

MAŁGORZATA DUDEK
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego

KONSTRUOWANIE POŻĄDANIA.
KIM LUB CZYM JEST FEMME FATALE
W FILMACH NIKKATSU NOIR? PRZYKŁAD
„BRANDED TO KILL” SUZUKIEGO SEIJUNA

1.

W niniejszym artykule zostanie podjęty problem konstruowania pożądania w filmach z serii Nikkatsu Noir. Jest ona zbiorem dzieł filmowych powstałych w latach 50. i 60. w najstarszej japońskiej wytwórni filmowej Nikkatsu, charakteryzujących się zauważalną inspiracją estetyką francuskiego i amerykańskiego *noir*. Jedną z kluczowych figur, wokół których organizowana jest ich warstwa narracyjna, to *femme fatale*, nowoczesna, wyzwolona seksualnie kobieta. Postać ta ze względu na osadzenie w powojennej socjokulturowej rzeczywistości Japonii, okazuje się być nośnikiem zupełnie innych znaczeń niż w kinematografii zachodniej.

Celem artykułu jest ukazanie funkcji *femme fatale* w filmie Suzukiego Seijuna *Branded to Kill* (*Koroshi no Rakuin*, 1967). Film ten zbiera motywy typowe dla japońskiego *noir*, jednak w przeciwieństwie do pozostałych filmów Nikkatsu Noir zawiera wiele elementów metanarracyjnych. Bardziej niż częścią serii jest do niej ironicznym komentarzem, dlatego wydaje się najlepszym obiektem do badań. Jak konstruowane jest w nim pożądanie? Kto tak naprawdę ma władzę: kobieta, mężczyzna? Kto jest stroną bierną, a kto czynną? Czy istotnie relacje erotyczne w nim przedstawione warto podsumowywać tytułem filmu Yoshidy Yoshihige z 1968 roku *Eros plus masakra*, jak to uczynił David Desser w *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema* (1988), niejako podsumowując działania twórców Nowej Fali? Aby odpowiedzieć na te pytania należy, krótko nakreśliwszy kontekst powstania dzieła Suzukiego, zastanowić się, co na jego podstawie można wywnioskować o obyczajowości w Japonii w czasie jego powstania.

2.

Branded to Kill to dzieło hybrydyczne. Można je przyporządkować zarówno do nurtu Nowej Fali, jak i *yakuza eiga*. Dla niniejszej analizy kluczowe będzie podkreślenie jego cech związanych z estetyką *noir*. Posługiwał się nią Yasujiro Ozu już w latach 30. (*Walk Cheerfully, That Night's Wife, Drognet Girl*). Jednak pierwszą naprawdę udaną próbą przeniesienia konwencji gatunkowych *noir* był film Akiry Kurosawy *Zabłąkany pies* (*Nora inu*, 1949), w którym mamy do czynienia z mirażową deformacją rzeczywistości, charakterystyczną dla „czarnego” kina.

Historie przenoszące na grunt japoński zachodnie kino typu *noir* powstawały zazwyczaj wyłącznie dla zysku¹ – pełne przemocy i seksu miały skusić młodych widzów, żądnych „zakazanego owocu”. Są to na ogół nieskomplikowane fabuły o brutalnych gangsterach, niebezpiecznych kobietach i zleceniach do wykonania. Zawierają elementy westernu, komedii, filmu gangsterskiego, *teen-rebel genres*. Najbardziej reprezentacyjne dzieła tego typu tworzyli tacy reżyserzy jak Masuda Toshio, Nomura Takashi i Suzuki Seijun. Na głębszym poziomie, w produkcjach z lat 50. i 60., tak jak w kinie amerykańskim lat 40. i 50., scenerią i środowiskiem, w którym rozgrywa się akcja, staje się wielkie miasto w okresie kryzysu (choć w Japonii kryzys dotyczył bardziej tożsamości kulturowej niż sytuacji ekonomicznej: lata 60. to czas dynamicznego rozwoju ekonomiczno-gospodarczego po wojennej odbudowie). Wskazuje się jednak, że kino *noir* lat 50. w USA to fantazja na temat okresu przedwojennego. Akcja rozgrywa się paralelnie do czasu powstania filmu, jednocześnie odsyłając w przeszłość – do rzeczywistości przed wojenną cezurą. W przypadku japońskim mechanizm jest tylko pozornie podobny. Jak często dzieje się przy przejmowaniu zachodniego wzorca, pod niemal identyczną formą kryją się odmienne znaczenia. Stawiając tezę, iż filmy *nikkatsu noir* odsyłają widza do czasów sprzed amerykańskiej okupacji, należy liczyć się z wieloma zastrzeżeniami. Zwłaszcza w przypadku filmów Suzukiego Seijuna, często stosowane chwytły metanarracyjne oraz gra z konwencjami każą dopatrywać się w użyciu estetyki *noir* nie – chęci powrotu do dawnego porządku, lecz diagnozowania przemian w obyczajowości, mentalności oraz strukturze społeczeństwa japońskiego po klęsce II wojny światowej.

