziestych, co jest podkreślone nie tylko kostiumami i scenografią, ale także upodobaniem Marlowe'a do rozgrywek sportowych i sukcesów Joe'go DiMaggio, który właśnie w tej dekadzie był czynnym sportowcem. Odziany w trenaż i fedorę, bohater grany przez Mitchuma porusza się w sztucznym świecie „estetycznej kolonizacji”<sup>771</sup>, skonstruowanym na kształt i podobieństwo uniwersum *film noir* i będącym przede wszystkim hołdem dla czarnego kryminału. Elementem starannej stylizacji jest nie tylko *mise-en-scène* i jazz na ścieżce dźwiękowej, ale też zdjęcia<sup>772</sup>. Monochromatyczne i utrzymane w niskim kluczu oświetleniowym, obrazują przede wszystkim ponure, filmowane w nocy Los Angeles, niekiedy rozświetlane blaskiem krzykliwych neonów. Przywodzą na myśl, mimo braku charakterystycznych cieni i kontrastów, mroczne kadry utożsamiane z *noir*. Poza wierną rekonstrukcją, obraz ten nie oferuje jednak elementu reinterpretacji – jak chociażby w arcydziele Polańskiego *Chinatown* – ani nawet próby takiego ujęcia wydarzeń, by odzwierciedlały problemy lat siedemdziesiątych. Między innymi dlatego pasuje do niego stwierdzenie Michaela Chapmana, że w *neo-noir* – mimo pozornych podobieństw – brak „duszy”. *Żegnaj, laleczko* jest bowiem całkowicie świadomym powrotem trzydziści lat wstecz, do minionej poetyki i w konsekwencji przepelnionym identycznymi zabiegami, omalże ich odwzorowaniem. Służy to nadaniu postaci Marlowe'a heroicznej aury, która sprawia, że – niezależnie upływu lat – nadal jest on silnym, pozytywnym bohaterem, szanowanym przez wszystkich, nawet policjantów. Takie nakreślenie postaci i charakteryzowanie jej przez pryzmat zmitologizowanej historii kina było istotne ze względu na inne elementy wnoszone przez obsadzenie Mitchuma.

W czasie zdjęć aktor miał już pięćdziesiąt osiem lat<sup>773</sup> i twarz zniszczoną latami barwnego, hollywoodzkiego życia. Nadawało to Marlowe'owi w jego interpretacji rys wyraźnego znużenia egzystencją. Nawet zapatrzenie detektywa w sukcesy młodego DiMaggio podkreśla atmosferę zmierzchu i powolnego odchodzenia. Bohater jest wprawdzie nadal zdolny do czynu – udowadnia to uciekając z domu publicznego Frances Amthor (Kate Murtagh), gdzie jest przetrzymywany, a nawet w finale zabija Velmę (Charlotte Rampling) – jednak jego reakcje są osłabione, brak mu refleksu i energii. Warto podkreślić, że sprawdza się jedynie w konfrontacji z kobietami. Wszystkie zaniedbania książkowego Marlowe'a, w wyniku których giną poszczególne postacie (Jessie Florian i Moose Malloy), tu złożone są na

---

<sup>770</sup> Fredrick Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4, s. 76.

<sup>771</sup> Ibidem.

<sup>772</sup> Ich autorem był John A. Alonzo, który pracował także przy *Chinatown*.

<sup>773</sup> Realizując trzy lata później *Wielki sen* miał sześćdziesiąt jeden, co czyni go najstarszym aktorem grającym Marlowe'a.

karb wieku. Zamierzoną nieudolność detektywa i próby jej zrehabilitowania podkreśla wprowadzenie postaci muzyka Tommy'ego Raya (Walter McGinn), który również ponosi śmierć z winy Marlowe'a, osieracając małego synka. Film wieńczy sentymentalny i szlachetny gest detektywa, który – poczuwając się do winy i odpowiedzialności – oddaje matce dziecka całe honorarium. Uwagę na ten nowy aspekt postaci – zarówno w stosunku do *film noir*, gdzie starsi wiekiem bohaterowie pierwszoplanowi<sup>774</sup> pojawiali się sporadycznie, jak i książek, w których Marlowe'wi raczej nie przybywało lat – zwraca początek komentarza z offu:

„Tej wiosny po raz pierwszy poczułem się zmęczony, chyba się postarzałem. Może to przez tę beznadziejną pogodę, którą mieliśmy, albo beznadziejne sprawy, które prowadziłem [...]. A może po prostu byłem zmęczony i coraz starszy”.

Wprawdzie twórcy przenoszą z filmu Dmytryka narrację pierwszoosobową, jednak jej funkcją nie jest już ustanawianie mocnego „ja”, z którego wynikałaby wyższość bohatera. Retrospektywny monolog stanowi kolejny element stylizacji – w latach siedemdziesiątych nie mógł już przecież spełniać takiej roli, jak w czterdziestych, jego jedyną funkcją pozostaje zatem przywołanie zmurszałej konwencji. Z zabiegu podważającego klasyczną narrację i rozbijającego przyzwyczajenia widowni stał się jedynie oznaką sentymentalizmu. Dosłownym powtórzeniem określonego chwytu kojarzonego z *noir* jest też scena obrazująca stany mentalne bohatera pod wpływem narkotyków. W tej sekwencji obrazy pamiętane z wersji Dmytryka zostają przywołane wprost, poczynając od „rozmazującego się” kadru, sygnalizującego utratę przytomności, aż po zwielokrotnione ujęcia drzwi i wielkie twarze prześladowców. Dlatego odkrycie tożsamości Velmy/Helen jest największym zaskoczeniem właśnie dla Marlowe'a. Gdy na statku Brunette'a (Anthony Zerbe), w finałowej scenie Moose Malloy (Jack O'Halloran) zwraca się do niej słowami: „Cześć, kochanie”, w pierwszych sekundach na twarzy detektywa maluje się nieklamane zdumienie, by nie rzecz osłupienie. Jest ono tym bardziej znaczące, że trudno nie mieć podejrzeń, iż publiczność tego filmu nie domyśliła się (o ile po prostu nie wiedziała tego w punkcie wyjścia), kim jest poszukiwana przez gangstera Velma.

Poza Mitchumem, nawiązaniem do *film noir* jest też obsadzenie Charlotte Rampling w roli Velmy oraz Jima Thompsona jako jej męża, pana Grayle'a. Wysoka, szczupła aktorka z charakterystycznymi, wyeksponowanymi kośćmi policzkowymi i w podwijanej fryzurze

---

<sup>774</sup> Wśród wyjątków wymienić można role Edwarda G. Robinsona w *Szkarłatnej ulicy* i *Kobiecie w oknie*.

stylizowanej na lata czterdzieste bardzo przypominała wyglądem Lauren Bacall, będąc zarazem współczesną inkarnacją idealnej hawksowskiej kobiety – Slim. Z kolei Thompson to wspomniany kilkakrotnie znakomity twórca gatunku *hard-boiled*. Jego obecność w adaptacji powieści Chandlera przywodzi na myśl powierzenie Johnowi Hustonowi roli czarnego charakteru w *Chinatown*, choć oczywiście nie ma w sobie ironii Polańskiego. Zwłaszcza, że Noah Cross był synonimem zła i zepsucia oraz osią wydarzeń, a pan Grayle to człowiek słaby, bezradny i całkowicie pozbawiony znaczenia, również fabularnego. W *Wielkim śnie* za nieco podobny zabieg można ewentualnie uznać obsadzenie Jamesa Stewarta w roli generała Sternwooda, chociaż aktor ten nie był kojarzony z czarnym kryminałem (choć grał między innymi w *Dzwonić Northside 777*). W obrazie *Winnera* jednak nawet rola Roberta Mitchuma jest problematyczna – trudno określić, czy jest jakikolwiek dodatkowy cel tego zabiegu, niż ponowne wcielenie się aktora w postać Marlowe’a. Mitchum nie wnosi bowiem ani zmęczenia, które tak silnie naznaczyło *Żegnaj, laleczko*, ani egzystencjalnych wątpliwości, znanych z filmów ery *noir*, również tych z jego udziałem. Wręcz przeciwnie, jest dość energiczny, a jego działania sprawne. Swą wiedzą – tak jak w powieści – detektyw wyprzedza widza, w finale wręczając Camilli Sternwood (czyli Carmen; Candy Clark) pistolet naładowany ślepymi nabojami. Z drugiej strony, Mitchum swoją rolą nie proponuje też modelu silnego prywatnego detektywa rodem z ery *hard-boiled*, i to mimo obecności wszystkich koniecznych elementów, takich jak chociażby pierwszoosobowa narracja, w której wykorzystano dialogi i znaczne partie monologów zaczerpniętych z Chandlera. Przeniesienie akcji do Londynu końca lat siedemdziesiątych i daleko posunięte udosłownienia – rodzina generała mieszka w prawdziwym zamku – sprawiają, że taki typ bohatera traci jakiegokolwiek oparcie w realiach. Nie znajduje go ani w tradycji literackiej i filmowej, ani w rzeczywistości. W tym wypadku nawet wierność Chandlerowskiemu oryginałowi okazała się zgubna. Twórcy postanowili bowiem rozwiązać wszelkie wątpliwości stanowiące o istocie *hard-boiled fiction* oraz *film noir* i w ten sposób nawet dopowiedzieć fabułę powieści. Okoliczności śmierci Owena Taylora zostają szczegółowo wyjaśnione i pokazane w scenie retrospekcji (o charakterze przypuszczeń – Marlowe nie był bowiem świadkiem opisywanych wydarzeń), zwizualizowane są też sceny z Rustym Reganem (David Savile), w tym jego śmierć z rąk Camilli. Jak zauważa William Luhr<sup>775</sup>, pozbawione jakiegokolwiek elastyczności przeniesienie fabuły w inny kontekst kulturowy i historyczny sprawiło, że niektóre katalizatory intrygi całkowicie straciły sens. Trudno uwierzyć, by w Londynie w 1978 roku zdobycie podobizny

---

<sup>775</sup> William Luhr, *Raymond Chandler and Film*, op. cit., s. 183.

nagiej kobiety było ryzykiem obłożonym groźbą kary, zwłaszcza że zdjęcia – ukradkiem ukazane na ekranie – nie są szczególnie gorszące. Obrzydzenie Marlowe’a i jego wcześniejsza pogoń za przerażonym klientem sklepu Geigera budzą więc uzasadnione wątpliwości. Z kolei jeden z powodów szantażowania Camilli – nagie zdjęcia zrobione, gdy jest ona pod wpływem narkotyków, choć niekoniecznie wbrew jej woli – zostaje uprawdopodobniony młodym wiekiem dziewczyny, jednak i tu posmak skandalu bądź zagrożenia wydaje się na tyle mało wiarygodny, że nie wzbudza zaufania jako punkt wyjścia dla dalszej intrygi. Nie chodzi oczywiście o krytykę samego zabiegu zastosowanego przez Michaela Winnera – przecież także Paul Bogart i Robert Altman uwspółcześili prozę Chandlera – lecz o jego bezzasadność i bezrefleksyjność. Winer nie dokonał żadnego przewartościowania ani reinterpretacji, nie skorzystał też z innej, rodzącej się tu okazji. Nie zrealizował bowiem obrazu w pełnej energii i dynamiki, nowoczesnej poetyce brytyjskiego filmu gangsterskiego i kryminalnego. Już przecież w 1971 roku Mike Hodges nakręcił klasyczną pozycję z tego nurtu, czyli *Dorwać Cartera (Get Carter)* z Michaeliem Cainem w roli głównej. Bezkompromisowy i znający realia półświatka bohater, mszczący śmierć brata i uwikłanie bratanicy w prawdziwie brutalny przemysł pornograficzny, „twardy” mężczyzna był właśnie tym, czym mógł stać się Marlowe w takiej stylizacji, w tym czasie i miejscu. Dzieło promowano zdjęciem Caine’a w trenzu i ze strzelbą, sugerującym świadomość i szacunek dla tradycji, ale też swobodę w jej przywoływaniu. Hodges złożył zresztą Chandlerowi bezpośredni hołd, w jednej z pierwszych scen pokazując Cartera czytającego „Żegnaj, laleczko”. *Wielki sen* nie jest jednak ani nostalgicznym pastiszem, ani nowym odczytaniem – książki, bohatera, poprzedniej adaptacji. Nigdzie nie przynależy, nie stwarza też odrębnej jakości. Łączenie wszystkich wątków i dopisywanie rozwiązań wskazują zarówno na daleko idące niezrozumienie istoty tej konkretnej powieści oraz całej twórczości Chandlera – czyli absolutne przeciwieństwo tego, co w swoim dziele zawarł Hawks – jak i nieumiejętność nadania im nie tylko świeżych, ale jakichkolwiek znaczeń.

### **Marlowe: „Prawdziwy loser”<sup>776</sup> – *Długie pożegnanie***

Obok *Marlowe’a* i *Żegnaj, laleczko*, to *Długie pożegnanie* jest filmem, w którym stworzono przestrzeń dla refleksji nad głównym bohaterem, jego rolą w świecie przedstawionym oraz znaczeniem prozy Chandlera. Strategia Roberta Altmana opierała się

---

<sup>776</sup> Ibidem, s.165.

jednak na zupełnie innych pobudkach niż te, które kierowały Paulem Bogartem i Dickiem Richardsem. Ci dwaj twórcy, każdy na swój sposób, starali się bowiem zachować wierność adaptowanym powieściom (choć niekoniecznie ich treści) i potraktowali Chandlerowską koncepcję protagonisty z daleko idącym szacunkiem. Nie zakwestionowali jego dominującej i pozytywnej roli w świecie przedstawionym. Nawet lekkie zagubienie bohaterów granych przez Garnera i Mitchuma, autentyczne zaskoczenie wywołane zabiciem Dolores przez Lagardiego oraz odkryciem tożsamości Helen Grayle, można interpretować na ich korzyść. W głębi serca są bowiem porządni i szlachetni, podłość i kalkulacja zawsze budzą więc ich zdumienie – bardziej kondycją świata i ludzi, zarówno zdradzających, jak i krzywdzonych, niż zwrotem akcji w konkretnej sprawie. Altman z kolei deklaruwał, że nigdy nie czytał *Długiego pożegnania*, i w najmniejszym stopniu nie przejmował się ani problemami „wierności” i „niewierności” fabule, ani konwencją. Zapewne dlatego właśnie jego film jest najlepszą z czterech późnych filmowych adaptacji Chandlera. Przede wszystkim jednak reżyser kontestował nie tylko hollywoodzką tradycję, ale też nostalgiczne trendy, które zaczynały dominować w kinie lat siedemdziesiątych, osiągając apogeum w dziełach takich jak obie części *Ojca chrzestnego* (*The Godfather*, 1972, reż. Francis Ford Coppola; *The Godfather: Part II*, 1974, reż. Francis Ford Coppola) oraz późniejsze o dekadę *Dawno temu w Ameryce* (*Once Upon a Time In America*, 1984, reż. Sergio Leone). Propozycja Altmana wzbudziła opór, zwłaszcza wśród konserwatywnych wielbicieli prozy Chandlera i *film noir*, ponieważ została podporządkowana strategii kompromitowania i unieważniania postaci Marlowe’a oraz podkreślania jego nieprzystawalności do nowego świata. Jako dodatkowy argument przeciw wizji Altmana podnoszono też wybór przedostatniej powieści Chandlera, powszechnie uchodzącej za jego najlepsze i najambitniejsze dzieło<sup>777</sup>.

