

Maciej Sztąberek

<https://orcid.org/0000-0003-2185-5246>

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki

Jean-Pierre Melville - zapomniany stylistą kina gangsterskiego

Słowa kluczowe: Jean-Pierre Melville, kryminał, thriller, film *noir*, *policier*, film gangsterski, *heist movie*

Key words: Jean-Pierre Melville, detective film, thriller, film noir, policier, gangster film, heist movie

Wstęp

Nosił kapelusz typu Stetson, przeciwsłoneczne okulary i jasny trencz niczym bohaterowie jego gangsterskich filmów. Choć był Francuzem, jedną z jego największych miłości stanowiła kultura Stanów Zjednoczonych, a zwłaszcza filmy, z których czerpał pełnymi garściami. Wbrew temu, co mogłoby się wydawać, jego dzieła nie były jednak ani amerykańskie, ani francuskie z ducha. Były po prostu jego.

Jean-Pierre Melville, bo o nim mowa, tak naprawdę nazywał się Jean-Pierre Grumbach. Pochodził z żydowskiej rodziny mieszkającej w Alzacji. Skąd więc przydomek „Melville”? Jak na amerykanofila przystało, nazwisko przybrał na cześć pisarza Hermana Melville’a. Paradoksalnie jednak ma ono brzmienie i pochodzenie raczej francuskie niż anglosaskie.

W trakcie II wojny światowej Melville walczył przez krótki czas na froncie, a potem w ruchu oporu. To właśnie konspiracyjna działalność wywarła ogromny wpływ na jego twórczość i sprawiła, że jego filmy wyróżniały się na tle innych. Jednak to nie dzieła o wojnie przyniosły mu największą sławę, lecz kryminały. Melville wyreżyserował ich łącznie aż osiem, podczas gdy tematyce wojennej poświęcił tylko trzy utwory. Jego kryminały, a dokładniej filmy gangsterskie – zwłaszcza *Szpicel* (*Le doulos*, 1962), *Drugi oddech* (*Le deuxième souffle*, 1966), *Samuraj* (*Le Samourai*, 1967) czy *W kręgu zła* (*Le cercle rouge*, 1970) – stanowiły mieszankę różnych rozwiązań i motywów zaczerpniętych zarówno z dzieł amerykańskich, francuskich, a nawet, w przypadku ostatnich dwóch, azjatyckich. Melville był więc twórcą selektywnym, wykorzystywał bowiem wyłącznie te elementy z danego kręgu kulturowego, które pasowały do jego koncepcji, ignorując pozostałe.

Filmy Melville'a stanowiły niecodzienne i zupełnie nieoczywiste połączenie wielu, wydawałoby się, sprzecznych motywów i elementów. Co ważne, każdorazowo były one powtarzane, lecz w nieco innej konfiguracji. W tym kontekście warto przywołać słowa Alicji Helman, która w swojej książce poświęconej kinu gangsterskiemu stwierdziła, że kluczem do zrozumienia filmów Melville'a jest pojęcie „kreacja” (Helman 1990: 177). W rozumieniu reżysera polega ona na stworzeniu modelu, który odbiorca zdoła rozpoznać we wszystkich filmach artysty. Jeśli ten zmienia nagle styl, to zdaniem Melville'a uznaje, że jedna z jego opcji była fałszywa (nie zawsze wcześniejsza) i prowadziła do powstania utworów chybionych (Helman 1990: 177).

Integralny element kariery Melville'a stanowił także jego wizerunek. Reżyser, tak jak bohaterowie jego filmów, był typem samotnika – wiadomo tylko, że mieszkał z żoną o imieniu Florence i trzema kotami, które zresztą zagrały w jednym z jego filmów – *W kręgu zła* (Helman 1990: 186). Był skryty, więc niechętnie mówił o swoim życiu osobistym, za to chętnie opowiadał o swoich filmach, wokół których tworzył różne legendy. Jako przykład niech posłuży podawanie mylnych informacji o miejscu kręcenia scen do *Młodszego Ferchau* (*L'ainé des Ferchoux*, 1963). Zrealizowano je rzekomo w całości w Ameryce, podczas gdy w rzeczywistości część z nich nakręcono we Francji (Svetov 2011: 2, 7). Zdaniem Pierre'a Grassetta, aktora, który zagrał w *Dwóch mężczyznach na Manhattanie* (*Deux hommes dans Manhattan*, 1959), Melville świadomie kreował swój wizerunek, gdyż zdawał sobie sprawę, że ma to ogromny wpływ na media, a w konsekwencji – na zainteresowanie jego filmami (Włodek 2008: 59). Podobno reżyser powiedział kiedyś do Grassetta: „Wiesz, pracuję nad swoim typem aktorstwa. Jestem bardzo złym aktorem, ale dla mediów jestem wystarczająco dobry...” (Włodek 2008: 59). Melville był więc artystą, dla którego enigmatyczność stanowiła nie tylko element autorskiej poetyki, ale także strategii autokreacji. Choć niechętnie wyjawiał szczegóły ze swojego życia prywatnego i negował, jakoby wpłynęło ono na jego twórczość, to jednak jego filmy naznaczone są tą samą tajemnicą co jego życie.

Powinowactwa gatunkowe i bohaterowie filmów Melville'a

Pierwszą bardzo ważną kategorią, która determinuje kształt utworów Melville'a, jest film gangsterski, stanowiący część zjawiska, jakim jest kino gatunków (Helman 1990: 5). Taki sposób postrzegania kinematografii jest fenomenem typowo amerykańskim, choć oczywiście gatunki filmowe występują także na rynku europejskim (Helman 1990: 5). Kino gatunków natomiast wynika przede wszystkim z kształtu systemu kinematografii amerykańskiej, którą cechuje przemysłowy charakter produkcji, określanej za pomocą praw rynku oraz polityki gwiazd (Helman 1990: 5).

Gatunki są więc postrzegane jako zbiory neutralnych konwencji, które reżyser może zaktualizować, przekroczyć bądź nawet złamać (Helman 1990: 5).