3.

Jeśli kierować się spostrzeżeniami Davida Dessera², można interpretować filmy z nurtu Nowej Fali, do których niewątpliwie można zaliczyć *Branded to Kill*, jako manifestacje traumy związanej z wojną oraz następującą po niej amerykańską okupacją. Wtedy przestrzenią generującą charakter relacji damsko – męskich byłoby

¹ Były to tak zwane *mukokuseki akushun*: ang. 'potboilers' albo 'pulp fiction'. To pojęcie bezpośrednio odsyła do twórczości Quentina Tarantino, por. <http://www.criterion.com/boxsets/655-ec-lipse-series-17-nikkatsu-noir> [01.06.2014].

² D. Desser, *Eros plus Massacre. An Introduction To The Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press 1988, s. 76-108.

miasto, czyli miejsce, które uniemożliwia przystosowanie się do nowej rzeczywistości po 1945 roku. Idąc takim kluczem interpretacyjnym, należałoby stwierdzić, iż w dziełach tych pokazywana jest klęska starej aksjologii opartej na patriarchacie i stosunkach feudalnych oraz problemy z wypracowaniem nowej wobec westernizacji życia codziennego. Nihilizm, alienacja i dekadencja to wyznaczniki nowej kondycji. Losem bohaterów kieruje erotyczny fatalizm (destruktywna moc pożądania, uprzedmiotowienie kobiety, mizoginizm), a nad całością góruje pesymistyczny wymiar opowieści (bezsens ludzkiej egzystencji, pęd ku śmierci, hedonizm). Idąc dalej tym tropem, pojawiający w powojennym kinie japońskim motyw pary kochanków dotyczy najczęściej toksycznej relacji, uwodzenia, walki o dominację i władzę. Oboje skrywają mroczne sekrety z przeszłości. Świat bohaterów jest przepełniony lękiem i niepewnością jutra.

To, co w amerykańskim wariacie gatunku można określić jako anomię, wywołującą psychotyczne zachowania, niemożność przeprowadzenia jasnego podziału na dobro i zło, a także bliskość śmierci towarzyszącej erotycznemu pożądaniu, przyporządkowuje Desser japońskiej kulturze³. Istotnie, wystarczy wspomnieć tradycję drzeworytów (*shunga*), średniowieczną poezję *tanka* oraz ludowe opowieści grozy (przywoływanie motywów grozy, śmierci i perwersji tłumaczy się częstymi kataklizmami naturalnymi na terenach należących do wyspiarskiej Japonii).

Jednak charakterystyczny dla japońskiej kultury i myśli filozoficznej brak takich pojęć jak grzech czy dualizm ciała i umysłu oraz podmiotu i przedmiotu, każe przyjąć postawę podejrzliwości wobec przedstawionych powyżej tez. To, co w wariacie zachodnim jest rozpadem chrześcijańskiego systemu wartości, na Wschodzie często staje się zabawą konwencją (jak w przypadku filmów *pinku eiga*, gdzie symbole katolickie występują jako fetysze pozbawione głębszego odniesienia – na przykład w *Violent Virgin* Wakamatsu Kojiego albo w *Sex & Fury*, gdzie pojawia się scena ukrzyżowania i biczowania głównej bohaterki).

4.