Zastosowaną praktykę symbolizowało i streszczało określenie „Rip Van Marlowe”. Wymyślił je sam reżyser<sup>778</sup>, nawiązując w ten sposób do własnej interpretacji postaci Ripa Van Winkle z opowiadania Washingtona Irvinga opublikowanego w 1819 roku. Van Winke był bohaterem podań ludowych holenderskich osadników, który według legendy zasnął na dwadzieścia lat. W tym czasie cały świat jaki znał, odszedł w przeszłość. Van Winke po przebudzeniu powrócił na swoje dawne miejsce przed lokalną gospodą – rzeczywistość uległa całkowitej metamorfozie, jednak on nie zmienił się wraz z nią, a więc już do niej nie pasował. W taki sposób Altman postrzegał Marlowe’a – jako człowieka tkwiącego w dawno

---

<sup>777</sup> Por. Gene D. Philips, *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, op. cit., ss. 146-161.

<sup>778</sup> William Luhr, *Raymond Chandler and Film*, op. cit., s.166.

nieaktualnym skansenie wydumanych zasad, „Upiora przeszłości, postać przynależną do świata zagarniętego przez czas, unieśmiertelnionego co najwyżej w zmitologizowanych dziełach sztuki filmowej i literackiej”<sup>779</sup>. Nieprzystosowanie do czasów podkreślają elementy takie jak strój bohatera i liczne, drobne gesty. Gdy w sklepie samoobsługowym Marlowe – gestem kowboja bądź detektywa ze starego filmu – pociera zapalną o plastikową powierzchnię, jego obcość jest aż nadto oczywista. Na nieco podobnej zasadzie skonstruowana była także postać detektywa w filmie Bogarta. Obraz świata i sposób realizacji *Długiego pożegnania* przywodzą zresztą na myśl adaptację *Siostrzyczki*, gdzie Marlowe z rzeczywistości lat czterdziestych i z wszelkimi tego konsekwencjami zostaje przeniesiony w czasy o dwadzieścia lat późniejsze, które kontestuje i – tak jak książkowy detektyw – marzy o rzeczywistości, która bezpowrotnie przeminęła. Podobna nostalgia rządziła też późniejszym *Żegnaj, laleczko* i innymi pastiszowymi stylizacjami z nurtu *retro-noir*. *Długie pożegnanie* jest jednak ich całkowitym przeciwieństwem, wymierzonym w uromantyczenie amerykańskich archetypów i mitologizowanie rzeczywistości<sup>780</sup>. Zamierzenie to Altman realizował w oparciu o określoną konstrukcję protagonisty, która rozpoczyna się od decyzji obsadowej. W roli głównej wystąpił bowiem Elliot Gould, który w niczym nie przypominał nie tylko żadnego z wcześniejszych odtwórców Marlowe’a, ale był także całkowitym zaprzeczeniem idei gwiazdorstwa. W latach czterdziestych natomiast, przynajmniej w filmach klasy A, zarówno w rolach silnych protagonistów, jak i tych przegranych, najczęściej obsadzano aktorów albo już cieszących się tym statusem, albo mających w sobie taki potencjał. W wypadku Freda MacMurray’a i Dicka Powella role w *film noir* stanowiły przecież przełom i zmianę *emploi*. Gould zaprezentował zupełnie inny typ postaci i aktorstwa – wykonywał chaotyczne i bezsensowne ruchy, gwałtownie gestykułował, również jego mimika była nieskoordynowana, przez co grany przez niego bohater sprawiał wrażenie naprawdę zagubionego i oderwanego od rzeczywistości. Ten jednocześnie „somnambuliczny”<sup>781</sup> i niezrównoważony Marlowe podejmuje szereg niezrozumiałych decyzji, które w dodatku są całkowicie absurdalne. Najważniejsze – i podstawowe dla fabuły – jest jego przywiązanie do Terry’ego Lennoksa (Jim Bouton). Ma ono zupełnie inny wymiar niż w powieści, ponieważ pozbawione jest jakiegokolwiek uzasadnienia. Książkowy Terry był postacią omalże tragiczną, niepotrafiącą się odnaleźć w świecie, spętaną przeszłością (to raczej on i Eileen przypominali Ripa Van Winkle) i głęboko nieszczęśliwą, które to cechy

<sup>779</sup> Rafał Syska, *Zachować dystans. Filmowy świat Roberta Altmana*, Rabid, Kraków 2008, s. 221.

<sup>780</sup> Por. Rafał Syska, *Marlowe z zaświatów*, [w:] ibidem, ss. 213-234.

<sup>781</sup> Philip French, *Media Marlowes*, [w:] *The World of Raymond Chandler*, op. cit., s. 77.

przyciągały Marlowe'a, budząc w nim przyjaźń i wierność, w końcu poczucie wyższości i niechęć. Każda z tych emocji była jednak umotywowana. Terry w filmie jest natomiast pozbawiony przeszłości – zasadniczym przesunięciem dokonany przez scenarzystkę Leigh Brackett (tę samą, która pracowała przy *Wielkim śnie* Hawksa) i Altmana, była zmiana charakteru wielu postaci, w tym Eileen (Nina van Pallandt) i Terry'ego, który okazuje się cynicznym mordercą żony, wykorzystującym naiwność, wręcz głupotę Marlowe'a. Dlatego w *Długim pożegnaniu* rzeczywistość jest tak brutalna i bezwzględna – nie ma w niej szansy na odkupienie, albo choćby złagodzenie zła, którą dawała zarówno proza Chandlera, jak i (mimo wszystko) kino lat czterdziestych. Jednocześnie, tam gdzie nie dominuje zimna kalkulacja, pojawia się groteskowość. Doktor Verringer (Henry Gibson) jest karykaturalny, jednak ofiara jego chciwości i braku zawodowej etyki, Roger Wade (Sterling Hayden), nie prezentuje się lepiej. W postaci pisarza skupiają się dwa cele – ośmieszenie zarówno określonej wizji męskości, jak i negatywne odniesienie do reprezentujących ją ludzi, również powiązanych z tradycją Hollywood. Wade, wyglądem i otoczeniem – drapieżny pies, broń, nadmiar whiskey, trofea myśliwskie i rybackie – przypomina Ernesta Hemingwaya. Pamiętać należy, że taką – kompromitowaną w filmie – koncepcję „prawdziwego mężczyzny” kreowaną i uosabianą przez Noblistę, podzielali nie tylko autorzy *hard-boiled*, tworzący jej fikcyjne egzemplifikacje. Hołdowało jej również wielu twórców związanych ze złotym wiekiem Hollywood, którzy osiągnęli status legendy, w tym Howard Hawks i William Faulkner (łączyła między innymi fascynacja awiacją). Być może nadinterpretacją jest przypisywanie Altmanowi tak skomplikowanej i opartej na wiedzy pozafilmowej chęci odcinania się od innych adaptacji Chandlera i historii kina, jednak z pewnością konstrukcja i losy postaci Wade'a były wymierzone w taki właśnie wizerunek męskości. Wade, inaczej niż w powieści, ale podobnie jak w biografii Hemingwaya, popełnia bowiem samobójstwo, zmęczony niemocą fizyczną, twórczą, artystycznym wypaleniem, nieumiejętnością radzenia sobie ze światem, a także – jak sugeruje scena między nim a Eileen – impotencją. Również typowa dla filmów kryminalnych i *noir* scena konfrontacji pomiędzy głównym bohaterem a grupą antagonistów zostaje tutaj zamieniona w farsę, ponieważ Marty Augustine (Mark Rydell; książkowy Menendez) nakazuje swoim ludziom się rozebrać, by podkreślić ich i własną „uczciwość” – nikt nie ma nic do ukrycia. Jeden z gangsterów zauważa, że „George Raft nigdy nie musiał ściągać ciuchów”, okazując tym samym tęsknotę za wizerunkiem prawdziwego, a wręcz przerysowanego, ze względu na opinię o samym Raftcie, hollywoodzkiego „macho”.

Marlowe reprezentuje coś zupełnie przeciwnego, jednak okazuje się, że nie jest to pożądana alternatywa, ponieważ u Altmana detektyw nie jest przeciwwagą dla świata. Zostaje wprowadzicie z nim skontrastowany, ale raczej poprzez całkowitą nieprzystawalność i obcość – każda z pozostałych postaci rozumie więcej niż on, zarówno ze sprawy, jak i z nowych czasów. Odbiera to detektywowi rolę moralnej ostoji – Marlowe’a ośmiesza przede wszystkim własne wartości, które wydają się po prostu niemądre, ponieważ wyznający je bohater jest słaby. Dzieło Altmana po raz kolejny podkreśla więc, tym razem z krytycznego dystansu, jak istotną rolę w kinie lat czterdziestych odgrywała konstrukcja protagonisty. Gdyby jednak motywy szlachetnych odruchów, którymi kieruje się Altmanowski bohater, wyabstrahować z kontekstu i sposobu, w jaki zostały przedstawione, przypominałyby one te znane z książki. O tym, że w filmie mają one diametralnie inne znaczenie, decyduje nie tylko gra Goulda, ale przede wszystkim to, że Altman był pierwszym – i jak dotąd jedynym – reżyserem, który pozbawił Marlowe’a głosu. Oczywiście nie chodzi ani o głos w sensie dosłownym, ani o narrację z offu. Była ona nie tylko uważana za zabieg skrajnie przestarzały, ale też całkowicie obca artystycznej koncepcji reżysera, który w swoich dziełach preferował polifonię, rozbieżności opowiadania pomiędzy wiele równorzędnych postaci, z których żadna nie dominowała nad innymi. W *Długim pożegnaniu*, którego jednak nie sposób było zrealizować na podobieństwo chociażby *M.A.S.H.* (1970), gdzie występuje kilkunastu bohaterów o równym stopniu ważności, Altmanowi udało się jednak zaznaczyć wielogłosowość. Leitmotywem muzycznym jest tu piosenka „The Long Goodbye”, obecna właściwie we wszystkich scenach, jednak za każdym razem inaczej wykonywana, w zależności od kontekstu. Raz dobiega z radia, raz rozlega się w sklepie, gdzie indziej jest śpiewana na żywo – w kawiarni bądź jako hymn pogrzebowy (podobnie został użyty w kilku początkowych scenach *Marlowe’a* utwór „Little Sister”). Marlowe z kolei nieustająco mówi – do siebie, a w sekwencji otwierającej również do kota – mamrocze pod nosem urywane, najczęściej bezsensowne zdania, które nie mają żadnego znaczenia poza tym, że podkreślają stan umysłu postaci. Marlowe w *Długim pożegnaniu* nie może więc uzasadnić swoich działań, przedstawić własnej wersji, zaznaczyć swej wyższości nad światem, objawiającej się w błyskotliwych obserwacjach oraz ironicznych, często samokrytycznych uwagach. Riposty, czasem wygłaszane do innych postaci, zwłaszcza policjantów i gangsterów, nie mają tu żadnej mocy, ponieważ wynika z nich następujący obraz: antagoniści to ludzie okrutni, a jednocześnie bezmyślni i ograniczeni, infantylni jak otaczający ich świat bogaczy, hippisów i upadłej kultury, jednak Marlowe nie może im przeciwstawić nic poza znamionującymi bezradność wygłupami. O tym, że jego

postawa nie jest zdystansowanym lekceważeniem, świadczy wielkie, nieukrywane zaangażowanie w sprawy Terry'ego, Eileen i Wade'a.

Grzechem detektywa nie jest zresztą sama niemożność sprostania sytuacji, ale niedostrzeżenie tej niemożności, niezrozumienie czasów, zapatrzenie w przeszłość. Przemoc i brutalność go zaskakują i szokują, co widać wyraźnie w scenie, w której Augustine rozbija butelkę coca-coli na twarzy swojej kochanki, okaleczając ją i oszpecając. W przeciwieństwie do protagonistów z filmów Bogarta i Richardsa, również zaskoczonych finałowymi woltami, w *Długim pożegnaniu* nieustające zdumienie Marlowe'a ma jednak wpływ na jego dalsze działania. Niezdolność do czynu stanowi więc dominujący rys tej postaci. Wade popełnia samobójstwo niemalże na jego oczach; w kadrze, na pierwszym planie widać Marlowe'a rozmawiającego z Eileen, na drugim – Wade'a wchodzącego do wody i porywanego przez fale oceanu. Leitmotywem, oprócz wspomnianej melodii, jest też nieustanie i w każdych okolicznościach wypowiedana przez niego kwestia: „Dla mnie to w porządku”<sup>782</sup>. I mimo że skutecznie sprzeciwia się zarówno gangsterom, jak i policjantom, i tak nie jest w stanie nikogo ocalić, ponieważ wszystkie swoje możliwości angażuje w obronę złej sprawy. Inaczej niż w powieści, detektyw nie potrafi też rozpoznać kim są otaczający go ludzie, jest bowiem zapatrzony w abstrakcyjne idee, przesłaniające mu rzeczywistość. Altman był pierwszym reżyserem, w którego filmie charakter Marlowe'a bardziej określają inne postacie, niż on sam. W książkach Chandlera to za pomocą pierwszoosobowej narracji definiowani byli wszyscy bohaterowie i zawsze w odniesieniu do detektywa – wyznawane przez niego zasady i jego bezsprzeczna racja decydowały o wartościowaniu innych. Obraz ten został przeniesiony do adaptacji realizowanych w latach czterdziestych, a także do *Marlowe'a*, w dużej mierze do *Żegnaj, laleczko* i *Wielkiego snu*. U Altmana relacja ta jest odwrócona – to Marlowe'a determinuje stopień odstępstwa od innych i otaczającej go współczesności. Detektyw daje się więc wykorzystać Lennokowski, który go oszukuje i zdradza. *Pars pro toto* i zapowiedzią ich całkowicie jednostronnej relacji jest sekwencja otwierająca, pokazująca też wyraźnie, jakiego rodzaju osobą jest Altmanowski Marlowe. Gdyby porównać otwarcie powieści i filmu, to scena z kotem zastępuje tu ekspozycję ukazującą nawiązanie przyjaźni z Terryem, pełniąc jednak podobną funkcję – obie sytuacje określają bowiem dalsze relacje między bohaterami i w książce, i w filmie. U Altmana detektyw w środku nocy jedzie do sklepu, by kupić ulubioną markę karmy dla swego kota. Nie udaje mu się jej dostać, przekłada więc nowy pokarm do starej puszki chcąc tym samym oszukać zwierzę, które jednak nie daje się nabrać na ten

---

<sup>782</sup> „It's all right with me”.

podstęp, a następnego ranka ucieka. Marlowe komentuje sam do siebie: „Kot budzi mnie o trzeciej nad ranem, żebym dał mu specjalne jedzenie. Chyba oszalałem”, jednak to zdanie, ani jemu podobne, nie mają charakteru dystansujących kwestii znanych z książek Chandlera. Sytuacja podobna do tej z kotem powtarza się potem z Terry. Również dla niego Marlowe porywa się na szaloną wyprawę w środku nocy, potem usiłuje kluczyć i kłamać by ukryć jej cel, a w efekcie przyjaciel okazuje się równie fałszywy i beztroski, jak rudy kocur.