Jest to dobrze widoczne w filmach Melville'a, który wybiórczo stosuje tylko wybrane elementy filmu gangsterskiego, modyfikując je wedle własnego uznania. Jak pisze Alicja Helman w swojej książce poświęconej kinu gangsterskiemu: „W myśl tej tendencji gatunki charakteryzuje przede wszystkim temat oraz repertuar ikonograficzny, a w ujęciach bardziej szczegółowych – czas i miejsce zdarzeń, rodzaj postaci i związków między nimi, wzory prowadzenia akcji, czy stosunek do rzeczywistości przedstawionej” (Helman 1990: 5).

W myśl wyznaczników definiujących gatunek zaproponowanych przez Alicję Helman można stwierdzić, że film gangsterski jest określany przede wszystkim poprzez tematykę kryminalną. Jego bohaterami są więc przestępcy dopuszczający się przemocy i działający w sposób mniej lub bardziej zorganizowany (Helman 1990: 12). Akcja tych utworów toczy się najczęściej w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego stulecia w Stanach Zjednoczonych, w okresie prohibicji, gdyż mniej więcej w tym okresie filmy te zaczęły powstawać, co wynikało ze społecznej aktualności przedstawianych w nich wydarzeń. Z czasem jednak czas i miejsce akcji ulegały kolejnym aktualizacjom, zgodnym z duchem danych epok.

Do repertuaru ikonograficznego filmów gangsterskich należy natomiast wielkie miasto – będące metaforą uwięzienia, zepsucia i zamknięcia. Eksponowane są więc slumsy, a także oświetlone neonami ulice. Miejskami akcji stają się zaś kasyna, szulernie czy nocne kuby, w których grana jest jazzowa muzyka, a samochód stanowi nieodłączny element świata przedstawianego. Bohaterowie uczestniczą we wszelkiego rodzaju pościgach, którym towarzyszą piski opon czy dźwięki pękających od kul szyb. Twórcy tych filmów najczęściej unikają wiejskich krajobrazów, noszących znamiona bezpiecznej przystani. Jeśli bohater chce uniknąć nieprzychylnego losu, musi uciec z miasta. Często zdarza się jednak, że w sytuacji, kiedy już niewiele brakuje, aby dotarł do bezpiecznego schronienia na łonie natury, i tak dopada go tam przeznaczenie.

Do ikonografii należą także charakterystyczne stroje – eleganckie garnitury, prochowce i kapelusze typu fedora, które z czasem zostały zaadaptowane przez czarne kryminały. Znaczącym elementem ikonograficznym jest też broń w postaci między innymi pistoletu samopowtarzalnego Colt M1911 czy pistoletu maszynowego Thompson z bębnowym magazynkiem. Broń stanowiła dominujący składnik życia bohaterów, którzy wydawali się z nią zrastać do tego stopnia, że sami stawali się żywą bronią (Helman 1990: 20).

Warto także wspomnieć, że filmy gangsterskie wytworzyły swoisty model postaci. Posiadały one własny kodeks zasad, będący zaprzeczeniem reguł uznawanych za moralne (Helman 1990: 10). Bohaterowie ci jednak bardzo dobrze wpisywali się w mit amerykańskiego snu (Helman 1990: 11), mit, w którym na piedestale stawiano sukces i zysk, co uczyniło z nich swego rodzaju wypaczone odbicie rzutkiego, jankeskiego przedsiębiorcy. Można bowiem zauważyć, że do wielu życiorysów królów podziemia pasuje fraza „od pucybuta do milionera”. Ponadto postaci te sprzeciwiały się władzy, która stała się w owym czasie bardzo niepopularna za sprawą wprowadzenia prohibicji; tę ustawę uważano za godzącą w prawo do tak bardzo cenionej przez Amerykanów wolności.

Twórcy filmowi nie musieli się więc wiele starać przy wymyślaniu fabuł swoich utworów. Wystarczyło przeczytać informacje w prasie. Co ważne, bohaterowie dopuszczający się zbrodni zawsze w finale musieli przegrać, najczęściej ginąc w myśl zasady, że „zbrodnia nigdy nie popłaca”. Widzowie mogli więc wyładować własną agresję, czerpiąc przyjemność z oglądania bohaterów dopuszczających się aktów przemocy, o których sami mogli sobie tylko pomarzyć, a jednocześnie mieć w pewien sposób czyste sumienie, gdyż przecież to nie oni dokonali zbrodni, która w dodatku została ukarana (Helman 1990: 10).

Drugą ważną kategorią w kontekście filmów Melville'a o tematyce kryminalnej jest kino *noir*, które ma bardzo wiele wspólnego z opisywanym wcześniej filmem gangsterskim. Jak zauważył Sławomir Bobowski (2010: 6), „[...] czarna seria wywodziła się wprost z filmu gangsterskiego, więc miała główne jego cechy: zbrodnie w centrum, temat przestępczości zorganizowanej, gangów, miasta jako symbolu zepsucia, mizoginii”. Należy jednak zauważyć, że filmy *noir* były w swej budowie dużo bardziej skomplikowane i niejasne w porównaniu ze swoimi gangsterskimi pierwowzorami.

Podczas gdy światem przedstawionym w filmach gangsterskich rządziła logika i porządek (Bobowski 2010: 6), a filmy te kończyły się jednoznaczną oceną działań bohatera, to w filmach *noir* dominował fatalizm, wieloznaczność, zaś granice między stronami konfliktu były dużo bardziej zatarte. W filmach *noir* nie ma kultury przeciwstawianej kontrkulturze (Bobowski 2010: 6), jak ma to miejsce w filmach gangsterskich, trudno jest bowiem odróżnić od siebie strony konfliktu, gdyż w gruncie rzeczy są one podobne. Bohaterowie są bardziej złożeni, zbrodni często dokonują zwyczajni ludzie (Bobowski 2010: 6), którzy są do tego zmuszeni przez otoczenie lub chcą zmienić swoją dotychczasową, fatalną sytuację. Ponadto, aby zwyciężyć i zaprowadzić chwilową sprawiedliwość, postaci te muszą sięgnąć po metody swoich przeciwników, stając się równie bezwzględni. Świat przedstawiony jest więc definiowany przez brutalność, nieskuteczne prawo, a także pełnych sprzeczności bohaterów działających na granicy dobra i zła. W rezultacie filmy te kończą się najczęściej tragicznie. To właśnie ową ambiwalentną atmosferą *noir* zafascynował się Melville i wykorzystał ją przy tworzeniu własnych filmów.