Czy zatem poszukiwanie nihilistycznego wydźwięku w produkcjach lat 60. nie jest projekcją zachodnich wyobrażeń na temat Japonii? Występująca w filmach Suzukiego Seijuna postać *femme fatale* jest dowodem na to, iż przenosząc zachodnie motywy (na przykład charakterystyczne dla *noir*), filmowcy kamuflowali to, iż tak naprawdę ich celem było testowanie granic politycznej, seksualnej i formalnej wolności. Zatem ukazane w tych filmach relacje damsko-męskie są nie tylko wynikiem traumy powojennej, lecz także próbą skonstruowania przestrzeni obyczajowego wyzwolenia (zwłaszcza kobiet), dla której nie było miejsca w ówczesnym politycznym dyskursie⁴. Produkcje takie jak *Branded to Kill* można uznać za gesty analogiczne do ruchów studenckich w drugiej połowie lat 60., czyli reakcji na

³ Ibidem.

⁴ I. Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Political Reading of the Tragic Hero*, Curzon 2000, s. 234-236.

pierwszą dekadę rządów konserwatywnej partii LDP i dobiegających do Japonii informacji o rewolucji seksualnej na Zachodzie⁵.

Film *Branded to Kill* opisywany jest jako jedno ze szczytowych osiągnięć reżysera, a zarazem studia filmowego Nikkatsu, jednak stał się przyczyną dymisji reżysera ze studia⁶. Co wzbudziło takie kontrowersje wokół dzieła Suzukiego? Nie tylko wyraźny estetyzm, epizodyczna i fragmentaryczna narracja, nadrzędność formy nad treścią oraz dekonstruowanie mimetyczności obrazu kinowego charakterystyczne dla Nowej Fali⁷. Bardziej niż one sprzeciw mogły wzbudzać psychiczna słabość, a także ostateczna klęska głównego bohatera z winy dwóch *femme fatale*. Zarówno żona jak i kochanka głównego bohatera prowadzą go do zguby. Analiza kluczowych dla tego problemu scen pozwoli na ukazanie, jak konstruowane jest pożądanie, a więc relacje władzy.

5.

Narracja filmu jest tylko pozornie nieskomplikowana, co chwilę bowiem zbacza w niezrozumiałym i dezorientującym dla widza kierunku. Hanada Gorô (Jô Shishido) – „wzorzec milczącego samotnika, opanowanego i bezwzględnego profesjonalisty, a zarazem schwytanego w pułapkę bez wyjścia”⁸ – trzusi się profesją płatnego zabójcy. Hanada w początkowych sekwencjach ujawnia się jako nieomylny samotnik, wykonujący błyskawiczne egzekucje. Skryty za czarnymi okularami zdaje się nie mieć słabości. Uwikłanie w dwa toksyczne związki burzy jednak wizję nieprzejednanego łowcy. Jego sytuacja egzystencjalna wraz z upływem czasu ciąży coraz bardziej w stronę tragizmu.

Jak już zostało wspomniane, miejscem akcji jest dystopijna przestrzeń urbanistyczna związana z przyjęciem estetyki *noir*. Sceny odbywają się zarówno w sferze *uchi* (wewnętrznej, domowej), jak i *soto* (zewnętrznej wobec domu)⁹. Żona pojawia się zawsze w pomieszczeniach zamkniętych: taksówce, barze, małżeńskim mieszkaniu. Kochanka – w cadillacu, na ulicy, w wynajętym apartamencie. Przestrzenie te są bezosobowe, modernistyczne, a ludzie w nich umieszczeni przypominają galeryjne eksponaty lub zwierzęta laboratoryjne.

⁵ Na temat zależności produkcji filmowej i powojennej polityki japońskiej w latach 60. zob.: I. Standish, *Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*. New York: Continuum International Publishing Group 2011, Y. Furuhashi, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Duke University Press Books 2013, A. M. Nornes, *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*, University of Minnesota Press 2007.

⁶ Wywiad z Suzuki Seijunem, [on-line:] <http://www.midnighteye.com/interviews/seijun-suzuki/> [30.05.2014].

⁷ K. Loska, *W świecie yakuzy – japońskie oblicze filmu gangsterskiego*, [w:] *Nowy film japoński*, Kraków 2013, s. 176.

⁸ Ibidem, s. 178.

⁹ I. Standish, *A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film*, Continuum New York London 2005, s. 310-311.