Najbardziej kontrowersyjnym momentem filmu jest finał, gdy Marlowe odkrywa prawdę o przyjacielu, który brutalnie zamordował żonę, ukradł pieniądze gangstera i wykorzystał Marlowe’a do ucieczki do Meksyku, by móc tu żyć z kochanką, Eileen. Gdy detektyw przybywa do Otataoclan wreszcie czuje się zdolny – a może zmuszony – do czynu i jednym strzałem zabija Lennoksa. Oczywiście Chandlerowski Marlowe, który – jak wspomniałam – morduje tylko raz, w pierwszej powieści, a w dodatku w samoobronie, nigdy by tego nie zrobił. W powieści Terry odchodzi wolny, towarzyszy mu jedynie pogarda detektywa, pomieszana jednak z wyrzutami sumienia wynikającymi z poczucia zawodu, jaki bohater sprawił dawnemu przyjacielowi. W filmie Marlowe – właśnie wtedy, gdy dojrzeva do samodzielnego czynu – sprzeniewierza się fundamentalnym zasadom, przede wszystkim tym wyznawanym przez jego powieściowy pierwowzór. W tym kontekście okazuje się, że zarówno próby hołdowania szlachebnym regułom jak i dostosowania do nowej rzeczywistości kończą się całkowitą klęską, również moralną – nieznaną bohaterowi prozy Chandlera. Należy jednak zauważyć, że to zabójstwo dokonane przez Marlowe’a – a był to jeden z najbardziej dyskutowanych fragmentów filmu – zwraca tak wielką uwagę właśnie dlatego, że jest zwieńczeniem pewnej całościowej strategii ukazywania protagonisty oraz kontrastowania go z wersją literacką. Również w adaptacji „Siostrzyczki” detektyw bezpośrednio przyczynia się do śmierci jednej z postaci (choć w samoobronie), w finale *Żegnaj, laleczko* zabija natomiast Velmę. Ten fragment dowodzi zresztą szczególnej zachowawczości *neo-noir*, ponieważ w 1975 roku nie obowiązywał Kodeks Haysa nakazujący ukarać *femme fatale*. Żadna z tych śmierci z rąk detektywa nie wzbudziła jednak kontrowersji, o ile w ogóle została zauważona przez krytyków. Można się domyślić, że ów brak zainteresowania był związany właśnie z całościowym i spójnym ukazywaniem silnego bohatera we wspomnianych obrazach. To bezsprzecznie po jego stronie leżała racja, a wszystkie działania były uzasadnione. W *Długim pożegnaniu* widać natomiast całkowitą niekonsekwencję Marlowe’a, który podejmuje same irracjonalne decyzje – nie wiadomo przecież dlaczego ufa Lennoksovi i daje mu się wykorzystać, a potem go zabija.

Paradoksalnie, spośród czterech adaptacji powieści Chandlera nakręconych po jego śmierci to właśnie film Altmana jest najsilniej związany z literackim oryginałem. Dekonstrukcja i demistyfikacja postaci Marlowe'a nie byłyby bowiem czytelne bez znajomości „Długiego pożegnania”. Bezsensowne w większości wypadków porównywanie książek i filmów, w tym wypadku jest więc niejako wpisane przez twórców w odczytanie dzieła. Jeśli jednak zrezygnować z prymatu rozważania różnic fabularnych, możliwa okaże się nieco inna interpretacja finału, do pewnego stopnia zgodna z duchem literatury Chandlera. Altman deklaruje zresztą przywiązanie do tego właśnie aspektu – zamiast lektury powieści, na planie pojawiał się z notatkami pisarza i tomem „Mówi Chandler”, którego znajomość zalecił też ekipie<sup>783</sup>. Reżyser mówił, że: „Widzi Marlowe'a tak, jak widział go Chandler. Jako przegranego. Jednak nie fałszywego zwycięzcę, jak w książkach, ale prawdziwego przegranego”<sup>784</sup> – tu rozchodziły się wizje obu twórców. Pisarz konsekwentnie budował w powieściach otaczającą detektywa atmosferę klęski, miała ona jednak szczególne znaczenie: „Jeżeli bunt przeciw skorumpowanemu społeczeństwu oznacza niedojrzałość, to Philip Marlowe jest mocno niedojrzały [...] Oczywiście Marlowe to pechowiec życiowy i zdaje sobie z tego sprawę”. Chandler dodał jednak zdanie mogące służyć za dobre podsumowanie wszystkich czterech adaptacji zrealizowanych po jego śmierci i w paradoksalny sposób odnoszące się do *Długiego pożegnania*: „Ale wielu świetnych ludzi ponosi porażki dlatego, że ich zdolności nie miały zastosowania w danym czasie i miejscu”<sup>785</sup>.

Przesunięcia adaptacyjne związane z postacią Terry'ego lokują go przede wszystkim po stronie złego, zepsutego, bezwzględego świata. Wyłącznie tak można go postrzegać abstrahując od powieści, ponieważ w filmie nic nie łagodzi jego egoistycznych i bezwzględnych motywacji. Oczywiście ślepe przywiązanie Marlowe'a traci tu jakiegokolwiek uzasadnienie – chyba, że jego odmowę współpracy z policją i gangsterami potraktuje się nie jako dowód wierności wobec Terry'ego, lecz wobec siebie i generalną kontestację świata *en bloc*. Wówczas jednak finałowa rozgrywka między bohaterami oznacza konfrontację między ową brutalną, niszczącą i bezwstydnie złą rzeczywistością a detektywem, ostatnim obrońcą zasad. Na słowa Lennoksa, że Marlowe niepotrzebnie był dociekliwy i kontynuował śledztwo, ponieważ i tak „Nikt o nic nie dba”, detektyw mówi „Ja dbam”, zaprzeczając powtarzaniem przez cały film słowom „Dla mnie to w porządku”. Terry stwierdza: „Tak, to w twoim stylu. Nigdy się nie nauczysz, zawsze przegrywasz”, a w odpowiedzi Marlowe oddaje

---

<sup>783</sup> Gene D. Philips, *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, op. cit., s. 157.

<sup>784</sup> Za: William Luhr, *Raymond Chandler and Film*, op. cit., s. 165.

<sup>785</sup> Raymond Chandler, List do pana Inglisa (październik 1951), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 284.

strzał i odchodzi, co ukazano w ujęciu wzorowanym na zakończeniu *Trzeciego człowieka* (*The Third Man*, 1949, reż. Carol Reed). Jego późniejsze zachowanie – beztrioskie podskoki w ostatnim kadrze – mogą więc sugerować nie tyle klęskę moralną, ile zwycięstwo nad złem przy zachowaniu naiwnej niewinności.

Marlowe u Altmana niewątpliwie nie jest tym samym bohaterem, którym był u Chandlera i w *film noir*, więc *Długie pożegnanie* – sam wybór powieści o tym właśnie tytule – potraktować można także jako stopniowe odchodzenie określonej filmowej i literackiej tradycji, której ostateczny kres następuje w konfrontacji z nowoczesnością. O ile obraz Marlowe'a jest tu niejednoznaczny – zarówno w samej diegezie, jak i w odniesieniu do książek – o tyle w sposobie ukazania rzeczywistości Altman jest wierny pesymistycznej i gorzkiej wizji Chandlera. Los Angeles zostaje wartościowane całkowicie negatywnie. Karykaturalnie i cynicznie ukazani są wszyscy, nie tylko bogacze, gangsterzy i policjanci, lecz również hippiski wyznające nowe, pacyfistyczne idee, a w rzeczywistości równie niemądre i bezrefleksyjne, jak wszyscy pozostali. U Chandlera, a także Paula Bogarta i Dicka Richardsa, remedium na zło była piękna przeszłość, uromantyczniona przez przekazy filmowe i literackie. U Altmana brak jakiegokolwiek alternatywy, jest jedynie pesymistyczne przewidywanie przyszłości.

W kontekście ukazywania protagonisty w *Marlowie*, *Długim pożegnaniu* i *Żegnaj, laleczko*, zabawne jest, że twórcy tych filmów niejako zapowiedzieli – choć całkowicie bezwiednie – swoistą zmianę warty, pojawienie się nowego typu męskości, który w latach osiemdziesiątych faktycznie zaczął dominować w kinie, zwłaszcza akcji. W każdym ze wspomnianych obrazów epizodyczną rolę miał bowiem aktor – tu jeszcze anonimowy – który później stał się nowym bohaterem zbiorowej wyobraźni. W dwóch scenach w *Marlowie* zagrał Bruce Lee, w *Długim pożegnaniu* jednym z rozbierających się gangsterów Marty'ego Augustina był niebywale muskularny Arnold Schwarzenegger, w *Żegnaj, laleczko* na parę chwil pojawił się Sylvester Stallone. Najistotniejszy występ należał do Bruce'a Lee. Grany przez niego Winslow Wong, wysłannik Steelgrave'a, przy pierwszym spotkaniu całkowicie demoluje biuro Marlowe'a, w którym rozpada się dosłownie wszystko, każdy sprzęt po kolei. Wydaje się więc, że w konfrontacji z herosem przyszłości, produktem nowych czasów i popularności filmów o sztukach walki, detektyw zostaje pokonany i zdominowany. W kolejnej wspólnej scenie Wong za pomocą wykopów i ciosów chce najprawdopodobniej skłonić Marlowe'a do samobójczego skoku z tarasu wieżowca, jednak zostaje przechytrzony, sam wypada za barierkę i ginie. Detektyw, którego pokojowa koegzystencja z sąsiadem homoseksualistą zostaje kilkakrotnie podkreślona, choć w 1969 roku nie obowiązywała

jeszcze poprawność polityczna, wygrywa potyczkę z Wongiem właśnie poprzez zakwestionowanie jego męskości (pyta go „Ale jesteś trochę gejem, prawda?”), na co ten reaguje wściekłością. Tym samym Marlowe podkreśla własną pewność siebie w tym obszarze, triumf i dominację zachowawczych wartości, które reprezentuje – spokojnej, prawdziwie „męskiej” siły połączonej z intelektem. William Luhr uważa, że w scenach z Lee przejawia się amerykański rasizm i lęk zarówno przed obcością etniczną, jak i seksualną. W jednej ze scen detektyw mówi Orfamay, że „Pewnego dnia Orrin zrzuci swe sandały, obetnie włosy i wróci do domu”, definiując się tym samym jako „dorosłego” i konserwatywnego w opozycji do kultury młodzieżowej. Sąsiad gej byłby tu więc raczej elementem lokalnego kolorytu Los Angeles lat sześćdziesiątych, niż dowodem na otwartość detektywa, której ten nie przejawiał także w książkach, przynajmniej nie w stosunku do mniejszości seksualnych. Na słuszność takiej interpretacji może też wskazywać postać Dolores (Rita Moreno, w przeciwieństwie do powieściowej wersji postaci, była prawdziwą Latynoską urodzoną w Puerto Rico), która, oprócz tego, że w finałowym tańcu odkrywa swą mroczną tożsamość zabójczyni, zdejmuje też kolejne elementy kostiumu, kamuflującego jej egzotyczny wygląd i prezentującego Dolores jako białą kobietę – jego istotną częścią jest platynowa peruka. Zostaje też skontrastowana z Mavis, mimo romansu z gangsterem ucieleśniającą wszelkie cnoty amerykańskie – jej prowincjonalne pochodzenie i realizacja wielkomiejskich aspiracji nie mają już negatywnego wymiaru znanego z książki. Takie odczytanie lokowałoby więc film, a zwłaszcza samą postać Marlowe’a, w kręgu tradycji odwołujących się do wartości konserwatywnych, a nie *film noir*. Nurt ten był oczywiście na tyle złożony, że wyrażał również negatywne emocje zbiorowe, choć objawiało się to raczej w powielaniu stereotypów rasowych niż w jawnej wrogości. Bywał także zachowawczy w ocenie kwestii obyczajowych. Nierzadkie były jednak obrazy, by wymienić tylko *Krzyżowy ogień* i *Szkarłatne kimono*, w których właśnie w ksenofobii oraz dominacji bezmyślnych, omalże faszystujących mas upatrywało zarówno źródeł zła, jak i symptomu głębszych problemów społecznych. Z drugiej jednak strony łatwo tu o nadinterpretację, ponieważ według scenarzysty *Marlowe’a*, Sterlinga Silliphanta, obecność Bruce’a Lee w filmie była motywowana jedynie ich osobistą znajomością. Lee chciał stać się rozpoznawalny jako aktor, wielkie studia natomiast z reguły nie angażowały Azjatów. Silliphant umożliwił mu więc pojawienie się w epizodzie, a w momencie zatrudnienia Lee naturalnym stało się wprowadzenie elementu sztuk walki<sup>786</sup>. Problem ewentualnych uprzedzeń rasowych zakamuflowanych w treści obrazu nie występuje

---

<sup>786</sup> Al Clark, *Raymond Chandler in Hollywood*, op. cit., ss. 158-159.

natomiast w *Żegnaj, laleczko*, gdzie największą sympatię i współczucie Marlowe'a wzbudza chłopiec z mieszanej rodziny, co pod tym względem zbliża wymowę adaptacji do literackiego pierwowzoru.

### **„Nirwana dla niezamożnych”<sup>787</sup> – Chandler i telewizja**

Raymond Chandler miał jak najgorsze zdanie o telewizji. Pisał, że „To jeszcze jeden wycinek tego znacznego obszaru naszej kultury”, gdzie „Nie odczuwamy braku myśli, bo nie są nam potrzebne”, i którego „Jedynym kryterium był i jest pieniądz. Innego nie ma i pewno nigdy nie będzie”<sup>788</sup>. Miał też, niewątpliwie słuszne, zarzuty potwierdzone przez pierwszy serial z Marlowe'em, dotyczące strony techniczno-wizualnej:

„Zdjęcia telewizyjne są przeważnie na poziomie zdjęć, jakie robiono w Hollywood dwadzieścia lat temu [...]. Najbardziej drażni tu – z wyjątkiem najlepszych programów – pewna chwiejność oświetlenia, reżyseria też, moim zdaniem bywa zwykle znacznie poniżej poziomu hollywoodzkiego”<sup>789</sup>.

Nieco pochlebniejszą opinię wyrażał o radiu – „Radio było już dużo lepsze [...]. Trzeba było zaprząć do pracy wyobraźnię, żeby na podstawie samych tylko dźwięków stworzyć obraz tego, co się dzieje”<sup>790</sup> – i przygody detektywa najpierw trafiły do słuchowiska, choć program realizowano według oryginalnych scenariuszy nieopartych na prozie Chandlera. Po sukcesach filmów związanych z nazwiskiem pisarza, w 1947 roku stacja NBC zainwestowała w *Przygody Philipa Marlowe'a (Adventures of Philip Marlowe)* z Vanem Heflinem, aktorem znanym również z *film noir*, takich jak *Dziwna miłość Marty Ivers (The Strange Love of Martha Ivers, 1946, reż. Lewis Milestone)*, *Opętana* i *Akt przemocy (Act of Violence, 1948, reż. Fred Zinnemann)*. W 1948 program wznowiono w CBS z Geraldem Mohrem w roli głównej (aktor przede wszystkim telewizyjny, pojawiał się też w epizodach, w tym w *Gildzie*). Oprócz nazwiska postaci, programy te nie miały związku z Chandlerem, co oczywiście zwróciło jego uwagę. W 1949 roku pisał w liście do Jamesa Sandoe:

„Mam tyle z nim [programem radiowym] do czynienia, że zgłaszam żale i pretensje do mojego agenta i pobieram co tydzień honorarium. Twoi znajomi, którzy chwalą [...] są chyba bezkrytycznymi fanatykami radia...

---

<sup>787</sup> Raymond Chandler, list do Charlesa W. Mortona (22 listopada 1950), [w:] *Mówi Chandler*, op. cit., s. 168.

<sup>788</sup> Ibidem, ss. 167-168.

<sup>789</sup> Raymond Chandler, list do Edgara Cartera (25 czerwca 1957), [w:] ibidem, s. 176.

<sup>790</sup> Raymond Chandler, list do Charlesa W. Mortona (22 listopada 1950), [w:] ibidem, s. 168.

