

# Patrycja Włodek

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0003-4019-3727

Panoptikum 2024, 32: 15-32 <https://doi.org/10.26881/pan.2024.32.02>

## Spiski możliwych i uprzywilejowanych. *Cal noir* i narracja konspiracyjna

### Kłącze paranoi

Paranoja oznacza „zaburzenie urojeniowe oparte na wysoce zorganizowanym i rozbudowanym systemie przekonań, utrzymywanych z wielką pewnością”, związanych z „dążeniem do odkrycia, ujawnienia i udostępnienia wiedzy, która inaczej pozostałaby sekretna” (Elias, 2003, s. 576). Będąc – zgodnie z tą definicją – stanem jednostkowym, świadczącym o kryzysie psychicznym, w odniesieniu do popkultury paranoja traci jednak charakter indywidualny. Staje się nie tylko atrakcyjnym tematem produkcji filmowo-serialowych, ale przede wszystkim – zarówno w ramach tekstów kultury, jak i refleksji społecznej – pojemną metaforą życia zbiorowego, w każdym jego wymiarze.

Tym samym pozornie proste pojęcie „narracje paranoiczne” zyskuje charakter niemalże meta, przypominając rozgałęziający się labirynt typu kłącze, w którym każdy element odsyła do wielu kolejnych. „Tutaj każda droga może się skrzyżować z dowolną inną. Nie ma środka, nie ma peryferii, nie ma wyjścia, ponieważ kłącze jest potencjalnie nieskończone. Przestrzeń domysłów jest przestrzenią o strukturze kłącza” (Eco, 1987, s. 613). Sprawia to, że termin ten jest tak złożo-

ny, wewnętrznie sprzeczny i podatny na liczne kombinacje, jak współczesna rzeczywistość teorii spiskowych zalewających świat, przede wszystkim w internecie. Nawet zawężenie tego zjawiska tylko do obszaru kinematografii nie zmniejsza stopnia jego skomplikowania, co wynika w dużej mierze z zawrotnej popularności spisków – przede wszystkim jako przedmiotu fabuł. Jednocześnie, ów temat można aktualizować na tak wiele sposobów – zarówno w ramach wariantów fabularnych oraz narracyjnych, jak i środków stosowanych do zobrazowania paranoi – że obejmujące go zjawiska same stają się „wysocze rozbudowanym systemem” w obszarze konwencji i gatunków filmowych.

W sensie tematycznym narracje paranoiczne rozciągają się przede wszystkim na wielkim obszarze produkcji filmowo-serialowych oscylujących pomiędzy opowieściami o zaburzonych jednostkach, postrzegających świat przez pryzmat choroby (jak w *puzzlelmind game films*, np. w *Pająku* [2002, reż. David Cronenberg]), a tymi obejmującymi spiski prawdziwe w ramach świata przedstawionego (jak w thrillerze politycznym, np. *Raport Pelikana* [1993, reż. Alan J. Pakula]), albo w konwencji szpiegowskiej (np. adaptacjach powieści Johna le Carré, jak *Szpieg* [2011, reż. Tomas Alfredson]). Innymi słowy, paranoja funkcjonuje zarówno w sensie epistemologicznym (czyli postrzegania rzeczywistości przez konkretną postać), jak i ontologicznym (charakteru świata przedstawionego). W obu tych wymiarach – oraz licznych kombinacjach lokujących się pomiędzy nimi – konspiracje zgrabnie łączą się z wieloma gatunkami i konwencjami, przede wszystkim o charakterze sensacyjnym oraz kryminalnym (co samo w sobie jest kategorią szeroką i multiplikującą możliwe ujęcia tematu). Dlatego nie sposób rozpatrywać zjawiska „narracji paranoicznych” *en bloc*. Tak postrzegane będzie ono bowiem zbyt pojemne i zagmatwane, aby utrzymać jakikolwiek sens wyjaśniający.

Zoperacjonalizowanie go wymaga zaś stawiania pytań pomocniczych oraz wielokrotnego zawężenia na rozlicznych obszarach, na przykład poprzez wskazanie dominującej funkcji pełnionej przez konspirację zarówno w fabule, jak i w narracji; określenie zakresu subiektywizacji narracyjnej, przekładającej się na stopień solipsyzmu w diegezie (co z kolei wpływa na horyzont poinformowania u publiczności); wyróżnienie nadrzędnej konwencji, w którą narracja spiskowa jest wpisana. Między innymi od tych zmiennych zależy z kolei kwestia kluczowa, czyli obraz rzeczywistości wynikający ze sposobu i celu, w jakim w danej produkcji lub nurcie filmowym operuje się tym szczególnie podchwytliwym narzędziem.

Trzeba też pamiętać, że konspiracja i spisek nie są pojęciami synonimicznymi z paranoją, choć są z nią nieuchronnie powiązane w ramach omawianego

typu narracji. Współwystępują w sposób stopniowalny, a ich udział ilościowy definiuje dominantę filmu. Jeśli spisek jest prawdziwy, to gaslighting, czyli wmańnianie postaci paranoi, będzie narzędziem służebnym w intrydze konspiracyjnej, w konsekwencji przekładając się na taki właśnie charakter filmu (spiskowy/konspiracyjny). Jeśli jednak spisek jest urojony, to będzie on jedynie funkcją dominującej opowieści o postrzeganiu świata przez chorą jednostkę, czyli właśnie narracji paranoicznej.

W obliczu owego nadmiaru i konieczności wyboru najbardziej interesują mnie filmy i seriale o prawdziwych spiskach, w których jednak zawsze istotnym elementem jest paranoja, postrzegana – wedle słów Eliasa Canettiego – jako „choroba władzy” (Elias, 2003, s. 576). Znalazło to szczególne odbicie w kulturze filmowej Stanów Zjednoczonych czterech ostatnich dekad XX wieku, gdzie „ukształtowała się osobna, unikalna grupa filmów, kategoria oddająca konkretny lęk (...) związany z nadużyciami władzy, niegodziwościami na szczytach, paranoją i brakiem zaufania” (Donovan, 2018, Kindle Locations 227–228). Trend ten najczęściej wiązany jest ze wstrząsem, jakim dla amerykańskiego społeczeństwa była seria zamachów z lat sześćdziesiątych (John F. Kennedy, Malcolm X, Martin Luther King, Robert Kennedy), a także polaryzacyjne skutki okresu kontestacji i kontrkultury, wojny w Wietnamie i afery Watergate, co przełożyło się na gwałtowny spadek zaufania społecznego do instytucji oraz służb państwowych. Przykładami tego trendu są produkcje, takie jak *Przeżyliśmy wojnę* (1962, reż. John Frankenheimer), *Syndykat zbrodni* (1974, reż. Alan J. Pakula) albo *Trzy dni kondora* (1975, reż. Sydney Pollack).