Przestrzeń domowa jest przedstawiona jako laboratorium uwodzenia i zwierzęcej rozkoszy. Żona funkcjonuje jako lalka spełniająca różne życzenia mężczyzn. Już w jednej z początkowych scen, w barze, widz dowiaduje się, iż obce jest jej pojęcie wierności. Wykonuje ona polecenia tego, kto ma władzę. Ponad mężem znajduje się mafijny boss, jemu zatem tak naprawdę poślubiona jest kobieta. W większości scen, w których się pojawia, oko kamery podąża za jej nagą postacią. W przestrzeni domowej prawie nigdy nie widać jej w ubraniu. Żona to ruchliwe, szczupłe, piękne, zawsze gotowe do miłości fizycznej ciało – pełne żywotnej energii. Warto prześledzić przemiany w funkcji żony w fabule filmu. Początkowo jest ona własnością męża, poruszającą się w labiryntowej przestrzeni domu. Często widać ją pod prysznicem, symbolizującym pożądanie lub wspinającą się po spiralnych schodach prowadzących na pierwsze piętro apartamentu – kuszącą męża, manipulującą nim. Mimo, iż pozornie to mąż pogardza kobietą, tak naprawdę do ona, dzięki wyzwolonej seksualności, steruje jego poczynaniami. Początkowo fakt ten jest niewidoczny dla widza – zamknięci w przestrzeni domowej wydają się wypełniać tradycyjny japoński model relacji damsko-męskich, gdzie aktywny mężczyzna dominuje nad bierną kobietą. Hanada wydaje się nawet znudzony żoną, dlatego zwraca uwagę na filmową *femme fatale*, Misako.

Misako jest negatywem postaci żony. Sama określa się jako martwą za życia, jako biologicznie żywe ciało, pozbawione woli istnienia. Ona również w trakcie rozwoju fabuły przechodzi szereg metamorfoz: od typowej *femme fatale* po męczennicę umierającą w imię tragicznej miłości. Jej pojawienie się jest początkiem końca Hanady. Zleczone przez nią morderstwo kończy się postrzeleniem niewinnej kobiety. To jeden z kluczowych momentów filmu. Widać w nim świat z perspektywy płatnego zabójcy, patrzącego przez lunetę celownika. W momencie, gdy namierza poszukiwanego mężczyznę, któremu towarzyszy Misako, zapatruje się w kobietę z pożądaniem, wymieniają spojrzenia. Wbrew jej uprzednim wskazówkom chwila jego wahania trwa zbyt długo, dlatego chyba on zamierzonego celu. Nieomyślny zabójca w tym momencie traci swoją tożsamość, sam na siebie wydając wyrok śmierci, i jednocześnie wiąże się z *femme fatale* nierozzerwalnym węzłem tajemnicy i zmysłowego pragnienia, zdeterminowanego przez bliskość śmierci. Sama Misako, początkowo deklarując nienawiść do mężczyzn, stopniowo zakochuje się w Hanadzie, ponieważ tylko on może dać jej upragnioną śmierć. Misako jest negatywem żony nie tylko z powodu swej aktywnej roli w świecie zewnętrznym i opętania autodestrukcyjnym pragnieniem. Jej seksualność nie kieruje jej ku pełni erotycznej rozkoszy, lecz do przyjmowania i zadawania bólu, związanego z brakiem spełnienia. Przejawia skłonności masochistyczne. Po tym, jak żona próbuje na zlecenie mafijnego bossa zabić głównego bohatera, raniąc go z pistoletu i zostawiając w podpalonym mieszkaniu, ucieka on do kochanki.

Na szczególną uwagę zasługuje surrealistyczna przestrzeń, którą zamieszkuje Misako. Ściany udekorowane są przyszpilonymi martwymi owadami (głównie motylami i ważkami). Posiadają one niejednoznaczną symbolikę. Można je odczytywać bezpośrednio jako atrybuty *femme fatale*, która z spotkaniach z mężczy-