Warto też podkreślić, że film *noir* stał się swego rodzaju zwierciadłem kulturowych, politycznych i społecznych procesów zachodzących w świecie, z których kinematografia czerpała. Czarne kryminały ujawniały bowiem ówczesne lęki, proponując dla nich atrakcyjną metaforę. Można więc zauważyć, że w filmach tych obraz przedstawianego społeczeństwa jest dużo bardziej krytyczny i głębszy (Bobowski 2010: 7), gdyż eksponuje w większym stopniu psychologię zbrodni.

Wielu autorów zajmujących się kinem *noir* nie jest jednak zgodnych co do tego, czym ono dokładnie jest. Jedni twierdzą, że jest to odrębny gatunek (Bobowski 2010: 6), drudzy nazywają je subgatunkiem (Syska 2010: 24) lub tonalnością (Syska 2010: 24), jeszcze inni osobnym nurtem filmowym, porównując je do ekspresjonizmu niemieckiego (Bobowski 2010: 7). Obecnie wielu badaczy skłania się ku opinii, że jest to określenie stylistyki amerykańskich filmów

o tematyce kryminalnej głównie z lat czterdziestych, co ma o tyle istotny sens, że najbardziej charakterystycznym i rozpoznawalnym elementem czarnych kryminałów jest właśnie specyficzny audiowizualny styl. Sprowadza się on do szeregu rozwiązań wizualno-formalnych, które wyróżniają tego rodzaju dzieła spośród innych. Bobowski wskazuje szereg wyznaczników estetycznych filmów *noir* (Bobowski 2010: 7–8). Wszystkie te wyznaczniki nie zawsze muszą występować razem w pojedynczym dziele, jest to raczej ogólna lista najczęściej wybieranych rozwiązań, które stosowano w klasycznych filmach *noir*. Na podstawie ich liczby w danym filmie można więc w pewien sposób ocenić, w jakim stopniu dany utwór jest dziełem inspirowanym kinem *noir*, co również jest pomocne w kontekście dzieł Melville’a.

Co ciekawe, wielu badaczy uważa, że określenie „film *noir*” dotyczy wyłącznie amerykańskich utworów z lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Późniejsze dzieła są najczęściej określane mianem *neo-noir* lub *post-noir* (Bobowski 2010: 19). Dotyczy to przede wszystkim filmów zagranicznych, które po przeminieciu fascynacji kinem *noir* w Stanach Zjednoczonych przejęły stylistykę amerykańskich filmów i dopasowały ją do własnych realiów. Najlepszym przykładem jest właśnie Francja, w której określenie „film *noir*” powstało. W tym sensie dotyczy to więc także filmów Jeana-Pierre’a Melville’a, którego twórczość nie była czysto *noir*owa, gdyż łączyła z „czarną” stylistyką realizm poetycki, a także elementy kultury Dalekiego Wschodu, co będzie szerzej wyjaśnione w dalszej części artykułu. Świadczą także o tym słowa Maureen Turim (2014: 61): „Poczynając od filmów Jeana-Pierre’a Melville’a, francuski *policier* i film gangsterski skłaniają się w stronę samoświadomego przerabiania amerykańskich filmów *noir*; to właśnie to samoświadome przetwarzanie może posłużyć jako definicja *neo-noir*”¹.

Wypadałoby jednak zauważyć, że określenie „*neo-noir*” ma sens tylko w przypadku uznania czarnych kryminałów za nurt filmowy. Jeśli jednak założymy, że kino *noir* oznacza pewien charakterystyczny styl o rozpoznawalnej ikonografii, wówczas dzielenie filmów na *noir*owe i *neonoir*owe traci rację bytu. Jako że opisywane w tym artykule dzieła Melville’a będą analizowane przede wszystkim pod względem zastosowanej stylistyki, to w dalszej jego części będę stosował wyłącznie nazwę „*noir*”.

Z kinem *noir* we Francji łączy się zatem kolejne ważne zjawisko, polegające na wykształceniu się podgatunku, jakim jest francuski *policier*. Jak zauważyła wspomniana wcześniej autorka: „[...] francuski termin *policier* [...] odpowiada z jednej strony amerykańskiemu policyjnemu »proceduralowi«, a z drugiej strony filmom gangsterskim” (Turim 2014: 61).

Gangsterskie obrazy Melville’a należą właśnie do francuskiego podgatunku *policier*. Jego popularność była pokłosiem gwałtownego napływu do Francji amerykańskich filmów *noir* i kina gangsterskiego, po uchyleniu zakazu ich sprowadzania nałożonego w czasie II wojny światowej (Vincendeau 2001: 95). Amerykańskie thrillery i czarne kryminały odcisnęły wyraźne piętno przede

¹ Tłumaczenie tekstów angielskojęzycznych, jeśli nie podano inaczej, moje – M.S.

wszystkim na budowie *policier*. Wpływy filmów gangsterskich i kina *noir* można dostrzec na poziomie ikonografii, która z kina czarnego przejęła charakterystyczne trencze, kapelusze, broń czy motyw mrocznego miasta. Wbrew pozorom głównymi bohaterami *policier* są nie tylko policjanci, ale także gangsterzy. W przeciwieństwie do kina policyjnego w tym przypadku nie jest jednak ważne śledztwo, lecz pojedynki między równymi sobie przeciwnikami, policjantem i przestępcą – obaj są niebezpiecznymi samotnikami (Durys 2013: 11).

Melville w swoich filmach korzystał z wielu cech *policier*, lecz jednocześnie modyfikował gatunek, uzupełniając go o elementy różnych kinematografii. Widać to już chociażby w samych konstrukcjach fabuły. Tematami filmów Melville'a są najczęściej napady, które, pomimo początkowego sukcesu, w rezultacie są fatalne w skutkach (chronologicznie filmy: *Rzykant*, *Szpicel*, *Drugi oddech*, *W kręgu zła*). Utwory te zazwyczaj mają strukturę *heist film*, w której Melville z czasem się wyspecjalizował. Drugim tematem są zabójstwa na zlecenie (*Szpicel*, *Samuraj*). Bohaterowie albo sami ich dokonują, albo są ścigani przez płatnych morderców. We wszystkich jego filmach pojawia się także wątek wierności i zdrady między przyjaciółmi, współnikami, jak i w relacjach damsko-męskich, a także swego rodzaju fatalizm.