Film konspiracyjny można więc rozumieć właśnie jako traktujący o „ukrytych manipulacjach w systemie politycznym, ekonomicznym lub prawnym” (Donovan, 2018, Kindle Locations 230–231), co istotne – w świecie przedstawionym prawdziwych, a nie urojonych. To z kolei sprawia, że paranoiczny wzorzec postępowania, oparty na nieufności i obsesyjnym wręcz dociekanii prawdy, staje się swego rodzaju drogą postaci do odkrycia istoty świata. W szerszym sensie produkcje te dotyczą więc istotnego problemu, jakim jest powszechna obawa przed utratą poczucia kontroli nad rzeczywistością, znana jako *agency panic* („panika kryzysu sprawstwa”). Tak rozumiana paranoja oznacza „intensywny lęk związany z pozorną utratą autonomii albo samokontroli, poczucie, że czyjeś działania są sterowane przez kogoś innego, że jednostka jest »produktem« potężnych graczy zewnętrznych” (Melley, 2000, s. 12). To przekonanie, w narracjach paranoicznych świadczące o zaburzeniu, w filmach konspiracyjnych okazuje się słuszne, choć podążanie za nim jest też ryzykowne, a prawda nie zawsze przynosi wyzwolenie.

Narracje spiskowe i paranoiczne można definiować także jako „dramatyzacje podstawowych idei stojących za ponowoczesną konstrukcją społeczną” (Donovan, 2018, Kindle Locations 234–235). Stąd też szczególną rolę odgrywają w nich takie systemy jak kapitalizm lub polityka, a przede wszystkim stojący za nimi aktorzy społeczni w ukryciu nadużywający władzy: rządy i wojsko, wielki biznes, korporacje i bogacze (tzw. jeden procent). W powiązaniu z tak zarysowanymi siłami paranoja może okazać się nie tyle chorobowym stanem postaci, ile wzorem dla racjonalnej strategii postępowania, dostarczającym narzędzi (jak podejrzliwość, podążanie za wątpliwościami, czujność) potrzebnych do odkrywania kolejnych warstw iluzji, by dotrzeć do prawdy.

W podobny sposób paranoję postrzegają między innymi badacze twórczości Thomasa Pynchona, jednego z najważniejszych amerykańskich pisarzy problematyzujących wspomniane kwestie (mającego też silny wpływ na współczesne odmiany *film noir*). Dla bohaterów jego powieści (oraz jednej adaptacji: *Wada ukryta* [2014, reż. Paul Thomas Anderson]) „paranoja jest oznaką inteligencji, nie szaleństwa” (Adlerberg, 2018). To przywodzi z kolei na myśl rozważania Thomasa Elsaessera na temat *puzzle/mind game films* i wyróżnionego w nich „produktywnego zaburzenia”:

paranoja może być również postrzegana jako właściwa – a nawet „produktywna” – patologia współczesnego społeczeństwa sieciowego. Być zdolnym do odkrywania nowych połączeń, kiedy zwykli ludzie operują tylko analogią i antytezą; być zdolnym do polegania na cielesnej „intuicji” tak samo jak na percepcji wzrokowej; być zdolnym do myślenia „lateralnego” i nadwrażliwego reagowania na zmiany w środowisku – wszystko to może okazać się zaletą, a nie dolegliwością (...). Paranoja i teorie spiskowe, poprzez zmiany perspektyw oraz tworzenie horyzontów o wyższym stopniu złożoności, mogą przyczyniać się do powstawania nowych rodzajów wiedzy (Elsaesser, 2018, s. 42).

Zarówno u Pynchona, jak i w *puzzle/mind game films* (najbardziej chyba wielopoziomowo-spiskowym nurcie obecnym we współczesnych filmach i serialach) granica między konspiracją a paranoją jest nie tylko cienka, ale i celowo zacierana. Utrudnia to i bohaterom, i publiczności rozróżnienie prawdy obiektywnej od tej doświadczanej subiektywnie przez postać (najczęściej ogniskującą). W takich produkcjach aspekt epistemologiczny, czyli gra z zakresem horyzontu poinformowania, jest podstawowym narzędziem narracyjnym, co przekłada się na kwestię ontologiczną, czyli migotliwość rzeczywistości przedstawionej.

Nawet jednak w konwencjach zmierzających do wyświetlenia owych gier, gdzie sieć manipulacji i powiązań jest albo snuta na naszych oczach, albo ujawniana w finale (przede wszystkim thrillerach politycznych i szpiegowskich), istnieje możliwość niewiarygodności i nagłej wolty fabularno-narracyjnej. Dobrym i przejmującym przykładem jest finał *Rozmowy* (1974, reż. Francis Ford Coppola). Granica między paranoją a konspiracją jest bowiem cienka, a operowanie nią w filmach i serialach rzadko ma charakter autoteliczny, z reguły stając się środkiem do innego celu, na przykład budowania poczucia zagrożenia, pesymizmu i nihilizmu, obejmujących znacznie więcej niż tylko świat przedstawiony i tematyzujących istotne kwestie rzeczywistości pozaekranowej.

### Paranoja *noir*

Co oczywiste, niektóre zjawiska kinematograficzne są dla opowieści spiskowych gruntem wdzięczniejszym niż inne, a wspomniany obszar sensacyjno-kryminalny także jest niezwykle szeroki, i dlatego w dalszych rozważaniach chcę go zawęzić, wyróżniając czarny kryminał. Choć bowiem ani teorie konspiracyjne, ani osobowość spiskowa nie są koniecznymi elementami *film noir*, to pozostaje on (we wszystkich swoich odmianach) jednym z najistotniejszych nurtów kina amerykańskiego operujących paranoją. Okazuje się ona istotą i elementem tożsamościowym *noir* – „kina paranoi, podejrzeń, strachu i niepewności” (Dixon, 2009, s. 1) – zapisanymi w diegezie, narracji, konstrukcji postaci, a przede wszystkim w atmosferze wątpliwości i lęków, obecnej na ekranie niezależnie od tego, na jakim typie intrygi został oparty scenariusz.

