Magdalena Kempna-Pieniążek

Neo-noir
Ciemne zwierciadło czasów kryzysu



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2015

Neo-noir
Ciemne zwierciadło czasów kryzysu



Zosi i Przemkowi



NR 3288

Magdalena Kempna-Pieniążek

Neo-noir
Ciemne zwierciadło czasów kryzysu

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2015

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzent
Iwona Sowińska

Spis treści

Wstęp | **7**

Rozdział pierwszy. Czerń bardziej czarna. Definicje i periodyzacje | **17**
Odcienie czerni: definiowanie filmu *noir* | **20**
Zmienność stylów *noir*: periodyzacja zamiast definicji | **30**
Neo-noir jako transkulturowa estetyka | **38**

Rozdział drugi. *Neo-noir* i kryzys tożsamości | **51**
Puzzle nie do ułożenia | **53**
Tożsamość anorektyczna | **58**
Tożsamość Innego | **65**

Rozdział trzeci. *Neo-noir* i kryzys płci | **73**
Poza cenzurą | **75**
Więcej niż kobieta fatalna | **79**
Mniej niż *loser* | **85**
Homme fatal – poza kryzys? | **94**

Rozdział czwarty. *Neo-noir* i kryzys ideologiczno-poznawczy | **101**
Sen zmieniony w koszmar | **103**
Umysł w stanie wojny | **107**
Wojna i miasto: noirowe metafory kryzysu | **115**

Rozdział piąty. *Neo-noir* i kryzys człowieczeństwa | **121**
Źli i fascynujący | **124**
Ludzkość u progu apokalipsy | **131**
Nikt nie rodzi się człowiekiem? | **136**

Rozdział szósty. *Neo-noir* i kryzys(y) kina | **147**
Inne retro? | **150**
Kryzys filmowego autorstwa | **162**
Kryzys gatunków | **170**

Rozdział siódmy. Neo-noirowe dotknięcia | **175**
Konstrukcje | **177**
Dekonstrukcje? | **182**
Ornamenty | **186**

(Szczęśliwe) zakończenie albo kryzys neo-noiru | **195**

Filmografia | **203**
Bibliografia | **213**
Indeks osobowy | **219**
Summary | **227**
Zusammenfassung | **229**

Wstęp

Przez cały wieczór wiał wiatr z pustyni.
Jeden z tych suchych, ciepłych wiatrów,
które przeciskają się przez przełęcze górskie,
schodzą w dół, mierzwią przechodniom włosy,
wywołują rozstrój nerwowy i swędzenie skóry.
W taki wieczór każda pijatyka kończy się burdą.
Łagodne, drobne żony sprawdzają palcem ostrość kuchennych noży,
przyglądając się szyjom mężów.
Wszystko może się zdarzyć.
Raymond Chandler*

Jedna z tych widnych, chłodnych nocy,
które spadają w samym środku lata niczym dar niebios.
Włoski na ramionach drżą od napięcia elektrycznego, zapowiadając burzę.
Wiatr zrywa się w silnych podmuchach, łomoce okiennicami,
zmusza sprzedawców hot dogów do walki z parasolami przy wózkach,
łamie zeschnięte gałęzie drzew i rozrzuca je niczym stare kości.
To nie jest noc, podczas której należy przebywać w mieście.
Frank Miller**

---

* R. Chandler: *Gorący wiatr*. W: Idem: *Kłopoty to moja specjalność*. Przeł. M. Ronikier. Toruń 2009, s. 165.

** F. Miller: *Sin City: do piekła i z powrotem. Love story z Miasta Grzechu*. Przeł. T. Kreczmar. Warszawa 2012, s. 10.

Zrealizowany w 1991 roku wideoklip do utworu *Love's a Loaded Gun* Alice'a Coopera wiele łączy z o dwa lata późniejszym teledyskiem do słynnego *Who Is It?* Michaela Jacksona. W obu pojawiają się podobne motywy: tajemnicza, atrakcyjna kobieta zdobywająca przewagę nad mężczyznami, zafascynowany nią bohater-*loser*, śledztwo prowadzone pod osłoną nocy w metropolii, która nigdy nie zasypia. Autorzy obu klipów świadomie nawiązują do poetyki filmów *noir*, ukazując świat spowity mrokiem, w którym czają się liczne niebezpieczeństwa. Przyglądając się uważniej obu teledyskom, można jednak dostrzec istotne różnice, które zdecydowanie dominują nad licznymi przecież podobieństwami.

Po pierwsze, realizacyjna wystawność *Who Is It?* zasadniczo kontrastuje z kameralnym klimatem *Love's a Loaded Gun*. Nie jest to jedynie efekt odmiennych finansowych możliwości realizatorów obu klipów (na początku lat dziewięćdziesiątych Alice Cooper był już raczej zaliczany do grona klasyków rocka niż do jego największych gwiazd, podczas gdy Jackson – „król popu" – promował jeden ze swoich najgłośniejszych albumów, *Dangerous*), lecz także odrębnych strategii nadawczych. Po drugie, chociaż obie historie dotyczą męskiej obsesji na punkcie pięknej i potencjalnie niebezpiecznej, zdradliwej kobiety, w każdym z przypadków wątek ten jest inaczej artykułowany. Bohaterka *Love's a Loaded Gun* pod pewnymi względami przypomina klasyczną *femme fatale*: jest atrakcyjna i zmysłowa, wykorzystując te atuty do realizacji własnych ukrytych celów. W *Who Is It?* mamy z kolei do czynienia z ekskluzywną *call-girl*, kobietą o wielu twarzach, w ciągu jednej nocy wielokrotnie zmieniającą swoją tożsamość, imię, a nawet wygląd po to, by sprostać najrozmaitszym fantazjom swoich bogatych klientów. Doskonale świadoma własnej mocy jako męskiego fantazmatu, jest ona jednak również kobietą w owym fantazmacie uwięzioną. Niemal nieustannie towarzyszy jej sztab specjalistów od wizerunku, najprawdopodobniej zapewnianiających jej także klientów; to oni odpowiadają za natychmiastowe tłumienie wszystkich odruchów buntu bohaterki: podjęta przez kobietę w finale próba ucieczki okazuje się bezskuteczna.

Po trzecie, w *Who Is It?* to właśnie ulotna tożsamość kobiecej postaci wydaje się kluczem do rozwiązania zagadki – to ona stanowi obiekt śledztwa zleconego przez jednego z zamożnych klientów (Michael Jackson), a może stałego partnera dziewczyny, czarnoskóremu detektywowi-asystentowi[1]. W *Love's a Loaded Gun* akcenty zostały inaczej rozmieszczone: w centrum znajduje się tu postać kochanka-detektywa (Alice Cooper) na

1 Relacje osobowe przedstawione w wideoklipie nie są jednoznaczne, stanowiąc konstrukcyjny element istotnej dla opowiadanej historii aury tajemnicy i niedopowiedzeń.

własną rękę tropiącego zdradliwą wybrankę; to jego tożsamość stanowi *clou* opowiadanej historii i jego perspektywę uznać należy za dominującą. Wreszcie, mimo iż w obu teledyskach kobiecość jest prezentowana jako spektakl, stopień świadomości jej fantazmatycznej mocy wydaje się znacznie wyższy w przypadku *Who Is It?*, a zmiany, jakim podlega tożsamość jego bohaterki, stają się w gruncie rzeczy autotematycznym tropem – twórca wideoklipu, David Fincher, odsłania w nim mechanizm konstruowania pewnej formuły kina, żywiącej się w równym stopniu fantazmatami co lękami i frustracjami. W tym kontekście nie wydaje się przypadkiem, iż teledysk powstał na krótko przed zrealizowaniem przez reżysera filmu *Siedem* (*Se7en*, 1995), który do dziś uznawany jest za jeden z reprezentatywnych przykładów kina *neo-noir*.

Przywołane wideoklipy, choć z perspektywy zagadnień poruszanych w tej książce mogą się wydać marginalnymi przykładami, wyznaczają subtelną granicę między funkcjonującymi we współczesnej kulturze audiowizualnej wariantami nowego filmu czarnego. *Love's a Loaded Gun*, zrealizowany przez Ralpha Zimana[2], to klip utrzymany w klimacie modernistycznego neo-noiru – kameralny, wyzyskujący raczej niż dekonstruujący poetykę klasycznego filmu czarnego, zogniskowany na problemach męskiej postaci. Tymczasem *Who Is It?*, rozpowszechniany w roku, w którym na ekranach kin wciąż święcił triumfy *Nagi instynkt* Paula Verhoevena (*Basic Instinct*, 1992), jest już przykładem postmodernistycznego nowego filmu czarnego – wystawnego, w jeszcze większym niż dotąd stopniu nasyconego eksplicytną erotyką, wikłającego widza w grę iluzji i trudnych do wyjaśnienia zagadek, eksponującego zmodyfikowany wizerunek kobiety fatalnej, zanurzonego w dyskursach związanych z kryzysem tożsamości[3], podmiotowości, męskości i kobiecości. Chociaż większość badaczy uważa, że przejście od jednej do drugiej formuły nowego filmu czarnego dokonało się jeszcze w latach osiemdziesiątych, za sprawą dzieł takich jak *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* Boba Rafelsona (*The Postman Always Rings Twice*, 1981), *Żar ciała* Lawrence'a Kasdana (*Body Heat*, 1981) oraz *Łowca androidów* Ridleya Scotta (*Blade Runner*, 1982), wiele zdaje się świadczyć o tym, że przez pewien czas obie formuły współwystępowały, sporadycznie zaś współwystępują do dziś.

2 W odróżnieniu od reżysera *Who Is It?*, twórca ten znany jest przede wszystkim jako autor wideoklipów, między innymi do utworów Ozzy'ego Osbourne'a, Vanessy Williams czy zespołu Faith No More.

3 Na marginesie warto zauważyć, iż badacze często uznają problem tożsamości za kluczowy dla popkulturowego fenomenu Michaela Jacksona: „Mówienie o nim zawsze nastręczało trudności, ponieważ paradoksalna tożsamość wokalisty wchodziła w relację z nietożsamością. […] Problem z Jacksonem to problem z jego tożsamością, niemal od początku kariery ulegającą procesowi zacierania: piosenkarz nie był ani czarny, ani biały; ani dorosłym, ani dzieckiem; ani mężczyzną, ani kobietą; ani cyborgiem, ani człowiekiem; w końcu zaś: ani żywy, ani umarły". M. Marcela: *Black or white? Dead or alive? Wokół żałoby po śmierci Michaela Jacksona*. „Opcje" 2009, nr 4, s. 59.

W niniejszej książce interesować mnie będzie przede wszystkim postmodernistyczny wariant neo-noiru. Ponieważ jednak fenomen nowego filmu czarnego jest niezwykle złożony i uwikłany w szereg rozmaitych kontekstów, niejednokrotnie będę się odwoływać do jego poprzedników: klasycznego filmu *noir* oraz modernistycznego *neo-noir*. Wideoklip do utworu *Who Is It?* ogniskuje w sobie wiele tematów, które będą powracać w moich refleksjach. Kwestie wielorako rozumianego kryzysu, zmiennej tożsamości, uwikłania w fantazmaty, przeobrażeń, jakim podlegają męskie i żeńskie role społeczne, są oczywiście mocno ukontekstowione – wynikają z tendencji dominujących w dzisiejszej kulturze, omawianych przez socjologów, filozofów i politologów. Owe konteksty będą istotne dla niniejszych rozważań, na pierwszy plan wysuwać będzie się jednak inna perspektywa, którą – w pewnym uproszczeniu – można określić jako estetyczną.

Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu to książka opierająca się na trzech głównych tezach. Pierwsza z nich dotyczy tego, że aktualnie *neo-noir* można definiować jako transkulturowy nurt estetyczny (zamiast tego określenia w dalszej części książki będę często stosować odnoszący się do niego skrót, pisząc o neo-noirze jako o estetyce), którego wpływy znacznie wykraczają zarówno poza sam film jako medium, jak i poza krąg zachodniej kultury. Argumenty na rzecz takiego stanowiska, wzbogacone o przywołanie najważniejszych definicji filmu *noir* i *neo-noir*, prezentuję przede wszystkim w pierwszym rozdziale książki, odwołując się zarówno do przykładów zaczerpniętych z kinematografii innych niż amerykańska oraz europejska, jak i do intermedialnego potencjału, czyniącego z neo-noiru fenomen przejawiający się w literaturze, komiksach, wideoklipach, serialach telewizyjnych czy grach wideo. Tezę dotyczącą transkulturowego i intermedialnego charakteru neo-noiru uzupełniam przy tym od razu o kolejną: *noir* i *neo-noir* to pojęcia znajdujące się w nieustannym ruchu i to nie tylko jako pewne dyskursywne kategorie, raz po raz poddawane nowym odczytaniom, lecz jako ogólnokulturowe fenomeny, zmieniające się w czasie, ewoluujące, a w konsekwencji wymykające się trwałym klasyfikacjom. Trzecia, a zarazem główna teza tej książki brzmi: *neo-noir* jest estetyką czasów kryzysu. Rozwijać ją będę w pozostałych rozdziałach, powołując się na wybrane przykłady, przede wszystkim filmowe.

W odpowiedzi na hasło „kryzys" wyszukiwarka Google podaje listę ok. 5 670 000 wyników; reakcja na angielskie słowo *crisis* jest jeszcze bardziej obezwładniająca: 290 000 000 wyników[4]. Nawet katalog Biblioteki Śląskiej[5], pytany o publikacje zawierające w tytule słowo „kryzys", wyświetla zawrotną liczbę 382 pozycji, z których większość dotyczy świata współczesnego, a zaledwie niewielki odsetek kwestii historycznych. Wyszukiwarka najpopularniejszej bazy filmowej na świecie, IMDb, wskazuje

4 Dane z dn. 10.08.2013 r.

5 Dane z dn. 10.08.2013 r.

aż 2078 filmów powiązanych z kategorią *neo-noir*[6]. Dane te, oczywiście, same w sobie mogą nie mieć istotniejszego znaczenia. Określenie „kryzys" stało się wszak w ostatnich latach słowem kluczem wielu dyskursów. Być może jednak nie jest przypadkiem, że ekspansja nowego kina czarnego przypadła na czasy, w których – w odczuciu wielu osób, nie tylko ekspertów – panoszą się wszelkiego rodzaju kryzysy?

Na przełomie XX i XXI wieku *neo-noir* stał się wyrazicielem wielu problemów, środkiem do mówienia między innymi o kryzysach: epistemologicznym, duchowym, tożsamościowym, narodowościowym, wreszcie o kryzysie sztuki i kina, łącznie z towarzyszącymi mu kategoriami, takimi jak filmowe autorstwo czy gatunki. Twórcy nowego kina czarnego diagnozują te problemy w sposób nie zawsze otwarty czy nawet świadomy. Ich konstatacje mogą się także różnić w zależności od przyjętego medium czy szerokości geograficznej, wyznaczającej miejsce, w którym realizują swoje filmy. Bez względu jednak na to, czy chodzić będzie o południowokoreańskie kino z pierwszoplanowym motywem zemsty, czy o (pozornie?) eskapistyczne blockbustery Christophera Nolana, słowo „kryzys" okaże się kluczowe dla zrozumienia światów przedstawionych w tych dziełach, a czasem nawet dla kontekstów ich powstania.

❖ ❖ ❖



Fot. 1.
U źródeł nowego filmu czarnego: kadr z filmu *Łowca androidów* Ridleya Scotta

W niniejszej książce będę się posługiwać kilkoma terminami, których definicje wcale nie są proste do skonstruowania. Pierwszy z nich – i zarazem bardzo wieloznaczny – to pojęcie nurtu estetycznego czy estetyki.

6 Dane z dn. 10.08.2013 r.



Fot. 2.
Gra z neo-noirowymi konwencjami: *Jelena* Andrieja Zwiagincewa

Kategorii tych używam w niniejszej książce w takim rozumieniu – *toutes proportions gardées* – w jakim mówi się na przykład o sentymentalizmie czy rokoko jako nurtach kultury XVIII wieku. Mam tu zatem na myśli nie tylko zbiór pewnych tekstów kultury, realizujących z góry określone zasady, ale i pewien rodzaj światoodczucia[7] manifestujący się w tych tekstach, w charakterystycznych dla nich ideach oraz cechach formalnych.

W odniesieniu do klasycznego filmu *noir* w polskim filmoznawstwie utarły się rodzime odpowiedniki: kino czarne lub film czarny. *Neo-noir* trudno jest jednak uznać za zjawisko *stricte* filmowe. W związku z tym będę się posługiwać określeniem „nowy film czarny" (wymiennie z „kino *neo-noir*" lub „film *neo-noir*") w odniesieniu do tych formuł neo-noiru, które funkcjonują w kinematografii. Określenie *neo-noir* traktuję jako termin szerszy, odnoszący się do jednego z dominujących we współczesnej popkulturze nurtów estetycznych. Szczególnym problemem, z jakim musi się zmierzyć użytkownik języka polskiego, jest zastosowanie określeń *noir* i *neo-noir* w ich wariantach przymiotnikowych. W pierwszym rozdziale przywołuję refleksję Ricka Altmana dotyczącą ewolucji przymiotników używanych jako określenia (około)gatunkowe (na przykład western) w rzeczowniki. Badacz słusznie twierdzi – jak sądzę – że podobną drogę przeszło sformułowanie *noir*[8]. W języku polskim sytuacja ta rodzi komplikację w momencie, gdy pojawia się potrzeba powrotu do przymiot-

7 Za zwrócenie mojej uwagi na możliwość wykorzystania kategorii światoodczucia pragnę szczególnie podziękować Recenzentce, dr hab. Iwonie Sowińskiej.

8 Zob. R. Altman: *Gatunki filmowe*. Przeł. M. Zawadzka. Warszawa 2012, s. 153–155.

nikowego rozumienia kategorii *noir* i *neo-noir*. Pisząc niniejszą książkę, zdecydowałam się na odmienianie rzeczowników *noir* i *neo-noir* zgodnie z obowiązującymi w polszczyźnie normami (tj. „noiru", „o noirze", „z neo-noirem") oraz na stosowanie przymiotnikowych określeń „noirowy" czy „neo-noirowy" na tej samej zasadzie, na jakiej obecnie korzystamy ze sformułowań typu „westernowy". Mam nadzieję, że rozwiązanie to – nawet jeśli jest ono dość ryzykowne z językowego punktu widzenia – zostanie uznane za funkcjonalne.

Chociaż polska literatura dotycząca neo-noiru jest jeszcze stosunkowo skromna i ma charakter przyczynkarski, badacz, który próbuje przedrzeć się przez stosy anglojęzycznych opracowań tematu, naraża się na frustrację i zniecierpliwienie. Warto zatem zaznaczyć, że książki i artykuły, na które będę się tutaj powoływać, zostały wyselekcjonowane ze znacznie obszerniejszej literatury. Nie tylko jednak olbrzymia liczba opracowań może prowadzić do dezorientacji, lecz także dobór materiału audiowizualnego. Chociaż będę się powoływać przede wszystkim na przykłady filmowe, znajdą się tutaj również sporadyczne odwołania do powieści, komiksów, wideoklipów, seriali telewizyjnych oraz gier wideo. Będzie to oczywiście wybór w dużej mierze arbitralny. Nie wszystkie z przywołanych dzieł zostaną też szerzej omówione.

Już w odniesieniu do filmu *noir* nie bez ironii pytał Marc Vernet: „kto widział i przestudiował wszystkie filmy wymienione przez Silvera i Ward, Fostera Hirscha albo Roberta Ottosona?"[9]. Todd Erickson, nie sięgając nawet do wspomnianych wcześniej zasobów IMDb, mówi o około 300 inspirowanych poetyką *noir* filmach dystrybuowanych w kinach po 1971 roku oraz o ponad 400 kolejnych, zrealizowanych bezpośrednio na potrzeby telewizji czy rynku wideo[10]. Ronald Schwartz tymczasem konstruuje ponaddwudziestostronicową, zadrukowaną drobną czcionką listę nowych filmów czarnych[11]. W zetknięciu z tak olbrzymią ilością materiału badacze przyjmują rozmaite strategie, wśród których dwie wydają się skrajnie przeciwstawne: konstruowanie leksykonów (jak w przypadku wspomnianych przez Verneta Alaina Silvera i Elizabeth Ward) oraz dokonywanie radykalnej selekcji w oparciu o skonstruowane wcześniej listy cech „prawdziwego filmu *noir*" (taką optykę przyjmuje między innymi Todd Erickson). W każdym z wypadków mamy do czynienia z jednostkowymi wyborami, które wyraźnie wskazują na fakt, iż współczesne wariacje noiru stanowią w istocie olbrzymi obszar badawczy, rozlewając się po współczesnej kulturze audiowizualnej w sposób niemal niekontrolowany.

9 M. Vernet: *Film Noir on the Edge of Doom*. Trans. J. Swenson. In: *Shades of Noir*. Ed. J. Copjec. London–New York 1993, s. 2.

10 Zob. T. Erickson: *Kill Me Again: Movement Becomes Genre*. In: *Film Noir Reader*. Eds. A. Silver, J. Ursini. New York 1996, s. 323.

11 Zob. R. Schwartz: *Neo-noir. The New Film Noir Style from „Psycho" to „Collateral"*. Lanham–Toronto–Oxford 2005, s. 109–135.

W niniejszej książce będę dążyć do unikania tych skrajności. Konstruowanie leksykonów w wypadku zjawisk tak trudno definiowalnych jak nowy film czarny wydaje się zadaniem w zasadzie bezowocnym, z kolei ustalanie listy cech, jakie musi spełnić dane dzieło, by zostać nazwane neo-noirowym, niepotrzebnie ogranicza perspektywę, redukując do ścisłego centrum obszar zagadnień, które w omawianym tu zjawisku często ujawniają się z pełną siłą na jego peryferiach. Niemniej jednak, zbierając materiał do tej książki, jakiejś selekcji musiałam dokonać. Chociaż zatem w niniejszej książce pojawiać się będą odwołania do filmów niegatunkowych (na przykład do *Wkraczając w pustkę*/*Enter the Void* Gaspara Noé, 2009), niezależnych autorów (takich jak Atom Egoyan) czy zjawisk opatrywanych na ogół etykietą realizacji niszowych (machinima *The Trashmaster*, reż. Mathieu Weschler, 2010), to koncentrować się będę głównie na tekstach kultury głównego nurtu, tak zwanego mainstreamu, który rozumiem za Frédériciem Martelem jako synonim określeń „dominujący" lub „dla szerszego ogółu", pojęcie używane „na ogół do określenia mediów, programu telewizyjnego czy produktu kulturalnego mających trafić do szerokiej publiczności"[12].

Jestem przekonana, że *neo-noir* przenika obecnie całą kulturę, także w tych jej aspektach, które nie są związane z tak zwanym widzem masowym. Przykładu dostarcza chociażby Andriej Zwiagincew, reżyser filmu *Jelena* (2011), w którym odnaleźć można grę z jednym z podstawowych mitów noiru: wzorcem kobiety fatalnej. Wszak – podobnie jak w wielu realizacjach noiru i neo-noiru – mamy tu do czynienia z przeciwstawieniem dwóch postaci kobiecych. Na jednym biegunie znajduje się tytułowa bohaterka – usłużna żona zamożnego człowieka, Władimira, niezbyt atrakcyjna, troskliwa kura domowa, realizująca, jak można przypuszczać, model kobiety odkupicielki, o którym szerzej piszę w trzecim rozdziale. Jej przeciwieństwem w fabule wydaje się córka Władimira, Katia – młoda, piękna, zepsuta, przywiązana do splendoru i dobrej zabawy, mająca wszelkie zadatki ku temu, by stać się *femme fatale*. W toku akcji zarysowane między postaciami relacje ulegają jednak zupełnemu odwróceniu: kobietą (na swój sposób) fatalną okazuje się Jelena, która zabija Władimira, by przejąć po nim spadek; Katia tymczasem pozostaje niewinna, a jej miłość do ojca jawi się jako szczera. Tego typu gier z neo-noirowymi konwencjami można, rzecz jasna, odnaleźć we współczesnej kulturze bez liku. Na niektóre z nich próbuję zwrócić uwagę w ostatnim rozdziale tej książki. Nie zmienia to jednak faktu, że całe obszary zagadnień musiałam pozostawić na marginesie niniejszych rozważań. W pewnej mierze przyświecało mi w tym aspekcie założenie, że chociaż *noir* przejawiać się może zarówno w kinie (literaturze, komiksie) gatunkowym, jak i niegatunkowym, to swoją tożsamość zawdzięcza jednak temu pierwszemu. Nie będąc (jak pró-

12 Zob. F. Martel: *Mainstream*. Przeł. K. Sikorska. Warszawa 2011, s. 20.

buję dowieść w pierwszym rozdziale) gatunkami, *noir* i *neo-noir* najpełniej realizują się w powiązaniu z rozmaitymi gatunkowymi konwencjami (na przykład z kryminałem, filmem senscyjnym, horrorem, science fiction…), także tymi o charakterze hybrydowym, takimi jak thriller.

To, co z badawczej perspektywy może się okazać frustrujące, w odniesieniu do głównych tez niniejszej książki stanowi jednak zaletę. Fakt, iż obecnie w zasadzie nie da się opisać neo-noiru w całej rozciągłości jego fenomenu, stanowi przecież jeden z argumentów na rzecz intuicji nakazującej rozpatrywanie owego zjawiska raczej w kategoriach estetyki niż filmowego prądu, konwencji, a zwłaszcza gatunku. Przywoływane tutaj przykłady będą więc właśnie tylko przykładami – symptomatycznymi reprezentacjami pewnej niezwykle ekspansywnej estetyki. Chociaż część z nich zostałaby uznana przez większość badaczy za swoiste centrum kanonu neo-noiru, o przynależności innych można byłoby z pewnością długo dyskutować.

❖ ❖ ❖

Dziękuję mojemu mężowi, Przemysławowi Pieniążkowi, nie tylko za wsparcie okazywane mi na każdym z etapów powstawania tej książki, ale i za wiele cennych wskazówek i sugestii związanych z funkcjonowaniem estetyki *neo-noir* we współczesnych komiksach oraz powieściach graficznych. Dziękuję również Recenzentce, dr hab. Iwonie Sowińskiej za wszystkie uwagi i refleksje, które – jak wierzę – bardzo przyczyniły się do ulepszenia tej publikacji.



Rozdział pierwszy

Czerń bardziej czarna

Definicje i periodyzacje

Film *noir* jest jak Harley Davidson: od razu wiadomo, co to takiego.
Marc Vernet*

W rzeczy samej, wydaje się, że filmy *neo-noir* [...]
potrafią lepiej [niż klasyczne filmy czarne – przyp. M.K.P.]
ucieleśniać noirowy światopogląd.
Mark T. Conard**

---

* M. Vernet: *Film Noir on the Edge of Doom*. Trans. J. Swenson. In: *Shades of Noir*. Eds. J. Copjec. London–New York 1993, s. 1.

** M.T. Conard: *Introduction*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. M.T. Conard. Lexington 2007, s. 2.

Powiedzieć o nowym filmie czarnym, że nie istnieje jedna jego spójna definicja, to zdecydowanie za mało. Parafrazując myśl Marka Boulda[1], należy stwierdzić, że takie sformułowanie było satysfakcjonujące w odniesieniu do klasycznego filmu *noir*; w przypadku *neo-noir* wszelkie wątpliwości uległy zwielokrotnieniu. Ponieważ jedyną rzeczą w zasadzie pewną i bezdyskusyjną jest to, że nowy film czarny musi mieć jakiś związek z filmem *noir*, dziedziczy on po swoim klasycznym poprzedniku wszystkie – nierozstrzygnięte do dzisiaj – problemy definicyjne, a także swój paradoksalny status, na który zwraca uwagę James Naremore, pisząc, że zawsze łatwiej było rozpoznać film *noir*, niż zdefiniować sam termin[2]. Stosunkowo nietrudno jest podać filmowe przykłady realizacji formuły *neo-noir*: nie ma raczej wątpliwości co do tego, że reprezentują ją dzieła takie jak *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* Boba Rafelsona, *Memento* (2000) Christophera Nolana czy *Mroczne Miasto* (*Dark City*, 1998) Alexandra Proyasa. Spójna definicja zjawiska nieustannie jednak wymyka się badaczom: *neo-noir*, tak jak klasyczny film czarny[3], bywa postrzegany jako gatunek, konwencja, nurt, strategia filmowa, a także jako pojęcie z zasady niedefiniowalne.

Konstruowania definicji nie ułatwia problematyczność wspomnianych wcześniej kategorii, takich jak gatunek. Chociaż bowiem część badaczy, zwłaszcza amerykańskich i brytyjskich, skłonna jest postrzegać fenomeny filmów *noir* i *neo-noir* w kategoriach gatunku, nie oznacza to, że wszyscy ci autorzy rozumieją termin „gatunek" w ten sam czy chociaż podobny sposób. Obraz zaciemnia też wielka ekspansywność tej formuły kina, wykraczającej znacznie poza zjawiska kultury amerykańskiej, fakt, iż *neo-noir* jest absorbowany przez kinematografie bardzo egzotyczne, takie jak indyjska (*Mumbai noir*) czy hongkońska (*Hongkong noir*), wchodzi w relacje z nurtami naznaczonymi strategiami subwersyjnymi (*queer noir*), a także z mediami innymi niż kinematografia (literatura, komiks, gry wideo).

Sądzę, iż tak wielkie rozplenienie z jednej strony definicji, a z drugiej, fenomenów, z jakimi formuła nowego filmu czarnego wchodzi w rozliczne relacje, upoważnia do postawienia tezy, że w kulturze najnowszej (już nie tylko w kinie) *neo-noir* jest pewną bardzo rozwiniętą i ekspansywną estetyką. Nie oznacza to bynajmniej, że był nią zawsze i wszędzie, gdzie się pojawił. Tym, czego – jak się wydaje – brakuje w wielu definicjach tego zjawiska, jest swoiście rozumiana perspektywa historyczna, w której

1 Zob. M. Bould: *Film Noir. From Berlin to Sin City*. London 2005, s. 92.

2 Zob. J. Naremore: *More Than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkeley–Los Angeles 1998, s. 9.

3 Zob. M.T. Conard: *Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir*. In: *The Philosophy of Film Noir*. Eds. M.T. Conard, R.G. Porfirio. Lexington 2007, s. 9–22.

odpowiedź na pytanie o to, czy *neo-noir* (a być może także i sam film *noir*) należy nazwać gatunkiem/konwencją/nurtem itd., powinna zostać udzielona nie przed, a w trakcie opisu jego dziejów. Zakładanie na wstępie, iż nowy film czarny to gatunek czy estetyka, jednoznacznie przekreśla możliwość dostrzeżenia, iż jest to pojęcie w ruchu: tak jak z biegiem czasu może się zmieniać poetyka *neo-noir*, tak i status tej formuły kina może ewoluować, a na wszystkie te przemiany nakładają się kolejne, na przykład te, które zachodzą w obrębie samych gatunków i ich rozumienia.

„Gatunkowość jest kłopotliwa; gatunki mutują"[4] – podsumowują tę sytuację redaktorzy książki *Neo-noir*[5]. Być może to samo sformułowanie należałoby odnieść do opisywanego tutaj fenomenu. A jednak, jak zauważają ci sami autorzy, istnieje jakaś stała, wspólny mianownik, który sprawia, że intuicyjnie rozpoznajemy *noir* czy *neo-noir*[6]. I chociaż sformułowanie takie prowadzi do zawoalowanej parafrazy nadużywanego aforyzmu Andrew Tudora dotyczącego gatunku („Gatunek jest tym, za co wszyscy wspólnie go uważamy"[7]), to pozwala ono spojrzeć na *neo-noir* jako na ponadnarodowy, transhistoryczny, transkulturowy i intermedialny fenomen, nie tylko dający się oglądać z różnych perspektyw, lecz także przejawiający się w rozmaitych formach.

Przywołane w tym rozdziale definicje pogrupuję według najczęściej pojawiających się kategorii, a następnie skonfrontuję z kluczem historycznym. W tym celu konieczne będzie także odwołanie się do klasycznej formuły filmu czarnego, bowiem to jej przemiany w zasadniczy sposób zadecydowały o współczesnym niejednoznacznym postrzeganiu zjawisk z zakresu nowego filmu czarnego i jego pozafilmowych wpływów.

Odcienie czerni: definiowanie filmu *noir*

W ciągu sześciu dekad krytycznych i akademickich rozważań nad filmem *noir* pojawił się szereg definicyjnych propozycji, które można obecnie pogrupować w kilka klas, przy czym dwie pierwsze z wymienionych niżej tez powracają w opracowaniach najczęściej:

1. Film *noir* **nie jest** gatunkiem, lecz tendencją/nurtem/konwencją/stylem/nastrojem/tonalnością lub cyklem/serią filmów.

---

4 M. Bould, K. Glitre, G. Tuck: *Parallax Views: An Introduction*. In: *Neo-noir*. Eds. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck. London 2009, s. 2.

5 Szczegółowego przeglądu stanowisk dotyczących współczesnych koncepcji gatunku filmowego dokonuje Rick Altman w książce *Gatunki filmowe*, przedstawiając dziesięć głównych tez, najczęściej pojawiających się w refleksji na temat tego zjawiska. Zob. R. Altman: *Gatunki filmowe*. Przeł. M. Zawadzka. Warszawa 2012, s. 49–92 .

6 M. Bould, K. Glitre, G. Tuck: *Parallax Views*…, s. 2–3.

7 Zob. A. Tudor: *Metoda krytyczna: gatunki i autorzy*. Przeł. J. Mach. „Kino" 1976, nr 3, s. 31.

2. Film *noir* **jest** gatunkiem.
3. Film *noir* początkowo nie był gatunkiem, jednak stał się nim na drodze ewolucji wpisanych weń konwencji.
4. Film *noir* należy rozpatrywać jako okres w historii kina amerykańskiego.
5. Film *noir* to konstrukcja krytyczna, wyłaniająca się z dyskursu teoretycznego, a nie z filmowej praktyki.

Do tych podstawowych ujęć należałoby dopisać najnowsze koncepcje, próbujące objąć również i fenomen *neo-noir*:

6. *Noir* i *neo-noir* **nie są** gatunkami, lecz tendencjami/nurtami/konwencjami/stylami/nastrojami/tonalnościami lub cyklami/seriami filmów.
7. *Noir* i *neo-noir* **są** gatunkami (lub wariantami tego samego gatunku).
8. *Neo-noir* jest gatunkowym przedłużeniem niebędącego gatunkiem filmu *noir*.
9. *Noir* i *neo-noir* należy rozpatrywać jako okresy w historii kina.

Nic dziwnego, że rozpoczynając przegląd najważniejszych stanowisk dotyczących definicji kina czarnego, Mark T. Conard odwołuje się do koncepcji ujmujących to zjawisko w kategoriach gatunku – wszak to właśnie definicja dotycząca gatunkowości tej formuły kina na długo zdominowała narosłe wokół niej teoretyczne dyskursy[8]. Chronologicznie rzecz ujmując, nie jest to jednak podejście właściwe. Postrzeganie filmu *noir* jako gatunku stanowi pomysł stosunkowo nowy. Kiedy powstawały pierwsze arcydzieła klasycznego kina czarnego – *Sokół maltański* (*The Maltese Falcon*, 1941) czy *Podwójne ubezpieczenie* (*Double Indemnity*, 1944) – raczej nie uważano ich za reprezentantów nowego gatunku. Douglas Keesey pisze, że twórcy tych filmów, posiadając wiedzę na temat pewnych konwencji, nie traktowali swoich dzieł jako realizacji jednej i tej samej formuły, kina *noir*[9]. Chociaż nie wszyscy badacze zgadzają się z tą opinią, twierdząc, że świadomość tworzenia nowego zjawiska w obszarze kinematografii od początku towarzyszyła operującym nim twórcom[10], nie sposób nie zauważyć, że klasyczne filmy czarne, pod względem przynależności gatunkowej, były określane za pomocą różnych terminów, takich jak *crime stories*, *suspense*

8 Zob. M.T. Conard: *Nietzsche and the Meaning*…, s. 9–22.

9 Zob. D. Keesey: *Neo-noir. Contemporary Film Noir from „Chinatown" to „The Dark Knight"*. Harpenden 2010, s. 10. Zdaniem Todda Ericksona, pełna świadomość konwencji, a zatem i realizowania filmów według wspólnej, wyznaczonej przez system odpowiednich kodów wizualnych i tematycznych formuły, wykrystalizowała się dopiero pod koniec klasycznej fazy filmu czarnego, czyli w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Zob. T. Erickson: *Kill Me Again: Movement Becomes Genre*. In: *Film Noir Reader*. Eds. A. Silver, J. Ursini. New York 1996, s. 310.

10 Alain Silver twierdzi na przykład, że – chociaż nazwa *film noir* nie była jeszcze rozpowszechniona – analiza klasycznych filmów czarnych dowodzi dobitnie, że ich twórcy musieli mieć świadomość tworzenia nowego stylu czy też partycypowania w rodzącym się filmowym nurcie, stopniowo konstytuującym swoją ikonografię. Zob. Idem: *Introduction: Neo-noir*. In: *Film Noir. The Encyclopedia*. Eds. A. Silver, E. Ward, J. Ursini, R. Porfirio. New York–London 2010, s. 349–350.

pictures, thrillery psychologiczne czy melodramaty[11]. Nazwa *film noir* jeszcze wówczas nie funkcjonowała, a nawet wtedy, gdy już się pojawiła i stopniowo zaczęła utrwalać w dyskursach krytycznym i akademickim, teoriom, za których pomocą próbowano opisać funkcjonowanie filmów *noir*, zdecydowanie bliżej było do perspektywy „to nie jest gatunek" niż do stanowiska „to jest gatunek".

Zwyczajowo za początek kina czarnego uznaje się premierę *Sokoła maltańskiego* Johna Hustona z 1941 roku, chociaż niektórzy badacze wskazują już na *Obywatela Kane'a* (*Citizen Kane*, 1940) Orsona Wellesa jako wczesnego przedstawiciela nurtu[12]. Trzecia z kolei ekranizacja powieści Dashiella Hammetta różniła się między innymi tym od dwóch poprzednich, zrealizowanych również w wytwórni Warner Bros., że stanowiła próbę radykalnego przeniesienia na ekran nastroju i typu narracji charakterystycznego dla *hard-boiled literature*. Zgodnie z anegdotą, efekt ten został osiągnięty w wyniku przypadku, kiedy to w ręce Jacka Warnera wpadł rzekomy scenariusz, a w gruncie rzeczy zaledwie filmowy zarys powieści, obejmujący podział utworu na sceny, którego przygotowanie



Fot. 3. Narodziny filmu *noir*: Mary Astor, Peter Lorre i Humphrey Bogart w filmie Johna Hustona *Sokół maltański*

11 Zob. D. Keesey: *Neo-noir*…, s. 10.

12 Czyni tak między innymi Ronald Schwartz. Zob. Idem: *Neo-noir. The New Film Noir Style from „Psycho" to „Collateral"*. Lanham–Toronto–Oxford 2005, s. IX.

Huston zlecił sekretarce[13]. Mimo powszechnego funkcjonowania tej symbolicznej daty, uchwycenie początku fenomenu filmu czarnego nie jest jednak kwestią prostą.

James Naremore, dla którego *noir* to raczej pewna idea niż zjawisko historyczne lub gatunkowe, jeden z podrozdziałów swojej książki, zatytułowany *Noir is Born*, opatruje datami 1946–1959[14], wskazując przede wszystkim na francuskie korzenie terminu i na jego ponadnarodowy wydźwięk. Co prawda Andrew Spicer zwraca uwagę na to, że jeszcze w latach czterdziestych nie tylko francuscy krytycy pokroju Nino Franka (uznawanego, obok Jean-Pierre'a Chartiera, za pierwszego autora, który w 1946 roku świadomie użył sformułowania *film noir*), lecz także amerykańscy zauważyli formowanie się nowej tendencji w obrębie Hollywoodu[15], zwyczajowo jednak palmę pierwszeństwa w definiowaniu kina czarnego przyznaje się właśnie Francuzom. Warto przy tym wspomnieć, że – nawiązując do prac Charlesa O'Briena i Jamesa Naremore'a – Rick Altman wskazuje na fakt, że wprowadzenie sformułowania *film noir* do języka krytyki filmowej dokonało się znacznie wcześniej, niż się zwykle uważa. Już w latach trzydziestych określano wybrane dzieła realizmu poetyckiego za pomocą sformułowania *noir*, a więc Frank i Chartier „przenieśli jedynie na grunt kina amerykańskiego pewną przedwojenną tradycję identyfikowania niektórych francuskich filmów z powieściami należącymi do »Série noire« Gallimarda – cyklu wyjątkowo ponurych historii z gatunku *roman policier* (powieści detektywistycznej)"[16].

Film *noir* zaczęto rozpatrywać jako osobny fenomen w latach pięćdziesiątych we Francji, na co miała wpływ publikacja z 1955 roku autorstwa Raymonda Borde'a i Étienne'a Chaumetona *Panorama amerykańskiego filmu czarnego*. Jej autorzy dostrzegli wspólny mianownik niektórych filmów realizowanych w Hollywood od lat czterdziestych, zwłaszcza ich związki z tzw. *hard-boiled litrerature*, kryminałami Raymonda Chandlera, Jamesa M. Caina czy Dashiella Hammetta, które we Francji były publikowane w ramach wspomnianej „Série noire"[17]. Wiele wskazuje na to, że eksponując właśnie termin *noir*, francuscy krytycy postrzegali pewną

13 O historii powstania *Sokoła maltańskiego* Hustona oraz wcześniejszych adaptacji powieści Hammetta zob. J. Toeplitz: *Opowieść o „Sokole maltańskim"*. „Iluzjon" 1992, nr 1, s. 30–34.

14 Zob. J. Naremore: *More Than Night*…, s. 11. Na ciekawe zależności między amerykańskim kinem czarnym a francuskim realizmem poetyckim oraz włoskim neorealizmem zwraca uwagę Rafał Syska, sugerując dodatkowo, że w historii filmu przecenia się wpływ ekspresjonizmu niemieckiego na formowanie się estetyki filmu *noir*. Zob. R. Syska: *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*, s. 30–36.

15 W swojej książce Spicer cytuje między innymi artykuły publikowane na łamach amerykańskiej prasy już w 1945 roku. Zob. A. Spicer: *Film Noir*. Harlow 2002, s. 1–2.

16 R. Altman: *Gatunki filmowe*…, s. 153.

17 Zob. ibidem, s. 2; D. Keesey: *Neo-noir*…, s. 10.

więź między kinem hollywoodzkim a swoim rodzimym kinem realizmu poetyckiego[18].

Do lat sześćdziesiątych, kiedy to termin *film noir* został rozpowszechniony przez anglosaskich badaczy i krytyków, a nawet do końca lat siedemdziesiątych, gdy rozgorzała najbardziej zacięta dyskusja na temat specyfiki filmu *noir* (dodatkowo motywowana, jak się zdaje, potrzebą opisu rodzącej się wówczas estetyki *neo-noir*), nie postrzegano raczej tego zjawiska w kategoriach gatunku. Mówiono wówczas o serii lub cyklu filmów (Borde, Chaumeton[19]), tonalności (Raymond Durgnat[20]), amalgamacie wykorzystującym tradycję innych gatunków (John Whitney), nastroju lub stylu (Paul Schrader[21])[22]. Chętnie formułowano listy cech, w większości do dzisiaj aktualnych, umożliwiających rozpoznanie filmów czarnych oraz zestawienia dzieł spełniających te kryteria (Schrader, Place i Peterson)[23]. Tropiono również korzenie filmu *noir*, zarówno literackie (*hard-boiled literature*), jak i filmowe (niemiecki ekspresjonizm filmowy, francuski realizm poetycki, amerykańskie klasyczne kino gangsterskie)[24] oraz filozoficzne (egzystencjalizm)[25]. Formułowano pierwsze periodyzacje zjawiska i uważnie śledzono społeczno-historyczne konteksty, w jakich rodziło i rozwijało się to kino (II wojna światowa, późniejsze „polowania na czarownice", napięcia w obrębie tradycyjnego postrzegania płci, spowodowane niecodzienną sytuacją wojenną, kiedy to pod nieobecność walczących na frontach mężczyzn kobiety przejmowały wiele funkcji tradycyjnie uznawanych za męskie). Wreszcie, zastanawiano się nad kresem i wyczerpaniem klasycznej formuły kina czarnego, które to zjawiska – zdaniem większości badaczy – miały miejsce około 1958 roku (jeśli *Sokół*

18 Zob. R. Borde, É. Chaumeton: *Towards a Definition of Film Noir*. Trans. A. Silver. In: *Film Noir Reader*…, s. 17–25. J. Naremore: *More Than Night*…, s. 11–15.

19 Zob. R. Borde, É. Chaumeton: *Towards a Definition*…, s. 17.

20 Zob. R. Durgnat: *Paint It Black: The Family Tree of the Film Noir*. In: *Film Noir Reader*…, s. 37–39.

21 Zob. P. Schrader: *Notes on Film Noir*. In: *Film Noir Reader*…, s. 53. Por. Idem: *Uwagi o filmie noir*. Przeł. K. Bobowski. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*, s. 70.

22 Koncepcje, za pomocą których próbowano w latach siedemdziesiątych opisywać fenomen *noir*, wymienia Rafał Syska w artykule *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*…, s. 24–25. O ewolucji pojęcia w zakresie krytyki francuskiej i anglosaskiej pisze szerzej także James Naremore (*More Than Night*…, s. 15–27).

23 Zob. P. Schrader: *Uwagi o filmie noir*…, s. 74–76; J. Place, L. Peterson: *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: *Film Noir Reader*…, s. 65–76.

24 Zob. R. Durgnat: *Paint it Black*…, s. 37–39; P. Schrader: *Notes on Film Noir*…, s. 54–56.

25 Znawca zjawiska, Robert G. Porfirio stwierdza, że choć kino czarne i egzystencjalizm mają ze sobą wiele wspólnego, trudno udowodnić, że wspomniany nurt filozoficzny bezpośrednio oddziaływał na kino hollywoodzkie, zwłaszcza w pierwszej fazie formowania się filmu *noir*. Zob. R.G. Porfirio: *Motywy egzystencjalne w hollywoodzkim „czarnym filmie"*. Przeł. P. Kamiński. „Dialog" 1977, nr 5, s. 143.

maltański był pierwszym filmem *noir*, to ostatnim był *Dotyk zła*/*Touch of Evil* Orsona Wellesa z tego właśnie roku) i związane były w jakiś sposób z prezydenturą Dwighta Eisenhowera, tymi – jak pisze Rafał Syska – „optymistycznymi, różowymi czasami", w których „Stany Zjednoczone wkroczyły w epokę gospodarczej *prosperity*, Amerykanie odkryli uroki konsumpcjonizmu, […] a w Hollywood, wykorzystując kolorową taśmę i szeroki ekran, skoncentrowano się na konserwatywnych gatunkach: filmie religijnym, kostiumowym, westernie, musicalu i kinie wojennym"[26].

Dopiero zatem w latach siedemdziesiątych zaczęły się formować podstawy do rozumienia tego fenomenu w kategoriach gatunku, na co zwraca uwagę Rafał Syska, pisząc, iż film czarny od tej chwili „(aż po współczesność) incydentalnie pojawiał się w hollywoodzkich stylizacjach detektywistycznych (w tak zwanej kolorowej serii kina czarnego). I dopiero od tego czasu film *noir* mógł być traktowany jako w miarę osobny i transhistoryczny podgatunek kina sensacyjnego (choć wciąż żywiący się wzorcami fabularnymi zaczerpniętymi z filmu policyjnego, kryminału lub gangsterskiego). Wcześniej, w latach czterdziestych, stanowił raczej ów szczególny ton, nastrój i klimat, który oddziaływał na dużą część […] powstających w Hollywood filmów"[27].

Co takiego stało się w latach siedemdziesiątych, że film *noir* mógł być postrzegany jako gatunek, co więcej, że postrzeganie to rozpoczęło cały szereg redefinicji i trwających do dzisiaj dyskusji dotyczących statusu kina czarnego[28]? Syska odpowiada po części na to pytanie, pisząc o „hollywoodzkich stylizacjach detektywistycznych". Określenie „stylizacja" zakłada pewien poziom samoświadomości: powstające w latach siedemdziesiątych filmy detektywistyczne, takie jak *Chinatown* (1974) Romana Polańskiego, celowo i świadomie nawiązywały do klasycznego kina czarnego. Równocześnie jednak nie sposób nie zauważyć, że to właśnie od premiery tego typu dzieł niektórzy badacze, między innymi Andrew Spicer, datują kino *neo-noir*. Okazuje się zatem, że koncepcja gatunkowości filmu *noir* nabrała mocy dopiero w momencie formowania się nowej tendencji.

Od końca lat siedemdziesiątych określenie „gatunek" stale powraca w dyskursach dotyczących filmu *noir*, nie zawsze jednak w tym samym lub choćby podobnym do innych rozumieniu, nie wspominając już o kon-

26 R. Syska: *Panorama kontekstów*…, s. 48–49.

27 Ibidem, s. 26.

28 Polskim świadectwem tego stopniowego wkradania się dyskursu genologicznego do rozważań o kinie czarnym jest książka Janusza Skwary *Świat czarnego filmu*, w której autor – nie wdając się w dyskusje teoretyczne – omawia cały szereg filmów, jego zdaniem, „czarnych", powstałych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, przy założeniu, że reprezentują one pewien gatunek (Skwara posługuje się głównie terminem „czarny kryminał"), wywodzący się z kina gangsterskiego (autor książki jest zwolennikiem tezy, iż kino czarne narodziło się jeszcze w latach trzydziestych). Zob. J. Skwara: *Świat czarnego filmu*. Warszawa 1977, zwł. s. 99 i nast.

tekstach. Nie jest też ono bynajmniej powszechnie akceptowane, a próby zdefiniowania filmu *noir* „na nowo" ciągle mają miejsce, o czym może świadczyć między innymi teza Alaina Silvera, proponującego uznanie kina czarnego za nurt w takim rozumieniu, jakie zwykle towarzyszy zjawiskom pokroju niemieckiego ekspresjonizmu filmowego, neorealizmu czy Nowej Fali[29].

Jeden z największych zwolenników tezy o gatunkowości noiru, James Damico, w 1978 roku postulował rozpatrywanie klasycznego filmu czarnego jako gatunku w odniesieniu do wywiedzionej z literaturoznawstwa koncepcji Northropa Frye'a, dając wyraz przekonaniu, że „**w tej chwili** [podkreśl. – M.K.P.] będzie to nie tylko najbardziej logiczny, ale i najbardziej […] efektywny sposób na badanie filmu *noir*"[30]. Nietrudno zgadnąć, o jaką szczególną chwilę chodzi. Wszak dyskusje o gatunkowości filmu czarnego nakładają się w czasie z postępującym już od lat sześćdziesiątych pokontestacyjnym rozkładem klasycznego kina gatunków, z przeobrażeniami, jakim podlegają kolejne „twarde" formuły (na przykład western) i z teoretycznymi, dokonywanymi w duchu czy to krytyki ideologicznej, czy to feminizmu, redefinicjami zjawisk dotychczasowego kina. Natychmiast także pojawia się dodatkowa wątpliwość: jeśli już rozpatrywać film *noir* jako gatunek, to czy należy zaliczać do niego realizacje takie jak *Chinatown*, świadomie wykorzystujące sztafaż klasycznej formuły kina?

Andrew Spicer słusznie uznaje narodziny nowego kina czarnego za fundamentalną zmianę w rozumieniu fenomenu *noir*[31]. Podobną opinię wyraża Todd Erickson, według którego dopiero wytworzenie się specyficznej sytuacji – nagromadzenia odpowiedniej ilości danych oraz zaistnienia całej grupy dzieł jawnie inspirujących się klasycznym czarnym filmem – umożliwiło pełny wgląd w specyfikę tej formuły kina[32]. Co jednak szczególne, wspomniana sytuacja, zdaniem autora, umożliwiła rozpoznanie filmu *noir* jako zjawiska nie tyle jednorazowo ustalonego raz na zawsze, ile pozostającego w ruchu: to, co w latach czterdziestych funkcjonowało jako pewien prąd, nie zaś autonomiczny gatunek (choć pod koniec lat pięćdziesiątych zaczynało przejawiać cechy gatunku), w latach osiemdziesiątych objawiło się jako w pełni ukształtowany, samoświadomy gatunek wyrastający z wcześniejszego klasycznego nurtu[33]. Tym samym Erickson formułuje tezę, jakoby *neo-noir* stanowił gatunkowe przedłuże-

29 Argumentem na rzecz tej tezy ma być, zdaniem autora, fakt, że – podobnie jak neorealiści czy twórcy francuskiej Nowej Fali – filmowcy tworzący kino czarne promowali podobny styl realizacji dzieł oraz (w pewnej mierze) mieli podobne poglądy polityczne czy też estetyczne. Zob. A. Silver: *Introduction: The Classic Period*. In: *Film Noir. The Encyclopedia*…, s. 18.

30 J. Damico: *Film Noir: A Modest Proposal*. In: *Film Noir Reader*…, s. 101.

31 Zob. A. Spicer: *Film Noir*…, s. 25.

32 Zob. T. Erickson: *Kill Me Again*…, s. 308.

33 Zob. ibidem.

nie niebędącego gatunkiem (choć oddziałującego na klasyczne gatunki) filmu *noir*, przy czym owemu przeobrażeniu się nurtu w gatunek, zdaniem autora, miały sprzyjać zwłaszcza trzy czynniki: techniczne udoskonalenia sprzętu służącego do realizacji filmów w kolorze, szerzenie się przestępczości i związana z tym społeczna fascynacja sensacyjnymi historiami kryminalnymi, a przede wszystkim zdecydowana noirowa wrażliwość współczesnych twórców filmowych[34].

Wszystko to zdaje się potwierdzać intuicję Jamesa Naremore'a, który sugeruje, iż stosunkowo nietypowa historia idei filmu *noir* może prowadzić do stwierdzenia, iż „*noir* jest prawie całkowicie tworem kultury postmodernistycznej – spóźnioną lekturą klasycznego Hollywoodu spopularyzowaną przez kinofili z kręgu Nowej Fali francuskiej, przystosowaną przez krytyków, akademików i filmowców, a następnie przetworzoną w procesie recyklingu w telewizji"[35]. Znacznie bardziej radykalne, choć zbliżone w wymowie do powyższego sformułowania, jest twierdzenie Marca Verneta, sugerującego, iż film *noir* jest zjawiskiem, które „nie należy do historii kina; należy ono – jako pojęcie – do historii filmowej krytyki […]. Film *noir* jest pomysłem zbieracza, który w tej chwili można odnaleźć jedynie na kartach książek"[36]. Propozycja uznania filmu czarnego za twór krytycznego (na dodatek ściśle europejskiego) dyskursu, chociaż wydaje się w pewnej mierze umotywowana (słusznie chyba zauważa Vernet, że niemal każdy z badaczy skłonny jest upatrywać esencji filmu *noir* w nieco innych cechach[37]), została poddana wieloaspektowej krytyce między innymi przez Alaina Silvera, twierdzącego, że o rzeczywistym (a nie tylko dyskursywnym) istnieniu kina czarnego świadczy cała grupa filmów powstałych w klasycznym okresie amerykańskiego (a nie europejskiego) kina[38].

Tropem budzącym skojarzenia z wymienionymi wyżej koncepcjami zdaje się podążać Andrew Spicer, który we wstępie do jednej ze swoich książek stwierdza: „Film *noir* jest […] retrospektywną […], nieprecyzyjną, ale potrzebną kategorią kulturową, która pozwala uchwycić sens pewnego złożonego fenomenu"[39]. Jeśli koncepcję gatunkową można uznać za stosunkowo wąskie postrzeganie filmu *noir*, to podejście Spicera[40] należy określić jako stanowisko całkowicie jej przeciwstawne. Kino czarne w ujęciu badacza jest bowiem zjawiskiem zdecydowanie wykraczającym poza obszar samego kina, będąc „kategorią kulturową", służącą opisowi „fenomenu", na jaki składa się wiele elementów: określone tendencje w obrębie

34 Zob. ibidem, s. 314–323.
35 J. Naremore: *More Than Night*…, s. 10.
36 M. Vernet: *Film Noir on the Edge of Doom*…, s. 26.
37 Zob. ibidem, s. 2.
38 Zob. A. Silver: *Introduction*. In: *Film Noir Reader*…, s. 4–10.
39 A. Spicer: *Film Noir*…, s. VII. Por. J. Naremore: *More Than Night*…, s. 2–6.
40 Zob. J. Naremore: *More Than Night*…, s. 2–6.

kina hollywoodzkiego końca pierwszej połowy XX wieku (w tym kwestia artystycznego dorobku europejskich emigrantów), niemieckie (ekspresjonizm, kino weimarskie) i francuskie (realizm poetycki) wpływy estetyczne, poczytność *hard-boiled literature*, popularyzacja psychoanalizy w wersji freudowskiej, moda na egzystencjalizm, skomplikowana sytuacja polityczna (II wojna światowa, era mccarthyzmu)[41]. Akcentując fakt, że kino czarne to pewna dyskursywna konstrukcja krytyczna, na dodatek retrospektywna, czyli opisująca to, co minione, a także podlegająca ewolucji, Spicer zbliża się poniekąd do Verneta, nie mitologizuje jednak w tak wysokim stopniu europejskiego wkładu w konstytuowanie się tego zjawiska. Zdaniem autora, to nie kino stworzyło film *noir*, lecz krytycy i akademicy próbujący opisać pewien istotny fenomen i niemogący dojść do ostatecznego porozumienia w kwestii tego, jak kategoria ta powinna funkcjonować.

Jak zauważa Rafał Syska, za koncepcją klasycznego kina *noir* jako gatunku przemawia szereg elementów: wyraziste atrybuty gatunkowe, zwłaszcza ikonografia, w miarę odrębny światopogląd charakterystyczny dla wpisujących się w tę formułę filmów, konwencjonalizacja wątków, zachowań i wyglądu bohaterów oraz systematyzacja wzorców narracyjno-dramaturgicznych[42]. Z podobnymi koncepcjami jeszcze w latach siedemdziesiątych polemizował Robert G. Porfirio, stwierdzając między innymi, że: „»czarny film« zachodzi na wiele innych tradycyjnych gatunków […], a to oznacza, że musimy niejako utworzyć nowy gatunek, używając już istniejących, rozproszonych elementów"[43]. Podobne stanowisko prezentuje Alicja Helman, pisząc w *Filmie gangsterskim*: „Wpływy czarnego kina były nader rozległe i objęły cały rejestr gatunków filmowych: od dramatu społecznego do kostiumowego melodramatu. Wpisując się w ten nurt, kino gangsterskie stanowi tylko jego cząstkę"[44].

We współczesnych badaniach – jak się wydaje, głównie pod wpływem reinterpretacji samego pojęcia gatunku – krytykowane są z kolei tezy pokrewne tej sformułowanej przez Porfirio; autorzy nowszych opracowań chętnie bowiem powołują się na fakt, iż przekonanie o czystości jakichkolwiek gatunków jest w gruncie rzeczy iluzoryczne[45]. Argument ten nabiera znaczenia zwłaszcza w kontekście nowego filmu czarnego, rodzącego się i funkcjonującego w sytuacji postępującej hybrydyzacji wszelkich gatunków i innych zjawisk z zakresu sztuki postmodernistycznej. Mimo to przekonanie, że o kinie czarnym jako o gatunku można mówić dopiero po zakończeniu klasycznej fazy tego fenomenu, przebija (nieświadomie)

41 Zob. A. Spicer: *Film Noir*…, s. 1–24.

42 Zob. R. Syska: *Panorama kontekstów*…, s. 24.

43 R.G. Porfirio: *Motywy egzystencjalne*…, s. 141.

44 A. Helman: *Film gangsterski*. Warszawa 1990, s. 68.

45 Zob. J. Naremore: *More Than Night*…, s. 5–6; M. Bould, K. Glitre, G. Tuck: *Parallax Views*…, s. 3.

także z teorii największych zwolenników gatunkowej koncepcji filmu *noir*, na przykład Fostera Hirscha, który zauważa, że to właśnie filmy realizowane po 1958 roku (*after noir*) stanowią najmocniejszy argument na rzecz tezy o gatunkowości kina czarnego, świadcząc o trwałości pewnej poetyki, typów postaci, schematów fabularnych i innych[46]. Do podobnych wniosków prowadzić może refleksja Ricka Altmana, wspominającego o stopniowym przeformułowaniu znaczenia i stosowania słowa *noir*: to, co początkowo funkcjonowało jako przymiotnik[47], z biegiem czasu zaczęło służyć jako rzeczownik, a zmiana ta sygnalizowała pojawienie się nowej świadomości – rozpatrywania fenomenu filmu czarnego jako gatunku właśnie.

Teoria kina czarnego jako gatunku jest, oczywiście, tylko jedną z możliwości, wymagającą dodatkowo, jak się wydaje, dość mocnych redefinicji samego pojęcia gatunku. Dokonujący rekapitulacji najważniejszych teoretycznych stanowisk związanych z koncepcją gatunku Altman słusznie podkreśla:

> gatunki wydają mi się obecnie nie tylko dyskursywne, ale wręcz [...] wielodyskursywne. Gatunek nie opiera się na pojedynczym, nadrzędnym języku [...], właściwa jest mu raczej wielokodowość. Oznacza to, że każdy gatunek jest jednocześnie określany przez wiele kodów odpowiadających wielu grupom, które pomagają go definiować, a tym samym w pewnym sensie „przemawiają" tym gatunkiem[48].

Sytuacja taka z jednej strony nie wyklucza definiowania filmu *noir* jako gatunku, równocześnie jednak na samym wstępie czyni teorię o jego gatunkowości podatną na krytykę. Większość badaczy zdaje się mimo wszystko podzielać przeczucie, że fenomen filmu czarnego rozpościera się ponad gatunkami – czy to rozumianymi klasycznie, czy zgoła inaczej – a jego wpływ trudno ograniczyć do pewnych modyfikacji w obrębie poetyki filmu gangsterskiego czy kryminalnego.

W świetle rozmaitych definicji znaczenia nabiera również problem usytuowania zjawisk określanych jako *neo-noir* w stosunku do klasycznego filmu czarnego. Autorzy zgodni są co do tego, że nowy film czarny stanowi nawiązanie do klasycznego *noir*, jednakże kwestia tego, czy nawiązanie to jest tylko początkiem formowania się nowej tendencji, czy też zamyka się w obszarze mniej lub bardziej (od)twórczych kontynuacji poetyki kina czarnego, pozostaje niejasna. Czytając prace badaczy optujących za gatunkową koncepcją filmu *noir*, można czasem odnieść wrażenie, że nie są oni pewni, czy powinni mówić o filmach *noir* i *neo-noir* jako odrębnych gatunkach, czy też raczej o jednym i tym samym gatunku w różnych jego

46 Zob. F. Hirsch: *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-noir*. New York 1999, s. 4.
47 Zob. R. Altman: *Gatunki filmowe*..., s. 153–155.
48 Ibidem, s. 472.

formułach czy podgatunkach. Douglas Keesey na przykład zdaje się rozdzielać te zjawiska, dając wyraz świadomości, że tak samo jak film *noir*, tak i *neo-noir* funkcjonuje w wielu różnych wariantach[49]. Z kolei Foster Hirsch jest zwolennikiem tezy o „długim przebiegu gatunku": w tym przypadku *neo-noir* jest rozpatrywany jako kolejna forma tego samego, lecz ciągle ewoluującego, przepracowującego własne konstrukcje gatunku[50].

Zmienność stylów *noir*: periodyzacja zamiast definicji

Wśród badaczy zajmujących się filmem *noir* i *neo-noir* dosyć liczna wydaje się grupa autorów zwracających uwagę na to, że – jakkolwiek mocne nie byłyby dążenia do jednoznacznego zdefiniowania tych zjawisk – obie kategorie są i pozostaną pojęciami opalizującymi, możliwymi do oglądania z różnych perspektyw, wielodyskursywnymi i definiowalnymi na liczne sposoby. Jako jeden z pierwszych wyraz takiej intuicji dał Paul Schrader w swoim klasycznym artykule z 1972 roku *Uwagi o filmie noir*, gdzie – pisząc o tym zjawisku w kategoriach tonu i stylu – dodawał natychmiast: „Film *noir* to także specyficzny okres historii filmu, jak niemiecki ekspresjonizm czy francuska Nowa Fala"[51]. Pierwsze z ujęć pozwoliło autorowi na wyodrębnienie kluczowych cech tematycznych i stylistycznych nurtu; drugie z kolei umożliwiło poklasyfikowanie osiągnięć klasycznego filmu *noir* poprzez wyodrębnienie trzech głównych jego faz: okresu wojny (1941–1946), powojennej fazy realistycznej (1945–1949) oraz fazy ostatniej – okresu psychotycznej akcji i samobójczego impulsu (1949–1953). Dzieła powstałe po 1953 roku, nawet te wybitne, takie jak *Śmiertelny pocałunek* (*Kiss Me Deadly*, 1955) Roberta Aldricha czy *Dotyk zła* Orsona Wellesa, Schrader nazwał „szacownymi maruderami"[52].

W kolejnych dziesięcioleciach przekonanie, że pełne zrozumienie fenomenu *noir* wymaga uwzględnienia czynnika periodyzacyjnego[53], stało się w zasadzie powszechne. Niektóre ze stanowisk – na przykład wspomniana

49 Zob. D. Keesey: *Neo-noir*…, s. 9–12.

50 Zob. F. Hirsch: *Detours and Lost Highways*…, s. 6.

51 P. Schrader: *Uwagi o filmie noir*…, s. 70.

52 Zob. ibidem, s. 76–79.

53 Przywoływane w tym rozdziale propozycje periodyzacji zjawisk z zakresu filmu *noir* i *neo-noir* stanowią tylko wybrane przykłady. Literatura przedmiotu dostarcza całego szeregu rozmaitych wariantów. Ze znacznie uproszczoną wersją periodyzacji filmu *noir* można spotkać się na przykład w drugim tomie *Historii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski, gdzie ostatni z wymienionych autorów wspomina o dwóch fazach rozkwitu klasycznego *noir*, przypadających na lata 1940–1942 oraz 1944–1947, przedzielonych fazą zaniku tej formuły kina (kiedy to w Hollywood dominowały filmy wojenne), a zakończonych okresem ewolucji ku estetyce filmowego realizmu (1947–1958). Zob. R. Syska: *Dekada cienia. Amerykańskie kino lat czterdziestych*. W: *Historia kina*. T. 2: *Kino klasyczne*. Red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska. Kraków 2011, s. 459.

już teoria Todda Ericksona – wręcz opierają się na przekonaniu, że film czarny jest definiowalny jedynie poprzez aspekt czasowy. Wydaje się przy tym, iż taką świadomość przejawiają częściej badacze zajmujący się nie tylko klasycznym okresem filmu *noir*, ale i zjawiskami z zakresu *neo-noir*.

Jedna z najbardziej rozpowszechnionych definicji głosi, że *neo-noir*, ów „syn noiru"[54], narodził się w 1981 roku, wraz z premierami filmów *Żar ciała* Lawrence'a Kasdana oraz *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* Boba Rafelsona. Przy takim ujęciu kłopotliwe okazuje się zaklasyfikowanie dzieł takich jak *Chinatown* Romana Polańskiego czy *Zbieg z Alcatraz* (*Point Blank*, 1967) Johna Boormana, które ewidentnie stanowią hołd złożony klasycznej formule kina czarnego, powstały jednak zbyt późno, by uznać je za przynależne do tejże formuły. Badacze zajmujący się fenomenem *noir* zauważają, że pomiędzy 1958 a 1981 rokiem zjawiska tego typu, choć nie tak intensywne jak klasyczne kino czarne, bynajmniej nie znikają – tematy i elementy poetyki noiru nieustannie krążą, zarówno w kinie, jak i w telewizji[55]. Klasyfikacyjna problematyczność dzieł powstałych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych skłania niektórych autorów do formułowania roboczych, szerokich definicji, zgodnie z którymi „termin *neo-noir* opisuje każdy powstały po okresie klasycznym film, który charakteryzuje się zawartością noirowych tematów i noirową wrażliwością"[56]. Z kolei inni badacze na określenie filmów utrzymanych w klimacie kina czarnego, ale powstałych w latach 1960–1980, używają czasem terminów *post-noir*, *postclassic noir*, *nouveau noir*, *after noir*, *retro-noir*[57].