Interesująca jest też konstrukcja samych bohaterów Melville'a. Protagonisci w jego utworach łączą w sobie cechy zachowania amerykańskich „samotnych jeźdźców”, postępujących według własnych zasad, ze wspomnianym już fatalizmem towarzyszącym ich działaniom, co jest z kolei charakterystyczne dla filmów francuskich, a zwłaszcza dzieł spod znaku realizmu poetyckiego. Dlatego też protagonisci Melville'a to najczęściej wyrzutki społeczne o niebываłych umiejętnościach i samodyscyplinie, w wielu przypadkach bardziej honorowi od „polujących” na nich przedstawiciele organów ścigania. Wyjątkiem jest film *Glina* (*Un Flic*, 1972), w którym głównym bohaterem jest policjant. Melvillowscy protagonisci to bez wyjątku jednostki zagubione, tajemnicze i skazane na porażkę, ale w wielkim stylu.

Rola rekwizytów i odwołań scenograficznych

Poza charakterystyczną stylistyką kina *noir* nawiązania do kultury amerykańskiej są widoczne przede wszystkim w ikonografii, zwłaszcza za sprawą starannie dobranej scenografii. Melville bowiem umieszczał wiele rekwizytów czy przestrzeni typowych dla rzeczywistości Stanów Zjednoczonych we francuskiej scenerii. Na przykład w *Szpiclu* pojawiają się amerykańskie samochody i telefony – czy zamiast typowych francuskich kawiarni bary skopiowane z filmów gangsterskich. Nawet tancerki paradujące po ladzie baru oraz przygotowane dla nich charakterystyczne podwyższenia nasuwają skojarzenia z Ameryką. Amerykańskie są także metalowe żaluzje w oknach, które zastąpiły francuskie okiennice (Vincendeau 2003: 145). Komisariat, w którym przesłuchiwani są Silien i Maurice, oraz ten z *Samuraja*, z charakterystycznymi szklanymi

przegrodami, przypominają wyglądem posterunki policji z klasycznych filmów *noir*. Melville bardzo często starał się dokładnie kopiować scenografię konkretnych filmów. Jak zauważył dawny asystent Melville'a, Bertrand Tavernier, reżyser skopiował nawet tapetę ścienną z filmu Roberta Wise'a *Odds Against Tomorrow* (1959), którą widać w mieszkaniu Jeana w *Szpiclu*, a także w kilku innych filmach Melville'a (Wideo 1).

Tavernier wspomniał także, że Melville, tworząc *Szpicla*, zapożyczał zachowania postaci z innych filmów, czego dowodem jest chociażby komisarz, który w trakcie przesłuchiwania Siliena żuje wykałaczkę (Wideo 1). W *Crime Wave* (1954, reż. Andre De Toth), jednym z ulubionych filmów reżysera, grający komisarza Sterling Hayden również żuł wykałaczkę, gdyż nie mógł palić papierosów. Obserwując kreacje Haydena, można zauważyć podobieństwo między jego sposobem gry a grą aktorów wcielających się w główne postacie w filmach Melville'a. Innym charakterystycznym amerykańskim elementem, pojawiającym się zarówno w *Szpiclu*, jak i w kolejnych dziełach Melville'a, jest jazzowa muzyka grana głównie w barach, które odwiedzają bohaterowie, lub nadawana przez radio, co wzmacnia wykreowaną przez reżysera atmosferę amerykańskości. Jest to także odstępstwem od klasycznych czarnych kryminałów, w których główną rolę odgrywała orkiestrowa muzyka niediegetyczna.

Melville, w swojej fascynacji filmami i stylistyką *noir*, nie zapożyczał jednak wyłącznie ikonografii czy konstrukcji bohatera, ale korzystał także z rozwiązań technicznych używanych w czarnych kryminałach. Stosował zarówno niski klucz oświetleniowy, ciemną kolorystykę, silne kontrasty bieli i czerni, głębię ostrości pozwalającą zabudowywać kadry w głąb i nadawać przestrzeni niepokojący charakter, jak i ujęcia z perspektywy żabiej, które nadawały obrazowi monumentalny charakter (Bobowski 2010: 7–8). Ponadto zawikłana, niejednoznaczna fabuła również została zaczerpnięta z filmów *noir*. Szerokokątnych obiektywów Melville używał jednak w nieco innym celu, niż czyniono to w klasycznych czarnych kryminałach. Tam bowiem stosowano je w pomieszczeniach, aby osiągnąć klaustrofobiczny efekt, zaś Melville wykorzystywał je, aby lepiej pokazać plany ogólne, których w klasycznych filmach *noir* starano się unikać (Bobowski 2010: 7–8). Wszystkie te zabiegi zostały wykorzystane w taki sposób, aby z jednej strony naśladować amerykańskie czarne kryminały, a z drugiej strony stworzyć na ich podstawie coś nowego i niepowtarzalnego.

Od realizmu poetyckiego do samotności samuraja

Kolejnym ważnym nurtem mającym wpływ na twórczość Melville'a jest wspomniany już francuski realizm poetycki, którego cechy zostały skumulowane przede wszystkim w *Samuraju*. Filmy tworzone w duchu realizmu poetyckiego cechował fatalizm i atmosfera bezgranicznego smutku. Bohaterami byli zwyczajni ludzie, często proletariackiego pochodzenia, którzy musieli mierzyć się z przygnębiającymi realiami codziennego życia. Realizm dotyczył

jednak tylko kwestii „zewnętrznych” i był raczej pozorny. Życie wewnętrzne postaci było bowiem podporządkowane uniwersalnym problemom i związanym z nimi tragediom ludzkiego losu. Bohaterowie pełnili funkcję żywych symboli, których życiem rządziło przeznaczenie. Podobnie sytuacja wygląda w *Samuraju*. Po pierwsze widz ma tu do czynienia z fatalizmem, który osiąga punkt kulminacyjny w zakończeniu filmu. Utwór przenika ponura, depresyjna atmosfera, uwidaczniająca się przede wszystkim poprzez zgaszone kolory. Płatny zabójca Jeff Costello, mimo że z pozoru działa i to do niego należy inicjatywa, w rzeczywistości nieuchronnie dąży do samounicestwienia. Staje się ponadto symbolem samotności oraz bezgranicznego wręcz przywiązania do pewnego kodeksu postępowania, co czyni go podobnym do samurajów. Oprócz tego jest w pewien sposób zrezygnowany, zamiast wybrać życie i uciec z Jane, odrzuca jej propozycję pomocy. Wbrew zdrowemu rozsądkowi kroczy drogą do zatracenia. Przekonany o nieuchronności swej przegranej, wybiera jej najbardziej dla siebie dogodny, honorowy wariant. Samurajowi bowiem nie wolno odczuwać lęku przed śmiercią ani się poddawać, zakazuje tego honor właśnie. Ponadto w filmie występuje zgaszona motoryka, która objawia się poprzez pewnego rodzaju monumentalizm. Bohater przypomina bowiem bardziej poruszający się z gracją, lecz pozbawiony emocji pomnik niż żywego człowieka.