W historii tej konwencji pojawiały się jednak podnurty, w których operowano spiskami prawdziwymi w ramach diegezy. Na poziomie mikro jest to chociażby *gothic noir* (np. *Rebeka* [1940, reż. Alfred Hitchcock] i *Gasnący płomień* [1944, reż. George Cukor]), oparty na wzorcu gotyckich relacji między postaciami, w których łotr prześladowa uciśnioną niewinność – najczęściej w ramach związku małżeńskiego – wmawiając jej niestabilność, a nawet chorobę psychiczną, między innymi przez podważanie jej wiary we własną percepcję i osąd. Z powodu dominacji chwytów subiektywizacyjnych (najczęściej narracji pozornie zależnej, czasem – jak w *Rebecce* – wspartej narracją homodiegetyczną<sup>1</sup>) bohaterka zostaje wprowadzona jako narratorka niewiarygodna, nieufająca sama sobie i ulegająca narastającemu poczuciu paranoi (Włodek, 2022, s. 94–97). W rzeczywistości

<sup>1</sup> W terminologii Gérarda Genette’a jest to sytuacja, w której narrację prowadzi postać należąca do opowiadanej przez siebie historii (w opozycji do narracji heterodiegetycznej, gdy mamy do czynienia z bezosobową instancją, tzw. głosem Boga) (Ostaszewski, 2018, s. 32).

jest ofiarą gaslightingu<sup>2</sup> stosowanego przez spiskującą przeciw niej postać męską, a sytuacja ta może być też fragmentem konspiracji o większym zasięgu. Na przykład w *Ostawionej* (1946, reż. Alfred Hitchcock) *gothic noir* łączy się z intrygą polityczną z nazistami w roli głównej.

Nie może bowiem zaskakiwać, że także konwencja szpiegowska silnie łączy się z *film noir*, zwłaszcza że szczególna popularność obu przypadła na okres dwóch wojen – drugiej i zimnej. Z jednej strony pojawiały się więc filmy takie jak *Ostawiona* i *Ministerstwo strachu* (1944, reż. Fritz Lang), w której spiskującymi wrogami są hitlerowcy, z drugiej strony – *Poślubiłam komunistę* (1949, reż. Robert Stevenson) i *Konspirator* (1949, reż. Victor Saville), w których rolę tę przejmują agenci Związku Radzieckiego, infiltrujący amerykańskie społeczeństwo.

Jak jednak wspomniałam, narracja konspiracyjna wcale nie wymaga sztafazu szpiegowskiego (choć jest on dla niej najbardziej naturalny), obejmuje bowiem inne obszary władzy, także nieformalnej. Na właśnie tak postrzeganej intrydze spiskowej, powiązanej z kapitalizmem oraz jego beneficjentami, oparty jest interesujący w swej złożoności podnurt czarnego kryminału znany jako *Cal-noir* (skrót od *California noir*<sup>3</sup>). Jak wskazuje sama nazwa, akcja zaliczanych do niego filmów rozgrywa się w Kalifornii, traktowanej jako coś znacznie więcej niż tylko miejsce na mapie (Włodek, 2022, s. 225–251). Tożsamość tego najbardziej pożądanego ze wszystkich amerykańskich stanów wynika z „narracji spacjalnych (...) stanowiących narzędzie służące do konstruowania geografii wyobrazonej”, nakładającej się z kolei na pozamedialne „krajobrazy oraz zmieniając ich realną percepcję” (Gieba, 2015, s. 33). Podobnie jak tożsamość wielu innych miejsc chętnie mitologizowanych w kinie i literaturze, także postrzeganie Kalifornii ma charakter mediatyzowany i konstruktywistyczny, co oznacza, że staje się ona przede wszystkim znaczeniem. Jest ono tworzone zbiorowym wysiłkiem osób zarówno zafascynowanych tą przestrzenią, jak i monetyzujących cudzą fascynację. Znaczenie Kalifornii budowane jest na zasadzie sprzężenia zwrotnego – na wywiedzionym z popkultury konstrukcie, reprodukowanym w kolejnych tekstach kultury i przekładającym się na dalsze postrzeganie tego miejsca. Następuje tu więc proces „wykraczania (...) poza imaginacyjny status i wkraczania w realność, [kształtowania] naszych wyobrażeń topograficznych i naszych map świata” (Rybicka, 2012, s. 483), fundują-

<sup>2</sup> U źródeł terminu gaslighting leży tytuł sztuki Patricka Hamiltona *Gas Light* (1938; na Broadwayu wystawiana jako *Angel Street*), spopularyzowanej przez adaptacje zrealizowane kolejno w Anglii i Stanach Zjednoczonych, obie pod tym samym tytułem: *Gasnący płomień* (pierwsza to *Gaslight*, 1940, reż. Thorold Dickinson).

<sup>3</sup> *Cal-noir* nie jest zjawiskiem w pełni naukowo sformalizowanym, funkcjonuje raczej w publicystyce, stąd wielość nazw traktowanych jako robocze i doraźne, np. *L.A. noir*, *California noir*.

cych tożsamość realnego miejsca na geografii wyobrażonej. W wypadku *Cal-noir* dotyczy to przede wszystkim Los Angeles i Hollywood, co wprowadza dodatkowo wymiar autotematyczny.

Obserwacja ta ma oczywiście szczególne znaczenie dla wszystkich tekstów kultury osadzonych w Kalifornii, przy czym te należące do *Cal-noir* zostają uporządkowane w dystynktywne zjawisko także na podstawie innych wyznaczników. Do przykładów należą, między innymi, *Marlowe* (1969, reż. Paul Bogart), *Chinatown* (1974, reż. Roman Polański), *Gracz* (1992, reż. Robert Altman), *Tajemnice Los Angeles* (1997, reż. Curtis Hanson), *Półmrok* (1998, reż. Robert Benton), *Czarna Dalia* (2006, reż. Brian de Palma) i *Wada ukryta*, postmodernistyczny pastisz oparty na prozie Thomasa Pynchona, a także seriale: drugi sezon *Detektywa* (2014–), *I Am the Night* (2019), *Perry Mason* (2020–) i *Sugar* (2024–). Początki *Cal-noir* można znaleźć już w twórczości Raymonda Chandlera, przede wszystkim w jego debiutanckiej powieści, czyli *Głębokim śnie* (1939), przeniesionym na ekran jako *Wielki sen* (1946, reż. Howard Hawks), ale także w *Wysokim oknie* (1942) i *Siostrzyczce* (1949; adaptacją tej powieści jest wspomniany wyżej *Marlowe*).