Szczególnie rozpowszechniona wydaje się ostatnia z wymienionych nazw. Najczęściej określenie *retro-noir* rezerwuje się dla dzieł zrealizowanych po zamknięciu klasycznej fazy kina *noir*, których fabuła osadzana jest w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, podczas gdy kategorię *neo-noir* odnosi się do filmów, których akcja rozgrywa się współcześnie[58]. Autorzy *Film Noir. The Encyclopedia* sugerują dodatkowo istotną ideologiczną odmienność filmów *retro-noir* od „właściwego" *neo-noir*, stwierdzając, że pierwsze z nich: „wyglądają […], lecz nie funkcjonują jak

54 Zob. A. Silver: *Son of Noir. Neo-Film Noir and the Neo-B Picture*. In: *Film Noir Reader*…, s. 331.

55 Oczywiście kwestia skali tego zjawiska również jest dyskusyjna. W skrajnej wersji za filmy *noir* uznaje się takie dzieła jak *Psychoza* (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka czy *Brudny Harry* (*Dirty Harry*, 1971) Dona Siegela. Zob. R. Schwartz: *Neo-noir*…, s. 3–23. Zdaniem Todda Ericksona, etap silnej ekspansji formuły filmu *noir* w telewizji, skutkujący między innymi pojawieniem się takich określeń jak: *cable noir*, *TV noir*, *pop noir* czy *cyber noir*, stanowił jeden z kluczowych elementów w ewolucji formuły *neo-noir*. Zob. T. Erickson: *Kill Me Again*…, s. 307.

56 M.T. Conard: *Introduction*. In: *The Philosophy of Neo-noir*…, s. 2.

57 Zob. F. Hirsch: *Detours and Lost Highways*…, s. 4. Warto zauważyć, że badacz sceptycznie ustosunkowuje się do tego typu kategoryzacji. Zob. ibidem, s. 4–5.

58 Zob. K. Zając: *Ideologia i ikonografia w filmach retro-noir*. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*, s. 189.

klasyczny film *noir*. […] *retro-noir* koncentruje się na stabilnej męskości, opierając rozwój akcji na postaciach męskich, a nie kobiecych. […] Filmy *neo-noir*, rozgrywające się we współczesnych sceneriach, nie są tak bardzo zamknięte w ideologicznie reakcyjnym projekcie jak wiele dzieł *retro-noir*. […] Tutaj postfeministyczna *femme fatale* ucieka z pieniędzmi, a mężczyźni, którzy z nią zadarli, kończą martwi lub w więzieniu"[59].

O tym, że czynnik czasu akcji powinien odgrywać istotną rolę w wewnętrznych klasyfikacjach nowego filmu czarnego, wydaje się także przekonany Jerold J. Abrams, ujmujący jednak ten problem w nieco inny sposób. Autor wyróżnia bowiem w obrębie formuły *neo-noir* trzy główne nurty: *past neo-noir*, charakteryzujący się na ogół mniejszą spektakularnością, choć nadal widowiskowy, najczęściej uwikłany teologicznie, reprezentowany przez na przykład *Dziewiąte wrota* (*The Ninth Gate*, 1999) Romana Polańskiego czy *Harry'ego Angela* (*Angel Heart*, 1987) w reżyserii Alana Parkera, *future neo-noir*, akcentujący nie tyle teologię – choć i ona jest tu obecna – co technologię; obejmujący dwie podgrupy: *detective science fiction*, takie jak *Łowca androidów* Ridleya Scotta czy *Raport mniejszości* (*Minority Report*, 2002) Stevena Spielberga, a także *alien noir*: serial *Z archiwum X* (*The X Files*, 1993–2002), *Mroczne miasto* Alexandra Proyasa, oraz *present neo-noir*: *Memento* Christophera Nolana, *Tożsamość Bourne'a* (*The Bourne Identity*, 2002) Douga Limana, *Podziemny krąg* (*Fight Club*, 1999) Davida Finchera, a nawet *Pi* (1998) Darrena Aronofsky'ego[60].

Podobne klasyfikacje można byłoby mnożyć. Bez względu jednak na to, czy poszczególni badacze skłonni są operować podobnymi rozróżnieniami, czy też postrzegają *neo-noir* jako kategorię bardziej jednolitą, większość z nich zgadza się co do tego, że dzieła zaliczane do grupy nowych filmów czarnych łączą zwłaszcza dwie cechy: swoiście pojęta nostalgiczność[61] oraz samoświadomość (w tym wypadku trudno mówić o krytycznych konstrukcjach powstających *post factum*); z kolei poszczególne realizacje różni często stosunek do tradycji, rodzaj gry podjętej z uniwersum *noir*. Zwraca na to uwagę Andrew Spicer w swojej spójnej i zasługującej na szczególną uwagę periodyzacji filmowych zjawisk opatrywanych etykietami *noir* i *neo-noir*.

Ujmując klasyczne kino czarne na osi czasu, Spicer mówi przede wszystkim o ewolucji „stylów *noir*", podkreślając, że nawet kwestia stylu nie jest w przypadku kina czarnego – jak mogłoby się wydawać – stałą, wspólnym, niezmiennym mianownikiem[62]. Badacz przyjmuje w ogólnym zarysie i adaptuje na swoje potrzeby periodyzację zaproponowaną przez Roberta

59 J.B. Wager: *Neo-noir / Retro-noir*. In: *Film Noir. The Encyclopedia*…, s. 365.

60 Zob. J.J. Abrams: *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*…, s. 10–19.

61 Na ogół uważa się, że nostalgia ta ma związek nie tyle z konkretną przeszłością, ile ze sposobem jej przedstawiania w kinie. Zob. K. Zając: *Ideologia i ikonografia*…, s. 190.

62 Zob. A. Spicer: *Film Noir*…, s. 45.

G. Porfirio, obejmującą cztery fazy kina czarnego: wczesny okres eksperymentów (1940–1943), okres rozwijającego się w wytwórniach filmowych „ekspresjonizmu" (1944–1947), okres „plenerowy" (*location period*) zdominowany przez paradokumenty i filmy dotyczące problemów społecznych (1947–1952) oraz końcowy okres zmierzchu i rozkładu (1952–1960)[63]. Do tych czterech faz klasycznego filmu *noir* Spicer dodaje jeszcze dwie fazy filmu *neo-noir*: modernistyczny film *neo-noir* (1967–1976) oraz postmodernistyczny film *neo-noir* (od 1981 roku do czasów najnowszych)[64].

Według Spicera, modernistyczna faza *neo-noir* została poprzedzona okresem migracji tematów i estetyki noiru, po pierwsze, do telewizji (serial *The Fugitive*, 1963–1967), po drugie, do kinematografii francuskiej, czego najlepszym przykładem były wybrane filmy Jean-Pierre'a Melville'a oraz Jean-Luca Godarda[65]. W kinie amerykańskim modernistyczna faza *neo-noir* stanowiła, zdaniem autora, element szerszego zjawiska znanego pod nazwą amerykańskiego neomodernizmu[66], będącego wynikiem oddziaływania wielu czynników, między innymi wpływu europejskich ruchów nowofalowych, narastających nastrojów kontestacyjnych, skutkujących nowymi oczekiwaniami widzów względem filmów, a wreszcie kryzysu rodzimego kina, które *de facto* dopiero po sukcesach *Absolwenta* (*The Graduate*, 1967) Mike'a Nicholsa, *Bonnie i Clyde'a* (*Bonnie and Clyde*, 1967) Arthura Penna oraz *Swobodnego jeźdźca* (*Easy Rider*, 1969) Dennisa Hoppera zaczęło w większym stopniu otwierać się zarówno na (kontrolowane) eksperymenty formalne, jak i na nową tematykę[67]. Sytuacja ta wpłynęła w zasadniczy sposób na przemiany w obrębie kluczowych gatunków kina amerykańskiego. Mówiąc najogólniej, rozpoczął się wówczas pro-

63 Zob. ibidem. Cytowana przez autora rozprawa doktorska Roberta Porfirio *The Dark Age of American Film: A Study of American Film Noir 1940–1960* z 1979 roku nie została opublikowana. Periodyzację Porfirio – przy zachowaniu nieco odmiennej nomenklatury – przywołuje również Rafał Syska. Zob. Idem: *Panorama kontekstów*…, s. 26.

64 Zob. A. Spicer: *Film Noir*…, s. 133–135, 149.

65 Zob. ibidem, s. 130–133.

66 Pojęcie neomodernizmu Spicer rozumie inaczej niż Rafał Syska, który przez pryzmat tej kategorii rozpatruje kategorie tzw. *slow-cinema*. W książce pt. *Filmowy neomodernizm* autor stwierdza między innymi, że „neomodernizm jest sprzeciwem wobec kina gładkich konwencji artystycznego mainstreamu. […] Definiuje człowieka nie przez intelekt i konwencjonalną produkcję emocji, ale przez pierwotny lęk, atawizm, reakcje fizjologiczne i akt rezygnacji. To kino trwania, nie zaś działania, to filmy monotonii, społecznej regresji i komunikacji co najwyżej z samym sobą". R. Syska: *Filmowy neomodernizm*. Kraków 2014, s. 8.

67 Zob. A. Spicer: *Film Noir*…, s. 134. O skomplikowanym statusie amerykańskiego kina kontestacji (czy też „kina o kontestacji") w wyczerpujący sposób pisze Konrad Klejsa (*Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*. Warszawa 2008, zwł. s. 132–215). Z perspektywy tematów podjętych przez autora zauważone przez Spicera związki modernistycznej fazy *neo-noir* z przemianami kina amerykańskiego wydają się problemem charakterystycznym, lecz raczej marginalnym.

ces rewizji leżących u ich podstaw kulturowych mitów i ideologicznego uwikłania. Fenomen *noir* zajmował w tym procesie szczególne miejsce, ponieważ z założenia, można powiedzieć, że wręcz źródłowo, charakteryzował się nastawieniem kontrkulturowym, a przynajmniej antrytradycjonalistycznym.

Badacze są na ogół zgodni co do tego, że amerykański film *noir* w każdej swojej postaci stanowił „ciemne zwierciadło" postawione przed amerykańskim społeczeństwem, ujawniające jego lęki, choroby i liczne zwyrodnienia. W klasycznym tekście z 1974 roku na ten temat Janey Place i Lowell Peterson definiują wręcz noirowy typ filmowego widowiska jako oparty na elementach antrytradycjonalistycznych[68], co na płaszczyźnie stylu przejawia się w całym szeregu naruszeń i wykroczeń przeciw formule klasycznego amerykańskiego kina[69]. Rafał Syska wymienia wśród cech, które zbliżają klasyczny film czarny do kultury kontestacji: „krytykę amerykańskiego stylu życia, nieufność wobec instytucji, atak na wymiar sprawiedliwości, degradację rodziny i patriarchatu, ośmieszenie idei miłości i oddania oraz eksplozję przemocy"[70]. Szczególnie istotna w tym kontekście wydaje się krytyka ideologii amerykańskiego snu, swoista rewizja mitu sukcesu. Do tego wszystkiego należałoby dopisać jeszcze cały szereg charakterystycznych elementów stylistycznych, naginających, a czasem nawet łamiących zasady stylu zerowego, takich jak: różne sposoby subiektywizacji narracji, eksperymenty formalne, niski klucz oświetlenia, rezygnacja z zasady jednoznaczności, a nawet z zasady przezroczystości formalnej. Wszystkie one okazały się poręcznymi narzędziami w drugiej połowie lat sześćdziesiątych oraz w latach siedemdziesiątych, kiedy kino opracowywało strategie demaskowania, demitologizowania i dekonstrukcji (nie tylko) ideologicznych obszarów filmu.

Zdaniem Spicera, pierwszym w pełni modernistycznym filmem *neo-noir* był *Zbieg z Alcatraz* Johna Boormana, który wyznaczył pewne standardy dla kolejnych twórców[71]. Modernistyczna faza nowego kina czarnego rozpoczyna się zatem w 1967 roku i trwa przez około dekadę, a składające się na nią filmy oscylują głównie wokół trzech konstrukcji postaci: naznaczonego szeroko rozumianą impotencją prywatnego detektywa, pogrążającego się w politycznej paranoi samotnego śledczego oraz szelmowskiego, zacietrzewionego gliny (*rogue cop*)[72]. Dla pierwszej tendencji najbardziej charakterystycznymi filmami są *Długie pożegnanie* (*The*

68 Zob. J. Place, L. Peterson: *Some Visual Motifs*…, s. 65–69.

69 Po latach spostrzeżenia Place i Petersona podsumował Jeremy G. Butler, wskazując na środki, za pomocą których twórcy filmów czarnych przełamywali zasady stylu zerowego właściwe dla klasycznego kina amerykańskiego. Zob. J.G. Butler: *„Miami Vice": The Legacy of Film Noir*. In: *Film Noir Reader*…, s. 290.

70 R. Syska: *Panorama kontekstów*…, s. 48.

71 Zob. A. Spicer: *Film Noir*…, s. 136.

72 Zob. ibidem, s. 137–145.

Long Goodbye, 1973) Roberta Altmana oraz *Chinatown* Polańskiego, oba przepracowujące – choć na nieco różne sposoby – „mit Bogarta". Druga tendencja, zdaniem Spicera, rozpościera się między motywami charakterystycznymi z jednej strony dla *Rozmowy* (*The Conversation*, 1974) Francisa Forda Coppoli, a z drugiej – dla *Wszystkich ludzi prezydenta* (*All the President's Men*, 1976) Alana J. Pakuli. Wreszcie trzecia tendencja przynosi zbiór charakterystycznych postaci kina lat siedemdziesiątych: Brudnego Harry'ego[73] oraz bohaterów serii *Francuski łącznik*[74] czy *Życzenie śmierci*[75].



Fot. 4. Robert De Niro w filmie *Taksówkarz* Martina Scorsese – neo-noirowej wersji modernistycznej apokalipsy

Najbardziej charakterystyczną twarzą tego kina stał się Gene Hackman, kreujący postaci o rozpoznawalnym profilu: „w średnim wieku, zaniedbany i niepewny swojego celu"[76]. Z kolei najbardziej reprezentatywnym,

73 Grany przez Clinta Eastwooda bohater filmów: *Brudny Harry*, *Siła magnum* (*Magnum Force*, 1973, reż. Ted Post), *Strażnik prawa* (*The Enforcer*, 1976, reż. James Fargo), *Nagłe zderzenie* (*Sudden Impact*, 1983, reż. Clint Eastwood) i *Pula śmierci* (*The Dead Pool*, 1988, reż. Buddy Van Horn).

74 Jest to dylogia, na którą składają się filmy: *Francuski łącznik* (*The French Connection*, 1971) Williama Friedkina i *Francuski łącznik 2* (*The French Connection II*, 1975) Johna Frankenheimera. W obu filmach w kontrowersyjnego stróża prawa, Jimmy'ego „Popeye'a" Doyle'a, wcielił się Gene Hackman.

75 Seria ta doczekała się pięciu odsłon: trzy pierwsze (1974, 1982, 1985) nakręcił Michael Winner, czwartą (1987) J. Lee Thompson, a piątą (1994) Allan G. Goldstein. Centralną dla cyklu postać mściciela – Paula Kerseya – wykreował Charles Bronson.

76 Zob. A. Spicer: *Film Noir*…, s. 148.

zdaniem Spicera, filmem modernistycznej fazy *neo-noir* jest *Taksówkarz* (*Taxi Driver*, 1976) Martina Scorsese. Rozdział poświęcony temu dziełu[77] autor opatruje znaczącym nagłówkiem: „neomodernistyczna apokalipsa", wskazując na to, że zastosowane w nim środki (zapożyczone nie tylko od klasycznego filmu czarnego, lecz także gotyckiego horroru oraz eksperymentów kina europejskiego) oraz wprowadzone tematy schizofrenii, paranoi i odrażającego, skażonego złem i korupcją świata służą skonstruowaniu aury niemożliwego do zaleczenia poczucia alienacji oraz pesymizmu wyrastającego z porażki amerykańskich mitów, które nie są w stanie w satysfakcjonujący sposób odpowiedzieć na liczne społeczne bolączki[78].

Podsumowując funkcjonowanie tej fazy nowego kina czarnego, Spicer wymienia estetyczne osiągnięcia, które przyczyniły się do odświeżenia formuły *noir*: między innymi zastosowanie koloru, ujęcia z mobilnych kamer, pogłębienie uczucia paranoi i zaostrzenie egzystencjalnego kryzysu u bohatera, wprowadzenie nowych trybów narracyjnych, obejmujące operowanie epizodycznymi formułami z otwartymi zakończeniami, czasem powracającymi do punktu wyjścia, mocno akcentowaną autorefleksyjność. Spicer wskazuje jednak także i pewne samoograniczenia, które zahamowały rozwój tej tendencji, zwłaszcza brak podjęcia przez twórców tego kina ważkich społeczno-kulturowych zagadnień, przede wszystkim walki o rasowe równouprawnienie oraz kolejnej fali kobiecych ruchów emancypacyjnych[79].

Społecznie i kulturowo ważkie tematy – takie jak alienacja, rasizm, rola kobiet, męskie fantazje seksualne, zjawiska przemocy i paranoi, a przede wszystkim „złożoność pamięci i tożsamości, trudności, jakie napotykają kobiety i mężczyźni w ulokowaniu się w […] indywidualnej i społecznej historii"[80], są za to uwzględniane przez twórców postmodernistycznego *neo-noir*, co stało się możliwe między innymi dzięki zaistnieniu w ramach tej fazy takich odmian czy podnurtów, jak *neo-noir* realizowany przez kobiety (najbardziej reprezentatywnym przykładem jest *Błękitna stal*/*Blue Steel*, 1989 Kathryn Bigelow) czy stanowiący pokłosie nurtu *blaxploitation* tzw. *black noir* reprezentowany na przykład przez filmy Carla Franklina *Jeden fałszywy ruch* (*One False Move*, 1992) i *W bagnie Los Angeles* (*Devil in a Blue Dress*, 1995)[81]. Inne właściwości świadczą jednak o odmienności tej fazy od wcześniejszego, modernistycznego okresu nowego kina czarnego:

> Dwie główne tendencje oddziałują w postmodernistycznym filmie *noir*: rewitalizacja, mająca na celu przywrócenie nastroju i atmosfery […] klasycznego *noir*, oraz

77 Zob. ibidem, s. 145–148.
78 Zob. ibidem, s. 147.
79 Zob. ibidem, s. 147–148.
80 Ibidem, s. 173.
81 Zob. ibidem, s. 166–170.

hybrydyzacja, zgodnie z którą elementy filmu czarnego są poddawane rekonfiguracji w procesie złożonego mieszania gatunków[82].

Pierwsza z wymienionych cech łączy się ze skłonnością do intertekstualnych gier, a nawet pastiszu, dla których reprezentacyjnym przykładem jest *Żar ciała* Lawrence'a Kasdana, podczas gdy tendencja druga – gatunkowa hybrydyzacja – zamanifestowała się już w łączącym elementy filmu *noir* i science fiction *Łowcy androidów* Ridleya Scotta[83].

Obok tych kategoryzacji Spicer prezentuje jeszcze jedną, bardziej intuicyjną, ale chyba i wyjątkowo trafną, charakteryzując *neo-noir* jako kino ekscesu[84]. Pojęcie to obejmuje zarówno estetykę nadmiaru, jak i tendencję do przekraczania wszelkich norm, przejawiającą się w drugorzędnych cechach postmodernistycznej fazy nowego kina czarnego, takich jak: porzucenie ekonomiczności stylistycznej z okresu klasycznego kina czarnego na rzecz spektakularności, ostry montaż, wielkie nakłady finansowe oraz teledyskowa estetyka[85]. Co więcej, o stosowanej przez twórców w ramach tej fazy strategii ekscesu mogą też świadczyć zabiegi, jakim poddawane są w nowym filmie czarnym klasyczne tematy i narracyjne wzorce noiru. Jak stwierdza Spicer, w kinie tym pojawiają się motywy takie jak paranoja, alienacja, egzystencjalny fatalizm i freudowska psychopatologia, nie wspominając już o wątku mrocznej, przeżartej korupcją metropolii, wszystkie one jednak ulegają niespotykanemu dotąd zintensyfikowaniu. Jeśli natomiast chodzi o konstruowanie narracji, w postmodernistycznych filmach *neo-noir* zwracają uwagę wszelkie możliwe metody jej komplikowania, dalece wykraczającego poza charakterystyczne sposoby subiektywizacji właściwe klasycznemu kinu *noir*[86]. Bardzo często podaje się tutaj w wątpliwość nie tylko wiarygodność tego, co w fabule zostaje powiedziane lub pokazane, lecz także samą instancję narratora.

Kolejne cechy odróżniające postmodernistyczny *neo-noir* od jego modernistycznego poprzednika są determinowane, zdaniem Spicera, przez odmienność sytuacji produkcyjnej i dystrybucyjnej: o ile bowiem „modernistyczne filmy *noir* stanowiły część słabnącego przemysłu filmowego, który nie był pewny kierunku, w jakim zmierzał", o tyle postmodernistyczne filmy tej formuły powstają w ramach „pełnego wigoru współczesnego Hollywoodu ustabilizowanego przez instancję blockbustera, w którym poziom produkcyjny jest wyższy niż kiedykolwiek do tej pory"[87]. Nie oznacza to oczywiście, że wszystkie postmodernistyczne nowe filmy czarne realizują formułę blockbustera, choć z pewnością dałoby się tę

82 Ibidem, s. 150.
83 Zob. ibidem, s. 150–152.
84 Zob. ibidem, s. 155–157.
85 Zob. ibidem, s. 149–173.
86 Zob. ibidem, s. 157–160.
87 Ibidem, s. 153.

kategorię odnieść do filmów Christophera Nolana, zwłaszcza do cyklu o Batmanie czy *Incepcji* (*Inception*, 2010)[88]. Mogą ją jednak realizować, pozostając równocześnie – co bardzo dla nich charakterystyczne – formą widowiska chętnie wykorzystywaną przez twórców kina niezależnego (czego, swoją drogą, dobrymi przykładami są wczesne filmy Nolana, takie jak debiutanckie *Śledząc*/*Following*, 1998 czy późniejsze *Memento*).

Ową zdolność mediowania między wysokobudżetowymi hollywoodzkimi produkcjami a nurtem *indie films* stymuluje oczywiście obserwowane co najmniej od przełomu XX i XXI wieku rozmycie granic między sferą produkcji niezależnej a tzw. kinem głównego nurtu, czego przykładami mogą być kariery niezależnych autorów: wspomnianego już Nolana i – przede wszystkim – Quentina Tarantino. Owo upłynnienie z kolei, zdaniem Spicera, stało się możliwe między innymi dzięki wykształceniu zarówno nowego typu filmowego autora, jak i nowego typu odbiorcy – hiperwidza – którego status opisują szczególne opozycje: „zarówno naiwność, jak i ironia, niewinność i świadomość, umiejętność uchwycenia i czerpania przyjemności z mnożących się aluzji przy równoczesnym braku konieczności osadzenia ich we właściwej kulturowej matrycy”[89].

Do wszystkich wymienionych przez Spicera cech, odpowiadających za rozpoznawalność, a także wielką ekspansywność kina *neo-noir*, z pewnością należałoby dopisać czynnik szczególnie istotny: wysoką adaptowalność tej formy filmowego widowiska do lokalnych uwarunkowań innych niż amerykańska kinematografia. Postmodernistyczny *neo-noir* nie jest wszak zjawiskiem zarezerwowanym tylko dla kina Stanów Zjednoczonych; co więcej, nie jest zjawiskiem zarezerwowanym tylko dla kina jako takiego. Nazwy takie jak *Nikkatsu noir*, *Honkgong noir* czy *Mumbai noir* ukazują ową formułę jako fenomen o charakterze ponadnarodowym, a dostępne na rynku powieści *neo-noir*, komiksy czy gry wideo dodatkowo dookreślają ją jako zjawisko już nie tylko ponadgatunkowe, ale i ponad- czy pozafilmowe, wskazując na konieczność podjęcia kolejnych wysiłków definicyjnych.

Neo-noir jako transkulturowa estetyka

Nawiązując do myśli Paula Schradera, Sławomir Bobowski stwierdza: „kina czarnego już nie ma i nie będzie, tak jak nie ma i nie będzie literatury romantycznej, choć jest wiele współczesnych przykładów jej naśladowania”[90]. Na drugim biegunie tego typu opinii należałoby umieścić sformułowanie Andrew Spicera: „*Neo-noir* umiejscowił się jako ważny

88 Książka Spicera ukazała się jeszcze przed premierami tych dzieł, autor wspomina więc tylko o produkcjach typu *Bez twarzy* Johna Woo (*Face*/*Off*, 1997). Zob. ibidem.

89 Zob. A. Spicer: *Film Noir*…, s. 155.

90 S. Bobowski: *Film noir – repetytorium (zamiast wstępu)*. „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31: *Film noir*, s. 20.

współczesny gatunek filmowy w na nowo ustabilizowanym, ekspandującym kinie hollywoodzkim"[91]. Rozbieżność ocen dotyczących współczesnego funkcjonowania fenomenów z zakresu kina *noir* jest w istocie olbrzymia. Bez względu jednak na to, czy uznamy współczesne nowe filmy czarne za konstrukcje o charakterze naśladowniczym, czy też za reprezentacje prężnie rozwijającej się formuły kina, nie sposób będzie nie zauważyć ich wielkiej ekspansywności, wykraczającej znacznie poza granice amerykańskiej kinematografii.

Obecnie, dzięki sukcesom filmów Park Chan-wooka, Wong Kar-waia czy Takashiego Miike, stosunkowo łatwo jest zauważyć ponadnarodowy charakter neo-noiru. Faktem często pomijanym jest jednak to, że film czarny niemal od początku swojego istnienia wchodził w intrygujące związki z nieamerykańskimi kinematografiami. Proces ten rozpoczął się jeszcze w czasach, kiedy klasyczna formuła filmu czarnego nie zdążyła wybrzmieć. Na przykład początków formowania się tzw. *Nikkatsu noir* w filmie japońskim Krzysztof Loska upatruje już w *Zbłąkanym psie* (*Nora inu*) Akiry Kurosawy z 1949 roku, za jego szczytowy przejaw uznając twórczość Seijuna Suzukiego, na czele z *Młodością bestii* (*Yajû no seishun*) z 1963 roku[92]. Podobna sytuacja miała miejsce w Indiach, gdzie okres największej popularności czarnego kina przypadł na dwudziestolecie następujące po 15 sierpnia 1947 roku, czyli po odzyskaniu przez ten kraj niepodległości. Badacze odnotowują, że „w literaturze przedmiotu przymiotnik *noir* pojawia się przy ponad trzydziestu tytułach z tamtego okresu, a z pewnością nie jest to pełna lista"[93].

W kinie francuskim wyraźne inspiracje filmem *noir* widoczne były już między innymi w jednym z nowofalowych dzieł-manifestów, *Do utraty tchu* (*À bout de soufflé*, 1960) Jean-Luca Godarda, choć – jak zauważa Patrycja Włodek – najpełniejszą ich realizację odnaleźć można dopiero w tzw. trylogii Delona Jean-Pierre Melville'a, na którą złożyły się dzieła: *Samuraj* (*Le Samouraï*, 1967), *W kręgu zła* (*Le cercle rouge*, 1970) oraz *Glina* (*Un flic*, 1972), powstałe między 1967 a 1972 rokiem, czyli w czasie formowania się modernistycznej fazy *neo-noir*. Pierwsze próby adaptowania estetyki *noir* przez nieamerykańskie kinematografie miały zresztą często charakter zabiegów kinofilskich, a cytaty czy stylizacje na film czarny wiązały się niejednokrotnie – tak jak w przypadku wspomnianego Melville'a – z miłością do amerykańskich filmów, gatunków i nurtów[94].

---

91 A. Spicer: *Film Noir*…, s. 149.

92 Zob. K. Loska: *W świecie yakuzy – japońskie oblicze filmu czarnego*. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*, s. 179–185.

93 P. Świerczek: *Bolly-noir albo mroczna strona indyjskiej Fabryki Snów*. „artPAPIER" 2012, nr 11. http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=154&artykul=3299. Data dostępu: 18.08.2013.

94 Zob. P. Włodek: *Noir po francusku, czyli „Trylogia Delona" Jean-Pierre'a Melville'a*. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*, s. 136–138.



Fot. 5. Jean-Paul Belmondo jako stylizujący się na Humphreya Bogarta bohater filmu *Do utraty tchu* Jean-Luca Godarda

Ponieważ modernistyczna faza *neo-noir* charakteryzowała się nastawieniem rewizjonistycznym, elementy przywoływanej estetyki w zainspirowanych przez amerykański film kinematografiach zaczęły funkcjonować jako narzędzia krytyki lokalnych problemów społecznych, kulturowych czy politycznych. Tak stało się między innymi we Włoszech, gdzie film *noir* wpłynął na kształt dzieł spod znaku *giallo politico* – politycznych kryminałów, realizowanych głównie w latach siedemdziesiątych XX wieku przez twórców takich jak Francesco Rosi czy Elio Petri. Analizując filmy *Szacowni nieboszczycy* (*Cadaveri eccellenti*, 1976), *Sprawa Mattei* (*Il Caso Mattei*, 1972), *Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970) oraz *Todo Modo* (1976), Anna Miller wskazuje na cechy świadczące o zaadaptowaniu przez włoskich twórców elementów amerykańskiej estetyki *noir*: „oprócz chwytów formalnych" są to: „dwuznaczność działań podejmowanych przez bohaterów, a także wynikający z niej osąd świata społecznego jako przestrzeni przeżartej cynizmem i korupcją […], prowadzenie wątku kryminalnego poprzez bohaterów odznaczających się cechami psychopatycznymi bądź zdradzającymi inne objawy szaleństwa"[95]. Co jednak najważniejsze, w dziełach tych dochodzą do głosu lokalne uwarunkowania formuły modernistycznego *neo-noir*, jak bowiem zauważa Miller:

95 A. Miller: *Giallo politico: śledztwo w sprawie gatunku poza wszelkim podejrzeniem*. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*, s. 155.

Włoski kryminał polityczny różni się od klasycznego *noir* przede wszystkim podkreśleniem aspektu przemocy instytucjonalnej, identyfikowanej przez tematyczne związki opowiadanej historii z ówczesnymi realiami Półwyspu Apenińskiego. Sensacyjna intryga staje się pretekstem do opisu oraz krytycznej analizy nie tylko wzrastającej przestępczości i korupcji władzy, ale także partyjnych aliansów oraz politycznych kryzysów modelujących życie publiczne ówczesnych Włoch[96].

Definiowanie i klasyfikowanie tego typu zjawisk w odniesieniu do i tak już wysoce zagmatwanej teorii filmu *noir* i *neo-noir* nie jest, rzecz jasna, sprawą prostą. Czy wypada tego typu dzieła uznawać za przynależne do gatunku/nurtu/konwencji, jaką jest film czarny? Jak uchwycić ich funkcjonowanie na osi czasu, skoro ich charakter często nie pokrywa się z fazami ewolucji filmu *noir* wyodrębnionymi przez poszczególnych badaczy?

Próby uchwycenia istoty współczesnego funkcjonowania formuły *noir* dodatkowo komplikuje intermedialny charakter tego zjawiska. Oczywiście już klasyczny film czarny – jako wywodzący się z *hard-boiled literature* – otwierał się na dyskusje związane z kwestiami adaptacji czy intermedialnych przekładów, w porównaniu jednak z obecnym stanem rzeczy sprawa wydawała się stosunkowo prosta. Współczesny postmodernistyczny *neo-noir* to adaptacje drugiego stopnia i intermedialność podniesiona do entej potęgi. Mamy wszak do czynienia z neo-noirowymi powieściami, komiksami, serialami, wideoklipami czy grami wideo. Co więcej, nie są to bynajmniej zjawiska marginalne, lecz reprezentowane przez liczne tytuły, gatunki i podgatunki, prężnie rozwijające się w obrębie poszczególnych mediów formuły, strategie narracyjne i fabularne. Obserwacja pozafilmowej ekspansji noiru prowadzi do pytań: czy o neo-noirze da się jeszcze w ogóle mówić jako o zjawisku *stricte* filmowym? Czy w jego definicjach nie należałoby uwzględnić jego podatności na wchodzenie w rozmaite relacje intermedialne?

Sądzę, że ujmowanie neo-noiru jedynie w odniesieniu do kinematografii, bez względu na to, ile setek tytułów dzieł filmowych (amerykańskich i nie tylko) przy okazji zostałoby przytoczonych, jest obecnie równoznaczne z formułowaniem wąskich definicji tego pojęcia. Definicje szerokie, próbujące uchwycić ów fenomen w skali kultury nie tylko filmowej, ale – szerzej – audiowizualnej, muszą natomiast uwzględniać intermedialną i transkulturową ekspansywność tej formuły już nie tylko widowiska, lecz także opowieści. Z takim też założeniem będę omawiać poszczególne nowe filmy czarne w dalszych częściach tej książki. Uważam bowiem, że aktualnie należy definiować ów fenomen jako przykład **transkulturowej estetyki, rozwijającej się prężnie w czasach szeroko rozumianego kryzysu**.

96 Ibidem, s. 155–156.

Zaprezentowana w niniejszej książce analiza nie jest zakorzeniona w żadnej konkretnej definicji pojęcia „transkulturowość", choć pobrzmiewają w niej echa teorii Wolfganga Welscha[97]. Jak słusznie zauważa Krystyna Wilkoszewska:

> Zaproponowane przez Welscha pojęcie transkulturowości niezwykle wnikliwie, jak się wydaje, uchwytuje charakter dzisiejszych i przyszłych relacji międzykulturowych. Niemniej, jako dyrektywa badawcza nie jest jeszcze dla estetyki w pełni przydatne, gdyż rozpoznawanie komponentów transkulturowych przebiegających „w poprzek" wszystkich kultur wymaga uprzedniego zetknięcia z tymi kulturami oraz ich choćby wstępnego rozpoznania[98].

Za definiowaniem neo-noiru jako transkulturowej estetyki przemawia sposób jego funkcjonowania, który – jak się wydaje – stanowi realizację zasady, o jakiej pisze autorka:

> Transkulturowość nie zakłada relacji między kulturami pojętymi jako całości, to nie jest spotkanie ani dialog dwóch monolitycznych kultur [...]. W dobie migracji ludzi, towarów i wzmożonego przepływu informacji, zarówno społeczności, jak i jednostki są transkulturowe, a to znaczy hybrydalne, kulturowo przemieszane, heterogeniczne[99].

Takie ujęcie koresponduje ze spostrzeżeniami badaczy zajmujących się między innymi rozmaitymi lokalnymi wariantami neo-noiru. Analizując wybrane przykłady kina japońskiego, koreańskiego oraz hongkońskiego, Hyangjin Lee dochodzi do wniosku, że współczesny azjatycki nowy film czarny jest nurtem symptomatycznym dla „transnarodowych kulturowych wpływów mających miejsce w dobie globalizacji"[100]. Wspólną cechą azjatyckich odmian *neo-noir*, takich jak *Hongkong noir* czy *Mumbai noir*, wydaje się to, że łączą one w sobie konwencje amerykańskie z tradycjami utrwalonymi w lokalnych kinematografiach. Paradoksalnie zatem, jak dowodzi Lee, obecność neo-noiru w licznych azjatyckich wariantach, różniących się od siebie pod względem tematycznym i stylistycznym, podkreśla wagę **narodowych** kinematografii w dobie **ponadnarodowej** formuły filmowego widowiska, wydobywając unikatowe historyczne doświadczenia i **lokalne** tradycje[101].

---

97 Zob. W. Welsch: *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*. W: *Estetyka transkulturowa*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2004, s. 31–43.

98 K. Wilkoszewska: *Ku estetyce transkulturowej*. W: *Estetyka transkulturowa*…, s. 15.

99 Ibidem, s. 14.

100 H. Lee: *The Shadow of Outlaws in Asian Noir: Hiroshima, Hong Kong and Seoul*. In: *Neo-noir*…, s. 119.

101 Zob. ibidem, s. 121.



Fot. 6.
Kino południowo-koreańskie w poszukiwaniu zemsty – kadr z filmu *Oldboy* Park Chan-wooka

Noir raz przeszczepiony na grunt kultury innej niż amerykańska ma zatem tendencję do rozwijania się w sposób adekwatny do lokalnych uwarunkowań. Omawiając autotematyczne wątki obecne we współczesnym czarnym kinie hindi (reprezentatywnymi przykładami tej strategii są filmy *Manorama Six Feet Under* Navdeepa Singha, 2007 oraz – luźno bazujący na jednym z opowiadań Stephena Kinga – *No Smoking* Anuraga Kashyapa, 2007), Paweł Świerczek zauważa na przykład, iż motywy te wpisują się w kontekst przemian zachodzących obecnie w kulturze Indii: gwałtowny postęp dokonujący się na wielu polach staje się jedną z przyczyn kryzysu epistemologicznego oraz kryzysu (ponowoczesnej) podmiotowości. Sytuacja ta znajduje szczególny wyraz w bollywoodzkich filmach *neo-noir*, których bohaterem często jest twórca (reżyser, pisarz) – jego rozterki i traumy mogą być interpretowane jako wyraz zawieszenia współczesnych Indusów między tradycją i nowoczesnością[102].

Tego typu lokalnych różnic można wskazać, oczywiście, znacznie więcej. Odmienne wszak od przepełnionego brutalnością nowego filmu czarnego w wersji Park Chan-wooka, rozpowszechnionej przez film *Oldboy* (2003), jest nostalgiczne kino Wong Kar-waia; inne też problemy akcentuje. Zapewne Hyangjin Lee nie zgodziłby się z Krzysztofem Loską, twierdzącym, że japoński *neo-noir* sprowadza się jedynie do pustej formy, „którą bawią się współcześni twórcy, zafascynowani tym, co powierzchowne, dający świadectwo chwilowego zwycięstwa ponowoczesnej logiki *simu-*

102 Zob. P. Świerczek: *Bolly-noir*…



Fot. 7. Pogrążony w kryzysie bohater autotematycznego czarnego kina hindi – *No Smoking* Anuraga Kashyapa

lacrum […]"[103]. Wszak obfitujące w sceny przemocy filmy Takeshiego Kitano czy Takashiego Miike są czymś więcej niż dowodami fascynacji postmodernizmem. Lee zwraca uwagę, że japoński gangsterski film *noir* daje się interpretować nie tylko jako wyraz inspiracji zachodnim kinem, lecz także – paradoksalnie – jako przejaw niechęci względem dominacji Zachodu, odczuwalnej w Azji zwłaszcza od zakończenia II wojny światowej[104]. Jak dowodzi autor, niepokoje tego typu dochodzą do głosu w japońskich filmach z wątkiem *yakuzy* za sprawą motywu zanikającego autorytetu władz oraz jego zastąpienia przez niezwykle wpływowy obraz Ameryki, czego przykładem mógłby być *Brother* (2000) Takeshiego Kitano. W kinie hongkońskim z kolei rzecznikami postkolonialnych niepokojów i idei są bohaterowie wyjęci spod prawa, stanowiący metaforę społeczeństwa wymykającego się władzy brytyjskiego kolonializmu. Wreszcie w kinie południowokoreańskim, reprezentowanym zwłaszcza przez *Trylogię zemsty*[105] Park Chan-wooka, obraz skorumpowanego świata przestępczego można interpretować jako metaforę despotyzmu władz państwowych służących przede wszystkim interesom rządzącej klasy społecznej[106]. Azjatyckie warianty *neo-noir* niczym w soczewce skupiają w sobie problemy życia w postkolonialnych społeczeństwach, począwszy od wątpliwości związanych z ekonomiczną presją kapitalizmu, przez zanik tradycyjnych wartości, po wzrost nastrojów nacjonalistycznych w czasach postępującej globalizacji.

103 K. Loska: *W świecie yakuzy*…, s. 187.

104 Zob. H. Lee: *The Shadow*…, s. 120.

105 Oprócz filmu *Oldboy*, na trylogię tę składają się dzieła: *Pan Zemsta* (*Boksuneun naui geot*, 2002) i *Pani Zemsta* (*Chinjeolhan guemjassi*, 2005).

106 Zob. H. Lee: *The Shadow*…, s. 131–132.

Oczywiście takie rozpatrywanie azjatyckich wariantów *neo-noir* może zostać uznane za realizację krytykowanej przez Wolfganga Welscha tendencji zwanej „modelem nacjonalistycznym", który – zdaniem autora – „sprowadza faktyczny pluralizm wewnątrz tradycji (japońska, chińska i wszelkie inne) do pozornej jednolitości; co więcej, neguje on, a nawet wymazuje fakt istnienia licznych transkulturowych zależności występujących w obrębie sfery azjatyckiej. W rzeczywistości jednak kultury te nie były ani jednolite, ani niezależne"[107]. Dlatego też słuszne wydaje się dodanie do uwag Lee zastrzeżenia związanego z wewnętrznym pluralizmem narodowych formuł *neo-noir*. Skala tego pluralizmu nie będzie, rzecz jasna, jednolita: zdecydowanie łatwiej dostrzec go na przykład w kinie japońskim (gangsterskie filmy Kitano stanowić mogą biegun dla neo-noirowych dzieł Miike, bliższych kinu przemocy spod znaku Park Chan-wooka) niż w południowokoreańskim.

Odrębnym zagadnieniem pozostaje kwestia tego, na ile tak zrewidowany i lokalnie zreinterpretowany *neo-noir* dekonstruuje cechy zachodniej estetyki *noir*. Wiadomo przecież, że to, co transkulturowe, wiąże się często z dogłębną weryfikacją pojęć wywodzących się z kultur, które są ze sobą w jego obrębie konfrontowane[108]. Analizy funkcjonowania współczesnego nowego filmu czarnego nie mogą lekceważyć faktu, że obecnie nie tylko amerykańska formuła *neo-noir* oddziałuje na kinematografie nieamerykańskie, lecz także rozmaite lokalne, narodowe warianty *neo-noir* mogą wywierać wpływ na kino zachodnie. W dobie wciąż trwającej mody na realizowanie hollywoodzkich remake'ów nieamerykańskich filmów, w tym azjatyckich, takie założenie wydaje się w pełni uzasadnione.

Być może zresztą obserwowana obecnie zwrotność czy wielowektorowość wpływów i inspiracji stanowi kolejny przyczynek do rozpatrywania neo-noiru jako estetyki transkulturowej. Pisze wszak Wolfgang Welsch w kontekście kategorii fascynacji: „siła wielkich dzieł bądź koncepcji nie jest ograniczona do specyficznego kontekstu kulturowego, na przykład tego, w którym powstały. Ich moc jest skuteczna transkulturowo"[109]. Spostrzeżenie to z pewnością da się zastosować w odniesieniu do wielkiej ekspansywności noiru.

Ekspansywność ta zdaje się zresztą niekiedy przypominać wydobywanie na jaw idei już od pewnego czasu podskórnie krążącej w tkankach współczesnej kultury. Jako przykład można byłoby wymienić szczególnie istotne zbieżności między kreacjami postaci Jokera w filmie Christophera Nolana *Mroczny Rycerz* (*The Dark Knight*, 2008) oraz graficznej powieści Briana Azzarello *Joker*. Opublikowany po raz pierwszy w 2008 roku, jeszcze przed premierą filmu Nolana, komiks zawiera niezwykle sugestywne

107 W. Welsch: *Tożsamość w epoce globalizacji*…, s. 36–37.
108 Zob. K. Wilkoszewska: *Ku estetyce transkulturowej*…, s. 12.
109 W. Welsch: *Tożsamość w epoce globalizacji*…, s. 39.

rysunki Lee Bermejo, na których najlepiej chyba znany antagonista Batmana zyskuje nowe, przerażające oblicze, odbiegające od utrwalonego przez wcześniejsze komiksy oraz film Tima Burtona (*Batman*, 1989). Chociaż zarówno twórcy *Mrocznego Rycerza*, jak i graficznej powieści pracowali autonomicznie, wykreowali zbieżne wizerunki Jokera, w których blizny na twarzy owej postaci nie są już zakrywanymi przez makijaż klauna śladami po oparzeniach kwasem, lecz potwornymi nacięciami, przywołującymi na myśl opowiadaną (w różnych wariantach) przez bohatera dzieła Nolana opowieść o „poszerzaniu" uśmiechu za pomocą noża. Oba dzieła – film i komiks – stanowią neo-noirową reinterpretację mitu Jokera i oba niezależnie docierają do tych samych wniosków: w uniwersum Batmana Joker funkcjonuje jako archetyp, ucieleśnienie zła i chaosu starszych nawet od samego Gotham City. Jak powie o nim narrator graficznej powieści: Joker to choroba „starsza od wszystkich miast. […] prawdopodobnie właśnie ta choroba zbudowała pierwsze miasto. Joker będzie istniał zawsze. Bo nie ma na niego lekarstwa. Żadnego. Oprócz Batmana"[110]. I jest to wizja zasadniczo zbieżna z tym, co w swoim filmie zawiera Nolan.

O tym, że *neo-noir* można uznać za przenikającą współczesną kulturę estetykę, świadczy nie tylko ekspansywność tej formuły, lecz także jej intermedialne migracje. Być może najwięcej wniosków na ten temat można wysnuć na podstawie zabiegów, jakim „czarne" motywy są poddawane przez twórców gier wideo. Zanim jeszcze świat ujrzał tytuły takie jak *L.A. Noire* (2011), sporo materiałów do analizy dostarczał cykl *Max Payne* (2001, 2003), zekranizowany zresztą w 2008 roku przez Johna Moore'a. Gregg Singh zwraca w tym kontekście uwagę na przewrotny tytuł drugiej odsłony gry: *Max Payne 2 – The Fall of Max Payne: A Film Noir Love Story* (2003, na polskim rynku gra była rozpowszechniana pod tytułem: *Max Payne – mroczna historia o miłości*). Skoro, jak zauważa autor, „gra nie jest ani filmem *noir*, ani historią miłosną – w zasadzie nie jest ani filmem, ani historią"[111], to czemu służy zawarte w jej oryginalnym angielskim podtytule hasło nawiązujące do kina czarnego? Singh dochodzi do wniosku, że zarówno ów podtytuł, jak i rozproszone w cyklu motywy noiru czy elementy ikonografii mają na celu nawiązanie specyficznej komunikacji z graczem. Dokonywana przez twórców gier adaptacja estetyki *noir* sprzyja bowiem wyposażeniu użytkownika w zestaw pewnych oczekiwań, skutkujących możliwością przewidywania rozwoju gry, a także zrozumienia jej świata oraz zasad determinujących zachowania funkcjonujących w nim postaci[112].

110 B. Azzarello, L. Bermejo: *Joker*. Przeł. T. Sidorkiewicz. Warszawa 2011. Wydawnictwo nie zawiera numerów stron. Cytat pochodzi z trzech ostatnich plansz.

111 G. Singh: *From Lonely Streets to Lonely Rooms: Prefiguration, Affective Responses and the „Max Payne" Single-Player*. In: *Neo-noir*…, s. 90.

112 Zob. ibidem.

Co więcej, autor uważa, że podobnymi mechanizmami posługują się twórcy działający w obszarze innych mediów, na przykład komiksu. Ciekawymi przykładami byłyby w tym kontekście nie tylko powieści Thomasa Harrisa, Stiega Larssona, Henninga Mankella czy – na polskim rynku wydawniczym – Marka Krajewskiego, lecz także seria filmów reklamowych zrealizowanych dla koncernu BMW przez takich między innymi twórców, jak Ang Lee, Wong Kar-wai, Tony Scott czy Guy Ritchie. Dziesięciominute etiudy, po osiągnięciu popularności wydane na DVD pod tytułem *BMW: The Hire* (2001–2002), różnią się oczywiście pod względem przyjętych rozwiązań formalnych i tematyki, ich punkt wyjścia stanowi jednak zdecydowanie estetyka noiru: śledzimy kolejne zlecenia, które przyjmuje i wykonuje zawodowy kierowca (Clive Owen), profesjonalista w każdym calu, zdający się nie mieć żadnego życia osobistego, którego prywatnym sanktuarium jest samochód, jakim przemierza ulice metropolii i którego życiowa postawa opiera się przede wszystkim na ironii. Bez względu na to, czy jego zadanie polega na dostarczeniu w wyznaczone miejsce młodego tybetańskiego lamy, czy na odeskortowaniu rozkapryszonej gwiazdy (samej Madonny!), kierowca zachowuje stoicki spokój oraz dystans do samego siebie, świata wokół i – przede wszystkim – swoich klientów. Tak jak wspomniane wcześniej gry komputerowe, *The Hire* zdaje się realizacją zasady opisywanej przez Lee: „noirowość" (*noirishness*) stanowi tu rodzaj globalnego kapitału informacyjnego, umożliwiającego konstruowanie światów i projektowanie odbiorczych doświadczeń w opar-



Fot. 8.
Wożąc Madonnę – Clive Owen jako neo-noirowy bohater reklamowej serii *BMW: The Hire* (segment *Star* wyreżyserowany przez Guya Ritchie)

ciu o stałe wzorce, łączące się jednak w nieskończenie wielkiej liczbie możliwych permutacji[113].

Nasunąć się może wątpliwość, czy takie ujęcie – rozpatrujące *neo-noir* jako zjawisko bynajmniej nie zarezerwowane dla kina – nie rozmywa zbytnio obiektu badań, komplikując dodatkowo już nie tylko kwestie definicyjne, lecz także samą metodologię. W odpowiedzi na takie wątpliwości można chyba powołać się na stwierdzenia Mirosława Przylipiaka, który już w latach dziewięćdziesiątych postulował estetyczny zwrot w filmoznawstwie, stwierdzając, że: „Inspiracja estetyczna we współczesnej teorii kina (czy raczej – teorii kultury audiowizualnej) jest potrzebą chwili wynikającą z natury zjawisk zachodzących w tej kulturze"[114]. Spostrzeżenie autora stanowiło wynik refleksji nad wpływem mediów elektronicznych, zwłaszcza telewizji, na kino i współczesne sposoby odbioru. Dziś mówi się raczej o dominującej roli mediów cyfrowych, ze szczególnym uwzględnieniem Internetu pojmowanego jako hipermedium, dynamicznie przekształcających najnowszy pejzaż audiowizualny. Nie zmienia to jednak faktu, że podstawowe dla przywołanego artykułu intuicje pozostają aktualne: „postępująca obecnie integracja i współzależność sztuk zapożyczających się u siebie […] tworzy nową jakość i dynamikę, wyznaczającą w znacznym stopniu grę znaczeń i stylów kultury współczesnej"[115]. *Neo-noir*, w wariantach, jakie zrodził przełom XX i XXI wieku, wpisuje się z pewnością w taką właśnie koncepcję integracji i współzależności, a odbiór związanych z nim tekstów kultury bardzo często wydaje się wręcz projektować cechy takie jak: „krytycyzm (rozumiany jako zanegowanie kontemplacyjnej uległości), wzmożona przytomność umysłu, stan rozproszonej uwagi, estetyka znikania […] oraz doznanie zintensyfikowanej percepcji"[116].

Na koniec warto podkreślić, że chociaż obecnie traktowanie kategorii *neo-noir* jako pewnej estetyki wydaje się stosunkowo trafnym rozwiązaniem, umożliwiającym uchwycenie wielu cech i zasad jej funkcjonowania we współczesnej kulturze, nie zawsze musiało tak być. *Noir* charakteryzuje się swego typu mobilnością, wielką dynamiką; zarówno samo zjawisko, jak i odpowiadające mu pojęcie są fenomenami opalizującymi, a przede wszystkim – zmiennymi w czasie. W odniesieniu do kina klasycznego trudno byłoby mówić o estetyce w rozumieniu bliskim transkulturowości i intermedialności, choć już wtedy – jak pokazują badacze zajmujący się migracjami noiru do nieamerykańskich kinematografii – kształtowały się podwaliny takiego właśnie statusu tej formuły opowieści. Wówczas bardziej trafne wydawały się określenia takie jak nurt/tendencja/poetyka/seria filmów (każde z nich miało pewne uzasadnienie). Z kolei praktyka reali-

113 Zob. ibidem, s. 97.

114 M. Przylipiak: *Czas estetyki? Rekonesans*. W: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*. Red. A. Gwóźdź. Kielce 1994, s. 42.

115 Ibidem, s. 43.

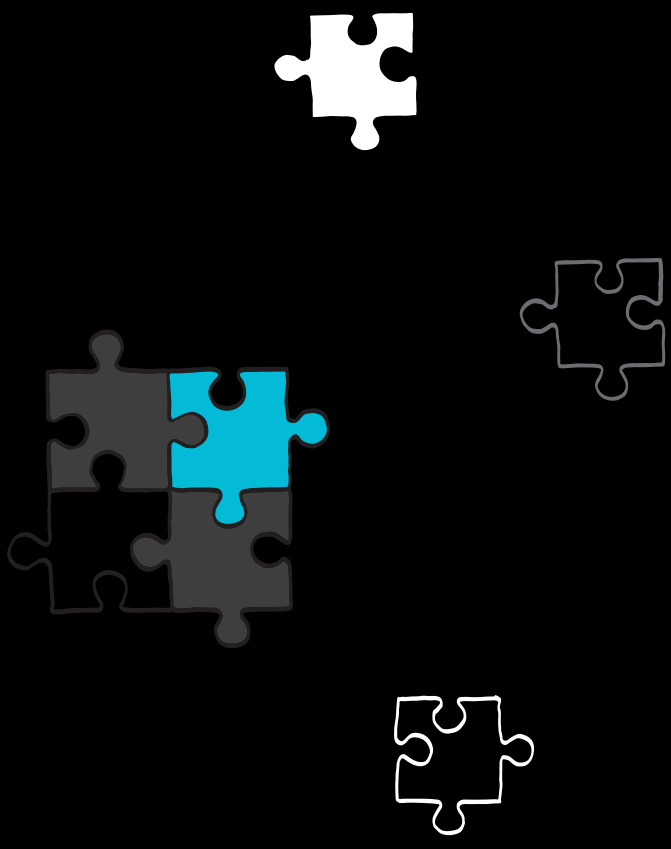
116 Ibidem, s. 47.

zacji modernistycznych filmów *neo-noir* na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a nawet wczesnych postmodernistycznych dzieł z lat osiemdziesiątych, zakładająca wysoki poziom świadomości konwencji i nawiązywanie do określonej poetyki przez poszczególnych autorów, może uzasadniać tezę, iż to właśnie w tym czasie *noir* zaczął funkcjonować jako gatunek. Obecnie takie podejście wydaje się jednak zbyt ograniczone. Pomijając kwestię destabilizacji filmowych gatunków, definicyjnych rozbieżności i ponadnarodowej ekspansywności formuł noiru, trudno jest zawężać funkcjonowanie tego fenomenu do samego kina.

Wiadomo, że *noir* nie pojawia się nigdy bez powodu. Obecna jego podatność na transkulturowe oraz intermedialne migracje musi dawać do myślenia. Sądzę, że obserwacje jego współczesnych przejawów mogą prowadzić do wniosku, iż *neo-noir* jest w gruncie rzeczy estetyką czasów kryzysu, przy czym ostatnie z pojęć należy traktować możliwie szeroko, w odniesieniu do całego spektrum zjawisk kulturowych: od polityczno-społecznych, narodowościowych, etnicznych i tożsamościowych, przez sfery epistemologii, wartości, duchowości, podmiotowości, płci, aż po kwestie związane bezpośrednio ze sztuką (w tym filmową), w ostatnich dziesięcioleciach raz po raz dotykaną przecież kolejnymi kryzysami i załamaniami. O tym, w jaki sposób *neo-noir* odpowiada na owe kryzysy, głównie w filmie, traktować będą kolejne rozdziały niniejszej książki.

Rozdział drugi

Neo-noir i kryzys tożsamości



Szata zdobi człowieka.
A im bardziej ubywa człowieka, tym więcej potrzeba ubrania.
Terrence*

Będę twoją pamięcią.
Horatio Caine**

---

* Bohater filmu *Pająk* (*Spider*, 2002) w reżyserii Davida Cronenberga.

** Bohater realizowanego w latach 2002–2012 telewizyjnego serialu *Kryminalne zagadki Miami* (*CSI: Miami*).

Większość zagadnień poruszanych w nowych filmach czarnych daje się sprowadzić do problemów z tożsamością. *Neo-noir* nieustannie diagnozuje charakterystyczne dla ponowoczesności kryzysy podmiotowości, pamięci, płci czy poznawczych i sensotwórczych horyzontów, w których obrębie funkcjonuje jednostka. Rację ma Jerold J. Abrams, kiedy stwierdza, iż podstawowym wyznacznikiem transformacji estetyki *noir* w *neo-noir* jest charakterystyczne dla tej drugiej przesunięcie akcentów: „Wszystko, co ma tutaj miejsce, pozostaje w jakiejś relacji do »ja«: »ja« jest detektywem, »ja« jest przestępcą, a wszystkie wskazówki istnieją wyłącznie w jego umyśle”[1]. Tożsamościowe dylematy związane są, zdaniem autora, z istotnymi przeobrażeniami w czasie i przestrzeni, a także wpływają na typowe dla nowego kina czarnego wzorce narracyjne: chociaż, podobnie jak film *noir*, *neo-noir* preferuje pierwszoosobowe formy subiektywizowanej narracji, detektyw, z którego perspektywy przedstawiane są wydarzenia, „już nie szuka w mieście jakiegoś tajemniczego złoczyńcy. Szuka samego siebie jako Innego”[2].

Abrams odnosi się w ten sposób do często eksploatowanego przez postmodernistyczny *neo-noir* fabularnego wzorca, wyzyskującego motyw rozbitej osobowości oraz postaci, która – choć zdaje się istnieć realnie – stanowi zaledwie manifestację ukrytych czy też wypieranych przez bohatera cech jego osobowości. Z takim przypadkiem mamy do czynienia na przykład w *Podziemnym kręgu* Davida Finchera czy *Mechaniku* Brada Andersona (*El Maquinista*, 2004), nawiązania do niego odnajdziemy w *Śledząc* Christophera Nolana, a z jego ekstremalnym wariantem spotykamy się w *Zagubionej autostradzie* Davida Lyncha (*Lost Highway*, 1997), przy czym kluczowy dla ostatniego z wymienionych filmów motyw sobowtórów jest być może najbardziej symptomatyczną dla neo-noiru metaforą tożsamości zakwestionowanej w swej integralności, nieciągłej, pokawałkowanej.

Puzzle nie do ułożenia

Problem zaburzonej podmiotowości, jakim podszyte wydaje się całe nowe kino czarne, znajduje swoiste umocowanie w konstatacjach filozofów ponowoczesności. Aleksandra Kunce zauważa, że według badaczy takich jak Gilles Deleuze, Félix Guattari czy Jean-François Lyotard

1 J.J. Abrams: *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. M.T. Conard. Lexington 2007, s. 9.

2 Ibidem.

tożsamość jest ideą pozostającą w nieustannym ruchu: jej określenie okazuje się uzależnione od uczestnictwa w świecie niekończących się gier (przede wszystkim językowych)[3], a w charakteryzowaniu jej istoty użyteczne są metafory zbieractwa, rozproszenia czy machinalnego ruchu[4]. We współczesnym świecie, twierdzi autorka, należy mówić o „rozsypanym doświadczeniu tożsamości", o braku jednoznacznej definicji, dopełnienia zdania rozpoczynającego się od słów „człowiek jest…"[5], co jednak „nie wyklucza […] w niczym »obsesji« powracania do siebie, formowania siebie całego i uchwytnego, wyróżnionego i określonego. Ta chęć wpisania swego »ja« w całość jest przecież ważkim nawykiem myślowym […]"[6]. Nieustanne „tropienie tożsamości" przez badaczy kultury czy artystów jest więc najprawdopodobniej wyrazem lęków, jakie rodzi „doświadczenie rozproszonej tożsamości", z których najważniejszy wydaje się egzystencjalny „lęk o siebie. Siebie – trudnego do uchwycenia jako przedmiot, o który się lęka. Siebie – niekonieczne odczuwanego jako podmiot działań […]. Wreszcie lęk o Siebie, a raczej o kogoś, o którym nie sposób już nawet myśleć jako o sobie"[7].

W nowych filmach czarnych (lub dziełach zrealizowanych w innych mediach, nawiązujących do tej estetyki) częstym wyrazem owego lęku



Fot. 9. Bohater nowego filmu czarnego w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie: „Kim jestem?" – Liam Neeson w filmie *Tożsamość* Jaume Collete-Serry

3 Zob. A. Kunce: *Tożsamość i postmodernizm*. Warszawa 2003, s. 30–31.
4 Zob. ibidem, s. 37.
5 Zob. ibidem, s. 44.
6 Ibidem.
7 Ibidem, s. 126.

jest motyw utraty/zaniku/braku tożsamości. *Neo-noir* roi się od Jasonów Bourne'ów – postaci wywłaszczonych ze swojej tożsamości, pod groźbą śmierci zmuszonych do podjęcia wysiłku rekonstrukcji prawdy o własnej osobowości. Dzieje się tak między innymi w przypadku bohatera *Tożsamości* (*Unknown*, 2011) Jaume Collete-Serry, Martina Harrisa, który – odzyskawszy przytomność po samochodowym wypadku, jakiego ofiarą stał się w Berlinie – odkrywa, iż jego personalia oraz – w konsekwencji – całe życie przejął inny mężczyzna. Próbując odzyskać skradzioną tożsamość, bohater natrafia na wiele mrocznych sekretów dotyczących własnej osobowości, co staje się przyczynkiem do często przywoływanego w nowych filmach czarnych dylematu: czy rzeczywiście warto poznać prawdę o samym sobie, skoro może się ona okazać co najmniej niekomfortowa dla próbującego zrekonstruować swą osobowość podmiotu?

Tożsamość nie jest oczywiście w żadnej mierze dziełem oryginalnym. Problem zagubionej/skradzionej/podmienionej tożsamości pojawiał się wszak wcześniej nie tylko we wzmiankowanych filmach o Jasonie Bournie, lecz także w nawiązującej do prozy Philipa K. Dicka *Pamięci absolutnej* (*Total Recall*, 1990) Paula Verhoevena oraz w jej remake'u z 2012 roku w reżyserii Lena Wisemana. W tym przypadku bohater, nie mogący uwolnić się od przekonania, że „coś z jego życiem jest nie tak", planuje wszczepić sobie obce wspomnienia, po czym dowiaduje się, że jego obecna tożsamość także została mu sztucznie zaimplementowana.

Motyw utraconej tożsamości nie musi być jednak wyłącznie elementem kryminalnej zagadki czy utrzymanej w duchu science fiction refleksji



Fot. 10. Tożsamość rozbita i niemożliwa do zrekonstruowania – Laura Harring jako Rita/Camilla oraz Naomi Watts jako Betty/Diane w filmie *Mulholland Drive* Davida Lyncha

nad tym, w jaki sposób nowe technologie wpłyną w przyszłości na nasze rozumienie podmiotowości czy pamięci. Zagubione „ja" to przecież także przypadek tajemniczej Rity z *Mulholland Drive* Davida Lyncha (*Mulholland Dr.*, 2001). Warto przy tym dodać: przypadek zdecydowanie bardziej pesymistyczny w swej wymowie, wszak prawdy o atrakcyjnej, zagubionej kobiecie, która w wyniku wypadku traci pamięć i trafia do domu czasowo zamieszkiwanego przez początkującą aktorkę Betty, nie da się zrekonstruować. Kiedy już bohaterka zaczyna się o nią ocierać, przyczynowo-skutkowy bieg wydarzeń zostaje przerwany, Rita staje się kobietą fatalną – Camillą, a Betty z niewinnej dziewczyny przeobraża się w zakochaną w niej, zdradzoną i szukającą zemsty Diane. Zawiła konstrukcja filmu Lyncha, w którym – podobnie jak we wcześniejszej *Zagubionej autostradzie* – trudno określić relacje między postaciami o nieustabilizowanych tożsamościach, stanowi być może sygnał niemożności zaistnienia we współczesnym świecie podmiotowości w pełni zintegrowanej i spójnej.

Jeszcze inaczej motyw zaburzeń tożsamości wyzyskuje Christopher Nolan w *Śledząc*. Z jego kameralnego filmu da się wyczytać sugestię, że obsesyjne pogonie za tożsamością biorą się z faktu, iż tożsamość sama w sobie zupełnie wymknęła się współczesnemu podmiotowi: jesteśmy



Fot. 11. Człowiek bez tożsamości – Jeremy Theobald jako bohater filmu *Śledząc* Christophera Nolana

skazani nie tyle na płynne kształtowanie własnej tożsamości, ile na poszukiwanie jakichkolwiek treści, którymi moglibyśmy wypełnić jej całkowity brak. Bohater filmu Nolana twierdzi, że śledzi wybrane osoby w poszukiwaniu literackiej inspiracji, w gruncie rzeczy jednak najwyraźniej poszukuje osobowości, z którą mógłby się utożsamić. Sam sprawia wrażenie przysłowiowego człowieka bez właściwości (nie poznajemy nawet jego prawdziwego imienia), dlatego z taką łatwością upodabnia się do Cobba – poznanego przypadkiem (czy jednak na pewno przypadkiem?) mężczyzny specjalizującego się we włamaniach do prywatnych mieszkań. Nie posiadając własnej tożsamości, młody pisarz absorbuje charakter człowieka, który budzi w nim fascynację: upodabnia się do niego wyglądem i profesją, wreszcie angażuje się w relację z kobietą, która – jak się okaże – jest wspólniczką sprytnego włamywacza. Identyfikacja bohatera z Cobbem zostaje posunięta tak daleko, że kiedy ów drugi dokonuje śmiałego przestępstwa, winą za nie obarczony zostaje właśnie młodzieniec, który w finale filmu z przerażeniem uświadamia sobie, że nie jest w stanie udowodnić, iż nie jest Cobbem (lub też że Cobb nie stanowi wytworu jego wyobraźni).

Śledząc to przy tym pierwsza z długiego szeregu Nolanowskich wariacji na tak charakterystyczny dla neo-noiru temat sobowtóra. Z innymi realizacjami tego motywu spotkamy się wszak w późniejszych dziełach, między innymi w *Bezsenności* (*Insomnia*, 2002), gdzie seryjny morderca i ścigający go policjant stanowią dla siebie nawzajem zwierciadła, czy w dominującym w *Prestiżu* (*The Prestige*, 2006) wątku dwóch rywalizujących ze sobą iluzjonistów: Angiera i Bordena (wraz z towarzyszącymi im motywami kopii Angiera produkowanych przez tajemniczą maszynę oraz brata bliźniaka Bordena). Badacz twórczości Christophera Nolana, Hubert Kubit, twierdzi, iż tego typu konstrukcje zarówno służą reżyserowi do definiowania bohaterów jego dzieł (czasem na zasadzie opozycji lub lustrzanych odbić), jak i „są wyrazem problemów psychologicznych czy tożsamościowych jego bohaterów”[8]. Wydaje się, iż mogą one być także sygnałem przenikającego *neo-noir* przekonania, że tożsamość jest obecnie w stanie ciągłego zagrożenia, rozbicia, pokawałkowania, jeśli nie zaniku. Być może jest nawet czymś, co w ogóle nie daje się odtworzyć, na co wskazuje David Lynch w *Zagubionej autostradzie*, filmie, w którym motyw sobowtóra funkcjonuje w wariantach: dwóch osób w tym samym ciele (Renee/Alice) oraz jednej osoby w dwóch ciałach (Fred/Pete). Symptomatyczne w kontekście tych problemów wydają się słowa Cobba ze *Śledząc*, który zauważa, że ludzie często uświadamiają sobie wartość danej rzeczy dopiero wtedy, gdy ją utracą. Neo-noirowa obsesja na punkcie tożsamości może być motywowana w podobny sposób: to, co w jakiś sposób się wymknęło, okazuje się nagle niezwykle ważne.