Następnym niecodziennym urozmaiceniem filmów Melville’a było inkrustowanie ich motywami dalekowschodnimi. W *Samuraju* taki zabieg awizuje już sam tytuł. Drugim bardzo ważnym nawiązaniem jest cytat otwierający dzieło i pochodzący rzekomo z Bushido – kodeksu samurajów: „Nie ma większej samotności niż samotność samuraja – może poza samotnością tygrysa w dżungli”. Cytat ten – choć brzmi bardzo wiarygodnie – został zmyślony przez reżysera, co było oczywiście żartem. Przywołane motto stanowi podsumowanie całego filmu, przedstawiającego gangsterów jako samurajów. Reprezentanci obydwu „zawodów” są samotni, zdani wyłącznie na siebie za sprawą charakteru swojej profesji i skazani na zagładę.

W filmie *W kręgu zła* motywy dalekowschodnie ponownie odgrywają bardzo ważną funkcję. Rola przeznaczenia i związanego z nim fatalizmu jest akcentowana od samego początku. Świadczy o tym chociażby cytat otwierający film, po raz kolejny zmyślony przez Melville’a: „Budda narysował krąg czerwoną kredą i rzekł: Gdy mężczyźni nawet nieświadomie spotkają się pewnego dnia, cokolwiek się im przytrafi, jakkolwiek przetną się ich ścieżki, to we wspomnianym dniu wkroczą razem nieuchronnie do czerwonego kręgu”. Słowa te narzucają interpretację oglądanych wydarzeń. Niemalże od samego początku, zarówno w warstwie fabularnej, jak i wizualnej, ukazywana jest zbieżność losów Coreya i Vogela, a łącząca ich więź wydaje się być przeznaczeniem. Po pierwsze obaj mężczyźni uzyskują wolność tego samego dnia, choć w nieco odmienny sposób. Po drugie na końcu i początku sąsiednich scen bohaterowie są ukazywani w podobnej sytuacji, a nawet ich sylwetki zostają pokazane w podobnej pozycji, czego przykładem jest moment, gdy kamera pokazuje leżącego w pociągu Vogela, aby za chwilę ukazać również leżącego, tyle że w więzieniu, Coreya.

Po trzecie owa zbieżność losów została podkreślona za pomocą podobnego kadrowania oraz montażu równoległego, zestawiającego ze sobą zbliżone zdarzenia spotykające bohaterów.

Kreacja męskości i marginalizacja kobiecości

Charakterystycznym elementem filmów Melville'a jest także kreacja mitu męskości. Protagonisci jego utworów to wzorcowi mężczyźni, mający kilka stałych cech, takich jak małomówność, opanowanie, inteligencja, aktywność, bezwzględność czy zasadniczość, które zwłaszcza w kulturze anglosaskiej są bardzo cenione. Na przykład w *Szpiclu*, mimo że to Faugel wydaje się być głównym bohaterem tego filmu, to jednak dużo bardziej intrygującą postacią, do której zresztą należy inicjatywa, jest Silien. Przewyższa on Faugela umiejętnościami praktycznie pod każdym względem. Widać to chociażby w scenach egzekucji na początku i końcu obrazu. Faugel zabija niczego niespodziewającego się przyjaciela z jego własnej broni, którą przed momentem od niego pożyczył, a następnie go okrada, podczas gdy Silien układa skomplikowany plan, aby zlikwidować groźnych gangsterów, którzy są gotowi wykorzystać każdy jego błąd. Plan jest dopracowany w najdrobniejszych szczegółach i nie pozostawia niczego przypadkowi. Nie mówiąc już o tym, że Silien likwiduje aż dwóch gangsterów na raz.

Kreacja, jakiej podlega męskość, jest także wyraźnie widoczna w filmie *Samuraj*. Melville fascynował się „śmiertelną” i „wojowniczą” zarazem elegancją samurajów (Wideo 2). Wymienione wcześniej cechy protagonistów są obecne w każdym filmie, lecz swoją kulminację osiągnęły właśnie w filmie *Samuraj*. Jego główny bohater, Jeff Costello, nie okazuje żadnych emocji, gdyż ich okazywanie uważa za słabość. Alain Delon, wcielający się w postać Jeffa, okazał się idealnie pasować do tej roli. Jego chłodny temperament, obojętne spojrzenie oraz młody wygląd (miał wówczas 32 lata) wzmocniły tylko koncepcję reżysera. Ponadto protagonisci są postaciami inteligentnymi, więc to do nich należy inicjatywa. Ich silne przywiązanie do zasad oraz honorowe zachowanie również zbliżają ich do tytułowych japońskich wojowników.

Inny przykład kreacji męskości można znaleźć w przedostatnim filmie Melville'a – *W kręgu zła*. Tym razem zostaje ona pogłębiona poprzez podkreślanie profesjonalizmu bohaterów. Cecha ta staje się dodatkowym skutecznym orężem w procesie kreowania wzorca męskości. Profesjonalizm mężczyzn zostaje subtelnie podkreślony i zwielokrotniony za sprawą wykorzystania schematu filmu określonego mianem *heist movie*, który z zasady pokazuje specjalistów mających dokonać skoku graniczącego z cudem. W rezultacie bohaterowie *W kręgu zła* są depozytariuszami wszystkich pożądanых w naszej kulturze cech. Ponadto zostają one skontrastowane z nieprzychylnym wizerunkiem kobiet. Panie nie mają dostępu do świata mężczyzn. Są wyłącznie dodatkami, które

nie wpływają na rozwój wydarzeń, gdyż nie zostały dopuszczone do sekretów protagonistów. Rola kobiet ogranicza się zatem do dotrzymywania towarzystwa mężczyznom, gdy ci tego potrzebują.