Bohater (niech to pozostanie naszą tajemnicą, bo gotowi przestać mi płacić) ma akurat tyle wspólnego z Philipem Marlowe'em, co ja z Kubusiem Puchatkiem”<sup>791</sup>.

Natomiast wczesna praktyka telewizyjnych inscenizacji jego prozy była nieco inna, przypominała bowiem pierwsze adaptacje będące częściami serii filmowych. Często realizowane na żywo audycje telewizyjne i seriale, takie jak *The Philco Television Playhouse* (1949, „Siostrzyczka”), *Robert Montgomery Presents* (1950, „Wielki sen”), *Climax!* (1954, „Długie pożegnanie” z Dickiem Powellem), *Studio One* (1953, „Król w złotogłowie”), przygotowywano według określonych formatów. Na ich potrzeby opracowywano rozmaite – mniej lub bardziej ambitne – powieści (w tym Somerseta Maughama i Jane Austen), opowiadania i sztuki teatralne („Dwunastu gniewnych ludzi” Reginalda Rose’a, dramaty Szekspira), należące do różnych gatunków, poczynając od westernów, poprzez musicale, na kryminałach kończąc. Występowało w nich bardzo wielu uznanych aktorów i gwiazd, by wymienić tylko Grace Kelly, Warrena Beatty, Piper Laurie, J. Lee Cobba, Jamesa Cagneya, Theresę Wright, Lilian Gish, Jamesa Deana i innych twórców związanych z Actor’s Studio (istniał również program o tej nazwie). W formułę niektórych wpisany był także *talk-show* – Robert Montgomery zapraszał gości i przeprowadzał z nimi wywiady. Ponieważ autorami wielu odcinków byli uznani później scenarzyści (Reginald Rose, Paddy Chayefsky, Horton Foote) i reżyserzy (Arthur Penn, Robert Mulligan, John Frankenheimer), może rodzić się przypuszczenie, że Chandler był nazbyt krytyczny wobec tego medium. Sam zresztą przyznawał, że: „Część programu telewizyjnego jest rzeczywiście robiona dobrze”, ale „Po pewnym czasie działa [...] jak środek nasenny”<sup>792</sup>. W telewizji swą karierę zaczynał jednak również Robert Altman, który wspominał to doświadczenie jako męczące i niewdzięczne zadanie, polegające na dostosowywaniu się do komercyjnych wymogów, oczekiwań producentów i reklamodawców. Sięgano wprawdzie po ambitne teksty, współtworzące tak zwany „złoty wiek amerykańskiej telewizji”, ale sąsiadowały one z teleturniejami, operami mydlanymi i zależały od preferencji firm sponsorujących, co powodowało między innymi dążenie do eliminacji tematów politycznych i społecznych. Dla adaptowanych tekstów oznaczało to więc zarówno wpisanie w ramy określonego schematu – stąd analogia do serii filmowych lat czterdziestych – jak i konieczne elementy wczesnej telewizji realizowanej na żywo. W „Długim pożegnaniu” aktor grający trupa (Tristram Coffin) w środku ujęcia wstał i wyszedł.

---

<sup>791</sup> Raymond Chandler, list do James Sandoe (14 maja 1949), [w:] *ibidem*, ss. 272-273.

<sup>792</sup> Raymond Chandler, list do Helgi Greene (16 kwietnia 1957), [w:] *ibidem*, s. 175.

Zapewne dlatego aż do 1958 roku Chandler wzbraniał się przed zgodą na telewizyjną serializację przygód Marlowe'a. Pod koniec życia podjął jednak taką decyzję, z której później niełatwo było mu się wycofać, ze względu na dochody, które ze sobą przyniosła. Pierwszy serial nosił tytuł *Philip Marlowe. Detective*, główną rolę grał mało znany Philip Carey, a dość zgrzebna całość – podobnie jak audycje radiowe – oparta była na oryginalnych scenariuszach i utrzymana w czarno-białej estetyce lat sześćdziesiątych. Mimo że Chandler – żądny sukcesu serii – pojawił się wraz z Carey'em w kilku programach promocyjnych, nie zdążył zobaczyć ani jednego odcinka, ponieważ zmarł 26 marca 1959 roku, czyli jeszcze przez emisją. Premierowy odcinek pokazano 6 października 1959 roku. Prawdopodobnie pisarz nie byłby jednak zachwycony, ponieważ *Philip Marlowe. Detective* potwierdzał jego negatywną opinię o medium telewizyjnym jako takim. Jak pisze Philip French:

„Bohatera granego przez Carey'a prawie nie dało się rozróżnić wśród ujednoliconych prywatnych detektywów rozwiązujących sprawy w pół godziny (minus pięć minut na reklamy), którzy zatykali kanały telewizyjne”<sup>793</sup>.

Odczucia te podzielali widzowie, krytycy i producenci, ponieważ po jednym sezonie zaprzestano realizacji, a Marlowe powrócił do telewizji dopiero po ponad dwudziestu latach.

W 1983 roku powstało pięć odcinków<sup>794</sup> brytyjsko-amerykańskiego serialu *Philip Marlowe. Private Eye* z Powersem Boothem w roli głównej. Była to znacznie lepsza produkcja, choć naprawdę udana okazała się dopiero druga seria (sześć części<sup>795</sup>), nakręcona w 1986 roku z tym samym aktorem. Po raz pierwszy sięgnięto też po opowiadania Chandlera, które okazały się bardzo dobrym materiałem dla wszystkich scenariuszy. Akcja godzinnych filmów osadzona została w latach czterdziestych, są jednak różnice pomiędzy stroną wizualną i nastrojem w obu seriach. W pierwszej kostiumy, auta, *mise-en-scène* a nawet lokalizacje w stylu retro – w odcinku *Król w złotogłowie* (*The King In Yellow*, reż. Bryan Forbes) pojawia się budynek z lat dwudziestych, High Tower, gdzie w *Długim pożegnaniu* mieszkał Marlowe – pokazane są w przerysowanej, krzykliwej i nieszczególnie eleganckiej manierze telewizyjnej lat osiemdziesiątych. Zaletą jest to, że serial nie przypomina innych popularnych produkcji, takich jak *Columbo* lub *Kojak* i fabuły nie zostały wpisane w określony, stale powtarzany schemat, lecz (z drobnymi zmianami) podporządkowane liniom narracyjnym

---

<sup>793</sup> Philip French, *Media Marlowes*, op. cit., s. 74.

<sup>794</sup> Adaptacje opowiadań: „Gaz skazańców”, „Król w złotogłowie”, „Ołówek”, „Świadek oskarżenia” i „Czysta robota”.

<sup>795</sup> Adaptacje opowiadań: „Szantażyści nie strzelają”, „Hiszpańska krew”, „Kłopoty to moja specjalność”, „Wpadka na Noon Street”, „Strzelanina u Cyrana”, „Gorący wiatr”.

znanym z opowiadań. Pod tym względem poszczególne odcinki różnią się więc od siebie. Koncesją na rzecz formuły jest jednak wprowadzenie dwóch stałych postaci, zapożyczonych wprawdzie z Chandlera (Annie Riordan [Kathryn Leigh Scott] i Violets Magee [Billy Kearns]), ale mających wnieść elementy komizmu. Niestety, stylizacja wskazuje raczej na brak niż nadmiar nakładów finansowych, a warstwa wizualna nie współgra z zastosowanymi środkami, takimi jak chociażby nagła dynamizacja ujęć w scenach zamierzonych jako efektowne (wypadki samochodowe). Ponieważ brak tu elementu autorefleksyjności, pięć odcinków z 1983 roku wygląda jak pobieżne wyobrażenie ludzi z lat osiemdziesiątych o latach czterdziestych, pełne błędów, takich jak używanie przez bohaterów sprzętów wynalezionych dopiero w kolejnej dekadzie. Detektyw grany przez Powersa Bootha jest tu przede wszystkim nonszalancki – bardziej przypomina Sama Spade’a niż Marlowe’a. Jedną z fabuł (*Świadek oskarżenia* [*Finger Man*, reż. Sidney Hayers]) została nawet upodobniona do finału *Sokoła maltańskiego* – bohater oddaje w ręce policji kobietę, z którą wdał się w romans, mimo że wiedział o jej udziale w zbrodni.

W nakręconej trzy lata później drugiej serii postać Marlowe’a jest już pogłębiona i zindywidualizowana, bardziej Chandlerowska. Detektyw jest zmęczony życiem i przestępczością, ale pełen szlachetnych odruchów i osobistych wyrzeczeń (najczęściej rezygnuje z kolejnych kobiet), a przede wszystkim bardzo sentymentalny. Twórcy wyeliminowali większość elementów komicznych obecnych w pierwszej serii, decydując się na atmosferę nostalgii i gatunkową samoświadomość, przejawiającą się między innymi w uproszczonym, pozbawionym nagłych efektów sposobie filmowania oraz ścieżce dźwiękowej zdominowanej przez jazz, tym razem nie dynamiczny i nowoczesny, lecz nastrojowy, o zabarwieniu sentymentalnym. W większości scen zrezygnowano też z plenerów, przenosząc akcję albo do wnętrza, albo realizując zdjęcia w studiu – sztuczność podkreślana jest między innymi miękkim oświetleniem, nawet w scenach kręconych w naturalnym otoczeniu, jak na molo, w finale *Gorącego wiatru* (*Red Wind*, reż. Martin Lavut).

Opowiadanie to, jedno z najlepszych w dorobku Chandlera, jest też kanwą odcinka serii *Fallen Angels*. Została ona pomyślana jako telewizyjna antologia *neo-noir* – adaptowano Cornela Woolricha, Jima Thompsona, Davida Goodisa, Micky’ego Spillane’a, Jamesa Ellroy’a. Każdą część reżyserowali uznani twórcy (w tym Peter Bogdanovich, Steven Soderbergh, John Dahl), a akcja zawsze osadzona była w powojennym Los Angeles i z założenia realizowana środkami mającymi stanowić barwny odpowiednik bądź rekonstrukcję technik *film noir*. Jak pokazuje przykład *Czerwonego wiatru* (*Red Wind*, 1995, reż. Agnieszka Holland) ponownie była to jedynie zabawa konwencją, bez ambicji dokonania reinterpretacji,

choć w roli Marlowe'a wystąpił czarnoskóry Danny Glover. W powolnie toczącym się *Czerwonym wietrze*, samoświadome odniesienia są jeszcze silniejsze niż w drugiej serii *Philip Marlowe. Private Eye*. Od stylizacji – oczywiście w filmie osadzonym w latach czterdziestych – istotniejszy wydaje się autotematyzm omalże ujawniający warsztat charakterystyczny raczej dla obrazów powstających w złotych latach Hollywood niż produkcji telewizyjnych końca XX wieku. Nietrudno więc zauważyć, że wszystkie zdjęcia powstały w studiu – kadry wypełnia nienaturalne, ciepłe, pomarańczowe światło – i przywodzą na myśl scenę w atelier filmowym z *Deszczowej piosenki* (*Singing In the Rain*, 1952, reż. Stanley Donen), w której Don Lokwood (Gene Kelly) wyznaje miłość Kathy Selden (Debbie Reynolds) w scenerii sztucznego, studyjnego wiatru i zachodu słońca. Podobne środki zastosowano też w *Będzie czekać* (*I'll Be Waiting*, 1993) – części zrealizowanej przez Toma Hanksa, również na podstawie tekstu Chandlera.

Interesującego komentarza związanego z postacią i zmianą obyczajową przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dostarcza ostatnia do tej pory adaptacja związana z nazwiskiem Chandlera, czyli *Zbrodnia doskonała* z 1998 roku. Jest to paradoksalne, ponieważ kanwę filmu telewizyjnego Boba Rafelsona stanowi powieść „Tajemnice Poodle Springs” – Chandler zdążył napisać jedynie sam początek, służący jako ekspozycja. Książkę dokończył Robert B. Parker, który w 1991 roku napisał też kontynuację „Głębokiego snu” wydaną pod tytułem „Perchance to Dream” i wyznał, że „Dorastał, chcąc być Chandlerem”<sup>796</sup>. Mimo że Parker należy do uznanych twórców literatury kryminalnej, a przedstawiciele Raymond Chandler Estate byli usatysfakcjonowani jego pracą nad przerwana powieścią, pomysł na dokończenie „Tajemnic Poodle Springs” okazał się tyle prosty, co niezbyt nieudany. Jawnie epigońska metoda Parkera polegała przede wszystkim na zebraniu wszystkich stałych bądź rozpoznawalnych motywów prozy Chandlera i mechanicznym wpisaniu ich w nową fabułę. Pojawia się więc – sugerowany w ostatnich listach Chandlera – wątek odrzucania bogactwa i klasy społecznej, do której przynależy żona Marlowe'a, jego walka o ideały, szantaż, świat show biznesu, bohater zmieniający tożsamość, szereg zainteresowanych detektywem kobiet, które on oczywiście odrzuca, a nawet niezrównoważona nimfomanka znajdująca przyjemność w pozowaniu do zdjęć pornograficznych. Zachowanie Marlowe'a motywowane jest czystym sentymentalizmem – jest on gotów poświęcić się, by pomóc mężczyźnie uwikłanemu w wiele przestępczych spraw (a nawet w bigamię), tylko i wyłącznie dlatego, że jedna z jego żon – miła i nieświadoma zła panującego w świecie – bardzo go kocha, co przemawia do wrażliwej

---

<sup>796</sup> Za: John Blades, *Marlowe's Mean Streets. Tracking the Man Who Filled Raymond Chandler's Shoes*, „Chicago Tribune” 1 marca 1991.

natury bohatera. Parker pomija jakikolwiek element refleksji, samoświadomości obecnej w prozie Chandlera, rezygnuje nie tylko z konfrontacji z tradycją, ale nawet z samego odniesienia do niej. Poprzestaje na powieleniu przypominającym – by zacytować Chandlera – „Przekładanie wyschniętych kości”<sup>797</sup>.

Twórcom obrazu – scenariusz napisał Tom Stoppard – udało się, przynajmniej do pewnego stopnia, uniknąć błędów pierwowzoru literackiego. Przede wszystkim dlatego, że wprowadzili element rozważań nad rolą i miejscem Marlowe’a, znany już z czterech późnych adaptacji filmowych. Dodali jednak samej postaci wyraźny rys autorefleksji, co sprawiło, że Marlowe nie jest już jedynie przedmiotem cudzego, zdystansowanego i całkowicie zewnętrznego oglądu. Metaforyczne „długie pożegnanie” nie jest już tylko żegnaniem się twórców z postacią, lecz również samego bohatera ze swym uniwersum, z odchodzącym światem. W *Zbrodni doskonałej* detektyw (James Caan<sup>798</sup>) zastanawia się nad własną przynależnością i wcale nie jest jej tak pewien, jak jego książkowy pierwowzór. Już w jednej z pierwszych scen zaznaczony zostaje, kilkakrotnie później przywoływany (choć w raczej lekkiej tonacji) konflikt: Marlowe i jego styl bycia a nowe czasy. Po znalezieniu ciała mężczyzny ubranego w skórzaną kurtkę, Marlowe – w nieodłącznym kapeluszu i garniturze – mówi do jednego z policjantów: „Zabawnie wygląda jak na prywatnego detektywa”. W odpowiedzi słyszy: „Nie. To ty wyglądasz dziwnie”. Akcja filmu została przeniesiona kilka lat do przodu, do 1963 roku, Caan gra więc Marlowe’a takiego, jakim mógłby on faktycznie być na początku tej dekady. Jest człowiekiem na progu starości, rozważającym co robić dalej, kuszonym i zarazem przestraszonym perspektywą reszty życia u boku młodszej i bogatej żony (Dina Meyer). Gdy wyprowadza się z Los Angeles do Poodle Springs, od razu przebiera się w kolorową, wakacyjną koszulę typową dla takich kurortów, co sugeruje akceptację nowej sytuacji. Jednocześnie jednak zauważa przede wszystkim, że jest to czyste i spokojne miasto staruszków, emerytów dożywających w luksusie swych dni. Podobne refleksje miał Chandler na temat La Jolla, gdzie spędził ostatnie lata życia. Jeszcze w 1939 roku pisał: „Zbyt rozkoszne, zbyt duszne, zbyt leciwe [...] miłe miejsce dla starych ludzi i ich rodziców [...]. Co sądzisz o miejscu, które ma w bibliotece jedną książkę Hemingwaya i żadnej Faulknera lub Hammetta?”<sup>799</sup>.