Warto zatrzymać się na moment nad tymi powieściami, ponieważ to w dziełach Chandlera – jednego z prekursorów tworzenia kulturowej tożsamości Kalifornii – spotkały się elementy kluczowe później dla *Cal-noir*. Należą do nich: miejsce wydarzeń (wraz z geografiami wyobrażoną całkiem dosłownie, istotnym symbolem korupcji w prozie pisarza jest bowiem wymyślone Bay City); osadzenie akcji wśród elit społecznych i finansowych rozumianych dynastycznie, co wprowadza motyw rodziny; sięganie do legend miejskich i prawdziwej historii Kalifornii<sup>4</sup> – plotek, przestępstw, malwersacji – co z kolei wprowadza tematy właściwe, czyli kryminalne, ale w konkretnym ujęciu, wpisującym *Cal-noir* w obszar narracji konspiracyjnych. Po ich meandrach porusza się główny bohater, którego zadaniem jest oczywiście rozwiązanie zagadki kryminalnej, ale znacznie ważniejszy staje się skutek uboczny – dotarcie do ukrytej sieci powiązań, na których oparte są nadużycia władzy. Co istotne, w *Cal-noir* stawka owych spisków jest nieco inna niż w filmach szpiegowskich albo thrillerach politycznych. Nie chodzi bowiem o władzę w wielkiej skali, ale o coś znacznie bardziej małostkowego – ukrycie skutków swoich ekscesów i zachcianek, nieopanowanych impulsów wynikających z zepsucia przywilejem i poczuciem bezkarności wynikającej z odziedziczonego pobbłażania, połączonego z władzą, jaką dają odziedziczone powiązania. Tak jest już w *Głębokim śnie*, w której

<sup>4</sup> W taki sposób można spojrzeć np. na *Siostrzyczkę*, przykład *Hollywood novel* częściowo opartej na doświadczeniu Chandlera wyniesionym z pracy scenarzysty.



kolejne postacie giną albo nadużywają wpływów, aby chronić infantylną i rozpieszczoną Carmen Sternwood – przypominającą „dziecko, które lubi wyrwać owadom skrzydełka” (Chandler, 2001, s. 18) – przed skutkami popełnionej przez nią zbrodni, wynikającej z kaprysu i choroby.

## Kalifornikacja kryminału

Liczba *film noir* osadzonych w Kalifornii jest ogromna, zwłaszcza że to właśnie z tym stanem, jako miejscem akcji, związane były narodziny czarnego kryminału w literaturze (*hard boiled fiction*). Świadczy o tym twórczość kłasyków nurtu: Dashiella Hammetta, Jamesa M. Caina, Raymonda Chandlera i Rossa Macdonalda.

W licznych *film noir*, zwłaszcza rozgrywających się w metropoliach (czyli w większości, jest to bowiem nurt z definicji miejski), konkretna lokalizacja często nie jest istotna sama w sobie, będąc na przykład przestrzenią emblematyczną i anonimową, a zatem w jakiejś mierze zastępowalną. W *Cal-noir* jest jednak inaczej. Wyobrażenie Kalifornii, fundowane na jej bardzo dookreślonej roli w mitologii Stanów Zjednoczonych, jest bowiem kluczowe zarówno dla ścieżki życiowej postaci i zakresu ich możliwości, jak też dla wizji świata wybrzmiewającej na poziomie interpretacyjnym. Kalifornia, zgodnie z amerykańską tradycją, jawi się jako ziemia obiecana, mlekiem i miodem płynąca kraina nieskończonego potencjału, która jest zarazem *pars pro toto* Ameryki i związanych z nią oczekiwań.

Paradoksalnie daje to jednak podstawę do stworzenia ambiwalentnego obrazu Ameryki, oscylującego między idealizacją a dekonstrukcją. Co znaczące, wpisane w tradycję i kulturę Stanów Zjednoczonych przekonanie o arkadyjskim charakterze Kalifornii, jako miejscu spełnienia amerykańskiego snu, wynikało zarówno z prawdy, jak i z prawdy przefiltrowanej przez fikcję; z kolejnych epizodów historii, takich jak gorączka złota albo nadzieje ludzi dotkniętych Wielkim Kryzysem, ale i ze szczególnie mitotwórczego rozwoju Hollywood. Umożliwiała ono nie tylko spektakularne kariery od pucybuta do milionera, ale też tematyzowało je na srebrnym ekranie, choć nie zawsze w duchu glamour i spełnienia oczekiwań (czego przykładem są np. dwie pierwsze wersje *Narodzin gwiazdy*<sup>5</sup>).

<sup>5</sup> *Narodziny gwiazdy* (1937, reż. William A. Wellman), *Narodziny gwiazdy* (1954, reż. George Cukor).



Również wielu autorów, których twórczość rezonowała ze zbiorową wyobraźnią – Johna Steinbecka, Francisca Scotta Fitzgeralda albo Nathanaela Westa – budowało powieści przede wszystkim na mrocznej podszewce tych marzeń, opisując gorzkie koszty ich realizacji. Choć także oni wpisali ambiwalentną reprezentację Kalifornii w historię literatury Stanów Zjednoczonych, to jednak dekonstrukcja kalifornijskiego snu ze szczególną siłą wybrzmiała we wczesnych przykładach *hard boiled fiction*, stając się elementem fundamentalnym i tożsamościowym literatury tego typu. Podejście to, wzbogacone o ironię i cynizm, później zostało wpisane także w *Cal-noir*.

Zderzenie między ideałem Kalifornii a rzeczywistością stało się siłą napędową konfliktów oraz relacji w *Cal-noir*, choć tak naprawdę jest to starcie dwóch konstruktów – ziemi obiecanej pełnej self-made manów z okrucieństwem codzienności, także przecież mitologizowanym w literaturze i filmie. Kontrasty te zostają podniesione do rangi przypowieści, zmieniając Kalifornię w Sodomę i Gomorę XX wieku, a przede wszystkim w figurę utopii niespełnionej, choć – jak to zwykle bywa – była ona jednak osiągalna dla wybranych.

Kolejną kluczową cechą *Cal-noir* jest bowiem tkanka społeczna, w której osadzona jest akcja. Trzeba pamiętać, że fundamentalną innowacją, jaką do rozwoju gatunku kryminalnego (*en bloc*) wprowadziło *hard boiled fiction* (a potem *film noir*), była demokratyzacja zbrodni. Drugi najważniejszy nurt, czyli kryminały tzw. złotego wieku (inaczej nazywane m.in. szaradowymi – spod znaku Agathy Christie), opierał się bowiem na ściśle wyznaczonych (a nawet spisanych) zasadach, które wykluczały obecność, a tym bardziej sprawstwo postaci spoza ściśle określonego kręgu<sup>6</sup>. Z kolei specyfiką amerykańską był bohater swobodnie przemierzający całą stratyfikację społeczną. Jedną z najślynniejszych obserwacji Raymonda Chandlera podkreśla tę konkretną cechę:

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 (Chandler, 1987, s. 323–324).

Miało to wymiar zarówno ideologiczny, wskazując na możliwość większej mobilności społecznej, topograficzny (postać wiodąca łączyła dzielnice szemra-

<sup>6</sup> Przestępcami nie mogli być członkowie mafii, klas niższych bądź obcokrajowcy (z bardzo konkretnym wskazaniem na Chińczyków).

ne z ekskluzywnymi), jak i klasowy. Relacje między poszczególnymi grupami z jednej strony wyraźnie wskazywały na twarde granice przywileju i pogłębiający się rozdział społeczny, gdy w wyniku wydarzeń biedni nieuchronnie biednieją, a bogaci jeszcze bardziej się bogacą. Z drugiej strony szara strefa wpływów przenikała całą hierarchię, co zapewniało różnego rodzaju kontakty – najczęściej nieformalne, a wręcz szemrane – pomiędzy wszystkimi grupami.