8 H. Kubit: *Christopher Nolan – mroczny iluzjonista*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego*. T. 3: *Współczesność*. Red. Ł.A. Plesnar, R. Syska. Kraków 2010, s. 552–553.

Bohaterowie nowych filmów czarnych niejednokrotnie zmuszeni są układać swoją rozbitą tożsamość z rozproszonych kawałków, niczym puzzle, przy czym nieraz okazuje się, że niektórych elementów nie sposób nigdzie dopasować (jak gdyby przyplątały się z zupełnie innej układanki), a jeszcze innych w ogóle brak. Leonard, cierpiący na zanik pamięci krótkotrwałej bohater *Memento* Nolana, co pięć minut musi na nowo składać swoją podmiotowość ze strzępów wspomnień i notatek poczynionych na polaroidowych fotografiach oraz – w formie tatuaży – na własnym ciele. John Murdoch z *Mrocznego miasta* Alexandra Proyasa, próbujący odpowiedzieć sobie na pytanie, kim jest, dysponuje zaledwie strzępami wyobrażeń, marzeń i wspomnień, które mogą *de facto* wcale do niego nie należeć – zostały mu jedynie zaszczepione przez kosmitów przeprowadzających na ludziach eksperymenty w tytułowym mieście. Z kolei bohater *Trzynastego piętra* Josepha Rusnaka (*The Thirteenth Floor*, 1999) – kolejnej wariacji na temat motywu sobowtóra – musi zreinterpretować wiedzę na swój temat w obliczu faktu, iż rzeczywistość, w której funkcjonuje, jest komputerową symulacją. Nie bez znaczenia wydaje się przy tym, iż wymienione tutaj postaci bez wyjątku doświadczają rozmaitych zaburzeń pamięci. Spośród wszystkich władz umysłowych to właśnie ona bowiem jest w neo-noirze najmocniej kwestionowana, a zarazem w pewien sposób fetyszyzowana.

Tożsamość anorektyczna

Czy możliwa jest tożsamość bez pamięci? Większość filmów *neo-noir* przynosi negatywną odpowiedź na to pytanie: nieustanne problemy bohaterów z ich własnym „ja" wynikają wszak na ogół z zaburzeń, uszkodzeń czy niedoskonałości pamięci. Basil Smith odnajduje w *Memento* Nolana bliskie filozofii Johna Locke'a przekonanie, że „pamięć konstytuuje osobowościową tożsamość"[9]. Mówiąc krótko: tyle wiemy o sobie, ile pamiętamy; może nawet: pamiętam, więc jestem (tym, kim jestem). Problem polega na tym, co wyraża zaczerpnięte z filmu *Odpoczniesz po śmierci* Mike'a Hodgesa (*I'll Sleep When I'm Dead*, 2003) motto jednego z artykułów Andrew Spicera[10]: „Większość myśli to wspomnienia. A wspomnienia oszukują". W nowych filmach czarnych kłamią nie tylko wspomnienia (tak jak w *Mrocznym mieście*) sztucznie bohaterom wgrane czy (niczym w *Matriksie* / *The Matrix*, 1999 rodzeństwa Wachowskich) wygenerowane przez maszyny. Pamięć jest zawodna, podatna na uszkodzenia – wystar-

9 B. Smith: *John Locke, Personal Identity, and „Memento"*. In: *The Philosophy of Neo-noir*…, s. 35.

10 Zob. A. Spicer: *Problems of Memory and Identity in Neo-Noir's Existentialist Anti-hero*. In: *The Philosophy of Neo-noir*…, s. 47.

czy uraz poniesiony w wyniku samochodowego wypadku, by – tak jak Rita z *Mulholland Drive* czy Martin z *Tożsamości* – utracić najważniejsze wspomnienia.

Co więcej, pamięcią może manipulować sam podmiot: najbardziej wyrazistym tego przykładem jest Leonard Shelby z *Memento*, który w szczególny sposób interpretuje nie tylko własne wspomnienia związane z gwałtem i morderstwem dokonanymi na jego żonie, lecz także z powtarzaną w nieskończoność historią o Sammym Jenkinsie – mężczyźnie, podobnie jak bohater, cierpiącym na zanik pamięci krótkotrwałej, którego Shelby tropił jako detektyw ubezpieczeniowy i na którego obecnie rzutuje swoje doświadczenia związane z żoną diabetyczką. Basil Smith, analizując obecność tego wątku w *Memento*, dochodzi do wniosku, iż w film Nolana wpisane jest przekonanie, że „każda seria świadomych wspomnień może zostać połączona z inną, czego rezultatem będzie mieszanina dwóch osób albo mieszanina prawdy i fałszu. Wynika jednak z tego, że nasza osobowościowa tożsamość nie jest wcale tożsamością, a raczej sprawą przetrwania […]”[11].W finale filmu okazuje się, iż cała historia Shelby'ego jest najprawdopodobniej jedną wielką iluzją, którą bohater skonstruował, aby nadać swemu życiu sens: nie chcąc stawić czoła niewygodnej prawdzie, Leonard woli postrzegać siebie jako niestrudzonego mściciela żony.

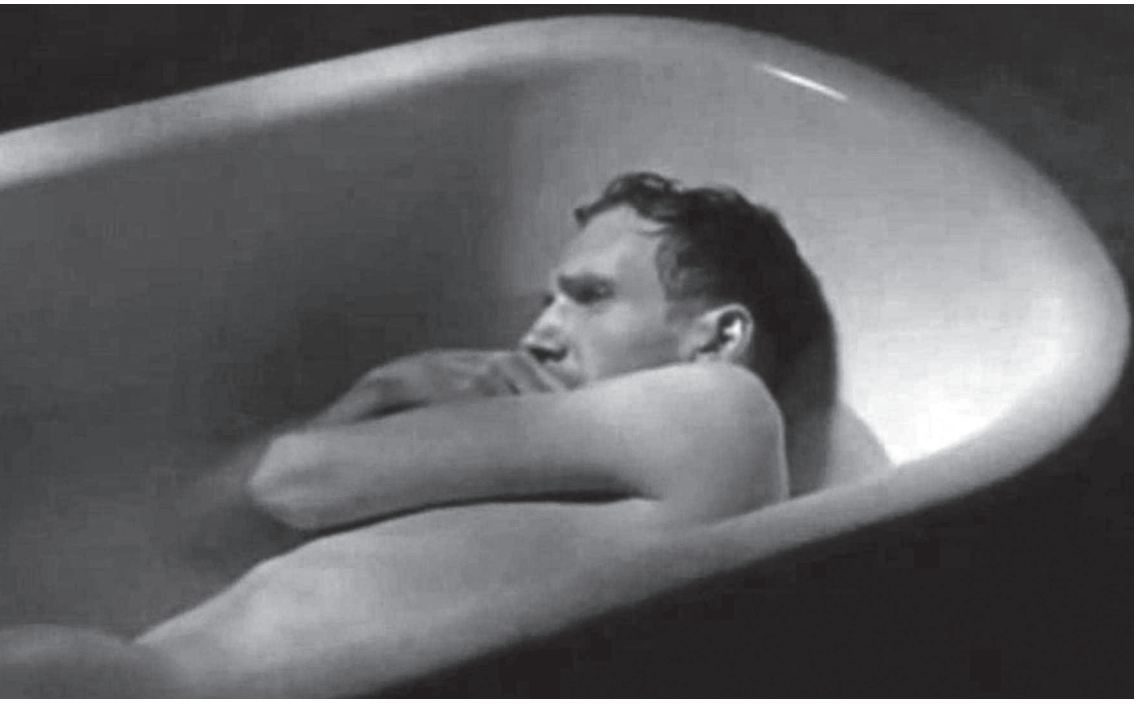


Fot. 12. Wspomnienia oszukują – Guy Pearce jako Leonard Shelby, cierpiący na zanik pamięci krótkotrwałej bohater filmu *Memento* Christophera Nolana

11 B. Smith: *John Locke*…, s. 44.

Jeśli podstawowy budulec tożsamości – pamięć – jest tak wątpliwej jakości, to trudno oczekiwać, by wzniesiona na jej fundamencie podmiotowość mogła się okazać tworem mocnym i stabilnym. Jednakże bohater neo-noiru nie znajduje oparcia nie tylko w swoim zachwianym umyśle; bardzo często okazuje się, że nie może także ufać nawet własnemu ciału. Sherryl Vint i Mark Bould mówią o charakterystycznym dla nowego filmu czarnego motywie podmiotowości anorektycznej, prezentowanej między innymi przez takie dzieła, jak *Podziemny krąg* Davida Finchera oraz *Mechanik* Brada Andersona. Zdaniem autorów, zawarty w tych filmach motyw ciała negującego swoje najbardziej podstawowe potrzeby można odczytywać jako środek do ukazania problemów życia we współczesnych rozwiniętych społeczeństwach:

> Prowadzona przez anorektyka walka o zrepresjonowanie własnego pożądania i zachowanie kontroli nad wybranym aspektem życia jest strukturalnie niezwykle podobna do charakterystycznego dla bohatera filmów *noir* zmagania się z zagrożoną męskością. Stan Trevora, bohatera *Mechanika*, może być zatem zarówno uznany za manifestację lęków związanych z pozbawieniem męskości i utratą kontroli, jak i powiązany z ideą anoreksji jako choroby zamożnych uprzemysłowionych społeczeństw[12].



Fot. 13. Podmiot w stanie zaniku – Ralph Fiennes jako tytułowy bohater filmu *Pająk* Davida Cronenberga

12 Sh. Vint, M. Bould: *The Thin Men: Anorexic Subjectivity in „Fight Club" and „The Machinist"*. In: *Neo-noir*. Eds. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck. London 2009, s. 225.

Interpretacja ta w szczególny sposób współgra z treścią *Pająka* Davida Cronenberga[13] – kolejnego thrillera bazującego na formule *puzzle films* (motyw puzzli pojawia się zresztą w tym dziele), którego bohater, Dennis Cleg, jak można się domyślać: po wielu latach spędzonych w szpitalu dla psychicznie chorych, powraca w rodzinne strony, gdzie próbuje zrekonstruować historię tragicznej śmierci swej matki. Pozornie prawdopodobny scenariusz, wedle którego matka miała zostać zabita przez ojca Dennisa i jego wyuzdaną kochankę Yvonne, stanowi jednak sieć sprytnie utkanych kłamstw służących zamaskowaniu przerażającej dla bohatera prawdy, iż to on spowodował zgon swojej rodzicielki.

W filmie Cronenberga odnaleźć można główne motywy neo-noiru: jest tutaj rozbity, niepewny własnej tożsamości oraz pamięci (i męskości) bohater; jest zbrodnia i jest miasto (choć w tym akurat wypadku wyjątkowo opustoszałe; najwięcej postaci pojawia się w otwierającej dworcowej sekwencji, w której bohater wysiada z pociągu); są także – tak istotne w twórczości Cronenberga – tropy odsyłające do psychoanalitycznej interpretacji dzieła. To one zresztą zdają się w *Pająku* dominować, poczynając od czołówki, w której pojawiają się plamy przywodzące na myśl test Rorschacha. W tej interpretacji słabemu, anorektycznemu podmiotowi, jakim jest Dennis, przeciwstawione są silne postaci kobiece, które budzą w nim zarówno lęk, jak i fascynację oraz wstręt, przy czym bohater, najwyraźniej już w dzieciństwie niezdolny udźwignąć tej ambiwalencji, podświadomie próbuje owe sprzeczne doznania rozdzielić: fascynację przesuwa w stronę swojej idealnej, pięknej i dobrej matki (którą uznaje za ofiarę nieczułości, a nawet brutalności ojca), wstręt utożsamia z epatującą seksualnością rzekomą kochanką ojca, a lęk – już w dorosłym życiu – z postacią surowej pani Wilkinson, żelazną ręką prowadzącą pensjonat, w którym Dennis zatrzymuje się po wyjściu ze szpitala. Jako podmiot anorektyczny bohater filmu Cronenberga nieustannie dąży do zrepresjonowania własnego (nieuświadomionego) pożądania do matki; próbując usunąć je, konstruuje złowrogą postać kochanki ojca, którą następnie – jako kobietę fatalną – zabija (zarówno matkę, jak i Yvonne gra Miranda Richardson) i nie zauważa, że jego samego w tym procesie coraz bardziej ubywa. Owo znikanie podmiotowości Dennisa w symboliczny sposób ilustruje scena, w której pani Wilkinson zauważa, że bohater włożył na siebie równocześnie cztery koszule, co sprzyjający Dennisowi inny pensjonariusz kwituje słowami przywołanymi jako motto tego rozdziału: „Szata zdobi człowieka. A im bardziej ubywa człowieka, tym więcej potrzeba ubrania".

13 *Pająk* jest adaptacją utrzymanej w duchu neogotyku powieści Patricka McGratha. Jak zauważają Krzysztof Loska i Andrzej Pitrus, Cronenberg dokonał szczególnych przesunięć względem literackiego oryginału, między innymi nie wprowadzając do filmu pierwszoosobowej narracji, eliminując z fabuły bezpośrednie wskazania na to, że przypadłość, na jaką cierpi bohater, jest schizofrenią, i rezygnując w procesie adaptacji z sięgania po konwencje horroru. Zob. K. Loska, A. Pitrus: *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*. Kraków 2003, s. 203–216.

Odczytując wątek anorektycznej podmiotowości w kluczu społecznej krytyki, uderzającej – zwłaszcza w *Podziemnym kręgu* – w struktury kapitalizmu i napędzanej przezeń spirali konsumpcjonizmu, Vint i Bould zwracają przede wszystkim uwagę na problem alienacji podmiotu i oddzielenia go od własnego ciała, które spożywa zasoby nie po to, by zaspokoić stałe i naturalne potrzeby, lecz by zrekonstruować własną osobowość w odniesieniu do stylu życia kojarzonego z określonymi zasobami[14]. Wydaje się jednak, że motyw wychudzonego ciała – zwłaszcza w *Mechaniku* – można interpretować jeszcze inaczej.

Zrodzona z ducha dzieł Franza Kafki wydawać się może sytuacja, w jakiej znalazł się główny bohater filmu, Trevor Reznik – szeregowy mechanik, pracownik ponurej fabryki. Coś dziwnego dzieje się w życiu tego everymana – zaczęło się rok wcześniej, odebrało mu możliwość snu i spowodowało, że uległ fizycznej metamorfozie: schudł niewyobrażalnie, przestał przypominać siebie samego. Na dodatek w jego otoczeniu mają miejsce niepokojące wydarzenia: ktoś zostawia w jego kuchni karteczki z informacjami zaszyfrowanymi niczym w grze „w wisielca", współpracownik ulega z jego winy wypadkowi, a on sam czuje się prześladowany przez tajemniczego i odrażającego osobnika o imieniu Ivan. Wszystko wskazuje na to, że ktoś lub coś rości sobie prawo do manipulowania fizycznie i psychicznie osłabionym Trevorem.

Każdy niemal kadr *Mechanika* niesie obietnicę odkrycia kolejnej poszlaki, wskazówki zbliżającej do rozwiązania zagadki. Drobne detale, nieistotne na pierwszy rzut oka szczegóły nabierają tu zasadniczej rangi – podejrzana wydaje się zapalniczka w samochodzie Trevora, niepokojący jest zegar wskazujący ciągle godzinę 1.30, intrygują zdobiące mieszkanie znajomej bohatera obrazki przedstawiające ryby, zastanawiają powtarzane przez poszczególne postaci w różnych sytuacjach te same słowa.

Wraz z rozwojem akcji staje się jasne, że skrajnie wychudzone ciało Trevora stanowi manifestację zrepresjonowanego poczucia winy – bohater ogałaca się z wszystkiego, co posiada, niszczy sam siebie, nieświadomie dążąc do odsłonięcia prawdy o popełnionej przez siebie zbrodni. Eliminowanie ciała, pozbywanie się go kilogram po kilogramie zdaje się mieć na celu dotarcie do samego rdzenia, sedna osobowości Trevora, do wypartej przezeń świadomości czynu, którego dokonał. Na tym jednak nie koniec: wychudzone ciało bohatera filmu Andersona można wszak przecież interpretować także jako symbol kurczącej się, zanikającej, dosłownie zagłodzonej podmiotowości. Wszak większość bohaterów nowego kina czarnego mniej lub bardziej świadomie wyczuwa, że ich podmiotowość i tożsamość są zagrożone w samych swoich fundamentach. Czy to za sprawą zewnętrznych czynników (manipulacji, pozbawiania wspomnień lub ich sztucznego zaszczepiania), czy to w wyniku oddziaływania włas-

14 Zob. Sh. Vint, M. Bould: *The Thin Men*…, s. 225.

nych psychologicznych mechanizmów obronnych (wyparcia, zapomnienia, represjonowania tego, czego wiedzieć się o sobie nie chce), postaci te doznają poczucia nieciągłości własnej egzystencji – lukom w ich pamięci towarzyszy nieustanne przeświadczenie, że coś im umknęło, że nieustannie są konfrontowane z tajemnicą dotyczącą własnej osobowości, a ich tożsamość w pewien sposób została uszczuplona. Najczęściej zresztą okazuje się, że sami ją uszczuplili, może nawet zagłodzili, eliminując z obszaru swej świadomości niewygodną prawdę o sobie.



Fot. 14. Tożsamość *par excellence* anorektyczna – Christian Bale jako Trevor Reznik, bohater filmu *Mechanik* Brada Andersona

Czy Trevor – na co wskazują rozproszone w *Mechaniku* odwołania do twórczości Fiodora Dostojewskiego – jest jakąś realizacją postaci Raskolnikowa? Oczywiście, nie. Bohater nie żywi ambicji bycia jednostką wybitną, której prawem jest łamanie powszechnie obowiązujących norm społecznych. Jego czyn jest efektem czystego przypadku, ucieczka od odpowiedzialności – skutkiem doznanego szoku, a nieprzynoszące rezultatów wypieranie z pamięci nieszczęśliwego zdarzenia – mechanizmem obronnym. Gorączkowe prowadzenie dochodzenia w sprawie, której rozwiązanie tkwi w jego własnej przeszłości, wiedzie Trevora przez meandry jego (pod)świadomości, przy czym mechanizm odkrywania prawdy jest związany z zasadą powtórzenia – kolejny spowodowany bezwolnie wypadek wywołuje lawinę zdarzeń wiodących do finału.

Podobną drogę pokonuje wielu bohaterów neo-noiru. Niejeden z nich zresztą – tak jak Leonard z *Memento* Christophera Nolana czy Teddy

Daniels z *Wyspy tajemnic* (*Shutter Island*, 2010) Martina Scorsese – decyduje się w finale na radykalny krok: skonfrontowani z prawdą o sobie, świadomie wybierają iluzję, którą wokół siebie utkali, dążąc do całkowitego stłumienia swojej oryginalnej, niewygodnej tożsamości. Szczególnie drastyczną formę motyw ów przybiera w wypadku Teddy'ego. Bohater, do tej pory przekonany, że przybył na odosobnioną wyspę w celu rozwiązania sprawy zaginięcia jednej z pacjentek szpitala psychiatrycznego, w zakończeniu filmu – rozpoznawszy wreszcie swoją prawdziwą tożsamość (sam jest jednym z pacjentów) – dobrowolnie decyduje się na zabieg lobotomii. Bohater wie, iż operacja najprawdopodobniej pozbawi go władz umysłowych, równocześnie jednak oddali go od przerażającej świadomości tragedii, jaka go spotkała (Teddy zabił swoją chorą psychicznie żonę, gdy ta zamordowała ich dzieci). Struktura filmu Martina Scorsese wydaje się przy tym symptomatyczna dla neo-noiru jako takiego, powielając często omawiany przez badaczy motyw śledztwa, w którym ścigany i ścigający są *de facto* tą samą osobą. Wszak Teddy jest przekonany, że w szpitalu uda się mu wytropić niebezpiecznego przestępcę, Andrew Laedisa; zasadniczy trzon fabuły dotyczy gromadzenia przez bohatera wskazówek i poszlak związanych z tym zadaniem. I jedynie pewne zaburzenia kontinuum czasowo-przestrzennego, włączane do sjużetu partie oniryczne oraz dwuznaczne zachowanie niektórych postaci sugerują to, co okazuje się jasne w zakończeniu filmu – rzekomy złoczyńca to projekcja wypartej przez Teddy'ego (w rzeczywistości nazywającego się właśnie Andrew Laedis) prawdy o samym sobie.

Kwestią otwartą pozostaje oczywiście to, na ile w ten sposób konstruowane postaci stanowią odpowiedź na obserwowane przez współczesnych filozofów przesunięcia w obrębie postrzegania tożsamości i podmiotowości. Ponowoczesność dokonuje wszak istotnych przewartościowań w koncepcji podmiotu. Problem stanowi samo „ja" – dziwnie nietrwałe, zmienne, w jakiś sposób pozbawione stałego oparcia, a równocześnie obciążone wielką odpowiedzialnością za kształtowanie własnego losu. Człowiek współczesny wciąż jest zmuszany do stawienia czoła podstawowym sprzecznościom określającym nowoczesną podmiotowość, dla której, według Agaty Bielik-Robson, „centralnym pojęciem jest *hybris*: pojęcie paradoksalne, wyrażające jednocześnie świadomość słabości własnej osobowości i przekonanie, że jest to słabość wyjątkowa, jedyna w swoim rodzaju, niepowtarzalna, a jako taka godna utrwalenia w bycie. […] Istotą podmiotowości jest jej słabość […], na której jednocześnie buduje ona swoje prawo do chwały"[15]. Podobne poczucie słabości, która równocześnie staje się „przyczynkiem do chwały", powraca niekiedy w myśleniu o człowieku ponowoczesnym, znajdując swoje odbicie w tekstach kultury

15 A. Bielik-Robson: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 149.

popularnej. Wszak w samozwrotnych neo-noirowych fabułach, których istotą jest tropienie samego siebie czy też śledztwo, którego obiekt stanowi samo „ja", tkwi element głęboko narcystyczny. Tutaj również słaby, można powiedzieć: anorektyczny podmiot zwraca się ku własnej nicości, w pewien sposób utwierdzając się w przekonaniu, że jego niedoskonałości i ubytki stanowią o jego niezwykłości. A przez niego być może w przekonaniu tym nieświadomie utwierdzają się widzowie zanurzeni w ponowoczesnej kulturze.

Tożsamość Innego

Problemy tożsamości w nowym filmie czarnym mogą się jednak zabarwiać także innym, zdecydowanie bardziej pozytywnym aspektem. Ukształtowana w Ameryce estetyka *noir* w ciągu dekad znalazła swoje miejsce w różnych kulturach, służąc często diagnozowaniu licznych lokalnych kryzysów. Nie wydaje się bowiem przypadkowy fakt, iż *noir* i *neo-noir* pojawiają się tam, gdzie dochodzi do reinterpretacji kulturowych paradygmatów, podawania w wątpliwość dotychczasowych hierarchii i zaniku tradycyjnych wartości. Z takimi sytuacjami mieliśmy wszak do czynienia w powojennej Japonii oraz rozdzieranych politycznymi konfliktami Włochach lat siedemdziesiątych XX wieku; z takimi problemami zmagają się współcześnie kraje takie jak Korea Południowa czy Argentyna, w której wyprodukowano nagrodzony Oscarem w kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego neo-noirowy thriller *Sekret jej oczu* (*El Secreto del sus ojos*, 2009) w reżyserii Juana José Campanelli.

Z pewnością nie jest przypadkiem, że jedna z najbardziej sugestywnych odmian nowego filmu czarnego w ostatnich dziesięcioleciach powstała w kinie Hongkongu. W interpretacjach dzieł Wong Kar-waia, zwłaszcza *Chungking Express* (*Chung hing sam lam*, 1994), *Upadłych aniołów* (*Duo luo tian shi*, 1995), *Spragnionych miłości* (*Fa yeung nin wa*, 2000) i *2046* (2004), powracają echem problemy politycznego statusu Hongkongu[16]. Na trop ten nakierowuje zresztą już tytuł ostatniego z wymienionych filmów: 2046 to w fabule numer hotelowego pokoju, a zarazem czas akcji pisanych przez głównego bohatera opowiadań. Równocześnie jednak nie sposób zapomnieć, iż to właśnie w 2046 roku zakończy się przejściowy etap przyłączenia Hongkongu (do 1997 roku oddanego w dzierżawę Wielkiej Brytanii) do Chin. Zrodzone przez ową zmianę wątpliwości i lęki stanowią jeden z głównych (obok kondycji ponowoczesnego podmiotu) powodów charakterystycznej atmosfery filmów Wonga: przenikającej świat przed-

16 Zob. P. Kletowski, P. Marecki: *Azja – tam, gdzie bije serce kina*. W: *Nowe nawigacje II*. Red. P. Kletowski, P. Marecki. Kraków 2003, s. 21; P. Kletowski: *Kino Dalekiego Wschodu*. Warszawa 2009, s. 87–89.

stawiony nostalgii, poczucia alienacji, zagubienia, samotności, nietrwałości jakichkolwiek związków. I to właśnie w nim wydają się przynajmniej częściowo zakorzenione kluczowe problemy jego twórczości, takie jak czas (nieustannie odmierzany) czy pamięć (bohaterowie Kar-waia nie są zdolni uwolnić się od przeszłości i bez jej bagażu patrzeć w przyszłość[17]).

Na planie uniwersalnym filmy Wonga pytają o ludzką tożsamość (czy też możliwość tożsamości) w ponowoczesnym świecie; pytają jednak także – w aspekcie lokalnym – o tożsamość Hongkongu. Bez względu na to, czy akcja filmu rozgrywa się w latach sześćdziesiątych (tak jak w *Spragnionych miłości*) czy dziewięćdziesiątych XX wieku (jak w gangsterskiej dylogii), Hongkong jest nie tylko metropolią spowitą mrokiem, lecz także oferującą bohaterom paradoksalne poczucie zadomowienia w swojej przestrzeni. Owa paradoksalność wyraża się w tym, że postaci z filmów reżysera wydają się w tym samym stopniu bezdomne, co nierozerwalnie związane z Hongkongiem. Ich niezakorzenienie jest tylko częściowe – choć o żadnym z nich nie można powiedzieć, iż posiada stały adres zamieszkania, wszyscy są związani z tym samym miastem. Hongkong Wong Kar-waia to przestrzeń niekończącego się „pomiędzy": bohaterowie spotykają



Fot. 15. Niepewni swojej tożsamości bohaterowie zmieniającego status Hongkongu – Tony Leung w filmie *Spragnieni miłości* Wong Kar-waia

17 Zob. E. Olechnowicz: *Wong Kar-wai: nie ma rajów innych niż utracony*. W: *Autorzy kina azjatyckiego*. Red. A. Helman, A. Kamrowska. Kraków 2010, s. 77–89.

się w hotelach, barach, sklepach, we wszelkiego rodzaju heterotopiach, pomieszkują w wynajętych „na jakiś czas" brzydkich mieszkaniach, więcej czasu spędzając na ulicach niż w (tak zwanym) domu. Owa przejściowość ma także oczywiście wymiar metaforyczny: niezadomowienie bohaterów związane jest z ich zawieszeniem między przeszłością (od której nie chcą czy nie mogą uciec) a przyszłością (która nieuchronnie następuje) oraz między jednym nieudanym związkiem a drugim. Cały Hongkong, uchwycony w momencie politycznej zmiany, naznaczony jest wszak ową przejściowością, integrując w sobie elementy kultur Wschodu i Zachodu, wpatrując się w swoją kolonialną przeszłość i z lękiem wypatrując przyszłości w ramach komunistycznego państwa.

Bardzo często, diagnozując jakieś kryzysy, *neo-noir* służy celebrowaniu tożsamości Innego, przy czym owym Innym mogą być zarówno niezachodnie kultury, jak i mniejszości rasowe lub etniczne. Na tej zasadzie Andrew Spicer postrzega nurt nazywany tautologicznie *black noir* („czarny *noir*") jako element szerszego projektu, mającego na celu zobrazowanie złożoności i różnorodności doświadczeń Afroamerykanów. Warto przy tym dodać, że doświadczenia te wyrażają się często za pomocą motywu „czarnego szału" (*black rage*): pełne przemocy relacje w społeczności czarnych stanowią wyraz frustracji związanej z rasizmem, jakim podszyta jest oficjalna kultura[18]. Klasyczne kino (nie tylko czarne) marginalizowało postaci Afroamerykanów; w latach siedemdziesiątych, za sprawą dzieł takich jak *Shaft* Gordona Parksa[19] (1971), nurt *blaxploitation* uczył się korzystania ze wzorców modernistycznego kina *neo-noir*, na ogół jednak nie znajdując drogi do szerokiej publiczności. Foster Hirsch określa filmy tego typu jako społecznie nieodpowiedzialne, w odróżnieniu od dzieł Spike'a Lee czy Johna Singletona z lat dziewięćdziesiątych, charakteryzujących się już znacznie większą samoświadomością (także kulturową) oraz wyrazistą intencją dydaktyczną[20].

Obecnie umieszczanie Afroamerykanów w sytuacjach i rolach, jakie kilkadziesiąt lat wcześniej były dla nich całkowicie niedostępne, wiąże się z czymś więcej niż reinterpretacją klasycznych wzorców amerykańskiej kinematografii lub grą doskonale znanymi motywami. Jest to także rozliczanie całej zachodniej kultury z rasizmu i wieków społecznej niesprawiedliwości. Co jednak charakterystyczne, rozliczanie to odbywa się w strukturach kina popularnego, łatwo dostępnego i przyswajalnego z perspektywy widza. Nie o umoralniający traktat wszak tutaj chodzi, chociaż badacze tacy jak Hirsch skłonni są odczytywać filmy pokroju *Chłopaków*

18 Zob. A. Spicer: *Film Noir.* Harlow 2002, s. 168.

19 W 2000 roku *remake* tego filmu zrealizował jeden z głównych reprezentantów *black noir*, John Singleton.

20 Zob. F. Hirsch: *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-noir*. New York 1999, s. 292.

z sąsiedztwa[21] (*Boyz n the Hood*, 1991) jako dzieła sugerujące widzom, że bycie czarnym młodzieńcem w białej Ameryce określa całe życie bohatera, z góry determinując je jako skażone złem i przemocą. W takiej interpretacji bycie Afroamerykaninem jest równoznaczne z rolą, jaką w klasycznym filmie *noir* pełniło przeznaczenie[22].

Częściej jednak włączanie społecznych treści do filmów *black noir* odbywa się niejako mimochodem. Charakterystycznym przykładem mogą być dzieła Carla Franklina z udziałem Denzela Washingtona, zwłaszcza *W bagnie Los Angeles*, którego bohater zajmuje się poszukiwaniem pewnej tajemniczej kobiety. Easy Rawlins ma wiele cech charakterystycznych dla typowego dla noiru losera – wojenną przeszłość, niejasne układy z półświatkiem, słabość do kobiet, poczucie moralnego upadku otaczającego go świata, przeczucie, że sprawa, do której został zaangażowany, okaże



Fot. 16. Denzel Washington jako ikona nurtu *black noir* – Easy Rawlins, bohater filmu *W bagnie Los Angeles* Carla Franklina

21 Powszechne zaliczanie tego filmu do kanonu dzieł nowego kina czarnego świadczy o tym, że definicje tego zjawiska są bardzo szerokie. Chociaż w *Chłopkach z sąsiedztwa* brak takich „twardych" elementów, jak fabuła zogniskowana wokół zbrodni, kobieta fatalna czy dominacja ujęć nocnych, Hirsch, Schwartz oraz Spicer uważają ten film za przykład *neo-noir*.

22 Zob. F. Hirsch: *Detours*…, s. 292.

się niebezpieczna. Jak słusznie zauważa Spicer, „obecność czarnoskórego protagonisty zmusza publiczność do spojrzenia z innej perspektywy na znajome sceny, do obserwowania, w jaki sposób jego [bohatera – przyp. M.K.P.] kolor skóry na każdym kroku generuje bariery i zagrożenia”[23]. Rzeczywiście, nawet niewinna rozmowa z białą dziewczyną może narobić Easy'emu kłopotów. Co ciekawe, Franklin odwraca w swoim filmie znane z kina głównego nurtu opozycje: świat białych prezentowany jest tu jako skażony złem, brutalnością i alienacją, podczas gdy przedmieścia zamieszkiwane przez czarnoskórych stanowią oazę spokoju i harmonii (cóż z tego, że i biedy – nie wszyscy dają sobie wszak radę w Los Angeles końca lat czterdziestych). Warto dodać, że tę opozycję zdaje się wzmacniać nietypowe u noirowego bohatera przywiązanie do miejsca zamieszkania – Easy tuż po wojnie kupił dom i to właśnie trudności w spłaceniu kredytu, jaki w tym celu zaciągnął, skłaniają go do przyjęcia nietypowego zlecenia. W odróżnieniu od większości bohaterów filmów czarnych (klasycznych czy nie), protagonista *W bagnie Los Angeles* nie posiada więc „sanktuarium” w postaci biura prywatnego detektywa; to dom kupiony za własne pieniądze jest jego „świętą” przestrzenią.

Spicer zwraca uwagę na jeszcze jedną charakterystyczną cechę, odróżniającą *black noir* od większości innych wariantów nowego kina czarnego. Chodzi tu o możliwość szczęśliwego zakończenia. Wiele z tych filmów oferuje szansę na odkupienie i pocieszenie, jakiej swoim bohaterom odmawia klasyczny *noir*. Widać to częściowo w *Chłopakach z sąsiedztwa*, gdzie główny bohater, Tre – o czym dowiadujemy się z końcowych napisów – wyrywa się z getta i zaczyna naukę w college'u. Także Easy Rawlins z *W bagnie Los Angeles*, choć wychodzi z prowadzonej przez siebie sprawy z poczuciem jakiejś straty, to utwierdza swoją tożsamość, a przede wszystkim odnajduje w sobie siłę i pomysł na dalsze życie – postanawia wszak otworzyć agencję detektywistyczną. Tragiczny los staje się udziałem nie jego, lecz poszukiwanej przez niego pięknej kobiety, która – uchodząc wcześniej za białą – została zdemaskowana jako kolorowa, co przekreśliło jej marzenia o szczęściu u boku bogatego kandydata na stanowisko burmistrza Los Angeles. Na płaszczyźnie symbolicznej można odczytywać jej porażkę jako karę za negowanie własnej tożsamości i życie w kłamstwie. Jeszcze mocniej motyw możliwości szczęśliwego zakończenia jest zaakcentowany w innym filmie Carla Franklina, *Wyścigu z czasem*[24] (*Out of Time*, 2003), w którym szeryf Whitlock, wrobiony przez czarnoskórą kobietę fatalną w sprawę zabójstw i kradzieży, ostatecznie odnosi sukces, wyplątuje się z zamieszania i godzi się ze swoją latynoską żoną. Finalny

23 A. Spicer: *Film Noir*…, s. 169.

24 W obu omówionych tu filmach Carla Franklina główne role wykreował Denzel Washington, co nie jest bez znaczenia: na przełomie XX i XXI wieku to właśnie ten aktor stanowił symbol społecznego (i filmowego) awansu Afroamerykanów.

powrót bohaterów do ich domu na barce pozostającej poza obrzeżami miasta, w którym toczy się większa część akcji, to *happy end*, z jakim w kinie *noir* i *neo-noir* rzadko mamy do czynienia.

Spicer postrzega nurty pokroju *black noir* jako zjawiska poszerzające zespół wyznaczników nowego filmu czarnego[25]. Podobną wagę autor przypisuje operacjom, jakich na poetyce *noir* dokonują reżyserki takie jak Mary Lamb (*Siesta*, 1987), Tamra Davis (*Guncrazy – zawsze strzelaj dwa razy*/*Guncrazy*, 1992), Lizzie Borden (*Zbrodnie miłości*/*Love Crimes*, 1992), a zwłaszcza Kathryn Bigelow[26]. Wspólną cechą ich dzieł zrealizowanych w estetyce neo-noiru jest ustanowienie kobiecej perspektywy jako centralnej w fabułach, w których typie tradycyjnie dominowała perspektywa męska. Szczególnie charakterystyczne jest to dla filmu *Błękitna stal* Kathryn Bigelow. Główna bohaterka tego dzieła, młoda policjantka Megan, ścigająca seryjnego mordercę, doświadcza wszelkich trudności związanych z przekraczaniem tradycyjnych ról społecznych. Realizując się w „typowo" męskim zawodzie, zyskuje pewność i wiarę w sie-



Fot. 17. Neo-noirowa destabilizacja *gender* – Jamie Lee Curtis jako dzielna policjantka w filmie *Błękitna stal* Kathryn Bigelow

25 Zob. A. Spicer: *Film Noir*…, s. 168.

26 Zob. ibidem, s. 166–167. Do listy tej warto byłoby zapewne dopisać jeszcze Jane Campion z jej thrillerem *Tatuaż* (*In the Cut*, 2003) oraz zrealizowanym w konwencji *white noir* miniserialem *Tajemnice Laketop* (*Top of the Lake*, 2013, współreżyseria: Garth Davis).

bie, równocześnie jednak komplikują się jej relacje z otoczeniem: przez zmaskulinizowane, seksistowsko nastawione środowisko miejskiej policji jest traktowana co najwyżej z przymrużeniem oka; ma też trudności z nawiązaniem bliższych kontaktów z mężczyznami, których onieśmiela wykonywany przez nią zawód. To właśnie w tych wątkach Spicer upatruje istoty przeobrażeń, jakich Bigelow dokonuje w obrębie formuły filmu *noir*: jego zdaniem, reżyserka nie godzi się na uproszczenia charakterystyczne dla oficjalnej, ideologicznie i politycznie uwikłanej wersji seksualności[27]. Ukazując bohaterkę swojego filmu w niejasnych, złożonych i ambiwalentnych relacjach z męskimi postaciami, Bigelow wpisuje się we właściwą dla całego postmodernistycznego neo-noiru tendencję do destabilizowania genderowo określonych ról. Innymi słowy, jej film – tak jak i dzieła pozostałych reżyserek operujących w ramach estetyki *neo-noir* – stawia pytania o tożsamość płciową w czasach kryzysu wszelkich podziałów. Kobiecość rozumiana jako Inne wkraczające w męski świat filmu czarnego odsłania tkwiące u jego podstaw ideologiczne mechanizmy.

27 Zob. A. Spicer: *Film Noir*…, s. 168.



Rozdział trzeci

Neo-noir i kryzys płci

Jedne dziewczęta marzyły o tym, by dostać kucyka,
a ja o tym, by zostać wdową.
Alice Morgan*

Put the blame on Mame, boys.
Gilda**

---

* Bohaterka serialu telewizyjnego *Luther* (2010–2013) Neila Crossa.

** Bohaterka filmu *Gilda* (1946) w reżyserii Charlesa Vidora.

We wstępie do rozszerzonego wydania książki *Women in Film Noir* E. Ann Kaplan stwierdza, że:

> męskie postaci w filmach *neo-noir* są zaledwie parodiami oryginalnego noirowego detektywa. Jeśli [...] filmy czarne z lat czterdziestych opowiadają o kryzysie męskości, jaki miał miejsce po II wojnie światowej, to *neo-noir* eksploruje motyw kobiecej pogardy i kpiny z mężczyzn[1].

Jeden z najbardziej rozpoznawalnych elementów struktury *noir – femme fatale* – już od kilku dziesięcioleci jest rozpatrywany w kategoriach fantazmatu[2], będącego równocześnie odpowiedzą na męskie pragnienia związane z samodzielną, świadomą swojego seksapilu kobietą i manifestacją lęku przed silną kastratorką, dążącą do przekroczenia reguł patriarchatu. Diagnozowany przez badaczy w oparciu o klasyczne filmy *noir* kryzys męskości musiał się w istocie pogłębić, skoro w kinie *neo-noir* żeńskie postaci stały się jeszcze bardziej drapieżne, a ich zbrodnicze czyny nie zawsze są należycie karane. Nowe filmy czarne prezentują cały szereg postaci kastratorek, równocześnie przedstawiając mężczyzn jako ofiary manipulacji *femmes fatales*, rozmaitych okoliczności lub własnych słabości. Mimo wszystko jednak uważniejsze spojrzenie na struktury tego kina ujawnia wiele ambiwalencji i ideologicznych zależności, które unieważniają jednoznaczne sformułowania.

Poza cenzurą

Słynne i bulwersujące ujęcia z filmu *Nagi instynkt* Paula Verhoevena, przedstawiające Sharon Stone jako niebezpieczną Catherine Tramell, która podczas sceny przesłuchania świadomie eksponuje brak bielizny, stały się jednymi z najlepiej rozpoznawalnych ikon współczesnego kina, na całe lata determinując karierę aktorki[3]. Znaczenie tych obrazów jest jednak głębsze. Pokazując przeobrażenia, jakim poddana została w nowym filmie

1 E.A. Kaplan: *Introduction to New Edition*. In: *Women in Film Noir. New Edition*. Ed. E.A. Kaplan. Basingstoke 2012, s. 11.

2 O tym, że historia kobiety fatalnej jest znacznie dłuższa, niż się zwykle przypuszcza, i wykracza poza kino, przekonuje Zofia Hadamik w artykule *Femme fatale jako byt fantazmatyczny. O demonicznych postaciach kobiecych w filmie w pierwszej połowie XX wieku i ich późniejszych reminiscencjach*. „Kwartalnik Filmowy" 2003, nr 41–42, s. 114–138.

3 Zob. R. Feasey: *Neo-noir's Fatal Woman: Stardom, Survival and Sharon Stone*. In: *Neo-Noir*. Eds. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck. London 2009, s. 189.

czarnym *femme fatale*, ustanawiają one wzorzec „fallicznej kobiety" – tej, która zdaje się zagrabiać tradycyjne symbole męskości[4] oraz przywłaszczać sobie prawo do bycia aktywną na polu seksualnym, co w klasycznym kinie również zarezerwowane było dla mężczyzn.



Fot. 18. Neo-noirowy wzorzec „fallicznej kabiety" – Sharon Stone w filmie *Nagi instynkt* Paula Verhoevena

W latach 1941–1958, kiedy powstawały klasyczne filmy czarne, w Hollywood obowiązywał Kodeks Haysa (Filmowy Kodeks Produkcyjny) – rodzaj autocenzury, określającej dopuszczalne sposoby prezentowania treści nieobojętnych obyczajowo[5]. Na mocy jego ustaleń zabraniano pokazywania w filmach między innymi uwodzenia czy gwałtów, perwersji seksualnych oraz stosunków erotycznych między przedstawicielami różnych ras. W sytuacji, w której sceny pocałunków nie mogły być zbyt namiętne, a przemoc miała być raczej sygnalizowana niż eksplicytna, kobiety fatalne i zafascynowani nimi bohaterowie-loserzy lat czterdziestych i pięćdziesiątych musieli zdawać się na system dwuznacznych komunikatów, podtekstów i wymownych spojrzeń. Wiadomo, że kiedy bohaterowie *Podwójnego ubezpieczenia* Billy'ego Wildera wiodą słynny dialog na temat stanowych ograniczeń prędkości, nie chodzi im wcale

4 Zob. D. Keesey: *Neo-noir. Contemporary Film Noir from „Chinatown" to „The Dark Knight"*. Harpenden 2010, s. 181.

5 Kodeks opracowano w 1930 roku. Cztery lata później został opublikowany przez Motion Picture Producers and Distributors of America. Obowiązywał, z pewnymi zmianami, do 1966 roku. Jego wycofanie w znaczący sposób wpłynęło na pierwszą, modernistyczną falę kina *neo-noir*, umożliwiając jego twórcom prezentowanie znacznie bardziej dosadnych scen nasyconych przemocą czy erotyką (w tym seksualnymi perwersjami).

o kodeks drogowy. Nie bez powodu też klasyczne kobiety fatalne prezentowane są w taki sposób, aby najpierw wyeksponowane zostały ich długie „aż po samą szyję" nogi.

W klasycznym filmie hollywoodzkim – na co zwraca uwagę między innymi Slavoj Žižek[6] – nurtujące widzów pytanie: „zrobili TO czy nie zrobili?" przypominało paradoks typu: „jak równocześnie zjeść ciastko i mieć ciastko". Nie da się na nie odpowiedzieć inaczej, jak tylko: „I tak, i nie". „Nie", ponieważ Kodeks Haysa zabraniał jednoznacznego prezentowania treści uważanych za amoralne. „Tak", ponieważ rozproszone w filmie sygnały wybitnie świadczyły o zrealizowaniu przez bohaterów seksualnej potrzeby.

To, czego w klasycznym filmie czarnym nie dało się powiedzieć wprost, w filmie *neo-noir* zostaje przekazane nie dość, że w formie dosłownej, to jeszcze często w poetyce *larger than life*. Biseksualna Catherine z *Nagiego instynktu*, mordująca swoich kochanków w chwili orgazmu, jest tego być może najlepszym przykładem. Filmy *neo-noir* zapełniają się postaciami kobiet, które Žižek charakteryzuje za pomocą dosadnej formuły: „umysł alfonsa w ciele dziwki"[7]. Świadomość własnej mocy seksualnej, typowa już dla bohaterek klasycznego filmu czarnego, stanowi tutaj zaledwie pierwszy etap na drodze, jaką podąża współczesna kobieta fatalna. Dowodem na to jest pierwsza sekwencja filmu Briana De Palmy *Femme fatale* (2002), w której bohaterka, leżąc nago na hotelowym łóżku, ogląda *Podwójne ubezpieczenie*, niejako absorbując tożsamość i charakter Phyllis Dietrichson, postaci granej przez Barbarę Stanwyck[8]. Instrumentalne posługiwanie się przymiotami własnej płci, seksualna niejednoznaczność, a czasem i brak zahamowań przed aktami kazirodztwa stanowią na ogół dopełnienie morderczych instynktów kobiety fatalnej, która systematycznie zdobywa przewagę nad swymi ofiarami, będącymi zazwyczaj beznadziejnymi przypadkami męskości w stanie kryzysu. Co prawda już klasyczne kino czarne było interpretowane jako męska fantazja, w której mężczyzna musi maskować swoją wewnętrzną słabość poprzez zdominowanie kobiety. Jak pisała Janey Place: „w filmie czarnym jest jasne, że mężczyźni muszą sprawować seksualną kontrolę nad kobietą, aby nie zostać przez nią zniszczonymi"[9]. Tym samym w klasycznym *noir*: „Zmysłowa, niebezpieczna kobieta żyje w […] ciemnościach i jest psychicznym wyrazem wewnętrznego lęku bohatera przed seksualnością, lęku, ale i potrzeby, by nad nią zapanować i stłumić ją"[10].

---

6 Zob. S. Žižek: *Lacrimae rerum: Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*. Przeł. G. Jankowicz i in. Warszawa 2007, s. 227.

7 Zob. ibidem.

8 Zob. D. Keesey: *Neo-noir*…, s. 61.

9 J. Place: *Kobiety w czarnym filmie*. Przeł. A. Helman. „Film na Świecie" 1991, nr 384, s. 53.

10 Ibidem, s. 55.

Przeciwwagą dla kobiety fatalnej w klasycznym kinie *noir* była kobieta odkupicielka, niewinna (i na ogół naiwna) dziewica, która: „Ofiarowuje miłość, zrozumienie (lub przynajmniej wybaczenie), a w zamian żąda bardzo niewiele (tylko powrotu do niej) i jest na ogół pasywna i wizualnie statyczna”[11]. Oczywiście dwa wymienione typy, choć z pewnością dominujące, nie wyczerpują galerii bohaterek noiru. Już w *Sokole maltańskim* postacią nieprzystającą do żadnego z wyżej wymienionych wzorców jest sekretarka Sama Spade'a, Effie – zaradna i silna niczym kobiety fatalne, ale i wierna jak kobiety odkupicielki. Z kolei w *Asfaltowej dżungli* (*The Asphalt Jungle*, 1950) Johna Hustona prezentowana jako erotyczny obiekt Angela (jedna z pierwszych znaczących ról Marilyn Monroe!) wydaje się naiwna i pozbawiona świadomości własnej mocy seksualnej, podczas gdy wierna i kochająca Doll pojawia się w filmie po raz pierwszy w sytuacji, która nasuwa wątpliwości co do jej „uczciwego prowadzenia się”.

W odróżnieniu od filmu czarnego lat czterdziestych i pięćdziesiątych, w którym *femme fatale* za swoje próby obalania patriarchatu była nieustannie karana – zwykle śmiercią – w nowym kinie czarnym panuje model kobiety dominującej, uchodzącej cało z każdej opresji. Koronnym gatunkiem postmodernistycznej fazy *neo-noir* pod koniec XX wieku nie bez powodu był thriller erotyczny. To właśnie w filmach takich jak *Fatalne zauroczenie* (*Fatal Attraction*, 1987, reż. Adrian Lyne), *Nagi instynkt*, *Sliver* (1993, reż. Phillip Noyce) czy *Diabolique* (1996, reż. Jeremiah S. Chechik) najpełniejszy wyraz znalazły przewartościowania, jakich w obrębie prezentowania erotyki i przemocy dokonało nowe kino czarne.

Najbardziej radykalne i drastyczne wnioski z tej tendencji wysnuł być może Gaspar Noé, którego skandalizujące dzieło – *Nieodwracalne* (*Irréversible*, 2002) – zdaniem Łukasza Andrzejewskiego, przynosi obraz, w którym „nie istnieje świat poza ciemnością”[12]. W filmie Noé, znanym przede wszystkim z kilkuminutowej werystycznej sceny gwałtu dokonanego na głównej bohaterce, pojawiają się w zasadzie wszystkie charakterystyczne dla neo-noiru motywy: wielkie, niebezpieczne miasto przypominające labirynt, zagubieni bohaterowie, bezpruderyjne sceny seksu i przemocy. Ale – jak zauważa Andrzejewski – *Nieodwracalne* nie tylko wyrasta z tradycji czarnego kina, ale i ją wzbogaca[13]. Być może zresztą trafniejsze byłoby sformułowanie: dekonstruuje, odsłania jej mechanizmy. Otwierając się bowiem na treści bulwersujące, a z perspektywy klasycznego filmu czarnego wręcz skandalizujące, eksponując brutalność i seksualność, *neo-noir* nie zawsze unika ideologicznych pułapek.

---

11 Ibidem, s. 58.

12 Ł. Andrzejewski: *Kiedy seks bywa* noir*?*. „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31: *Film noir*, s. 237.

13 Zob. ibidem, s. 236.

Więcej niż kobieta fatalna

Linda Ruth Williams (podążając za spostrzeżeniami E. Ann Kaplan) zwraca uwagę na to, że dominująca w filmie *neo-noir* postać uchodzącej cało z opresji kobiety fatalnej stanowi efekt oddziaływania wielu czynników, nie tylko filmowo-ekonomicznych (pragnienie przypodobania się żeńskiej części widowni), lecz także społeczno-politycznych (nasilenie się wpływów feminizmu w zachodnich społeczeństwach, skutkujące bardziej zdecydowanymi postawami przyjmowanymi przez kobiety w walce o swoje prawa)[14]. Dlatego też, jak twierdzi Williams, motywem często organizującym fabułę w nowym filmie czarnym jest zemsta, rozumiana zarówno literalnie, jak i metaforycznie – bohaterki *neo-noir* niszczą, zabijają, torturują i (czasem dosłownie!) kastrują mężczyzn w akcie rewanżu za całe wieki pozostawania pod władzą patriarchatu[15].

Jak jednak zauważa Slavoj Žižek, eksponowanie w nowym kinie czarnym wyzwolonej i odnoszącej sukces *femme fatale* nie oznacza jeszcze unicestwienia fantazmatów konstytutywnych dla klasycznego kina. Badacz stwierdza, że w *neo-noir* „patriarchalny dyskurs [nadal – przyp. M.K.P.] stwarza *femme fatale* jako wewnętrzne zagrożenie, przeciw któremu męska tożsamość powinna się utwierdzić"[16]. Wyzwolona czy nie, dominująca czy uległa, triumfująca czy ukarana, kobieta fatalna w dalszym ciągu jest więc przede wszystkim męską fantazją. W fakcie tym tkwi zapewne źródło dostrzeżonej przez Williams ambiwalencji[17]: nawet jeśli neo-noirowy thriller erotyczny przynosi wizerunki kobiet, od których mężczyźni dostają „to, o co sami się prosili" (czyli często cierpienie i/lub śmierć), to i tak przewaga liczebna znajduje się po stronie dzieł, w których – tak jak w *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* Rafelsona – *femme fatale* zostaje ukarana za swoje zbrodnie przeciw męskości. W tym kontekście nie sposób nie docenić spostrzegawczości Janey Place, która – obserwując poprzedzającą ekspansję estetyki postmodernistycznego *neo-noir* falę sentymentalnych powrotów do klasycznego kina czarnego – jednoznacznie określała je jako pełniące wsteczną funkcję ideologiczną[18].

Do podobnych wniosków dochodzi Foster Hirsch w swojej analizie wątków homoseksualnych w *Nagim instynkcie*, stwierdzając, że trudno odczytać ten film jako poważne potraktowanie motywów lesbijskich: „to [raczej – przyp. M.K.P.] męska wersja lesbijskości, podporządko-

14 Zob. L.R. Williams: *A Woman Scorned: The Neo-Noir Erotic Thriller as Revenge Drama*. In: *Neo-noir*…, s. 170–171. Powodom przekształceń postaci kobiety fatalnej w kinie współczesnym przygląda się również Zofia Hadamik w artykule *Femme fatale jako byt fantazmatyczny*…, s. 136–138.

15 Zob. L.R. Williams: *A Woman Scorned*…, s. 170–171.

16 S. Žižek: *Lacrimae rerum*…, s. 221.

17 Zob. L.R. Williams: *A Woman Scorned*…, s. 171.

18 Zob. J. Place: *Kobiety w czarnym filmie*…, s. 60.

wana wojerystycznemu spojrzeniu heteroseksualnego widza”[19]. W tym kontekście kreowana przez Sharon Stone postać jest przede wszystkim „wizualnym spektaklem, figurą pożądania i lęku zarazem”[20]. Nic dziwnego, wszak – jak pisze Kate Stables – postmodernistyczne *femmes fatales* generalnie są „tworami ekscesu i spektaklu, tak jak filmy, które przyozdabiają” i jako takie stanowić mogą idealny symbol kina, z którego się wywodzą, „w równym stopniu łącząc w sobie lęk i nostalgię”[21]. Być może nie bez znaczenia w tym świetle jest fakt, że słynne ujęcia przedstawiające krzyżującą nogi, pozbawioną bielizny Sharon Stone nie powstałyby, gdyby nie to, że w odróżnieniu od umowy, jaką podpisał jej ekranowy partner, Michael Douglas, kontrakt aktorki nie zawierał klauzuli stwierdzającej, że jej genitalia nie zostaną wystawione na widok publiczny[22].



Fot. 19. Poza fantazmat? Jane Fonda jako Bree Daniels w filmie *Klute* Alana J. Pakuli.

Być może za jedną z protoplastek rzeczywistego odświeżenia wizerunków kobiecości w kinie *neo-noir* wypada uznać wykreowaną przez Jane Fondę Bree Daniels z filmu *Klute* (1971) Alana J. Pakuli. Choć tytułowy

19 F. Hirsch: *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-noir*. New York 1999, s. 208.

20 Ibidem.

21 K. Stables: *The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the Femme Fatale in 90s Cinema*. In: *Women in Film Noir*…, s. 167.

22 Zob. D. Keesey: *Neo-noir*…, s. 182.

bohater filmu to mężczyzna – były policjant z prowincji, prowadzący w Nowym Jorku prywatne śledztwo mające na celu odnalezienie zaginionego przyjaciela – to nie on jest centralną figurą opowieści; nie jego refleksje i zmagania stanowią główną oś fabuły. Kiedy na ekranie pojawia się Bree – prostytutka, którą podejrzewa się o związek ze sprawą – jej rozterki stają się kluczowe dla rozwoju fabuły. Bohaterkę oglądamy nie tylko podczas spotkań z klientami czy po godzinach pracy, w jej mieszkaniu, lecz także w trakcie przesłuchań do kolejnych ról (Bree pragnie zostać aktorką), jak również – co bardzo istotne – w gabinecie psychoanalityka, gdzie opowiada o swoim uzależnieniu od wykonywanego zawodu oraz poczuciu władzy, jaką daje jej możliwość kontrolowania męskich fantazji. Ponieważ stosunkowo wcześnie widz zostaje poinformowany (choć bohater nadal jest tego nieświadomy) o tym, kto musi być złoczyńcą, rozwiązanie kryminalnej zagadki nie wydaje się aż tak istotne, jak to, w jaki sposób rozwiną się losy Bree i jej relacja z Kluteʼem.

Bree to kobieta wyzwolona – pewna siebie, śmiała nowojorczanka, świadomie wybierająca swój zawód, choć nie do końca rozumiejąca własne ukryte pragnienia. W kontaktach z klientami bez najmniejszych problemów przejmuje inicjatywę; zachowuje także pełną kontrolę podczas zbliżenia z Kluteʼem, po którym dumnie odchodzi, zostawiając bohatera z poczuciem niepewności. W optyce krytyki feministycznej Bree stanowi równocześnie figurę niejednoznaczną – z jednej strony przekracza wizerunek klasycznej *femme fatale*, z drugiej jednak spokój odnajduje dopiero wtedy, kiedy podporządkuje się Kluteʼowi. Tytułowy bohater w zasadzie nie ewoluuje – od początku do końca charakteryzuje się cechami takimi jak niewinność, prostota i wstrzemięźliwość; to Bree zmienia swoje zapatrywania, w finale filmu opuszczając z Kluteʼem wielkie miasto.

Dostrzegając w dziele Pakuli pewną świeżość, wyrażającą się w zaprezentowaniu na ekranie rozterek feminizmu lat siedemdziesiątych, Christine Gledhill wymienia równocześnie elementy, które wskazują na obecną w tym filmie afirmację patriarchatu: zwłaszcza wątek troski, jaką Klute otacza Bree, nie tylko broniąc jej przed złoczyńcami, lecz także porządkując jej mieszkanie, a w razie konieczności eskortując ją również do łóżka[23]. Biorąc te wątki pod uwagę, autorka dochodzi do wniosku, że w filmie Pakuli odnaleźć można reartykulację finału *Podwójnego ubezpieczenia*: uświadomienie sobie przez bohaterkę znaczenia miłości oraz powrót jej seksualności na „właściwe" miejsce, tyle że wszystko to dokonuje się bez konieczności destrukcji głównej żeńskiej postaci[24].

Na marginesie warto dodać, że *Klute* wpisuje się – zarówno ze względu na czas powstania, jak i swój przekaz ideologiczny – w modernistyczną

23 Zob. Ch. Gledhill: *Klute 2: Feminism and Klute*. In: *Women in Film Noir*…, s. 112–113.

24 Ibidem, s. 113.

fazę kina *neo-noir*. Rozpatrywany w jej ramach (a zwłaszcza w odniesieniu do jej wstecznej funkcji ideologicznej, wyrażającej się w wątku podporządkowania kobiety mężczyźnie, nawet za cenę jej śmierci), film Pakuli przynosi stosunkowo oryginalne rozwiązania dotyczące relacji między głównymi postaciami.

Neo-noir posiada także całkiem szeroki margines, na którym tradycyjne hierarchie i ideologie są, jeśli nie unicestwiane, to przynajmniej demaskowane. Ukazywane w obrazoburczej formie, objawiają często swoją skandaliczność. Zanim jeszcze Gaspar Noé przedstawił swoją interpretację wątków noiru w *Nieodwracalnym*, zdemaskował je David Lynch. Według Slavoja Žižka, reżyser zaproponował w *Zagubionej autostradzie* wizję, która:

> przekreśla [...] fantazmatyczne uniwersum *noir* nie na drodze bezpośredniej krytyki społecznej [...], ale otwarcie przedstawiając jego fantazje, bardziej bezpośrednio, tj. bez powtórnego przepracowania, które maskuje jego niespójności[25].

Zdaniem Žižka, wprowadzając do swojego filmu motyw sobowtóra (w wariancie dwóch osób dzielących to samo ciało) i nie wyjaśniając, na jakiej zasadzie czarnowłosa, uległa Renee może stać się fascynującą blondynką Alice, Lynch demaskuje fantazmat związany z kobietą podporządkowaną, a równocześnie wyzwoloną, okiełznaną, a zarazem niepokojąco samodzielną, jaki zdaje się leżeć u podstaw filmu czarnego. Brak wtórnego przepracowania, logicznego uspójnienia przedstawionej w *Zagubionej autostradzie* historii demaskuje kino *noir* i *neo-noir* jako struktury w najwyższym stopniu zideologizowane.

Podobnie zresztą dzieje się w późniejszym *Mulholland Drive*, w którym Lynch przedstawia dwie bohaterki nawiązujące do wzorców kobiety fatalnej (ciemnowłosa Rita[26]) i kobiety odkupicielki (jasnowłosa Betty), po czym komplikuje ich historie, skutecznie demaskując wcześniej przywołane fantazmaty. Naiwna i radosna Betty ujawnia swoją samoświadomość seksualną w scenie przesłuchania do roli w filmie, a zagubiona, cierpiąca na amnezję Rita pozwala się sobą opiekować. W drugiej części filmu fantazmaty pozostają te same, role częściowo jednak się odwracają: Rita (obecnie znana jako Camilla) nadal jest kobietą fatalną, tym razem jednak świadomą erotycznego wpływu, jaki wywiera zarówno na reżysera Adama Keshera, jak i na zagubioną Diane (w którą przekształciła się Betty). Dodatkowo, wprowadzając do swojego filmu motyw relacji lesbijskiej, Lynch osłabia jeszcze – i tak już niewiele znaczącą – postać męską, Adama, którym w obu wariantach historii ciągle ktoś manipuluje

25 S. Žižek: *Lacrimae rerum*..., s. 240.

26 Już wybór tego imienia, nawiązującego do Rity Hayworth, wskazuje na silne konotacje z klasycznym filmem czarnym.

(w pierwszej części filmu zarówno zdradzająca go żona, jak i tajemnicze osoby próbujące zmusić go do obsadzenia w jednej z ról w jego filmie Camilli Rhodes; w drugiej części – Camilla, zaręczająca się z nim mimo uczucia łączącego ją z Diane).

Podobnie jak w *Zagubionej autostradzie*, zachwianie zasady przyczynowo-skutkowej organizacji fabuły oraz oniryczna poetyka nie pozwalają na powtórne przepracowanie struktury *Mulholland Drive*. *Femme fatale*, jaką jest Rita/Camilla, zostaje ukarana za swą zdradliwość (w drugiej części Diane zleca jej zabójstwo), a jednocześnie uchodzi cało (w pierwszej części jako jedyna przeżywa wypadek samochodowy). Tymczasem postać Betty/Diane nasuwa wątpliwość co do statusu kobiet odkupicielek. Skoro Diane w akcie desperacji dąży do zabicia swojej kochanki, być może oznacza to, iż każda odkupicielka może skrywać w sobie nierozbudzoną *femme fatale*. Co więcej, rozproszone w filmie sygnały świadczą o tym, że kluczem do rozwiązania wszelkich zagadek jest kobieta, której zwłoki znajdują Rita i Betty – prawdziwa Diane Selwyn, która (najprawdopodobniej) popełniła samobójstwo. Tym samym w centrum niejednoznacznej struktury *Mulholand Drive* pozostaje nie mężczyzna (ze swoimi fantazjami), lecz kobieta, której samobójstwo, dokonane w uniwersum *neo-noir*, można symbolicznie odczytywać jako zakwestionowanie stojącej za tą estetyką ideologii i odmowę uczestnictwa w jej dalszym utrwalaniu.

W świetle interpretacji Łukasza Andrzejewskiego Gaspar Noé w *Nieodwracalnym* idzie jeszcze dalej w ideologicznej krytyce uprawianej w ramach *neo-noir*. W konfrontacji z tym filmem seks prezentowany w amerykańskich nowych filmach czarnych, mimo iż często eksplicytny, jawi się jako zjawisko w dalszym ciągu podlegające symbolicznym ograniczeniom. Noé tymczasem demaskuje „pewien dominujący w kulturze obraz seksualności i aktu seksualnego oparty w istotnej mierze na metaforze i niedopowiedzeniu”[27]. Wydaje się, że reżysera nie interesuje „ta jasna, »estetyczna«, strona seksualności”, lecz „to, co ideologia budująca dominujący obraz seksualności ukrywa i wypiera – co w seksualności jest *noir*”[28]. Innymi słowy, Noé ujawnia działanie kina jako ideologicznej machiny, wypierającej wszelkie ekscesy i promującej wizerunek seksualności prawie wyłącznie pozytywny czy, jak pisze Andrzejewski, „żałośnie jasny”[29].

Przekraczanie fantazmatów związanych ze zideologizowanym prezentowaniem płci niekoniecznie musi się wyrażać w tak radykalnej formule. W tym kontekście na uwagę zasługuje *Tatuaż* Jane Campion, opowiadający historię nauczycielki Frannie uwikłanej w sprawę tajemniczego zabójstwa i wchodzącej w niejednoznaczną relację z pozującym na *macho* policjantem Jamesem Malloyem. Suzy Gordon słusznie zauważa, że główna boha-

27 Ł. Andrzejewski: *Kiedy seks bywa*…, s. 238.

28 Ibidem, s. 239.

29 Zob. ibidem, s. 242–243.

terka tego filmu funkcjonuje aż w trzech rolach: w zależności od kontekstu, można jej postać interpretować zarówno jako śledczego, jak i potencjalną ofiarę oraz kobietę fatalną[30]. Tego typu ambiwalentne pozycjonowanie bohaterki w obrębie filmowego tekstu ujawnia skalę męskiej przemocy, na jaką wydana jest dobijająca się swoich praw (w tym prawa do dysponowania własną seksualnością) kobiecość.

Inną możliwość prezentowania kobiecej postaci w uniwersum kina *neo-noir* serwuje widzom Debra Granik w swoim nagradzanym filmie *Do szpiku kości* (*Winter's Bone*, 2010), realizującym rzadko spotykaną formułę nowego filmu czarnego, zwaną *country noir*, o którym pisze Natalia Gruenpeter:

> To odwołanie do czarnego kina wykracza daleko poza prostą konstatację, że mamy do czynienia ze schematem historii kryminalnej rozgrywającej się nie na ulicach Los Angeles, ale w niewielkim miasteczku lub na wsi, a centralną figurą jest postać detektywa, w tym przypadku młodej dziewczyny, rozwiązującej zagadkę zniknięcia swojego ojca. To ostatnie stwierdzenie jest zresztą bezzasadne, gdyż Ree wcale nie zależy na dotarciu do prawdy. Prawda wydaje się albo nieosiągalna, ukryta w gąszczu niejasnych motywów, albo wręcz niebezpieczna. To właśnie w ukazaniu świata pozorów, atmosfery nieufności i strachu leży głębsze odniesienie do czarnego kina[31].

Nawiązując do wymowy i nastroju czarnego kina, *Do szpiku kości* dystansuje się do prezentowanych w nim typów postaci. Wszak Ree nie jest ani kobietą fatalną (opiekuje się wycofaną matką i dwojgiem rodzeństwa, próbuje za wszelką cenę ocalić jedyną rzecz, którą posiadają, czyli dom, zastawiony przez ojca po to, by wyjść z aresztu), ani kobietą odkupicielką (nie ma mężczyzny, którego mogłaby zbawić; o ojcu, którego szuka, mówi, że jego los ją nie interesuje; potrzebuje tylko jego ciała, dzięki któremu udowodniłaby policji, że nie stawił się na swej rozprawie w sądzie, ponieważ nie żyje). Nie jest także postacią przejmującą *stricte* męskie wzorce (nawet jeśli w pewnym momencie rozważa możliwość zaciągnięcia się do armii). Choć pełni rolę detektywa i posiada własny kodeks moralny, mimo swojego pochodzenia (nieprzyjazne góry Ozark, patriarchalne środowisko wytwórców metamfetaminy), nie sprawia wrażenia loserki; wie, co ma dla niej znaczenie, i stara się to ocalić. Jak zauważa Natalia Gruenpeter, jej niezłomność wydaje się wręcz nieprawdopodobna, rzadko bowiem zdarza się oglądać na ekranie tak silną kobietę[32]. Nieobarczona stereotypami i fantazmatami charakterystycznymi dla filmu *noir*, Ree Dolly ustanawia tym samym nową jakość w kwestii kobiecych postaci

30 Zob. S. Gordon: *Fatality Revisited: The Problem of „Anxiety" in Psychoanalitic-Feminist Approaches to Film Noir*. In: *Neo-noir*…, s. 215.