---

<sup>797</sup> Raymond Chandler, list do Jamesa Sandoe (18 sierpnia 1945) [w:] *Selected Letters of Raymond Chandler*, op. cit., s. 53.

<sup>798</sup> Podobnie jak Robert Mitchum, James Caan miał pięćdziesiąt osiem lat w momencie grania tej roli.

<sup>799</sup> Raymond Chandler, list do George’a Harmona Cokse’a (19 października 1939), [w:] *Selected Letters of Raymond Chandler*, op. cit., s. 12.

Wypchnięcie człowieka z zaparkowanego samochodu wzbudza tu sensację swoją wyjątkowością, nikt też nie pali papierosów. Na prośbę Marlowe'a o ogień ludzie reagują obrzydzeniem i dopiero kolejna osoba – jak się okazuje gangster – ma zapalniczkę. Sekwencja ta ma charakter konfrontacji sytuacji pochodzących z kina z codziennością. Miejscem egzystencji Marlowe'a- Prywatnego detektywa, współczesnego rycerza nie jest nudna rzeczywistość, lecz ulice Los Angeles i to nie prawdziwe słoneczne bulwary otoczone palmami, lecz mroczne, deszczowe zaułki znane z książek i filmów. Dlatego w pierwszych scenach w Poodle Springs spojrzenie Jamesa Caana wyraża obawę przed tak mu obcym trybem życia, pomieszaną jednak z gotowością na pogodzenie się z nową sytuacją. Przeczucie to znajduje potwierdzenie wielokrotnie w czasie śledztwa, gdy Marlowe ma wrażenie, że nie nadaża za rzeczywistością, ponieważ jest już za stary i zbyt zmęczony (pojawia się sugestia, że powinien nosić okulary). Później, śledząc głównego podejrzanego, widzi jego taniec z ukochaną (David Keith i Nia Peeples); zachwycając się ich młodością dochodzi do wniosku, że jego rolą jest po prostu zejście ze sceny. Przez znaczną część filmu utrzymana zostaje atmosfera „ostatniej sprawy”, do której mobilizuje się bohater, choć trzeba przyznać, że James Caan potrafi – niezaprzecając temu nastrojowi – wnieść też energię, momentami przywołującą echa jego pamiętnego występu w *Ojcu chrzestnym*.

„Tajemnice Poodle Springs” Parkera zostały niewątpliwie osadzone w uniwersum Chandlerowskich fantazji, które *Zbrodnia doskonała* zręcznie demaskuje. Prawdziwa miłość, której urokowi uległ książkowy Marlowe gotów ukrywać przestępcę, w filmie okazuje się oszustwem – zakochani to szantażysta i uzależniona od narkotyków prostytutka. Dlatego dominujący rys bohatera to rozczarowanie: jest on po prostu miłym człowiekiem zawiedzionym przez rzeczywistość i coraz bardziej się z tym godzącym. Wolta fabularna nieco zmieniająca tę postawę pojawia się dopiero pod koniec, gdy Stoppard dopisuje wątki nieobecne w książce i przypominające intrygę znaną z *Chinatown*. Okazuje się bowiem, że szarą eminencją świata przedstawionego jest bogaty teść Marlowe'a (Joe Don Baker). Chciwość i pewność siebie potentata przemysłowego, powiązania na najwyższych szczeblach władzy i interesy z gangsterami nareszcie dają detektywowi powód do wzgardzenia Poodle Springs i tym, co ono symbolizuje, czyli złem, zepsuciem i korupcją ukrytymi pod elegancką fasadą kurortu dla bogaczy. W finale widać Marlowe'a w biurze, w Los Angeles u boku żony, która porzuciła dla niego luksusowy tryb życia oferowany przez jej ojca. Jedno z ostatnich ujęć nie pozostawia jednak złudzeń co do miejsca Marlowe'a – na zbliżeniu widać bowiem notatkę w gazecie informującą, że tego dnia do Dallas przyjedzie John F. Kennedy. Jak wiadomo, 22 listopada 1963 roku prezydent został zabity, a data ta wyznaczyła symboliczny

koniec „dawnej”, „lepszego” Ameryki. Cała twórczość Chandlera poświęcona była wprawdzie demaskacji fałszu przekonania o „niewinności” Stanów Zjednoczonych lat pięćdziesiątych i wcześniejszych, jednak Marlowe niewątpliwie przynależał do tych właśnie czasów i do tej rzeczywistości, bezpowrotnie odchodzącej w przeszłość. Jego siłą była przecież umiejętność zagładania pod podszewkę świata – później zło, z którym walczył, stało się bezwstydnym i wyszło na powierzchnię, w jasno oświetlone, kolorowe przestrzenie znane z *Marlowe’a* i *Długiego pożegnania*.

### Na marginesie – *Nouvelle Vague*

*Nouvelle Vague* Jeana-Luca Godarda nie należy ani do *film noir*, ani do nurtu *neo-noir*, nie stanowi też rozbudowanej wypowiedzi na temat twórczości Chandlera. Warto jednak wspomnieć na marginesie o tym właśnie filmie, ze względu na istotne związki czarnego kina amerykańskiego i francuskiej Nowej Fali, do której Godard nawiązuje już przecież samym tytułem. To właśnie w latach pięćdziesiątych XX wieku, na łamach „Cahiers du Cinéma”, w reżyserach pracujących w Hollywood „odkryto” Autorów – „Przedstawiali [krytycy] Hitchcocka i Hawksa nie tylko jako <<stylistów>>, ale jako wybitnych artystów kina, u których sama już problematyka zasługuje na najwyższe zainteresowanie”<sup>800</sup>. Gdy natomiast młodzi twórcy, kinofile związani z tym pismem stanęli za kamerą, niejednokrotnie odnosili się do wysoko cenionego – a także odkrytego we Francji – *film noir*. Godard nawiązywał do kina czarnego między innymi w *Do utraty tchu (À bout de souffle, 1959)* i *Alphaville (1965)*, François Truffaut, który wcześniej opublikował serię pochlebnych recenzji z amerykańskich filmów klasy B, chętnie adaptował *hard-boiled fiction* i *fiction noir*, by wymienić *Strzelajcie do pianisty (Tirez sur le pianiste, 1960)*, *Pannę młodą w żałobie (La Mariée était en noir, 1968)* i *Syrenę z Mississipi (La sirène du Mississippi, 1969)*<sup>801</sup>.

Po Chandlera Godard sięgnął jednak – i to nie wprost – dopiero w 1990 roku, gdy jego twórczość wkroczyła w fazę „Melancholijną i majestatyczną”<sup>802</sup>. Związek *Nouvelle Vague* (tak naprawdę opartej na powieści „Monorail” [1964] Jacquesa Audibertiego) z Chandlerem jest jednak luźny i nieobowiązujący. Godard wybrał bowiem jeden wątek fabularny z „Długiego pożegnania” wkomponowując go we własną wizję. Jednocześnie jednak trudno

<sup>800</sup> Tadeusz Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000, s. 40.

<sup>801</sup> Adaptacje powieści *Down There (1956*, znana również jako *Shoot the Piano Player*) Davida Goodisa i dwóch autorstwa Cornella Woolricha (kolejno: *Panna młoda w żałobie, 1940; Grzeszna miłość, 1947*, opublikowana pod pseudonimem William Irish).

<sup>802</sup> Ewa Mazierska, *Nowa Fala po latach: melancholijny Jean-Luc Godard*, „Kino” 2010, nr 5, s. 38.

owych nawiązań nie zauważyć, są bowiem wskazane wprost – jedna z części, na które podzielony jest film nosi tytuł „Długie pożegnanie”, oprócz głównego bohatera, Lennoksa, pojawia się też postać o nazwisku Wade. W Lennoksa wciela się Alain Delon; gra on Rogera, który zostaje zamordowany przez swą bogatą, arystokratyczną kochankę, Elenę (Doimiziana Giordano), po czym powraca jako brat ofiary, Richard, by ją szantażować i w efekcie podjąć próbę zemsty. Może tak naprawdę jednak Roger i Richard to jedna i ta sama osoba?

Stanowiącą główną inspirację sytuacja wyjściowa związana z postacią Lennoksa, cytaty („Po raz pierwszy zobaczyłem Terry’ego [...] przed klubem The Dancers. Siedział w stojącym obok tarasu rolls-roysie silver wraith pijany w sztok”<sup>803</sup>) i wybrane wątki zaczerpnięte z Chandlera – zmiana tożsamości, morderstwo, szantaż, rola przeszłości – zostają więc wpisane w uniwersum twórcze Godarda. Stanowią element – w dużej mierze afabularnego – ciągu wydarzeń, zestawione na równych prawach z passusami z dzieł autorów tak różnych, jak Dante, Karol Marks, Marcel Proust, Friedrich Schiller, Jacques Lacan, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, najczęściej wygłaszanymi przez aktorów spoza kadru.

Jak pisze Ewa Mazierska, „Cały film nakręcony został pod znakiem pamięci” tak jakby „Wszystko, co pojawia się na ekranie, już się kiedyś wydarzyło, zarówno w życiu bohaterów jak i w cudzym życiu”<sup>804</sup>, co niewątpliwie łączy *Nouvelle Vague* z „Długim pożegnaniem”, podobnie jak krytyka wymierzona w arystokrację – nową i starą. Akcja filmu osadzona jest bowiem w Europie, Elena to przedstawicielka zarówno szlacheckiego rodu, jak i środowiska bogatych przemysłowców. Podobnie jak w wypadku *Nieznajomych z pociągu* Hitchcocka, Godarda interesuje jednak przede wszystkim jego własny pomysł na kino, w tym wypadku utkany z inspiracji i zapożyczeń z współlistniejących tu dzieł pisarzy, filozofów, myślicieli i malarzy (pojawia się między innymi „Maja naga” Goyi). Reżyser koncentruje się zatem na sytuacji egzystencjalnej Lennoksa, człowieka pozornie pozbawionego przeszłości, zwłaszcza w zestawieniu z rozbudowanym *entouragem* Eleny, a jednak w całości przynależnego do świata minionego. W pierwszej scenie, w której się pojawia, Roger sprawia wrażenie wyraźnie zagubionego w rzeczywistości – może to być bardzo dalekie echo Altmanowskiego Marlowe’a – nerwowo i z lękiem reagując na ruch samochodowy i związany z tym hałas, choć auta nie są nowoczesne, lecz przywodzą na myśl te ze starych filmów. Bohater doskonale wpasowuje się w tło – przesiąkniętą atmosferą rozkładu oraz perwersji (ciągłe znęcanie się nad pokojówkami) posiadłość Eleny nad Jeziorem Genewskim. Potem, gdy tonie

---

<sup>803</sup> Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, op. cit., s. 5.

<sup>804</sup> Ewa Mazierska, *Nowa Fala po latach: melancholijny Jean-Luc Godard*, op. cit., s. 40.

na oczach obojętnej kochanki<sup>805</sup>, wydaje się że jego krótki pobyt w rezydencji był jedynie przerwą, chwilową i zakończoną niepowodzeniem ucieczką od śmierci. Co więcej, już w początkowych kwestiach powtarza on pragnienie książkowych Terry'ego i Eileen, by „Nic z zewnątrz nie zakłóciło pamięci”. Jego powrót jako Richarda (zwłaszcza biorąc pod uwagę zatarcie tożsamości tych postaci), rozpoczyna z kolei rozważania – bliskie również prozie Chandlera, lecz tu pozostawione bez odpowiedzi – czy „można wieść dwa życia”. Dwoistość i symetria podkreślone są finałowym powrotem do sceny na łódce, tym razem jednak to Richard patrzy jak Elena się topi, by o ostatniej chwili podać jej rękę.

\* \* \*

*Nouvelle Vague* jest jednym z licznych przykładów na stałą obecność oraz sposób funkcjonowania Chandlera-kłasyka oraz jego twórczości w kulturze (również poza adaptacjami). Obok swobodnego czerpania z jego prozy, jak w wyrafinowanej formie u Godarda bądź Paula Austera, który w „Trylogii nowojorskiej” (1981-1984) dokonuje dekonstrukcji kryminału *hard-boiled*, stale pojawiają się też inne nawiązania traktowane przez ich autorów mniej lub bardziej serio. „Duch” prozy Chandlera uobecnia się w nieprzebranej liczbie utworów literackich na świecie, a Marek Bieńczyk pisze, że z Chandlera są i „Stasiuk i Kruszyński”<sup>806</sup>. Na gruncie polskim dodać do nich można na przykład „Dwanaście” (2006), „Trzynaście” (2007) i „Jedenaście” (2008) Marcina Świetlickiego oraz serię przygód komisarza Mocka autorstwa Marka Krajewskiego<sup>807</sup>. Proza Chandlera stanowi inspirację dla gier komputerowych (*L.A. Noire*, 2011), powieści graficznych (na przykład serii „Sin City. Miasto grzechu” Franka Millera, istnieją również komiksowe adaptacje powieści Chandlera<sup>808</sup>), filmów – nie tylko tych, gdzie rozliczni wielkomięjscy bohaterowie odziani w trencz i fedorę nocą przemierzają ulice zmoczone deszczem. Chandler jest też przedmiotem świadomych hołdów, czego wyrazem są nie tylko kontynuacje jego powieści (na przykład „Perchance to Dream” Roberta B. Parkera i „Smutne, samotne i ostateczne” [1973] Osvaldo Soriano, dedykowane „Pamięci Raymonda Chandlera, Stana Laurela i Oliviera

---

<sup>805</sup> Scena ta przywodzi na myśl nie tylko Rogera Wade'a w filmie Altmana, lecz także *Zostaw ją niebiosom* Johna M. Stahla, gdzie Ellen (Gene Tierney) nie ratuje topiącego się chłopca, lecz bez emocji przygląda się jego agonii.

<sup>806</sup> Marek Bieńczyk, *Braciszek*, „Tygodnik Powszechny” („Magazyn Literacki”) 2010, nr 10-11, s. 13.

<sup>807</sup> „Śmierć w Breslau” (1999), „Koniec świata w Breslau” (2003), „Widma w mieście Breslau” (2005), „Festung Breslau” (2006), „Dżuma w Breslau” (2009).

<sup>808</sup> Między innymi *Siostrzyczka* z rysunkami Michaela Larka (1997) i *Playback* z ilustracjami François Ayrole'a (2004).

Hardy'ego<sup>809</sup>) bądź strony fanowskie w Internecie<sup>810</sup>, ale też antologie wierszy, takie jak wydane w Polsce: „Długie pożegnanie. Tribute to Raymond Chandler” oraz „Żegnaj, laleczko. Wiersze *noir*”<sup>811</sup>, opatrzone reprodukcjami obrazów Marcina Maciejowskiego („Bez tytułu – według Chinatown”<sup>812</sup>), również utrzymanymi w duchu Chandlera.