Z kreacją męskości w filmach Melville'a wiąże się więc zjawisko stopniowego unieważniania roli kobiet. W jego pierwszych kryminałach, w tym między innymi w *Rzykancie* czy *Szpiclu*, pełniły one funkcję atrakcyjnych ozdób. W *Rzykancie* (*Bob le flambeur*, 1956) Bob przekazuje niczym prezent dopiero co poznaną Annę swojemu podopiecznemu – Paolo. Zdaje się zupełnie nie liczyć z tym, że dziewczyna jest bardziej zainteresowana jego osobą. W *Szpiclu* natomiast zarówno Therese, jak i Fabienne pełnią wyłącznie rolę elementów potrzebnych do zawiązania intrygi. Nie mają jednak mocy inicjowania wydarzeń. To Silien kontroluje sytuację i wykorzystuje obydwie bohaterki do swoich celów. Fabienne jest mu potrzebna do tego, by złożyć fałszywe zeznania, które mogłyby oczyścić Faugela przed policją, Therese natomiast pełni funkcję kozła ofiarnego. Silien prawdopodobnie pozoruje, że to ona jest policyjnym kapusiem, a następnie morduje, by samemu oczyścić się z zarzutów. Duża liczba możliwych interpretacji tego filmu oraz skomplikowana fabuła uniemożliwiają jednak całkowite ustalenie jego motywacji.

Z prawie każdym kolejnym filmem Melville'a, bo z pewnymi wyjątkami, rola kobiet stawała się coraz mniejsza. Największą ich marginalizację można zauważyć w przedostatnim dziele reżysera – *W kręgu zła*. Tym, co najbardziej rzuca się w oczy, jest fakt, że kobiety w tym filmie są pozbawione tożsamości i sprowadzone do bezimiennych, zalotnych obiektów. Najczęściej widz obserwuje je w barze, na scenie, gdzie tańczą. Wszystkie ubrane są w ten sam strój i noszą podobne fryzury. Badająca twórczość Melville'a Ginnette Vincendeau (2003: 197) oskarżyła go o seksistowskie podejście. Zauważyła także, że w tym filmie „[...] tak jak w poprzednich thrillerach Melville'a styl i elegancja są domeną mężczyzn, podczas gdy kobiety mają wygląd matczyzny lub karykaturalnie seksowny” (Vincendeau 2003: 197). Co znamienne, nawet imię byłej partnerki protagonisty *W kręgu zła* jest nieznane. Sam reżyser przyznał się do różnego traktowania przez siebie postaci kobiecych, mówiąc, że: „[...] większość czasu ubieraniu aktorek poświęcają moi asystenci. To interesuje mnie znacznie mniej [niż stroje aktorów]” (Vincendeau 2003: 197). Melville usprawiedliwiał marginalizację roli kobiet tym, że opowiada *stricte* męską historię, w której jest aż czterech głównych bohaterów.

Niektórzy badacze sugerują, że marginalizacja kobiet może mieć podteksty homoseksualne. Vincendeau (2003: 196) z kolei sądzi, że „[...] ucieczka od kobiet jest ucieczką od nowoczesności, wynikającą z nostalgicznej tęsknoty za czasami przed dostępem kobiet do sfery publicznej oraz niechęci wobec feminizacji codziennego życia”. Niewątpliwie reżyser manifestuje w swoich filmach swoistą „antykobiecość”, jednak trudno jest jednoznacznie ustalić, co tak naprawdę nim kierowało. Zwłaszcza że był bardziej skupiony na kreacji własnego wizerunku niż na ujawnianiu swych prywatnych poglądów. Nie jest jednak wykluczone, że „antykobiecość” była tylko celowym zabiegiem uniezwykłym jego filmy i kreującym ich zagadkowość, i nie była wynikiem żadnych głębszych motywacji.

Chwyty niezwykające

Tym, co sprawiło, że filmy Melville'a intrygują, jest stosowanie przez reżysera różnego rodzaju chwytów niezwykających². Najbardziej charakterystyczne w tym względzie jest kreowanie świata przedstawionego w taki sposób, aby był on niejasny i wieloznaczny. Reżyser zastosował ten chwyt po raz pierwszy w *Szpiclu*. Widz ma tu do czynienia z brakiem wyraźnego zarysowania motywacji bohaterów, a zwłaszcza Siliena. Może jedynie przypuszczać, jakie pobudki nim kierują. Dzięki temu zarówno postać, jak i cały film budzi większe zaciekawienie odbiorcy. Ponadto bohaterowie często postępują w sposób nieprzewidywalny, a nawet nielogiczny. Dobrym przykładem jest nagła napaść Siliena na Therese; o przyczynie ataku widz dowiaduje się dopiero pod koniec filmu. Innym absurdalnym zachowaniem Siliena jest ciągle chodzenie w kapeluszu i płaszczu – bohater nie zdejmuje ich nawet w mieszkaniu Faugela. Równie groteskowe wydaje się ujęcie pokazujące Therese. Kobieta, sama w mieszkaniu, leży na sofie w szpilkach, w wyzywającej pozie, i czyta gazetę. Motywacja postaci ma bowiem w dużej mierze charakter estetyczny, a styl jest dla autora filmu dużo ważniejszy od motywacji realistycznej.

W *Samuraju* Melville wykorzystał większość swoich ulubionych chwytów. Skumulowane, budują wyjątkowo sugestywne wrażenie nierzeczywistości i wyróżniają ten film spośród innych utworów o podobnej tematyce. Dobrym przykładem chwytu niezwykającego jest w tym przypadku liczba dialogów oraz ich forma. Główny bohater wypowiada się bowiem rzadko, a wypowiedzi te są lakoniczne oraz dotyczą wyłącznie spraw bieżących. Małej liczby dialogów nie da się w pełni usprawiedliwić małomównością głównego bohatera. Zdarzają się bowiem sytuacje, w których brak wypowiedzi wydaje się nielogiczny i nieadekwatny. W scenie, w której Jeff Costello kupuje gazetę na stacji metra, nie wypowiada ani słowa. Podaje tylko pieniądze kobiecie w okienku, odbiera swój towar i odchodzi. Co szczególne, dopiero po pierwszych dziesięciu minutach filmu pojawia się pierwsza, krótka rozmowa. Anegdota głosi, że to właśnie doprowadziło do nawiązania współpracy Delona z Melvillem. Aktor preferował styl gry oparty na minimalizmie mimiki i gestów, więc niewielka liczba dialogów pozwoliłaby mu rozwinąć skrzydła. Reżyser, urzeczony perfekcjonizmem aktora, stworzył scenariusz specjalnie pod jego umiejętności (Helman 1990: 186). Umówił się na spotkanie z Delonem w jego mieszkaniu, aby przeczytać mu scenariusz. Aktor słuchał uważnie Melville'a przez jakiś czas, po czym przerwał i rzekł: „Czyta Pan scenariusz już siedem i pół minuty i jeszcze nie padła ani jedna kwestia. To mi wystarcza” (Nogueira 1971: 59, za: Włodek 2008: 66). Potem Delon zapytał Melville'a o tytuł filmu. Gdy usłyszał, że brzmi on *Samuraj*, zaprowadził