31 N. Gruenpeter: *Z krwi i kości*. „artPAPIER" 2011, nr 5. http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=125&artykul=2773. Data dostępu: 16.08.2013.

32 Zob. ibidem.



Fot. 20.
Nowa jakość
w aspekcie
postaci kobiecych
w kinie *neo-noir* –
Jennifer Lawrence jako
silna i zaradna
Ree Dolly w filmie
Do szpiku kości
Debry Granik

w kinie *neo-noir*, obywając się zarówno bez psychoanalitycznego sztafażu, jak i postmodernistycznych gier z oczekiwaniami odbiorcy.

Mniej niż *loser*

Diagnozowany przez badaczy współczesnej kultury kryzys męskości[33] wydaje się jednym z aspektów wspomnianych wcześniej problemów związanych z zachodnią (nie tylko zachodnią?) tożsamością. Słusznie chyba Zbyszko Melosik łączy te dwa zagadnienia, pisząc, że kryzys męskości:

> związany jest z typową dla kultury współczesnej rosnącą trudnością w uzyskiwaniu odpowiedzi na pytania: co oznacza być mężczyzną? Kiedyś odpowiedź była prosta, wyznaczona przez jasno określone standardy dotyczące tożsamości i ciała, sposobu myślenia i stylu życia, a także ról społecznych. Standardy te odwoływały się do idei „męskości tradycyjnej", zorientowanej na konstruowanie silnej, dominującej tożsamości [...]. We współczesnych (zachodnich) debatach na temat mężczyzny konstruuje się jego tożsamość w kategoriach „problemów", „patologii", „kompleksów". Wytwarza się w nim nawyk poszukiwania swoich „słabości"[34].

33 Pytania o to, czy kryzys męskości rzeczywiście we współczesnej kulturze obowiązuje, nie da się oczywiście rozstrzygnąć w sposób ostateczny i jednoznaczny. Elżbieta Durys powołuje się na przykład na teorie wskazujące, iż kryzys taki w rzeczywistości nie występuje. Istnieje bowiem możliwość, że kryzys męskości „to jedynie nośna idea, a zmiany, które dokonały się w społeczeństwie, nie są znaczące (mężczyźni nadal dzierżą władzę)". E. Durys: *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*. Łódź 2014, s. 58, przypis 53.

34 Z. Melosik: *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*. Kraków 2006, s. 8–9.

Przyczyny tego stanu rzeczy są oczywiście złożone i wieloaspektowe; obok czynników czysto socjologicznych czy kulturowo-społecznych (emancypacja kobiet), badacze zwracają uwagę na kwestie biologiczno-demograficzne (kobiety żyją średnio dłużej od mężczyzn, którzy na dodatek – statystycznie rzecz biorąc – częściej zapadają na różne choroby, są ofiarami nałogów i rozmaitych wypadków) oraz edukacyjno-ekonomiczne (kobiety mają na ogół lepsze wykształcenie i kontrolują znaczną część dochodów swoich rodzin)[35]. W tym kontekście nawet wypowiedzi o charakterze seksistowskim czy próby kultywowania wizerunku tzw. *macho* są odbierane przede wszystkim jako sygnały poczucia zagrożenia tradycyjnie rozumianej męskości. Z tej właśnie perspektywy Melosik przygląda się cyklowi filmów o Johnie Rambo[36], traktując postać wykreowaną przez Sylvestra Stallone'a jako „bezwzględny wyraz tęsknoty za image »prawdziwego mężczyzny«"[37]. Z podjętą przez badacza interpretacją – zwłaszcza w odniesieniu do inicjalnego filmu cyklu, *Pierwszej krwi* – można byłoby oczywiście polemizować (mimo swojej fizycznej i militarnej hipersprawności Rambo wydaje się postacią nacechowaną głębokim kryzysem psychicznym i egzystencjalnym, jego męskość jest więc kwestionowana na najgłębszym tożsamościowym poziomie), niektóre z jej założeń należy jednak uznać za wysoce trafne:

> z pięciu typowych dla mężczyzny ról społecznych (żywiciela, władcy, eksperta, podróżnika i żołnierza), które kiedyś stanowiły jego wyłączną domenę, […] współcześnie jedynie ta ostatnia nie została przekształcona […] w „archaiczny artefakt". Pozostałe zostały przechwycone przez kobiety […]. Część mężczyzn próbuje się zaadaptować do nowej sytuacji, inni jednak przyjęli „bardziej reakcyjną postawę, a to za pomocą macho *quasi*-militaryzmu", dla którego pierwowzór stanowi właśnie postać Rambo[38].

Podobny wątek odnaleźć można w polskiej wersji postmodernistycznego neo-noiru, w jaką wpisują się filmy Władysława Pasikowskiego z lat dziewięćdziesiątych – zwłaszcza *Kroll* (1991) i dylogia *Psy* (1992; 1994[39]). Małgorzata Radkiewicz słusznie upatruje w tych dziełach realizacji kon-

35 Zob. ibidem, s. 9. Melosik powołuje się na badania dotyczące społeczeństwa amerykańskiego.

36 Na cykl ten składają się filmy: *Rambo: Pierwsza krew* (*First Blood*, 1982) Teda Kotcheffa, *Rambo II* (*Rambo: First Blood Part II*, 1985) George'a P. Cosmatosa oraz *Rambo III* (1988) Petera MacDonalda. Części czwartej, zatytułowanej *John Rambo* (*Rambo*, 2008) w reżyserii Sylvestra Stallone'a, autor książki – z racji na datę jej powstania – nie mógł znać.

37 Z. Melosik: *Kryzys męskości*…, s. 142.

38 Ibidem, s. 143. W zacytowanym fragmencie autor powołuje się na spostrzeżenia K.R. Duttona i J.W. Gibsona.

39 Podtytuł drugiej części cyklu: *Ostatnia krew*, stanowi zresztą nawiązanie do serii filmów o Rambo.

serwatywnych oraz mityczno-poetyckich wizji męskości[40]. To, że takie wizje nasiliły się w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, w czasach wciąż jeszcze trwającej transformacji społeczno-gospodarczej i wszelkich związanych z nią kryzysów, nie wydaje się niczym przypadkowym. Zagrożona tradycyjna męskość w filmach Pasikowskiego eskaluje w motywie supersprawnego, poddawanego niezbędnym represjom ciała, radykalnie przeciwstawionego kobiecej hiperkorporalności, równoznacznej ze słabością[41]. Filmy te, powielając wiele charakterystycznych dla neo-noiru motywów, między innymi temat wszechobecnej korupcji oraz przemocy, a także (w przypadku dylogii *Psy*) wprowadzając na polskie ekrany szczególną trawestację bohatera „bogartowskiego", to znaczy Franza Maurera w kreacji Bogusława Lindy (nie bez powodu nazywanego „Bogusiem" lub też „Boogie"), wyróżniają się na tle zachodnich wariantów nowego kina czarnego otwartym mizoginizmem, bynajmniej nie zamaskowanym



Fot. 21. Polska neo-noirowa reinterpretacja mitu Bogarta – Bogusław „Boguś" Linda w filmie *Psy* Władysława Pasikowskiego

40 Zob. M. Radkiewicz: *„Ucieleśnienia" męskości w polskim kinie popularnym lat 90.* W: *Media, ciało, pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*. Red. A. Gwóźdź, A. Nieracka-Ćwikiel. Warszawa 2006, s. 238–239.

41 Zob. ibidem, s. 246–252.

symbolicznymi i ideologicznymi strukturami, jakie znamy z klasycznego filmu *noir* oraz jego amerykańskich kontynuacji.

Ów jawny mizoginizm wpisywał się zresztą w ogólną tendencję polskiego kina lat dziewięćdziesiątych, o którym nie bez racji pisała Grażyna Stachówna, iż większość występujących w nim żeńskich postaci da się zaklasyfikować jako: „suczki, cycofony lub Faustyny"[42]. Jak dowodzi Sebastian Jagielski, maskulinizacja polskiego kina popularnego końca XX wieku ma silny związek z ówczesną sytuacją społeczno-kulturową:

> Kryzys męskości, z jednej strony, i rosnąca pozycja kobiet w przestrzeni publicznej, z drugiej, wyjaśniają powód, dla którego w polskim kinie lat 90., czyli w czasie przełomowego chaosu i niepewności, wizerunki *gender* konstruowano, niemal wyłącznie opierając się na binarnych opozycjach: albo napompowany *macho* wymachujący kałasznikowem, albo ścielące się po kątach „dziwki"[43].

Jak się okazało, na neo-noirowe przepracowanie tradycyjnych relacji damsko-męskich polskie kino musiało poczekać aż do 2009 roku, kiedy to Borys Lankosz w swoim osadzonym w latach pięćdziesiątych i stylizowanym na film czarny *Rewersie* ukazał mężczyznę, który – choć pozornie silniejszy (w dodatku będący ubekiem!) i sprytniejszy – zostaje pokonany, a następnie unicestwiony przez trzy zdesperowane kobiety.

Zupełnie inaczej problem hegemonii męskości ukazuje na amerykańskim przykładzie Elżbieta Durys, pisząca o kinie kryminalnym lat siedemdziesiątych:

> w filmach policyjnych rozwiązaniem dla stanu chaosu, w którym pogrążyło się społeczeństwo amerykańskie we wczesnych latach siedemdziesiątych, był powrót do tradycyjnie pojmowanych ról społecznych. Tylko twardy mężczyzna był w stanie zaprowadzić porządek. Kobiety, Afroamerykanie (i inne mniejszości etniczne), homoseksualiści i dzieci winny podporządkować się jego władzy, jeśli tego nie uczynią – zginą[44].

Również w kolejnych dekadach, jak dowodzi autorka, nie można mówić o całkowitym regresie wątków maskulinistycznych: wręcz przeciwnie, jakiekolwiek przeobrażenia w sposobie prezentowania mężczyzn i kobiet w kinie stanowią zaledwie niewielkie modyfikacje w systemie zdominowanym przez tezę, iż „tylko odpowiednio wrażliwy, silny i gotowy na wszystko mężczyzna jest w stanie pokonać zło", a kobieta, „żeby być równie efektywna jak mężczyźni w chwytaniu morderców, […] winna

42 Zob. G. Stachówna: *Suczka, cycofon, Faustyna i inne. Kobiety w polskim filmie lat 90.* „Kino" 2001, nr 7–8, s. 38–43.

43 S. Jagielski: *Duch męskości wzmożonej. Męskie homospołeczności Władysława Pasikowskiego*. „EKRANy" 2012, nr 1–2, s. 46.

44 E. Durys: *Amerykańskie popularne kino policyjne*…, s. 63.

najpierw przepracować swoje problemy. Poza tym musi mieć wsparcie w mężczyźnie"[45].

Mimo wszystko *casus* Rambo zinterpretowany przez Zbyszko Melosika, w wersji nieco zmodyfikowanej, może zostać odniesiony do lwiej części męskich bohaterów zachodniego nowego kina czarnego. Wszak i oni wydają się postaciami nacechowanymi tęsknotą za silną męską podmiotowością. Wielu z nich poszukuje spełnienia w wykonywaniu „typowo" męskich zawodów: światy neo-noiru roją się od policjantów, detektywów, gangsterów, morderców na zlecenie itd. Większość z nich nie ma zasadniczych problemów z posługiwaniem się bronią lub walką wręcz (tudzież ich nauką); zdecydowana większość także – przynajmniej na pierwszy rzut oka – nie pozostawia wątpliwości co do swej heteroseksualnej orientacji. Mimo to wszyscy charakteryzują się istotnymi słabościami.

Kryzys nie oszczędził nawet superbohaterów. W powstających obecnie adaptacjach komiksowych serii, remake'ach czy rebootach opowieści dotyczących filmowych herosów, elementy *noir* stają się coraz bardziej widoczne. Tendencja ta znajduje także odbicie w seriach komiksów i powieści graficznych, na przykład w wydawnictwach z cyklu *Marvel Noir* (2009–2010), w których w duchu neo-noiru interpretowane są losy nie tylko Wolverine'a czy Punishera, lecz także Spider-Mana. Kryzys nie ominął takich ikon męskości, jak Batman/Bruce Wayne czy – *nomen omen* – James Bond, który w reboocie serii zainicjowanym przez film Martina Campbella *Casino Royale* (2006) już nie tylko porusza się w mrocznym świecie międzynarodowych intryg, lecz także musi stawić czoła ciemności drzemiącej w nim samym. Zdradzany przez kobiety – ukochaną Vesper w *Casino Royale* i symboliczną matkę, M, w *Skyfall* (2012, reż. Sam Mendes) – nie otrząsa się lekko z zadanych mu ran, pozwala sobie za to na prywatną wendettę (w *Quantum of Solace*, 2008, reż. Marc Forster) i ucieczkę w życie niewiele mające wspólnego z jego sławą superagenta (w *Skyfall*). I chociaż nacechowane w większym niż kiedykolwiek wcześniej stopniu realizmem filmy z udziałem Daniela Craiga są rozmaicie oceniane[46], nie sposób nie zauważyć, że wnoszą one nowy rys do – swoją drogą, zmiennej w czasie[47] – charakterystyki Jamesa Bonda, będącego teraz postacią zdecydowanie bardziej niejednoznaczną, podatną na wszelkiego typu zranienia, skrywającą pod pancerzem supersprawnego mężczyzny wewnętrzną słabość.

---

45 Ibidem, s. 62.

46 Miłosz Kłobukowski na przykład postrzega nową serię filmów o Bondzie w kategoriach przekroczenia, a nawet złamania wpisanych w tę postać struktur mitycznych. Autor ocenia krytycznie również próby psychologizacji postaci Batmana w filmach zrealizowanych przez Christophera Nolana. Zob. M. Kłobukowski: *O pewnej tendencji kina popularnego*. „Kwartalnik Filmowy" 2009, nr 66, s. 191–208.

47 Zob. T. Bennett, J. Woollacott: *The Moments of Bond*. In: *The James Bond Phenomenon. A Critical Reader*. Ed. C. Linder. Manchester–New York 2003, s. 31.

W najnowszym kinie autorskim swoistymi wariacjami na temat męskości we współczesnym świecie są między innymi dzieła Nicolasa Windinga Refna, w większości nawiązujące do poetyki *neo-noir*. W centrum bodaj wszystkich światów wykreowanych przez twórcę tkwią outsiderzy. Każdy z nich jest w jakiś sposób inny: trylogia *Pusher* (1996, 2004, 2005) koncentruje się na postaciach z narkotykowego półświatka, tytułowy Bronson z filmu z 2008 roku jest „notorycznym" więźniem, bohater *Drive* (2011) to natomiast mistrz kierownicy świadczący usługi przestępcom, a równocześnie wzruszająco nieśmiały introwertyk.



Fot. 22. Silny czy słaby? Bohater kina Nicolasa Windinga Refna w świecie zdominowanym przez przemoc – Ryan Gosling w filmie *Tylko Bóg wybacza*

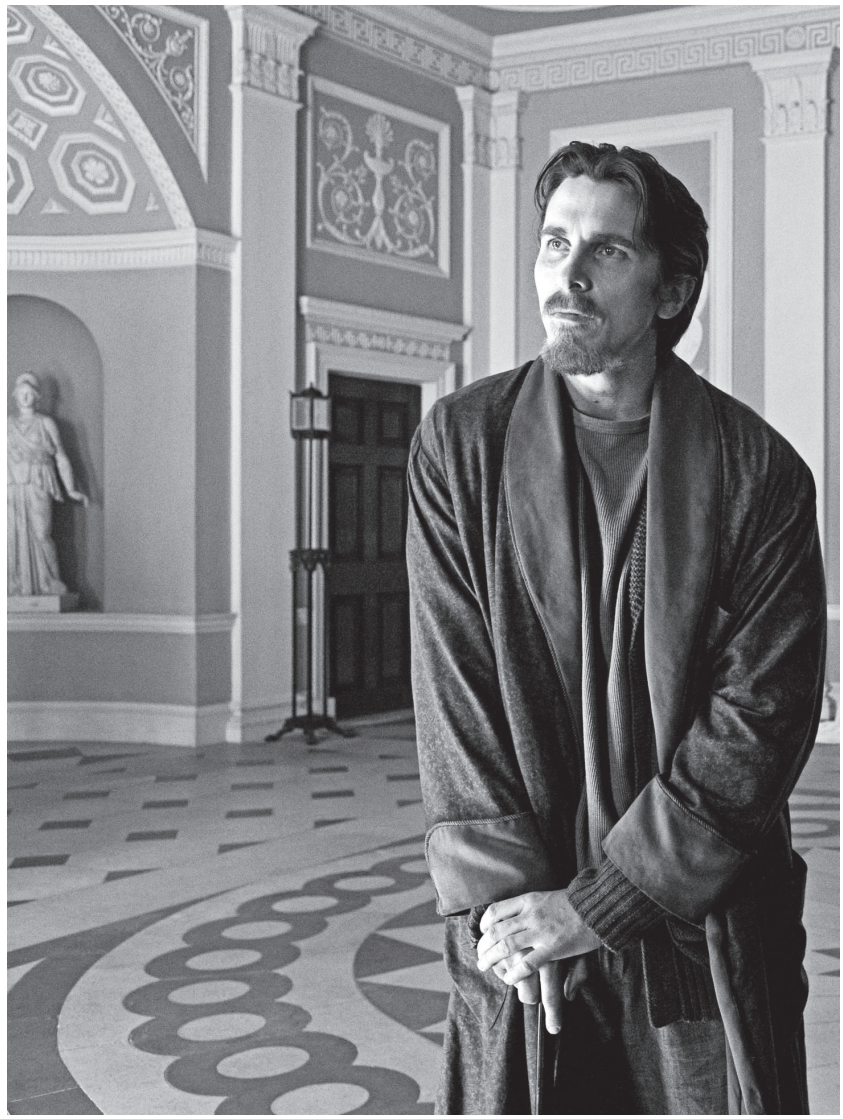
Wszyscy bohaterowie Refna funkcjonują w świecie, którego dominantą jest przemoc. Potrafią być niewyobrażalnie brutalni, a czasem wręcz – tak jak Bronson – czynią fizyczną przemoc głównym elementem swojej życiowej filozofii. W zasadzie trudno powiedzieć, czy po prostu urodzili się ze skłonnością do czynienia zła, czy też otaczająca ich rzeczywistość sprawiła, że stali się źli. Nie są wszak najgorszymi ludźmi – zgodnie z modną dziś zasadą Refn w swoich filmach przeciwstawia „złym" nie tyle „dobrych", co „jeszcze gorszych" (główny bohater *Tylko Bóg wybacza*/*Only God Forgives* z 2013 roku, jak dowiadujemy się z jednego z dialogów, gołymi rękami zabił własnego ojca, jednak i tak wydaje się postacią znacznie bardziej

pozytywną niż jego brat – morderca i gwałciciel nieletnich dziewcząt, oraz ich matka o niepohamowanie morderczych instynktach). Protagoniści tych dzieł charakteryzują się przynajmniej jakimś indywidualnym kodeksem moralnym (*Drive*) lub szczególną, niekoniecznie oczywistą, logiką postępowania (*Valhalla: Mroczny wojownik*/*Valhalla Rising*, 2009). Być może jednym z ukrytych założeń tego kina jest przekonanie, że przemoc stanowi integralną i niewykorzenialną część ludzkiej tożsamości – była niezbędna do przetrwania w czasach, kiedy, jak głosi motto *Valhalli*…, nie istniało nic oprócz człowieka i natury, i jest niezbywalna teraz, w świecie opresyjnych systemów społecznej kontroli oraz niekończącego się pościgu za przyjemnością. Nie sposób nie zauważyć, że bohaterowie Refna odnajdują się w takich warunkach; wszyscy są na swój sposób nieokiełznani, dosłownie wręcz dzicy, a reżyser z pasją postmodernisty estetyzuje dokonywane przez nich akty przemocy.

Równocześnie jednak w dziełach Refna mamy do czynienia z sytuacją, którą opisuje Melosik, zwracając uwagę na to, że postawy bliskie „maczyzmowi" w dzisiejszej kulturze także są świadectwem kryzysu męskości. Wszak dilerzy narkotyków zaprezentowani w trylogii *Pusher*, choć zabijać przychodzi im łatwo, nie radzą sobie z życiowymi kryzysami czy rodzinnymi problemami. Za wszelką cenę próbują udowodnić swoją moc i potencjał, ale na ogół ich plany spełzają na niczym. Podobnie jest z bohaterem *Tylko Bóg wybacza*, kilkakrotnie zmieniającym zdanie w sprawie tego, czy powinien pomścić swojego zamordowanego brata, przez większą część akcji całkowicie zdominowanym przez znacznie silniejszą kobietę fatalną – swoją matkę. Postaciom tego typu Refn przeciwstawia bohaterów, których męskość i sprawność są absolutnie niepodważalne, którzy nigdy się nie wahają, a podjęte przez nich działania zawsze prowadzą do wyznaczonego celu. Taki jest zarówno Jednooki z *Valhalli*, jak i „anioł zemsty" Chang z *Tylko Bóg wybacza* – i nie bez znaczenia wydaje się to, że obaj są postaciami należącymi niejako do innego porządku, najprawdopodobniej mitycznego, jak gdyby w ogóle nie byli ludźmi, lecz bogami realizującymi na ziemi sobie tylko znaną misję.

Inny materiał ciekawy do analizy pod kątem problemów kryzysu męskości w kinie *neo-noir* stanowią filmy Christophera Nolana, których głównymi bohaterami są bez wyjątku mężczyźni czy też – ujmując rzecz bardziej szczegółowo – mężczyźni w stanie kryzysu. Oczywiście stopień nasilenia tego kryzysu (lub kryzysów) różni się w zależności od postaci: u młodego bohatera *Śledząc* jest on niemal równoznaczny z całkowitym brakiem własnej tożsamości, podczas gdy u Willa Dormera z *Bezsenności* wiąże się z kwestiami *stricte* egzystencjalnymi (podważona zostaje tożsamość Willa jako doskonałego policjanta, bohater zmuszony jest do wejścia w niejednoznaczny układ ze ściganym przez siebie mordercą). Z kolei Dom z *Incepcji* nie potrafi realizować się jako mąż i ojciec: nie uchronił przed śmiercią ukochanej żony, a zmuszony do ucieczki z kraju

zostaje pozbawiony możliwości opieki nad dziećmi. Dodatkowo bohater zmaga się z kryzysem poznawczym, pozbawiony pewności, że to, co widzi i czego doświadcza, jest jawą, a nie snem. W tradycyjnych rolach społecznych nie sprawdzają się także Lenny z *Memento* (rzekomy mściciel własnej żony) oraz bohaterowie *Prestiżu*: Angier dążący do pomszczenia ukochanej i bracia Bordenowie poświęcający szczęście rodzinne w celu utrzymania w tajemnicy, że są bliźniakami.



Fot. 23. Superbohater w stanie kryzysu – Christian Bale jako Bruce Wayne/Batman w filmie Christophera Nolana *Mroczny Rycerz powstaje*

Być może najbardziej symptomatyczną postacią jest w tym kontekście Bruce Wayne/Batman (Christian Bale) z trylogii *Batman – początek* (*Batman Begins*), *Mroczny Rycerz*, *Mroczny Rycerz powstaje* (*The Dark Knight Rises*, 2012). Kryzys męskości jest tu tym bardziej widoczny, że bohater

realizuje model (zdekonstruowanego?) superbohaterstwa, wszelkie odchylenia od tradycyjnych wzorców są więc w jego przypadku szczególnie wyraziste. Główny bohater trylogii Nolana próbuje być kilkoma osobami jednocześnie: rozrzutnym milionerem, innowacyjnym biznesmenem, kochającym i opiekuńczym partnerem, wreszcie Mrocznym Rycerzem, zamaskowanym pogromcą zła nękającego Gotham City. Z każdą kolejną częścią historii coraz bardziej oczywiste staje się, że Bruce Wayne/Batman nie jest w stanie łączyć wszystkich tych ról. Poświęcając się misji obrońcy miasta, zaprzepaszcza szansę na osobiste szczęście, a ostatecznie traci najdroższą Rachel, która ginie w wybuchu zaaranżowanym przez Jokera. Tożsamość Batmana, mająca stanowić przede wszystkim maskę skrywającą osobowość bohatera, a zarazem symbol rozpoznawany przez mieszkańców Gotham, staje się czymś znacznie więcej, grożąc dezintegracją tożsamości Bruce'a Wayne'a.

Na poziomie symbolicznym niezdolność bohatera trylogii Nolana zrealizowania się na wszystkich wybranych przez siebie polach można odczytywać jako metaforę kryzysu męskości. Najwyraźniej obecnie nie da się już pełnić wszystkich typowo męskich funkcji: żywiciela (rodziny), władcy (korporacji), eksperta (w kwestii najnowszych technologii) podróżnika i (zamaskowanego) wojownika. Skoro nie jest w stanie tego zrobić ktoś taki jak Bruce Wayne – posiadający, wydawałoby się, wszystkie ku temu narzędzia (pieniądze, władzę, perfekcyjne wyszkolenie) – to na co może liczyć przeciętny człowiek? Jako ostatnie przeciwko bohaterowi zwraca się jego własne ciało – w filmie *Mroczny Rycerz powstaje* Nolan sadza tytułową postać na kozetce u lekarza, każąc jej wysłuchiwać litanii urazów odpowiedzialnych za osłabienie i wyeksploatowanie jego organizmu. I nawet główny przeciwnik Batmana (w tej części trylogii) – monstrualny Bane – reprezentuje męskość w pewien sposób zdyskredytowaną, nie tyle nawet poprzez swoje fizyczne defekty, ile przez fakt podporządkowania stojącej za jego okrutnymi działaniami kobiecie.

To jednak, co jest być może smutną puentą dla opowieści o superbohaterze i superłotrze, stanowić może punkt wyjścia do dyskusji na temat źródeł (paradoksalnej) siły mężczyzn nękanych rozmaitymi kryzysami. Jednym z przejawów kryzysu męskości jest wszak obecnie zmiana podejścia do męskiego ciała. Problem ten komentuje Zbyszko Melosik:

> W przeszłości ciało męskie pozostawało poza „obrazem"; miało się wrażenie, że jedynie kobieta posiada ciało, które mężczyzna podziwia i zdobywa. Ona była ciałem, on – umysłem i intelektem. W kulturze współczesnej mężczyzna „przyodziewa" się w swoje ciało. Ciało męskie staje się obiektem zainteresowania i krytyki; jest „na pokaz", jest na scenie – w świetle reflektorów i kamer (bezbronne, narażone na inwazyjne, taksujące spojrzenie)[48].

48 Z. Melosik: *Kryzys męskości*…, s. 23.

Wraz z wejściem męskiego ciała na scenę pojawiły się nowe możliwości. To, co świadczy o słabości – czyli bycie definiowanym przez ciało – może być równocześnie źródłem siły. A bohaterowie nowego kina czarnego mogli się w tej mierze wiele nauczyć od umiejętnie wykorzystujących swoje atrybuty kobiet fatalnych. Tym samym wraz z ekspansją kryzysu męskości do katalogu postaci noiru dołączył *homme fatal*.

Homme fatal – poza kryzys?

Motyw mężczyzny fatalnego jest kolejnym elementem świadczącym o tym, że postmodernistyczne filmy *neo-noir*, choć często potwierdzają obowiązujące ideologie związane z prezentowaniem płci, zawierają także istotny ładunek dekonstrukcyjny. Postacie tego typu można było już co prawda odnaleźć w klasycznym okresie kina – Jans B. Wager zwraca w tym kontekście uwagę między innymi na Waltera Neffa z *Podwójnego ubezpieczenia* czy Roya Earle'a z *High Sierra* (1941, reż. Raoul Walsh)[49] – jednak w pełni typ ten ukształtował się w postmodernistycznym nowym filmie czarnym. Szczególną jego ekspansywność można było zaobserwować w koronnym gatunku postmodernistycznego neo-noiru, czyli thrillerze erotycznym, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych poprzedniego wieku. Jako pierwszą reprezentatywną postać tego typu Spicer wymienia bohatera granego przez Jeffa Bridgesa w filmie Richarda Marquanda *Zębate ostrze*[50] (*Jagged Edge*, 1985). Jack Forrester, zamożny i atrakcyjny wdowiec oskarżony o zamordowanie swojej żony (jak się okazuje, nie bezpodstawnie) oraz broniąca go prawniczka, Teddy Barnes, powtarzają schemat relacji znany z klasycznego kina czarnego, równocześnie go odwracając. Tam na ogół piękna, lecz niebezpieczna kobieta pojawiała się w biurze prywatnego detektywa, prosząc go o pomoc, a w rzeczywistości wikłając go w sieć swych zbrodniczych planów; tutaj to Jack wykorzystuje swoje atuty, by dzięki pomocy Teddy wymknąć się sprawiedliwości. Ostatecznie bohaterka wychodzi cało z opresji, podobnie jednak jak większość bohaterów noiru musi się pogodzić z pewnego typu porażką: zawiedzione zostają jej uczucia i nadzieje. Zainicjowany przez *Zębate ostrze* fabularny schemat można odnaleźć, oczywiście, w wielu innych filmach. Jego niemal dosłownym powtórzeniem, tyle że z akcją rozgrywającą się w środowisku wojskowych, jest *Bez przedawnienia* (*High Crimes*, 2002) Carla Franklina, w którym prawniczka Claire Kubik próbuje wybronić swojego męża Toma oskarżonego o dokonanie zbrodni na cywilach.

---

49 Zob. J.B. Wager: *Fatal Men*. In: *Film Noir. The Encyclopedia*. Eds. A. Silver, E. Ward, J. Ursini, R. Porfirio. New York–London 2010, s. 164.

50 Zob. A. Spicer: *Film Noir*. Harlow 2002, s. 162. W Polsce film funkcjonuje także pod alternatywnym tytułem *Nóż*.



Fot. 24. Pierwszy neo-noirowy *homme fatal* – Jeff Bridges jako Jack Forrester w filmie *Zębate ostrze* Richarda Marquanda

Z motywem *homme fatal* spotkać się można także w filmach takich jak *Adwokat diabła* (*Guilty As Sin*, 1993) Sydneya Lumeta, *Maskarada* (*Masquerade*, 1988) Boba Swaima, *Zdradzeni* (*Betrayed*, 1988) Costy-Gavrasa, *Pocałunek przed śmiercią* (*A Kiss Before Dying*, 1991) Jamesa Deardena czy *Oszukana* (*Deceived*, 1991) Damiana Harrisa[51]. Z pewnym jego wariantem mamy do czynienia w *Podwójnym zagrożeniu* (*Double Jeopardy*, 1999) Bruce'a Beresforda, a z jednym z ciekawszych jego zastosowań spotkać można się w *Jade* (1995) Williama Friedkina. Fabuła ostatniego z wymienionych filmów stanowi przykład neo-noirowej gry z konwencjami klasycznego kina czarnego. Relacje osobowe ustanowione w początkowej partii dzieła wydają się wszak wzorcową realizacją motywu *noir*. Jako główny bohater wprowadzony zostaje prokurator David Corelli – kolejna wariacja na temat noirowego losera – rozwiązujący zagadkę śmierci wpływowego biznesmena i kolekcjonera sztuki. Jak na fabułę czarnego kryminału przystało, w centrum intrygi uplasowana jest kobieta – tytułowa Jade, luksusowa prostytutka, ukrywająca się pod maską policyjnej psycholog Triny. Trina i David niegdyś byli parą – on (nie znając jej drugiej tożsamości) wciąż najwyraźniej ją kocha, ona jednak jest żoną jego przyjaciela, Matta. Zarysowany w ten sposób punkt wyjścia nakazuje postrzeganie Triny jako kobiety fatalnej, jednak wraz z rozwojem fabuły okazuje się, że choć bohaterka rzeczywiście wykazuje cechy *femme fatale*, to stanowią one zaledwie powierzchnię, jedną z masek, za którymi skrywa się niepewna własnej tożsamości kobieta.

Pierwszą cechą wskazującą na związek Triny (a w zasadzie Jade, bo choć kobiety te dzielą jedno ciało, nie jest wcale pewne, czy są tą samą osobą) z postaciami kobiet fatalnych jest jej seksualna niezależność. Wraz z roz-

51 Wszystkie tytuły wymienia w swoim opracowaniu Andrew Spicer (*Film Noir*…, s. 162).

wojem akcji okazuje się jednak, że jest to niezależność pozorna: ani Trina nie jest usatysfakcjonowana swoim życiem erotycznym (jedna ze scen ujawnia niechęć i ból, jakich bohaterka doznaje podczas intymnych chwil z mężem), ani Jade nie jest posiadaczką swojej seksualności (pozostaje ona we władaniu charyzmatycznego mężczyzny wykorzystującego erotyczny talent swojej podopiecznej do powiększania władzy nad innymi mężczyznami). Chociaż – jak wszystkie *femmes fatales* – Trina/Jade kłamie i zwodzi zafascynowanych nią mężczyzn, robi to bardziej ze strachu niż w celu realizacji jakiejś wyrafinowanej intrygi mającej przynieść jej wielkie profity. Wydaje się wręcz, że zarówno jej osobowość chłodnej i zdystansowanej psycholożki, jak i maska wyzwolonej kurtyzany skrywają bliżej nieokreślony lęk przed samą sobą, brak pewności siebie, a może i własnej tożsamości. Trina bowiem nie funkcjonuje w świecie Friedkina jako pełnoprawny podmiot – im bardziej skomplikowana staje się intryga, w którą bohaterka została uwikłana, tym bardziej oczywiste wydaje się, że zarówno Trina, jak i Jade są projekcjami męskich fantazji i (w mniejszym stopniu) lęków. Finał filmu z całą bezwzględnością potwierdza uprzedmiotowienie tytułowej postaci: to nie Trina bowiem jest odpowiedzialna za zbrodnię, jaka zainicjowała akcję, ale jej mąż, z triumfem objawiający swoją osobowość *homme fatal*. W wypadku *Jade* należy zatem mówić o przewrotnej realizacji modelu kobiety fatalnej – wszak okazuje się, że jest ona *de facto* ofiarą skrywającego się w jej cieniu mężczyzny.



Fot. 25. Przykład gry z noirowymi konwencjami – Linda Fiorentino jako kobieta pozornie fatalna w filmie Williama Friedkina *Jade*

Jak w wielu nowych filmach czarnych, podjęta przez Friedkina postmodernistyczna gra posiada drugie dno. Wywracając na nice klasyczne relacje między postaciami *femme fatale* i losera oraz skrycie przemycając wątek *homme fatal*, twórcy filmu (być może nieświadomie) odsłaniają ideologiczne aspekty funkcjonowania ekranowych wizerunków kobiet. Okazuje się, że nawet wyzwolona, seksualnie aktywna i zawodowo spełniona Trina/Jade nie jest wolna. Jej mąż przyznaje, że dokonał morderstwa, ponieważ nie chciał, by ktokolwiek oprócz niego miał nad nią kontrolę. W świetle dyskusji na temat znaczenia postaci kobiet fatalnych w dobie kryzysu męskości jest to nad wyraz znaczące sformułowanie.

Równocześnie *Jade* oraz inne filmy (na przykład *Zębate ostrze*), w których *homme fatal* dopiero w finale ujawnia swoją zbrodniczą tożsamość, mogą stanowić przyczynek do ponownego przemyślenia kwestii kryzysu męskości, którego wyrazem miałyby być filmy *noir* i *neo-noir*. Oczywiście dyskusję można byłoby uciąć stwierdzeniem, że przewrotne realizacje osobowych wzorców w tym kinie mają na celu głównie interteksualne gry z uniwersum *noir*, a ekspansja motywu mężczyzny fatalnego nie posiada głębszego znaczenia. Być może jednak dzieła te świadczą o tym, że nie tylko męskość znajduje się obecnie w stanie kryzysu; również i (pozornie?) wyemancypowana kobiecość nie może być pewna swego.

Przyglądając się współczesnym, zreinterpretowanym wizerunkom kobiet fatalnych w filmach takich jak *Zauroczenie* (*The Crush*, 1993) Alana Shapiro, *Ostatnie uwiedzenie* (*The Last Seduction*, 1994) Johna Dahla i *Tatuaż* Jane Campion, Suzy Grodon dochodzi do wniosku, iż można je odczytywać nie tylko w klasycznym kluczu męskich obaw przed kastracją i utratą podmiotowości, lecz także w odniesieniu do kobiecej tożsamości, wydanej na lęki związane z funkcjonowaniem w postfeministycznej rzeczywistości, w której dominuje męska przemoc, a zarazem obfitującej w fantazje dotyczące przemocy kobiecej (tak samo jak i kobiecej ekonomicznej czy seksualnej niezależności)[52]. Rozumiany w ten sposób niepokój, jakim podszyte są genederowe aspekty nowych filmów czarnych, może być zatem reakcją na kryzys pojmowany jako moment istotnej kulturowej przemiany, związanych z nią ambiwalencji, zagrożeń, ale i nowych możliwości[53]. Skoro nawet niezależne, wykształcone i silne kobiety, takie jak Teddy z *Zębatego ostrza* czy Trina z *Jade*, mogą się stać marionetkami w rękach *hommes fatals*, to może nowe filmy czarne mówią o tym, że ceną za społeczny awans i przyjęcie tradycyjnie zarezerwowanych dla mężczyzn ról jest odziedziczenie wszelkich męskich lęków i frustracji? Co więcej, może i wizja wyzwolonej kobiecości, o którą feministki tak

52 Zob. S. Gordon: *Fatality Revisited: The Problem of „Anxiety" in Psychoanalitic-Feminist Approaches to Film Noir*. In: *Neo-noir*…, s. 217.

53 Autorka skłania się ku takiemu właśnie, pozytywnemu – zakładającemu możliwość „nadziei na coś" – rozumieniu niepokoju w filmach *neo-noir*. Zob. ibidem, s. 203.

długo walczyły, stanowi kolejną pułapkę zastawianą przez obowiązującą ideologię, następnym fantazmatem mającym trzymać w ryzach kobiecość, której prawdziwa tożsamość nie znalazła jeszcze właściwej sobie, niezapośredniczonej w męskich dyskursach, ścieżki ekspresji?

Il. 1. Reinterpretacja postaci Jokera w komiksie Briana Azzarello i Lee Bermejo



Fot. 26. Reinterpretacja postaci Jokera w filmie *Mroczny Rycerz* Christophera Nolana





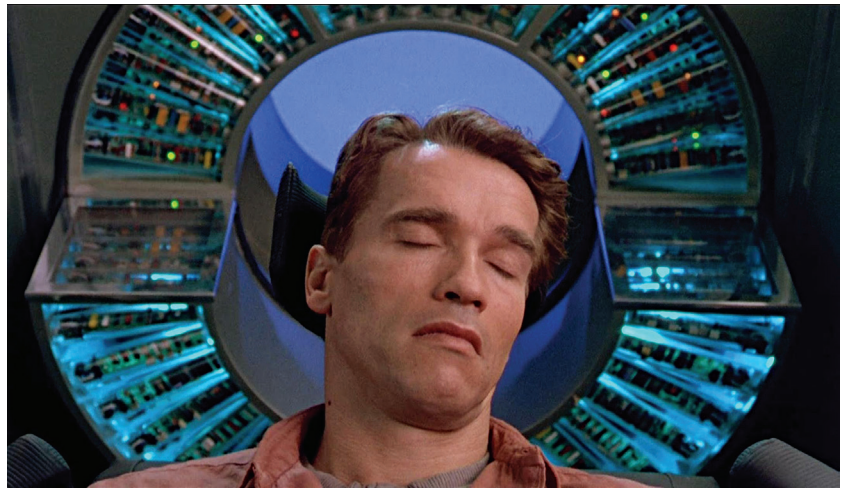
Fot. 27.
Detektyw na tropie groźnego przestępcy – samego siebie: Leonardo DiCaprio jako Teddy Daniels/Andrew Laedis w filmie *Wyspa tajemnic* Martina Scorsese



Fot. 28.
Detektyw, potencjalna ofiara i kobieta fatalna w jednym? Meg Ryan jako nauczycielka Frannie w filmie *Tatuaż* Jane Campion



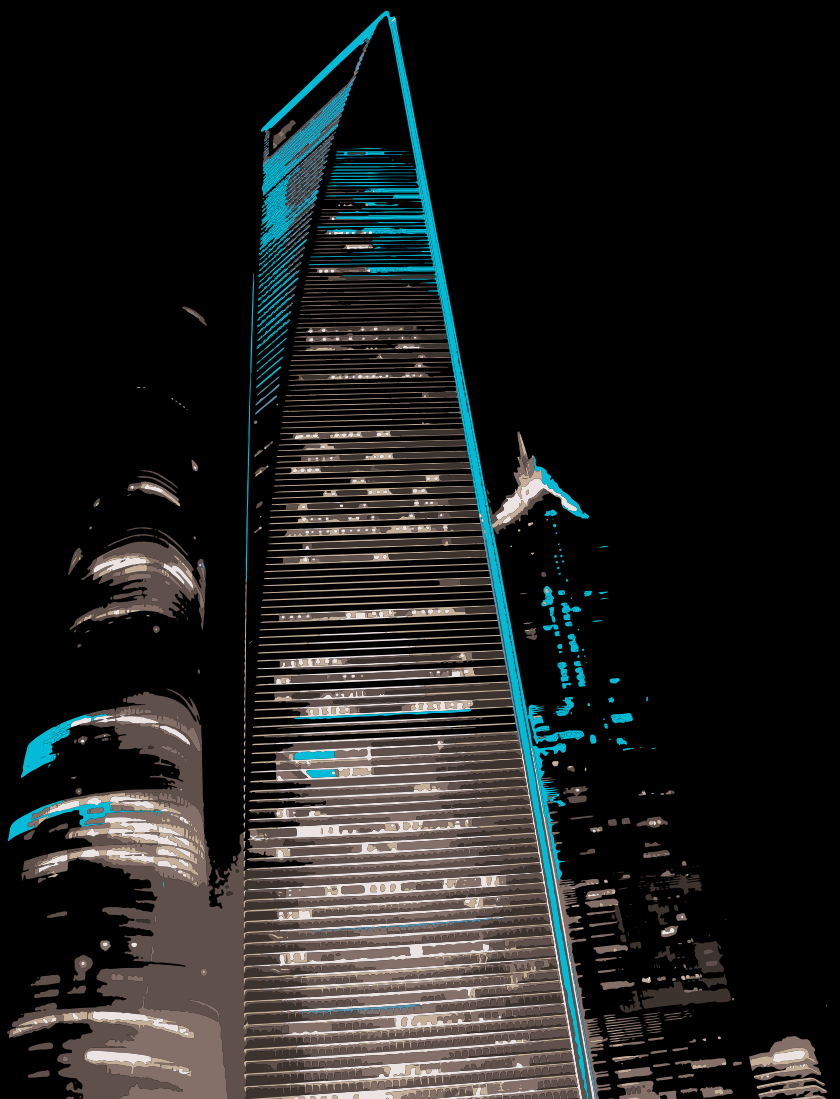
Fot. 29. Uwięzieni w (nie)rzeczywistości: kadr z filmu *Matrix* rodzeństwa Wachowskich



Fot. 30. *Neo-noir*, thriller i film science fiction w jednym – Arnold Schwarzenegger w *Pamięci absolutnej* Paula Verhoevena

Rozdział czwarty

Neo-noir i kryzys ideologiczno-poznawczy



Welcome to my nightmare.
Alice Cooper*

Mieszkamy w miastach, miasta mieszkają w nas.
Wim Wenders**

---

* Tytuł studyjnego albumu Alice'a Coopera z 1975 roku.

** Wypowiedź reżysera pochodzi ze zrealizowanego przez niego filmu *Notatki o strojach i miastach* (*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*, 1989).

Ideologiczna krytyka w ramach kina *neo-noir* nie sprowadza się tylko do kwestii seksualności, cielesności, patriarchatu i reprezentacji kobiecości. Z wielu względów wydaje się ona elementem znacznie szerszego zjawiska polegającego na diagnozowaniu współczesnego kryzysu epistemologicznego. Wszak większość kategorii, za których pomocą poznajemy i interpretujemy rzeczywistość, jest w ten czy inny sposób uwikłana w ideologie – niektórzy badacze są nawet skłonni uznać, że doświadczamy świata jedynie przez filtr dominującej w naszej kulturze ideologii[1].

Biorąc to wszystko pod uwagę, z możliwych poziomów funkcjonowania zagadnień ideologii i epistemologii w kinie[2] w tym miejscu interesować mnie będzie głównie płaszczyzna tematu, czyli sposób, w jaki wybrane filmy *neo-noir* rozpoznają oraz demaskują wybrane ideologie czy sposoby poznawania oraz interpretacji rzeczywistości. Najbardziej oczywistym w tym kontekście zagadnieniem, niejako źródłowym dla estetyki *noir*, jest kwestia dekonstrukcji mitu amerykańskiego snu.

Sen zmieniony w koszmar

Z perspektywy badań nad estetyką *noir* oczywiste wydaje się, że amerykańska historia jest w dużej mierze wynikiem wzajemnych oddziaływań dwóch przeciwstawnych tendencji: konstrukcji oraz dekonstrukcji amerykańskiego snu[3]. *Noir* i *neo-noir* plasują się rzecz jasna na biegunie dekonstrukcji. Klasyczne filmy czarne nie bez powodu roją się od „bohaterów, którzy dla ekonomicznego awansu mogli zabić, spiskować przeciw najbliższym, przedmiotowo traktować rozkochane uprzednio osoby, a w końcu dążyć do niezależności finansowej kosztem samotności i chorobliwej nieufności"[4]. Postaci te, owładnięte pragnieniem sukcesu,

1 Zob. teorie przywoływane przez A. Helman i J. Ostaszewskiego w rozdziale *Krytyka ideologiczna* zawartym w A. Helman, J. Ostaszewski: *Historia myśli filmowej*. Gdańsk 2007, zwł. s. 265.

2 Na marginesie pozostawiam tu kwestię definiowania poziomów, na których w dziele filmowym może funkcjonować ideologia. Za wiążące uznaję teoretyczne ustalenia Alicji Helman zawarte w artykule *Problemy ideologii w filmie w świetle teorii lewicowo-radykalnych* („Przekazy i Opinie" 1988, z. 1–2, s. 71–87) oraz w rozdziale *Krytyka ideologiczna* zawartym w A. Helman, J. Ostaszewski: *Historia myśli filmowej*…, s. 261–277.

3 Zob. A. Andrysek: *The American way of life. U źródeł amerykańskiego snu*. „Kwadratura Koła" 2012, nr 1: *Audiowizualne krajobrazy Ameryki*, s. 17.

4 R. Syska: *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*, s. 38.

ujawniały skalę patologii i zwyrodnień, do jakich prowadziło forsowanie w amerykańskiej kulturze mitu sukcesu.

Geneza i znaczenie amerykańskiego snu stanowią nad wyraz złożone zagadnienie. Jak dowodzą badacze, idea ta jest w gruncie rzeczy płynna – będąc zmienną w czasie, dostosowuje się do wszelkich kontekstów, w tym społecznych i politycznych. Co istotne, także sposoby jej spełnienia wydają się w zasadzie nieograniczone. *American dream* może się zatem zamanifestować zarówno w dobrach materialnych (posiadanie własnego domu, samochodu…), jak i na płaszczyźnie szeroko rozumianych wartości (od pragnienia zawodowego sukcesu po różnego typu altruistyczne impulsy)[5].

Ze szczególnie zasadniczą krytyką amerykańskiego snu spotkać się można w modernistycznym neo-noirze. Szokujące zachowanie i wygląd tytułowego bohatera filmu *Taksówkarz*, Travisa Bickle, weterana wojny w Wietnamie, który goli głowę „na irokeza", a następnie na własną rękę wymierza sprawiedliwość nowojorskim „mętom", w kontekście infernalnej estetyki filmu wydają się ciosem wymierzonym w amerykańską ideologię sukcesu i *prosperity*, mit *American dream* oraz przekonanie, że demokracja jest lekarstwem na wszystkie społeczne bolączki. Katalog zwyrodnień, do jakich doprowadziła ekspansja mitu sukcesu, jest niezwykle bogaty: Ameryka oglądana w zwierciadle modernistycznego neo-noiru jest przeżarta korupcją sięgającą od najniższych warstw społecznych po polityczne elity (*Wszyscy ludzie prezydenta*; *Syndykat zbrodni*/*The Parallax View*, 1974), pełna egoistów gotowych do najohydniejszych zbrodni, byleby tylko się wzbogacić (*Taksówkarz*), ludzi realizujących swoje najbardziej odrażające instynkty (*Chinatown*), nieprzestrzegających żadnego tabu. Rzeczywistość w nich przedstawiona jest tak zwyrodniała, że wszelkie społeczne normy, zwłaszcza system prawa (częściej służący partykularnym interesom przedstawicieli elit niż dobru społeczeństwa), zostają zakwestionowane, a jedynymi autentycznymi kodeksami etycznymi są te, jakie konstruują, na własną rękę wymierzając sprawiedliwość, bohaterowie serii *Brudny Harry* oraz *Życzenie śmierci*. Postaci te wpisują się w model „zacietrzewionego gliny", który, zdaniem Elżbiety Durys:

> Pojawił się dość niespodziewanie […]. „Zacietrzewiony glina" to samotnik, który poświęcił swoje życie egzekwowaniu prawa, zwłaszcza w sytuacjach, gdy instytucje do tego powołane okazywały się bezradne. Chociaż, ze względu na swoją rolę społeczną, był pracownikiem wymiaru sprawiedliwości, jego sposób postępowania oraz cechy charakteru nasuwały skojarzenia z westernowymi „samotnymi wilkami"[6].

5 Zob. A. Andrysek: *The American*…, s. 13–14.

6 E. Durys: *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*. Łódź 2013, s. 18.

W sytuacji wszechogarniającego kryzysu instytucji tego typu bohaterowie stanowili wyraz społecznych frustracji, obaw i pragnienia radykalnego rozwiązania narastających problemów. Co więcej, mimo iż często dopuszczali się czynów moralnie dwuznacznych lub po prostu nagannych (bohater *Francuskiego łącznika* nie ukrywa na przykład, że jest rasistą i ksenofobem), cieszyli się wielką sympatią odbiorców. Jak się wydaje, fenomen ich popularności opierał się przede wszystkim na ich antysystemowym podejściu: „filmowy glina mógł się posunąć niezwykle daleko, ale w jego postawie musiał wyraźnie uwidaczniać się antyautorytaryzm. Jak długo występował przeciwko politykom, biurokratom i przełożonym, cieszył się kredytem u publiczności"[7]. Brak nadziei charakterystyczny dla modernistycznych nowych filmów czarnych wiąże się przy tym z podwójnym zawodem: o ile bowiem lata sześćdziesiąte przyniosły rozczarowanie tradycyjnymi wartościami i normami społecznymi, o tyle w latach siedemdziesiątych zdyskredytowane zostały także ideały kontestacji, mające, jak wcześniej wierzono, stanowić remedium na społeczne bolączki[8].

Podobne wątki odnajdziemy również w postmodernistycznym neo-noirze, nie tylko na dużym, lecz także na małym ekranie. Jedną z ich współczesnych realizacji jest serial kryminalny *Prawo ulicy* (*The Wire*, 2002–2008), w którym – na marginesie prowadzonych przez głównych bohaterów śledztw – demaskowane są zarówno mechanizmy funkcjonowania państwa i społeczeństwa, jak i sposoby fabrykowania kolejnych jego mitów i reprezentacji. Korupcja, będąca jednym z ulubionych motywów neo-noiru, jest tu wszechobecna; policyjne statystyki są dopasowywane do potrzeb polityków; kampanie wyborcze prowadzi się w cieniu licznych skandali i to za pieniądze handlarzy narkotyków; dziennikarze fabrykują historie, które zapewniają im intratne posady i branżowe nagrody; kilkuletni chłopcy z zimną krwią strzelają do dorosłych mężczyzn i prawie nikogo nie interesuje to, że w opuszczonych domach na obrzeżach Baltimore spoczywają trupy ponad dwudziestu osób. *Prawo ulicy* w typowej dla neo-noiru formie, z „mocnymi" scenami erotycznymi i estetyzowaną przemocą, przedstawia współczesną Amerykę jako kraj upadłych i upodlonych ideałów, w którym oficjalnie obowiązująca ideologia tolerancji i równości opiera się na pustych frazesach.

---

7 Ibidem, s. 79.

8 Na marginesie warto dodać, że w swej ukrytej strukturze filmy te wydają się także obarczone charakterystyczną dla modernizmu jako takiego „świadomością czegoś, czego obecność niegdyś zakładano, a czego brak stwierdzono teraz. Można to pojmować jako ciąg nieobecności, jako rozdźwięk między tym, o czym wiemy, że nie istnieje, a czego byśmy pragnęli: poznanie bez prawdy, władza bez autorytetu, społeczeństwo bez ducha, podmiot bez tożsamości, polityka bez cnoty, egzystencja bez celu, historia pozbawiona sensu". J.P. Diggins: *Iluzje pragmatyzmu. Modernizm oraz kryzys poznania i autorytetu*. Przeł. M. Filipczuk. Warszawa 2010, s. 24.



Fot. 31. Ekstremalny wariant wszelkich wizji amerykańskiego snu – serial *Prawo ulicy*

Oglądając *Prawo ulicy*, obserwujemy swoistą strefę wojny, ekstremalny wariant wszelkich wizji Ameryki[9]. Owa wojna toczy się tutaj jednak nie tylko pomiędzy policjantami i handlarzami narkotyków. Oba środowiska prezentowane są wszak w sposób akcentujący raczej łączące je podobieństwa niż dzielące je różnice, a zakończenie pierwszego sezonu wskazuje na to, że ich walka opiera się na problemie błędnego koła: nawet jeśli policja odniesie (na ogół zresztą częściowy) sukces w starciu z handlem narkotykami, na miejsce aresztowanych bossów wejdą następni, którzy przeżyją chwile świetności i swoiście pojętej *prosperity*, aż wreszcie stróżom prawa uda się pozbawić ich władzy i/lub życia. Polem rzeczywistej walki w *Prawie ulicy* wydaje się przestrzeń, w której bohaterowie próbują zrealizować swój amerykański sen. W serialu nieustannie obserwujemy ich zmagania mające na celu osiągnięcie wyższego życiowego statusu. Jest to cecha łącząca postaci wywodzące się ze wszystkich środowisk zaprezentowanych w *Prawie ulicy*. Pozostający na czele narkotykowej hierarchii handlarze, tacy jak Stringer Bell czy Marlo, prędzej czy później zaczynają marzyć o legalnym biznesie; szef specjalnej jednostki zajmującej się inwigilowaniem handlarzy narkotyków niecierpliwie oczekuje na awans, a szeregowy radny, Tommy Carcetti, wyrasta na lidera partii i zostaje burmistrzem Baltimore, na czym oczywiście jego aspiracje się nie kończą.

9 Zob. C.W. Marshall, T. Potter: *I Am the American Dream: Modern Urban Tragedy and the Borders of Fiction*. In: *„The Wire": Urban Decay and American Television*. Eds. C.W. Marshall, T. Potter. New York 2009.

Równocześnie amerykański sen jest ideą najmocniej w serialu krytykowaną ze względu na swoją iluzoryczność. Nieustanny pęd do sukcesu, wspólny wszystkim bohaterom *Prawa ulicy*, staje się także na ogół przyczyną ich upadku. Dążenie do zrealizowania własnego amerykańskiego snu łączy ich tak samo, jak ostateczne rozczarowanie spowodowane niemożnością jego osiągnięcia. Czy to na zasadzie ciążącego nad nimi fatum, czy to z powodu swojej mentalności, na ogół bohaterowie nie są w stanie uniknąć losu wpisanego w okoliczności, które ich ukształtowały. Samo dążenie do sukcesu nie jest jednak siłą tak negatywną, jak napędzająca je ideologia. Idea amerykańskiego snu – co wynika z kolejnych wątków serialu – uległa w warunkach współczesnej cywilizacji całkowitemu wynaturzeniu. Niejednokrotnie jej synonimem są w serialu pieniądze i władza, które – zgodnie z ideą błędnego koła – stanowią również środki do jej realizacji. Bohaterowie *Prawa ulicy* posługują się więc pieniędzmi i/lub władzą (w tym przemocą) do zdobycia jeszcze większej ilości pieniędzy i/lub władzy. Specjalną rolę w tym procesie odgrywają media (w których zresztą toczy się taka sama walka). Oficjalnie utrwalając ideologię tolerancji, równości i solidarności, tworzą one iluzje maskujące rzeczywisty upadek tych wartości. W tym kontekście niezwykle znaczący wydaje się fakt, iż dziennikarzem odnoszącym największe sukcesy jest ten, który fabrykuje opisywane przez siebie historie. W świecie przeżartym korupcją, zdają się mówić twórcy *Prawa ulicy*, iluzje zawsze będą bardziej cenne niż prawda, w której obiektywne istnienie i tak już przecież prawie nikt nie wierzy.

Umysł w stanie wojny

Klasyczny film *noir*, jak dowodzą badacze, wyrastał między innymi z kryzysu racjonalizmu i obiektywizmu. To właśnie w tym problemie Rafał Syska widzi źródła tak charakterystycznych dla czarnego kina zabiegów subiektywizujących narrację (i równocześnie podważających zasadność wprowadzania instancji trzecioosobowego wszechwiedzącego narratora):

> Skoro świat stał się nagle bardziej skomplikowany, niż jawił się jeszcze kilka lat wcześniej, to trudno się dziwić, że na ekranach zagościły bardziej zawiłe narracyjnie filmy. […] Podkreślenie różnorodności nadawczej filmu stanowiło […] krok w stronę zobrazowania pluralności etyczno-moralnej ówczesnego świata […][10].

W nowym kinie czarnym zakwestionowane zostają wszelkie władze, na jakich podmiot opiera swoją wiarę w możliwość poznania i interpretacji świata: umysł, zdolność logicznego łączenia faktów, a nawet zmysły.

10 R. Syska: *Panorama kontekstów*…, s. 49.

Dramat Harry'ego Caula z *Rozmowy* Francisa Forda Coppoli jest w tym kontekście symptomatyczny: bohater, specjalizujący się w podsłuchiwaniu innych, daje się zwieść iluzjom swego umysłu (a zwłaszcza sumienia) i próbując ocalić śledzoną przez siebie parę, wikła się w niejasną intrygę, której finał przynosi rozwiązanie całkowicie sprzeczne z tym, czego oczekiwał. Nie chodzi nawet o granice poznania – o co zdawał się pytać Michelangelo Antonioni, ukazując w *Powiększeniu* (*Blowup*, 1966) ujęcie mogące być dowodem popełnionej zbrodni – lecz o całkowity brak jego możliwości. Mimo zaawansowanej technologii, jaką się posługuje, Caul nie jest w stanie zrekonstruować prawdy o świecie zewnętrznym – jest ona całkowicie niedostępna. Pesymistyczne zakończenie filmu Coppoli ukazuje bohatera, który nie tylko został oszukany przez własny umysł, lecz także musi się liczyć z tym, że teraz on nieustannie będzie „na podsłuchu".

Neo-noirowy umysł pozostaje ciągle w stanie konfliktu z samym sobą. Nękający go kryzys często wyraża się poprzez motyw rozdźwięku między tym, co podmiot – jak mu się zdaje – wie, i tym, co (być może) dzieje się naprawdę. Jedną z najnowszych realizacji tego motywu przynosi serial *Hannibal* (2013), zainspirowany postaciami wykreowanymi przez Thomasa Harrisa w słynnej tetralogii, na którą składają się powieści: *Czerwony smok*, *Milczenie owiec*, *Hannibal* oraz *Hannibal. Po drugiej stronie maski*. Szczególnie istotnym materiałem do analizy jest w tym przypadku nie tytułowa postać serialu, ale jego główny bohater – agent specjalny Will



Fot. 32. Gdzie kończy się prawda, a zaczyna iluzja? Hugh Dancy jako Will Graham w serialu *Hannibal*

Graham, stanowiący modelowy wręcz przykład neo-noirowego losera, neurotyka prześladowanego przez wizje swego skołatanego umysłu. Zaburzenia, na które cierpi bohater, między innymi nocne koszmary, lunatykowanie, zaniki pamięci, rozmywają w jego własnym odczuciu obraz rzeczywistości (nie wiadomo, co jest prawdą, a co koszmarną wizją), choć równocześnie dają mu możliwość przeniknięcia choćby i najbardziej pokrętnego zbrodniczego umysłu. To właśnie dokonywane przez Grahama rekonstrukcje morderstw ustanawiają fabularną oś poszczególnych odcinków, w specyficzny sposób oświetlając postać samego agenta, potrafiącego w wysokim, wręcz dewastującym dla niego samego stopniu utożsamiać się ze ściganymi przez siebie przestępcami (w ostatnim odcinku pierwszego sezonu bohater zdaje się wręcz przekonany, że to on jest seryjnym mordercą, którego ściga).

Kreacja Hugh Dancy'ego w znaczący sposób kontrastuje z poprzednimi ucieleśnieniami Willa Grahama[11], znanymi z dwóch pełnometrażowych adaptacji *Czerwonego smoka*. Tak samo jak serial z 2013 roku, filmy Michaela Manna (*Łowca*/*Manhunter*, 1986) i Bretta Ratnera (*Red Dragon*, 2002) należy uznać za realizacje neo-noiru, dzieła te różni jednak rozmieszczenie akcentów. Michaela Manna zdaje się zajmować przede wszystkim to, co samego Harrisa: proces powolnego dochodzenia do prawdy o seryjnym mordercy. Z kolei autora najbardziej komercyjnej adaptacji *Czerwonego smoka*, Bretta Ratnera, najwyraźniej interesuje umysł szaleńca: akcja ogniskuje się na postaci Francisa Dollarhyde'a, sam Graham jest tu natomiast zaprezentowany jako sprawny agent po przejściach, które jednak nie pozostawiły na jego psychice zbyt głębokich skaz. Jego zdolności są zaledwie narzędziami, za pomocą których odnajduje przestępców; nie noszą one piętna ambiwalencji, na jakie kładą nacisk twórcy *Hannibala*, pokazując destrukcyjną siłę możliwości wniknięcia w zbrodniczy umysł, całkowitego utożsamienia się z przestępcą. Serialowy Graham, w swojej neurozie zdecydowanie bliższy niż dotychczasowe ucieleśnienia tej postaci powieściowemu oryginałowi, w monologach składających się na proces rekonstrukcji zbrodni posługuje się pierwszą osobą, tak jakby to on dopuścił się morderstw. Jest on jednostką pozostającą w stanie ciągłego kryzysu, nieustannie zmuszaną do kwestionowania tego, co postrzega, i podejmowania nie zawsze udanych prób oddzielania prawdy od wyobrażeń, jawy od snu. Dla umysłu w tak wysokim stopniu znękanego i niepewnego siebie podstawowe, wydawałoby się, kategorie poznawcze stanowią potencjalne zarzewie niekończącego się konfliktu.

11 Szczegółowej analizy postaci Willa Grahama w *Łowcy* Michaela Manna dokonuje Elżbieta Durys, wedle której bohater kreowany przez Williama Petersena to postać nie tylko tragiczna, lecz także w pewien sposób bliska ściganym przez siebie przestępcom, inaczej niż zawsze skory do pomocy, grzeczny i uporządkowany Graham w interpretacji Edwarda Nortona z *Czerwonego smoka* Bretta Ratnera. Zob. E. Durys: *Amerykańskie popularne kino policyjne*…, s. 393–409.

Słowo „konflikt" wypada zresztą uznać za jedno z kluczowych dla określenia światów neo-noiru. Zarówno ono, jak i bliski mu termin „wojna" nieustannie – i nie bez powodu – powracają jako istotny kontekst filmów *noir* i *neo-noir*. Pierwsze filmy czarne rodziły się wszak w czasie II wojny światowej, a i po jej zakończeniu nadal stanowiła ona żywioł w dużej mierze odpowiedzialny za kształt tego kina. Jak zauważa Rafał Syska:

> Szybko okazało się, że film *noir* doskonale pasuje do dominujących po wojnie nastrojów – dalekich od triumfalizmu, przepojonych katastrofizmem i naznaczonych doświadczeniem okrucieństwa kończącej się wojny. Charakter zatem wówczas powstających kryminałów, filmów detektywistycznych, gangsterskich i policyjnych korespondował z klimatem czasów, ale przede wszystkim znakomicie metaforyzował mniej lub bardziej świadome lęki dzielone przez większość amerykańskiego społeczeństwa[12].

Filmy czarne nie musiały przy tym bynajmniej wojny jako takiej tematyzować, by związane z nią nastroje zdominowały poszczególne dzieła.

Wojna powraca także w rozmaitych wariantach w kinie *neo-noir*. Wydaje się jednak, że kiedy twórcy tego typu dzieł sięgają po związaną z nią tematykę, przyświecają im cele odmienne niż realizatorom klasycznych filmów czarnych. *Neo-noir* tematyzuje wojnę, w tym II wojnę światową, równocześnie ją metaforyzując. Pomijając bowiem wszystkie społeczne oraz polityczne konteksty, obrazy wojny w nowym kinie czarnym mają często za zadanie diagnozowanie kryzysu, w jakim znalazła się współczesna zachodnia umysłowość. Niemal wprost zależność ta została wyrażona w *Wyspie tajemnic* Martina Scorsese, w której oglądamy wiele utrzymanych w onirycznej poetyce reminiscencji z wojennej przeszłości głównego bohatera. Jedna z niepostawionych wprost, lecz implikowanych tez tego filmu wiąże się z tym, że być może to właśnie wojenne doświadczenie stało się początkiem dezintegracji osobowości Teddy'ego, jego późniejszych problemów z alkoholem, skutkujących brakiem poświęcenia należytej uwagi żonie popadającej w chorobę psychiczną. Równocześnie jednak nie sposób nie dostrzec istotnej analogii między wojną rozumianą jako świat chaosu a zamętem panującym w umyśle bohatera, toczącego nieustanną walkę z samym sobą i swoimi wspomnieniami.

Na jednym z poziomów *Wyspa tajemnic* stanowi rozrachunek z mitem bohaterstwa w jego amerykańskiej wersji. Wojenne reminiscencje Teddy'ego nie są w tym kontekście bez znaczenia, dotyczą bowiem wyzwalania obozu koncentracyjnego w Dachau. Bohater podświadomie utożsamia się z rolą wyzwoliciela, jednak sceny te podszyte są ambiwalencją. W gruncie rzeczy stanowią one wszak metaforę innej tragedii: śmierci trojga dzieci Teddy'ego, zamordowanych przez jego żonę – jedna z córek

12 Zob. R. Syska: *Panorama kontekstów*…, s. 37.

bohatera pojawia się zresztą w onirycznych partiach związanych z Dachau. Utożsamiając jej postać z ofiarami nazistowskiego reżimu, Teddy równocześnie wypiera ze swojej świadomości traumę związaną ze śmiercią dzieci, bez końca też przepracowuje własne, a w istocie zbiorowe poczucie winy – wszak tak samo, jak nie przybył do Dachau (w domyśle: amerykańska armia nie przybyła) wystarczająco wcześnie, by powstrzymać zbrodnie, które się tam dokonały, tak i nie wrócił do domu na czas, by ocalić dzieci przed oszalałą żoną.