Cecha ta została pogłębiona w *Cal-noir*, gdzie niezwykle istotną rolę odgrywają elity społeczne – arystokracja rzekomo bezklasowego społeczeństwa. Ma to podstawowy związek z charakterem zbrodni, opartej właśnie na nadużywaniu wpływów i zasobów wynikających z uprzywilejowanej pozycji. Bohaterami są członkowie potężnych rodzin, możnowładcy z ekonomicznych szczytów, reprezentujący tę część społeczeństwa, którą dziś określa się mianem jednego procenta. Są graczami pociągającymi za ukryte sznurki, sterującymi rzeczywistością, jeszcze zanim zacznie się właściwa intryga, ponieważ po prostu panują nad światem z racji urodzenia i przynależności klasowej. Tym łatwiej w toku fabuły przychodzi im tuszowanie swoich grzechów.

Dlatego właśnie uwzględnienie postaci z grupy najbardziej uprzywilejowanej dawało twórcom szczególnie szerokie możliwości tworzenia fabuł oraz komentowania rzeczywistości. Pozwalało wprowadzić motyw szantażu, połączony z relacjami klasowymi i kwestiami awansu społecznego, a także sięgnąć po tak istotny element tkanki miejskiej, jakim są instytucje i urzędy publiczne (np. skorumpowana, sprzyjająca możnym prokuratura w *Wielkim śnie* albo Komisja ds. Wody [Water Board] w *Chinatown*). Są one bez wyjątku i nierozzerwalnie splecione z nieformalnymi wpływami, wręcz uzależnione od ludzi wywodzących się z elit. Dlatego, oprócz szantażu, częstymi motywami w *Cal-noir* są korupcja i spisek, przenikające relacje społeczne zarówno oddolnie, jak i od góry.

## Historie rodzinne

Tym, co wyróżnia *Cal-noir* spośród pozostałych zjawisk około-*noir*, a zarazem spina wszystkie cechy tej konwencji w duchu narracji konspiracyjnej, jest sięganie do prawdziwej historii Kalifornii. Można ją określić mianem „trywialnej”, chociaż nie pośledniej. Dla tożsamości tego stanu, jego geografii wyobrażonej oraz zmediatyzowanego i konstruktywistycznego wizerunku, właśnie ten wymiar minionych wydarzeń ma bowiem znaczenie fundamentalne, znacznie większe niż jakiegokolwiek wydarzenia z historii „podręcznikowej”, bardziej wzniosłej i prominentnej (np. wojny hiszpańsko-amerykańskiej). Było to zresztą charakterystyczne dla metropolii amerykańskich w ogóle – nowych, pozbawionych przypisywanej miastom europejskim szacowności. W wypadku Los Angeles, reprezentującego

pod tym względem większość stanu, materiału dla stworzenia tkanki miejskiej i tożsamości dostarczało Hollywood, produkujące historię napędzającą przemysł tabloidów, a opierającą się na plotkach, skandalach i aferach.

Mroczne lub trywialne kulisy wielkiego świata dotyczyły wszelkiego rodzaju nowych elit, wśród których kluczową dla *Cal-noir* rolę odgrywały najzamożniejsze rodziny trzymające władzę. Dodaje to interesującego wymiaru do przytaczanej wcześniej obserwacji, że narracje konspiracyjne są „dramatyzacjami podstawowych idei stojących za ponowoczesną konstrukcją społeczną”, ponieważ poszerza zakres owych idei także o te najbardziej tradycyjne. Taką niewątpliwie jest bowiem konwencjonalna rodzina, w kulturze amerykańskiej chętnie ukazywana z ambiwalencją. Znajdziemy tu więc zarówno niezliczone idealizacje modelu istotnego w danym momencie czasowym, jak i jego krytyczne dekonstrukcje.

Na przykład w latach pięćdziesiątych, gdy szczególnie emblematycznym zjawiskiem filmowym stał się melodramat rodzinny, dokonujący wiwisekcji ról społecznych i płciowych, a także relacji emocjonalnych w obrębie rodziny, w pozytywnym świetle pokazywana była rodzina nuklearna. Równolegle, coraz częstsza strategią stawała się demitologizacja modelu wielopokoleniowego (co w końcu przeszło w banalność oper mydlanych i telenowel). Tym, co łączy krytyczny obraz ogniska domowego w *Cal-noir* i melodramacie rodzinnym, jest pokazanie, jak „z kolektywnego amerykańskiego snu zmienia się ono w koszmar” (Schatz, 1981, s. 226–228), przede wszystkim za sprawą dominującej pozycji patriarchy. Ponieważ postać ta często jest wpływowym przedsiębiorcą albo posiadaczem rozległych terenów (np. w melodramatach rodzinnych, jak *Pisane na wietrze* [1956, reż. Douglas Sirk] i *Długie, gorące lato* [1958, reż. Martin Ritt], albo *Cal-noir*, jak *Chinatown*), jej centralna rola – zarówno w dynastii, jak i lokalnej społeczności – pozwalała na analizę tematów sprawstwa silnej jednostki. W ramach fabuł narzuca ona innym swoją wolę i niszczyliście wpływa na otoczenie, które prawie całkiem kontroluje.

To właśnie takie postacie niosły ze sobą temat nieformalnych wpływów, zwłaszcza w *Cal-noir*, które można postrzegać też jako mroczny rewers melodramatu rodzinnego, zastępujący kwestie emocjonalne całkiem dosłownymi „trupami w szafie”.

## Legendy miejskie

Eksplorowanie mrocznej podszewki pozornie bezpiecznej przestrzeni rodzinnej miało już tradycję filmową (choćby wspomniane *gothic noir*), a także oczywisty potencjał dramaturgiczny. W *Cal-noir* zabieg ten wynikał jednak

także z rzeczywistości pozaekranowej. Prawdziwe skandale i nadużycia karmiły bowiem tabloidową kulturę Stanów Zjednoczonych, mnożąc też kategorie celebryckie – w tym rodzinną. Wprost lub pośrednio, także te historie inspirowały omawianą konwencję.

Jednym z prekursorów sięgania po historię przestępczą w *hard boiled fiction* był James M. Cain, wczesny klasyk czarnego kryminału osadzający akcję w Kalifornii. Dwie jego najśłynniejsze powieści, *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (1934) i *Podwójne ubezpieczenie* (1943), łączy schemat fabularny – żona i kochanek mordują męża dla korzyści majątkowej. Historia ta, choć niepozbawiona rysu uniwersalności, była oparta na budzącej sensację w Stanach Zjednoczonych prawdziwej zbrodni, w wyniku której na śmierć została skazana Ruth Snyder – pierwowzór głównych postaci. James M. Cain relacjonował sprawę Snyder i jej współnika, Henry'ego Judda Graya, jako reporter, a zainteresowanie opinii publicznej rodziły nie tylko morderstwo i romans, ale także egzekucja Snyder na krześle elektrycznym.