znami również wykazuje brak litości. Mogą one mieć charakter trofeów. Bliższe jednak temu, co wynika ze słów i zachowania bohaterki jest to, że są one albo kolejnymi częstkami jej duszy, które uśmierca, albo wyrazem jej ukrytych pragnień, które blokuje. Sama wyznaje, że zabija wszystko to, co kocha. Dlatego też Hanada, uwikłany w sieć relacji z *femme fatale* stopniowo zbliża się ku śmierci. Ilustrację tej tezy odnaleźć można w scenie nieudanego zbliżenia. Następuje po scenie również nieudanego gwałtu. Postrzelony przez żonę Hanada, próbuje podbudować swoje męskie ego poprzez zdobycie kobiety, z winy której został skazany przez bossa na śmierć. Misako pokazuje mu klatkę z parką kanarków, czemu towarzyszy wyznanie miłosne. Hanada, kierowany fizycznym pożądaniem, nie wierzy w prawdziwość uczuć kobiety. Ona jednak zaczyna kusić go swoim ciałem. Gdy ma dojść do sceny erotycznej, ciała znikają z kadru. Po chwili wyłania się główny bohater z dłonią pełną martwych owadów, wymieszanych z lepką mazią. Są one materializacją toksycznej relacji łączącej parę. Potwierdza to kolejny kadr – rzut oka kamery na dwa ptaki w klatce, tym razem już uśmiercone przez przekłucie ich gardeł zatrutymi igłami, ulubionymi zabawkami Misako. Odnaleźć tu można metaforycznie ukazany motyw podwójnego samobójstwa: absolutne połączenie pary kochanków może na nastąpić jedynie poprzez śmierć. Jej marzeniem jest zginać z jego rąk, na niego zaś kolejne dawki zabójczej trucizny działają jak narkotyk powoli wyniszczający ciało i umysł.

Podsumowując, obie kobiety pełnią funkcję *femme fatale*. Mimo, iż finalnie Hanada morduje żonę w akcie zemsty za zamach na jego życie i zdradę z mafijnym bossem, przegrywa z nią walkę o dominację. Misako, chociaż ginie torturowana przez gangsterów poszukujących jej kochanka, nawet pośmiertnie jest stroną czynną w ich relacji, reżyserką losu mężczyzny. To dzięki nim losy głównego bohatera nabierają tragizmu i ostatecznie kończą się mało chwalebłą śmiercią.

David Desser, przy okazji analizy *Imperium zmysłów* Ōshimy Nagisy, wskazuje, że motyw kobiety uśmiercającej kochanka, jest dowodem na ambiwalencję ról płciowych¹⁰. Przywołuje on analizy Petera B. Higha, w których jej zachowanie jest powiązane z „Kompleksem Królowej Pszczół” i świadczy o przekonaniu reżysera, że lata powojenne to kres męskiej dominacji w społeczeństwie japońskim¹¹. Warto w świetle tych uwag widzieć postać *femme fatale* w filmach Suzukiego Seijuna, oficjalnie reżysera filmów klasy B w komercyjnej wytwórni Nikkatsu, a po latach zaliczanego do nurtu Nowej Fali. W jego dziełach również tradycyjna aksjologia oparta na zasadzie *giri* uległa kompromitacji, czego *egzemplum* jest główny bohater *Branded to Kill*. Badając uwarunkowania polityczno-społeczne i kulturowe, jakich były konsekwencją, trzeba zauważyć, że funkcja głównego bohatera nie wiąże się ze zwykłym przeniesieniem znaczeń z filmów *noir* stworzonych w ramach kina zachodniego.

Mężczyzna bez honoru jest jak Haneda pozbawiony cechy nieomylności. Pożądając kobiety jako biernego ciała zaspokajającego jego żądze, przejawia oby-

¹⁰ D. Desser, op.cit., s. 97-98.

¹¹ Ibidem.

czajową anachroniczność. Desser wskazuje na konieczność powiązania filmów zawierających jawne sceny erotyczne z tym, co polityczne. Badacz wskazuje istotność faktu, że rok pojawienia się *pinku eiga* („filmu dla dorosłych”), czyli 1964, jest również datą wielkiego tryumfu japońskiego rządu – Olimpiady w Tokio¹². Niemal równocześnie pojawiło się więc zjawisko pokazujące zachowania nienormatywne, opozycyjne wobec konserwatywnej ideologii rządu oraz drugie, mocno ją akcentujące. Pierwsze można uznać za ekspresję wolności twórczej filmowców z niszowej wytwórni (chcących pokazać ludzkie zachowania seksualne), drugie za zabiegi dyscyplinujące dokonywane przez władzę¹³. Kino więc mogło pełnić funkcję wyznaczania nowych granic obyczajowości lub – inaczej – miejsca, gdzie to, co tłumione w sferze publicznej, mogło znaleźć wyraz.