Wszystkie te dzieła składają się na ową – podkreślaną przez Krzysztofa Mętraka – „podświadomość kultury”<sup>813</sup>, nie tylko amerykańskiej, a także potwierdzają prawdziwość stwierdzenia, że „Historia literatury detektywistycznej dzieli się czas przed Chandlerem i po Chandlerze”<sup>814</sup>. Jego twórczość – mimo upływu lat, odejścia epoki, o której pisał, pojawiania się głosów krytycznych i demitologizujących, a nawet pomimo licznych naśladowców, do znudzenia powielających stworzoną przez niego sytuację narracyjną – pozostała oryginalną i inspirującą „Nadal żywą literaturą”, której „Legendę wspierają ciągle nowi czciciele”<sup>815</sup>.

---

<sup>809</sup> Osvaldo Soriano, *Smutne, samotne i ostateczne*, przeł. Zofia Chądzyńska, Czytelnik Warszawa 1976, s. 5.

<sup>810</sup> Na przykład „The Raymond Chandler Website” (<http://home.comcast.net/~mossrobert/>; dostęp 14.06.2011).

<sup>811</sup> *Żegnaj, laleczko. Wiersze noir* [z dodaniem legendarnej antologii] *Długie pożegnanie. Tribute to Raymond Chandler*, red. Marcin Baran, Marcin Sendcecki, Marcin Świetlicki, EMG, Kraków 2010.

<sup>812</sup> Ibidem, s. 104.

<sup>813</sup> Por. przypis 1.

<sup>814</sup> Marek Bieńczyk, *Braciszek*, op. cit., s. 13.

<sup>815</sup> Krzysztof Mętrak, *Chandler żywy*, op. cit., s. 17.

## RAYMOND CHANDLER – DZIEŁA

### **Powieści:**

1939 *Głęboki sen* (*The Big Sleep*)

1940 *Żegnaj laleczko* (*Farewell, My Lovely*)

1942 *Wysokie okno* (*The High Window*)

1943 *Tajemnica jeziora* (*The Lady in the Lake*)

1949 *Siostrzyczka* (*The Little Sister*)

1954 *Długie pożegnanie* (*The Long Goodbye*)

1958 *Playback* (*Playback*)

1959 *Tajemnice Poodle Springs* (*Poodle Springs*, dokończone przez Roberta B. Parkera w 1989 roku)

### **Opowiadania kryminalne:**

1933 *Szantażyści nie strzelają* (*Blackmailers Don't Shoot*)

1934 *Czysta robota* (*Smart-Aleck Kill*)

1934 *Świadek oskarżenia* (*Finger Man*)

1935 *Morderca w deszczu* (*Killer in the Rain*)

1935 *Gaz skazańców* (*Nevada Gas*)

1935 *Hiszpańska krew* (*Spanish Blood*)

1936 *Zasłona* (*The Curtain*)

1936 *Strzelanina u Cyrana* (*Guns at Cyrano's*)

1936 *Złote rybki* (*Goldfish*)

1936 *Człowiek, który lubił psy* (*The Man Who Liked Dogs*)

1936 *Wpadka na Noon Street* (*Pickup on Noon Street*)

1937 *Nefryt mandaryna* (*Mandarin's Jade*)

1937 *Poszukajcie dziewczyny* (*Try the Girl*)

1938 *Bay City Blues*

1938 *Król w złotogłowie* (*The King in Yellow*)

1938 *Gorący wiatr* (*Red Wind*)

1939 *Kobieta w jeziorze* (*The Lady in the Lake*)

1939 *Perły to tylko kłopot* (*Pearls Are a Nuisance*)

1939 *Kłopoty to moja specjalność* (*Trouble is My Business*)

1941 *Spokojne góry* (*No Crime in the Mountains*)

1959 *Ołówek* (*The Pencil*)

### **Opowiadania pozostałe:**

1936 *Angielskie lato* (*English Summer. A Ghotic Romance*) – opublikowane pośmiertnie w 1976 roku

1939 *Spizowe drzwi* (*The Bronze Doors*)

1951 *Używka profesora Bingo* (*Professor's Bingo Snuff*)

1951 *Dwoje pisarzy* (*Two Writers*) – opublikowane pośmiertnie w 1962 roku

### **Scenariusze filmowe:**

*Podwójne ubezpieczenie* (*Double Indemnity*, 1944, reż. Billy Wilder).

*And Now Tomorrow* (1944, reż. Irving Pichel).

*The Unseen* (1945, reż. Lewis Allen).

*Błękitna Dalia* (*The Blue Dahlia*, 1946, reż. George Mashall).

*Nieznajomi z pociągu* (*Strangers on the Train*, 1951, reż. Alfred Hitchcock).

### **Adaptacje filmowe w Stanach Zjednoczonych:**

*The Falcon Takes Over* (1942, reż. Irving Reiss), adaptacja *Żegnaj laleczko*.

*Czas na zabójstwo* (*Time to Kill*, 1942, reż. Herbert I. Leeds), adaptacja *Wysokiego okna*.

*Żegnaj, laleczko* (*Murder, My Sweet*, 1944, reż. Edward Dmytryk), adaptacja *Żegnaj laleczko*.

*Wielki sen* (*The Big Sleep*, 1946, reż. Howard Hawks), adaptacja *Głębokiego snu*.

*Wspaniały dublon* (*The Brasher Doubloon*, 1947, reż. John Brahm), adaptacja *Wysokiego okna*.

*Tajemnica jeziora* (*Lady in the Lake*, 1947, reż. Robert Montgomery), adaptacja *Tajemnicy jeziora*.

*Marlowe* (1969, reż. Paul Bogart), adaptacja *Siostrzyczki*.

*Długie pożegnanie* (*The Long Goodbye*, 1973, reż. Robert Altman), adaptacja *Długiego pożegnania*.

*Żegnaj, laleczko* (*Farewell, My Lovely*, 1975, reż. Dick Richards), adaptacja *Żegnaj laleczko*.

*Wielki sen* (*The Big Sleep*, 1978, reż. Michael Winner), adaptacja *Wielkiego snu*.

### **Adaptacje telewizyjne w Stanach Zjednoczonych:**

*The Philco Television Playhouse* (1949, reż. Albert McCleery), adaptacja *Siostrzyczki*.

*Robert Montgomery Presents* (1950), adaptacja *Głębokiego snu*.

*Nash Airflyte Theatre* (1951, reż. Marc Daniels), adaptacja *Perły to tylko kłopot*.

*Studio One* (1951, reż. Franklin J. Schaffner i 1953, James Sheldon), adaptacje *Króla w złotogłowie*.

*Climax!* (1954, reż. William H. Brown Junior), adaptacja *Długiego pożegnania*

*Philip Marlowe* (1959-1960), serial telewizyjny.

*Philip Marlowe, Private Eye* (1983-1986), serial telewizyjny.

*Będę czekać*, (*I'll Be Waiting*, 1993, reż. Tom Hanks, seria *Perfect Crimes*), adaptacja opowiadania *Będę czekać*.

*Gorący wiatr* (*Red Wind*, 1995, reż. Agnieszka Holland, seria *Perfect Crimes*), adaptacja opowiadania *Gorący wiatr*.

*Zbrodnia doskonała* (*Poodle Springs*, 1998, reż. Bob Rafelson), adaptacja telewizyjna *Tajemnic Poodle Springs*.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Raymond Chandler – dzieła cytowane

#### Opowiadania (według chronologii wydań polskich):

Raymond Chandler, *Gorący wiatr*, przeł. Michał Ronikier, [w:] idem, *Kłopoty to moja specjalność*, przeł. Michał Ronikier, Czytelnik, Warszawa 1977.

Raymond Chandler, *Czysta robota*, przeł. Robert Ginalski, [w:] idem, *Czysta robota*, Czytelnik, Warszawa 1988.

Raymond Chandler, *Hiszpańska krew*, przeł. Robert Ginalski, [w:] *Czysta robota*, Czytelnik, Warszawa 1988.

Raymond Chandler, *Strzelanina u Cyrana*, przeł. Krzysztof Adamski, [w:] idem, *Morderca w deszczu*, GiG, Warszawa 1990.

Raymond Chandler, *Kobieta w jeziorze*, przeł. Andrzej Zerwałd, [w:] idem *Morderca w deszczu*, GiG, Warszawa 1990.

Raymond Chandler, *Morderca w deszczu*, przeł. Władysław J. Wojciechowski, [w:] idem, *Morderca w deszczu*, GiG, Warszawa 1990.

Raymond Chandler, *Bay City Blues*, przeł. Jan Kraśko, Da Capo, Warszawa 1993.

*Człowiek, który lubił psy*, przeł. Michał Ronikier, [w:] idem, *Człowiek, który lubił psy*, Da Capo, Warszawa 1993.

Raymond Chandler, *Poszukajcie dziewczyny*, przeł. Michał Ronikier, [[w:] idem *Człowiek, który lubił psy*, Da Capo, Warszawa 1993.

Raymond Chandler, *Zastona*, przeł. Michał Ronikier, [w:] idem *Człowiek, który lubił psy*, Da Capo, Warszawa 1993.

Raymond Chandler, *Nefryt Mandaryna*, przeł. Michał Ronikier, , [w:] idem *Człowiek, który lubił psy*, Da Capo, Warszawa 1993.

Raymond Chandler, *Poszukajcie dziewczyny*, przeł. Michał Ronikier, [w:] idem, *Człowiek, który lubił psy*, Da Capo, Warszawa 1993.

Raymond Chandler, *Człowiek, który lubił psy*, przeł. Dariusz Wójtowicz, [w:] *Arcydzieła czarnego kryminału*, red. Peter Hanning, przeł. Dariusz Wójtowicz, Prószyński i Ska., Warszawa 2008.

Raymond Chandler, *Świadek oskarżenia*, przeł. Michał Ronikier, [w:] *Kłopoty to moja specjalność*, C&T, Toruń 2009.

Raymond Chandler, *Szantażyści nie strzelają*, przeł. Agnieszka Klonowska, [w:] idem, *Szantażyści nie strzelają*, C&T, Toruń 2009.

Raymond Chandler, *Wpadka na Noon Street*, przeł. Robert Ginalski, [w:] idem *Szantażyści nie strzelają*, C&T, Toruń 2009.

Raymond Chandler, *Strzelanina u Cyrana*, przeł. Agnieszka Klonowska, [w:] idem, *Szantażyści nie strzelają*, C&T, Toruń 2009.

Raymond Chandler, *Gaz skazańców*, przeł. Robert Ginalski, [w:] idem *Szantażyści nie strzelają*, C&T, Toruń 2009.

Raymond Chandler, *Perły to tylko kłopot*, przeł. Robert Ginalski, [w:] idem, *Szantażyści nie strzelają*, C&T, Toruń 2009.

### **Powieści wszystkie:**

Raymond Chandler, *Głęboki sen*, przeł. Justyna Niedzielska, Muza, Warszawa 2001.

Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Ewa Życieńska, Czytelnik, Warszawa 1969.

Raymond Chandler, *Żegnaj, laleczko*, przeł. Barbara Cendrowska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2008.

Raymond Chandler, *Wysokie okno*, przeł. Waław Niepokólczycki, C&T, Toruń 2007.

Raymond Chandler, *Tajemnica jeziora*, przeł. Adam Kaska, Jota, Warszawa 1989.

Raymond Chandler, *Topielica*, Zbigniew Gieniewski, Prószyński i Ska., Warszawa 2000

Raymond Chandler, *Tajemnica jeziora*, przeł. Zbigniew Gieniewski, C&T, Toruń 2007.

Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Piotr Kamiński, Iskry, Warszawa 1983.

Raymond Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. Dorota Pomadowska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2010.

Raymond Chandler, *Długie pożegnanie*, przeł. Beata Długajczyk, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2008.

Raymond Chandler, *Playback*, przeł. Leszek Stafiej, C&T, Toruń 2006.

Raymond Chandler, Robert B. Parker, *Tajemnice Poodle Springs*, przeł. Waław Niepokólczycki, Prószyński i Ska. Warszawa 2001.

### **Wydania w oryginale:**

Raymond Chandler, *Finger Man*, [w:] idem, *Stories and Early Novels*, The Library of America, New York 1995.

Raymond Chandler, *Red Wind*, [w:] idem *Stories and Early Novels*, The Library of America, New York 1995.

Raymond Chandler, *The Big Sleep*, [w:] idem *Stories and Early Novels*, The Library of America, New York 1995.

Raymond Chandler, *Farewell, My Lovely*, [w:] *Stories and Early Novels*, The Library of America, New York 1995.

Raymond Chandler, *The High Window*, [w:] *Stories and Early Novels*, The Library of America, New York 1995.

Raymond Chandler, *Little Sister*, [w:] idem *Later Novels & Other Writings*, The Library of America, New York 1995.

### **Eseje:**

Raymond Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, [w:] *Mówi Chandler*, red. Dorothy Gardiner i Katherine S. Walker, przeł. Ewa Budrewicz, Czytelnik, Warszawa 1983.

Raymond Chandler, *O pisarzach w Hollywood*, [w:] *Mówi Chandler*, red. Dorothy Gardiner i Katherine S. Walker, przeł. Ewa Budrewicz, Czytelnik, Warszawa 1983.

Raymond Chandler, *Dziesięć procent życia*, [w:] *Mówi Chandler*, red. Dorothy Gardiner i Katherine S. Walker, przeł. Ewa Budrewicz, Czytelnik, Warszawa 1983.

Raymond Chandler, *Noc oscarowa w Hollywood*, „Forum” 2004, nr 9.

Raymond Chandler, *Introduction to „The Simple Art Of Murder”*, [w:] *Later Novels & Other Writings*, The Library of America, New York 1995.

## **2. Dzieła literackie innych autorów:**

*Arcydzieła czarnego kryminału*, red. Peter Hanning, przeł. Dariusz Wójtowicz, Prószyński i Ska., Warszawa 2008.

Jane Austen, *Opactwo Northanger*, przeł. Anna Przedpełska-Trzeciakowska, PIW, Warszawa 1975.

Julian Barnes, *Papuga Flauberta*, przeł. Adam Szymankowski, Czytelnik, Warszawa 1992.

W.R. Burnett, *High Sierra*, A. A. Knopf, New York-London, 1940.

W.R. Burnett, *Asfaltowa dżungla*, przeł. Violetta Dobosz, Wydawnictwo C&T, Toruń 2009.

James M. Cain, *Mildred Pierce*, Vintage Books, New York 1989.

James M. Cain, *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy i Podwójne ubezpieczenie*, przeł. Magdalena Rychlik, Prószyński i Ska., Warszawa 2010.

James Hadley Chase, *Nie ma orchidei dla panny Blandish*, przeł. Wojciech Usakiewicz, Alfa, Warszawa 1992.

Agatha Christie, *Morderstwo na plebanii*, przeł. Wacława Komarnicka, Czytelnik, Warszawa 1960.

Agatha Christie, *Śmierć na Nilu*, Natalia Billi, Czytelnik, Warszawa 1977.

Agatha Christie, *Pułapka na mysz*, przeł. Adela Drakowska, Phantom Press International, Gdańsk, 1992.

Agatha Christie, *Tragedia w trzech aktach*, przeł. Anna Mencwel, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław: 1992.

Agatha Christie, *Samotny dom*, przeł. Mira Michałowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.

Agatha Christie, *Tajemnicza historia w Styles*, przeł. Tadeusz Jan Dehnel, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.

Agatha Christie, *Morderstwo w Orient Expressie*, przeł. Anna Wiśniewska-Walczyk, Wydawnictwo Hachette, 2000

Agatha Christie, *Zabójstwo Rogera Ackroyda*, przeł. Jan Zakrzewski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.