Jak zauważa Jerold J. Abrams:

> w klasycznym filmie *noir* detektyw złapie przestępcę albo rozwiąże sprawę [...]. Ale tym, co klasyczne kino czarne odsłania, jest ludzka kondycja: to, że nie da się jej uniknąć – i detektyw o tym wie; nie ma wyjścia z miejskiego labiryntu w wersji *noir*. [...] [W filmie *neo-noir* – przyp. M.K.P.] detektyw także pozostaje beznadziejne uwięziony, bo nie może uciec przed iluzjami własnego umysłu[13].

Iluzje te bywają rozmaite: mogą polegać na prowadzeniu wyszukanych gier z samym sobą w celu uniknięcia konfrontacji ze straszliwą prawdą. Tak dzieje się na przykład z bohaterami *Memento* Christophera Nolana i *Wyspy tajemnic* Martina Scorsese. Mogą także – jak w *Zagubionej autostradzie* – wyrażać się w niekonsekwencjach kontinuum czasowo-przestrzennego, będących być może manifestacją złożoności i tajemniczości ludzkiej psyche.

Neo-noir jest często kinem skandalu poznawczego, bliskiego temu, co Roger Caillois pisał o związkach fantastyki ze zjawiskami polegającymi na „zerwaniu z ustalonym ładem, wkroczeniu do legalności dnia tego, co niedopuszczalne”[14]. Bohaterowie *neo-noir*, wiedząc, że otaczające ich miasto jest więzieniem, mają przynajmniej poczucie, że więzienie to znają lepiej niż własną kieszeń. Jak zareagują, jeśli powie się im, że w gruncie rzeczy nie wiedzą niczego, a otaczający ich świat – który tak doskonale oswoili – jest zaledwie komputerową symulacją (*Trzynaste piętro*), snem (*Incpecja*), ewentualnie tworem złowrogich kosmitów próbujących zgłębić tajemnice ludzkiej duszy (*Mroczne miasto*)? Tego typu pytania pojawiają się w najbardziej spektakularnej odmianie współczesnego czarnego kina. Bohaterowie, zaczynający uświadamiać sobie niestabilność otaczającego ich świata, doznają szoku, który znowu najłatwiej jest scharakteryzować słowami Caillois: „W porządku uchodzącym za niewzruszony, gdzie przyszłość nie może się odbijać na przeszłości, spotkanie, które zdaje się zadawać kłam temu prawu, niepokoi nas w najwyższym stopniu”[15]. W wątkach

13 J.J. Abrams: *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. M.T. Conard. Lexington 2007, s. 19.

14 R. Caillois: *W sercu fantastyki*. Przeł. M. Ochab. Gdańsk 2005, s. 149.

15 Zob. ibidem, s. 88.

tego typu nie sposób nie zauważyć odbicia toczących się obecnie w sztuce i filozofii dyskusji. Skoro – jak twierdzą niektórzy myśliciele ponowoczesności – tożsamość stała się czymś płynnym i elastycznym[16], a pamięć uwikłana jest w pułapkę wyobraźni[17] i skoro żyjemy w czasach ekspansji baudrillardowskich *simulacrów*, tracąc możliwość odróżnienia świata od jego obrazu czy pozoru, to czy możemy powiedzieć cokolwiek pewnego o naturze otaczającej nas rzeczywistości i naszym w niej miejscu?

Przywołuję tutaj pewne tropy w sposób powierzchowny i ogólnikowy – tak, jak na ogół dzieje się w filmach i serialach *neo-noir*, które abstrahują od niuansów i głębokiego wnikania w przywoływane teorie filozoficzne. Wydźwięk filmów zrealizowanych w tej estetyce jest często pesymistyczny. Wydaje się, że jedyny moment rzeczywistej wolności dla wielu bohaterów kina *neo-noir* to chwila uświadomienia sobie własnej sytuacji. Właśnie wtedy mają szansę na to, by podjąć – na ogół dość radykalną – decyzję dotyczącą ich dalszych losów. Bohater *Wyspy tajemnic*, uświadamiając sobie, gdzie leży granica między jawą a wyobrażeniem, decyduje się na zabieg lobotomii, który najprawdopodobniej pozbawi go władz umysłowych, ale równocześnie pozwoli mu odejść jako bohaterowi, a nie potworowi, za którego się uważa. Z kolei Leonard z *Memento*, uzmysłowiając sobie sieć otaczających go kłamstw, decyduje się na kontynuowanie gry z samym sobą, unikając w ten sposób zbyt bolesnej prawdy. Wreszcie John Murdoch, bohater *Mrocznego miasta*, akceptuje tożsamość, o której wie, że została mu sztucznie zaszczepiona.

Jednakże skandal poznawczy w dziełach *neo-noir* nie musi wcale manifestować się w sposób tak zasadniczy i spektakularny. Ciekawą – i znacząco różną od wcześniej wymienionych – realizację tego wątku znaleźć można w serialu *Luther* (2010–2013) zrealizowanym przez stację BBC. Tytułowy bohater, czarnoskóry oficer brytyjskiej policji, wpisuje się w noirowy model losera: choć jest wybitnym detektywem, potrafiącym znaleźć poszlaki tam, gdzie nikt inny by ich nie szukał, nieustannie musi stawiać czoła ciemnym stronom własnej psychiki. Mimo że usilnie stara się doprowadzić swoje osobiste sprawy do ładu, coraz bardziej oddala się od uwielbianej żony, Zoe, układającej sobie zresztą życie z nowym partnerem, Markiem. Luther cierpi dodatkowo na ataki agresji, przemieszanej z depresją, mającą źródło w nie do końca uświadomionym poczuciu winy, płynącym z faktu, że bohater najprawdopodobniej dopuścił się samosądu na ściganym przez siebie mordercy dzieci.

Wydawać by się mogło, że Luther jest postacią całkowicie odporną na skandal poznawczy. „Znajdujesz się już po drugiej stronie lustra" – mówi

16 Zob. Z. Bauman: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994, s. 8–15; A. Kunce: *Tożsamość i postmodernizm*. Warszawa 2003, s. 13–40.

17 Zob. P. Ricoeur: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. Margański. Kraków 2006, s. 75–76.



Fot. 33.
Po drugiej stronie lustra – Idris Elba jako oficer John Luther i Ruth Wilson jako morderczyni Alice Morgan w miniserialu *Luther*

o nim jedna z bohaterek serialu, morderczyni Alice Morgan. W istocie, życie bohatera stało się tak skomplikowane, a jego spojrzenie na samego siebie tak negatywne, że Luther zapewne z radością przystałby na fakt, że otaczająca go rzeczywistość to iluzja lub sen. W uniwersum *neo-noir* nie ma jednak możliwości bezpiecznego zadomowienia się. Zgodnie z tą zasadą, Luther, który – jak można sądzić – wie o złu wszystko (nie tylko tropił najgorszych zwyrodnialców, lecz także sam dopuszczał się czynów co najmniej dwuznacznych moralnie), w dwóch ostatnich odcinkach pierwszej serii musi stawić czoła przerażającej prawdzie dotyczącej tego, że nie zna świata, w którym od tak dawna funkcjonuje. Skandal poznawczy, jaki staje się jego udziałem, nie ma przy tym nic wspólnego z ontologią otaczającej go rzeczywistości.

Świat Luthera[18] opiera się początkowo na kilku prostych podziałach, z których najważniejszy dotyczy ludzi: grupie osób obdarzanych przez siebie zaufaniem bohater zdaje się przeciwstawiać „całą resztę". Porządek ten zostaje zachwiany przez dwie osoby. Pierwszą z nich jest Alice Morgan – genialna fizyczka o chłodnym, analitycznym umyśle, która unika kary za zamordowanie własnych rodziców. Bohaterka najpierw jest ścigana przez Luthera, potem jednak staje się jego przyjaciółką, a nawet wspólniczką. Przychodząc ze świata, wobec którego Luther nieustannie się dystansuje, przekracza granicę kręgu jego zaufania. Na marginesie warto dodać, że mimo swoich zbrodniczych instynktów, Alice Morgan nie daje się zaliczyć w poczet kobiet fatalnych. Jest ona raczej jedną z postaci przełamujących obowiązujące w *neo-noir* standardy dotyczące prezentowania kobiet. Jej

18 Stosuję taką odmianę tego nazwiska, jaką zdecydowali się obrać autorzy polskiej listy dialogowej serialu.

intencje od początku do końca serialu są niejasne, i to zarówno w kwestii zamordowania własnych rodziców, jak i w aspekcie jej przywiązania do protagonisty. Będąc morderczynią, nie jest ani kobietą fatalną, ani – tym bardziej – odkupicielką. W jej kobiecym ciele zdaje się tkwić (być może męski) umysł superzbrodniarza, perfekcyjnie przeprowadzającego skrupulatnie przygotowany plan. Aby zrealizować swoje cele, bohaterka nie musi przy tym wcale posługiwać się przymiotami swojej płci – mimo iż jest młodą, atrakcyjną kobietą, w swojej przestępczej działalności preferuje metody zdecydowanie „męskie".

Drugą osobą, która w jeszcze bardziej radykalny sposób burzy porządek świata Luthera, jest jego wieloletni przyjaciel, policjant Ian Reed. Kiedy Ian zabija Zoe, próbując obciążyć winą za jej śmierć głównego bohatera, Luther zostaje skonfrontowany z prawdą o tym, że zło tkwiące w ściganych przez niego mordercach i gwałcicielach nie było najgorsze. Najpotworniejsze zło wyrosło bowiem tuż obok niego z powodu chciwości i strachu – najniższych i najbardziej pierwotnych cech. Osobisty kodeks honorowy, będący jednym z nielicznych punktów oparcia, na jakie bohater *neo-noir* może liczyć w starciu ze światem, ulega w przypadku Luthera zachwianiu: morderczyni, którą ścigał, staje się jego najwierniejszym druhem (a w trzecim sezonie nawet wybawicielką), podczas gdy jego przyjaciel okazuje się najgorszym ze zdrajców.

Jak w wielu światach neo-noiru, podstawową zasadą wartą zachowania względem rzeczywistości, jest daleko posunięta nieufność. Każdy, nawet pozornie najbardziej trwały porządek można wszak zakwestionować, a doskonale oswojona codzienność okazuje się iluzją. Na motywie tym bazują między innymi twórcy innego neo-noirowego serialu, *The Following* (2013–), w którym Kevin Bacon gra agenta FBI ścigającego niezwykle niebezpiecznego, nad wyraz inteligentnego seryjnego mordercę zafascynowanego twórczością Edgara Allana Poe. Jak się okazuje, już będąc za kratami więzienia, Joe Carroll sprytnie wykorzystał tworzącą się wokół niego aurę kultu, werbując swoich „wyznawców" do realizacji iście diabelskiego planu. W efekcie pozytywni bohaterowie serialu na każdym kroku są zaskakiwani ujawnianiem się kolejnych zwolenników Carrolla w najbardziej niespodziewanych okolicznościach. Wzorcowa niania, para sympatycznych gejów z sąsiedztwa, bezbronna ofiara zastraszona przez męża – każdy może się okazać potencjalnym fanatykiem i mordercą.

Prawda ta dotyczy także protagonistów fabuł neo-noiru. Dowodzi tego chociażby ostatnia sekwencja pierwszego sezonu *Luthera*, kompozycyjnie przywołująca sekwencję pierwszą. O ile na początku oglądaliśmy bohatera celowo pozwalającego spaść ściganemu przez siebie zbrodniarzowi z dużej wysokości, o tyle w finale jesteśmy świadkami dokonanego przez Alice i Marka samosądu, któremu Luther zdecydowanie się sprzeciwia. Jego sprzeciw nie jest jednak w żaden sposób związany z praworządnością czy – tym bardziej – ze stoczoną przez niego wewnętrzną walką. Luther

liczy na to, że posyłając Iana do więzienia, wymierzy mu karę większą, niż zabijając go. W świecie, w którym zło jest wszechobecne, a moralność przestała obowiązywać, podstawowym prawem staje się możliwość dokonania zemsty, a pojedynek dobrego ze złym przekształca się w walkę złego z jeszcze gorszym.

Wojna i miasto: noirowe metafory kryzysu

Do znanych z klasycznego kina czarnego mrocznych amerykańskich miast, takich jak (przede wszystkim) Los Angeles i Nowy Jork, twórcy neo-noiru dopisują szereg miast europejskich (oprócz dalej wymienionych między innymi Paryż w *Nieodwracalnym*, Warszawę w *Psach* Pasikowskiego oraz *Rewersie* Borysa Lankosza), a także azjatyckich (Hongkong Wonga Kar-waia, Seul Park Chan-wooka, Tokio we *Wkraczając pustkę* Gaspara Noé). Nie tylko ich zresztą. Metropolią robiącą (niesławną?) karierę w postmodernistycznym nowym kinie czarnym jest Baltimore, którego przestrzenie posłużyły zarówno twórcom adaptacji powieści Thomasa Harrisa (w tym przede wszystkim serialu *Hannibal*), jak i autorom serii *Prawo ulicy* oraz *The Following*. Szczególnie istotne wydaje się *Prawo ulicy*, prezentujące Baltimore jako miasto, w którym toczą się nieustanne walki nie tylko między gangami handlarzy narkotyków (czy między handlarzami a policją), lecz także zamaskowane (choć niekoniecznie bezkrwawe) konflikty mające na celu przejęcie władzy w metropolii. Oczywiście również i tutaj miasto stanowi obraz, a zarazem odbicie losów swoich mieszkańców – ich nieumiejętności zakorzenienia się, pozostawania w konflikcie nie tylko z innymi, lecz także z samymi sobą.

Już w klasycznym filmie czarnym spowita mrokiem metropolia symbolizowała egzystencję osadzonego w niej bohatera – jego skłonność do przemocy, moralną ambiwalencję, poczucie alienacji, zagubienia oraz chaosu istnienia. Twórcy *neo-noir* sięgają po tę metaforykę, często zresztą – tak jak Robert Rodriguez w wystylizowanym *Sin City* (2005) – posuwając ją do ekstremum. Chociaż akcja nowych filmów czarnych niekoniecznie musi się rozgrywać w wielkim mieście, co udowodnili choćby bracia Coen swoim *Fargo* (1996), a w ostatnich latach także Debra Granik wspomnianym filmem *Do szpiku kości*, to z pewnością w kanonie najbardziej rozpoznawalnych dzieł *neo-noir* dominują te, które ogrywają motyw metropolii, będącej, przysłowiowo, równocześnie „matką i dziwką". Trudno przy tym uznać, by nowy film czarny wprowadzał do miejskiej metafory szczególnie odkrywcze motywy, których nie dałoby się odnaleźć już w klasycznym filmie czarnym. Neo-noirowe miasta są, oczywiście, jeszcze bardziej iluzoryczne niż te noirowe: mogą być czystymi symulakrami (*Mroczne miasto*, *Matrix*, *Trzynaste piętro*) symbolizującymi ponowoczesne zachwianie wiary w istnienie jakiejkolwiek realnej rzeczywistości; mogą być także

świetlnymi designerskimi spektaklami, jak Berlin w *Tożsamości* czy Nowy Jork w *Zostań* (*Stay*, 2005) Marca Forstera, sygnalizując koncentrację współczesnej kultury na kreowaniu powierzchni[19], lub – wręcz przeciwnie – mogą ujawniać brud, zło i kłębowisko niskich, skrywanych instynktów drążących podstawy rozwiniętych społeczeństw, jak Seul w *Oldboyu*. Wszystko to jednak stanowi świadectwo hipertrofii wątków znanych już z klasycznych filmów *noir*.

Nic dziwnego, wszak żywiołem postmodernistycznej fazy *neo-noir*, jak słusznie twierdzi Spicer, jest hybrydyczność, idąca często w parze z ekscesem i nadmiarem[20]. Łatwo odnieść tę definicję do filmu programowo czerpiącego z neo-noiru, jakim jest *Dobry Niemiec* Stevena Soderbergha (*The Good German*, 2006). Charakterystyczna dla tego dzieła tendencja do łączenia zdjęć archiwalnych z wystylizowanymi na klasyczny film partiami fabularnymi nie pozwala zapomnieć o tym, iż *Dobry Niemiec* jest świadomą kreacją, próbą nawiązania do poetyki klasycznego kina czarnego na każdym możliwym poziomie – od ujęć w niskim kluczu oświetlenia i stosowania montażu miękkiego oraz projekcji tylnych „w starym stylu", przez muzykę, po charakter początkowych i końcowych napisów. Poetyka postmodernistycznego nadmiaru ujawnia się tutaj między innymi w konstrukcji narracji: typowy dla klasycznego filmu czarnego pierwszoosobowy narrator, na ogół niewiarygodny, zostaje zwielokrotniony. W akcję wprowadza widzów młody amerykański wojskowy, kierowca Tully, część następujących później wydarzeń oglądamy z perspektywy żołnierza-dziennikarza Jake'a Geismera, a część przedstawia niemiecka *femme fatale* (oczywiście postmodernistycznie zreinterpretowana), Lena. Nie wszystkie ujęcia można jednak połączyć z perspektywą konkretnej postaci, co prowadzi do wniosku, że ponad trojgiem narratorów funkcjonuje jeszcze jedna instancja, pełniąca funkcję demaskatora obrazów, przypominającego widzowi o tym, że to, co ogląda, jest wielką stylizacją.

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że powojenny Berlin to dla twórców filmu lokacja atrakcyjna przede wszystkim ze względów estetycznych: jest to wszak miasto ruin, podzielone między aliantów, zagłodzone, zdeformowane, zamieszkiwane przez kaleki oraz upadłe kobiety, słowem: miasto stanowiące metaforę kresu cywilizacji, moralności i wszelkich wyższych ideałów. Prawie wszyscy bohaterowie marzą o wyrwaniu się z piekła, jakim

19 Na prymat powierzchni nad głębią we współczesnej kulturze zwraca uwagę wielu badaczy. Przywoływane przez nich kategorie omawia Andrzej Gwóźdź, wspominając o „nowym braku głębi" diagnozowanym przez Fredrica Jamesona, Baudrillardowskim „upojeniu powierzchownością", „pochwale powierzchni" wyłaniającej się z pism Villéma Flussera, „naskórkowym efekcie cywilizacji" opisywanym przez Maxa Bensego, proklamacji „płytkich dyskursów" Hansa Ulricha Gumbrechta, „głębi powierzchni" Wolfganga Welscha i „nowym kulcie powierzchni", o jakim mówi Norbert Bolz. Zob. A. Gwóźdź: *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*. Kraków 2004, s. 82–83.

20 Por. A. Spicer: *Film Noir*. Harlow 2002, s. 155.

jest powojenny Berlin, ale równocześnie są do tego miasta przyciągani z siłą wręcz fatalną (Jake) lub wiedzą, że wyjeżdżając, zabiorą jego obraz ze sobą (Lena). Jedynie Tully zdaje się dostrzegać i doceniać prawdziwą siłę Berlina – w swojej części narracji przedstawia to miasto jako miejsce, w którym każdy staje się loserem, nawet jeśli wcześniej nim nie był, ale zarazem jako przestrzeń w przedziwny sposób ujawniającą prawdziwe oblicze znajdującej się w nim jednostki. To właśnie napiętnowane tragedią wojny miasto jest mrocznym zwierciadłem, w którym przeglądają się bohaterowie. Jacob widzi w nim siebie jako przegrańca podążającego za swoim przeznaczeniem, czyli (być może złą) miłością. W swojej partii narracji stwierdza: „Dali mi wybór: Londyn albo Berlin. Dla mnie nie był to żaden wybór". Dla Leny Berlin jest ponurym podsumowaniem jej tragicznych losów: Żydówki, żony SS-mana, zgwałconej przez czerwonoarmistę podczas upadku miasta, utrzymującej się z prostytucji. W odczuciu bohaterki Berlin to przede wszystkim pamięć, niemożność uwolnienia się od wspomnień związanych z tym, co Lena musiała zrobić, by przetrwać. Tully z kolei odkrywa w Berlinie nieograniczone wręcz pole do realizowania swoich destrukcyjnych instynktów, skrywanych pod maską wesołego amerykańskiego chłopca z prowincji; to przestrzeń, w której bohater spełnia swój amerykański sen w zwyrodniałej wersji: kradnąc, oszukując, robiąc ciemne interesy, dając upust swojej agresywnej naturze w relacji z Leną.

Zrujnowany Berlin w *Dobrym Niemcu* funkcjonuje zupełnie inaczej niż bombardowany Londyn w innym nowym filmie czarnym, *Końcu romansu* (*The End of the Affair*, 1999) Neila Jordana. W adaptacji powieści Grahama Greene'a brytyjska stolica, pogrążona w mroku z powodu obaw przed niemieckimi nalotami, skąpana w strugach deszczu, pełna wyludnionych kamienic, jest równocześnie kryjówką kochanków, Maurice'a i Sary. Chaos, jaki w życie cywilnej ludności wprowadza wojna, paradoksalnie daje zakochanym możliwość kontynuowania romansu (występnego, oczywiście, skoro Sara zdradza swojego męża), ukrywając ich przed oczami świata. Co więcej, czerń i ciemność funkcjonują w filmie Jordana jako synonimy tajemnicy bliskiej *sacrum*, doświadczenia cudu, które staje się niespodziewanie udziałem Sary.

Inaczej niż Londyn z *Końca romansu*, Berlin z *Dobrego Niemca* nie ukrywa nikogo – tych, którzy czają się w mroku lub w podziemiach (jak mąż Leny), prędzej czy później zdradza i pozostawia na pewną śmierć. Nie skrywa też żadnej świętości – na każdym kroku odsłania za to coraz bardziej przerażające tajemnice. Jeśli bowiem wojna jest chaosem, to czasy tużpowojenne stanowią próbę – być może skazanego na porażkę – powrotu do naruszonych przez nią hierarchii, priorytetów i zasad. Wbrew pozorom nie wszystko jest w tym świecie oczywiste: podział na dobro i zło nadal pozostaje rozmyty w tak wysokim stopniu, że trudno uwierzyć w jego ponowne ukonstytuowanie się. Aby ocalić swojego męża, pragnącego opowiedzieć prawdę o zbrodniach wojennych, Lena dopuszcza się

straszliwych czynów; z kolei Amerykanie, przygotowujący się do osądzenia nazistowskich zbrodniarzy, stosują taktykę pozwalającą na ucieczkę tym, którzy swoimi zeznaniami obciążą innych.



Fot. 34. Zrujnowany tużpowojenny Berlin jako metafora ludzkiej egzystencji – kadr z filmu *Dobry Niemiec* Stevena Soderbergha

Do grupy skażonych wojną miast, w których na teraźniejszość pada czarny cień przeszłości, można byłoby dopisać z pewnością jeszcze Rzym z filmu *Czarna magia* (*Fade to Black*, 2006) Olivera Parkera. Jego akcja toczy się w 1948 roku, tym samym, w którym Vittorio De Sica nakręcił *Złodziei rowerów* (*Ladri do Biciclette*), jeden z najgłośniejszych filmów włoskiego neorealizmu, oddziałującego na dojrzałą fazę klasycznego filmu *noir*. Bohaterem dzieła Parkera nie jest jednak żaden z włoskich neorealistów, lecz Orson Welles, który przybywa do Włoch, by zagrać w *Czarnej magii*[21] (*Black Magic*, 1949, reż. Gregory Ratoff, Orson Welles) i wplątuje się przez przypadek w kryminalno-polityczną intrygę. W tym wysoce autotematycznym filmie, iskrzącym się od aluzji i cytatów odsyłających

21 Swoją drogą, mamy tutaj do czynienia z ciekawym przesunięciem interpretacyjnym już na etapie tłumaczenia tytułu filmu Parkera. Polska wersja – *Czarna magia* – nawiązuje do filmu *Black Magic*, w jakim rzeczywiście wystąpił Welles. Tymczasem oryginalne brzmienie tytułu filmu Parkera – *Fade to Black* – oznacza dosłownie „zaciemnienie", odnosząc się do charakterystycznego zabiegu formalnego, często stosowanego w klasycznym (i nie tylko) kinie.

między innymi do kina niemego, zabiegi stylizacyjne po raz kolejny obliczone zostały na wywołanie specyficznego efektu: „słoneczne" Włochy okazują się mrocznym światem, pełnym strasznych tajemnic. Mrok ten, na poziomie fabuły prezentowany przez typowe tematy dla noiru: zbrodnię, korupcję, zdradę, ma swoje źródło przede wszystkim w wojennej przeszłości, która wprowadziła do życia bohaterów niedający się ogarnąć chaos, skutkujący koniecznością walki o przetrwanie za wszelką cenę.

Duński *Podziemny front* (znany w Polsce także pod tytułem *Płomień i Cytryna*) Ole Christiana Madsena (*Flammen & Citronen*, 2008) stanowi w tym kontekście ciekawy przykład próby zaadaptowania poetyki neo-noiru. Film opowiada o członkach duńskiego ruchu oporu z czasów drugiej wojny światowej, Płomieniu i Cytrynie, którzy zajmują się przede wszystkim eliminacją kolaborantów. Dzieło realizuje wszelkie możliwe zasady formuły *neo-noir*: jest gatunkową i stylistyczną hybrydą, charakteryzuje się pierwszoosobową narracją, a jej bohaterowie są loserami skazanymi na śmierć, pogrążającymi się w piekle wojny coraz bardziej pustoszącej ich wewnętrznie. Jeden z nich, Płomień, napotyka na swojej drodze *femme fatale*, z którą związek przypieczętowuje jego los. Na dodatek w całym filmie eksponowane są ujęcia, w których główną rolę odgrywa cień, spowijający na ogół mieszkania bohaterów.

Madsen wykorzystuje dość nietypowy wariant kina *neo-noir*, na którego określenie stosuje się czasem oksymoron *white noir* albo bardziej stonowane wyrażenia: *film blanc* lub – rzadziej – *sunshine noir*[22]. W kinie amerykańskim w formule tej wyspecjalizowali się bracia Coen, co doskonale widać w ich sztandarowym dziele, *Fargo*, w którym twórcy odwracają porządek zwyczajowo pełnego cieni świata *noir*, osadzając akcję filmu na pokrytej śniegiem prowincji[23]. W *Podziemnym froncie* również spotykamy się z motywem specyficznego odwrócenia toposów noiru: Kopenhaga jest tutaj miastem niemal nieustannie zalanym słonecznym blaskiem, bohaterowie przeprowadzają swoje akcje często w świetle dnia, a wiejskie okolice, gdzie przygotowują atak na szefa duńskiego gestapo, przypominają istny raj na ziemi. Paradoksalnie, mrok czai się nie na ulicach, po których spacerują naziści, ale w kamienicach, mieszkaniach i kryjówkach członków ruchu oporu. W klasycznym kinie czarnym bohaterowie odnajdywali śladowe poczucie zadomowienia w systemie prywatnych rytuałów (zapalanie papierosa, sporządzanie drinka) i sanktuariów (biuro prywatnego detektywa). W *Podziemnym froncie* tymczasem najbardziej przygnębiającym miejscem jest (przez długi czas naprawdę bezpieczna) piwniczna kryjówka Płomienia – chłodna, zacieniona, niezbyt przytulna.

22 Określenia *sunshine noir* używa Steven M. Sanders w odniesieniu do serialu *Policjanci z Miami* (1984–1989). Zob. Idem: *Sunshine Noir. Postmodernism and „Miami Vice"*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. M.T. Conard. Lexington 2007, s. 183–199.

23 Zob. F. Hirsch: *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-noir*. New York 1999, s. 246–247.

Wydaje się, że to szczególne odwrócenie ma na celu zobrazowanie wewnętrznego spustoszenia bohaterów: na ulicy, gdzie przeprowadzają swoje akcje, wszystko wydaje się przez chwilę proste – Płomień i Cytryna mają zadanie do wykonania i wiedzą, że najlepiej będzie dla nich, jeśli nie zaczną się nad nim zastanawiać. W mieszkaniach czy kryjówkach, tam, gdzie – jak mówi Płomień – czeka się na kolejne zlecenie, bohaterów ogarnia mrok. Jakakolwiek próba introspekcji wiedzie do pesymistycznych wniosków – Płomień i Cytryna zaczynają rozumieć, że poza wojną nie ma dla nich życia, że przekreślili w zasadzie wszelkie możliwe szanse na osobiste szczęście, zaprzedali swoje ideały i dali się wmanipulować w sytuacje co najmniej dwuznaczne moralnie.

Podziemny front to film, w którym wojenna rzeczywistość po raz kolejny zostaje przedstawiona jako specyficzne odwrócenie „naturalnego" porządku: bohaterowie mogą czuć się pewnie wszędzie, tylko nie w swoich domach. Będąc „u siebie", są nieustannie konfrontowani z własnym moralnym i psychicznym upadkiem. Nie bez znaczenia wydaje się zatem fakt, że obaj giną w miejscach, w których powinni być najbardziej bezpieczni – Płomień w swojej piwnicy, a Cytryna w prywatnej klinice, gdzie – jak można przypuszczać – pojawił się dla niego pierwszy niepewny promień nadziei na odzyskanie wewnętrznej równowagi. Świat noiru, skażony przemocą, zdradą i okrucieństwem, ostatecznie wydaje na nich wyrok, ale można stwierdzić, że robi to z pewnym opóźnieniem, nie wcześniej niż zdegenerowani moralnie bohaterowie sami go na siebie nie wydadzą.

Rozdział piąty

Neo-noir i kryzys człowieczeństwa



There must be some way out of here.
Bob Dylan*

---

* Słowa z tekstu piosenki *All Along The Watchtower* napisanej i skomponowanej przez Boba Dylana w 1967 roku (w swej pierwotnej wersji utwór pojawił się na albumie *John Wesley Harding*).

II wojna światowa wydaje się najbardziej atrakcyjnym konfliktem dla twórców kina *neo-noir* między innymi dlatego, że pozwala na konstruowanie wielopoziomowych stylizacji. Nowy film czarny w swojej postmodernistycznej wersji zawsze jest bowiem w pewien sposób kinem o kinie, o sobie samym, swoich źródłach i konwencjach. Chociaż inne konflikty zbrojne (zwłaszcza wietnamski) także odbijają się w nim echem, nie sposób przeoczyć, że to właśnie odesłania do lat 1939–1945 stanowią jeden z najczęściej eksploatowanych wojennych tematów w obrębie tego kina.

Drugim chętnie eksponowanym wątkiem w postmodernistycznej fazie *neo-noir* są wojny, których (jeszcze) nie było – te, które ludzkość prowadzi z zagrożeniem płynącym z zewnątrz, samą sobą lub swoimi tworami. W obszarze oddziaływania estetyki nowego kina czarnego znalazły się wszak takie cykle filmów, jak *Obcy* (1979–1997)[1], *Terminator* (1984–2009)[2] czy *Matrix* (1999–2003)[3], nie wspominając już o sztandarowym dziele nurtu, jakim jest *Łowca androidów* Ridleya Scotta. Sytuację bohaterów tych utworów, zaklasyfikowanych przez Jerolda J. Abramsa do kategorii *future noir*[4], najłatwiej opisać za pomocą sformułowania: „człowieczeństwo w stanie zagrożenia". Wizje futurystycznych wojen z maszynami (*Terminator*, *Matrix*) lub lokalnych zmagań z nieludźmi: złowrogimi kosmitami (*Obcy*) albo androidami (*Łowca androidów*) stanowią często przyczynek do dyskusji dotyczącej granic człowieczeństwa. Z jednej strony przebija z nich lęk przed eksterminacją całego gatunku spowodowaną

1 Cykl został zainicjowany przez film Ridleya Scotta *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* (*Alien*) w 1979 roku. Kolejne części zrealizowali James Cameron (*Obcy – decydujące starcie*/*Aliens*, 1986), David Fincher (*Obcy 3*/*Alien*[3], 1992) oraz Jean-Pierre Jeunet (*Obcy: Przebudzenie*/*Alien: Resurection*, 1997). W mniejszym lub większym stopniu akcenty neo-noiru pojawiają się także w crossoverach serii *Obcy* z cyklem *Predator*, czego przykładami są filmy *Obcy kontra Predator* Paula W.S. Andersona (*AVP: Alien vs. Predator*, 2004) oraz *Obcy kontra Predator 2* braci Strauseów (*AVPR: Alien vs. Predator – Requiem*, 2007).

2 Ponieważ cykl ten nie jest spójny estetycznie, w niniejszym rozdziale będę się koncentrować jedynie na dwóch jego częściach: pierwszej (*Terminator*/*The Terminator*, 1984, reż. James Cameron) oraz czwartej (*Terminator: Ocalenie*/*Terminator Salvation*, 2009, reż. McG). Części druga (*Terminator 2: Dzień sądu*/*Terminator 2: Judgment Day*, 1992, reż. James Cameron) i trzecia (*Terminator 3: Bunt maszyn*/*Terminator 3: Rise of the Machines*, 2003, reż. J. Mostow) nie zawierają wystarczającej liczby cech pozwalających na utożsamienie ich z nurtem *neo-noir*; druga z nich zasadniczo zbliża się wręcz do Kina Nowej Przygody.

3 Oprócz inicjalnego filmu na cykl ten składają się filmy rodzeństwa Wachowskich *Matrix Reaktywacja* (*The Matrix Reloaded*, 2003) oraz *Matrix Rewolucje* (*The Matrix Revolutions*, 2003).

4 Zob. J.J. Abrams: *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. M.T. Conard. Lexington 2007, s. 13–16.

niepohamowanym rozwojem techniki, z drugiej – dochodzą w nich do głosu wątpliwości autodefinicyjne, odsyłające do klasycznego pytania o to, kim lub czym jest człowiek (i gdzie zaczyna się nieczłowiek).

Bynajmniej nie oznacza to, że apokalipsy w wersji *noir* zawsze są spektakularne. Bliższe przyjrzenie się realizacjom tej estetyki prowadzi do wniosku, że cały *neo-noir* jest podszyty poczuciem kresu – niekoniecznie w dosłownym rozumieniu tego sformułowania. Różne bowiem bywają apokalipsy: obok wizji spektakularnych, obfitujących w kataklizmy na globalną skalę, pojawiają się wyobrażenia związane z wewnętrznym wymiarem „czasu końca", z apokalipsą duchową, moralną. *Neo-noir* wykorzystuje oba te warianty. Bliskie tej estetyce są zarówno iskrzące się efektami specjalnymi blockbustery ukazujące koniec cywilizacji w sposób widowiskowy i dynamiczny, jak i kameralne dramaty mówiące o wewnętrznym spustoszeniu, dokonującym się w ciszy rozpadzie podstawowych relacji, uczuć i wartości, bez których ludzkie życie wydaje się pozbawione głębszego sensu. Co istotne, apokaliptyczny (i postapokaliptyczny) wymiar neo-noiru przejawia się nie tylko na płaszczyźnie wizualno-formalnej, w poetyce, do której niejednokrotnie pasuje określenie „infernalna" (filmy Nicolasa Windinga Refna: *Bronson* oraz *Tylko Bóg wybacza* byłyby reprezentacyjnymi, a zarazem ekstremalnymi jej przykładami). Między innymi z tego względu refleksję na temat neo-noirowych wizji kresu (idei) człowieczeństwa wypada zacząć od pułapu wartości – tych, które *neo-noir* (pozornie?) kwestionuje lub diagnozuje ich nieprzystawalność do współczesnego świata.

Źli i fascynujący

Z wielu względów ciekawa relacja między fenomenem *neo-noir* a obserwowaną we współczesnej kulturze popularnej ekspansją estetyki (i estetyzacji) zła[5] to temat zasługujący na osobne opracowanie. Autorzy dzieł w duchu neo-noiru zdają się bezwzględnie pewni tezy, że zło na ekranie jest zawsze bardziej atrakcyjne niż dobro. To ostatnie, nawet jeśli w realizacjach tego typu w ogóle się pojawia, sprawia wrażenie tandetnego, kiczowatego i naiwnego lub też stanowi maskę, przewrotny kamuflaż, pod którym czai się zło jeszcze gorsze od tego już rozpoznanego. Z pierwszym przypadkiem mamy do czynienia choćby w filmach Davida Lyncha, takich jak *Dzikość serca* (*Wild at Heart*, 1990) czy *Blue Velvet* (1986); przykładem drugiego są między innymi *Oczy węża* (*Snake Eyes*, 1998) Briana De Palmy, gdzie pozornie najbardziej kryształowa postać – żołnierz „bez skazy" Kevin Dunne – okazuje się mózgiem całej złowrogiej operacji.

5 Pojęciem estetyki zła posługuje się Daniel A. Forbes. Zob. Idem: *The Aesthetic of Evil*. In: *Vader, Voldemort and Other Villains: Essays on Evil in Popular Media*. Ed. J. Heit. Jefferson 2011, s. 13.

Przesunięcia tego typu nie są oczywiście pozbawione znaczenia; nie są też jednak łatwe w interpretacji. Na stwierdzenie Mateusza Wernera, że *Dzikość serca* Lyncha zapoczątkowała „tryumfalny pochód utworów, w których chrześcijańska hierarchia wartości i jej zlaicyzowany odpowiednik, czyli mieszczański humanitaryzm, zostają ostentacyjnie wyrzucone na śmietnik jako zmurszałe frazesy, mające się nijak do okrutnej prawdy o dzisiejszym świecie”[6], Anita Piotrowska już w połowie lat dziewięćdziesiątych odpowiadała:

> Atrakcyjność bohaterów moralnie dwuznacznych lub po prostu złych jest czymś znacznie starszym niż samo kino. […] Te filmy nie służą wyłącznie epatowaniu krwią, przemocą i seksem. Nie mają ambicji obrazoburczych. Są rodzajem krzywego zwierciadła, w którym odbija się nie tylko nasza amoralna rzeczywistość, nie tylko amoralność kina, które o niej opowiada, ale przede wszystkim nasza amoralna postawa wobec rzeczywistości i wobec kina[7].

Podjęta w ten sposób polemika po raz kolejny reanimuje wątki powracające w dyskursach dotyczących przemocy w kinie niemal od początku jego istnienia, a ze szczególnym nasileniem od końca lat sześćdziesiątych, kiedy to po zniesieniu Kodeksu Haysa w Ameryce i po nowofalowych eksperymentach w Europie film w znacznie większym stopniu zaczął w otwarty sposób komentować tematy do tej pory uznawane za tabu. Anita Piotrowska nie bez powodu jednym tchem wymienia nazwiska takie jak Sam Peckinpah i Stanley Kubrick, dowodząc, że twórcy ci są prekursorami mody na terapię szokową, w której ramach kino, niezdolne już do udźwignięcia roli popularyzowania dekalogu, przemawia do widowni „takim językiem, jaki ona zna i rozumie dzięki codziennemu doświadczeniu”, czyli językiem przemocy[8]. Co ciekawe, moment, od którego Piotrowska datuje pojawienie się tej tendencji – przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – to także czas narodzin modernistycznego neo-noiru.

Estetyzacja zła (bo przecież nie samej tylko przemocy), jaka ma miejsce w neo-noirze, obejmuje cały szereg elementów: złe i fascynujące jest wszak miasto, w którym rozgrywa się akcja – przeżarte korupcją, pełne zwyrodnialców i labiryntowych przestrzeni, a zarazem tak fotogeniczne w mrokach nocy i strugach deszczu; zło tkwi w bohaterach, zło ich spotyka i zła dopuszczają się oni (najczęściej w formie rozmaitych aktów przemocy), a wszystko to odbywa się przy udziale sugestywnych środków wyrazu, w tym niezwykle efektownego montażu, dzięki któ-

6 M. Werner: *Kino pogańskie*. „Kino” 1995, nr 9, s. 12. Autor omawia w artykule dzieła takie jak *Leon zawodowiec* (*Léon*, 1994, reż. Luc Besson), *Urodzeni mordercy* (*Natural Born Killers*, 1994, reż. Oliver Stone) czy *Pulp Fiction* (1994, reż. Quentin Tarantino). Większość ze wspomnianych przez krytyka filmów ma cechy nowego kina czarnego.

7 A. Piotrowska: *Pogański widz*. „Kino” 1995, nr 11, s. 28–29.

8 Ibidem, s. 29.

remu niemal każda eskalacja przemocy to istny fajerwerk, oszałamiający spektakl.

Najwięcej oczywiście można powiedzieć o skłonności twórców nowych filmów czarnych do eksponowania skażonych złem – lub po prostu złych – bohaterów. W zasadzie trudno się dziwić, że w tym kinie całkiem nieźle sprawdza się gatunkowa formuła horroru satanicznego, ze szczególnym uwzględnieniem tej odmiany, w której spersonifikowane zło przyjmuje postać tyleż przerażającego, co charyzmatycznego szatana, takiego jak Louis Cyphre z filmu *Harry Angel* czy John Milton z *Adwokata diabła* (*The Devil's Advocate*, 1997) w reżyserii Taylora Hackforda. Szczególnym przypadkiem byłby w tym kontekście film *Armia Boga* (*The Prophecy*, 1995) Gregory'ego Widena, w którym zrazu – zdawałoby się – kryminalna intryga pełni funkcję przykrywki dla zmagań rozmaitych przedstawicieli sił nadprzyrodzonych, a złu reprezentowanemu przez Lucyfera przeciwstawione zostaje inne, kto wie, czy nie gorsze, zło w postaci anioła Gabriela zmierzającego do unicestwienia ludzkości. I chociaż w tym akurat wypadku apokalipsy udaje się uniknąć, to w tle fabuły wybrzmiewa stosunkowo niepokojące pytanie o możliwość przemieszania wszelkich porządków: skoro sam szatan może czasem sprzymierzyć się z człowiekiem, a aniołowie są w stanie sprzeciwić się Bożemu planowi, to gdzie w gruncie rzeczy przebiegają granice między dobrem a złem? I dlaczego dobro – jeśli w ogóle istnieje w czystej formie – przyjmuje postać znacznie mniej atrakcyjną niż zło w rozmaitych swoich postaciach?

Powody skłonności do ukazywania zła raczej niż dobra wyznaczają jednak znacznie bardziej rozległy obszar badawczy, niż to do tej pory zasygnalizowano. To wszak *neo-noir* stworzył fascynujących zwyrodnialców pokroju Hannibala Lectera i (zreinterpretowanego w duchu neo-noiru) Jokera. Oba przypadki są znaczące. W dwóch pierwszych (w kolejności powstawania) powieściach tetralogii Thomasa Harrisa doktor Lecter to postać epizodyczna (w *Czerwonym smoku*) lub drugoplanowa (*Milczenie owiec*); dopiero w *Hannibalu* oraz w prequelu *Hannibal. Po drugiej stronie maski* bohater ten zostaje umiejscowiony w centrum powieściowego świata. Z pewnością nie bez wpływu na tę ewolucję pozostawała sugestywna kreacja Anthony'ego Hopkinsa, który w filmie Johnatana Demme'a (*The Silence of the Lambs*, 1991) stworzył postać tak charyzmatyczną, że często jest ona w popularnym odbiorze uważana za jednego z głównych bohaterów, a przynajmniej podstawowego antagonistę w fabule (tymczasem ściganym przestępcą jest w *Milczeniu owiec* Jame Gumb; Lecter pełni tu funkcję kogoś w rodzaju konsultanta prowadzącej śledztwo agentki Clarice Starling). Z kolei w przypadku Jokera – zwłaszcza w kreacji Heatha Ledgera w *Mrocznym Rycerzu* Christophera Nolana – można mówić o czarnym charakterze, który „kradnie show" tytułowej postaci. I chociaż spustoszenie, jakie w Gotham City siać będzie monstrulany Bane w filmie *Mroczny Rycerz powstaje*, wydaje się znacznie większe niż



Fot. 35. Fascynujący i przerażający zarazem – Anthony Hopkins jako kultowy neo-noirowy czarny charakter, Hannibal Lecter, w filmie Johnatana Demme'a *Milczenie owiec*

swoją drogą spektakularne akcje Jokera, to jednak „klaun zagłady" urasta do rangi arcyprzeciwnika Batmana – postaci, która w pewien sposób zdefiniuje głównego bohatera trylogii[9].

Eksponowanie negatywnych postaci, ukazywanie ich jako ciekawszych, bardziej złożonych i barwnych od bohaterów pozytywnych w szczególny sposób modeluje w najnowszej kinematografii i telewizji status protagonistów wielu filmów i seriali. W pierwszej i w początkach drugiej dekady XXI wieku na ekranach – zarówno małych, jak i dużych – prym wiodą wszelkiego typu socjo- i psychopaci. Wydaje się, że kino nie wierzy już w stuprocentowo pozytywnego bohatera (być może nie wierzą w niego widzowie), w związku z czym protagoniści najchętniej oglądanych realizacji noszą na ogół piętno już nawet nie moralnej dwuznaczności, co po prostu psychospołecznych zaburzeń. Tytułowy bohater serialu *Dexter* (2006–2013) – seryjny morderca próbujący skanalizować swoje patologiczne skłonności poprzez mordowanie innych przestępców – jest tu być może najbardziej znaczącym przykładem.

W duchu estetyki zła nie tylko wykreowano bohaterów pokroju serialowego Hannibala Lectera (poza nurtem *neo-noir*, za to w tym samym obsza-

9 Zob. M. Kempna: *Mroczny Rycerz, biały rycerz i klaun zagłady*. „artPAPIER" 2008, nr 17. http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=66&artykul=1527. Data dostępu: 21.02.2014.



Fot. 36. Socjopata zajmuje miejsce stuprocentowo pozytywnego bohatera? Benedict Cumberbatch jako tytułowa postać miniserialu BBC *Sherlock*

rze promowania antybohaterów, znalazłby się też oczywiście serialowy doktor House), lecz także zreinterpretowano postaci już doskonale w kulturze zakorzenione, takie jak Sherlock Holmes. Z mitem najsłynniejszego detektywa świata najpierw rozprawił się w swojej dylogii Guy Ritchie[10], a następnie to samo zrobili twórcy miniserialu *Sherlock* (2010–) – jednej z uwspółcześnionych adaptacji opowieści sir Arthura Conan Doyle'a. W obu przypadkach Holmes – w literackim oryginale funkcjonujący jako ekscentryczny geniusz – jawi się jako jednostka społecznie dysfunkcyjna, przy czym bohater miniserialu wprost nazywa siebie socjopatą, a wszelkie przejawy wyższych uczuć traktuje jako słabości, z którymi należy się uporać. Nie chodzi tu już nawet o przypadek bohaterów serii *Prawo ulicy*, którzy dokonując często ohydnych czynów, w głębi serca hołubią marzenie o dobrym, uczciwym życiu u boku kochanych osób, lecz właśnie o postaci, które – tak jak atrakcyjna morderczyni Alice Morgan z *Luthera* – wiedzą, że w świetle tradycyjnych systemów moralnych ich działania są złe (a przynajmniej niewłaściwe) i w ogóle się tym nie przejmują.

Mimo to nie są oni najczarniejszymi z możliwych charakterów, bo przecież zawsze na ich drodze stanie ktoś jeszcze gorszy – na przykład szalony Moriarty w *Sherlocku*. Zresztą w przekonaniu o tym, że gdzieś w ich wnętrzu tkwi dobro (lub jego pragnienie) utwierdzają widzów postaci drugoplanowe – na ogół, tak jak doktor Watson (w filmie kreacja Jude'a Law,

10 Chodzi o filmy *Sherlock Holmes* (2009) oraz *Sherlock Holmes: Gra cieni* (*Sherlock Holmes: A Game of Shadows*, 2011).

a w miniserialu Martina Freemana), pod względem moralnym pozostające bez zarzutu – które na przekór wszystkiemu tkwią przy protagonistach, dzielnie sekundując im w podejmowanych działaniach.

W czasach mody na bezpruderyjne i przekraczające dotychczasowe konwencje seriale wielką rolę grają postaci makiaweliczne w swej istocie, często jak gdyby usytuowane poza dobrem i złem. Szczególnie ciekawym przypadkiem wydaje się w tym kontekście główny bohater utrzymanej w konwencji neo-noiru serii Davida Finchera *House of Cards* (2013–), kongresmen Frank Underwood, który uprawia politykę chyba tylko dlatego, że fascynują go wszelkiego typu gry o władzę. Manipulacje, kłamstwa i intrygi to codzienność Waszyngtonu w wizji prezentowanej przez twórców serialu. I podobnie jak miało to miejsce w *Prawie ulicy* oraz w różnych innych współczesnych realizacjach poruszających zagadnienia władzy (takich jak duński *Rząd*/*Borgen* realizowany od 2010 roku), a także we wcześniejszych brytyjskich adaptacjach powieści Michaela Dobbsa[11], spirala zła obejmuje tu w zasadzie wszystkie warstwy społeczne – reprezentantów politycznych elit, związkowców, biznesmenów, a nawet artystów

Fot. 37.
Poza dobrem i złem – Kevin Spacey jako Frank Underwood, główny bohater serialu Davida Finchera *House of Cards*



11 Mam na myśli trzy miniserie: *Dom z kart* (*House of Cards*, 1990), *Rozgrywając królem* (*To Play the King*, 1993) oraz *Ostatnie rozdanie* (*The Final Cut*, 1995).

i (przede wszystkim) dziennikarzy. We wszystkich swoich intrygach, prowadzących często do wyniszczenia innych osób, Frank, co szczególne, nie posługuje się żadną wersją moralności; wydaje się, że postaci takie jak on w ogóle żadnego systemu etycznego nie potrzebują, zbyt dobrze wiedzą bowiem, że wszelkie kodeksy zasad są kwestią takiej czy innej umowy społecznej. „Dobro" i „zło" to kategorie niemające w świecie Franka zastosowania innego niż składniki pewnego dyskursu, retoryczne chwyty, którymi bohater posługuje się, by osiągnąć wybrane cele.

W kontekście przyczyn promowania tego typu (anty)bohaterów cenne wydaje się spostrzeżenie Daniela A. Forbesa, że czarny charakter czarnemu charakterowi nie równy. Badacz twierdzi, że w obszarze kultury popularnej da się rozpoznać przynajmniej dwa główne typy postaci negatywnych: takie, z którymi jesteśmy w stanie sympatyzować (często wręcz tekst sam nas do tego skłania), oraz takie, których działania są widzom/odbiorcom na ogół wstrętne[12]. Każdy z tych typów może pełnić w tekście rozmaite funkcje, począwszy od zawiązania akcji i nadania jej dynamiki, skończywszy na (czasem paradoksalnym) przypomnieniu o (i zaakcentowaniu) pozytywnych, afirmowanych w danej kulturze wartościach. Po jednej stronie Darth Vader, po drugiej – lord Voldemort, a sięgając do neo-noirowych przykładów: po jednej stronie Hannibal Lecter, po drugiej – Jame Gumb z tego samego uniwersum. Źródeł fascynacji wybranymi (bo przecież nie wszystkimi!) negatywnymi postaciami Forbes zdaje się przy tym upatrywać między innymi w jakiejś formie rytuału, w którym uczestnictwo zapewnia nam kino. Negatywne postaci na ogół mają władzę i przekraczają prawo; być może my także chcielibyśmy mieć władzę i działać w podobny sposób[13]. Niejednokrotnie zresztą przyczyny fascynacji czarnymi charakterami są bardzo złożone. Zwraca na to uwagę Elżbieta Durys, analizując fenomen popularności Hannibala Lectera. Powołując się na opinie innych badaczy, autorka dowodzi, że w przypadku tej akurat postaci „fascynacja może wynikać z tego, że postać Lectera odpowiada wielu modelom przestępczym, choć jednocześnie wymyka się wielu innym […]. Lecter jest przestępcą, ale jednocześnie geniuszem i stanowi rodzaj zagadki dla widza; to »swego rodzaju nieludzkie monstrum«"[14].

Wydaje się jednak, że skala zainteresowania postaciami negatywnymi, z jakim mamy do czynienia we współczesnej kulturze i którego reprezentacją są realizacje z obszaru estetyki *neo-noir*, daje się odczytać także jako kolejny z symptomów kryzysu. W tym wypadku kryzys ten dotyczyłby tradycyjnych wartości. Przywołany wcześniej fragment artykułu Mateusza Wernera, dotyczący odesłania do lamusa chrześcijańskich wartości

12 Zob. D.A. Forbes: *The Aesthetic of Evil*…, s. 14.

13 Zob. ibidem, s. 18.

14 E. Durys: *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*. Łódź 2013, s. 390.

i wyrastającego na ich gruncie świeckiego humanitaryzmu, nie wydaje się bezzasadny. Neo-noirowe realizacje – głównie filmy i komiksy, ale także i gry – nie tylko mówią: „dobro jest nudne, zło jest ciekawsze", lecz także są podszyte przekonaniem, iż rzeczywistość, w jakiej przyszło nam funkcjonować, nie należy do tych, w których tradycyjne zasady moralne można byłoby w pełni stosować: ot, czasem udaje się coś z nich ocalić, na ogół płacąc za to wysoką cenę. „Czyste" dobro, o ile w ogóle istnieje, jest nie tylko nieciekawe, lecz nieopłacalne, naiwne, skazane na klęskę; decyzja o niestosowaniu przemocy wydaje się krokiem samobójczym, a miłosierdzie okazane przeciwnikowi potrafi obrócić się przeciwko bohaterowi. *Neo-noir* prezentuje świat skąpany już nie tyle w szarości, co w różnych odcieniach czerni.

Czy taka pesymistyczna wizja świata jest podszyta tęsknotą za tradycyjnym moralnym porządkiem, w którym określone wartości nie zostałyby zakwestionowane? Odpowiedzi na to pytanie będą zapewne różne: Jamey Heit pisze, że – paradoksalnie – zło obecne w kulturze popularnej oferuje nam jakąś wartość[15]; Anita Piotrowska dopowiada: „To my, a nie kino, jesteśmy dzicy i pogańscy"[16]. Bez względu jednak na ostateczne wnioski (i na to, czy w ogóle da się ferować w tej sprawie jakiekolwiek wyroki), w odniesieniu do estetyki *neo-noir* można na pewno powiedzieć, że diagnozuje on potrzebę redefinicji podstawowych wartości, może nawet ich ponownej hierarchizacji. Ukazując świat skażony złem i zanurzonych w nim bohaterów pozbawionych lub stopniowo tracących orientację względem kwestii moralnych, estetyka ta skłania do refleksji o związku etyki z tożsamością. Jeśli bowiem założyć, że rację ma Charles Taylor, pisząc, iż autodefinicja wymaga między innymi określenia własnego miejsca w przestrzeni moralnej i duchowej orientacji[17], to nie tylko bohaterowie neo-noiru, lecz także nadawcy oraz odbiorcy zrealizowanych w nim dzieł muszą się zmierzyć z serią ważkich problemów etyczno-egzystencjalnych.

Ludzkość u progu apokalipsy

„Czego trzeba, aby całe społeczeństwa zaczęły bać się bliskiego końca?" – pyta Piotr Jezierski w *Sile strachu*. – „Po pierwsze – znaków naturalnych (jak kataklizmy i epidemie) oraz politycznych. […] Po drugie – idei, która pozwala zalęknionym ludziom znaleźć wytłumaczenie ich doczesnej niedoli. […] Po trzecie – wielki społeczny strach potrzebuje nośnika, są nim

15 Zob. J. Heit: *Introduction*. In: *Vader, Voldemort and Other Villains*…, s. 9.

16 A. Piotrowska: *Pogański widz*…, s. 25.

17 Zob. Ch. Taylor: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. Gruszczyński i in. Oprac. T. Gadacz. Warszawa 2001, s. 68.

media"[18]. Wydaje się, że współczesność jest uprzywilejowana pod każdym ze wspomnianych względów, zwłaszcza jeśli chodzi o rolę mediów nadających kształt i rytm rzeczywistości XXI wieku – tego, który wszak rozpoczął się od ataku na World Trade Center[19]. Filmowe i telewizyjne, w tym utrzymane w estetyce *neo-noir*, wariacje na temat apokalipsy z pewnością należy rozpatrywać zarówno w kontekście tendencji i trendów wyznaczających porządek współczesnej kultury, jak i w odniesieniu do tradycji prezentowania w sztuce rozmaitych wizji kresu. Piotr Jezierski przekonuje, że wyobrażenia apokaliptyczne „dawniej dotyczyły […] wydarzeń o charakterze religijnym, dziś to przede wszystkim poszukiwanie uzasadnionych naukowo kataklizmów i spekulacje o charakterze *political fiction*. Postęp naukowy […] zrobił swoje"[20].

Analiza tropów rozproszonych we współczesnej kulturze audiowizualnej dowodzi funkcjonowania w niej pewnego typu pamięci o tradycji. W okołoreglijnym kluczu rozgrywają się obecnie na ekranie apokalipsy mniej spektakularne, często indywidualne, związane z etyką i kryzysem humanizmu, o czym świadczyć mogą niektóre dzieła Bruno Dumonta czy Andrieja Zwiagincewa. Zdecydowana większość filmowych apokalips dotyczy jednak kwestii zbrojnych konfliktów, ataków terrorystycznych, naturalnych kataklizmów (czasem warunkowanych rabunkową gospodarką w stosunku do zasobów zamieszkiwanej przez nas planety) oraz ingerencji człowieka w odwieczne prawa natury. Nic dziwnego, że (anty)-bohaterem kina czasów (zwiastowanej) apokalipsy stał się *zombie*, a jej źródłem – na pozór sterylne laboratorium.

Twórcy nowego kina czarnego na ogół przywołują przekonanie, że tym, który ściągnie na ludzkość zagładę, będzie sam człowiek, a w każdym razie, że narzędziami tej zagłady będą twory ludzkich rąk i umysłów. Dwoma najbardziej sztandarowymi przykładami w tej mierze są cykle *Terminator* oraz *Matrix*[21]. Punkt wyjścia obu jest niemal ten sam: w świecie przyszłości zdominowanym przez inteligentne maszyny, które zbuntowały się przeciwko swoim stwórcom, ludzkość desperacko walczy o przetrwanie, pokładając nadzieję w wybrańcu, który wyprowadzi ją z chaosu. W obu przypadkach walka toczy się na dwóch planach: w *Terminatorze* zbrojnym działaniom ludzi w czasie teraźniejszym towarzyszą zmagania roz-

18 P. Jezierski: *Siła strachu. Wpływ Apokalipsy i lęków zimnowojennych na wybrane nurty kultury popularnej*. Gdańsk 2012, s. 206.

19 Nie bez powodu nazywanego chyba przez Piotra Jezierskiego „wielkim spektaklem medialnym". Zob. ibidem, s. 14.

20 Ibidem, s. 207.

21 Film Wachowskich, częściej rozpatrywany w kontekście zagadnień cyberpunku niż *neo-noir*, swą estetyką zasadniczo wpisuje się w motywy tu poruszane. Twórcy trylogii czerpali w tej mierze z doświadczenia, jakiego nabyli podczas realizacji swojego debiutu, *stricte* neo-noirowego dramatu kryminalnego z wątkiem lesbijskim *Brudne pieniądze* (*Bound*, 1996).



Fot. 38. Współczesny Golem pojawia się w zaułkach Los Angeles – Arnold Schwarzenegger w filmie *Terminator* Jamesa Camerona

grywające się w przeszłości, do której maszyny wysyłają superzabójcę, tytułowego terminatora, mającego za zadanie zgładzić matkę przyszłego dowódcy ludzi, Johna Connora; w *Matriksie* tymczasem polem działań bohaterów – zwłaszcza w pierwszej części trylogii – jest tytułowy wirtualny świat stworzony przez maszyny w celu uwięzienia świadomości zniewolonych na ogromnych plantacjach ludzi, wśród których znajduje się – początkowo nieznający swojej misji – wybraniec Neo. O tym, jak bliskie sobie w gruncie rzeczy są wizje Camerona i Wachowskich, świadczyć może opinia Piotra Jezierskiego, który stwierdza, że *Matrix* mógłby zostać uznany za kontynuację *Terminatora*, przedstawiającą wizję świata, w której Johna Connor przegrał wojnę z maszynami[22].

Autor przekonuje, że opowieści tego typu stanowią wyraz dochodzącego do głosu u schyłku XX wieku lęku:

> Terminator jak Golem jest materializacją końca nauki, nie jednego kabalisty, a całego inżynierskiego środowiska. [...] po raz pierwszy pojawił się na ulicach Los Angeles w 1984 roku. Zimna wojna wchodziła w swoją ostateczną fazę, a ten celuloidowy „elektroniczny morderca" był zapowiedzią zbliżającego się strachu. [...] Zapowiadał zmianę obiektu naszych lęków z polityki wykorzystującej śmiercionośną technikę na czysto technologiczny[23].

Z jeszcze innym wariantem tej historii mamy do czynienia w neo-noirowym remake'u serialu *Battlestar Galactica* (2004–2009), w którym

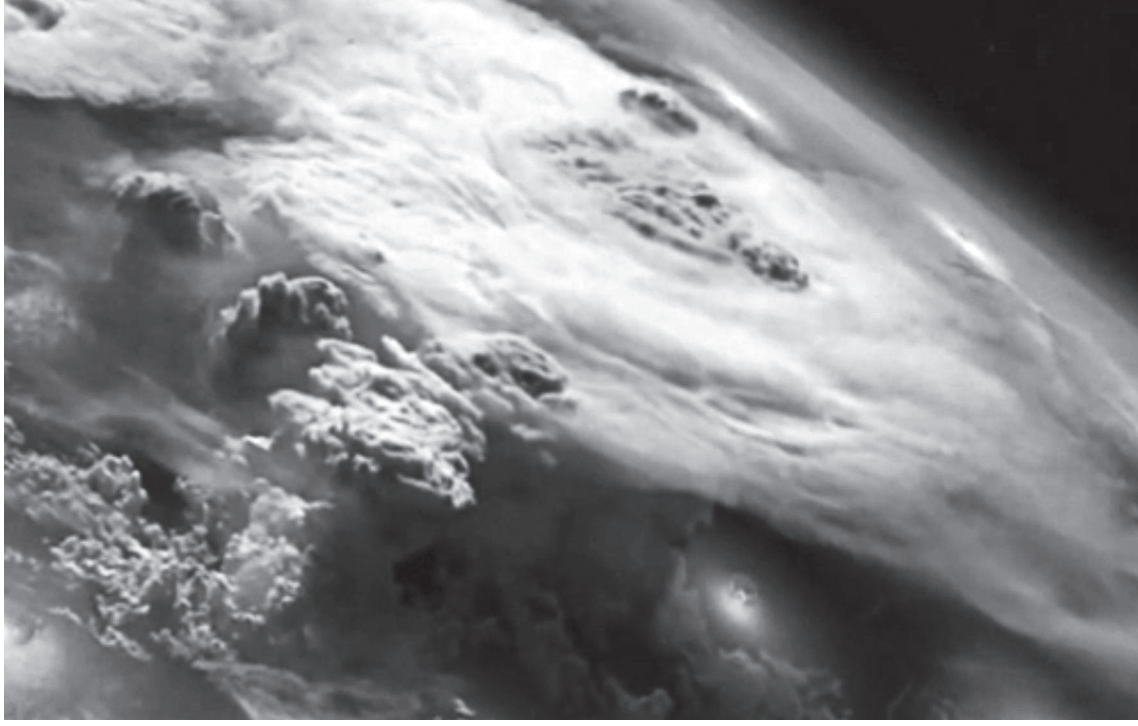
22 Zob. P. Jezierski: *Siła strachu*..., s. 153.
23 Ibidem, s. 149–150.

ludzkość – do tej pory zamieszkująca szereg sprzymierzonych planet – zostaje niemal doszczętnie wyniszczona przez stworzone przez siebie[24] inteligentne maszyny, Cylonów, których najbardziej zaawansowana generacja fizycznie w zasadzie niczym nie różni się od ludzi. Tutaj wątek wybrańca nie jest tak istotny, jak motyw „ziemi obiecanej" – poszukiwania we wszechświecie miejsca, w którym ludzkość mogłaby „zacząć wszystko od nowa". „Od nowa", czyli lepiej i bez powtarzania tych samych błędów. W zakończeniu ostatniego sezonu owo „lepiej" zostaje niemal całkowicie utożsamione ze sformułowaniem „bez technologii": wszak po odnalezieniu Ziemi bohaterowie, którym udało się ocaleć, odsyłają swoją naszpikowaną zaawansowaną techniką flotę w stronę Słońca, po to, by ją unicestwić. Jak jednak wiadomo, historia lubi toczyć się kołem, dlatego w finale ostatniego odcinka, przy dźwiękach skomponowanej przez Boba Dylana kultowej piosenki *All Along the Watchtower*, obserwujemy współczesne nam świadectwa nadciągającego przełomu technologicznego, zmierzającego do stworzenia sztucznej inteligencji.

Lęk związany z technologią jest, rzecz jasna, podszyty istotnymi ambiwalencjami. Jezierski słusznie wszak zauważa, że groźny terminator „jest połączeniem trzech marzeń ludzkości: doskonałej kopii człowieka, niezniszczalnej maszyny i sztucznej inteligencji"[25]. To samo zdanie można odnieść także i do Cylonów. Ciemna strona tych marzeń (czy też koszmar będący upiornym wariantem tego snu) wydobywa kolejno aspekty: kopii człowieka tak doskonałej, że ludzi nie da się odróżnić od nieludzi, zanikają więc klasyczne definicje człowieczeństwa; niezniszczalnej maszyny wrogo nastawionej do swojego stwórcy oraz sztucznej inteligencji, która nie tylko potrafi sama się replikować, lecz także dochodzi do wniosku, że ludzkość, która ją stworzyła, jako twór znacznie bardziej ułomny, zasługuje na zniszczenie. Wspomniana ambiwalencja wyraża się między innymi w fakcie, że w żadnym ze wspomnianych cykli uniwersum maszyn nie zostaje ani w pełni unicestwione, ani nawet zakwestionowane. W *Terminatorze* motywowi maszyn złych i śmiercionośnych szybko przeciwstawiony zostaje wątek maszyn „dobrych", bo służących człowiekowi (choć również śmiercionośnych), a nawet ludzko-mechanicznej hybrydy reprezentowanej w czwartej części cyklu przez Marcusa, udowadniającego, że człowieczeństwo opiera się na czymś innym niż posiadaniu w stu procentach

24 Badacze zwracają uwagę na istotne przesunięcie w stosunku do oryginalnej serii z 1978 roku, gdzie Cyloni byli maszynami stworzonymi przez obcą cywilizację (następnie przez nie zniszczoną). Oczywisty zimnowojenny kontekst tej relacji w nowej wersji zostaje usunięty na rzecz sytuacji, w której: „Cyloni są ludzkim tworem i ludzką odpowiedzialnością". Zob. C.W. Marshall, T. Potter: *„I See the Patterns": „Battlestar Galactica" and the Things That Matter*. In: *Cylons in America. Critical Studies in Batllestar Galactica*. Eds. T. Potter, C.W. Marshall. New York–London 2008, s. 2.

25 P. Jezierski: *Siła strachu*…, s. 148.



Fot. 39.
Ludzkość prawie unicestwiona – kadr ukazujący nuklearne eksplozje na jednej z planet Dwunastu Kolonii w serialu *Battlestar Galactica*

ludzkich organów. W *Matriksie*[26] maszyny okazują się zdolne do zawarcia rozejmu z ludźmi w chwili, gdy Neo poświęca swe życie, by – zabijając agenta Smitha grożącego całemu systemowi – ocalić walczących o przetrwanie towarzyszy. Wreszcie w serialu *Battlestar Galactica* ostateczna batalia rozgrywa się nie między ludźmi i Cylonami, lecz między sojuszem ludzi i części Cylonów a cylońskim ugrupowaniem dążącym do całkowitego unicestwienia ludzkości.

Co ciekawe, w zasadzie we wszystkich wspomnianych dziełach powtarza się ten sam schemat: człowiek tworzy maszynę; człowiek źle wykorzystuje lub traktuje maszynę; maszyna buntuje się i niszczy świat człowieka, dążąc do całkowitej eksterminacji ludzkości; człowiek sprzymierza się z maszyną (lub ludzko-mechaniczną hybrydą) przeciwko wspólnemu zagrożeniu (na ogół wywodzącemu się ze świata maszyn). Ostatni z motywów jest wyrazem trudnej nadziei. W końcu w słowo „apokalipsa" wpisane jest znaczenie nie tylko zagłady, ale i przemiany.