² Uniezwyklenie – „Termin wprowadzony przez W. Szklowskiego (»ostraniénije«), dotyczący opisu czegoś lub kogoś w taki sposób, który nie jest zgodny z potocznym lub ugruntowanym w przyzwyczajeniu oglądem świata. W teorii rosyjskiej szkoły formalnej (→ formalizm rosyjski) był traktowany jako → chwyt artystyczny. Uniezwyklenie spotykamy np. w *Panu Tadeuszu*, gdy Hrabia – na widok Zosi – wykrzykuje: »Bóstwem jesteś czy nimfą, duchem czy widzeniem!« (ks. III, w. 114). JP” (*Uniezwyklenie* 2019).

reżysera do swojej sypialni. Okazało się, że jest ona urządzona w ascetycznym, japońskim stylu, a nad łóżkiem wisiała samurajska katana...

W *kręgu zła* zawiera wiele innych chwytów uniezwykłych, lecz szczególnie wyróżnia się zabieg zastosowany tylko w dwóch scenach filmu. Polega on na ukazaniu nowego elementu w kadrze tak, że zostaje złamana jego dotychczasowa harmonia, a widz ulega dezorientacji, gdyż nie wie, kto jest odpowiedzialny za zakłócenie istniejącego stanu. Warto podkreślić, że sceny te są budowane za pomocą długich ujęć, w których kadrowanie jest zdecydowanie statyczne. Pojawiający się nagle element wprowadza więc dynamikę, co wraz z kontekstem sytuacyjnym ma za zadanie wywołać napięcie i zaciekać widzów. Zabieg taki pojawia się na przykład w scenie, w której Corey postanawia zagrać samotnie w bilard. Po kilku wstępnych uderzeniach zostaje zastosowane ujęcie z góry, które pokazuje stół i nachylającego się nad nim Coreya. Nagle w kadrze pojawia się drugi kij i trzymające go dłonie nieznanego osobnika. W następnym ujęciu okazuje się, że jest to gangster nasłany przez byłego współnika Coreya.

Celebracja czynności

Istotną cechą filmów Melville'a jest także celebrowanie czynności. Reżyser uwielbiał pokazywać działania bohaterów od początku do końca ich trwania. Nie były one najczęściej w żaden sposób ani skracane, ani przyspieszane, co pogłębiało realizm filmu. Dobrym przykładem jest scena, w której Silien metodycznie krępuje kończyny Therese, knebluje ją, a następnie przywiązuje do grzejnika i cuci. Widoczne jest to także w scenach zakopywania i wykopywania skradzionej przez Faugela biżuterii. Widz jest świadkiem powiększania się dołu, który wykopują bohaterowie, co również wzmacnia realizm przekazu, gdyż w ten sposób zyskujemy pewność, że dziura w ziemi została w rzeczywistości wykopana. Pod tym względem utwory Melville'a przypominają filmy Jacques'a Beckera, takie jak *Nie tykać łupu* (*Touchez pas au grisbi*, 1954) czy *Dziura* (*Le trou*, 1960). W obu poprzedzających *Szpicla* obrazach widać wspomniane już celebrowanie czynności. Zwłaszcza *Dziura* mogła stać się inspiracją do nakręcenia sceny zakopywania i odkopywania łupu schowanego przez Faugela. W filmie Beckera widzowie są świadkami wszystkich etapów drażenia dziury w podłodze, od usuwania desek aż po odłupywanie kolejnych kawałków betonu.

Celebrowanie czynności w filmach Melville'a objawia się także poprzez operowanie długimi, a zarazem monotonnymi ujęciami, obrazującymi przemieszczanie się bohaterów z jednego miejsca do drugiego, co można nazwać „poetyką chodzenia”. *Samuraj* zawiera mnóstwo takich monottonnych ujęć, obrazujących przemieszczanie się bohatera po ulicach Paryża. Czasami trwają one nawet od pięciu do dziesięciu minut. Występuje w tym przypadku bardzo mała liczba cięć montażowych. Nawet kiedy bohater przechodzi przez most lub przemierza klatkę schodową, kamera pokazuje niemalże całą jego drogę. Tego typu rozwiązania pogłębiają realizm filmu, ponieważ pokazują, że życie

gangstera wcale nie jest przepełnione strzelaninami i pościgami, lecz pełno w nim monotonii, oczekiwania, planowania i przemieszczania się z miejsca na miejsce. Wolne tempo filmu sprzyja także pokazywaniu wielu szczegółów. Oprócz „poetyki chodzenia” we *W kręgu zła* pojawia się także „poetyka jeżdżenia”. Przez niemalże pół filmu Corey podróżuje pomiędzy Marsylią a Paryżem, co umożliwia reżyserowi dokładne oraz wielokrotne prezentowanie wybranego przez bohatera samochodu o uderzająco amerykańskiej karoserii.