6.

Analizowane sceny z *Branded to Kill* w tym świetle, mimo oczywistego przeniesienia zachodnich motywów charakterystycznych dla *noir*, zadziwiają śmiałością w eksponowaniu seksualności bohaterek. Konwencja pozwoliła przemycić treści nienormatywne. Jednak, mimo osadzenia akcji w rzeczywistości bardziej przypominającej świat wykreowany przez Johna Hustona, czy nowofalowe dokonania Jeana-Luca Godarda niż Japonię w latach 60., lewicujący wydźwięk filmu pozostał jawny. Premiera filmu nastąpiła tylko w trzy lata po premierze pierwszego *pinku eiga*. Nic więc dziwnego, że dzieło Suzukiego również wywołało skandal. Obie żeńskie bohaterki nie mają nic wspólnego z wypełnianiem tradycyjnych kobiecych ról w społeczeństwie japońskim. Ich działania pokazują zwierzęcość i słabość głównego bohatera, który z nieomylnego herosa zamienia się jednostką o zdeintegrowanej osobowości. Wbrew przekonaniu o patriarchalności japońskiego społeczeństwa to kobiety zarządzają tu światem, manipulując pożądaniem.

BIBLIOGRAFIA

- Desser D., *Eros plus massacre: an introduction to the Japanese new wave cinema*, Bloomington Indiana University Press, 1988.
- Furuhata Y., *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Duke University Press Books, 2013.
- Loska K., *Norwy film japoński*, Kraków 2013.
- Nornes A. M., *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*, University of Minnesota Press, 2007.

¹² Ibidem.

¹³ Analiza powyższego problemu niestety problematykę niniejszego artykułu, dlatego treści te zostają jedynie zasygnalizowane w nadziei, że autorce uda się je rozwinąć przy okazji innego tekstu.

- Standish I., *A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film*, Continuum, New York-London 2005.
- Eadem, *Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*, New York 2011.
- Eadem, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Political Reading of the Tragic Hero*, Curzon 2000.
- Suzuki S., [on-line:] <http://www.midnighteye.com/interviews/seijun-suzuki> [30.05.2014].

NOTA BIOGRAFICZNA

Studentka studiów II stopnia na kierunkach Performatyka Przedstawień i Porównawcze Studia Cywilizacji. Wieloletni kurator cyklu filmowego „Extremazja” prezentującego najciekawsze dokonania kina azjatyckiego (głównie japońskiego). Występowała na licznych konferencjach, głównie badając kulturę audiowizualną Japonii. Współpracowała z Małopolskim Ogrodem Sztuki, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” (projekt „NO/HO/USE”), ASP im. Jana Matejki w Krakowie oraz kolektywem Palce Lizać (projekty „Tu-Mieszkam”, „NO/HO/USE”, „Mechanizmy Porozumienia”). Pisze do magazynów „Fuss” i „Woof Woof Arf Arf”. Interesuje się naukami przyrodniczymi, sztuką nowych mediów i undergroundowymi zjawiskami w kulturach świata.

ABSTRACT

Construction of desire: who or what is *femme fatale* in the films of *Nikkatsu Noir*? The exemple of *Branded to Kill* by Suzuki Seijun.

Text analyses the creation of “desire” in *Nikkatsu Noir* series, which is noticeably inspired by American and French Noir Cinema. Studying this creation of 50’s and 60’s allows the author to show the influence of the western culture. The paintings related to *Nikkatsu Noir* series (Isolde Standish, Jasper Sharp) show the process of creating a new personal identity by inhabitants of the big agglomerations. The city presents characteristic features of the place where no one can adjust to new reality after 1945. The fascination of American and French *Noir Cinema* led to major change of approach towards body, sexuality and traditional values. Analysis of one of the movies from this series (*Koroshi no Rakuin*) proves how sociocultural reality is reflected in the creation of “*femme fatale*”.