Dopiero jednak Chandler wykorzystał odniesienia do rzeczywistości w sposób, który stał się charakterystyczny dla *Cal-noir*, czyli wynosząc charakter intrygi poza zwykłe śledztwo kryminalne, w obszar, po pierwsze spiskowy, nadużycia władzy w celu tuszowania przestępstw, a po drugie: dynastyczny. Na przykład w *Głębokim śnie* źródłem majątku rodziny Sternwoodów jest ropa naftowa – akcja rozgrywa się więc w środowisku znanym Chandlerowi z własnego doświadczenia, ponieważ w latach trzydziestych pracował jako księgowy w Dabney Oil Company. Wprowadzenie do kryminału elementów petronarracji ma sens głębszy niż tylko fabularny, ponieważ właśnie na fundamencie takich biznesów (podobnie jak na budowie kolei transkontynentalnej albo bankowości) w Stanach Zjednoczonych powstawały wielkie rodzinne fortuny kształtujące najbogatszą warstwę społeczną. Ich majątek kumulował się w kolejnych pokoleniach, za czym szło też przekazywanie wpływów i przywilejów.

Środowisko naftowe – wraz z autentycznym skandalem z kryminalnych annałów Los Angeles – pojawia się także w *Wysokim oknie*, gdzie na zasadzie przypowieści przywołana została słynna w latach dwudziestych sprawa kryminalna, czyli niewyjaśniona śmierć dziedzica naftowego, Edwarda Laurence'a Doheny'ego Jr., i jego sekretarza.

Mniej lub bardziej zakamuflowane nawiązania do rzeczywistości znajdziemy w większości przykładów *Cal-noir*. Jedna z głównych postaci pierwszego sezonu *Perry'ego Masona* była wzorowana na kaznodziejce Aimee Semple McPherson,

w latach dwudziestych uwikłanej w autopromocyjną aferę kryminalną<sup>7</sup>, a *Gangster Squad: Pogromcy mafii* (2013, reż. Ruben Fleischer) przywołuje prawdziwe postaci gangsterów i przestępczych porachunków z Los Angeles lat czterdziestych. Takie elementy często po prostu dostarczają lokalnego kolorytu (jak prawdziwy świat wielkiego filmu przewijający się w tle wydarzeń przedstawionych w *Tajemnicach Los Angeles*, skoncentrowanych głównie na fikcyjnym hollywoodzkim półświatku<sup>8</sup>), mogą jednak odgrywać rolę bardziej znaczącą, jako fundament fabuły oraz interpretacji. Tak jest w *Chinatown*, *Czarnej Dalii* i *I am the Night*, których powstanie było zainspirowane prawdziwymi przypadkami, znanymi jako „wojny wodne” oraz sprawa Czarnej Dalii.

Na intrygę kryminalną w *Chinatown* składają się dwa wątki. Pierwszy obejmuje kazirodczą relację między patriarchą rodu Crossów, Noah (John Huston), a gwałconą przez niego córką, Eveline (Faye Dunaway). Wprowadza to temat dogłębnego zepsucia i przemocowości elit nadużywających władzy zarówno w wymiarze osobistym, jak też instytucjonalnym. Noah Cross nie cofa się bowiem przed wykorzystaniem nieformalnych wpływów do tuszowania własnych występków. Jest on też szczególnie emblematicznym przykładem szarej eminencji *Cal-noir*, potężnego człowieka kierującego światem przedstawionym z „tylnego siedzenia”. Wprawdzie twórcy *Chinatown* nie wskazywali pierwowzoru tej postaci, ale nie musieli tego robić, bowiem nie tylko Kalifornia miała ich bogatą reprezentację. Dla omawianych tu produkcji szczególne znacznie mieli m.in. Edward L. Doheny<sup>9</sup> i George Hodel, negatywny bohater afery Czarnej Dalii, postać istotna w serialu *I Am the Night*.

W *Chinatown* dla zagadnień tożsamości miasta oraz konspiracji kluczowy jest drugi wątek kryminalny, ponieważ twórcy sięgnęli po prawdziwą sprawę z lat 30. XX wieku, która szczególnie fascynowała scenarzystę, Roberta Townego. Była to kradzież wody na skutek chciwości grupy możnych z Los Angeles, jak i hydrologicznych uwarunkowań tego miasta, w którym – przy znacznym zaludnieniu – znajduje się zaledwie 0,6 procent wszystkich wód naturalnych całego stanu. Brakuje tam wielkich rezerwarów, przez co cały region „jest niczym więcej niż tylko półjałową pustynią udającą raj. Bez im-

<sup>7</sup> Aimee Semple McPherson była oszustką, która zniknęła w maju 1926 roku, a ze swego rzekomego porwania i oswobodzenia zrobiła wielkie show. Została aresztowana za okłamywanie policji, sprawę jednak umorzono, a McPherson wróciła do pracy kaznodziejskiej (Williams, 2013, s. 89–90).

<sup>8</sup> W epizodzie została przywołana Lana Turner, istotną bohaterką jest natomiast pracownica seksualna stylizująca się na Veronicę Lake (Kim Basinger).

<sup>9</sup> To właśnie sprawa śmierci jego syna i tuszowania jej okoliczności została przywołana przez Chandlera w *Wysokim oknie*.

portowanej wody z doliny Owens, rzeki Kolorado i innych źródeł, życie, jakie znamy w południowej Kalifornii, byłoby niemożliwe do utrzymania” (Wasson, 2020, Kindle Locations 1041). Co oczywiste, problemy z wodą zwiększały się wraz ze wzrostem populacji, co doprowadziło do „tragedii doliny Owens”, będącej częścią wojen wodnych toczonych o zasoby między przedstawicielami Los Angeles a ranczerami i farmerami z doliny. Miasto wybudowało bowiem gigantyczny akwedukt, którym woda była sprowadzana do Los Angeles, powodując jednak wyjałowienie ziemi do tego stopnia, że w ciągu dwudziestu lat jakakolwiek uprawa w dotąd żyznej dolinie stała się niemożliwa. W kontekście *Chinatown* Sam Wasson podkreśla, że tak naprawdę za projektem akweduktu stała grupa najbogatszych mieszkańców Los Angeles, którzy zakupili tysiące arów w dolinie San Fernando, mając na celu własny interes finansowy. Znaczna część wody importowanej z doliny Owens trafiła właśnie tam, gwałtownie podnosząc wartość tych terenów<sup>10</sup>.