Agatha Christie, *Noc w bibliotece*, przeł. Edyta Sicińska-Gałuszkowa, Hachette, Poesneck 2001.

Agatha Christie, *Tajemnica siedmiu zegarów*, przeł. Leszek Śliwa, Anna Pelech, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001.

Agatha Christie, *Dziesięciu Murzynków*, przeł. Roman Chrzęstowski, Prószyński i Ska., Warszawa 2002.

Agatha Christie, *Morderstwo w Mezopotamii*, przeł. Jan Zakrzewski, Ewa Krasnodębska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005.

Agatha Christie, *Rendez-vous ze śmiercią*, przeł. Tadeusz Jan Dehnel, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2008.

Arthur Conan-Doyle, *Pies Baskerville'ów*, Iskry, Warszawa 1958.

Arthur Conan-Doyle, *Grecki tłumacz* [w:] idem, *Sherlock Holmes niepokonany*, przeł. Jan Skalny, Jerzy Regawski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1969.

Arthur Conan-Doyle, *Sherlock Holmes niepokonany*, przeł. Jan Skalny, Jerzy Regawski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1969.

Arthur Conan-Doyle, *Studium w szkarłacie*, przeł. Tadeusz Evert, Iskry, Warszawa 1976.

Arthur Conan-Doyle, *Znak czterech*, przeł. Anna Krochmal, Robert Kędziński, [w:] *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*, REA, Warszawa 2010.

Francis Scott Fitzgerald, *Ostatni z wielkich*, przeł. Ariadna Demkowska-Bohdziewicz, Oskar, Warszawa 1991.

Martha Grimes, *Pod przechytrzonym lisem*, przeł. Anna Bartkiewicz, WAB, Warszawa 2008.

Dashiell Hammett, *Papierowy człowiek*, przeł. Krzysztof Zarzecki, Iskry, Warszawa 1965.

Dashiell Hammett, *Lep na muchy*, przeł. Maja Gottesman, Iskry, Warszawa 1987.

Dashiell Hammett, *Sokół maltański*, przeł. Waław Niepokólczycki, Iskry, Warszawa 1988.

Dashiell Hammett, *The Big Knockover: Selected Stories and Short Novels*, red. Lillian Hellman, Vintage Books, New York 1989.

Dashiell Hammett, *Krwawe żniwo*, przeł. Paweł Lipszyc, Da Capo, Warszawa 1993.

Dashiell Hammett, *Szklany klucz*, przeł. Julita Wroniak-Mirkowicz, Świat Książki, Warszawa 1997.

Dashiell Hammett, *Nie tylko podpalenie*, przeł. Dariusz Wójtowicz, [w:] *Arcydzieła czarnego kryminału*, red. Peter Haining, Prószyński i Ska., Warszawa 2008.

Dashiell Hammett, *Miejskie historie*, przeł. Łukasz Małecki, C&T, Toruń 2010.

Patricia Highsmith, *Znajomi z pociągu*, przeł. Anna Bronaczowa, Iskry, Warszawa 1978.

Matthew G. Lewis, *Mnich. Romans*, przeł. Zofia Sinko, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

Ross Macdonald, *Ruchomy cel*, przeł. Zofia Zinserling, Linia, Warszawa 1990.

Ross Macdonald, *Odszukać ofiarę*, przeł. Piotr Cieplak, Prima, Warszawa 1993.

Norman Mailer, *Twardziele nie tańczą*, przeł. Krzysztof Schreyer, Abenka, Warszawa 2005.

A.A. Milne, *Tajemnica Czerwonego Domu*, przeł. Alicja Skarbińska, Da Capo, Warszawa 1992.

Robert B. Parker, *Perchance to Dream*, G.P. Putnam's Sons, New York 1991.

Edgar A. Poe, *Zabójstwo przy Rue Morgue*, przeł. Stanisław Wyrzykowski, [w:] idem, *Opowieści niesamowite*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Edgar A. Poe, *Złoty żuk*, przeł. Stanisław Wyrzykowski, [w:] idem, *Opowieści niesamowite*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Edgar A. Poe, *Tajemnica Marii Rogêt*, przeł. Stanisław Wyrzykowski, [w:] *Opowieści niesamowite*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Edgar A. Poe, *Skradziony list*, przeł. Stanisław Wyrzykowski, [w:] *Opowieści niesamowite*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Edgar A. Poe, *Tyś nim jest!*, przeł. Wiesław Furmańczyk, [w:] idem, *Opowieści miłosne, śmiertelne i tajemnicze*, wyb. Maciej Płaza, Vesper, Poznań 2009.

Edgar A. Poe, *Człowiek tłumu*, przeł. przeł. Stanisław Wyrzykowski, [w:] idem, *Opowieści miłosne, śmiertelne i tajemnicze*, wyb. Maciej Płaza, Vesper, Poznań 2009.

Dorothy Sayers, *Zjadliwa trucizna*, przeł. Magdalena Ziemia, Petra, Warszawa 1993.

Budd Schulberg, *What Makes Sammy Run?*, Penguin Books, New York 1978.

Oswaldo Soriano, *Smutne, samotne i ostateczne*, przeł. Zofia Chądzyńska, Czytelnik Warszawa 1976.

Mickey Spillane, *Ja jestem sądem*, przeł. Marcin Baran, Tomasz Kunz, EMG, Kraków 2008.

Mickey Spillane, *The Mike Hammer Collection*, New American Library, New York 2001.

Henri Beyle Stendhal, *Czerwone i czarne*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1973.

John Steinbeck, *Grona gniewu*, przeł. Alfred Liebfeld, PIW, 1956.

John Steinbeck, *Myszy i ludzie*, przeł. Jan Meysztowicz, Czytelnik, Warszawa 1974.

Josephine Tey, *Córka czasu*, przeł. Krystyna Jurasz-Dąbska, Czytelnik, Warszawa 1974.

Jim Thompson, *Pop. 1280*, Vintage Books, New York 1990.

Jim Thompson, *Killer Inside Me*, Vintage Books, New York 1991.

Nathaniel West, *Dzień szarańczy*, przeł. Maria Skibniewska, Czytelnik, Warszawa 1977.

Cornell Woolrich, *Panna młoda w żalobie*, przeł. Violetta Dobosz, C&T, Toruń 2003.

Cornell Woolrich, *Spotkania w mroku*, przeł. Robert Lipski, C&T, Toruń 2006.

Cornell Woolrich, *Trup tańczy dalej*, [w:] *Arcydzieła czarnego kryminału*, red. Peter Hanning, przeł. Dariusz Wójtowicz, Prószyński i Ska., Warszawa 2008.

### **3. Opracowania:**

*100 Masters of Mystery and Detective Fiction*, Volume 1, ed. Fiona Kelleghan, Salem Press, Pasadena 2001.

Jerold J. Abrams, *From Sherlock Holmes to the Hard-boiled Detective in Film Noir*, [w:] *The Philosophy of Film Noir*, red. Mark T. Conrad, The University Press of Kentucky, Lexington 2007.

Wystan Hugh Auden, *The Guilty Vicarage*, [w:] idem, *The Dyer's Hand and Other Essays*, Faber and Faber, London 1962.

- André Bazin, *Ewolucja języka filmu*, przeł. Bolesław Michałek, [w:] idem, *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- André Bazin, *O film nieczysty: obrona adaptacji*, [w:] tegoż *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Marek Bieńczyk, *Braciszek*, „Tygodnik Powszechny” („Magazyn Literacki”) 2010, nr 10-11.
- John Blades, *Marlowe's Mean Streets. Tracking the Man Who Filled Raymond Chandler's Shoes*, „Chicago Tribune” 1 marca 1991.
- James Blotner, *Faulkner in Hollywood*, [w:] *Man and the Movies*, red. W.R. Robinson, Louisiana University Press, Baton Rouge 1967.
- Stephen Bogart, *Humphrey Bogart*, przeł. Jacek Illg, Videograf II, Katowice 1998.
- Peter Bogdanovich, *Who the Devil made It. Conversations With Legendary Film Directors*, Ballantine Books, New York-Toronto 1998.
- John Bolton, *American Cinema/ American Culture*, McGraw-Hill Inc., New York 1994.
- Raymond Borde, Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain 1941-1953*, Les Editions de Minuit, Paris 1955.
- Raymonde Borde, Etienne Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir*, City Lights Books, San Francisco 2002.
- David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1985.
- Wojciech Józef Burszta, Mariusz Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Muza, Warszawa 2007.
- Roger Caillois, *Powieść kryminalna*, przeł. Jan Błoński, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl*, PIW, Warszawa 1967.
- John G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1976.
- Charlotte Chandler, *Nobody's Perfect. Billy Wilder, a Personal Biography*, Applause Theatre & Cinema Books, New York 2002.
- Gilbert Keith Chesterton, *A Defence of Detective Stories*, [w:] *The Art of Mystery Story*, red. Howard Haycraft, Carroll & Graff Publishers, New York 1983.
- Michael Chopra-Gant, *Hollywood Genres and Postwar America*, I. B. Tauris, London 2006.
- Nicholas Christopher, *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*, Shoemaker & Hoard, Emeryville 2006.

- Al Clark, *Raymond Chandler in Hollywood*, Silman-James Press, Los Angeles 1996.
- A Companion to Literature and Film*, red. Robert Stam, Alessandra Raengo, Blackwell Publishing, Oxford 2008.
- The Critical Response to Raymond Chandler*, red. J. K. Van Dover, Greenwood Press, London 1995.
- Catherine Corman, *Daylight Noir. Raymond Chandler's Imagined City*, Charta, Milano 2009.
- Mariusz Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk 2010.
- Jeffrey Deaver, *Kolekcjoner kości*, przeł. Konrad Krajewski, C&T, Toruń 2000.
- S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, [w:] *The Art of Mystery Story*, red. Howard Haycraft, Carroll & Graff Publishers, New York 1983.
- J. K. Van Dover, *We Must Have Certainty. Four Essays on the Detective Story*, Susquehanna University Press, Selinsgrove 2005.
- Philip Durham, *Down These Mean Streets a Man Must Go. Raymond Chandler's Knight*, The University of North Carolina, Chapel Hill 1963.
- Umberto Eco, *Metafizyka powieści kryminalnej*, [w:] idem *Imię róży*, przeł. Adam Szymanowski, PIW, Warszawa 1987.
- Susan Faludi, *Backlash. The Undeclared War Against American Women*, Three Rivers Press, New York 2006.
- Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, WUW, Warszawa 2008.
- Film Noir Reader*, red. Alain Silvesti, James Ursini, Limelight Editions, New York 2006.
- Film Noir Reader 2*, red. Alain Silvesti, James Ursini, Limelight Editions, New York 2003.
- Film Noir Reader 3*, red. Robert G. Porfirio, Alain Silvesti, James Ursini, Limelight Editions, New York 2002.
- Film Noir Reader 4*, red. Alain Silvesti, James Ursini, Limelight Editions, New Jersey 2004.
- Film Noir. The Encyclopedia*, Robert Porfirio, Alain Silver, James Ursini, Elizabeth Ward, Overlook Duckworth, New York-London 2010.
- Philip French, *Media Marlowes*, [w:] *The World of Raymond Chandler*, red. Miriam Gross, A & W Publishers Inc., New York 1977.
- Ernest Fontana, *Chivalry and Modernity in Raymond Chandler's "The Big Sleep"*, [w:] *The Critical Response to Raymond Chandler*, red. J. K. Van Dover, Greenwood Press, London 1995.

Hirsh Foster, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*, Limelights Editions, New York 1999.

Judith Freeman, *Raymond Chandler and the Woman He Loved*, Vintage, New York 2007.

Erle Stanley Gardner, *The Case of the Early Beginning*, [w:] *The Art of Mystery Story*, red. Howard Haycraft, Carroll & Graff Publishers, New York 1983.

Christine Geraghty, *Now a Major Motion Picture. Film Adaptations of Literature and Drama*, Rowman&Littlefield Publishers, Inc., New York 2008.

Zofia Hadamik, *Femme fatale jako byt fantazmatyczny*, [w:] „Kwartalnik Filmowy”, Warszawa 2003, nr 41– 42.

Ian Hamilton, *Writers in Hollywood 1915-1951*, Carroll & Graff Publishers, New York 1991.

Hammett, *Introduction to the „Maltese Falcon”*, [w:] *Hardboiled Mystery Masters. A Literary Reference*, red. Matthew J. Bruccoli, Richard Layman, Carroll&Graff Publishers, New York 2002.

Dashiell Hammett, *From the Memoirs of a Private Detective*, [w:] *Hardboiled Mystery Masters. A Literary Reference*, red. Matthew J. Bruccoli, Richard Layman, Carroll&Graff Publishers, New York 2002.

Helen Hanson, *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, I. B. Tauris, London-New York 2007.

*Hardboiled Mystery Masters. A Literary Reference*, red. Matthew J. Bruccoli, Richard Layman, Carroll&Graff Publishers, New York 2002.

Woody Haut, *Hartbreak and Vine. The Fate of Hardboiled Writers in Hollywood*, Serpent’s Tail, London 2002.

Alicja Helman, *Filmy kryminalne*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.

Alicja Helman, *Filmy sensacyjne*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.

Alicja Helman, *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, [w:] *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. Alicja Helman, Alina Madej, Uniwersytet Śląski, Katowice 1985.

Alicja Helman, *Film gangsterski*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.

Alicja Helman, *Styl*, [w:] *Słownik pojęć filmowych. Tom 4*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993.

Alicja Helman *Cora Smith*, „Kino” 2011, nr 6.

Marek Hendrykowski, *Bullit i inni*, „Teksty” 1973, nr 6.

Tom Hiney, *Raymond Chandler, biografia*, przeł. Zbigniew Gieniewski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.

Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-noir*, Limelight Editions, New York 1999.

*Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XVII-XIX*, red. Andrzej Kopcewicz, Marta Sienicka, PIW, Warszawa 1983.

*Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XX*, red. Andrzej Kopcewicz, Marta Sienicka, PIW, Warszawa 1982.

*Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, tom I-II, red. Agnieszka Skalska, Universitas, Kraków 2003.

*Hitchcock/Truffaut*, przeł. Tadeusz Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Glenn Hopp, *Billy Wilder. The Complete Films*, Taschen, Köln 2003.

Lee Horsley, *The Noir Thriller*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2009.

John Houseman, *Lost Fortnight*, [w:] *The World of Raymond Chandler*, red. Miriam Gross, A & W Publishers Inc., New York 1977.

*Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. Wiesław Godzic, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1993.

Pico Iyer, *The Mystery of Influence*, „Harper’s Magazine” 2003, nr 305.

John T. Irwin, *The Mystery to a Solution. Poe, Borges and the Analytic Detective Story*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1994.

John T. Irwin, *Unless the Threat of Death Is Behind Them. Hard-Boiled Fiction and Film Noir*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006.

Piotr Jakubowski, *Obrazy kobiet w filmie noir*, [w:] *Gender – film – media*, red. Elżbieta H. Oleksy, Elżbieta Ostrowska, Rabid, Kraków 2001.

Clive James, *The Country Behind the Hill*, [w:] *The World of Raymond Chandler*, red. Miriam Gross, A & W Publishers Inc., New York 1977.

Fredrick Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4,

Fredrick Jameson, *Raymond Chandler*, przeł. Bartosz Kuźniarz, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 20-21.

Pauline Kael, *5001 Nights at the Movies*, Henry Holt and Company, New York 1991.

Pauline Kael, *Reeling*, Warner Books, New York 1976.

Stefan Kanfer, *Tough Without a Gun. The Extraordinary Life of Humphrey Bogart*, Faber and Faber, 2011.