Podsumowanie

Jean-Pierre Melville był stylistą i pedantem. Największą wagę przywiązywał do warstwy wizualnej swoich filmów. Dzięki temu stały się one intrygujące i niezwykle, a w rezultacie – trudne do zakwalifikowania. Niecodzienne wybory i połączenia, które stosował Melville, świadczą o profesjonalizmie i oryginalności jego warsztatu – reżyser świadomie stosował wybrane zabiegi, aby uzyskać zamierzony i niepowtarzalny efekt. Dlatego też Melville wielokrotnie denerwował się, gdy twierdzono, że robi „amerykańskie” filmy, o czym świadczą słowa: „[...] nic bardziej mylnego. Moje filmy są typowo francuskie. Najlepszym dowodem na to, że nie są amerykańskie, jest fakt, że Amerykanie ich nie chcą. Oni nie rozumieją moich filmów ani motywacji moich bohaterów” (cyt. za: Vincendeau 2003: 218). Filmy Melville’a nie są zatem kopią utworów innych reżyserów, lecz stanowią autorskie dzieła, powstałe w wyniku twórczej modyfikacji istniejących rozwiązań. Choć współcześnie Melville jest już twórcą nieco zapomnianym, to napisał dość istotny rozdział w historii kina światowego. Jego filmy były tak ważne dla rozwoju thrillerów i kryminałów, że czerpali z nich pomysły i natchnienie współcześni twórcy, tacy jak Quentin Tarantino (*Random Quotes...* 2019), John Woo (2019), bracia Coen czy Luc Besson (Vincendeau 2003: 220) – oddając tym samym należny hołd jego sztuce filmowej.

Bibliografia

- Bobowski, Sławomir. 2010. Film noir – repetytorium (zamiast wstępu). *Studia Filmoznawcze*, 31, s. 5–20.
- Durys, Elżbieta. 2013. *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Helman, Alicja. 1990. *Film gangsterski*. Warszawa: WAiF.
- Nogueira, Rui (red.). 1971. *Melville on Melville*. London: Seeker and Warburg.
- Syska, Rafał. 2010. Panorama kontekstów amerykańskiego noir. *Studia Filmoznawcze*, 31, s. 23–51.
- Turim, Maureen. 2014. *French Neo-noir: An Aesthetic for the Policier: “International Noir”*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Vincendeau, Ginnette. 2001. Francja w latach 1945–1965 i Hollywood: *Policier* jako tekst międzynarodowy. W: Sitarski, Piotr (red.). *Kino Europy*. Tłum. Artur Piskorz. Kraków: Rabid, s. 73–107.
- Vincendeau, Ginnette. 2003. *Jean-Pierre Melville: An American in Paris*. London: British Film Institute.

Włodek, Patrycja. 2008. Jean-Pierre Melville: piękno kłeski. W: Helman, Alicja (red.). *Autorzy kina europejskiego IV*. Kraków: Rabid, s. 59–86.

Netografia

Random Quotes about His Favorite Directors. 2019. [Online]. The Quentin Tarantino Archives. Dostęp: http://wiki.tarantino.info/index.php/Tarantino%27s_favorite_films [24.02.2019].

Svetov, Mark. 2011. *Jean-Pierre Melville: Film Noir 2.0*. [Online]. Dostęp: <http://www.filmnoirfoundation.org/sentinel-article/Melville.pdf> [24.02.2019].

Uniezwyklenie [hasło]. 2019. [Online]. Edupedia.pl. Dostęp: http://www.edupedia.pl/words/index/show/528454_sownik_wiedzy_o_literaturze-uniezwyklenie.html [24.02.2019].

Woo, John. *The Melville Style*. 2019. [Online]. A Bitter-Sweet Life. Dostęp: <http://a-bittersweet-life.tumblr.com/post/3006052147/the-melville-style-by-john-woo> [24.02.2019].

Filmografia przedmiotu

Wideo 1. Tavernier, Bertrand. Interviews. W: *Kapuś* [inny tytuł: *Szpicel*]. 1963. Reż. Jean-Pierre Melville. DVD. Dystrybucja The Criterion Collection (b.r.w.). [00:02:00 – 00:02:30; 00:02:30 – 00:03:08].

Wideo 2. Vincendeau, Ginnette. Authors on Melville. W: *Samuraj*. 1966. Reż. Jean-Pierre Melville. DVD. Dystrybucja The Criterion Collection (b.r.w.). [00:07:50 – 00:09:00].

Filmografia podmiotu

Filmy w reżyserii Jeana-Pierre'a Melville'a

Drugi oddech (Le deuxième souffle). 1966.

Dwaj mężczyźni na Manhattanie (Deux hommes dans Manhattan). 1959.

Glina (Un Flic). 1972.

Młodszy Ferchau (L'ainé des Ferchaux). 1963.

Rzykant (Bob le flambeur). 1956.

Samuraj (Le Samourai). 1967.

Szpicel (Le doulos). 1962.

W kręgu zła (Le cercle rouge). 1970.

Filmy innych reżyserów

Crime Wave. 1954. Reż. Andre De Toth.

Dziura (Le trou). 1960. Reż. Jacques Becker.

Nie tykać łupu (Touchez pas au grisbi). 1954. Reż. Jacques Becker.

Odds Against Tomorrow. 1959. Reż. Robert Wise.

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony stylistyce kryminałów wyreżyserowanych przez Jeana-Pierre'a Melville'a. Głównym celem autora opracowania jest przybliżenie najważniejszych i najbardziej rozpoznawalnych elementów filmów reżysera, które sprawiły, że dzieła te wyróżniały się spośród innych utworów tego gatunku. Analiza dotyczy wykorzystywanych przez Melville'a gatunków i nurtów filmowych, w tym: filmów gangsterskich, kina *noir* oraz *policier*. Autor zwraca również uwagę na poruszaną w omawianych filmach tematykę, konstrukcję bohaterów, a także stosowane przez Melville'a chwytły, które miały za zadanie uniezwykliczyć jego dzieła. Szczególną uwagę poświęca kreacji mitu męskości, marginalizacji kobiecości, a także różnego rodzaju rozwiązaniom technicznym i estetycznym, które mogły przyczynić się do wykształcenia stylu tego twórcy.

Jean-Pierre Melville: The Forgotten Stylist of Gangster Films

S u m m a r y

This article is devoted to the stylistics of detective films directed by Jean-Pierre Melville. The main point of the paper is an approximation of the most important and recognizable elements of his films, which stand out among other works of this genre. The analysis will concern the genres and trends of film used by the director, including gangster films, noir cinema and policier. The author will also analyse the subject matter discussed in his films, the construction of their characters, as well as the tricks used by Melville, which were intended to make his films exceptional. The article focuses on the creation of the myth of masculinity, the marginalization of femininity, as well as various technical and aesthetic solutions that may have contributed to the development of the artist's style.