Mimo dużego zagmatwania tej sprawy stanowiła ona doskonały wzorzec dla intrygi typu *Cal-noir*, ponieważ pozwalała połączyć istotny epizod z historii miasta z analizą interesów rodzinnych i grupowych, rozkładających się klasowo oraz ekonomicznie, a także zaakcentować aspekt korupcji, nieformalnych wpływów, konspiracji oraz chciwości i bezwzględności elit. Twórcy *Chinatown* wpisali wojny wodne także w płaszczyznę interpretacyjną filmu, ponieważ punktem stycznym obu intryg jest Noah Cross, główny beneficjent suszy w dolinie Owens, gwałcący swoją córkę, co – przez nawiązanie do mitu o Edypie – nadaje filmowi wymiar mitologiczny<sup>11</sup>. Postać Crossa wprowadza także narrację spiskową, ponieważ pociąga ona za sznurki w sprawie akweduktu, wpływając na decyzję Komisji ds. Wody, przewodzi grupie podobnych sobie bogaczy i zleca zabójstwo niewygodnego świadka (własnego zięcia, co jest punktem wyjścia filmu). Jednocześnie Cross wykorzystuje wpływy, by ukrywać patologiczny charakter swojej relacji z córką, a potem udaremnić jej ucieczkę. W nihilistycznym finale, sugerującym powtórzenie układu rodzinnego, zakres wpływów Crossa wybrzmiewa szczególnie silnie, gdy po śmierci Evelyn przejmuje on opiekę nad ich wspólnym dzieckiem – swoją drugą córką, a zarazem wnuczką.

<sup>10</sup> San Fernando jest opisywane jako zagłębienie bogaczy, np. w *Długim pożegnaniu* Chandlera, wydanym w 1953 roku.

<sup>11</sup> Edyp prowadzi dochodzenie w sprawie śmierci Labdakosa, króla Teb, nieświadomy, że sam jest nie tylko jego zabójcą, ale i synem. Jak wiadomo, prawdę tę uświadamia sobie w trakcie poszukiwań, w micie pojawia się więc pierwowzór śledztwa we własnej sprawie, typowy potem dla *film noir*. Ponadto Edyp żeni się z Jokastą, wdową po Labdakosie, za co bogowie wymierzają Tebom karę w postaci suszy.

Motyw kazirodztwa łączy z kolei *Chinatown* ze sprawą Czarnej Dalii<sup>12</sup>. Dramatyczne okoliczności śmierci Elizabeth Short fascynowały amerykańską opinię publiczną od momentu zbrodni, zwłaszcza że jest to jedna ze słynnych spraw uważanych za niewyjaśnione (mimo rozmaitych oskarżeń nikt nie został ukarany). Co interesujące, choć powstały na jej temat niezliczone artykuły, książki i filmy, fabularne oraz dokumentalne, to jednak stosunkowo późno sięgnął po nią rozrywkowy mainstream (za taki można uznać wspomnianą produkcję Briana De Palmy z 2006 roku). Wątek kazirodztwa nie pojawił się w pastiszującym formułę *noir* filmie De Palmy, dla którego makabryczna śmierć Elizabeth Short, zamordowanej i okaleczonej w 1947 roku w Los Angeles, stanowiła jedynie punkt wyjścia dla fikcyjnej i autotematycznej intrygi w duchu *Cal-noir*, obejmującej rodzinne wpływy mające kamuflować zbrodnię i wykroczenia zepsutej dziedziczki (Hilary Swank). Wrócił jednak w *I am the Night* gdzie Patty Jenkins i Sam Sheridan rekonstruują prawdziwe wydarzenia (dramatyzowane i łączone z elementami fikcyjnymi), tworząc zarazem serial ucieleśniający konwencję *Cal-noir*.

Punktem wyjścia nie jest tu jednak sama śmierć Czarnej Dalii (która pojawia się jako wątek istotny, ale poboczny), tylko jej dość zaskakująca kontynuacja. Dwie wiodące postacie – nastoletnia, adoptowana Fauna Hodel (India Eisley), poszukująca swoich korzeni, i dziennikarz Jay Singletary (Chris Pine) – prowadzą bowiem nieformalne śledztwo powiązane ze śmiercią Czarnej Dalii, które prowadzi ich w głąb intrygi-kłaczka o bizantyjskiej złożoności (jak często charakteryzowane są spiskowe fabuły *Cal-noir*). Głównym podejrzanym o kilka makabrycznych zabójstw kobiet jest George Hodel (Jefferson Mays), znany lekarz i koneser sztuki, prominentny obywatel Los Angeles korzystający z wpływów nie tylko przy tuszowaniu swoich powiązań z serią morderstw, ale i do wywinięcia się z oskarżeń o gwałty na córce (których wynikiem jest właśnie nieświadoma niczego Fauna, zarówno córka, jak i wnuczka Hodela).

Wzorcem dla tego kolejnego ekranowego, perwersyjnego mężczyzny u władzy mógł być Noah Cross. Niewykluczone jednak, że także on sam był z kolei inspirowany Hodelem, który w 1949 roku został oskarżony o kazirodztwo przez swoją czternastoletnią córkę. Choć go uniewinniono, to serial pozostaje w tej kwestii ambiwalentny – podobnie jak w sprawie śmierci Elizabeth Short (powiązania mężczyzny z tym przestępstwem także nie udowodniono, choć nadal pozostaje on jednym z głównych podejrzanych).

<sup>12</sup> Prasa nadała ofierze przydomek Czarna Dalia, inspirowany tytułem ciszącego się popularnością filmu *Błękitna dalia* (1946, reż. George Marshall) na podstawie oryginalnego scenariusza Raymonda Chandlera, który w taki sposób nieświadomie przyczynił się do wytwarzania „tabloidowej” historii Los Angeles.



Podobnie jak w *Chinatown*, także w *I am the Night* pojawia się wątek równoległy, który można uznać za spiskowy. Drugi kontekst, uruchamiany w serialu tematem rasizmu, jest bowiem związany z typowym dla *Cal-noir* akcentowaniem korupcji policji, nieformalnych układów i relacji władzy. Przejawia się to przede wszystkim w koncepcji postaci detektywa policyjnego Billisa (Yul Vazquez), który choć nienawidzi Hodela, podlega jego wpływom, oraz w licznych dialogach, np. „Billis to tylko narzędzie. Nie chcesz wiedzieć, w co jest uwikłany” albo „władza się nigdy nie zmienia. Musisz pamiętać, kto rządzi tym miastem”. Te ostatnie słowa, które oczywiście przywodzą na myśl Hodela i znane z *Cal-noir* zepsute elity, zostają nałożone na obraz policjantów pacyfikujących czarnych Amerykanów. W tle końcowych odcinków serialu pokazane są bowiem sześciodniowe zamieszki w Watts z 1965 roku, wywołane konfrontacją między brutalną policją a czarnym mężczyzną, zatrzymanym pod zarzutem jazdy po pijanemu. Właściwy *Cal-noir* motyw nieformalnych sieci rządzących miastem, z reguły utożsamianych z jednym procentem, mafią bądź innymi wysoko usytuowanymi szarymi eminencjami, zostaje tu więc rozciągnięty także na kwestie rasowe. Ostatecznie relacje siły przebiegają więc według tradycyjnych linii: bogaci–biedni, BIALI–CZARNI oraz mężczyźni–kobiety.