Technologiczny lęk, którego wyrazem wydają się filmy pokroju *Terminatora* i *Matriksa* czy serial *Battlestar Galactica*, odsłania przy tym jeszcze jeden aspekt. Wszak w dziełach tych pojawia się wątek maszyny (czy programu komputerowego) przyjmującego ludzką formę, nie tylko na pierwszy rzut oka nieodróżnialną od „prawdziwego" człowieka, lecz także zdolną do imitowania konkretnych jednostek. W ten sposób filmy te stają się wyrazicielami uniwersalnych pytań dotyczących istoty człowieczeństwa.

26 Twórcy serii *Animatrix* (*The Animatrix*, 2003) dopisali do tego wątku historię skierowanego przeciwko ludziom buntu maszyn, który okazał się w pewnej mierze uzasadniony.

Nikt nie rodzi się człowiekiem?

W swojej analizie wątku technologicznych apokalips Piotr Jezierski wychodzi – ze słusznego chyba – założenia, że coś musiało się zmienić w kulturze w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych, skoro w tym samym mniej więcej czasie powstały *Łowca androidów* Ridleya Scotta oraz komputer Macintosh, które zdefiniowały dwie estetyki nawet po dwudziestu latach wciąż dominujące w kulturze[27]. Nieprzypadkowe wydaje się również i to, że zarówno wspomniany film Ridleya Scotta, jak i o dwa lata późniejszy *Terminator* oraz nakręcona w 1999 roku pierwsza część *Matriksa* utrzymane są w klimacie filmów *neo-noir* (przy czym *Łowca androidów* uznawany jest wręcz za jednego z prekursorów postmodernistycznego wariantu tej estetyki). Wywiedziony z klasycznego filmu *noir* motyw wielkiego miasta, skazującego jednostkę na niekończącą się alienację, w którym czai się śmierć i po którego ulicach wędrują naznaczeni złą przeszłością bohaterowie, w przeważającej większości skazani na zgubę, pojawia się w każdym z nich, jednak do egzystencjalnych lęków postaci dołącza kolejny, do tej pory nieznany (a przynajmniej niewyrażany wprost): obawa przed osunięciem się w to, co nieludzkie. Bohaterowie klasycznego filmu *noir*, czegokolwiek by o nich nie powiedzieć, mieli przynajmniej pewność, że są ludźmi. Ich człowieczeństwo mogło zostać zakwestionowane w sensie metaforycznym (na przykład w odniesieniu do myśli egzystencjalistów), ale nie *stricte* ontologicznym. Bohaterowie futurystycznego odłamu nowego kina czarnego nie mają nawet tego: skoro świat rozpościerający się wokół nich jest być może jedną wielką iluzją lub symulacją, a ich tożsamość jest płynna i wymienna, to skąd mogą wiedzieć, czy oni sami są „naprawdę" ludźmi?

W świetle myśli posthumanistycznej czy transhumanistycznej powyższe pytanie powinno być może zostać sformułowane w inny sposób: skąd możemy wiedzieć, że my sami naprawdę jesteśmy ludźmi? Albo: że nadal jesteśmy ludźmi? Zdaniem Francisa Fukuyamy, apokalipsa dokonuje się tu i teraz, w świecie, w którym następuje gwałtowny rozwój myśli technologicznej i medycznej. W książce o znaczącym tytule *Koniec człowieka* autor stwierdza: „największa groźba współczesnej biotechnologii wynika z faktu, że może ona zmienić naturę ludzką i w związku z tym przenieść nas w »poczłowieczy« etap historii"[28]. Wizje tego etapu, mającego nadejść między innymi wraz z postępami inżynierii genetycznej, są rozmaite:

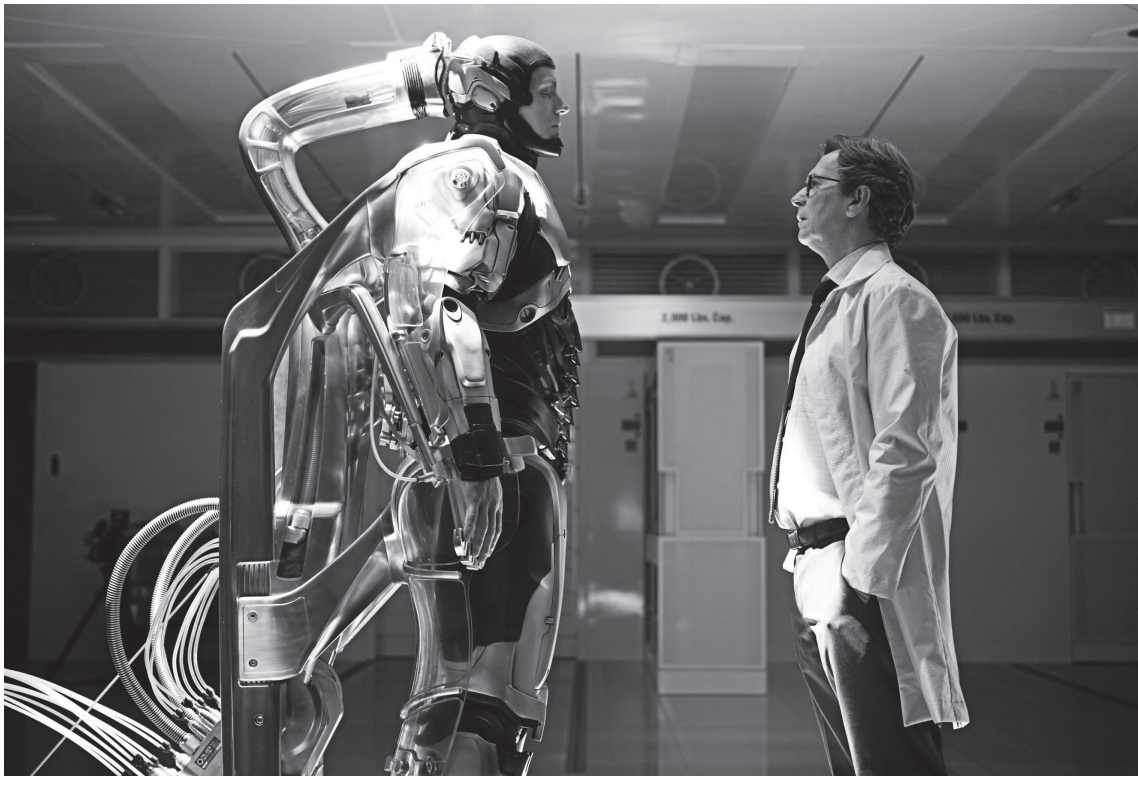
> Wielu ludzi uważa, że poczłowieczy świat będzie wyglądał podobnie jak nasz – będzie wolny, równy, bogaty, opiekuńczy i współczujący – lecz my będziemy dysponować lepszą opieką zdrowotną, będziemy dłużej żyć i być może będziemy inte-

27 Zob. P. Jezierski: *Siła strachu*…, s. 146.

28 F. Fukuyama: *Koniec człowieka*. Przeł. B. Pietrzyk. Kraków 2004, s. 20.

ligentniejsi. Poczłowieczy świat może być jednak o wiele bardziej zhierarchizowany i nastawiony na rywalizację niż obecny – przez to zaś pełen konfliktów społecznych. Może być światem, w którym pojęcie „wspólnego człowieczeństwa" zatraci swój sens, ponieważ zmieszamy geny ludzkie z genami tak wielu innych gatunków, że nie będziemy już dokładnie wiedzieć, czym jest człowiek[29].

Neo-noir pokazuje świat, w którym w zasadzie już teraz „dokładnie" nie wiadomo, czym jest człowiek. W 1987 roku problem ten ilustrował słynny *RoboCop* Paula Verhoevena; dwadzieścia siedem lat później do tych samych wątków powrócił José Padilha w remake'u tego dzieła. Bohaterem opowiedzianej w tych filmach historii jest policjant, Alex Murphy, który – śmiertelnie ranny – powraca do służby dzięki przeobrażeniu jego ciała (a przy okazji także umysłu) w ludzko-technologiczną hybrydę. Pytanie dotyczące tego, czy Murphy jest jeszcze czy już nie jest człowiekiem, to jednak tylko jeden z aspektów zagadnienia, wiele wskazuje bowiem na to, że w opowieści o robotycznym policjancie, a zwłaszcza w jej nowszej odsłonie, ścierają się dwie wersje cyborgizmu: ludzko-technologiczna hybryda, jaką staje się Alex, funkcjonuje wszak w otoczeniu naukowców posługujących się całym szeregiem cyfrowych i elektronicznych protez



Fot. 40.
Jeszcze człowiek czy już nieczłowiek? Joel Kinnaman jako tytułowy bohater filmu *RoboCop* José Padilhi

29 Ibidem, s. 286.

(w McLuhanowskim sensie), w tym zwłaszcza komputerów i tabletów, zwiększających ich możliwości (nie tylko) poznawcze[30].

Wydaje się, że – generalnie rzecz biorąc – jako pierwsze obalone zostają w nowym filmie czarnym właśnie definicje człowieczeństwa stawiające akcent na aspekt czysto biologiczny. W pewnej mierze jest to naturalna konsekwencja wcześniejszego zakwestionowania cielesności jako wyznacznika trwałej, niezmiennej tożsamości. I nie chodzi tutaj tylko o tożsamość płciową. Znajdziemy zatem w tej estetyce dzieła poruszające chociażby wątek relacji między genetyką a tożsamością. Przykładem może być *Gattaca – Szok przyszłości* (*Gattaca*, 1997, reż. Andrew Niccol), film science fiction, którego bohater – nie mogąc z powodu wrodzonej wady serca realizować w świecie zdominowanym przez inżynierię genetyczną swego marzenia o byciu astronautą – przejmuje tożsamość swojego znajomego eks-pływaka, wykorzystując próbki jego krwi, włosów itd. W orbicie neo--noirowych refleksji na temat relacji między granicami ciała i granicami człowieka znajdzie się także *eXistenZ* Davida Cronenberga, opowiadający o bohaterach wnikających w świat tytułowej gry za pomocą specjalnych biotechnologicznych przedłużeń i próbujących rozwiązać zagadkę dotyczącą tego, kto w istocie próbuje ów świat zniszczyć. Omawiając ten film w książce poświęconej twórczości Cronenberga, Krzysztof Loska i Andrzej Pitrus stwierdzają:

> Możemy zauważyć, że nauka, ingerując w ludzki organizm, przyczyniła się do jego przeobrażenia, do ukształtowania nowej formy – człowieka zmutowanego, hiperrealnego, elektronicznego. Człowiek przestaje być już ujmowany jako istota skończona, doskonała, pełna, a staje się czymś niedokończonym, podlegającym nieustannym modyfikacjom, otwartym na zmiany – istotą w trakcie narodzin. Metamorfozie ulega zresztą nie tylko ciało bohaterów, ale i ich system nerwowy, który przedłużony został na zewnątrz[31].

Sformułowania autorów można odnieść do statusu bohaterów wielu nowych filmów czarnych, na przykład do postaci z filmu *Trzynaste piętro* Josefa Rusnaka, w którym to jednak sytuacja wydaje się jeszcze bardziej skomplikowana.

Protagonista tego filmu, Douglas Hall, pracujący nad komputerową symulacją świata utrzymanego w klimacie lat trzydziestych XX wieku, nie wie, że sam funkcjonuje w sztucznie wygenerowanej rzeczywistości, a jego własne ciało w gruncie rzeczy jego ciałem nie jest, będąc zaledwie cybernetycznym awatarem dla autorów, którzy wygenerowali otaczające

30 Zob. W. Sitek: *Robo-body horror*. „artPAPIER" 2014, nr 7, http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=198&artykul=4257&kat=3. Data dostępu: 4.04.2014.

31 K. Loska, A. Pitrus: *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*. Kraków 2003, s. 187.

go realia. W finale świadomość Douglasa zostaje przeniesiona poza obręb symulacji, do przyszłości, w której bohater ma wieść „prawdziwe" życie; jednak kończący dzieło rozbłysk monitora nasuwa wniosek, że świat, do którego protagonista dotarł, to być może tylko kolejna symulacja zanurzona w innej symulacji… Jeśli taka interpretacja jest uzasadniona, to można stwierdzić, że w filmie Josefa Rusnaka zaprezentowano świat, w którym realnie, fizycznie, cieleśnie istniejącego człowieka w zasadzie w ogóle już nie ma – są tylko strzępy czyichś tożsamości, pamięci i świadomości krążące między różnymi poziomami wielopiętrowej symulacji.

Szczególnie nośnym w nowym kinie czarnym motywem jest wątek sztucznego człowieka – tworu tak technologicznie zaawansowanego, że w zasadzie nie da się go na pierwszy (a czasem nawet i drugi lub trzeci) rzut oka odróżnić od człowieka „prawdziwego". Przykładem tego motywu są wspomniani już Cyloni z serialu *Battlestar Galactica*, których biologiczna identyfikacja z ludźmi jest tak daleko posunięta, że mogą oni posiadać z przedstawicielami gatunku *homo sapiens* zdrowe potomstwo. Neo-noirowe dyskusje na temat granic człowieczeństwa, jak dowodzą badacze[32], są zresztą obarczone długą tradycją prezentowania postaci cyborga, wyrażającą się w motywach zaprezentowanych już w *Metropolis* (1926) Fritza Langa – owym filmie-matce współczesnego science fiction i wpisanych weń problemów. Jako takie dyskursy te stanowią wyraz wspomnianych już wątpliwości narastających w kulturze między innymi wraz z coraz bardziej powszechnym i obliczonym na większą skalę ingerowaniem nauki w ludzkie ciało oraz jego naturalne procesy, a także z rosnącymi możliwościami technologicznymi, obecnie związanymi na przykład z dążeniem do stworzenia sztucznej inteligencji. Niekiedy ich metaforyka staje się bardziej rozbudowana – w serialu *Battlestar Galactica* na przykład, zdaniem Briana L. Otta, Cyloni reprezentują społeczny lęk już nie tylko przed technologią, lecz także przed kulturową różnicą[33], co jest jednym ze skutków ataku na World Trade Center.

W przypadku nowego kina czarnego istotne jest przy tym nie samo przesłanie – trudno byłoby uznać, że dzieła te wnoszą coś zasadniczo nowego do dyskusji już od pewnego czasu obecnej w kulturze – co skala zjawiska, częstotliwość, z jaką kolejne dzieła powtarzają znane

32 Zob. A. Ćwikiel (Nieracka): *Metropolis albo z archiwum filmowej ikonografii*. W: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*. Red. A. Gwóźdź. Kraków 2004, s. 167–169. Por. P. Jezierski: *Siła strachu*…, s. 134–135. „Pasywność Rotwangowego Robota zmienia się w niekontrolowaną agresję cyborga, dzięki któremu po raz pierwszy zostaną przekroczone nie tylko granice między człowiekiem a maszyną, a także zakwestionowane przestrzenne podziały: cyborg wędruje przez wszystkie przestrzenie, niwecząc ustalony porządek społeczny. To on animuje pasywnych robotników do buntu i wyprowadza podziemny lud na powierzchnię. […] Cyborgi są anarchistyczne i wolne". A. Ćwikiel (Nieracka): *Metropolis*…, s. 165.

33 B.L. Ott: *(Re)Framing Fear: Equipment for Living in a Post-9/11 World*. In: *Cylons in America*…, s. 16.

skądinąd pytania o to, gdzie kończy lub zaczyna się człowieczeństwo, jak je zdefiniować, i gdzie przebiega granica między tym, co ludzkie i nieludzkie. Nieustanne powracanie do tego typu zagadnień może stanowić świadectwo potrzeby redefinicji pojęcia „człowiek", a ekspansywność motywu nieczłowieka podającego się za człowieka skłania wręcz do postawienia tezy, że wszelkie klasyczne idee człowieczeństwa znajdują się w stanie kryzysu.

Co decyduje o tym, że jesteśmy ludźmi? W sztandarowym przykładzie postmodernistycznego nowego filmu czarnego, *Łowcy androidów* Ridleya Scotta, tytułowy bohater dysponuje testem Voigta-Kampffa, polegającym na ocenie reakcji na emocjonalne bodźce – wiadomo, że replikanci, zaprogramowani tak, by żyć nie dłużej niż cztery lata – nie mają dość czasu, by wykształcić niektóre z uczuć lub zdolność ich kontrolowania. Jednak, jak się okazuje, niektórzy z nich, tacy jak Rachel czy (zwłaszcza) buntownik Batty, posiadają głębię emocji i uczuć, które najprawdopodobniej nie byłyby dostępne wielu „prawdziwym" ludziom. Rachel, próbując udowodnić Deckardowi, że jest człowiekiem, pokazuje mu swoje zdjęcie z dzieciństwa; bohater jednak tłumaczy jej, że wspomnienia, jakie



Fot. 41. Człowieczeństwo jako świadomy wybór – Rutger Hauer jako buntownik, android Roy Batty w filmie Ridleya Scotta *Łowca androidów*

posiada, zostały jej sztucznie zaszczepione. Posiadanie pamięci nie stanowi więc czynnika decydującego o byciu człowiekiem (podobnie motyw ten zostanie zaprezentowany w późniejszym *Mrocznym mieście* Proyasa). Nie będzie nim także możliwość realizowania kartezjańskiej zasady „myślę, więc jestem", na którą powołuje się jedna ze zbiegłych replikantek, Pris. Wszak sformułowanie to stanowić może dowód na istnienie jakiegoś „ja", ale niekoniecznie na to, że owo „ja" to ludzki podmiot[34].

Analizując film Ridleya Scotta w odniesieniu do filozofii Jean-Paula Sartre'a, Judith Barad dochodzi do wniosku, że w *Łowcy androidów* kluczowa dla idei człowieczeństwa jest kwestia wyboru:

> Film sugeruje, że emocjonalna dojrzałość Batty'ego, wybranie przez niego empatii i współczucia jest tym, co czyni człowieka naprawdę człowiekiem. Ostatecznie to nie [...] jakikolwiek inżynier genetyki może uczynić Batty'ego człowiekiem – musi on stworzyć go sam w sobie. Bycie człowiekiem nie jest szczególną kombinacją DNA, ale stanem umysłu lub uczuć[35].

W tym kontekście nie tylko replikanci, lecz także Deckard[36] musi swoje człowieczeństwo dopiero wypracować – tak bowiem jak ci pierwsi, aby stać się w pełni ludźmi, muszą się wyzwolić ze swojego oprogramowania, tak i on musi odstąpić od poglądów i przyzwyczajeń wpisanych weń przez społeczeństwo[37].

Co ciekawe, w późniejszym o trzydzieści lat *Prometeuszu* (2012), również nawiązującym do estetyki *neo-noir*, Ridley Scott stawia kwestię człowieczeństwa już nieco inaczej. Oto naukowcy Elizabeth Shaw i Charles Holloway odkrywają naskalne malowidła, na których pojawia się – znany z analogicznych archeologicznych zabytków z innych kultur – rodzaj świadectwa, iż przed dziesiątkami tysięcy lat ludzie oddawali kult rasie olbrzymów z gwiazd. Kilka lat później para bohaterów, w towarzystwie innych uczonych oraz załogi dowodzonego przez kapitana Janeka statku kosmicznego Prometeusz, udaje się w kierunku wskazanego przez prehistoryczną mapę układu planetarnego, aby spotkać Inżynierów – kosmicznych stwórców ludzkości. Tajemniczym inicjatorem wyprawy jest stary miliarder Peter Weyland, a wykonawcami jego woli są android David oraz reprezentantka zarządu korporacji Weylanda, panna Vickers. Wkrótce wszyscy pasażerowie Prometeusza odkrywają, że wyprawa do źródeł ludzkości będzie czymś zupełnie innym, niż oczekiwali. A spodziewali się wielu rzeczy: nawiązania więzi z dobrymi stwórcami (Elizabeth), poznania

34 Zob. J. Barad: *„Blade Runner" and Sartre. The Boundaries of Humanity*. In: *The Philosophy of Neo-noir*…, s. 29.

35 Ibidem, s. 32.

36 Autorka artykułu nie bierze pod uwagę możliwości – nasuwającej się podczas oglądania niektórych wersji *Łowcy androidów* – że być może Deckard także jest replikantem.

37 Zob. J. Barad: *„Blade Runner"*…, s. 33.

przyczyn istnienia ludzkości (Holloway), odkrycia zagadki nieśmiertelności (Weyland) czy wreszcie okazji do wzbogacenia się.

Punkt wyjścia fabuły *Prometeusza* wydaje się zaczerpnięty z teorii Ericha von Dänikena (człowiek jako twór inteligencji z kosmosu). Właściwej słynnemu *Avatarowi* (2009) Jamesa Camerona wizji naturalnego dobra wszystkich żywych istot, które muszą tylko zwrócić się do matki Natury, by odzyskać harmonię z kosmosem, Scott przeciwstawia interpretację zdecydowanie bardziej mroczną. Główna bohaterka filmu, Elizabeth, wierzy, że odnajdzie gwiezdnych Inżynierów, ojców ludzkości (co szczególne, wiara w pozaziemskie źródła człowieczeństwa nie kłóci się w jej odczuciu z chrześcijaństwem, którego jest wyznawczynią). Swoistym szokiem poznawczym jest dla niej odkrycie, że ci, którzy stworzyli, mogą też chcieć zniszczyć i to bez wyraźnego powodu, a cały „akt stworzenia" był może niczym innym jak marginalnym produktem eksperymentów z bronią biologiczną. Z głównego filozoficznego wątku *Prometeusza* wyłania się ciemna idea stworzenia, będącego nie aktem dobra ani nawet nie aktem zła, lecz aktem mocy. W jednym z kluczowych dialogów Holloway, pytany o to, dlaczego ludzie stworzyli androidy, odpowiada Davidowi, że dlatego, iż po prostu mogli je stworzyć. Co szczególne, sugestia, że być może Inżynierowie stworzyli ludzi z tych samych powodów, wydaje się naukowcowi śmieszna. Istnienie człowieka – niemające wyraźnej sensownej przyczyny i w każdej chwili zagrożone równie irracjonalną zagładą – to najmroczniejsze jądro wiedzy, do którego mogłaby dotrzeć pełna wiary Elizabeth. W świecie *Prometeusza* nie ma mowy o żadnej więzi z Naturą, o miłości na linii Stwórca–Stworzony, o jakiejkolwiek istotnej możliwości komunikacji między nimi. Być może autorzy filmu przestraszyli się ponurych konsekwencji zaprezentowanej przez siebie wizji, o czym świadczy finał sugerujący możliwość odnalezienia głębszego sensu tego kosmicznego wybryku, jakim na oczach bohaterów staje się istnienie ludzkości.

Niepoprawna optymistka Elizabeth musi chyba jednak wierzyć w coś więcej niż tylko w gwiezdnych Inżynierów. Jej pewność, że „gdzieś tam" można znaleźć sens, tak irracjonalną w obliczu otaczającego ją horroru i chaosu (potwornego) życia i (niezrozumiałej) śmierci, da się wyjaśnić jedynie tym, że w gruncie rzeczy bohaterka wierzy w Człowieka. Skoro Obcy stworzyli ludzi na swój obraz i podobieństwo, to – oprócz tak charakterystycznego dla naszego gatunku braku poszanowania dla życia, żądzy zysku i mordu – powinni mieć w sobie także pierwiastek tego idealizmu, którego reprezentantką jest Elizabeth.

Chociaż jednak panna Shaw jest główną bohaterką filmu, to nie można jej nazwać postacią centralną. Laur pierwszeństwa zdecydowanie przypada w udziale androidowi Davidowi. To on *de facto* nieustannie popycha akcję naprzód: dokonuje odkryć tam, gdzie ludzie nie potrafią lub nie chcą ich dokonać, uruchamia lawinę wydarzeń, w której efekcie członkowie załogi Prometeusza muszą stawić czoła własnemu przeznaczeniu, wreszcie odnaj-



Fot. 42. Nieczłowiek w poszukiwaniu źródeł człowieczeństwa – Michael Fassbender jako android David w filmie Ridleya Scotta *Prometeusz*

duje ostatniego żywego Inżyniera. Otwarcie pogardzany przez niektórych (zwłaszcza Hollowaya) jest przecież tworem doskonalszym od ludzi pod względem swojej wiedzy i umiejętności. Wbrew także temu, co nieustannie mu się insynuuje, przejawia wyższe uczucia: potrafi ironizować, odczuwać satysfakcję, a sekwencje, w których ogląda sny Elizabeth, otacza ją opieką zaraz po przebudzeniu z hibernacji, wreszcie ratuje jej życie, świadczą także o tym, że nieobca jest mu miłość (a przynajmniej pożądanie).

Stereotypowe pytanie, jakie często pojawia się w filmowych opracowaniach motywu androida, dotyczy tego, czy twór obdarzonego duszą człowieka sam może mieć duszę. David, jak się zdaje, nie musi go rozstrzygać, ponieważ jest najwyraźniej przekonany, że nie ma jej ani on sam, ani ludzie, którzy go stworzyli. Jego przywiązanie do Elizabeth, a więc i zazdrość o więź łączącą ją z Hollowayem, zdaje się sugerować, że nie trzeba mieć duszy, by kochać lub nienawidzić. Kiedy Weyland, umierając, wypowiada słowa: „Tam nic nie ma", David może odpowiedzieć jedynie spokojnym: „Tak, wiem, życzę panu miłej podróży". Scott po raz kolejny konfrontuje bohaterów swojego filmu z grozą bezsensu wszechświata i życia, ostatecznie jednak sugeruje, że nie wszystko stracone: przecież David to robot; Elizabeth zwraca mu uwagę, że nigdy nie będzie w stanie zrozumieć istoty bycia człowiekiem[38].

38 W tym kontekście rację ma Rafał Syska, stwierdzając: „Punktem wyjścia dla Scotta jest […] Däniken, ale punktem dojścia staje się tradycyjne chrześcijaństwo […]. Symbol krzyża, związany z nim postulat poświęcenia, pamięć o ojcu i dziecięce pytania: »Dokąd poszła mama po śmierci i czy ją tam spotkam?« – to jest ideowe zaplecze *Prometeusza* i jego optymistyczny przekaz, jakże odmienny od ewolucjonistycznego materializmu swego poprzednika [tj. *Obcego* – przyp. M.K.P.]". R. Syska: *Mistycyzm vs. materializm*. „EKRANy" 2012, nr 4, s. 37.

Dwa przeciwstawne motywy zauważalne w *Prometeuszu*: zarówno kwestionowanie istnienia duszy, jak i naiwne, bo utrzymane w konwencji dziecięcych pytań, podtrzymywanie wiary w nią, w tym samym stopniu świadczą o kryzysie definicji człowieka jako istoty duchowej. Do problemu tego nawiązuje także Alexander Proyas w *Mrocznym mieście*, w którym kosmici przeprowadzają serię tożsamościowych eksperymentów na ludziach po to właśnie, by określić, czym jest dusza (której przedstawiciele obcej cywilizacji – jak sami są przekonani – nie posiadają). Nawet jeśli kończący się (pozornym?) happy endem film owej definicji nie unieważnia, to pozostawia wątpliwość dotyczącą tego, czym w istocie owa dusza mogłaby być (że nie jest równoznaczna z tożsamością czy pamięcią, wiadomo z przebiegu akcji). Innymi słowy, *Mroczne miasto* sprowadza definicję „człowiek to istota obdarzona duszą" do zasady *ignotum per ignotum* – „nieznane przez nieznane" – definiowania tego, co domaga się zdefiniowania, poprzez kategorie, które same w sobie nie są jeszcze zdefiniowane.



Fot. 43. Bardziej ludzcy niż niektórzy ludzie? Tricia Helfer jako „Szóstka" i Grace Park jako „Ósemka" w serialu *Battlestar Galactica*

W serialu *Battlestar Galactica* kryzys wszelkich definicji człowieczeństwa zostaje wyeksponowany jeszcze inaczej, między innymi poprzez fakt, iż udzielane w nim odpowiedzi na pytanie o to, co znaczy być człowiekiem, różnią się w zależności od potrzeby chwili: czasem opierają się na kwestiach biologicznych, a czasem na etycznych[39]. W ostatecznym

39 Zob. E. Johnson-Lewis: *Torture, Terrorism, and Other Aspects of Human Nature.* In: *Cylons in America*…, s. 31.

rozrachunku, podobnie jak w *Łowcy androidów*, w serialu tym zdaje się dominować przekonanie, że o byciu człowiekiem decyduje nie kwestia biologii (tutaj dodatkowo zaakcentowana przez fakt, że ludzie i pewne typy Cylonów nie tylko wyglądają tak samo, lecz także są w takim samym stopniu narażeni na odczuwanie fizycznego bólu), ale podejmowanych wyborów, w związku z czym niektórzy z Cylonów (część z nich nie wie nawet, że są maszynami) jawią się jako bardzo ludzcy, a niektórzy ludzie posuwają się do czynów, jakie można określić tylko jako całkowicie nieludzkie[40]. Przykładem tego są działania admirał Cain i załogi jej statku Pegasus: przetrzymywana na jego pokładzie Cylonka Gina jest torturowana i gwałcona, przy czym możliwość realizowania w kontaktach z nią najmroczniejszych popędów żołnierze uzasadniają faktem, iż nie jest ona człowiekiem (pomijając całkowicie kwestię tego, iż potrafi odczuwać ból i upokorzenie).

Serial – zgodnie z intencjami twórców – odzwierciedlający między innymi problemy życia w Ameryce po 11 września ujawnia przy tym kryzys wszelkich ideałów do tej pory kojarzonych z człowieczeństwem. Sytuacja graniczna, w jakiej znaleźli się bohaterowie dzieła (i w jakiej – zdaniem wielu – znalazła się Ameryka po ataku na World Trade Center), prowadzi ich do kwestionowania zasad tolerancji względem Innego, równości, solidarności, a nawet praworządności i poszanowania praw człowieka. Wszak w imię przetrwania decydują się oni na drastyczne działania nie tylko względem Cylonów, lecz także samych ludzi: pozostawiają na pastwę wroga tę część cywilnej floty, która nie dysponuje nadświetlnym napędem (a więc spowalnia resztę statków), rozważają możliwość stosowania broni biologicznej, tortur, wprowadzenia restrykcyjnego zakazu aborcji i antykoncepcji oraz fałszowania wyborów, zezwalają na istnienie czarnego rynku, na którym handluje się nie tylko jedzeniem czy używkami, lecz także kobietami czy dziećmi. Odcinki ukazujące życie w najmroczniejszych zakamarkach cywilnej floty towarzyszącej Galactice odsłaniają sedno podejścia neo-noiru do tematu człowieczeństwa, które często prezentuje się jako cmentarzysko ideałów i wartości.

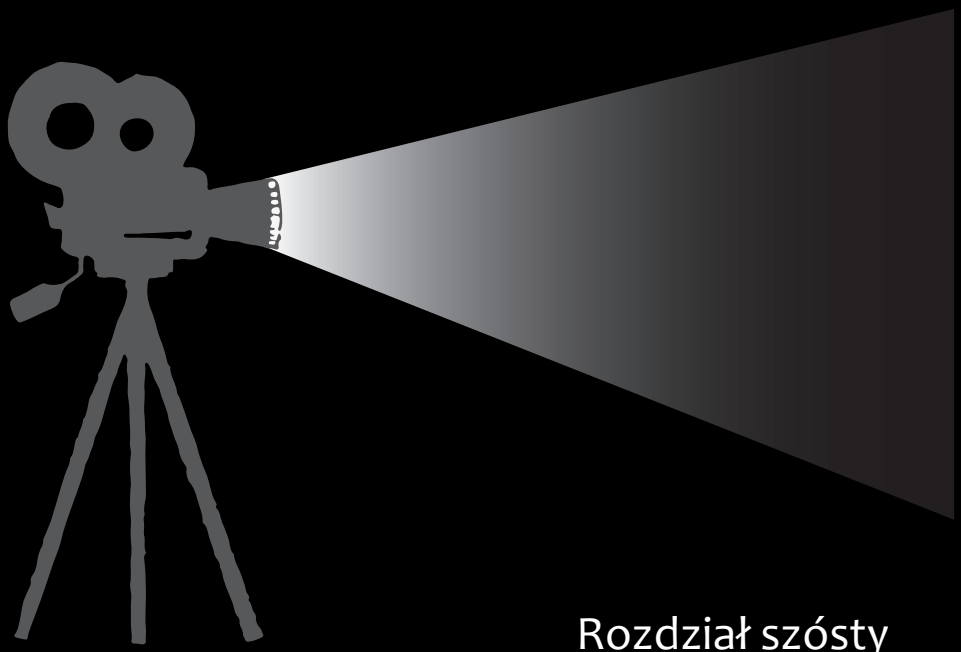
Battlestar Galactica ukazuje wprost ludzkość znajdującą się w stanie kryzysu graniczącego z całkowitą zagładą. Ekstremalna sytuacja zaprezentowana w serialu, zdaniem niektórych badaczy, służy przyglądaniu się temu, jak zmienia się rozumienie człowieczeństwa w stanie wyjątkowym oraz w czasie konfrontacji z Innym, który wydaje się tak obcy, a zarazem tak znajomy[41]. Równocześnie wyłaniająca się z serialu – a także z innych nowych filmów czarnych – konkluzja, że o tym, czy jest się człowiekiem, decydują nie kwestie biologii, a podejmowane wybory, sprawia wrażenie szczególnie symptomatycznej z perspektywy zagadnienia kryzysu człowie-

40 Zob. ibidem, s. 29.

41 Zob. ibidem, s. 38.

czeństwa. Skoro nie jest ono czymś raz danym, a czymś, co się wybiera i kształtuje (tak jak wcześniej tożsamość), jego granice nie są raz ustalone, lecz płynne, a ono samo – nie posiadając jednej, spójnej definicji, jawi się jako idea pozostająca w nieustannym ruchu, kwestionowana w rozmaitych swoich wariantach, nieustannie podawana w wątpliwość i konfrontowana z ekstremalnymi sytuacjami, które mają sprawdzić jej trwałość.

Wnioski z podejmowanych przez twórców kina *neo-noir* refleksji na temat człowieczeństwa na ogół nie są zatem optymistyczne i to bez względu na to, czy wspomniane dzieła posiadają zakończenia o znamionach happy endu. Jeśli nowy film czarny, tak jak jego klasyczny poprzednik, jest „mrocznym zwierciadłem" kultury, to ludzkość, przeglądając się w tym lustrze, widzi siebie jako twór ułomny, niepewny własnych granic, niepotrafiący się odnaleźć w otaczającym świecie, charakteryzujący się autodestruktywnym nastawieniem, desperacko poszukujący zadomowienia w cieniach dawnych wartości i mitów, które na ogół jednak łatwo zakwestionować. *Neo-noir*, tak jak i klasyczny film czarny, przynosi przede wszystkim obraz człowieka, który zawsze pozostaje w stanie wojny z samym sobą. Rozgrywające się na zewnątrz konflikty zbrojne są w tym kinie często metaforyzowane, odzwierciedlając przede wszystkim ciemne strony „ja" i kultury, która w owo „ja" jest wpisana. Wojna, unieważniając ustalony niegdyś porządek, wprowadza chaos i dekonstruuje dawne systemy wartości. Nie tylko pozwala ujawnić się negatywnym instynktom, lecz także stanowi jedyny w swoim rodzaju stan graniczny, ekstremalny, w którym bohaterowie zbliżają się do rozpoznania swojej niejednoznacznej natury.



Rozdział szósty

Neo-noir i kryzys(y) kina

Are you watching closely?
Cutter*

Why so serious?
Joker**

---

* Bohater filmu *Prestiż* w reżyserii Christophera Nolana.
** Bohater filmu *Mroczny Rycerz* w reżyserii Christophera Nolana.

Większość filmów utrzymanych w estetyce *neo-noir*, wpisując się w nurt postmodernizmu, mniej lub bardziej świadomie powiela stawiane przez tę tendencję pytania o kryzys/kres kina. To samo można zresztą powiedzieć o realizacjach związanych z innymi mediami, między innymi literaturą czy komiksem. Czy bowiem *Strażnicy* Alana Moore'a i Dave'a Gibbonsa (1986–1987), wprowadzający na arenę komiksu superbohaterskiego postaci co najmniej dwuznaczne moralnie, oprócz tego, że swą formą przywodzą na myśl kolaż rozmaitych gatunków i tekstów, nie kwestionują „żelaznych", wydawałoby się, reguł reprezentowanej przez siebie odmiany powieści graficznej?

Jak słusznie zauważają Mirosław Przylipiak i Jerzy Szyłak, deklaracje dotyczące (bliskiej) śmierci kina powracają w kulturze z pewną regularnością już od czasów działalności braci Lumière, jednak:

> Nie wieszczą one absolutnej i radykalnej śmierci czegoś, co można nazwać kinem, lecz koniec pewnego etapu, pewnej formy i początek formy nowej. [...] Charakterystyczne, że większość owych przepowiedni zwiastujących śmierć kina następowała w momencie przełomu [...]. Kolejne proroctwa nasilały się wraz z rzeczywistym wprowadzeniem dźwięku, koloru, wraz z nastaniem telewizji[1].

Sformułowania dotyczące śmierci kina, jakimi szafowano na przełomie tysiącleci, autorzy odnoszą do gruntownej zmiany typu odbioru filmowego widowiska, powiązanej z całym szeregiem przeobrażeń zachodzących w najnowszych technologiach oraz ewolucji takich klasycznych kategorii, jak autorstwo czy gatunkowość, czyli, mówiąc w skrócie, przeorientowaniem kultury na ponowoczesność. Proroctwa kresu kinematografii brzmiały jednak o tyle paradoksalnie, że towarzyszył im wzrost liczby produkowanych filmów (także dla telewizji) oraz osiąganych przez nie dochodów[2]. Kryzys kina, jeśli rzeczywiście miał miejsce, to nie w instytucjach z nim związanych, lecz w samym jego paradygmacie. *Neo-noir* doskonale wpisał się w tę tendencję – i to na podobnie paradoksalnych zasadach, będąc bowiem estetyką czasów kryzysu, wygenerował i generuje teksty, których ogromna liczba nasuwa wątpliwość, czy rzeczywiście o jakimkolwiek kryzysie można w tym wypadku mówić.

Nowy film czarny podszyty jest wieloaspektowo ukierunkowaną nostalgią. Tęsknocie za „starymi dobrymi czasami", za rzeczywistością, w której wszelkie kryzysy były mniej odczuwalne, podmiotowość wydawała się

1 M. Przylipiak, J. Szyłak: *Kino najnowsze*. Kraków 1999, s. 8.
2 Zob. ibidem.

niezagrożona, a tożsamość sprawiała wrażenie czegoś integralnego, towarzyszy w tym przypadku sentyment związany z klasycznymi konwencjami, sposobami opowiadania i konstruowania rzeczywistości. W filmowym neo-noirze cecha ta manifestuje się w obsesyjnych wręcz powrotach nie tylko do sprawdzonych (co prawda nieustannie rewidowanych) formuł gatunkowych (na przykład do filmu gangsterskiego), lecz także do już niegdyś zrealizowanych dzieł. Poetyka nowego filmu czarnego jest poetyką remake'ów i rebootów, kolejnych odczytań już opowiedzianych historii. Innymi słowy: *neo-noir* to kino z kina, a często także kino o kinie.

Inne retro?

Charakteryzowana w ten sposób estetyka *neo-noir* musi rodzić skojarzenia z często obecnie przywoływaną kategorią retromanii. Wspomniana już wcześniej nazwa *retro-noir* nie pojawiła się wszak w odniesieniu do tego kina przypadkowo. Najbardziej reprezentatywne przykłady retro-noiru, takie jak *Tajemnice Los Angeles* (*L.A. Confidential*, 1997) Curtisa Hansona czy *Czarna Dalia* (*The Black Dahlia*, 2006) Briana De Palmy (oba będące zresztą adaptacjami powieści Jamesa Ellroya), przynoszą wystylizowany obraz epoki, w której powstawało klasyczne kino czarne i zawierają zagmatwane kryminalne fabuły, w których roi się od mrocznych zbrodni oraz niebezpiecznych (choć niekoniecznie fatalnych) kobiet (przykładnie karanych lub podporządkowywanych mężczyznom, wszak *retro-noir* to, o czym była już mowa, tendencja ideologicznie regresywna). W pierwszym z nich trzej jakże różni od siebie policjanci (jeden jest romantycznym brutalem, drugi ambitnym karierowiczem, trzeci cynicznym na pozór gwiazdorem) próbują rozwikłać zagadkę masakry dokonanej w jednym z nocnych lokali, przy czym każdy z bohaterów wprowadza do fabuły dodatkowe wątki komplikujące akcję. W drugim z kolei sprawa brutalnego morderstwa dokonanego na początkującej aktorce komplikuje relacje trojga przyjaciół: policjantów Bucky'ego i Lee oraz narzeczonej drugiego z nich, Kay.

W obu filmach pojawiają się motywy związane z wykorzystywaniem kobiet; w obu także męscy protagoniści wiążą się z dziewczynami „z przeszłością", które jednak – wbrew swojej aparycji – nie mają nic wspólnego z klasycznymi *femmes fatales*. W *Tajemnicach…* zresztą kobieta fatalna w ogóle się nie pojawia; jest za to obecna w *Czarnej Dalii* w osobie złej do szpiku kości Madeleine Linscott, którą Krystian Zając nazywa „być może jedyną prawdziwą *femme fatale* w kinie *retro-noir*"[3]. Oba filmy są także w jakiejś mierze autotematyczne, przy czym ukazana w nich wizja przemy-

3 Por. K. Zając: *Ideologia i ikonografia w filmach retro-noir*. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*, s. 200.



Fot. 44.
Być może jedyna prawdziwa kobieta fatalna w filmie *retro-noir* – Hilary Swank jako Madeleine Linscott w filmie *Czarna Dalia* Briana De Palmy

słu filmowego (oraz rodzącej się telewizji w *Tajemnicach*…) ogniskuje się na wątkach zasadniczo pozbawionych splendoru, związanych z nieczysto zdobywaną władzą, „brudnym" seksem i aktami przemocy dokonywanymi na słabszych (w *Tajemnicach*… „produkuje się" ekskluzywne prostytutki poprzez nadawanie im wyglądu gwiazd filmowych, takich jak Rita Hayworth czy Veronica Lake; w *Czarnej Dalii* nieznajdujące zatrudnienia aktorki występują w filmach pornograficznych).

Oba filmy są, oczywiście, jak cały nurt *retro-noir* podszyte tęsknotą za minioną formułą kina, dlatego tak istotny jest w nich wątek rekonstrukcji niegdysiejszego stylu, na co zwraca uwagę Zając:

> *Czarna Dalia* jest […] wzbogacona fragmentami starych utworów oraz przebitkami takie imitującymi, a sam twórca często stosuje staroświeckie triki filmowe, takie jak ściemnianie, rozjaśnianie, roletki czy przenikanie kolejnych ujęć. Efekt stylizacji potęgują także zdjęcia autorstwa Vilmosa Zisigmonda, które cechują długie jazdy, operowanie detalem, a przede wszystkim filmowanie spoza prezentowanej przestrzeni, zza brudnych okien, otwartych żaluzji, prześwitujących woali. Kamera podgląda i przypatruje się bohaterom, czasem stawiając ich w pełnym świetle, kiedy indziej pozwalając pozostać w ukryciu. Ci natomiast poruszają się po wystylizowanym w najdrobniejszych szczegółach świecie[4].

Elementami odróżniającymi dzieła Hansona i De Palmy od klasycznych filmów *noir* są między innymi: wysoki budżet, gwiazdorska obsada (w *Tajemnicach*… grają między innymi Kim Basinger, Kevin Spacey, Guy Pearce oraz Russell Crowe; w *Czarnej Dalii* natomiast Hilary Swank, Aaron Eckhart oraz Scarlett Johansson), eksplicytna erotyka (niewolna od homoseksualnych aluzji: w *Tajemnicach*… pojawiają się wątki gejowskie, w *Czarnej Dalii* natomiast lesbijskie), a także… zastosowanie kolorowej taśmy. Kathrina Glitre, odnosząc się do ostatniego ze wspomnianych – rzadko komentowanego przez badaczy – problemu, zwraca uwagę na trudności związane przede wszystkim z operowaniem niskim kluczem oświetlenia w ujęciach realizowanych jako barwne, z jakimi musieli się mierzyć twórcy, którzy już w dobie modernistycznej fazy *neo-noir* podejmowali wysiłek przeniesienia estetyki noiru w obszar kina zdominowanego przez kolorową taśmę[5].

Neo-noir musiał zaadaptować barwę między innymi ze względu na realizm (jakkolwiek go nie rozumieć, choćby w aspektach czysto psychologicznych) wpisany w strukturę czarnego filmu. Optymalną strategią okazało się sięgnięcie po barwy sztuczne raczej niż naturalne – autorka określa je mianem „miejskich" czy „industrialnych" – takie, które w *Taksówkarzu* i *Siedem* konstruują wizje skorumpowanych neonowych miast, w *Podziemnym kręgu* za pomocą fluorescencyjnej zieleni oddają toksyczny charakter metropolii (a szczególnie tej jej części, w której mieszka główny bohater) i które w *Sin City* otwarcie ujawniają swoją digitalną proweniencję[6]. Jak jednak dowodzi badaczka, pomijając dość oryginalne i radykalne rozwiązania, takie jak strategia rozbijania jedności świata przedstawionego poprzez mocne kolorystyczne kontrasty, obrana przez Davida Lyncha w *Zagubionej autostradzie*[7], większość autorów realizujących filmy *neo-noir* preferuje konwencjonalne wykorzystanie barwy:

---

4 Ibidem. Już sam tytuł filmu De Plamy odsyła zresztą do tradycji kina, a konkretnie do filmu *Błękitna Dalia* (*The Blue Dahlia*) George'a Marshalla z 1946 roku.

5 Zob. K. Glitre: *Under the Neon Rainbow: Colour and Neo-Noir*. In: *Neo-noir*. Eds. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck. London 2009, s. 15.

6 Zob. ibidem, s. 23.

7 Zob. ibidem, s. 24–25.

kolor jest kojarzony z niebezpieczeństwem i z Innym jako czymś, czego należy się bać. *Sin City*, na przykład, rezerwuje kolor niemal wyłącznie dla kobiet, złoczyńców i krwi. […] taka „chromofobia" jest typowa dla zachodniej kultury: kolor jest zazwyczaj postrzegany jako niebezpieczny, trywialny albo i taki, i taki […]. *Neo-noir* kontynuuje tę tradycję, kojarząc żywy, jaskrawy i sztuczny kolor z degeneracją, destrukcją i śmiercią[8].

Estetyczna, kulturowa oraz ideologiczna zachowawczość retro-noiru powinna zatem być może stanowić tylko jeden z aspektów dyskusji na temat tego, ile w istocie w nowym filmie czarnym odnaleźć można elementów rzeczywiście innowacyjnych i czy nie jest tak, że lwia część realizacji tego typu charakteryzuje się konserwatyzmem raczej niż postępowością. W świetle tych zagadnień nasuwa się pytanie: czy *neo-noir* jako formacja postmodernistyczna nie jest w pewnym sensie fenomenem w całości (a nie tylko w wariancie *retro-noir*) wpisującym się w nurt retro? Zastanawiając się nad istotą ostatniego z wymienionych zjawisk, Rafał Syska wymienia trzy jego cechy: konserwatyzm, odczucie narastającego kryzysu wartości oraz pesymizm. Wszystkie one sprawiają, że:

Filmy zrealizowane w tej konwencji przywołują przeszłość oswojoną, uporządkowaną, łatwą do zdiagnozowania. Fałszywą do bólu, ale dzięki temu właśnie idealizowaną i przekształconą w mit i enklawę wolną od tak wielkiego natężenia trosk, z jakimi dziś mamy do czynienia. […] Choć retro przynosi ukojenie, to jednak nie leczy. […] Na bolączki współczesnego świata oferuje jedynie podróż w przeszłość, melancholię i rezygnację[9].

Mimo iż nieco wcześniej autor klasyfikuje jako jeden z przejawów retromanii między innymi *Chinatown* Romana Polańskiego[10], trudno oprzeć się wrażeniu, że większość filmów *neo-noir*, nawet tych z okresu modernistycznego, nie przystaje do zacytowanej definicji, chociaż z pewnością można uznać, że zarówno „styl retro", jak i *neo-noir* pojawiają się tam, gdzie do głosu dochodzi jakiś istotny kryzys. Pomijając kontrowersyjną kwestię konserwatyzmu[11], trudno na przykład uznać, by wszystkie nowe filmy czarne prezentowały przeszłość „oswojoną, uporządkowaną i łatwą do zdiagnozowania". Sytuacja zmieni się jednak w pewnej mierze,

8 Zob. ibidem, s. 26.

9 R. Syska: *Reaganomatoretro, czyli czekając na herosa*. „EKRANy" 2012, nr 5, s. 17–18.

10 Zob. ibidem, s. 15.

11 Problem ten stanowi jeden z wyznaczników pozwalających na wyróżnienie w obrębie nowego filmu czarnego tendencji modernistycznych i postmodernistycznych: pierwsze z nich, jak już sygnalizowano, rzeczywiście cechują się konserwatyzmem; drugie – w odczuciu większości badaczy – stanowią mniej lub bardziej radykalne odejście od tradycyjnych kanonów wartości, na co wskazywać może między innymi supremacja postaci kobiety fatalnej.

jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że neo-noirowe retro dotyczyć może nie tyle czasu akcji czy zakwestionowanych, a niegdyś trwałych wartości, co samego kina. Wszak nowe filmy czarne diagnozują nie tylko kryzysy zachodzące w pozafilmowej rzeczywistości, lecz także kryzys samego kina jako medium.

Neo-noir to estetyka kryzysu podniesiona do drugiego stopnia, z założenia obejmująca poziom metadyskursów. Jako taka jest również podszyta swoistym pesymizmem: preferowane przezeń powroty do dawnych dzieł czy konwencji można przecież odczytywać jako wyraz przekonania, że nic nowego w zasadzie powiedzieć już się nie da, można tylko uciekać w sprawdzone formuły, dokonując oczywiście pewnych ich modyfikacji czy rekonfiguracji. W tym kontekście wyjątkowo trafnie zdają się brzmieć w odniesieniu do nowego filmu czarnego kolejne uwagi Syski na temat retromanii: „Retro to […] przede wszystkim przejaw słabości, zastąpienie aktu kreacji wskrzeszaniem zmarłych, to ucieczka od realizmu i racjonalizmu rozwiązań w konwencję i półsenne wspomnienie"[12].

Warto mieć na uwadze, że *noir* pojawia się nie tylko tam, gdzie rzeczywistością zaczynają targać rozliczne kryzysy, lecz także tam, gdzie samo kino, skonfrontowane z nowymi problemami, zostaje zmuszone do przemyślenia i przewartościowania swoich struktur, również tych organizacyjnych. Pojawienie się w latach czterdziestych XX wieku filmu *noir* było wszak powiązane z destabilizacją do tej pory sprawnie działającej machiny klasycznego kina. Wiele elementów stylu *noir*, takich jak niski klucz oświetlenia, obowiązkowa czarno-biała taśma czy ujęcia realizowane nocą, w znacznej mierze stanowiło wynik dążenia do obniżenia kosztów produkcji filmów w czasach wojennego kryzysu[13]. Równocześnie klasyczny film czarny odsłaniał anachronizm Kodeksu Haysa – omijanie niektórych z jego restrykcyjnych przepisów (głównie za sprawą aluzji czy wymownych elips) stało się możliwe dzięki zaistnieniu w czasach wojny nowych oczekiwań odbiorczych. I chociaż film *noir* nie doprowadził bezpośrednio do upadku Kodeksu Produkcyjnego, to z pewnością powinien być rozpatrywany jako jeden z etapów podawania w wątpliwość zasadności jego istnienia[14], stanowiąc równocześnie zapowiedź kresu klasycznego kina[15].

Twórcy klasycznych filmów *noir* wyraźnie (choć nie zawsze świadomie) wskazywali na to, że wykształcony dotąd język filmu potrzebuje modyfikacji, a i struktury produkcji aż proszą się o powiew świeżości. Kolejnym takim momentem w historii kina był przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Kinematografia amerykańska ponownie znalazła się wówczas w stanie kryzysu i ponownie pojawił się w niej *noir*. Po raz kolejny

12 R. Syska: *Reaganomatoretro*…, s. 18.

13 Zob. A. Spicer: *Film Noir*. Harlow 2002, s. 30.

14 Zob. ibidem, s. 37.

15 Zob. R. Syska: *Dekada cienia: amerykańskie kino lat czterdziestych*. W: *Historia kina*. T. 2: *Kino klasyczne*. Red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska. Kraków 2011, s. 477.

kino stanęło przed koniecznością przewartościowania swoich struktur w obliczu przemian zachodzących poza nim. Widzowie – reprezentujący nowe pokolenie – charakteryzowali się lepszym wykształceniem i szerszymi niż dotychczasowi odbiorcy horyzontami poznawczymi[16]. Sprawdzone i satysfakcjonujące do tej pory formuły, coraz częściej przynosząc straty zamiast spodziewanych zysków, zaczęły zamierać; poszczególne gatunki były poddawane coraz bardziej szczegółowej rewizji (*vide*: western w wydaniu Sama Peckinpaha), docierające do Ameryki zza oceanu filmy europejskich nowofalowców dowodziły możliwości wyjścia poza – i tak już osłabione – zasady stylu zerowego, a zawieszenie Kodeksu Haysa otworzyło przed kinem nowe obszary tematyczne i formalne.

Przede wszystkim jednak dotychczasowe formuły kina zaczęły być postrzegane jako archaiczne w sytuacji gwałtownie przeobrażającej się kultury. W dobie kontestacji utrwalające konserwatywny porządek filmy zrealizowane według klasycznych wzorców po prostu wyglądały i brzmiały fałszywie: Ameryka „tracąca swą niewinność", wystawiona na działanie rozmaitych kryzysów, w tym na kryzys zaufania do władz i polityki, dekonstruująca swoje własne założycielskie mity, targana społecznymi niepokojami, potrzebowała innego niż do tej pory języka, by mówić o swoich problemach.

Przekonanie o tym, iż kino znajduje się w stanie kryzysu, wydaje się zresztą wpisane w samą istotę nie tylko modernistycznego, lecz także postmodernistycznego neo-noiru. Wszak jedną z głównych cech ponowoczesności jest diagnozowany przez François Lyotarda kres wielkich narracji, pociągający za sobą – jak się wydaje – kryzys innych, „mniejszych" opowieści. Obserwowane często przez badaczy cechy współczesnych nowych filmów czarnych, zwłaszcza ich autotematyzm oraz (auto)ironia, o gatunkowej hybrydyzacji nie wspominając, są *de facto* podszyte pesymizmem bliskim temu, o którym wspomina Syska w kontekście retromanii: skoro nie da się już stworzyć niczego nowego, można jedynie wskrzeszać martwe lub reanimować umierające konwencje; skoro zaś kino jest w pewien sposób bezsilne i nie może już rościć sobie prawa do posiadania statusu medium mówiącego prawdę o rzeczywistości (czym bowiem jest sama prawda i co to jest rzeczywistość?), to może chociaż będzie potrafiło powiedzieć coś o swojej własnej naturze, o filmie jako takim. Paradoksalnie jednak, owa słabość jest równocześnie siłą najnowszej kinematografii: wszak widowiska w duchu *neo-noir* stanowią nie tylko źródło kolosalnych dochodów, lecz także kolejną ekspansywną formułę, za pomocą której współczesny Hollywood dociera w najodleglejsze zakątki świata.

Neo-noir, jak już wspomniałam, w dużej mierze jest żywiołem remake'ów i rebootów. W jego ramach swoich postmodernistcznych wersji doczekały się nie tylko klasyczne filmy czarne, takie jak *Listonosz zawsze dzwoni dwa*

16 Zob. A. Spicer: *Film Noir*…, s. 134.

razy czy *Przylądek strachu*[17], lecz także serie do tej pory z fenomenem *noir* raczej nie kojarzone, takie jak opowieści o Jamesie Bondzie[18]. Owo uwikłanie w tak typową dla najnowszego kina manię remake'owania już na samym wstępie obarcza postmodernistyczny *neo-noir* istotnymi ambiwalencjami. Aktualne bowiem stają się wobec niego pytania o sensowność i celowość „odgrzewania" doskonale znanych historii. Opinie na ten temat są, oczywiście, różne, tak samo zresztą jak różni się odbiór obecnej hollywoodzkiej tendencji do tworzenia remake'ów, rozpatrywanych zarówno jako objaw kryzysu, choroby współczesnego kina, zjadającego (i tak już mocno nadgryziony) własny ogon, jak i jako w zasadzie zdrowa praktyka przywracająca zbiorowej pamięci być może zapomniane już historie[19], a więc *de facto* jako sposób na wybrnięcie z kryzysu.

Foster Hirsch twierdzi, że współcześni twórcy, decydujący się na realizację remake'ów klasycznych filmów *noir*, muszą sprostać szeregowi trudności, odpowiedzieć sobie na kilka istotnych pytań dotyczących w dużej mierze tego, w jaki sposób znaleźć nowoczesny ekwiwalent dla stylu, w którym zostały opowiedziane oryginalne historie[20]. Chociaż najnowsze kino zna próby niemal dosłownego adaptowania, wręcz imitowania poetyki klasycznego filmu czarnego (*Dobry Niemiec* byłby tu jednym z głównych przykładów, nieznanych jednak autorowi w trakcie powstawania książki), Hirscha interesują raczej te przypadki, w których napięcia między współczesną tendencją do ekscesu i powagą klasycznego stylu tworzą płaszczyznę, na której nowy film czarny – mimo swojego zakorzenienia w postmodernizmie – może aspirować do oryginalności[21]. Zajmują go przy tym także przypadki remake'ów, które w ich dążeniu do innowacyjności uznaje za nieudane lub odległe od literackich oryginałów – autor nie szczędzi słów krytyki odtwórczyniom roli Cory zarówno w filmie *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* Taya Garnetta z 1946 roku (Lana Turner), jak i w jego remake'u w reżyserii Boba Rafelsona (Jessica Lang)[22]. Generalna ocena wystawiona przez badacza neo-noirowym remake'om

17 *Remake* filmu J. Lee Thompsona z 1962 roku nakręcił Martin Scorsese w roku 1991.

18 Na kilka przypadków neo-noirowych remake'ów filmów niezrealizowanych w estetyce *noir* zwraca uwagę Douglas Keesey. Poświęcony remake'om rozdział jego książki nie jest jednak w żadnej mierze usystematyzowany – obok sztandarowych przykładów neo-noirowego remake'owania (*Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*) znalazły się w nim także sequele (*Nagi instynkt 2/Basic Instint 2* Michaela Catona-Jonesa, 2006) oraz nowe wersje filmów nieco luźniej związanych z nowym kinem czarnym (np. *Vanilla Sky* Camerona Crowe'a z 2001 roku, oparty na *Otwórz oczy/Abre los ojos* Alejandro Amenábara z 1997 roku). Zob. D. Keesey: *Neo-noir. Contemporary Film Noir from „Chinatown" to „The Dark Knight"*. Harpenden 2010, s. 155–193.

19 Zob. K. Klimek: *Powtórki z rozrywki, czyli hollywoodzka retromania*. „EKRANy" 2012, nr 5, s. 4–10.

20 Zob. F. Hirsch: *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-noir*. New York 1999, s. 24.

21 Zob. ibidem.

22 Zob. ibidem, s. 56–60.

klasycznych filmów czarnych nie jest zbyt wysoka: Hirsch uznaje je za twory niesamodzielne, na ogół przegrywające ze swoimi klasycznymi odpowiednikami i niewnoszące istotnej wartości jako kontynuacje tropów noiru we współczesnym kinie[23]. W tym kontekście nasuwa się wątpliwość, czy kryterium oryginalności rzeczywiście powinno stanowić punkt odniesienia w ocenie postmodernistycznych nowych filmów czarnych. Jeśli przyjąć w tym miejscu, że teza, jakoby *neo-noir* był estetyką czasów



Il. 2. Transpozycja neo-noirowej estetyki w komiksowe medium – kadr z komiksu Franka Millera *Sin City: Do piekła i z powrotem*

23 Zob. ibidem, s. 65.

kryzysu, jest słuszna, i że jeden z owych kryzysów polega na impasie samego kina jako medium, to oryginalność (bądź jej brak) wyda się niewiele znaczącym problemem, ustępującym miejsca innym zagadnieniom.

Jako dzieła przynależne do postmodernizmu, nowe filmy czarne powielają oczywiście większość cech tego nurtu: charakteryzują się hybrydycznością, ironią, fetyszyzowaniem powierzchni, posiłkują się logiką *simulacrum*, przede wszystkim zaś zanurzone są w intertekstualnym żywiole współczesnej popkultury. *Neo-noir* to zatem przestrzeń nie tylko remake'ów, rebootów czy kolejnych adaptacji już raz przeniesionych na ekran tekstów kultury, lecz także cytatów, aluzji i innych, często wielopiętrowych nawiązań. Niejednokrotnie odwołania te zdają się zapętlać, niejako osiągając wymiar samozwrotności. Przykładem takiej sytuacji jest fenomen *Sin City*: wszak powieści graficzne Franka Millera, nawiązując fabularnie do literatury z nurtu *hard-boiled fiction*, były równocześnie zanurzone w poetyce filmu czarnego. Ich ekranizacja dokonana przez Roberta Rodrigueza charakteryzuje się z kolei daleko posuniętą wiernością względem estetyki komiksu: w aspekcie wizualnym to właśnie powieści graficzne stanowią wzór dla twórców filmu; ewentualne nawiązania do kina *noir* są tu zapośredniczone w materii dzieł Millera.

Il. 3. Komiksowa adaptacja neo-noirowego filmu – komiks *Nowożeńcy* Thomasa Otta, Taba Murphy'ego i Thomasa Jane'a



Przykładem odwrotnej strategii mogłaby być historia powstania komiksu *Nowożeńcy* Thomasa Otta, Taba Murphy'ego i Thomasa Jane'a[24], będącego adaptacją niezależnego thrillera *Mroczna kraina* (*Dark Country*, 2009, reż. Thomas Jane). Film, opowiadający o parze bohaterów podróżujących nocą przez pustynię gdzieś w Nevadzie, utrzymany jest w poetyce sennego koszmaru, w którym niekończące się drogi okazują się prowadzić gdzie indziej, niż powinny, tworząc przestrzeń labiryntu, a przypadkowe spotkanie z pozbawionym twarzy uczestnikiem wypadku inicjuje sekwencję wydarzeń prowadzących do tragicznego (choć na swój sposób otwartego) finału. Pod względem estetycznym film nawiązuje do języka komiksu, a jego twórcy nie ukrywali, że podczas jego realizacji inspirowali się pracami Thomasa Otta – szwajcarskiego rysownika o charakterystycznym stylu, nawiązującym do tradycji noiru. Co szczególne, dokonując komiksowej adaptacji filmu, Ott i współpracujący z nim scenarzysta, Tab Murphy, uczynili z historii pechowych nowożeńców opowieść jeszcze bardziej mroczną. Inaczej niż w filmie, wszechogarniającego mroku nie rozjaśnia tu ani jeden kadr ukazujący bohaterów w świetle dnia czy w kolorze. Twórcy komiksu zrezygnowali także z użycia słowa – o ile w *Mrocznej krainie* widz obserwuje stopniowy rozpad więzi między małżonkami, narastające z każdą chwilą urazy i nieporozumienia, o tyle relacje głównych postaci w komiksie pozostają znacznie bardziej enigmatyczne.

W formie i treści dzieł zrealizowanych w estetyce *neo-noir*, jak dowodzą badacze, pobrzmiewają kategorie właściwe myśli ponowoczesnej; przykładu dostarcza Steven M. Sanders, wykazując, iż w serialu *Policjanci z Miami* (1984–1989) odnaleźć można zreinterpretowane w ponowczesnym duchu wątpliwości dotyczące sensu istnienia, trwałej tożsamości oraz możliwości poznania rzeczywistości[25]. Co istotne, niemal dwadzieścia lat po zakończeniu oryginalnej telewizyjnej serii jeden z jej producentów, Michael Mann, nakręcił jego kinową wersję. Film *Miami Vice* (2006), rozgrywający się w realiach współczesnej metropolii, nie wydaje się wnosić istotnych innowacji czy to do charakterystyki postaci, czy to do tematyki podejmowanej przez serial. Ci pierwsi – detektywi Sonny Crockett i Ricardo Tubbs – tak samo jak ich odpowiedniki z lat osiemdziesiątych, są „wyalienowanymi bohaterami we wrogim uniwersum zmiennych tożsamości, Philipami Marlowe'ami"[26] swoich czasów, niejednoznacznymi postaciami zanurzonymi w skorumpowanym świecie, nie do końca pewnymi swojej tożsamości, świadomymi, że wiele łączy ich z przestępcami, których ścigają; ta druga oscyluje wokół zagadnień zbrodni i kary. Po raz kolejny jednak wypada powtórzyć, że nie o oryginalność w postmoder-

24 Zob. Th. Ott, T. Murphy, Th. Jane: *Nowożeńcy*. Warszawa 2013.

25 Zob. S.M. Sanders: *Sunshine Noir. Postmodernism and „Miami Vice"*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. M.T. Conard. Lexington 2007, s. 198.

26 J.G. Butler: *„Miami Vice": The Legacy of Film Noir*. In: *Film Noir Reader*. Eds. A. Silver, J. Ursini. New York 1996, s. 303.

nistycznym neo-noirze chodzi. Wyraźnie podkreśla to Andrew Spicer w swojej analizie tego fenomenu, pisząc, że nowe kino czarne porzuca nie tylko romantyczną ideę oryginalności jako podstawowego kryterium artyzmu, lecz także modernistyczną ideę ewoluującego, dopasowującego się do społeczno-kulturowych zmian stylu[27]. Równocześnie autor nie zgadza się na deprecjonowanie neo-noiru i uznanie go za rodzaj gry powierzchnią, ponieważ – jak twierdzi – „Mrok postmodernistycznych filmów *noir* nie jest po prostu pożyczonym stylem, ale kontynuacją eksploracji podszewki amerykańskiego snu"[28].

Powtarzalność nie jest – a przynajmniej nie musi być – wadą tego kina, bowiem jej źródłem może być zarówno nostalgia za dawnym kinem, jak i przekonanie, że problemy, którym stawialiśmy czoła kilkadziesiąt lat temu, wcale nie zostały rozwiązane, lecz jeszcze się pogłębiły. Przede wszystkim jednak często napędza ona refleksję o samym kinie, jego konwencjach i motywach.



Fot. 45. „Czy patrzysz uważnie?" – *neo-noir* jako kino z gruntu autotematyczne. Kadr z filmu *Prestiż* Christophera Nolana

Autotematyzm przejawia się w nowym kinie czarnym na wielu poziomach: znajdziemy tu zarówno motyw filmu w filmie (jak w *Czarnej magii*), jak i ukrytą refleksję na temat maszyn widzenia i słyszenia (niczym we wspomnianej *Rozmowie* czy w nawiązującym do estetyki *neo-noir* filmie

27 Zob. A. Spicer: *Film Noir*…, s. 150.
28 Zob. ibidem, s. 149.

Koniec przemocy/*The End of Violence* Wima Wendersa z 1997 roku). Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że bardzo często bohaterami tych dzieł są pisarze (Catherine Tramell z *Nagiego instynktu*, Walter Finch z *Bezsenności*, Bendrix z *Końca romansu*, Jack Manfred z *Krupiera*/*Croupier* Mike'a Hodgesa z 1998 roku) czy filmowcy (Orson Welles w *Czarnej magii*, większość głównych postaci w *Mulholland Drive*); wykonywane przez nich zawody nasuwają myśl o przeróżnych strategiach budowania opowieści. Twórcy tego kina wyspecjalizowali się w technikach podkreślających, że przedstawiane przez nich historie są konstruktami; w związku z tym często wprowadzają do swoich dzieł efekt dystansu względem ekranowego świata, budują historie w sposób nieciągły, akcentując wszelkie momenty fabularnych i narracyjnych pęknięć, ujawniają swój warsztat (na przykład poprzez zwrócenie uwagi na formalne środki, jakimi się posługują), a nawet posiłkują się chwytami pokroju zwracania się wprost do kamery.