Stephen Knight, *Form and Ideology In Crime Fiction*, Indiana University Press, Bloomington 1980.

- Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000. Detection, Death, Diversity*, Palgrave Macmillan, New York 2004.
- Ronald A. Knox, *A Detective Story Decalogue*, [w:] *The Art of Mystery Story*, red. Howard Haycraft, Carroll & Graff Publishers, New York 1983.
- András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2007.
- Frank Krutnik, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, London-New York 1991.
- Leonard J. Leff, Jerold L. Simmons, *The Dame in the Kimono. Hollywood Censorship and the Production Code*, The University Press of Kentucky, Lexington 2001.
- David Lehman, *The Perfect Murder. A Study In Detection*, The Free Press, New York-London 1989.
- R.W. Lid, *Philip Marlowe Speaking*, [w:] *The Critical Response to Raymond Chandler*, red. J. K. Van Dover, Greenwood Press, London 1995.
- Literature and Film*, red. Robert Stam, Alessandra Raengo, Blackwell Publishing, Oxford 2003.
- Krzysztof Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Rabid, Kraków 2002.
- Tadeusz Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000.
- William Luhr, *Raymond Chandler and Film*, The Florida State University Press, Tallahassee 1991.
- Colin McArthur, *Underworld USA*, The Viking Press, New York, 1972.
- Ross Macdonald, *Lew Archer, Private Investigator* [w:] idem, *Self-portrait: Ceaselessly into the Past*, Capra Press, Santa Barbara 1981.
- Tomasz Mackiewicz, *Zagadka czy tajemnica? Z problematyki opowiadań detektywistycznych Poego*, [w:] *Edgar Allan Poe. Klasy grozy i perwersji*, red. Edward Kasperski, Żaneta Nalewajk, WUW, Warszawa 2009.
- Frank MacShane, *The Life of Raymond Chandler*, Jonathan Cape, London 1976.
- William Marling, *The American Roman Noir. Hammet, Cain and Chandler*, The University of Georgia Prss, Athens-London 1995.
- William Marling, *Raymond Chandler*, Twayne Publishers, Boston 1986.
- Tod McCarthy, *Howard Hawks. The Grey Fox of Hollywood*, Grove Press, New York 1997.

- Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock. Życie w ciemności i pełnym świetle*, przeł. Jowita Matys, Anna i Andrzej Nermer, Irena Stapor, Twój Styl, Warszawa 2005.
- Krzysztof Mętrak, *Chandler żywy [w:] Mówi Chandler*, red. Dorothy Gardiner i Katherine S. Walker, przeł. Ewa Budrewicz, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Robert F. Moss, *Cracking the Cassidy Case*:  
<http://home.comcast.net/~mossrobert/html/criticism/cassidy.htm>.
- Mówi Chandler*, red. Dorothy Gardiner i Katherine S. Walker, przeł. Ewa Budrewicz, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Universitas, Kraków 1992.
- James Naremore, *More Than Night. Film Noir in its Contexts*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles London 2008.
- Keith Newlin, *Hard-boiled Burlesque: Raymond Chandler's Comic Style*, The Brownstone Books, Madison 1984.
- Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. Alicja Helman, Alina Madej, Uniwersytet Śląski, Katowice 1985.
- The Notebooks of Raymond Chandler*, red. Frank MacShane, The Ecco Press, New York 1976.
- Geoffrey O'Brian, *Hardboiled America. Lurid Paperbacks and the Masters of Noir*, Da Capo Press, New York, 1997.
- On the Fourth Floor of Paramount – Interview With Billy Wilder*, [w:] *The World of Raymond Chandler*, red. Miriam Gross, A & W Publishers Inc., New York 1977.
- Jacek Ostaszewski, *Howard Hawks – prostota i profesjonalizm*, [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego I*, red. Łukasz. A. Plesnar, Rafał Syska, Rabid, Kraków 2006.
- Thomas De Quincey, *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*, przeł. Mirosław Bielewicz, Czytelnik, Warszawa 1980.
- Robert Barton Palmer, *Hollywood's Dark Cinema. The American Film Noir*, Twayne Publishers, New York, 1994.
- Stephen Pendo, *Raymond Chandler on Screen. His Novels to Film*, Scarecrow Press, New York 1976.
- Gene D. Philips, *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, The University Press of Kentucky, Lexington 2000.
- Gene D. Philips, *Fiction, Film and Faulkner. The Art of Adaptation*, Knoxville 1988.

- The Philosophy of Neo-Noir*, red. Mark T. Conrad, The University Press of Kentucky, Lexington 2007.
- Janey Place, *Kobiety w filmie czarnym*, przeł. Alicja Helman, „Film na Świecie”, Warszawa 1991, nr 384.
- Jerzy Płazewski, *Historii kina*, Książka i Wiedza, Warszawa 2001.
- Robert G. Porfirio, *Motywy egzystencjalne w hollywoodzkim „czarnym filmie”*, przeł. Piotr Kamiński, „Dialog” Warszawa 1977, nr 5.
- Bolesław Prus, *Pisma wybrane*, t. III, Warszawa 1954.
- Raymond Chandler. A Literary Reference*, red. Robert F. Moss, Carroll & Graff Publishers, New York 2003.
- The Raymond Chandler Papers. Selected Letters and Nonfiction, 1090-1959*, red. Tom Hiney, Frank MacShane, Grove Press, New York 2000.
- Eddie Robson, *Film Noir*, Virgin, London 2005.
- Charles J. Rzepka, *Detective Fiction*, Polity, Cambridge 2005.
- Dorothy L. Sayers, *The Omnibus of Crime*, [w:] [w:] *The Art of Mystery Story*, red. Howard Haycraft, Carroll & Graff Publishers, New York 1983.
- John Scaggs, *Crime Fiction. The New Critical Idiom*, Routledge, London-New York, 2008.
- Thomas Schatz, *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*, McGraw-Hill Inc. New York 1981.
- Thomas Schatz, *Boom and Bust. American Cinema in the 1940s*, University of California Press, Los Angeles 1999.
- Paul Schrader, *Uwagi o filmie noir*, przeł. Kordian Bobowski, „Studia Filmoznawcze” 2010 nr 31.
- Ronald Schwartz, *Noir, Now and Then. Film Noir Originals and Remakes (1944-1999)*, Greenwood Press, Westport-London, 2001.
- Selected Letters of Raymond Chandler*, red. Frank MacShane, Columbia University Press, New York, 1981.
- Shades of Noir*, red. Joan Copjec, Verso, London-New York, 1993
- Roger Shatzkin, *Who Cares Who Killed Owen Taylor?*, [w:] *The Modern American Novel and the Movies*, red. Gerald Peary, Roger Shatzkin, Frederick Ungar Publishing, New York 1978.
- Alain Silver, Elizabeth Ward, *Raymond Chandler's Los Angeles*, The Overlook Press, Woodstock-New York 1997.

- Robert Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, Vintage Books, New York 1994.
- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976.
- Jerry Speir, *Raymond Chandler*, Frederick Ungar Publishing Co., New York 1981.
- Natasha Spender, *His Own Long Goodbye*, [w:] *The World of Raymond Chandler, The World of Raymond Chandler*, red. Miriam Gross, A & W Publishers Inc., New York 1977.
- Andrew Spicer, *Film Noir*, Pearsons Education Limited, Harlow 2002.
- Robert Stam, *Literature Through Film. Realism, Magic and the Art of Adaptation*, Blackwell Publishing, Oxford 2005.
- Robert Louis Stevenson, *Doktor Jekyll i pan Hyde*, przeł. Tadeusz Jan Dehnel, Iskry, Warszawa 1985.
- Jerzy Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, PWN, Warszawa 2001.
- Julian Symonds, *Mortal Consequences. A History – From the Detective Story to the Crime Novel*, Harper&Row Publishers, New York 1972.
- Julian Symonds, *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novels*, Harper&Row Publishers, New York 1993.
- Rafał Syska, *Zachować dystans. Filmowy świat Roberta Altmana*, Rabid, Kraków 2008.
- Rafał Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31.
- Rafał Syska (maszynopis rozdziału z drugiego tomu „Historii kina”, seria Universitas).
- Stephen L. Tanner, *The Function of Simile in Raymond Chandler's Novels*, [w:] *The Critical Response to Raymond Chandler*, red. J. K. Van Dover, Greenwood Press, London 1995.
- J.P. Telotte, *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 1989.
- David Thomson, *Zrozumieć Hollywood. Równanie z niewiadomą*, Twój Styl, Warszawa 2006.
- Jürgen Thorwald, *Stulecie detektywów*, przeł. Karol Bunsch, Wanda Kragen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Jürgen Thorwald, *Godzina detektywów*, przeł. Krystyna i Kazimierz Jaegermannowie, Jerzy Dumański, Jan Markiewicz, Znak, Kraków 2010.
- Tzvetan Todorov, *Poetyka*, przeł. Stanisław Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.

George Tuttle, ... *Noir Fiction*,

<http://web.archive.org/web/20091027122738/http://geocities.com/SoHo/Suite/3855/>

Jarosław Twardosz, *Cztery wcielenia Cory Smith*, [w:] *I film stworzył kobietę*, red. Grażyna Stachówna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.

Thorstein Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. Janina Frenzel-Zagórska, Muza, Warszawa 1998.

Mark Vernet, *Filmowa transakcja – sekwencja początkowa w filmie czarnym*, przeł. Krzysztof Loska, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. Wiesław Godzic, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1993.

Marc Vernet, *Film Noir on the Edge of Doom*, [w:] *Shades of Noir*, red. Joan Copjec, Verso, London 1993.

Robert Warshow, *Gangster jako bohater tragiczny*, przeł. E. Werner, „Kultura” 1977, nr 48.

Toby Widdicombe, *A Reader's Guide to Raymond Chandler*, Greenwood Press, Westport, Connecticut-London, 2001.

Edmund Wilson, *Panie Holmes, to był ślad łap ogromnego ogara*, [w:] idem, *Szkice*, przeł. Jerzy Hummel, Warszawa 1973, PIW.

Edmund Wilson, *Kogo obchodzi, kto zabił Rogera Ackroyda?*, [w:] idem, *Szkice*, przeł. Jerzy Hummel, Warszawa 1973, PIW.

Peter Wolfe, *Something More Than Night: The Case of Raymond Chandler*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1985.

*Women in Film Noir*, red. E. Ann Kaplan, BFI Publishing, London 1989.

Michael Wood, *America in the Movies*, Columbia University Press, New York, 1989.

*The World of Raymond Chandler*, red. Miriam Gross, A & W Publishers Inc., New York 1977.

Willard Huntington Wright, *The Great Detective Stories*, [w:] *The Art of Mystery Story*, red. Howard Haycraft, Carroll & Graff Publishers, New York 1983.

Maurice Zolotov, *Billy Wilder in Hollywood*, Limelight Editions, New York 1996.

## **KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI RAYMONDA CHANDLERA**

### **1888 (23 lipca)**

Raymond Thornton Chandler przychodzi na świat w Chicago, jako dziecko Maurice'a Chandlera, inżyniera budowy kolei, i Florence Thornton Chandler.

### **1896**

Przeprowadza się z matką do Londynu.

### **1896-1905**

Uczęszcza do szkoły w Dulwich.

### **1905-1906**

Podróżuje po Europie (m.in. Niemcy i Francja).

### **1907**

Składa egzamin na urzędnika administracji państwowej i przez pół roku pracuje w Admiralicji.

### **1908-1912**

Publikuje 27 wierszy, większość w „The Westminster Gazette”, pracuje jako dziennikarz (m.in. w pismach „Daily Express”, „The Academy”, „The Westminster Gazette”, „The Spectator”).

### **1912**

Po powrocie do Stanów Zjednoczonych pracuje w różnych zawodach, m.in. jako księgowy.

### **1917-1919**

Służy jako kapral w pięćdziesiątym regimencie Kanadyjskich Sił Zbrojnych (Kanadyjskiej Jednostki Strzelców Górskich), do którego zaciągnął się w 1917 roku; w 1918 służy we Francji, w siódmym batalionie Kanadyjskich Wojsk Ekspedycyjnych; w 1918 roku Chandler wstępuje do Królewskich Sił Powietrznych (RAF).

### **1919**

Zostaje zdemobilizowany i osiada z matką w Kalifornii.

### **1919-1932**

Pracuje w spółce naftowej Dabney Oil Company, z której zostaje zwolniony.

### **1924 (8 lutego)**

Żeni się z Pearl Cecily Bowen Pascal (Cissy).

### **1933**

Pisze debiutanckie opowiadanie: „Szantażyści nie strzelają”, opublikowane w magazynie „Black Mask” (w latach 1933-1941 pisze i publikuje 22 opowiadania kryminalne).

### **1939**

Publikuje pierwszą powieść: „Głęboki sen” (wydawnictwo Alfred A. Knopf w Stanach Zjednoczonych i Hamish Hamilton w Anglii).

### **1940**

Ukazuje się druga powieść Chandlera: „Żegnaj, laleczko” (wydawnictwo Alfred A. Knopf w Stanach Zjednoczonych i Hamish Hamilton w Anglii).

### **1942**

Trzecia powieść: „Wysokie okno” (wydawnictwo Alfred A. Knopf).

### **1943**

Czwarta powieść: „Tajemnica jeziora” (wydawnictwo Alfred A. Knopf).

### **1944**

Wspólnie z Billym Wilderem pisze scenariusz do filmu *Podwójne ubezpieczenie* (*Double Indemnity*, 1944, reż. Billy Wilder);

wraz z Frankiem Partosem tworzy scenariusz do filmu *And Now Tomorrow* (1944, reż. Irving Michel);

w „The Atlantic Monthly” ukazuje się esej „Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych”.

### **1945**

Wraz z Billym Wilderem otrzymuje nominację do Oscara za najlepszy scenariusz adaptowany za *Podwójne ubezpieczenie*;

w „The Atlantic Monthly” ukazuje się esej „O pisarzach w Hollywood”;

wspólnie z Hagar Wilde pisze scenariusz do filmu *The Unseen* (1945, reż. Lewis Allen).

### **1946**

Pisze scenariusz do filmu *Błękitna Dalia* (*The Blue Dalia*, 1946, reż. George Marshall).

### **1947**

Otrzymuje nominację do Oscara za najlepszy scenariusz oryginalny za *Błękitną Dalię*.

### **1948**

W „The Atlantic Monthly” ukazuje się esej „Noc oscarowa w Hollywood”.

### **1949**

Ukazuje się piąta powieść: „Siostrzyczka” (wydawnictwa Houghton Mifflin i Hamish Hamilton).

### **1950**

Wspólnie z Czeni Ormonde pisze scenariusz do filmu *Nieznajomi z pociągu* (*Strangers on the Train*, 1946, reż. Alfred Hitchcock).

**1952**

W „The Atlantic Monthly” publikuje esej „Dziesięć procent życia”.

**1953**

Ukazuje się szósta powieść Chandlera: „Długie pożegnanie” (wydawnictwa Houghton Mifflin i Hamish Hamilton).

**1954 (12 grudnia)**

Śmierć żony Chandlera, Cissy.

**1955**

Nagroda im. Edgara Allana Poe (Edgar) dla najlepszej powieści kryminalnej za „Długie pożegnanie”.

**1958**

Ukazuje się jego siódma powieść: „Playback” (wydawnictwa Houghton Mifflin i Hamish Hamilton).

**1959**

Zostaje przewodniczącym stowarzyszenia Mystery Writers of America; rozpoczyna pisanie ósmej powieści: „Tajemnice Poodle Springs”.

**1959 (26 marca w La Jolla)**

Raymond Chandler umiera.