\*\*\*

Badanie powieści, filmów i seriali składających się na konwencję *Cal-noir* pozwala dostrzec w nich narzędzie antropologiczne analizujące rzeczywistość pozaekranową. Jest to więc zbiór tekstów problematyzujących fundamentalne dla niej kwestie, a także kanalizujących wynikające z niej lęki. We wszystkich odmianach *noir* dokonuje się to w duchu pesymizmu, ocierającego się niekiedy o nihilizm, w każdej obejmujący nieco inny obszar świata przedstawionego oraz kondycji egzystencjalnej postaci.

*Cal-noir* zreżymuje spina obszary pozornie ze sobą niezwiązane, takie jak ukryta – konspiracyjna – tkanka rzeczywistości oparta na sieci nieformalnych wpływów i przywilejów, oraz idea rodziny skoncentrowanej wokół postaci męskiej o rysie patriarchalnym. Oba te tematy znalazły zresztą swoje miejsce także w innych konwencjach, czego współczesnymi przykładami mogą być seriale: fikcyjna *Sukcesja* (2018–2023; tu wpływy rodziny potentatów medialnych sięgają Białego Domu) i dokumentalny *Dom Hammerów – mroczne tajemnice* (2022; każde pokolenie tytułowej rodziny skrywa ponure sekrety, których zwieńczeniem stał się skandal związany z aktorem Armiem Hammerem).

W *Cal-noir* tematem łączącym te kwestie jest rola elit, zwłaszcza tych, które należą do jednego procenta w wyniku dziedziczenia majątku. Wąska grupa ma

możliwość zakulisowego wpływania na rzeczywistość w wielkiej skali, nie cofa się też przed tuszowaniem własnych przewinień, najczęściej wynikających ze swoistego *ennui* dotykającego ludzi zbyt kapryśnych i uprzywilejowanych.

W ten sposób, podobnie jak *film noir*, definiowany niekiedy jako „sposób patrzenia na świat, czarne zwierciadło odbijające mroczną stronę amerykańskiego, miejskiego życia” (Christopher, 2006, s. XIII) i „wszechobecny światopogląd, przenikający wiele rozmaitych formuł” (Dixon, 2009, s. 2), także film konspiracyjny odnosi się do czegoś więcej niż tylko obraz rzeczywistości poddanej manipulacji. Sugeruje specyficzne spojrzenie i postawę wobec świata, przez co dobrze wpisuje się zarówno w zawsze aktualne lęki indywidualne i zbiorowe, jak też konwencję filmową, charakteryzującą się takimi elementami jak „odcięcie od świata”, „poruszanie się wśród cieni i w cieniu”, „samotność, wyobcowanie z wszelkiego porządku społecznego”, „obcość we wrogim świecie” (Porfirio, 1977, s. 144, 145). Być może także dlatego, przy okazji dyskusji definicyjnych od dekad toczonych wokół czarnego kryminału, autor książki *Film Noir and the Cinema of Paranoia* pisze, że „potencjalnie *noir* jest wszędzie” (Dixon, 2009, s. 1).

## Bibliografia

- Adlerberg, S. (2018). *Literary Stoner Noir*. Do Some Damage. <http://www.dosomedamage.com/2018/12/literary-stoner-noir.html> (dostęp: 7.09.2024).
- Chandler, R. (1983). *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, [w:] D. Gardiner, K.S. Walker (red.), *Mówi Chandler*, przeł. E. Budrewicz. Warszawa: Czytelnik.
- Chandler, R. (2001). *Głęboki sen*, przeł. J. Niedzielska. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA.
- Christopher, N. (2006). *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*. Emeryville: Shoemaker & Hoard.
- Dixon, W.W. (2009). *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Donovan, W. (2018). *Conspiracy Films: A Tour of Dark Places in the American Conscious*. Jefferson: McFarland & Company.
- Elias, T. (2003). *Paranoia*, [w:] P. Knight (red.), *Conspiracy Theories in American History: An Encyclopedia*. Santa Barbara–Denver–Oxford: ABC-CLIO.
- Eco, U. (1987). *Metafizyka powieści kryminalnej*, [w:] idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski. Warszawa: PIW.
- Elsaesser, T. (2018). *Kino gier umysłowych*, przeł. M. Przyłipiak, [w:] M. Przyłipiak (red.), *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Gieba, K. (2015). *Zwroty ku przestrzeni w badaniach literackich – próba uporządkowania pojęć i podstawowe rozróżnienia*. „Przestrzenie Teorii”, nr 23.
- Melley, T. (2000). *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar America*. New York: Cornell University Press.

- Ostaszewski, J. (2018). *Historia narracji filmowej*. Kraków: Universitas.
- Porfirio, R. (1977). *Motywy egzystencjalne w hollywoodzkim „czarnym filmie”*, przeł. P. Kamiński. „Dialog”, nr 5.
- Rybicka, E. (2012). *Geopoetyka*, [w:] M.P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: McGraw-Hill.
- Wasson, S. (2020). *The Big Goodbye*. New York: Flatiron Books.
- Williams, T. (2013). *A Mysterious Something in the Light: Raymond Chandler: A Life*. Chicago: Aurum Press.
- Włodek, P. (2022). „Wszystko noir?”. *O inspiracjach i wariantach – życie po życiu film noir*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

## Abstract

One of the cinematic phenomena that laid the foundation for modern conspiracy narratives is film noir, where an outsider, not identifying with the optimistic vision of America, begins an investigation from a small case, and eventually reaches the heights of influence—into the gray areas of hidden power. In this way, noir fits into the category of conspiracy narratives, related to the plots of the powerful, now referred to as the “one percent.” A specific subgenre of film noir, in which this element is almost defining, is Cal noir where, under the scorching sun of the happiest state, Byzantine intrigues of the wealthiest unfold, and they are never punished. From Howard Hawks’ *The Big Sleep* to *I Am the Night* by Patty Jenkins and Sam Sheridan, Cal noir—sometimes based on true stories—explores, in an atmosphere of paranoia and fears related to the (conspiratorial) informal power held by elites who abuse it, corrupting both themselves and society.

---

**Słowa kluczowe:** Cal noir, narracje paranoiczne, elity, kino amerykańskie

**Keywords:** paranoid narratives, Cal noir, elites, American cinema

---