Symptomatycznym przykładem wydają się tu – wielokrotnie już przywoływane – dzieła Christophera Nolana, zwłaszcza *Prestiż* oraz *Incepcja*. Jedna z możliwych interpretacji pierwszego z nich skłania do postawienia znaku równości między zaprezentowaną w dziele sztuką iluzji a sztuką reżyserską. Już pierwsze zdanie padające w filmie, pytanie: „Czy przyglądacie się uważnie?" zdaje się zawierać istotną dwuznaczność, z jednej strony odnosząc się do zabiegów prestidigitatora, za pomocą znanych sobie technik zwodzącego publiczność, z drugiej – uruchamiając refleksję na temat samego filmu, w którym podobnym celom służy na przykład montaż. Inicjalne pytanie skłania widza do próby wyczytania z poszczególnych kadrów i ujęć filmu ukrytych w nich wskazówek mogących pomóc w rozwiązaniu zagadek piętrzących się wraz z rozwojem akcji, równocześnie jednak na wyższym poziomie stanowi zaproszenie do przyjrzenia się sztuczkom, za pomocą których Nolan odracza rozwiązanie tychże zagadek aż do samego finału. Drugi ze wspomnianych filmów jest z kolei – jak wielokrotnie zauważano – ukrytym traktatem na temat koncepcji kina jako snu. W nawiązującej do podgatunku *heist movie* opowieści, w której grupa bohaterów konstruuje piętrową przestrzeń snu po to, by zaszczepić w umyśle dziedzica wielkiej fortuny niebezpieczną dla jego konsorcjum myśl, stanowi równocześnie wypowiedź na temat samego procesu produkcji dzieła, albowiem:

> Cobb to reżyser – ustawia aktorów, decyduje o charakterze scenografii, rozpisuje role; Arthur (Joseph Gordon-Levitt) to producent, odpowiedzialny za zorganizowanie sprzętu, ludzi i studia; Ariadne (Ellen Page) to scenarzystka – tworzy świat, w którym będzie się toczyła akcja; Eames (Tom Hardy) to aktor; chemik Yusuf (Dileep Rao) – przedstawiciel obsługi technicznej; Saito (Ken Watanabe) reprezentuje studio filmowe, które daje pieniądze na produkcję, a najważniejszy z nich – Fischer (Cillian Murphy) – to widz, ulegający wizjom roztaczanym na ekranie przez

reżysera, na koniec poddający się incepcji. Autoanalityczni bohaterowie to jednak tylko początek. *Incepcja* nie tylko opowiada o snach, ale sama w sobie jest snem[29].

Trudno przy tym nie zauważyć, że w zasadzie całe nowe kino czarne jest podszyte autotematyzmem – wszak jego twórcy, świadomie nawiązując do estetyki klasycznego *noir*, muszą poddać refleksji jej konstytutywne elementy. W tym ujęciu autorefleksyjne w duchu stają się także wszelkie podejmowane przez nich operacje o charakterze demaskatorskim czy dekonstrukcyjnym. Potencjalne odpowiedzi na pytanie, czy w ten sposób przezwyciężają kryzys kina, czy też – wręcz przeciwnie – jeszcze go pogłębiają, utwierdzając w widzach przekonanie, że nic nowego powiedzieć już się nie da, mogą się jednak oczywiście diametralnie od siebie różnić.

Kryzys filmowego autorstwa

Opisując funkcjonowanie postmodernistycznego filmu *neo-noir*, Andrew Spicer porusza między innymi problem autorów specjalizujących się w tej formule kina[30]. Refleksje badacza bazują na przekonaniu, że postmodernizm dokonał istotnych przeobrażeń nie tylko w zakresie filmowych gatunków, lecz także pojęcia autora. Jak piszą Mirosław Przylipiak i Jerzy Szyłak: „Kwestia autorstwa rozmywa się w sieci komputerowych interfejsów, teksty autorskie zamieniają się we współczesne, audiowizualne apokryfy"[31].

Przyjęło się uważać, że pewną cezurę w rozwoju teorii autora filmowego wyznaczyły dwa eseje z kinem w zasadzie niezwiązane: *Śmierć Autora* Rolanda Barthes'a oraz *Kim jest Autor?* Michela Foucaulta. Pierwszy z nich, „z jego przeniesieniem akcentu na drugą stronę procesu nadawczego – na odbiorcę, może być potraktowany jako reprezentatywny dla poststrukturalistycznego okresu badań nad literaturą i filmem"[32]. Z kolei podejście Foucaulta „podkreśla ważność autora w naszej kulturze. Chociaż poststrukturalizm eliminuje dotychczasowego autora, to jednak miejsce po nim nie zostaje puste. […] Parafrazując Barthes'a: śmierć jednego autora tworzy miejsce dla następnego, wprowadza na jego miejsce teoretycznie wyrafinowanego autora i kreuje nowy panteon na podstawie tylko zmodyfikowanych zasad"[33].

---

29 B. Kłoda-Staniecko: *„Incepcja", czyli filmowy sen o kinie*. „artPAPIER" 2010, nr 18. http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=114&artykul=2589. Data dostępu: 14.09.2013.

30 Zob. A. Spicer: *Film noir*…, s. 170–174.

31 M. Przylipiak, J. Szyłak: *Kino najnowsze*…, s. 15.

32 Zob. M. Haltof: *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*. Kraków 2001, s. 27.

33 Ibidem, s. 28.

Istotne wydaje się przede wszystkim to, że prace dwóch wspomnianych badaczy, jak słusznie zauważa Marek Haltof, wywarły negatywny wpływ na teorię autora filmowego, przyczyniając się do tego, że „lata osiemdziesiąte nie owocują w teoretyczne dyskusje na temat autorstwa filmowego. Łamy poważnych czasopism filmowych wypełnione są jednak artykułami o nowo »kanonizowanych« autorach reżyserach"[34]. Wszak dekady następujące zaraz po ogłoszeniu przez Barthes'a i Foucaulta ich esejów stanowią w historii kina okres rozwoju autorskich poetyk. Koncepcje filmowego autorstwa nie stanowią już wówczas domeny francuskich nowofalowców, lecz są z powodzeniem wcielane w życie między innymi przez twórców nowego kina niemieckiego (Wim Wenders, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder), czeskiej szkoły filmowej (Miloš Forman, Jiři Menzel, Věra Chytilová) czy radzieckiego kina odwilżowego (Andriej Tarkowski, Nikita Michałkow). Nawet kino amerykańskie, którego scentralizowane struktury produkcyjne sprawiają, iż badacze nieustannie będą się zmagać z zastosowaniem w odniesieniu do niego kategorii filmowego autorstwa w jej formie opracowanej w Europie[35], w latach siedemdziesiątych doczekują się autora *par excellence*: Woody'ego Allena. Sytuacja to w istocie paradoksalna: w chwili, gdy teoretycy mówią o tym, że autora *de facto* już nie ma albo istnieje jakoś inaczej, nie realnie, lecz jako funkcja swoich tekstów, repertuary kin zapełniają się dziełami uważanymi powszechnie za na wskroś autorskie. Rzecz w tym, że w większości przypadków są to już dzieła autorów w pewien sposób innych, odmienionych, naznaczonych kryzysem nie tyle instancji kina autorskiego, ile kryzysem idei autorstwa trwającym w tym czasie w zachodniej kulturze.

Spicer nawiązuje do tez Timothy'ego Corrigana, według którego można obecnie mówić o tak zwanych postautorach (swoistym wzorem jest tu Werner Herzog), adaptujących na własne potrzeby koncepcję filmowego autorstwa (wywiedzioną z ducha francuskiej Nowej Fali), czyniących z niej wygodną etykietkę, coś w rodzaju wizytówki, a zarazem efektywną strategię marketingową[36]. Tezy Corrigana podsumowuje Marek Haltof, twierdząc, że obecnie:

> Odbiór dzieła określa „image" wypracowany telewizyjnymi pojawieniami się autora, reklamami jego filmów, artykułami dotyczącymi prywatnego życia autora, przemyślaną promocją samego siebie. [...] Współczesny autor filmowy staje się zarówno krytyczną, jak i komercyjną strategią. [...] każdy autor wykorzystujący te same strategie marketingowe co Herzog, przenosi autorstwo na inny poziom, a nawet, być może w sposób niezamierzony, niemalże parodiuje samą istotę autorstwa.

34 Ibidem, s. 28–29.

35 Bogaty materiał do rozważań na ten temat oferują redaktorzy zbioru *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Ed. B.K. Grant. Hoboken 2008.

36 Zob. T. Corrigan: *Producing Herzog: From a Body of Images*. In : *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. Ed. T. Corrigan. London–New York 1986, s. 6.

> [...] osiągnięcie statusu reżysera-autora ułatwia skuteczny marketing; autor staje się gwiazdą swoich filmów, jego filmy zaś „firmowymi produktami", za których jakość podpis autora stanowi poręczenie[37].

Z podobnych założeń wychodzi Spicer, mówiąc o „postmodernistycznym autorze kina *noir*", zaznaczając przy tym, że na ogólne przeobrażenia filmowego autorstwa obserwowane w najnowszej kinematografii wpływ miała także ekspansja kina niezależnego, a ściślej rzecz biorąc: jego intensywne interakcje z tak zwanym kinem głównego nurtu[38].

Obecnie wielu uznanych autorów sięga po estetykę *neo-noir*. Utrzymane są w niej zarówno wybrane dzieła Pedro Almodóvara (*Złe wychowanie*/*La Mala Educación*, 2004; *Skóra, w której żyję*/*La Piel que habito*, 2011), Wima Wendersa (*Koniec przemocy*), a nawet Woody'ego Allena (*Klątwa skorpiona*/*The Curse of the Jade Scorpion*, 2001), jak i filmy azjatyckich mistrzów: Anga Lee (*Ostrożnie, pożądanie*/*Se, jie*, 2007) czy Takeshiego Kitano (*Brother*). Kluczowym, według Spicera, przykładem postmodernistycznego filmowego autorstwa zorientowanego na nowe kino czarne jest twórczość Quentina Tarantino. Badacz wspomina także o braciach Coen oraz Davidzie Lynchu[39]. Z dzisiejszej perspektywy wskazania te nie wydają się aż tak oczywiste[40]. O ile bowiem wczesną twórczość Tarantino, *Wściekłe psy* (*Reservoir Dogs*, 1992) czy *Pulp Fiction*, można uznać za dzieła zrealizowane w kluczu neo-noiru, o tyle jego najnowsze dokonania – seria *Kill Bill* (2003, 2004), *Bękarty wojny* (*Inglorious Basterds*, 2009), a zwłaszcza *Django* (*Django Unchained*, 2012) – wymykają się tego typu klasyfikacji. Podobnie rzecz ma się z braćmi Coen: trudno porównywać zrealizowany w konwencji *white noir* film *Fargo* z westernem *Prawdziwe męstwo* (*True Grit*, 2010). Wszyscy wymienieni przez Spicera reżyserzy z pewnością są postautorami, operującymi w obszarze filmowego postmodernizmu. Szukając jednak twórców w znacznie bardziej konsekwentny sposób realizujących wzorce neo-noiru, wskazałabym na trzech innych reżyserów: Davida Finchera, Michaela Manna oraz Christophera Nolana.

Przywołanie akurat tych nazwisk jest dodatkowo motywowane faktem, iż każdy z wymienionych reżyserów realizuje nieco inny wariant związków z nowym kinem czarnym. Kameralne kryminalne kino Michaela Manna zdaje się przywoływać tradycje modernistycznego neo-noiru, z charakterystycznym dla niego hołdem dla dawnych gatunków i konwencji, podczas gdy filmy Davida Finchera przynoszą niemal książkową, definicyjną reali-

37 M. Haltof: *Autor i kino artystyczne*..., s. 36–39.

38 Zob. A. Spicer: *Film Noir*..., s. 170.

39 Zob. ibidem, s. 170.

40 Douglas Keesey, oprócz twórców wymienionych przez Spicera, klasyfikuje jako „neo-noirowych autorów" reżyserów takich jak: Briana De Palma, William Friedkin, Mike Hodges, Michael Mann, Christopher Nolan oraz Steven Soderbergh. Zob. D. Keesey: *Neo-noir*..., s. 51–115.

zację neo-noiru postmodernistycznego. W ten ostatni wpisuje się także twórczość Christophera Nolana, którego dzieła (zwłaszcza po 2002 roku) są przykładami wcielania w życie cech, o których wspomina Spicer: gatunkowej hybrydyzacji oraz spektakularności. Nolan jest przy tym jedynym w tym gronie twórcą, któremu – przynajmniej do tej pory – nie zdarzyło się zrealizować filmu niewpisującego się w estetykę *neo-noir*[41]; w duchu odmiennym od nowego kina czarnego Michael Mann zrealizował wszak *Ostatniego Mohikanina* (*The Last of the Mohicans*, 1992) oraz *Aliego* (2001), a David Fincher *Ciekawy przypadek Benjamina Buttona* (*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008) oraz *The Social Network* (2010).

Fot. 46.
Po dwóch stronach barykady, lecz podobni do siebie: Al Pacino i Robert De Niro w filmie *Gorączka* Michaela Manna



U wszystkich wymienionych twórców odnajdziemy podobne tematy, takie jak zbrodnia, wielkie miasto o labiryntowych strukturach, niejednoznaczne relacje między przestępcami i tymi, którzy ich ścigają, alienacja głównych bohaterów itd. Nawet jeśli są one inaczej artykułowane i akcentowane, z pewnością świadczą one o wspólnych ideowych źródłach dzieł autorów. Wszyscy z wymienionych reżyserów są w obszarze swojej działalności w pewnej mierze dekonstrukcjonistami – szczególnie wyraziste jest to w przypadku Davida Finchera, który – zdaniem Agnieszki Kamrowskiej – w swoich dziełach dekonstruuje przede wszystkim powszech-

41 Książka powstała przed premierą filmu *Interstellar* (2014).

nie zinternalizowany wizerunek Ameryki, ale także i samego kina jako medium[42]. Autotematyzm i intertekstualność przenikające filmy takie jak *Siedem* czy *Gra* (*The Game*, 1997), według autorki, mają służyć ujawnianiu tajemnic filmowego widowiska, podobnie jak liczne przekroczenia zasady przezroczystości formalnej w filmie *Podziemny krąg*[43].

Michael Mann również dekonstruuje rozmaite wizje Ameryki, koncentrując się na jej tradycyjnych wartościach, takich jak rodzina (nieustannie w stanie kryzysu) czy praca (obie wartości pozostają zresztą w ciągłym konflikcie, co doskonale widać w filmach takich jak *Złodziej*/*Thief* z 1981 roku, *Gorączka*/*Heat* z 1995 roku czy *Łowca*)[44]. Nolan wreszcie, jako twórca trylogii o Mrocznym Rycerzu z Gotham City, uznawany jest często za reżysera, który „nie tylko nie uczynił z niego [tj. Batmana – przyp. M.K.P.] superbohatera, ale wręcz zaprzeczył jego heroizmowi"[45], odsłaniając przy okazji co nieco z mechanizmów, tradycji i znaczenia (super) bohaterskich mitów we współczesnej Ameryce.

Fot. 47. W stronę horroru psychologicznego – Michael Douglas w filmie *Gra* Davida Finchera



42 Zob. A. Kamrowska: *David Fincher – poetyka mroku*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego*. T. 3: *Współczesność*. Red. Ł.A. Plesnar, R. Syska. Kraków 2010, s. 499.

43 Zob. ibidem, s. 501.

44 Zob. A. Piskorz: *Michael Mann – antropolog doświadczenia*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego*. T. 3: *Współczesność*…, s. 200.

45 Zob. H. Kubit: *Christopher Nolan – mroczny iluzjonista*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego*. T. 3: *Współczesność*…, s. 554.

Każdy ze wspomnianych twórców na płaszczyźnie gatunkowej wykazuje skłonności do poetyki thrillera, będącego koronnym gatunkiem postmodernistycznego kina czarnego. O ile przy tym dreszczowce Michaela Manna, takie jak *Łowca*, *Gorączka* czy *Zakładnik* (*Collateral*, 2004) są w zasadzie bez wyjątku thrillerami sensacyjnymi, o tyle Nolan w filmach *Memento* czy *Bezsenność* zwraca się ku thrillerowi psychologicznemu, a Fincher w dziełach *Gra*, *Zodiak* (*Zodiac*, 2007) czy (zwłaszcza) *Siedem* zmierza wręcz ku horrorowi psychologicznemu (Agnieszka Kamrowska posługuje się w odniesieniu do tego kina określeniem *thrilleresque*[46]), eksplorując najmroczniejsze zakamarki psychiki swoich bohaterów.

Kolejnym elementem, który wydaje się łączyć wspomnianych twórców, zarazem plasując ich dokonania w pobliżu istoty estetyki *neo-noir*, jest swoiście pojęty realizm – ów, jak twierdzi Jason Holt, najbardziej niedoceniany element noiru[47]. Badacze zajmujący się twórczością Michaela Manna często akcentują realistyczny wymiar jego filmów:

> Napad na bank sprawia wrażenie paradokumentalnej relacji, uliczna strzelanina ogłusza seriami z broni maszynowej i oszałamia poczuciem chaosu, negocjacje agentów FBI z gangsterami przypominają biznesowe spotkanie przedstawicieli firm handlowych, a ekranowi więźniowie posługują się prawdziwą grypserą[48].

Dla Jasona Holta, którego definicja realizmu jest dość szeroka (autor dopatruje się go w filmach takich jak *Blue Velvet* i *Zagubiona autostrada* Lyncha, *Wściekłe psy* oraz *Pulp Fiction* Tarantino), bardziej istotny jest jednak psychologiczny wymiar nowych filmów czarnych, którego wyraz stanowi, zdaniem autora, niejednoznaczna postać Willa Grahama w *Łowcy* oraz kończący ów film pozorny happy end[49]. To właśnie realizm psychologiczny wydaje się jednym z najważniejszych elementów dzieł Christophera Nolana. W odniesieniu do tego twórcy mówi się czasem zresztą o obsesji realizmu, wyrażającej się na wielu poziomach: od etapu realizacji dzieła (niechęć do sztucznych planów czy komputerowych efektów, działanie w zgodzie ze wspomnianą przez operatora Wally'ego Pfistera zasadą:

---

46 Zob. A. Kamrowska: *David Fincher*…, s. 506.

47 Zob. J. Holt: *A Darker Shade. Realism in Neo-noir*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. M.T. Conard. Lexington 2007, s. 24.

48 A. Piskorz: *Michael Mann*…, s. 185.

49 Zob. J. Holt: *A Darker Shade*…, s. 30. Na marginesie warto dodać, że zakończenie *Łowcy* (a w jeszcze mniejszym stopniu *Czerwonego smoka*) nie jest nawet w połowie tak pesymistyczne, jak finał powieści Thomasa Harrisa, w którym Graham co prawda uchodzi z życiem, ale jego twarz zostaje zmasakrowana, a wszystko wskazuje na to, że jego żona – nie mogąc znieść ciężaru życia u jego boku – wkrótce od niego odejdzie (że tak się stało, dowiadujemy się ze wzmianek zawartych w *Milczeniu owiec*, gdzie opisuje się Grahama jako byłą legendę FBI, człowieka całkowicie zniszczonego, o twarzy „jak obraz Picassa", zapijającego się na śmierć gdzieś na Florydzie).



Fot. 48. „Zróbmy to naprawdę" – kadr ze słynnej sceny z przewracaną ciężarówką z filmu *Mroczny Rycerz* Christophera Nolana

„Zróbmy to naprawdę"[50]), aż po jego promocję. Z pewnością jest to twórca przywiązujący szczególną wagę do skrupulatnego budowania złożonych relacji między niejednoznacznymi, niepewnymi siebie, własnego statusu i tożsamości postaciami.

Realizm Finchera zdaje się tymczasem stanowić pewną strategię oddziaływania na widza:

> Celem jego kina jest wywołanie w widzach uczucia niepokoju czy lęku. Dzieje kina grozy nauczyły reżyserów, że widzowie najbardziej boją się tego, czego nie widzą. Fincher stosuje się do tej zasady, umieszczając w swoich filmach wiele mrocznych

50 Zob. H. Kubit: *Christopher Nolan*…, s. 337.

akcentów, miejsc nieoświetlonych, w których może czaić się coś przerażającego. […] Każdy z filmów tego reżysera bazuje na ściśle określonej strategii zdjęciowej, balansującej pomiędzy stylizacją a dokumentalizmem […]. Taktyka Finchera polega na zdystansowaniu i bezstronności, przy jednoczesnym podkreślaniu „zgniłej" i mrocznej estetyki filmowych kadrów[51].

Sformułowanie to – aktualne nie tylko w kontekście filmów takich jak *Siedem*, lecz także nowszych osiągnięć reżysera, na przykład *Zodiaka* lub *Dziewczyny z tatuażem* (*The Girl with the Dragon Tatoo*, 2011) – jest ciekawe zwłaszcza w odniesieniu do tezy Jasona Holta, jakoby realizm był na ogół niedocenianym elementem noiru ze względu na napięcia występujące między nim a właściwą filmom czarnym stylizacją rodem z sennego koszmaru[52]. Jeśli takie napięcia rzeczywiście istnieją, to Fincher zdaje się je w swoich filmach osłabiać czy też może raczej: wykorzystywać je w taki sposób, by realizm i stylizacja nawzajem się napędzały i to może w stopniu większym niż podobny efekt zdolni są osiągnąć Michael Mann i Christopher Nolan.

Nie o to jednak chodzi, by bez końca porównywać z wielu względów odmienne od siebie filmowe światy Finchera, Manna i Nolana, lecz o to, by poddać refleksji zasadność odnoszenia do nich kategorii neo-noirowego autora. W zasadzie do wszystkich wymienionych tu reżyserów dałoby się odnieść uwagi Agnieszki Kamrowskiej poczynione względem pierwszego z nich:

Komercyjna proweniencja Finchera jako filmowca zdaje się przeczyć jego autorskim aspiracjom, jednak dzięki niej reżyser nie tylko wypracował mroczną stylistykę wizualną, która jest jednym z jego znaków rozpoznawczych, ale przede wszystkim dogłębnie poznał reguły rządzące światem kultury popularnej[53].

Nie jest tajemnicą, że na kształcie kinowej twórczości Michaela Manna w dużej mierze zaważyły doświadczenia, jakie reżyser wyniósł z pracy w telewizji. Fincher swój warsztat wykuwał, pracując nad reklamami i wideoklipami, z kolei Christopher Nolan do głównego nurtu zawędrował z obszaru kina niezależnego. Żaden z nich nie wyrósł w Hollywood – wszyscy przedostali się do niego z innych rejonów, co jest scenariuszem często powielanym w nowym kinie czarnym: Spicer ma rację, pisząc, że nie istniałoby ono w takiej formie, w jakiej je znamy, gdyby nie romans współczesnego Hollywoodu między innymi z kinem niezależnym. Zauważone przez Kamrowską u Finchera napięcie między „komercyjną proweniencją"

51 A. Kamrowska: *David Fincher*…, s. 519.

52 Zob. J. Holt: *A Darker Shade*…, s. 25. Na marginesie warto dodać, że taka stylizacja jest, zdaniem autora, także uwikłana w służbę realizmowi, zwłaszcza psychologicznemu.

53 A. Kamrowska: *David Fincher*…, s. 498.

a „autorskością" jest przy tym charakterystyczną cechą wielu twórców funkcjonujących obecnie w kinie, w którym zacierają się niegdyś – wydawałoby się – dość mocno zarysowane granice między kinem autorów i kinem gatunków czy między kinem komercyjnym a kinem artystycznym. Stopień wychylenia ku wspomnianym biegunom może się oczywiście znacząco różnić w zależności od twórcy, a także optyki przyjętej przez badającego jego dokonania krytyka. Jerzy Szyłak na przykład, dostrzegając zasygnalizowane przez Agnieszkę Kamrowską problemy komercyjności filmów Davida Finchera, ocenia je w inny sposób, pisząc: „Filmy Finchera to »kalkulowane *fun* przemysłu kulturowego« niemal od początku do końca. Jego filmy zdają się wyrastać z założenia, że w kinie nie ma już możliwości ucieczki przed służbą rozrywce"[54].

Jeżeli zatem stosowanie kategorii „neo-noirowy autor" ma jakiś sens, to chyba tylko w ramach dookreślenia pewnej podgrupy współczesnych postautorów. Nolan, Fincher, w mniejszym stopniu Mann, funkcjonują wszak obecnie na podobnych zasadach jak inni reżyserzy-supergwiazdy, twórcy sprawnie konstruujący swoje wizerunki po to, by wykorzystać je w przemyślanej strategii promującej filmy i pewne sposoby ich odbioru. Sformułowanie „neo-noirowy" w kontekście charakterystyki ich twórczości wskazuje przede wszystkim na preferowaną przez nich estetykę. I tylko na marginesie można byłoby dodać, że – w świetle tez stawianych w tej książce – Fincher, Nolan i Mann jako twórcy neo-noirowi są autorami czasów kryzysu, podobnie jak inni postmoderniści zdający sobie sprawę z tego, że „żyją w nowej epoce, stawiającej artyście nowe wyzwania"[55]. Są zatem takimi artystami, na jakich stać kino, w którym bezpieczne podziały i jasne kategoryzacje już dawno przestały obowiązywać i zarazem takimi, z którymi najlepiej radzi sobie współczesna – osłabiona w swych podstawowych założeniach przez poststrukturalizm – teoria filmowego autora.

Kryzys gatunków

Neo-noir jest estetyką, która czerpie siłę z (pozornych?) słabości współczesnego kina. Jako zjawisko niebędące ani gatunkiem, ani tendencją, ani inną formą łatwą do zaklasyfikowania, równocześnie jednak zawierającą pewne cechy gatunku/tendencji i innych zjawisk, wykorzystuje niszę, jaką wytworzyły we współczesnej kulturze wszelkie fenomeny o charakterze „inter-" czy „trans-". Nic dziwnego, że nowe kino czarne osiągnęło swój rozkwit właśnie teraz, w dobie supremacji filmowego postmodernizmu. Wszak to właśnie współcześnie, wraz z redefiniowaniem, łączeniem i krzyżowaniem

54 J. Szyłak: *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*. Kraków 2001, s. 143.

55 Ibidem, s. 141.

formuł gatunkowych, może w pełni dojść do głosu jedna z głównych zasad estetyki *neo-noir*: hybrydyzacja.

Jak zauważa Krzysztof Loska, „Coraz trudniej […] mówić o tożsamości gatunkowej, o powtarzalności pewnych cech czy wzorców niezbędnych dla osiągnięcia spójności, jeśli podważeniu ulegają podstawowe mechanizmy tego kina: system oczekiwań, względna stabilność kontekstu kulturowego, struktury narracyjne”[56]. Czy oznacza to, że gatunki znajdują się w kryzysie? Zdania na ten temat wydają się podzielone, nie bez powodu jednak tak często powtarzane są obecnie opinie, że „powstawanie form hybrydalnych nie wiązało się wyłącznie z kryzysem klasycznych gatunków, ale towarzyszyło nam od zawsze, stąd też wszelkie próby jednoznacznego definiowania i klasyfikowania zjawisk skazane były z góry na niepowodzenie”[57]. Podobnym głosom patronuje niekwestionowany autorytet w dziedzinie badania filmowych gatunków, Rick Altman, według którego „Hollywood od samego początku rozwijał techniki, które czyniły proces łączenia gatunków nie tylko łatwym, ale wręcz koniecznym”[58]. Autor *Gatunków filmowych* posuwa się nawet do sugestii, że czyste gatunki nie istniały nigdy, nawet w czasach amerykańskiego kina klasycznego, za którego jeden z filarów uznaje się powszechnie tak zwany *genre system*:

> Choć krytycy konsekwentnie utrzymywali, że szablony gatunkowe leżą u podstaw hollywoodzkiej produkcji bazującej na praktykach linii montażowej i nastawionej na zdobywanie zysków, dokładniejsze badania wykazują, że od klasycznego ideału czystości gatunkowej Hollywood wolał romantyczne łączenie gatunków[59].

W tym kontekście nacisk, jaki współcześni badacze kładą na kwestię hybrydyzacji gatunków, autor uważa za efekt raczej zmiany paradygmatu krytycznego niż mechanizmów rządzących rozwojem filmowych gatunków[60]. Zdaniem Altmana, nie wszystko zatem, co jawi się jako postmodernizm, rzeczywiście przynależy do tego prądu, przy czym wiele problemów zdaje się wynikać z tego, że w XX wieku „nastąpiła generalna transformacja samej natury gatunków”[61] i związanej z nimi teorii, polegająca między innymi na przejściu „od klasycystycznych do postmodernistycznych założeń, a przede wszystkim do pogłębionej wrażliwości na potrzeby i rolę publiczności”[62].

---

56 K. Loska: *Kino gatunków – wprowadzenie*. W: *Kino gatunków wczoraj i dziś*. Red. K. Loska. Kraków 1998, s. 11–12.

57 K. Loska: *Kilka uwag o problemie gatunku filmowego*. W: *Wokół kina gatunków*. Red. K. Loska. Kraków 2001, s. 8.

58 R. Altman: *Gatunki filmowe*. Przeł. M. Zawadzka. Warszawa 2012, s. 305.

59 Ibidem, s. 300.

60 Zob. ibidem, s. 321.

61 Zob. ibidem, s. 426.

62 Ibidem, s. 439.

W kontekście zagadnień podejmowanych w tej książce szczególnie istotna wydaje się inna konstatacja Altmana:

> O ile gatunki z pewnością nie funkcjonują w tak prosty sposób, jak wyobraża sobie większość ludzi, o tyle w wielu wypadkach zdarzało się już, że placebo prowadziło do wyzdrowienia. Ponieważ ludzie widzą w pozornej stabilności i trwałości gatunków bezpieczną ostoję, uznają filmy gatunkowe za użyteczne znaki skutecznej komunikacji w obrębie wspólnot konstelacyjnych[63].

Być może wypowiedź ta podsuwa dodatkowe sugestie w odpowiedzi na pytanie, dlaczego współcześnie tak mocno brzmią głosy, jakoby *noir* i *neo-noir* były filmowymi gatunkami, choć uważna analiza tych fenomenów nie pozwala ich z całą pewnością za takie uznać. Poszukiwanie „bezpiecznej ostoi" samo w sobie jest już wiele mówiącym motywem, sugerującym istnienie jakiegoś kryzysu lub kryzysów, przed którym(i) nie tak łatwo jest się uchronić. W świetle ustaleń Altmana gatunki pozostają zresztą w nieustannym kryzysie – rozumianym tutaj w sensie pozytywnym, jako możliwość przezwyciężania jednej formy w celu opracowania form następnych; skoro ich stabilność i trwałość są w gruncie rzeczy pozorne, a ich stuprocentowo czyste postaci stanowią zaledwie teoretyczny konstrukt, mający niewiele wspólnego z rzeczywistością, to ich niekwestionowalnie istotna pozycja w obrębie kina stanowi przykład czerpania siły z własnej (pozornej?) słabości.

Niełatwo jest rozstrzygnąć zależności między neo-noirem i kinem gatunków (w stanie kryzysu lub nie). Oba zjawiska należą wszak do niezwykle trudno definiowalnych, a piętrzące się wokół nich teorie nieustannie zaciemniają obraz ich wzajemnego oddziaływania, i tak już mocno skomplikowany przez fakt, że zarówno *noir*, jak i gatunki zmieniają się w czasie. W niniejszej książce przyjęłam założenie, że film czarny, tak samo jak jego współczesny odpowiednik, gatunkami nie są. Rozpatrywany jako estetyka czasów kryzysu, stanowi za to interesujący przykład formuły o transgatunkowym potencjale. Wśród filmów neo-noirowych znajdziemy zarówno melodramaty (*Koniec romansu*) czy filmy gangsterskie (*Pulp Fiction*), jak i science fiction (*Łowca androidów*). Foster Hirsch podaje dodatkowo przykłady neo-noirowych horrorów (*Od zmierzchu do świtu*/*From Dusk Till Dawn* Roberta Rodrigueza, 1996; *Harry Angel*; *Umrzeć powtórnie*/*Dead Again* Kennetha Branagha, 1991; *Zagubiona autostrada* Davida Lyncha) oraz komedii (*Dzika namiętność*/*Something Wild* Johnathana Demme'a, 1986)[64]. Charakter tych związków autor objaśnia jako wmie-

63 Ibidem, s. 440. Jako wspólnoty konstelacyjne autor definiuje – odrębne od wspólnot tradycyjnych, opartych na bezpośredniej komunikacji i wspólnych interesach – szerokie grupy bazujące na podobieństwie gustów, nie zaś na bezpośrednich kontaktach. Zob. ibidem, s. 433.

64 Zob. F. Hirsch: *Detours and Lost Hihways*…, s. 307–320.

szanie elementów *noir* do filmów gatunkowych, nie zawsze zresztą, jego zdaniem, uzasadnione, o ile bowiem jeszcze połączenie elementów filmu *noir* z horrorem trafnie oddaje na przykład rozbitą podmiotowość Harry'ego Angela[65], o tyle włączanie wątków neo-noiru do komedii bardzo często grozi – zdaniem Hirscha – osunięciem się w parodię[66].

Nie bez powodu chyba najwięcej filmów *neo-noir* realizuje formułę thrillera. Formułę, a w zasadzie formuły: o ile na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku koronnym gatunkiem nowego filmu czarnego był thriller erotyczny (z *Nagim instynktem* na czele), o tyle obecnie model ten przestał pełnić dominującą rolę. *Neo-noir* i thriller pasują do siebie, jak się wydaje, nie tylko ze względu na podobną proweniencję tematyczną, lecz także z powodu swoich umiejętności przekraczania wszelkich granic. W obszernym szkicu *Thriller jako gatunek* Rafał Syska stwierdza, że: „Thriller jest […] niczym więcej jak hybrydą gatunkową, trudną do bezspornego, obiektywnego zdefiniowania"[67]. Być może więc nie ma nic dziwnego w tym, że to właśnie on jest ulubioną formułą twórców spod znaku nowego kina czarnego (zwłaszcza postmodernistycznego), którego jedną z głównych cech jest tak mocno akcentowana przez badaczy hybrydyczność.

Warto zresztą przyjrzeć się przykładom podawanym przez Syskę w kontekście analizy fabularnej intrygi dreszczowca. W zasadzie w każdej z przywołanych przez autora kategorii pojawiają się filmy *neo-noir*: w modelu everymana są to: *Frantic* (1988) Romana Polańskiego, *Gra* Davida Finchera, *Blue Velvet* i *Miasteczko Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1990–1991) Davida Lyncha oraz *Zbieg z Alcatraz* Johna Boormana; w modelu pojedynku z szaleńcem – *Milczenie owiec* Johnatana Demme'a czy *Siedem* Finchera; w modelu psychicznej destrukcji – *Kolekcjoner* Gary'ego Fledera (*Kiss the Girls*, 1997); w modelu odkupienia win *Płytki grób* (*Shallow Grave*, 1994) Danny'ego Boyle'a i *Prosty plan* (*A Simple Plan*, 1998) Sama Raimiego[68]. Podobnie jest z filmami reprezentatywnymi dla wybranych wariantów thrillera: wśród dreszczowców terrorystycznych autor wymienia między innymi *Con Air – lot skazańców* (*Con Air*, 1997) Simona Westa oraz *Krytyczną decyzję* (*Executive Desicion*, 1996) Stuarta Bairda, do thrillerów futurystycznych zalicza *Terminatora* Jamesa Camerona, *Pamięć absolutną* Paula Verhoevena, *Łowcę androidów* Ridleya Scotta oraz *Ucieczkę z Nowego Jorku* (*Escape from New York*, 1981) Johna Carpentera, technothrillerem jest *Gra* Finchera, a wśród thrillerów erotycznych królują takie dzieła, jak *Nagi instynkt* czy *Fatalne zauroczenie*[69]. Z kolei wymienione przez Syskę charakterystyczne cechy thrillera: chaos, labirynt, odcięcie, klaustrofo-

65 Zob. ibidem, s. 312.
66 Zob. ibidem, s. 320.
67 R. Syska: *Thriller jako gatunek*. W: *Wokół kina gatunków*…, s. 83.
68 Zob. ibidem, s. 84–91.
69 Zob. ibidem, s. 105–110.

bia, jedność czasu, zło, napięcie, środki plastyczne typowe dla kina grozy, realizm, efekt monotonii, chwyty dramaturgiczne służące stopniowaniu napięcia, są na stałe wpisane w repertuar zabiegów podstawowych dla realizacji neo-noiru[70].

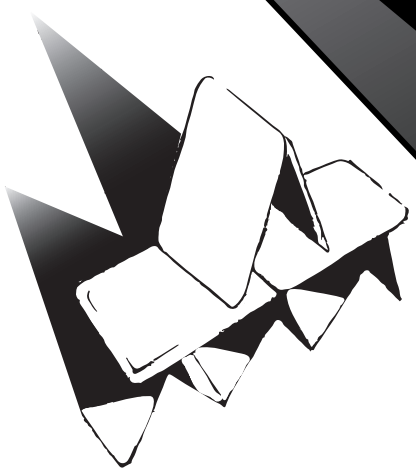
W perspektywie *Gatunków filmowych* Ricka Altmana owa bliskość thrillera i neo-noiru byłaby zapewne wypadkową współczesnego dążenia producentów do tworzenia „filmów, które łączyłyby w sobie tak wiele gatunków, jak tego wymaga docelowa publiczność"[71]. W takiej sytuacji thriller i *neo-noir* przychodzą w sukurs wytwórniom poszukującym formuł o potencjale dotarcia do szeregu grup odbiorców: pierwszy jako forma hybrydyczna, drugi jako estetyka łatwo absorbująca elementy różnych gatunków. Bez względu jednak na to, jak ocenimy te zależności, wiele wskazuje na to, że poetyka thrillera weszła w owocną relację z estetyką *neo-noir*; dostarczając jej niezbędnych narzędzi w postaci fabularnych struktur i formalnych chwytów, równocześnie sama wzbogaciła się w sposób pozwalający jej na zajęcie poczesnego miejsca w panteonie współczesnych gatunków (jakkolwiek rozumianych).

70 Zob. ibidem, s. 91–105.

71 R. Altman: *Gatunki filmowe*…, s. 300.

Rozdział siódmy

Neo-noirowe dotknięcia



Film *noir* na skraju zagłady.

Marc Vernet*

* Zob. M. Vernet: *Film Noir on the Edge of Doom*. Trans. J. Swenson. In: *Shades of Noir*. Ed. J. Copjec. London–New York 1993, s. 1.

Dzieła zrealizowane w estetyce *neo-noir* nie wyczerpują zagadnienia współczesnych reinterpretacji i nawiązań do poetyki i tematyki noiru. Kwestia ta dotyczy wszystkich obszarów kultury najnowszej (przede wszystkim popularnej). W przypadku kina można mówić o funkcjonowaniu – obok nowych filmów czarnych czy *retro-noir* – całego szeregu dzieł, w których *noir* nie stanowi estetycznego centrum, pełniąc na ogół rozmaite role, na przykład: wizualnego ornamentu, stylizacji powierzchni lub – co szczególnie interesujące – struktury porządkującej, swoistego szkieletu konstrukcyjnego, na który nanizane mogą być rozmaite, niekoniecznie *stricte* neo-noirowe wątki.

Konstrukcje

Ostatni z wymienionych przypadków wydaje się charakterystyczny dla takich autorów, jak Atom Egoyan czy – w nieco mniejszym stopniu – David Cronenberg, którego *Pająk*, omówiony w jednym z poprzednich rozdziałów, mógłby być reprezentatywnym przykładem tej strategii. Pisząc o twórczości Egoyana, Krzysztof Loska stwierdza:

> Kino Egoyana odzwierciedla zasadniczy niepokój związany ze zmianami zachodzącymi w społeczeństwie na przełomie stuleci. […] Bohaterowie filmów Egoyana cierpią na zaburzenia osobowości i nerwice charakteru, żyją zamknięci w pułapce własnych wyobrażeń i fantazji, w niewoli rytualnych zachowań i przymusu powtarzania, naznaczeni piętnem przeszłości, wpływem odległych wydarzeń, poczuciem straty, z którą nie potrafią się pogodzić. Dlatego ich tożsamość jest tożsamością traumatyczną, powstałą w wyniku doznawanych wstrząsów czy urazów psychicznych[1].

Zarówno charakterystyka bohaterów, jak i istotna dla twórczości Kanadyjczyka kwestia diagnozowania współczesnych kryzysów – także tych, które dotykają zagadnień tożsamości czy instytucji życia społecznego – plasują tego autora w orbicie estetyki neo-noiru. Co istotne, część filmów reżysera nawiązuje do ekspansywnej w nowym kinie czarnym formuły thrillera psychologicznego (niejednokrotnie z najczęściej eksploatowanymi w niej motywami, takimi jak symbolika domu-pułapki[2] czy wątek złej przeszłości warunkujący psychologiczne motywacje postaci psycho-

1 K. Loska: *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana*. Kraków 2006, s. 9–10.

2 Dzieje się tak, zdaniem Loski, na przykład w filmie *Likwidator* (*The Adjuster*, 1991). Zob. ibidem, s. 108–109.

paty[3]), czego najlepszym przykładem jest *Podróż Felicji* (*Felicia's Journey*, 1999), opowiadająca o mężczyźnie, który pod pozorem udzielania pomocy znajdującym się w trudnych sytuacjach kobietom, nagrywa zwierzenia swoich podopiecznych, a następnie więzi je i – przypuszczalnie – zabija.



Fot. 49. Pozbawiona tożsamości prostytutka i jej nie mniej niebezpieczna ofiara – Amanda Seyfried i Julianne Moore w filmie *Chloe* Atoma Egoyana

Filmy Egoyana charakteryzują się jednak także cechami świadczącymi o tym, że *neo-noir* nie stanowi bynajmniej centrum ich systemu estetycznego: „Struktura fabularna kolejnych filmów – pisze Loska – przypomina scenariusz terapeutyczny, ukazujący proces odzyskiwania równowagi, powrotu do zdrowia, przebolenia straty, ale i pogodzenia się z niepewnością, oznaczając nierzadko kres marzeń o stworzeniu spójnej i jednolitej całości"[4]. Tego typu trudna nadzieja bardzo rzadko dana jest bohaterom kina *neo-noir*. Nawet jeżeli dzieła zrealizowane w tej estetyce stanowią jakąś wariację na temat scenariusza terapeutycznego – tak jak *Wyspa tajemnic* Martina Scorsese – to scenariusz ten najczęściej nie kończy się happy endem; wręcz przeciwnie: zamiast odzyskania równowagi, następuje jej całkowita utrata, zamiast powrotu do zdrowia, bohaterów często spotyka śmierć, a poczucie straty i niepewności jedynie narasta.

3 To z kolei element fabularny *Podróży Felicji*. Zob. ibidem, s. 211.
4 Ibidem, s. 10.

Centrum refleksji i estetycznych poszukiwań Egoyana stanowi – jak udowodnił Krzysztof Loska w swojej książce – problem relacji między współczesną tożsamością a mediami i związanym z ich funkcjonowaniem kryzysem reprezentacji. Refleksja na ten temat stanowi esencję każdego z filmów reżysera *Likwidatora*. Przywoływane od czasu do czasu przez autora elementy estetyki *neo-noir* nie stanowią tutaj tradycji uruchamianej na zasadzie zabawy cytatami, konwencjami czy w ramach gry z odbiorczymi oczekiwaniami; Egoyan nie składa w swoich dziełach hołdu noirowi ani też nie reinterpretuje jego konwencji.

Chociaż zatem tytułowa bohaterka filmu *Chloe* (2009) nosi wyraziste znamiona kobiety fatalnej, trudno jest ją zaklasyfikować jako w pełni przynależną do tego typu postaci. Będąc ekskluzywną prostytutką, Chloe zna oczywiście siłę erotycznych fantazmatów i potrafi się nimi posługiwać. Kiedy ginekolog Catherine Stewart prosi ją, by spróbowała uwieść jej posądzanego o wiarołomność męża, bohaterka spełnia jej oczekiwania, dostarczając jej całej serii pikantnych opowieści o swoich rzekomych spotkaniach z Davidem. Z biegiem czasu okazuje się, że to nie David, lecz Catherine znajduje się w centrum intrygi – Chloe stopniowo osacza ją, próbuje od siebie uzależnić i uwikłać ją w lesbijską relację. Jak rasowa *femme fatale*, dziewczyna posługuje się przy tym nie tylko kłamstwem i manipulacją, lecz także dogłębną znajomością ukrytych pragnień swojej ofiary. Odrzucona mści się, nawiązując erotyczną relację z synem Catherine i Davida – niczym intruz wkracza do ich domu, próbując zniszczyć życie bohaterów.

Tym, co odróżnia Chloe od większości neo-noirowych kobiet fatalnych, jest brak zimnego, kalkulującego „umysłu alfonsa", o którym pisze Žižek. Bohaterka potrafi, oczywiście, być sprytna i morderczo niebezpieczna, jednak jej motywacje nie są racjonalne. Chloe nie chce pieniędzy ani władzy; pragnie Catherine – a być może tego wszystkiego, co ona sobą reprezentuje, wydaje się bowiem, że Chloe pozbawiona jest własnej tożsamości. Ów brak z jednej strony czyni ją niezwykle utalentowaną kurtyzaną, z łatwością wcielającą się w najróżniejsze role, z drugiej jednak – uzależnia jej egzystencję od możliwości żerowania na cudzych tożsamościach. Nie posiadając podstawowej cechy konstruującej kobietę fatalną – silnej tożsamości i podmiotowości – Chloe staje się ofiarą własnego szaleństwa i ostatecznie traci życie. Pozostawiona przez nią spinka, w finale filmu zatknięta we włosy Catherine, symbolicznie podsumowuje jej losy – Chloe została pokonana, a w zasadzie wręcz pochłonięta przez silniejszą Catherine, która – w metaforyczny sposób przejmując atrybuty kobiety fatalnej i absorbując jej cechy – wyszła zwycięsko ze wszystkich kryzysów (małżeńskiego, rodzinnego, osobowościowego).

Inny przykład charakterystycznej dla Egoyana strategii wykorzystywania nowego kina czarnego stanowi film *Gdzie leży prawda* (*Where the Truth Lies*, 2005), opowiadający o dziennikarskim śledztwie prowadzo-



Fot. 50. Mordercy niewinnej dziewczyny czy bohaterowie telethonu sprzed lat? Colin Firth i Kevin Bacon jako Vince i Lanny w filmie *Gdzie leży prawda* Atoma Egoyana

nym przez młodą kobietę o imieniu Karen, próbującą rozwikłać zagadkę śmierci studentki, Maureen O'Flathery, która została znaleziona martwa w hotelowym apartamencie Vince'a i Lanny'ego, gwiazd telewizji. Akcja właściwa filmu toczy się na początku lat siedemdziesiątych XX wieku, retrospekcje przenoszą jednak widza do lat pięćdziesiątych, kiedy to Vince i Lanny brali udział w morderczym telewizyjnym maratonie (tak zwanym telethonie), stanowiącym akcję charytatywną na rzecz dzieci chorych na polio. W filmie tym można odnaleźć wszystkie nadrzędne motywy twórczości Egoyana, o których w swojej książce wspomina Loska, łącznie z wątkiem mediów warunkujących osobową tożsamość. Główna bohaterka, Karen, nie ukrywa wszak, że jej pogoń za prawdą o przeszłości ma wymiar osobisty: sama jako dziecko wyleczone z polio wystąpiła w programie Vince'a i Lanny'ego, co okazało się dla niej jednym z formacyjnych doświadczeń. Już jako dorosła kobieta Karen nie potrafi się uwolnić spod wpływu swoich niegdysiejszych idoli i – mimo iż wiele wskazuje na to, że obaj byli uwikłani w śmierć Maureen – wchodzi z każdym z nich w osobistą relację, niewolną od pierwiastków erotycznych.

Biorąc wszystko to pod uwagę, można uznać Karen za jedną bohaterek, które – jak wiele innych postaci z filmów Egoyana – dały się uwieść „przez ekrany, które […] pośredniczą w relacjach międzyludzkich", ilustrując przy okazji tezę, że obrazy elektroniczne (w tym wypadku telewizyjne) „mamią nas fałszywymi obietnicami, przyciągają uwagę, a w końcu zniewalają"[5]. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że centralnym punktem fabuły, wokół

5 Zob. ibidem, s. 9.

którego koncentrują się wszystkie pozostałe wydarzenia, zarówno te z lat pięćdziesiątych, jak i siedemdziesiątych, jest telewizyjny maraton Vince'a i Lanny'ego – ten, który rozpoczął się tuż po zamordowaniu Maureen i w trakcie którego Karen – ubrana w strój Alicji w Krainie Czarów (motyw także nieprzypadkowy) – po raz pierwszy spotkała obu bohaterów[6].

Prześwietlone, pełne soczystych kolorów ujęcia budują w *Gdzie leży prawda* niemal baśniowy klimat (w wersji onirycznej, niczym w *Alicji w Krainie Czarów* właśnie), który jest jednak zwodniczy: wszak film opowiada o zbrodni, obsesji i ukrytym pożądaniu. I nawet trzy pierwszoosobowe narracje, z jakimi mamy tu do czynienia (o niektórych wydarzeniach opowiada Vince, o innych Lanny, o jeszcze innych Karen), zgadzają się ze sobą i uzupełniają tylko do pewnego stopnia. Obok konwencji filmowej baśni (w tym także baśni dla dorosłych – *Alicja w Krainie Czarów* konotuje tu bowiem zarówno dziecięce marzenia, jak i erotyczne doświadczenia dorosłej Karen), dzieło Egoyana uruchamia więc również konwencje *white noir* i *puzzle film*, w którym każda z prezentowanych widzowi narracji wydaje się przynajmniej częściowo zafałszowana, a większość bohaterów okazuje się kimś innym niż na pierwszy rzut oka: cyniczny z pozoru Lanny odkrywa duszę zranionego romantyka, stonowany i wrażliwy Anglik Vince skrywa swój homoseksualizm, niewinna Maureen okazuje się sprytną intrygantką, a wierny kamerdyner – bezwzględnym mordercą. Jedynie tożsamość Karen wydaje się nienaruszona – może dlatego, że dopiero się kształtuje, a poszukiwanie prawdy o zbrodni sprzed lat jest dla bohaterki w gruncie rzeczy inicjacyjną podróżą mającą na celu poznanie samej siebie. Ostatecznie w *Gdzie leży prawda* triumfuje światło, nie mrok – Karen odkrywa prawdę, oczyszcza z podejrzeń Lanny'ego i Vince'a, zbolałej matce Maureen oferuje pocieszenie, sama zaś utrwala własną tożsamość i rozpoznaje do tej pory najprawdopodobniej nieuświadomiony wpływ pierwszego spotkania z Lannym na własne dorosłe życie. *Noir* okazuje się tutaj szkieletem, na który nanizane zostały wątki istotne z perspektywy twórczości Egoyana, takie jak: wpływ mediów na współczesną podmiotowość, piętno przeszłości warunkujące działania bohaterów, psychoterapeutyczny scenariusz czy kłamstwa i niedopowiedzenia zakłócające międzyludzkie relacje.

---

6 O znaczeniu wątku telewizyjnego maratonu Egoyan mówił w jednym z wywiadów: „To, co mnie fascynuje w telethonie, to niemal mitologiczny sposób przedstawiania sław – testujący fizyczne granice popularnych dostarczaczy rozrywki – a następnie zestawianie tego z niebywale intymnym momentem dokonującym się pomiędzy znaną osobistością u szczytu swej sławy, Lannym Morrisem, a tą małą dziewczynką, która wierzy, że on ją uratował. Ten moment ich wymiany jest oglądany przez miliony świadków, chociaż jego prawdziwe znaczenie pozostaje ukryte aż do końca filmu". *Efekt domina. Atom Egoyan rozmawia z Monique Tschofen*. Przeł. O. Janus. W: *Nowe kino kanadyjskie*. Red. T. McSorley. Kraków 2009, s. 169.

Dekonstrukcje?

Kiedy na początku lat dziewięćdziesiątych Władysław Pasikowski realizował filmy takie jak *Kroll* czy *Psy*, nie interpretowano ich na ogół w odniesieniu do kategorii *neo-noir*, choć zwykle dostrzegano ich postmodernistyczny charakter. W filmach tych (zwłaszcza w dylogii *Psy*) obecne są podstawowe struktury noiru, na czele z wielkomiejską, skażoną złem, korupcją i przemocą przestrzenią, będącą terenem działania niejednoznacznego bohatera, uwikłanego zarówno w niejasne intrygi, jak i w związek z kobietą fatalną (to z *Psów* Pasikowskiego pochodzi przecież słynne sformułowanie: „Bo to zła kobieta była”[7]). Nawiązując do amerykańskiego filmu policyjnego lat siedemdziesiątych i zarazem mocno brutalizując jego konwencje, Pasikowski wprowadził do polskiego kina nową jakość (przez niektórych krytyków określaną nieco pogardliwie mianem „kina bandyckiego”), w której walor kina rozrywkowego łączył się z wyjątkowo ostrą i bezkompromisową wypowiedzią na temat bolączek polskiego społeczeństwa sportretowanego w momencie wieloaspektowej transformacji.

Co ciekawe, bohaterem tego kina stał się wykreowany przez Bogusława Lindę ubek[8], przedstawiciel do niedawna tak bardzo znienawidzonego systemu, człowiek z przeszłością, nieprzebierający w słowach, dopuszczający się czynów nie tylko moralnie dwuznacznych, lecz także obrazoburczych w kontekście wciąż żywej solidarnościowej symboliki. To przecież w *Psach* Pasikowskiego zawarte zostały sceny przez niektórych uznane wręcz za bluźniercze. Pierwsza z nich ukazuje grupę pijanych funkcjonariuszy, którzy śpiewają piosenkę o Janku Wiśniewskim, niosąc na ramionach nieprzytomnego po spożyciu nadmiernej ilości alkoholu kolegę; w drugiej zaś jeden z bohaterów, Olo Żwirski, umieszcza w bagażniku samochodu swoją ofiarę i strzela do niej; scena ta nawiązuje do śmierci księdza Jerzego Popiełuszki[9].

Motywy tego typu mówią wiele o rozgoryczeniu nowym porządkiem rzeczywistości, a także o lęku związanym z funkcjonowaniem w niej, na co zwracają uwagę Mirosław Przylipiak i Jerzy Szyłak w *Kinie najnowszym*: „Jeżeli ktoś odczuwał niepewność jutra […], z goryczą uważał, że »nic się nie zmieniło«, »Solidarność« zdradziła, nowa władza po prostu »dorwała się do żłobu«, że trzeba wyrwać, co się da, postępując bezwzględnie, kie-

7 Za pomocą tego sformułowania Franz Maurer określa swoją byłą żonę, jak się jednak okazuje, „złą kobietą” będzie też Angela, z którą bohater wiąże się w toku akcji.

8 Popularność tego typu postaci można najprawdopodobniej tłumaczyć w podobny sposób, w jaki tłumaczono popularność w latach siedemdziesiątych XX wieku bohaterów serii *Brudny Harry* czy – zwłaszcza – *Francuski łącznik*. Franz Maurer i jego koledzy mogą sobie pozwolić na wiele, ponieważ występują przeciwko systemowi i porządkowi odbieranemu przez widzów jako wrogi.

9 Zob. M. Przylipiak, J. Szyłak: *Kino najnowsze*. Kraków 1999, s. 182; T. Lubelski: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Chorzów 2008, s. 568.

rując się własnym interesem, a nie żadnym kodeksem wartości, wszystkie bowiem wartości zostały unurzane w błocie, to *Psy* mogły być jego filmem"[10]. W tym kontekście dzieła Pasikowskiego da się interpretować jako związane z upadkiem swoistego mitu przełomu, o czym wspomina Tadeusz Lubelski:

> W postawie autorów [tego kina – przyp. M.K.P.] można odczytywać rozczarowanie światem, w którym nikt nie odpowiada za zło przeszłości; bluźniercze odśpiewanie „Janka Wiśniewskiego" to odpowiedź na zgodę na palenie teczek. Tak też było z bohaterem Lindy: rzucenie się w podejrzane interesy było oznaką zagubienia, maska cynika kryła rozpacz i tęsknotę za wartościami, jak zresztą bywa w amerykańskich filmach sensacyjnych, do których formuły nawiązywały utwory tej grupy[11].

Sam mit przełomu stanowi z kolei element bardziej złożonego problemu dotyczącego kryzysu dominującej do tej pory w polskim paradygmacie kulturowym tyrtejsko-martyrologicznej odmiany romantyzmu, o którym pisała Maria Janion, że jedną z jej ostatnich wielkich manifestacji był etos „Solidarności"[12] – ten, z którego w niemal jawny sposób drwią bohaterowie *Psów*. Franz Maurer, stwierdzający, że może być bandytą, ale nie politykiem, obwieszczający podczas przesłuchania, że będzie stać na straży III Rzeczpospolitej „bezapelacyjnie, do samego końca – swojego lub jej", demonstracyjnie ujawnia brak wiary w romantyczną wizję Polski umęczonej i w bólu osiągającej wreszcie wolność, sugerując zarazem, że tak zwana walka o wolność była jedynie walką o reorganizację klasy rządzącej („Czasy się zmieniają, ale pan zawsze w komisjach" – powie przewodniczącemu przesłuchującej go komisji weryfikacyjnej).

Niezwykle rzadko manifestujący się w polskiej kulturze filmowej *neo-noir*[13] na ogół funkcjonuje w kontekstach rozliczających, podających w wątpliwość lub całkowicie negujących romantyczną, tyrtejską wizję polskiej przeszłości, zarówno tej nieco dalszej (czasy II wojny światowej), jak i bliższej (okres schyłku PRL-u). Wielu przykładów dostarczają w tej mierze filmy Wojciecha Smarzowskiego, takie jak *Róża* (2011), a zwłaszcza *Dom zły* (2009), w których elementy nowego kina czarnego służą na ogół konstruowaniu opowieści o zakłamaniu, hipokryzji, niskich pobudkach i złu rodzącym się w oparach alkoholu.

Tematem polskich filmów zrealizowanych w duchu neo-noiru nie jest „wielka" historia; wręcz przeciwnie: na pierwszy plan wysuwają się tu opowieści zgoła niebohaterskie, pozbawione patosu, ujawniające za to miał-

10 M. Przylipiak, J. Szyłak: *Kino najnowsze*…, s. 186.

11 T. Lubelski: *Historia kina polskiego*…, s. 569.

12 Zob. M. Janion: *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*. Warszawa 1996, s. 9–11.

13 Dziękuję dr hab. Iwonie Sowińskiej za zwrócenie mojej uwagi na noirowe stylizacje zawarte m.in. w serii *Kapitan Sowa na tropie* (1965, reż. Stanisław Bareja) oraz filmie *Palimpsest* (2006) Konrada Niewolskiego.

kość i sztuczność romantycznych czy postromantycznych narracji dotyczących polskiej tradycji i kultury. Dzieje się tak na przykład w *Rewersie* Borysa Lankosza, gdzie osadzenie akcji w czasach stalinizmu bynajmniej nie służy skonstruowaniu kolejnej opowieści o udręczonym (tym razem przez komunistów) polskim narodzie; groteskowe unicestwienie ubeka, będącego jednym z bohaterów filmu, nie jest tutaj bynajmniej aktem dziejowej sprawiedliwości.

Ciekawym w tym kontekście materiałem do analizy wydaje się także *Obława* (2012) Marcina Krzyształowicza, w której surowej, a zarazem narracyjnie wyszukanej formie pobrzmiewają echa tradycji *country noir* oraz *white noir*. Opowiadając historię o zbrodni dokonanej przez sanitariuszkę Pestkę, która – pragnąc ocalić swoją młodszą siostrę – wydaje w ręce gestapo oddział partyzantów, reżyser dystansuje się względem tradycji polskiego kina wojennego, nakazującego postrzeganie czy to żołnierzy, czy to partyzantów z okresu II wojny światowej (zwłaszcza tych przynależących do struktur Armii Krajowej) jako (rzecz jasna, tragicznych) obrońców polskości i wolności. Wszyscy bohaterowie *Obławy* – bez względu na to, po której stronie barykady stoją – dopuszczają się przemocy (jeśli nie fizycznej, to psychicznej), a z filmu bynajmniej nie wynika jednoznacznie, że metody obrane przez partyzantów (strzelających wrogom w plecy i trujących hitlerowców sromotnikami) są rzeczywiście lepsze od postaw



Fot. 51. Polski *neo-noir* na tropie ideologicznych uwikłań polskich narracji historycznych – Weronika Rosati jako Pestka w filmie *Obława* Marcina Krzyształowicza

reprezentowanych przez tych, którzy w trudnych wojennych warunkach próbują godnie (i wygodnie) żyć.

Ostatecznie *Obława* nie jest opowieścią o walce z okupantem, lecz historią o zdradzie i zemście: główny bohater, który niegdyś, zdradzając żonę, nie wrócił do domu na czas, by ocalić bliskich przed nazistami, teraz mści się na hitlerowcach i kolaborujących z nimi Polakach; co jednak szczególne, kiedy sam zostanie zdradzony przez Pestkę, którą obdarzył uczuciem, w okrutny sposób zabije jedynie Niemców, ją samą puści natomiast wolno, stwierdzając – w sposób przywodzący na myśl typowy motyw indywidualnego kodeksu noirowego losera – że: „tylko zwierzęta zabijają kobiety".

Polskie wariacje na *neo-noir* odsłaniają iluzoryczność przekonania o trwałości i niepodważalności tyrtejsko-martyrologicznego wariantu kultury. W pewnej mierze ukazują go także jako strukturę w wysokim stopniu zideologizowaną, wykorzystywaną w celu zafałszowywania obrazu historii poprzez konstruowanie kolejnych mitów. Ekstremalnie odmienne od jeszcze do niedawna obowiązujących w oficjalnym obiegu kultury wizje polskości zawarte w filmach takich jak *Psy*, *Rewers* czy *Obława*, stanowią równocześnie kolejne świadectwo adaptowalności estetyki *neo-noir* do lokalnych problemów. Skoro krytyczny potencjał tej formuły kina jest wyzyskiwany przez rodzimych twórców (inna rzecz, czy na pewno świadomie) w celu rozliczania się z wizjami historii (tej bliskiej lub nieco bardziej odległej), to być może jest to sygnał, iż właśnie narracje na temat przeszłych wydarzeń stanowią obecnie jeden z centralnych punktów przeobrażeń polskiej tożsamości.

Kolejnym kluczowym zagadnieniem byłoby na tym tle diagnozowanie współczesnej polskiej rzeczywistości przez pryzmat afer, korupcji i skandali (dlatego tak dobrze w latach dziewięćdziesiątych przyjęły się na polskim gruncie struktury amerykańskiego kina policyjnego z lat siedemdziesiątych). W pewnej mierze dowodzą tego komiksy Wojciecha Stefańca, zwłaszcza *spin-off* historii przedstawionej w tomie *Noir*[14], zatytułowany *Ludzie, którzy nie brudzą sobie rąk*. Sięgnięcie po estetykę neo-noiru służy autorowi do skonstruowania ponurej wizji rzeczywistości, w której polityka przenika się ze światami show-biznesu i mediów, przy czym w każdej z tych sfer trwa ta sama bezwzględna walka o dostęp do jak największej władzy; walka, warto dodać, w której instytucje prawa w najlepszym wypadku nie zamierzają brać udziału (dla „świętego spokoju" wolą usuwać zbyt obciążające polityków akta z komisariatów). Choć wizja Stefańca nie jest aż tak radykalna jak ta, którą w dylogii *Psy* zawarł Władysław Pasikowski, to i ona wydaje się podszyta tym samym brakiem wiary w którykolwiek z ideałów (wolność, demokracja czy sprawiedliwość), uznawanych do tej pory oficjalnie niemal za święte. Przecież – jak

14 Zob. Ł. Bogacz, W. Stefaniec: *Noir*. Warszawa 2013.

twierdzi taksówkarz pracujący nocą w Warszawie, epizodyczny bohater historii *Ludzie*… – „nikt o zdanie mnie nie pytał. Ja nie mogę podjąć decyzji sam, jak w wolnym kraju…"[15].

Ornamenty

Jako osobną kategorię należy traktować dzieła, w których estetyka *neo-noir* pełni funkcję o charakterze ornamentalnym lub też pojawia się w nich na zasadzie stylizacji powierzchni. Co szczególne, większość tego typu dzieł wpisuje się w coraz częściej zauważane i tematyzowane przez znawców kultury zjawiska związane z przeobrażaniem się paradygmatu kina. Transformacja ta ma oczywiście wiele aspektów. Na jeden z nich zwraca uwagę Andrzej Gwóźdź, pisząc o „nowych praktykach widzialności", które określa mianem praktyk designu, wyrażających się w zabiegach takich jak:

> estetyka (cyfrowego) obrazowego nadmiaru, kiedyś określana mianem estetyki klipu (ponieważ pokazać można wszystko, minimalizowane są luki w opowiadaniu), podległość logiki diegezy (stabilizującej hermeneutykę głębi) wobec efektu wizualnego (widzialności), dominacja przedstawienia nad narracją, mącenie porządków czasoprzestrzennych pod kątem formy ich widzialności, chociażby „zwichnięcie" czasu za pomocą efektu *bullet-time* (z języka angielskiego dosłownie: „czas pocisku") […], blue- albo greenscreen, morfing, Motion Capture oraz jego bardziej zaawansowane formy (Universal Capture czy Performance Capture)[16].

Wśród realizacji reprezentatywnych dla kina designu autor wymienia między innymi utwory wpisujące się w ramy nowego filmu czarnego: *Sin City* Roberta Rodrigueza oraz *Sky Kapitan i świat jutra* Kerry'ego Conrana (*Sky Captain and the World of Tomorrow*, 2004)[17]. Przykłady to znaczące, a zarazem – w kontekście tez poruszanych w niniejszym rozdziale – wielce wymowne. O ile bowiem ostentacyjnie symulacyjny charakter rzeczywistości przedstawionej w *Sin City*[18] wynika z próby radykalnie wiernego naśladownictwa języka neo-noirowej powieści graficznej, o tyle w *Sky Kapitan*… elementy noirowego sztafażu zdają się stanowić jeden z wielu wizualnych efektów, składową część spektaklu. Zestawienie tych tytułów dobitnie pokazuje, że *neo-noir* może być włączany do filmu (a przypuszczalnie także i do tekstów reprezentujących inne media) jako specyficzny

15 W. Stefaniec: *Ludzie, którzy nie brudzą sobie rąk*. Warszawa 2013 [wydawnictwo nie zawiera numerów stron].

16 A. Gwóźdź: *Kino designu*. „Kwartalnik Filmowy" 2014, nr 85, s. 157.

17 Zob. ibidem, s. 154.

18 Niniejsza książka powstała jeszcze przed premierą sequela tego filmu, *Sin City 2: Damulka warta grzechu* (*Sin City: A Dame to Die for*, 2014, reż. Robert Rodriguez, Frank Miller).



Fot. 52. Ostentacyjnie symulacyjny charakter rzeczywistości przedstawionej – Elijah Wood w filmie *Sin City* Roberta Rodrigueza

element designu; innymi słowy: jest on mocno uwikłany w to, co określa się mianem estetyki powierzchni[19].

Być może fakt ten przynajmniej częściowo odpowiada za wrażenie, iż współcześnie *neo-noir* jest wszechobecny w kinie, komiksie, grach wideo i telewizji, podczas gdy w gruncie rzeczy wszechobecne są zaledwie pewne składniki kojarzonych z nim wyglądów i motywów. Doskonałym przykładem takiego wykorzystania neo-noiru – nie jako struktury organizującej tekst, ale pewnego ornamentu właśnie – jest film *Tron: Dziedzictwo* (*TRON: Legacy*, 2010) Josepha Kosinskiego (sequel filmu Stevena Lisbergera z 1982 roku), w którym Sam Flynn, dziedzic informatycznej korporacji założonej przez zaginionego Kevina, bohatera oryginalnego *Trona*, niespodziewanie wkracza w rzeczywistość komputerowego systemu, nad którym pracował jego rodzic i na dodatek dowiaduje się, że starszy Flynn wciąż żyje, uwięziony w stworzonym przez siebie wirtualnym świecie.

W *Tronie: Dziedzictwie* pojawiają się często eksploatowane w kinie *neo-noir* wątki, takie jak: uwięzienie w świecie komputerowej symulacji imitującej rzeczywistość nam znaną czy wizje metropolii (zarówno tej „realnej", jak i stanowiącej element systemu), obowiązkowo labiryntowej i skąpanej w mroku. Mimo obecności tych motywów film Kosinskiego trudno jest zaklasyfikować jako *stricte* neo-noirowy, i to z wielu względów. Jego bohater, Sam Flynn, nie jest noirowym loserem, lecz skomercjalizo-

19 Słusznie zauważa Konrad Chmielecki, że „pojęcie »powierzchni« przylgnęło do wszelkich prób opisu kultury postmodernistycznej i stało się jej synonimem". K. Chmielecki: *Przedmiot – światło – powierzchnia. O estetycznych aspektach „wydarzeń wizualnych"*. „Kultura Współczesna" 2006, nr 4, s. 145. Rozpatrywany w tym kontekście postmodernistyczny *neo-noir* siłą rzeczy wpisuje się w zagadnienia estetyki powierzchni.

waną wersją „buntownika bez powodu", osiągającą zresztą sukces w każdym swoim przedsięwzięciu; główna postać żeńska, Quorra, to nie *femme fatale*, lecz ciekawe świata dziecko uwięzione w kobiecym ciele, a tematyka komputerowej symulacji nawet nie ociera się o charakterystyczne dla neo-noiru wątpliwości natury ontologicznej – oba światy (wykreowany w komputerze i „realny") są tu całkowicie rozdzielne. Wydaje się, że dla twórców sequela nowy film czarny stanowi (zaledwie? aż?) element modnej estetyki, nie tylko rozpoznawalnej, lecz także cenionej przez widzów i choćby dlatego wartej przywołania.



Fot. 53. *Neo-noir* jako modny *look* – kadr z filmu *Tron: Dziedzictwo* Josepha Kosinskiego

Podobna strategia wykorzystywania neo-noirowego designu przejawia się w wielu współczesnych hollywoodzkich blockbusterach. Estetykę nowego filmu czarnego przywołują wszak zarówno rozgrywające się w ludzkiej bazie na księżycu Pandora sceny *Avatara* Jamesa Camerona, jak i ujęcia wnętrz złowrogich statków kosmicznych z filmu *Kowboje i obcy* (*Cowboys & Aliens*, 2011) Jona Favreau. Jednym z ciekawszych przypadków wydaje się włączenie estetyki *neo-noir* do reboota serii *Star Trek*, a zwłaszcza do drugiej części nowej odsłony przygód załogi statku kosmicznego Enterprise w reżyserii J.J. Abramsa. Znaczący jest już tytuł filmu: *W ciemność. Star Trek* (*Star Trek Into Darkness*, 2013), sugerujący mroczną tematykę. I rzeczywiście: ciemność upomina się tu o głównych bohaterów filmu, zwłaszcza o kapitana Jamesa T. Kirka, rozdartego między wrodzonym poczuciem sprawiedliwości a pragnieniem dokonania na

złowrogim Khanie zemsty za śmierć swojego mentora, admirała Pike'a. Sam antagonista reprezentuje z kolei jeden z wariantów lęku przed niekontrolowanym postępem w obszarze genetycznych modyfikacji: jako superżołnierz dążący do zagłady wszystkiego, co niedoskonałe, Khan ilustruje zarówno tezę o tym, że człowieczeństwo w swej istocie zakłada bycie niedoskonałym, jak i przekonanie, że machinacje mające na celu stworzenie perfekcyjnego człowieka są w istocie sprzeczne z ludzką naturą. *W ciemność. Star Trek* zdecydowanie jednak nowym filmem czarnym nie jest, i to nie tylko dlatego, że sprawiedliwość i dobro triumfują, a Kirk porzuca myśl o zemście i w kulminacyjnej scenie gotów jest poświęcić życie, by ocalić członków swojej załogi, lecz także z powodu wybitnie optymistycznego przesłania, zgodnie z którym każda wędrówka „w ciemność" kończy się wejściem w światło – i nawet jeśli owa „ciemność" oznacza śmierć, to niekoniecznie musi być ona jednoznaczna z kresem istnienia.

Mimo to w warstwie wizualnej *neo-noir* pełni w dziele Abramsa rolę wykraczającą poza funkcje czysto ornamentalne. W kluczu nowego filmu czarnego są tutaj wszak prezentowane metropolie przyszłości – Londyn czy San Francisco. Dzieje się tak chyba nie tylko dlatego, że neo-noirowy *look* jest obecnie niezwykle modny, lecz także z powodu ukrytego założenia, że przyszłość w swej niepewności w ogóle ma w sobie coś z neo-noiru, a obserwowane obecnie kulturowe tendencje – z postępującą technicyzacją codziennego życia na czele – wpływają na ukonstytuowanie się wizji człowieka przyszłości jako jeszcze bardziej wyalienowanego (choć zarazem w większym stopniu osaczonego przez tłum) i częściej zapośredniczającego wszelkie swoje kontakty z innymi i światem w technologii.

Ekspansywność elementów neo-noiru zauważalna jest zwłaszcza w najnowszych filmowych reinterpretacjach komiksów i powieści graficznych poświęconych nie tylko postaci Batmana, lecz także Spider-Mana, Hulka czy Iron Mana. Skala i charakter nawiązań do nowego kina czarnego są w tych realizacjach, oczywiście, rozmaite i niejednokrotnie uzależnione od tego, po który z wariantów opowieści o (super)bohaterach sięgają autorzy adaptacji: wszak i sztuka komiksu znajduje się obecnie na etapie fascynacji noirem, w związku z czym wiele historii – wydawałoby się – zamkniętych powraca w neo-noirowych odsłonach, czego najlepszym przykładem jest wspomniana już seria *Marvel Noir*.

„Czarne" elementy w filmowych opowieściach o Hellboyu w zasadzie nie dziwią – wszak już komiksowa seria autorstwa Mike'a Mignoli uruchamiała wiele wątków znanych z *hard-boiled fiction*. Dzieje tajemniczego przybysza z piekieł, przeciwstawiającego się własnemu przeznaczeniu (miał być „prawą ręką zniszczenia" i rozpętać na ziemi apokalipsę), nieustannie zmagającego się z paradoksami tkwiącymi u źródeł jego tożsamości, ubrane zostały w konwencję opowieści detektywistycznej: bohater jako pracownik pozarządowej organizacji B.P.R.D. (Bureau for Paranormal Research and Defense) rozwiązuje szereg mrocznych spraw. Choć filmy

zrealizowane przez Guillermo del Toro[20] w wielu miejscach reinterpretują komiksowe opowieści, a nawet odchodzą od przedstawionych w nich relacji między poszczególnymi postaciami, to aura neo-noiru jest w nich wyczuwalna – najmocniej na poziomie powierzchniowej stylizacji świata przedstawionego, mrocznych przestrzeni, w których poruszają się, ukrywają i zamieszkują bohaterowie.

Fot. 54. Hellboy – neo-noirowy (anty)bohater. Kadr z filmu Guillermo del Toro



Postacią niemal „rasowo" neo-noirową jest także Wolverine, który w cyklu *X-Men Geneza*[21] przejawia cały zestaw cech kojarzonych z tą estetyką: ma zaburzenia osobowości i pamięci, próbuje podążać za własnym kodeksem etycznym, przez co często pakuje się w tarapaty, ostatecznie zaś wchodzi w zatarg z reprezentantami sił znacznie potężniejszych od siebie. Podobnie jest zresztą z komiksową reinterpretacją opowieści o doktorze Jekyllu i panu Hydzie, czyli Hulkiem, którego przygody przenieśli na ekran Ang Lee (*Hulk*, 2003) oraz Louis Leterrier (*Niesamowity Hulk*/*The Incredible Hulk*, 2008), a także z bohaterem filmu *Ghost Rider* (2007) Marka

20 W 2004 roku powstał *Hellboy*, a cztery lata później del Toro wyreżyserował *suquel* tej realizacji, zatytułowany *Hellboy: Złota armia* (*Hellboy II: The Golden Army*).

21 Chodzi o film *X-Men Geneza: Wolverine* (*X-Men Origins: Wolverin*) Gavina Hooda z 2009 roku.

Stevena Johnsona, Johnnym Blaze'em, który podpisuje pakt z diabłem, w wyniku czego staje się piekielnym łowcą grzeszników.

Nieco inaczej z kolei rzecz ma się z bohaterami takimi jak Spider-Man czy pozostali członkowie grup X-Men i Avengers. To, na ile elementy nowego filmu czarnego są obecne w ich ekranowych przygodach, jest w dużym stopniu zależne od tego, po jakie źródła sięgają autorzy adaptacji i który z wariantów ich historii zamierzają przytoczyć. Najczęściej spotykana w Hollywood wydaje się strategia złotego środka: ponieważ filmy te adresowane są do szerokich rzesz odbiorców, ich wymowa nie jest nigdy tak ponura, jak na przykład komiksów z serii *Marvel Noir*, jakieś elementy noiru jednak zawsze w nich funkcjonują – na ogół w „bezpiecznej" dawce. Chociaż zatem na przykład historia przedstawiona w *Kapitanie Ameryce: Pierwszym starciu* (*Captain America: The First Avenger*, 2011) Joe Johnstona nie ma zbyt wiele wspólnego z nowym kinem czarnym, to fakt, że akcja filmu rozgrywa się w latach czterdziestych XX wieku, zdaje się znacząco oddziaływać na zawarte w tym filmie wizje przestrzeni i wnętrz. Podobnie jest z filmowymi odsłonami przygód Thora, zwłaszcza ich drugą częścią, *Thor: Mroczny świat* Alana Taylora (*Thor: The Dark World*, 2013); chociaż główny bohater – jako obdarzony nadzwyczajnymi mocami, supersprawny bóg-kosmita – jest całkowitym zaprzeczeniem noirowego losera, to otaczająca go rzeczywistość, za wyjątkiem rodzinnego Asgardu, coraz bardziej przypomina koszmar neo-noirowej przestrzeni spełniającej się apokalipsy. Tytułowy bohater *Niesamowitego Spider-Mana* (*The Amazing Spider-Man*, 2012) Marca Webba jest już z kolei postacią w znacznie większym stopniu naznaczoną mrokiem niż w dotychczasowych ekranizacjach komiksów o Człowieku Pająku – to bohater, który nieustannie musi się zmagać z ciemnymi aspektami własnej osobowości, zwłaszcza ze skłonnością do zemsty.

Neo-noirowy design jest wyczuwalny w wizjach metropolii zawartych w cyklach *Iron Man*[22] czy – zwłaszcza – *Underworld*[23], opowiadającym o starciach wampirów i wilkołaków mających miejsce we współczesnym Londynie. Podobnie jest i w innej wampirycznej serii – *Blade*[24], w której czarnoskóry półwampir tropi i zabija wampiry zagrażające ludzkości. Film wampiryczny stanowi zresztą doskonałe pole ekspansji dla estetyki *neo-noir*

22 Na cykl ten składają się dwa filmy wyreżyserowane przez Jona Favreau (2008, 2010) oraz jeden nakręcony przez Shane'a Blacka (2013).

23 Na serię tę składają się jak dotąd cztery filmy: *Underworld* (2003, reż. Len Wiseman), *Underworld: Ewolucja* (*Underworld: Evolution*, 2006, reż. Len Wiseman), *Underworld: Bunt Lykanów* (*Underworld: Rise of the Lycans*, 2009, reż. Patrick Tatopoulos) oraz *Underworld: Przebudzenie* (*Underworld: Awakening*, 2012, reż. Måns Mårling, Björn Stein). Trzeci z wymienionych filmów, będący prequelem serii, zawiera stosunkowo najmniej elementów neo-noiru.

24 Jest to trylogia, na którą składają się filmy: *Blade – Wieczny łowca* (*Blade*, 1998) Stephena Norringtona, *Blade: Wieczny łowca II* (*Blade II*, 2002) Guillermo del Toro oraz *Blade: Mroczna Trójca* (*Blade: Trinity*, 2004) Davida S. Goyera.

(lub jej elementów) ze względu na swoją tematykę i występujące w nim postaci – zdolne funkcjonować zazwyczaj jedynie nocą, uzależniające swoje istnienie od śmierci innych, na ogół obierające sobie za przestrzeń własnej działalności – przynajmniej w kinie najnowszym – wielkie miasta[25].



Fot. 55. Mariaż neo-noiru i kina wampirycznego. Kadr z filmu *Underworld: Przebudzenie* Månsa Mårlinga i Björna Steina

Niewolne od neo-noirowych powierzchniowych stylizacji są także i inne ekranizacje komiksów oraz powieści graficznych, takie jak *Liga niezwykłych dżentelmenów* (*The League of Extraordinary Gentleman*, 2003) Stephena Norringtona, *Punisher*[26], *Daredevil* (2003) Marka Stevena Johnsona czy *Dylan Dog* (*Dylan Dog: Dead of Night*, 2011) Kevina Munroe. W ostatnim z wymienionych przypadków można byłoby zresztą mówić o neo-noirywm designie na kilku poziomach, wszak już sam bohater tego dzieła – mianujący się „detektywem mroku" – ma na swoim koncie wiele ciemnych i niewyjaśnionych spraw.

Z „dotknięciami" neo-noiru można się także spotkać w cyklach filmowych, które charakteryzują się estetyczną niejednorodnością. Oprócz wspomnianego już w jednym z wcześniejszych rozdziałów *Terminatora*,

25 Wyjątkiem potwierdzającym regułę byłaby inna adaptacja komiksu: *30 dni mroku* (*30 Days of Night*, 2007) Davida Slade'a, w którym grupa mieszkańców niewielkiego miasteczka znajdującego się za kołem podbiegunowym walczy o przetrwanie z przybyłymi tam na swoiste polowanie wampirami. W 2010 roku powstał *sequel* filmu – *30 dni mroku: Czas ciemności* (*30 Days of Night: Dark Days*, reż. Ben Ketai) w większym stopniu osadzony w wielkomiejskich przestrzeniach.

26 Chodzi tutaj o filmy: *Punisher* (2004) Jonathana Hensleigha oraz *Punisher: Strefa wojny* (*Punisher: War Zone*, 2008) Lexi Alexander.

warto wymienić tutaj piątą część serii *Hellraiser* (*Hellraiser: Inferno*, 2000, reż. Scott Derrickson), której bohater – detektyw rozwiązujący sprawę brutalnych morderstw – nie wie, że ściga samego siebie, będąc potępioną i udręczoną duszą. Innym przykładem tej szczególnej tendencji krzyżowania nowego kina czarnego ze znanymi seriami filmowymi byłby *sequel* filmu *Predator* (*Predator 2*, 1990, reż. Stephen Hopkins). Również tutaj akcja została umieszczona w wielkiej metropolii, a główny bohater – czarnoskóry policjant – z czasem przekonuje się, że sprawa makabrycznych zabójstw dokonywanych na przedstawicielach lokalnych organizacji przestępczych wiąże się z obecnością niebezpiecznego kosmity.

Wiele wątków tu poruszonych – takich jak kwestia neo-noirowego designu czy adaptacji motywów noiru – znajduje odzwierciedlenie w filmie Franka Millera *Spirit – Duch Miasta* (*The Spirit*, 2008). Realizacja ta, bez wątpienia stanowiąca przykład kina designu, jest ekranizacją komiksu Willa Eisnera, estetyka, w jakiej została utrzymana, nie ma jednak wiele wspólnego z kolorowym (*sic*!) światem graficznego oryginału. Zachowując parodystyczny i przerysowany ton dzieła Eisnera, Miller postanowił zanurzyć jego opowieści w estetyce rodem z *Sin City* Roberta Rodrigueza. W efekcie ze *Spirita*… zniknęły niemal wszystkie kolory (za wyjątkiem punktowo wybranych elementów, takich jak czerwony krawat tytułowego bohatera), pojawiły się za to doskonale znane widzom filmu Rodrigueza zabiegi eksponujące mrok metropolii, gra światłocieniem oraz nierealistyczne tło. Bohater o niejednoznacznym statusie ontologicznym (kiedyś był policjantem, został zabity, lecz w tajemniczych okolicznościach powrócił do życia), obecność kobiet fatalnych (jak najbardziej w liczbie mnogiej), miasto stanowiące widowiskową arenę zmagań z niebezpiecznym psychopatą, pierwszoosobowa narracja przerywana retrospekcjami, temat zbrodni i przemocy – wszystko to stanowi efektowny sztafaż, po jaki sięga



Fot. 56.
Parodia komiksu Willa Eisnera i pastisz filmu Roberta Rodrigueza w jednym – kadr z filmu *Spirit – Duch Miasta* Franka Millera

Miller, realizując *de facto* film, który – choć ma neo-noirowy wygląd, nie posiada neo-noirowej „duszy".

Spirit na poziomie tematu i fabuły jest parodią nowego filmu czarnego; na poziomie stylu stanowi z kolei – jako dzieło nawiązujące wprost do *Sin City* – pastisz filmu Rodrigueza. Zabiegi o parodystycznym charakterze nie są oczywiście czymś w nowym kinie czarnym nieznanym. Już w 1988 roku Lloyd Fonvielle zastosował je w *Gotham* – opowieści o prywatnym detektywie, który wiąże się z kobietą fatalną, będącą duchem zmarłej żony jego klienta. Zrealizowany w tym samym roku przez Roberta Zemeckisa *Kto wrobił Królika Rogera* (*Who Framed Roger Rabbit*) włączył z kolei elementy noirowej historii w obręb komediowej hybrydy animacji z filmem aktorskim. O pastisz ocierały się natomiast realizowane na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku filmy Tima Burtona z cyklu o Batmanie – w *Batmanie* oraz *Powrocie Batmana* (*Batman Returns*, 1992) wizja Gotham City i zapełniających je postaci (takich jak Joker, Pingwin czy Kobieta Kot) nosiła znamiona przesady i przerysowania tak charakterystycznych dla dzieł reżysera. I być może nie jest przypadkiem, że wszystkie wspomniane filmy pojawiły się w tym samym czasie – w momencie, gdy zainicjowana przez *Żar ciała*, *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* oraz *Łowcę androidów* estetyka postmodernistycznego neo-noiru stała się zjawiskiem ekspansywnym i łatwo rozpoznawalnym. Współczesny *Spirit*… także bazuje na znajomości konwencji i poszczególnych estetycznych rozwiązań, *neo-noir* jest w nim jednak przywoływany nie na zasadzie gry „w skojarzenia" prowadzonej z odbiorcą, lecz zgodnie z regułą „więcej, szybciej, bardziej". Stosunkowo chłodne przyjęcie filmu przez krytykę rodzi uzasadnione wątpliwości co do tego, czy taka strategia okazała się trafiona.

Szczególny typ przenikania estetyki *neo-noir* do różnych obszarów współczesnej kinematografii, który nazywam tutaj „neo-noirowymi dotknięciami", jest być może najlepszym świadectwem tego, jak mocne są w najnowszej kulturze wszelkie dyskursy związane z pojęciem kryzysu. Nowy film czarny, jak się okazuje, stanowi nie tylko poręczne narzędzie w diagnozowaniu kryzysów społecznych, ideologicznych, instytucjonalnych czy epistemologicznych, lecz także stanowi istotną część dyskusji na temat kryzysu czy kryzysów kina. Nie bez powodu chyba estetyka ta rozpowszechnia się tak bardzo w kinie hollywoodzkim w momencie, gdy tak wiele mówi się o kresie dotychczasowego paradygmatu kina (w tym kina rozrywkowego) i o desperackich czasem poszukiwaniach sposobu na ponowne przyciągnięcie widzów do kin. Wyrazem owej desperacji miałoby być między innymi powracanie do już raz (lub wiele razy) opowiedzianych historii, przy czym powroty te mają być bardziej spektakularne, widowiskowe i zarazem – co szczególnie istotne w kontekście zagadnień poruszanych w tej książce – mroczne. I jeżeli remedium (a być może tylko placebo) na współczesne problemy kina mają stanowić elementy noiru, to rzeczywiście można nazwać *neo-noir* estetyką czasów kryzysu.

(Szczęśliwe) zakończenie albo kryzys neo-noiru

Od początku wiedziałem, że koniec będzie gorzki.
Ł. Bogacz, W. Stefaniec*

* Ł. Bogacz, W. Stefaniec: *Noir*. Warszawa 2013 [wydawnictwo nie zawiera numerów stron].

Przywołane w ostatniej części poprzedniego rozdziału przykłady ekspansji neo-noiru mogą nasuwać wniosek, że eksploatowanie tej estetyki jest w istocie nadmierne, stanowiąc syndrom jej rozrzedzania się, zanikania, a nawet pochłaniania przez inne zjawiska współczesnej kultury audiowizualnej. Czy zatem to *neo-noir* nieustannie poszerza zasięg swojego oddziaływania czy też raczej (pop)kultura absorbuje go, przyswaja i zmienia jego kody na nie tylko powszechnie zrozumiałe, lecz także niewyróżniające się na tle innych? Jeśli drugie z tych stwierdzeń jest słuszne, należałoby uznać, że *neo-noir* – owa estetyka czasów kryzysu – sam także… znajduje się w stanie kryzysu.



Fot. 57. *Neo-noir* „rozrzedzony"? Kadr z machinimy *The Trashmaster* Mathieu Weschlera

Obecnie nie sposób określić, gdzie przebiega granica, poza którą *neo-noir* traci swoją tożsamość. W zależności od przyjętej definicji, w obszarze kina będą ją wyznaczać albo filmowe parodie i pastisze, albo dzieła reprezentujące kino designu, albo zjawiska sytuujące się na szeroko rozumianych pograniczach filmu. Wszelkie generalizacje mogą się jednak okazać w tej mierze zwodnicze, co łatwo wywnioskować, rozpatrując charakter takich tekstów kultury, jak *The Trashmaster* Mathieu Weschlera (2010) lub

wideoklipy do utworów formacji Thirty Seconds to Mars, na przykład *City of Angels* (2013) lub *Hurricane* (2010)[1]. *The Trashmaster* – pełnometrażowa machinima bazująca na silniku gry *GTA* – stanowi wariację na temat często eksploatowanego w neo-noirze fabularnego wzorca poszukiwań psychopatycznego mordercy (w tym wypadku prostytutek): z nowym filmem czarnym łączą go elementy takie jak bohater-*loser*, strategia narracyjna (*voice-over*), wielkomiejskie tło wydarzeń czy tematyka zbrodni z silnym erotycznym podtekstem. Fakt, iż realizacja ta jest machinimą, nie unieważnia tego, iż została ona utrzymana w estetyce neo-noiru; pokazuje raczej, że estetyka ta stała się niezwykle łatwo przyswajalna, a skala możliwości jej zaabsorbowania przez kolejne teksty kultury grozi często trywializacją najważniejszych jej kodów i motywów.



Fot. 58. *Neo-noir* jako składnik wielowątkowego kolażu konwencji. Jared Leto w wyreżyserowanym przez siebie wideoklipie do utworu *Hurricane* formacji Thirty Seconds to Mars

W przypadku wideoklipów formacji Thirty Seconds to Mars można byłoby z kolei mówić o eksploatacji motywów neo-noiru już nie tylko

1 Oba wideoklipy zrealizował lider zespołu, aktor Jared Leto, ukrywający się pod pseudonimem Bartholomew Cubbins.

w charakterze ornamentu czy powierzchniowej stylizacji, lecz także jednego ze składników wielowątkowego kolażu konwencji, aluzji i cytatów. Przykładem takiej strategii jest wideoklip do utworu *Hurricane*, pod względem estetycznym będącym zlepkiem konwencji slashera, *exploitation movie*, horroru typu *torture porn*, onirycznej poetyki filmów Davida Lyncha, motywów apokaliptycznych, erotycznej burleski w stylu Dity Von Teese oraz aluzji do dzieł takich jak *Donnie Darko* (2001) Richarda Kelly'ego czy *Podziemny krąg* Davida Finchera. Spoiwem owego iście postmodernistycznego konglomeratu okazał się *neo-noir* z jego predylekcją do ujęć realizowanych nocą, wielkomiejskich przestrzeni, narracyjnych zawiłości, fabularnych nieścisłości, niejednoznacznych zakończeń oraz niskiego klucza oświetlenia.

Czy mamy tu do czynienia z kulturą neo-noirem podszytą, czy raczej z neo-noirem rozrzedzonym w tkance współczesnej kultury? Jedna z ilustracji zawartych w książce Jamesa Naremore'a *More Than Night*, poświęconej kinu czarnemu, przedstawia zdjęcie modelki ubranej w „stylu filmu *noir*"[2], przy czym „styl" ten nie ma, oczywiście, nic wspólnego ze strojami aktorek występujących w klasycznych filmach czarnych, odwołując się raczej do atmosfery „filmowości", tajemniczości i swoiście rozumianego szyku. Przywołując ten i podobne mu przykłady, badacz wysnuwa wniosek dotyczący nie tylko „mody na *noir*" (czy noiru postrzeganego jako moda), lecz także faktu, że stał się on obecnie częścią ogólnoświatowej masowej pamięci (w domyśle: kulturowej)[3], a jego dzisiejsze funkcjonowanie stanowi w dużej mierze efekt oddziaływania mediów. Innym zagadnieniem jest to, czy elementy noiru i neo-noiru są rzeczywiście przez masowego odbiorcę identyfikowane jako takie. Nie bez powodu chyba współcześni twórcy, zwłaszcza filmowi, częściej sięgają po wyselekcjonowane elementy estetyki noiru , niż realizują dzieła z nurtu *retro-noir* wpisujące się w samo jej centrum.

Odpowiedź na pytanie otwierające poprzedni akapit w dużej mierze zależna będzie od tego, jaką definicję neo-noiru potraktujemy jako wiążącą, w tym także od tego, jaki kanon cech uznamy za niezbędny, by daną realizację uznać za neo-noirową. Nie wystarczy wszak stwierdzić, że nowy film czarny jest gatunkiem, by móc udzielić na nie satysfakcjonującej odpowiedzi – trzeba jeszcze wyznaczyć granice tego gatunku. Dla tych więc, którzy uważają *neo-noir* za gatunek tożsamy z dziełami, które na kartach niniejszej książki były klasyfikowane jako przykłady tendencji *retro-noir*, wspomniana wszechobecność noiru nie będzie miała istotnego znaczenia, najprawdopodobniej uznają oni bowiem, że *neo-noir* jako gatunkowa formuła znajduje się na skraju wyczerpania, skoro realizacje

2 J. Naremore: *More Than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkeley–Los Angeles 1998, s. 37, il. 6.

3 Zob. ibidem.

oddające hołd klasycznemu noirowi pojawiają się obecnie sporadycznie. Dla tych jednak, którzy – uważając nowy film czarny za gatunek – zaliczają do niego nie tylko *Czarną Dalię*, ale i *Memento* czy *Mechanika*, sprawa nie będzie już tak oczywista. Być może stwierdzą oni, że obserwujemy obecnie wyłanianie się jakiejś nowej fazy neo-noiru, czegoś na kształt powrotu określenia *noir* z formuły rzeczownikowej do przymiotnikowej, skoro tak wiele dzieł reprezentujących różne gatunki zdradza równocześnie cechy nowego filmu czarnego.

Z perspektywy tez przyjętych w tej książce, zakładających, że *neo-noir* jest obecnie niezwykle ekspansywną transkulturową estetyką, o rzeczywistym kryzysie póki co raczej nie można mówić; wielka łatwość, z jaką *neo-noir* adaptuje się do zmiennych warunków kulturowych i jego – wydaje się – wciąż wzrastająca przyswajalność, świadczyć będą raczej o sile tej estetyki oraz o jej niezwykle aktywnym udziale w kreowaniu współczesnych pejzaży nie tylko audiowizualnych, lecz także po prostu mentalnych. Nie zmienia to jednak faktu, że za kilka lat opinia na ten temat może ulec zmianie – jeśli rzeczywiście obserwowana obecnie tendencja do aplikowania neo-noiru na zasadzie ornamentu i elementu wizualnego sztafażu zdominuje dziś jeszcze wiodące prym realizacje sięgające do samych źródeł tej estetyki, najprawdopodobniej zasadne okaże się mówienie o jej kryzysie, rozrzedzeniu w innych formułach i paradygmatach kultury, a może nawet o jej zaniku.

Bez względu na to, jak odpowiemy na wspomniane tutaj wątpliwości, w mocy pozostanie konstatacja Naremore'a, że: „w zależności od tego, jak jest używany, [termin *noir* – przyp. M.K.P.] może opisywać zamknięty okres, nostalgię za czymś, co w gruncie rzeczy nigdy naprawdę nie istniało, a być może także i żywą tradycję"[4]. Podejście to bliskie jest zaprezentowanemu na kartach niniejszej książki rozumieniu neo-noiru. W perspektywie podjętych tutaj wątków bardziej istotne od tego, czym *neo-noir* jest (był i będzie), okazało się zresztą to, iż z pełną mocą zamanifestował swoją obecność – zarówno w modernistycznym, jak i postmodernistycznym wariancie – w sytuacji wielorako rozumianego kryzysu.

W świetle ostatnich uwag należałoby stwierdzić, że kryzys samego neo-noiru – jeżeli w ogóle trwa lub wkrótce nadejdzie – stanowi w istocie sygnał pozytywny. Skoro bowiem estetyka czasów kryzysu znajduje się w fazie wyczerpania, to być może i same kryzysy przez nią diagnozowane ulegną wyciszeniu, a może wręcz już są pokonywane i przepracowywane? Stwierdzenie takie byłoby jednak zbyt optymistyczne jako finał książki o mrocznym kinie, dlatego wypada zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt. Być może kryzys neo-noiru to równocześnie klęska stojących za tą estetyką idei, ostateczny wyraz rezygnacji, zniechęcenia i poczucia całkowitej przegranej. Jeśli taka intuicja jest słuszna, to może się okazać, że zamiast

4 Zob. ibidem, s. 39.

podejmować wysiłek diagnozowania chorób nękających współczesność, kultura po prostu poddaje się im. W tym wariancie zwierciadło demaskujące wszelkie zwyrodnienia współczesnego świata zostaje rozbite, a każdy *happy end* w filmach *neo-noir*, powieściach czy komiksach jest w istocie małą katastrofą tej estetyki.

Filmografia

2046. Reż. Wong Kar-wai. Chiny, Francja, Honkong, Niemcy, Włochy 2004.
30 dni mroku (*30 Days of Night*). Reż. D. Slade. Nowa Zelandia, USA 2007.
30 dni mroku: Czas ciemności (*30 Days of Night: Dark Days*). Reż. B. Ketai. USA 2010.

A

Absolwent (*The Graduate*). Reż. M. Nichols. USA 1967.
Adwokat diabła (*Guilty As Sin*). Reż. S. Lumet. USA 1993.
Adwokat diabła (*The Devil's Advocate*). Reż. T. Hackford. Niemcy, USA 1997.
Ali. Reż. M. Mann. USA 2001.
Animatrix (*The Animatrix*). Reż. Y. Kawajiri i in. Japonia, USA 2003.
Armia Boga (*The Prophecy*). Reż. G. Widen. USA 1995.
Asfaltowa dżungla (*The Asphalt Jungle*). Reż. J. Huston. USA 1950.
Avatar. Reż. J. Cameron. Wielka Brytania, USA 2009.

B

Batman. Reż. T. Burton. USA, Wielka Brytania 1989.
Batman – Początek (*Batman Begins*). Reż. Ch. Nolan. USA, Wielka Brytania 2005.
Battlestar Galactica (serial TV). Reż. D.P. Bellisario i in. USA 1978.
Battlestar Galactica (serial TV). Reż. M. Grabiak i in. Wielka Brytania, USA 2004–2009.
Bez przedawnienia (*High Crimes*). Reż. C. Franklin. USA 2002.
Bezsenność (*Insomnia*). Reż. Ch. Nolan. Kanada, USA 2002.
Bez twarzy (*Face/Off*). Reż. J. Woo. USA 1997.
Bękarty wojny (*Inglorious Basterds*). Reż. Q. Tarantino. USA 2009.
Blade: Mroczna Trójca (*Blade: Trinity*). Reż. D.S. Goyer. USA 2004.
Blade – Wieczny łowca (*Blade*). Reż. S. Norrington. USA 1998.
Blade: Wieczny łowca II (*Blade II*). Reż. G. del Toro. Niemcy, USA 2002.
Blue Velvet. Reż. D. Lynch. USA 1986.
Błękitna Dalia (*The Blue Dahlia*). Reż. G. Marshall. USA 1946.
Błękitna stal (*Blue Steel*). Reż. K. Bigelow. USA 1989.
BMW: The Hire (miniserial DVD). Reż. J. Carnahan, J. Frankenheimer, W. Kar-wai, A. Lee, G. Ritchie, T. Scott, J. Woo, A.G. Iñárritu. USA 2001–2002.
Bonnie i Clyde (*Bonnie and Clyde*). Reż. A. Penn. USA 1967.
Bronson. Reż. N. Winding Refn. Wielka Brytania 2008.
Brother. Reż. T. Kitano. Wielka Brytania, Francja, Japonia, USA 2000.
Brudne pieniądze (*Bound*). Reż. A. i L. Wachowscy. USA 1996.
Brudny Harry (*Dirty Harry*). Reż. D. Siegel. USA 1971.

C

Casino Royale. Reż. M. Campbell. Czechy, Niemcy, USA, Wielka Brytania, Bahamy 2006.

Chinatown. Reż. R. Polański. USA 1974.

Chloe. Reż. A. Egoyan. Francja, USA, Kanada 2009.

Chłopaki z sąsiedztwa (*Boyz n the Hood*). Reż. J. Singleton. USA 1991.

Chungking Express (*Chung hing sam lam*). Reż. Wong Kar-wai. Hongkong 1994.

Ciekawy przypadek Benjamina Buttona (*The Curious Case of Benjamin Button*). Reż. D. Fincher. USA 2008.

City of Angels (wideoklip do utworu Thirty Seconds to Mars). Reż. B. Cubbins (J. Leto). USA 2013.

Con Air – lot skazańców (*Con Air*). Reż. S. West. USA 1997.

Czarna Dalia (*The Black Dahlia*). Reż. B. De Palma. Niemcy, Francja, USA 2006.

Czarna magia (*Black Magic*). Reż. G. Ratoff, O. Welles. USA, Włochy 1949.

Czarna magia (*Fade to Black*). Reż. O. Parker. Wielka Brytania, Włochy, Serbia 2006.

Czerwony smok (*Manhunter*). Reż. M. Mann. USA 1986.

Czerwony smok (*Red Dragon*). Reż. B. Rattner. Niemcy, USA 2002.

Człowiek, którego nie było (*The Man Who Wasn't There*). Reż. J. Coen. USA, Wielka Brytania 2001.

D

Daredevil. Reż. M.S. Johnson. USA 2003.

Dexter (serial TV). Reż. M. Cuesta i in. USA 2006–2013.

Diabolique. Reż. J.S. Chechik. USA 1996.

Django (*Django Unchained*). Reż. Q. Tarantino. USA 2012.

Długie pożegnanie (*The Long Goodbye*). Reż. R. Altman. USA 1973.

Dobry Niemiec (*The Good German*). Reż. S. Soderbergh. USA 2006.

Dom z kart (*House of Cards*; miniserial TV). Reż. P. Seed. Wielka Brytania 1990.

Dom zły. Reż. W. Smarzowski. Polska 2009.

Donnie Darko. Reż. R. Kelly. USA 2001.

Do szpiku kości (*Winter's Bone*). Reż. D. Granik. USA 2010.

Dotyk zła (*Touch of Evil*). Reż. O. Welles. USA 1958.

Do utraty tchu (*À bout de souffle*). Reż. J.L. Godard. Francja 1960.

Drive. Reż. N. Winding Refn. USA 2011.

Dylan Dog (*Dylan Dog: Dead of Night*). Reż. K. Munroe. USA 2011.

Dziewiąte wrota (*The Ninth Gate*). Reż. R. Polański. Hiszpania, Francja, USA 1999.

Dziewczyna z tatuażem (*The Girl with the Dragon Tatoo*). Reż. D. Fincher. Norwegia, Szwecja, USA 2011.

Dzika namiętność (*Something Wild*). Reż. J. Demme. USA 1986.

Dzikość serca (*Wild at Heart*). Reż. D. Lynch. USA 1990.

E

eXistenZ. Reż. D. Cronenberg. Wielka Brytania, Kanada 1999.

F

Fargo. Reż. E. i J. Coen. Wielka Brytania, USA 1996.

Fatalne zauroczenie (*Fatal Attraction*). Reż. A. Lyne. USA 1987.

Femme fatale. Reż. B. De Palma. Francja, Szwajcaria 2002.
Francuski łącznik (*The French Connection*). Reż. W. Friedkin. USA 1971.
Francuski łącznik 2 (*The French Connection II*). Reż. J. Frankenheimer. USA 1975.
Frantic. Reż. R. Polański. Francja, USA 1988.

G

Gattaca – Szok przyszłości (*Gattaca*). Reż. A. Niccol. USA 1997.
Gdzie leży prawda (*Where the Truth Lies*). Reż. A. Egoyan. Wielka Brytania, USA, Kanada 2005.
Ghost Rider. Reż. M.S. Johnson. USA 2007.
Glina (*Un flic*). Reż. J.P. Melville. Francja, Włochy 1972.
Gorączka (*Heat*). Reż. M. Mann. USA 1995.
Gotham. Reż. L. Fonvielle. USA 1988.
Gra (*The Game*). Reż. D. Fincher. USA 1997.
Guncrazy – zawsze strzelaj dwa razy (*Guncrazy*). Reż. T. Davis. USA 1992.

H

Hannibal (serial TV). Reż. D. Slade i in. USA 2013–.
Harry Angel (*Angel Heart*). Reż. A. Parker. Wielka Brytania, USA, Kanada 1987.
Hellboy. Reż. G. del Toro. USA 2004.
Hellboy: Złota armia (*Hellboy II: The Golden Army*). Reż. G. del Toro. Niemcy, USA 2008.
Hellraiser V: Wrota piekieł (*Hellraiser: Inferno*). Reż. S. Derrickson. USA 2000.
High Sierra. Reż. R. Walsh. USA 1941.
House of Cards (serial TV). Reż. D. Fincher i in. USA 2013–.
Hulk. Reż. A. Lee. USA 2003.
Hurricane (wideoklip do utworu Thirty Seconds to Mars). Reż. B. Cubbins (J. Leto). USA 2010.

I

Incepcja (*Inception*). Reż. Ch. Nolan. USA, Wielka Brytania 2010.
Interstellar. Reż. Ch. Nolan. USA, Wielka Brytania 2014.
Iron Man. Reż. J. Favreau. USA 2008.
Irona Man 2. Reż. J. Favreau. USA 2010.
Iron Man 3. Reż. Sh. Black. Chiny, USA 2013.

J

Jade. Reż. W. Friedkin. USA 1995.
Jeden fałszywy ruch (*One False Move*). Reż. C. Franklin. USA 1992.
Jelena. Reż. A. Zwiagincew. Rosja 2011.
John Rambo (*Rambo*). Reż. S. Stallone. Niemcy, USA 2008.

K

Kapitan Ameryka: Pierwsze starcie (*Captain America: The First Avenger*). Reż. J. Johnston. USA 2011.

Kapitan Sowa na tropie (miniserial TV). Reż. S. Bareja. Polska 1965.
Kill Bill (*Kill Bill: Vol. 1*). Reż. Q. Tarantino. USA 2003.
Kill Bill 2 (*Kill Bill: Vol. 2*). Reż. Q. Tarantino. USA 2004.
Klątwa skorpiona (*The Curse of the Jade Scorpion*). Reż. W. Allen. Niemcy, USA 2001.
Klute. Reż. A.J. Pakula. USA 1971.
Kolekcjoner (*Kiss the Girls*). Reż. G. Fleder. USA 1997.
Koniec przemocy (*The End of Violence*). Reż. W. Wenders. Niemcy, Francja, USA 1997.
Koniec romansu (*The End of the Affair*). Reż. N. Jordan. USA, Wielka Brytania 1999.
Kowboje i obcy (*Cowboys & Aliens*). Reż. J. Favreau. USA 2011.
Kroll. Reż. W. Pasikowski. Polska 1991.
Krupier (*Croupier*). Reż. M. Hodges. Francja, Irlandia, Niemcy, Wielka Brytania 1998.
Kryminalne zagadki Miami (*CSI: Miami*, serial TV). Reż. D. Attias i in. USA 2002–2012.
Krytyczna decyzja (*Executive Desicion*). Reż. S. Baird. USA 1996.
Kto wrobił Królika Rogera (*Who Framed Roger Rabbit*). Reż. R. Zemeckis. USA 1988.

L

Leon zawodowiec (*Léon*). Reż. L. Besson. Francja 1994.
Liga niezwykłych dżentelmenów (*The League of Extraordinary Gentleman*). Reż. S. Norrington. Wielka Brytania, Czechy, Niemcy, USA 2003.
Likwidator (*The Adjuster*). Reż. A. Egoyan. Kanada 1991.
Listonosz zawsze dzwoni dwa razy (*The Postman Always Rings Twice*). Reż. T. Garnett. USA 1946.
Listonosz zawsze dzwoni dwa razy (*The Postman Always Rings Twice*). Reż. B. Rafelson. USA, RFN 1981.
Love's a Loaded Gun (wideoklip do utworu Alice'a Coopera). Reż. R. Ziman. USA 1991.
Luther (miniserial TV). Reż. B. Kirk, S. Schwartz i in. Wielka Brytania 2010–2013.

Ł

Łowca androidów (*Blade Runner*). Reż. R. Scott. USA, Wielka Brytania, Hongkong 1982.

M

Maskarada (*Masquerade*). Reż. B. Swaim. USA 1988.
Manorama Six Feet Under. Reż. N. Singh. Indie 2007.
Matrix (*The Matrix*). Reż. A. i L. Wachowscy. USA, Australia 1999.
Matrix: Reaktywacja (*The Matrix Reloaded*). Reż. A. i L. Wachowscy. Australia, USA 2003.
Matrix: Rewolucje (*The Matrix Revolutions*). Reż. A. i L. Wachowscy. Australia, USA 2003.
Max Payne. Reż. J. Moore. Węgry, Kanada, USA 2008.
Mechanik (*El Maquinista*). Reż. B. Anderson. Hiszpania 2004.
Memento. Reż. Ch. Nolan. USA 2000.
Metropolis. Reż. F. Lang. Niemcy 1926.
Miami Vice. Reż. M. Mann. Paragwaj, Niemcy, USA, Urugwaj 2006.
Miasteczko Twin Peaks (*Twin Peaks*, serial TV). Reż. D. Lynch i in. USA 1990–1991.

Milczenie owiec (*The Silence of the Lambs*). Reż. J. Demme. USA 1991.

Młodość bestii (*Yajû no seishun*). Reż. S. Suzuki. Japonia 1963.

Mroczna kraina (*Dark Country*). Reż. Th. Jane. USA 2009.

Mroczne miasto (*Dark City*). Reż. A. Proyas. USA, Australia 1998.

Mroczny Rycerz (*The Dark Knight*). Reż. Ch. Nolan. USA, Wielka Brytania 2008.

Mroczny Rycerz powstaje (*The Dark Knight Rises*). Reż. Ch. Nolan. USA, Wielka Brytania 2012.

Mulholland Drive (*Mulholland Dr.*). Reż. D. Lynch. Francja, USA 2001.

N

Nagi instynkt (*Basic Instinct*). Reż. P. Verhoeven. Francja, USA 1992.

Nagi instynkt 2 (*Basic Instint 2*). Reż. M. Caton-Jones. Wielka Brytania, Niemcy, Hiszpania, USA 2006.

Nagłe zderzenie (*Sudden Impact*). Reż. C. Eastwood. USA 1983.

Nieodwracalne (*Irréversible*). Reż. G. Noé. Francja 2002.

Niesamowity Hulk (*The Incredible Hulk*). Reż. L. Leterrier. USA 2008.

Niesamowity Spider-Man (*The Amazing Spider-Man*). Reż. M. Webb. USA 2012.

No Smoking. Reż. A. Kashyap. Indie 2007.

Notatki o strojach i miastach (*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*). Reż. W. Wenders. Francja, RFN 1989.

O

Obcy 3 (*Alien*[3]). Reż. D. Fincher. USA 1992.

Obcy – decydujące starcie (*Aliens*). Reż. J. Cameron. Wielka Brytania, USA 1986.

Obcy kontra Predator (*AVP: Alien vs. Predator*). Reż. P.W.S. Anderson. Wielka Brytania, Niemcy, Czechy, Kanada, USA 2004.

Obcy kontra Predator 2 (*AVPR: Alien vs. Predator – Requiem*). Reż. G. Strause, C. Strause. USA 2007.

Obcy – ósmy pasażer „Nostromo" (*Alien*). Reż. R. Scott. USA 1979.

Obcy: Przebudzenie (*Alien: Resurection*). Reż. J.P. Jeunet. USA 1997.

Obława. Reż. M. Krzyształowicz. Polska 2012.

Obywatel Kane (*Citizen Kane*). Reż. O. Welles. USA 1940.

Oczy węża (*Snake Eyes*). Reż. B. De Palma. USA 1998.

Odpoczniesz po śmierci (*I'll Sleep When I'm Dead*). Reż. M. Hodges. Wielka Brytania, USA 2003.

Od zmierzchu do świtu (*From Dusk Till Dawn*). Reż. R. Rodriguez. USA 1996.

Oldboy. Reż. P. Chan-wook. Korea Południowa 2003.

Ostatnie rozdanie (*The Final Cut*). Reż. M. Vardy. Wielka Brytania 1995.

Ostatnie uwiedzenie (*The Last Seduction*). Reż. J. Dahl. USA 1994.

Ostatni Mohikanin (*The Last of the Mohicans*). Reż. M. Mann. USA 1992.

Ostrożnie, pożądanie (*Se, jie*). Reż. A. Lee. Chiny, Tajwan, USA, Hongkong 2007.

Oszukana (*Deceived*). Reż. D. Harris. USA 1991.

Otwórz oczy (*Abre los ojos*). Reż. A. Amenábar. Hiszpania, Francja, Włochy 1997.

P

Pająk (*Spider*). Reż. D. Cronenberg. Kanada, Wielka Brytania 2002.

Palimpsest. Reż. K. Niewolski. Polska 2006.

Pamięć absolutna (*Total Recall*). Reż. P. Verhoeven. USA 1990.

Pamięć absolutna (*Total Recall*). Reż. L. Wiseman. Kanada, USA 2012.

Pani Zemsta (*Chinjeolhan guemjassi*). Reż. P. Chan-wook. Korea Południowa 2005.

Pan Zemsta (*Boksuneun naui geot*). Reż. P. Chan-wook. Korea Południowa 2002.

Pi. Reż. D. Aronofsky. USA 1998.

Płytki grób (*Shallow Grave*). Reż. D. Boyle. Wielka Brytania 1994.

Pocałunek przed śmiercią (*A Kiss Before Dying*). Reż. J. Dearden. USA, Wielka Brytania 1991.

Podróż Felicji (*Felicia's Journey*). Reż. A. Egoyan. Wielka Brytania, Kanada 1999.

Podwójne ubezpieczenie (*Double Indemnity*). Reż. B. Wilder. USA 1944.

Podwójne zagrożenie (*Double Jeopardy*). Reż. B. Beresford. Niemcy, USA, Kanada 1991.

Podziemny front (*Flammen & Citronen*). Reż. O.Ch. Madsen. Czechy, Dania, Finlandia, Francja, Niemcy, Norwegia, Szwecja 2008.

Podziemny krąg (*Fight Club*). Reż. D. Fincher. Niemcy, USA 1999.

Policjanci z Miami (*Miami Vice*, serial TV). Reż. D. Johnson i in. USA 1984–1989.

Powiększenie (*Blowup*). Reż. M. Antonioni. USA, Wielka Brytania 1966.

Powrót Batmana (*Batman Returns*). Reż. T. Burton. Wielka Brytania, USA 1992.

Prawdziwe męstwo (*True Grit*). Reż. E. i J. Coen. USA 2010.

Prawo ulicy (*The Wire*). Reż. A. Holland, M. Manchevski i in. USA 2002–2008.

Predator 2. Reż. S. Hopkins. USA 1990.

Prestiż (*The Prestige*). Reż. Ch. Nolan. Wielka Brytania, USA 2006.

Prometeusz (*Prometheus*). Reż. R. Scott. Wielka Brytania, USA 2012.

Prosty plan (*A Simple Plan*). Reż. S. Raimi. USA 1998.

Przylądek strachu (*Cape Fear*). Reż. J. Lee Thompson. USA 1962.

Przylądek strachu (*Cape Fear*). Reż. M. Scorsese. USA 1991.

Psy. Reż. W. Pasikowski. Polska 1992.

Psy II: Ostatnia krew. Reż. W. Pasikowski. Polska 1994.

Psychoza (*Psycho*). Reż. A. Hitchcock. USA 1960.

Pula śmierci (*The Dead Pool*). Reż. B. Van Horn. USA 1988.

Pulp Fiction. Reż. Q. Tarantino. USA 1994.

Punisher. Reż. J. Hensleigh. Niemcy, USA 2004.

Punisher: Strefa wojny (*Punisher: War Zone*). Reż. L. Alexander. Niemcy, USA, Kanada 2008.

Pusher. Reż. N. Winding Refn. Dania 1996.

Pusher II – Krew na rękach. Reż. N. Winding Refn. Dania, Wielka Brytania 2004.

Pusher III – Jestem aniołem śmierci. Reż. N. Winding Refn. Dania 2005.

Q

Quantum of Solace. Reż. M. Forster. Wielka Brytania, USA 2008.

R

Rambo II (*Rambo: First Blood Part II*). Reż. G.P. Cosmatos. USA 1985.

Rambo III. Reż. P. MacDonald. USA 1988.

Rambo: Pierwsza krew (*First Blood*). Reż. T. Kotcheff. USA 1982.

Raport mniejszości (*Minority Report*). Reż. S. Spielberg. USA 2002.

Rewers. Reż. B. Lankosz. Polska 2009.

RoboCop. Reż. P. Verhoeven. USA 1987.

RopoCop. Reż. J. Padilha. USA 2014.

Rozgrywając królem (*To Play the King*; miniserial TV). Reż. P. Seed. Wielka Brytania 1993.

Rozmowa (*The Conversation*). Reż. F.F. Coppola. USA 1974.

Róża. Reż. W. Smarzowski. Polska 2011.

Rząd (*Borgen*; serial TV). Reż. A.K. Olesen i in. Dania 2010–.

S

Samuraj (*Le Samouraï*). Reż. J.P. Melville. Szwecja, Francja 1967.

Sekret jej oczu (*El Secreto del sus ojos*). Reż. J.J. Campanella. Argentyna, Hiszpania 2009.

Shaft. Reż. G. Parks. USA 1971.

Shaft. Reż. J. Singleton. Niemcy, USA 2000.

Sherlock (miniserial TV). Reż. P. McGuigan i in. Wielka Brytania 2010–.

Sherlock Holmes. Reż. G. Ritchie. Niemcy, USA 2009.

Sherlock Holmes: Gra cieni (*Sherlock Holmes: A Game of Shadows*). Reż. G. Ritchie. USA 2011.

Siedem (*Se7en*). Reż. D. Fincher. USA 1995.

Siesta. Reż. M. Lambert. USA 1987.

Siła magnum (*Magnum Force*). Reż. T. Post. USA 1973.

Sin City 2: Damulka warta grzechu (*Sin City: A Dame to Die for*). Reż. R. Rodriguez, F. Miller. USA 2014.

Sin City – Miasto grzechu (*Sin City*). Reż. R. Rodriguez. USA 2005.

Skóra, w której żyję (*La Piel que habito*). Reż. P. Alodóvar. Hiszpania 2011.

Skyfall. Reż. S. Mendes. USA, Wielka Brytania 2012.

Sky Kapitan i świat jutra (*Sky Captain and the World of Tomorrow*). Reż. K. Conran. Wielka Brytania, Włochy, USA 2004.

Sliver. Reż. Ph. Noyce. USA 1993.

Sokół maltański (*The Maltese Falcon*). Reż. J. Huston. USA 1941.

Spirit – Duch Miasta (*The Spirit*). Reż. F. Miller. USA 2008.

Spragnieni miłości (*Fa yeung nin wa*). Reż. Wong Kar-wai. Francja, Hongkong 2000.

Sprawa Mattei (*Il Caso Mattei*). Reż. F. Rosi. Włochy 1972.

Strażnik prawa (*The Enforcer*). Reż. J. Fargo. USA 1976.

Swobodny jeździec (*Easy Rider*). Reż. D. Hopper. USA 1969.

Syndykat zbrodni (*The Parallax View*). Reż. A.J. Pakula. USA 1974.

Szacowni nieboszczycy (*Cadaveri eccellenti*). Reż. F. Rosi. Francja, Włochy 1976.

Ś

Śledząc (*Following*). Reż. Ch. Nolan. Wielka Brytania 1998.

Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*). Reż. E. Petri. Włochy 1970.

Śmiertelny pocałunek (*Kiss Me Deadly*). Reż. R. Aldrich. USA 1955.

T

Tajemnice Laketop (*Top of the Lake*, serial TV). Reż. J. Campion, G. Davis. Wielka Brytania, USA, Australia 2013.

Tajemnice Los Angeles (*L.A. Confidential*). Reż. C. Hanson. USA 1997.

Taksówkarz (*Taxi Driver*). Reż. M. Scorsese. USA 1976.

Tatuaż (*In the Cut*). Reż. J. Campion. Wielka Brytania, USA, Australia 2003.

Terminator (*The Terminator*). Reż. J. Cameron. Wielka Brytania, USA 1984.

Terminator 2: Dzień sądu (*Terminator 2: Judgment Day*). Reż. J. Cameron. Francja, USA 1992.

Terminator 3: Bunt maszyn (*Terminator 3: Rise of the Machines*). Reż. J. Mostow. Wielka Brytania, Niemcy, USA 2003.

Terminator: Ocalenie (*Terminator Salvation*). Reż. McG (J. McGinty Nichol). Wielka Brytania, Niemcy, USA, Włochy 2009.

The Following (serial TV). Reż. M. Siega i in. USA 2013–.

The Fugitive (serial TV). Reż. R. Benedict. USA 1963–1967.

The Social Network. Reż. D. Fincher. USA 2010.

The Trashmaster (machinima). Reż. M. Weschler. Francja 2010.

Thor: Mroczny świat (*Thor: The Dark World*). Reż. A. Taylor. USA 2013.

Todo Modo. Reż. E. Petri. Włochy 1976.

Tożsamość (*Unknown*). Reż. J. Colette-Serra. Francja, Japonia, Kanada, Niemcy, USA, Wielka Brytania 2011.

Tożsamość Bourne'a (*The Bourne Identity*). Reż. D. Liman. Czechy, Niemcy, USA 2002.

Tron. Reż. S. Lisberger. USA 1982.

Tron: Dziedzictwo (*TRON: Legacy*). Reż. J. Kosinski. USA 2010.

Trzynaste piętro (*The Thirteenth Floor*). Reż. J. Rusnak. Niemcy, USA 1999.

Tylko Bóg wybacza (*Only God Forgives*). Reż. N. Winding Refn. Francja, Szwecja, USA, Tajlandia 2013.

U

Ucieczka z Nowego Jorku (*Escape from New York*). Reż. J. Carpenter. USA, Wielka Brytania 1981.

Umrzeć powtórnie (*Dead Again*). Reż. K. Branagh. USA 1991.

Underworld. Reż. L. Wiseman. Wielka Brytania, Węgry, Niemcy, USA 2003.

Underworld: Bunt Lykanów (*Underworld: Rise of the Lycans*). Reż. P. Tatopoulos. Nowa Zelandia, USA 2009.

Underworld: Ewolucja (*Underworld: Evolution*). Reż. L. Wiseman. USA 2006.

Underworld: Przebudzenie (*Underworld: Awakening*). Reż. M. Mårling, B. Stein. USA 2012.

Upadłe anioły (*Duo luo tian shi*). Reż. Wong Kar-wai. Hongkong 1995.
Urodzeni mordercy (*Natural Born Killers*). Reż. O. Stone. USA 1994.

V

Valhalla: Mroczny wojownik (*Valhalla Rising*). Reż. N. Winding Refn. Dania, Wielka Brytania 2009.
Vanilla Sky. Reż. C. Crowe. Hiszpania, USA 2001.

W

W bagnie Los Angeles (*Devil in a Blue Dress*). Reż. C. Franklin. USA 1995.
W ciemność. Star Trek (*Star Trek Into Darkness*). Reż. J.J. Abrams. USA 2013.
Who Is It? (wideoklip do utworu Michaela Jacksona). Reż. D. Fincher. USA 1993.
Wkraczając w pustkę (*Enter the Void*). Reż. G. Noé. Francja, Niemcy, Kanada, Włochy 2009.
W kręgu zła (*Le cercle rouge*). Reż. J.P. Melville. Francja, Włochy 1970.
Wszyscy ludzie prezydenta (*All the President's Men*). Reż. A.J. Pakula. USA 1976.
Wściekłe psy (*Reservoir Dogs*). Reż. Q. Tarantino. USA 1992.
Wyspa tajemnic (*Shutter Island*). Reż. M. Scorsese. USA 2010.
Wyścig z czasem (*Out of Time*). Reż. C. Franklin. USA 2003.

X

X-Men Geneza: Wolverine (*X-Men Origins: Wolverin*). Reż. G. Hood. USA 2009.

Z

Zagubiona autostrada (*Lost Highway*). Reż. D. Lynch. Francja, USA 1997.
Zakładnik (*Collateral*). Reż. M. Mann. USA 2004.
Z archiwum X (*The X Files*; serial TV). Reż. G. Anderson i in. USA 1993–2002.
Zauroczenie (*The Crush*). Reż. A. Shapiro. USA 1993.
Zbieg z Alcatraz (*Point Blank*). Reż. J. Boorman. USA 1967.
Zbłąkany pies (*Nora inu*). Reż. A. Kurosawa. Japonia 1949.
Zbrodnie miłości (*Love Crimes*). Reż. L. Borden. USA 1992.
Zdradzeni (*Betrayed*). Reż. Costa-Gavras (K. Gavras). Japonia, USA 1988.
Zębate ostrze (*Jagged Edge*). Reż. R. Marquand. USA 1985.
Złe wychowanie (*La Mala Educación*). Reż. P. Almodóvar. Hiszpania 2004.
Złodziej (*Thief*). Reż. M. Mann. USA 1981.
Złodzieje rowerów (*Ladri di Biciclette*). Reż. V. De Sica. Włochy 1948.
Zodiak (*Zodiac*). Reż. D. Fincher. USA 2007.
Zostań (*Stay*). Reż. M. Forster. USA 2005.

Ż

Żar ciała (*Body Heat*). Reż. L. Kasdan. USA 1981.
Życzenie śmierci (*Death Wish*). Reż. M. Winner. USA 1974.
Życzenie śmierci 2 (*Death Wish II*). Reż. M. Winner. USA 1982.
Życzenie śmierci 3 (*Death Wish 3*). Reż. M. Winner. USA 1985.

Życzenie śmierci 4 (*Death Wish 4: The Crackdown*). Reż. J. Lee Thompson. USA 1987.
Życzenie śmierci 5 (*Death Wish V: The Face of Death*). Reż. A.A. Goldstein. USA 1994.

Bibliografia

Abrams J.J.: *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. M.T. Conard. Lexington 2007.

Altman R.: *Gatunki filmowe*. Przeł. M. Zawadzka. Warszawa 2012.

Andrysek A.: *The American way of life. U źródeł amerykańskiego snu*. „Kwadratura Koła" 2012, nr 1: *Audiowizualne krajobrazy Ameryki*.

Andrzejewski Ł.: *Kiedy seks bywa* noir*?*. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir.*

Auteurs and Authorship: A Film Reader. Ed. B.K. Grant. Hoboken 2008.

Azzarello B., Bermejo L.: *Joker*. Przeł. T. Sidorkiewicz. Warszawa 2011.

Barad J.: *„Blade Runner" and Sartre. The Boundaries of Humanity*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. M.T. Conard. Lexington 2007.

Bauman Z.: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994.

Bennett T., Woollacott J.: *The Moments of Bond*. In: *The James Bond Phenomenon. A Critical Reader*. Ed. C. Linder. Manchester–New York 2003.

Bielik-Robson A.: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004.

Bobowski S.: *Film noir – repetytorium (zamiast wstępu)*. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*.

Bogacz Ł., Stefaniec W.: *Noir*. Warszawa 2013.

Borde R., Chaumeton É.: *Towards a Definition of Film Noir*. Trans. A. Silver. In: *Film Noir Reader*. Eds. A. Silver, J. Ursini. New York 1996.

Bould M.: *Film Noir. From Berlin to Sin City*. London 2005.

Bould M., Glitre K., Tuck G.: *Parallax Views: An Introduction*. In: *Neo-noir*. Ed. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck. London 2009.

Butler J.G.: *„Miami Vice": The Legacy of Film Noir*. In: *Film Noir Reader*. Ed. A. Silver, J. Ursini. New York 1996.

Caillois R.: *W sercu fantastyki*. Przeł. M. Ochab. Gdańsk 2005.

Chandler R.: *Gorący wiatr*. W: Idem: *Kłopoty to moja specjalność*. Przeł. M. Ronikier. Toruń 2009.

Chmielecki K.: *Przedmiot – światło – powierzchnia. O estetycznych aspektach „wydarzeń wizualnych"*. „Kultura Współczesna" 2006, nr 4.

Conard M.T.: *Introduction*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. M.T. Conard. Lexington 2007.

Conard M.T.: *Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir*. In: *The Philosophy of Film Noir*. Ed. M.T. Conard, R.G. Porfirio. Lexington 2007.

Corrigan T.: *Producing Herzog: From a Body of Images*. In: *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. Ed. T. Corrigan. London–New York 1986.

Ćwikiel (Nieracka) A.: *Metropolis albo z archiwum filmowej ikonografii*. W: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*. Red. A. Gwóźdź. Kraków 2004.

Damico J.: *Film Noir: A Modest Proposal*. In: *Film Noir Reader*. Eds. A. Silver, J. Ursini. New York 1996.

Diggins J.P.: *Iluzje pragmatyzmu. Modernizm oraz kryzys poznania i autorytetu*. Przeł. M. Filipczuk. Warszawa 2010.

Durgnat R.: *Paint It Black: The Family Tree of the Film Noir*. In: *Film Noir Reader*. Eds. A. Silver, J. Ursini. New York 1996.

Durys E.: *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*. Łódź 2013.

Efekt domina. Atom Egoyan rozmawia z Monique Tschofen. Przeł. O. Janus. W: *Nowe kino kanadyjskie*. Red. T. McSorley. Kraków 2009.

Erickson T.: *Kill Me Again: Movement Becomes Genre*. In: *Film Noir Reader*. Eds. A. Silver, J. Ursini. New York 1996.

Feasey R.: *Neo-noir's Fatal Woman: Stardom, Survival and Sharon Stone*. In: *Neo-Noir*. Eds. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck. London 2009.

Forbes D.A.: *The Aesthetic of Evil*. In: *Vader, Voldemort and Other Villains: Essays on Evil in Popular Media*. Ed. J. Heit. Jefferson 2011.

Fukuyama F.: *Koniec człowieka*. Przeł. B. Pietrzyk. Kraków 2004.

Gledhill Ch.: *Klute 2: Feminism and Klute*. In: *Women in Film Noir. New Edition*. Ed. E.A. Kaplan. Basingstoke 2012.

Glitre K.: *Under the Neon Rainbow: Colour and Neo-Noir*. In: *Neo-noir*. Eds. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck. London 2009.

Gordon S.: *Fatality Revisited: The Problem of „Anxiety" in Psychoanalitic-Feminist Approaches to Film Noir*. In: *Neo-noir*. Eds. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck. London 2009.

Gruenpeter N.: *Z krwi i kości*. „artPAPIER" 2011, nr 5. http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=125&artykul=2773. Data dostępu: 16.08.2013.

Gwóźdź A.: *Kino designu*. „Kwartalnik Filmowy" 2014, nr 85.

Gwóźdź A.: *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*. Kraków 2004.

Hadamik Z.: *Femme fatale jako byt fantazmatyczny. O demonicznych postaciach kobiecych w filmie w pierwszej połowie XX wieku i ich późniejszych reminiscencjach*. „Kwartalnik Filmowy" 2003, nr 41–42.

Haltof M.: *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*. Kraków 2001.

Helman A.: *Film gangsterski*. Warszawa 1990.

Helman A.: *Problemy ideologii w filmie w świetle teorii lewicowo-radykalnych.* „Przekazy i Opinie" 1988, z. 1–2.

Helman A., Ostaszewski J.: *Historia myśli filmowej*. Gdańsk 2007.

Helman A., Pitrus A.: *Podstawy wiedzy o filmie*. Gdańsk 2008.

Hirsch F.: *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-noir*. New York 1999.

Holt J.: *A Darker Shade. Realism in Neo-noir*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. M.T. Conard. Lexington 2007.

Jagielski S.: *Duch męskości wzmożonej. Męskie homospołeczności Władysława Pasikowskiego*. „EKRANy" 2012, nr 1–2.

Janion M.: *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*. Warszawa 1996.

Jezierski P.: *Siła strachu. Wpływ Apokalipsy i lęków zimnowojennych na wybrane nurty kultury popularnej*. Gdańsk 2012.

Johnson-Lewis E.: *Torture, Terrorism, and Other Aspects of Human Nature*. In: *Cylons in America. Critical Studies in Batllestar Galactica*. Eds. T. Potter, C.W. Marshall. New York–London 2008.

Kamrowska A.: *David Fincher – poetyka mroku*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego*. T. 3: *Współczesność*. Red. Ł.A. Plesnar, R. Syska. Kraków 2010.

Kaplan A.E.: *Introduction to New Edition*. In: *Women in Film Noir. New Edition*. Ed. E.A. Kaplan. Basingstoke 2012.

Kempna M.: *Mroczny Rycerz, biały rycerz i klaun zagłady*. „artPAPIER" 2008, nr 17. http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=66&artykul=1527. Data dostępu: 21.02.2014.

Keesey D.: *Neo-noir. Contemporary Film Noir from „Chinatown" to „The Dark Knight"*. Harpenden 2010.

Klejsa K.: *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*. Warszawa 2008.

Kletowski P.: *Kino Dalekiego Wschodu*. Warszawa 2009.

Kletowski P., Marecki P.: *Azja – tam, gdzie bije serce kina*. W: *Nowe nawigacje II*. Red. P. Kletowski, P. Marecki. Kraków 2003.

Klimek K.: *Powtórki z rozrywki, czyli hollywoodzka retromania*. „EKRANy" 2012, nr 5.

Kłobukowski M.: *O pewnej tendencji kina popularnego*. „Kwartalnik Filmowy" 2009, nr 66.

Kłoda-Staniecko B.: *„Incepcja", czyli filmowy sen o kinie*. „artPAPIER" 2010, nr 18. http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=114&artykul=2589. Data dostępu: 14.09.2013.

Kubit H.: *Christopher Nolan – mroczny iluzjonista*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego*. T. 3: *Współczesność*. Red. Ł.A. Plesnar, R. Syska. Kraków 2010.

Kunce A.: *Tożsamość i postmodernizm*. Warszawa 2003.

Lee H.: *The Shadow of Outlaws in Asian Noir: Hiroshima, Hong Kong and Seoul*. In: *Neo--noir*. Eds. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck. London 2009.

Loska K.: *Kilka uwag o problemie gatunku filmowego*. W: *Wokół kina gatunków*. Red. K. Loska. Kraków 2001.

Loska K.: *Kino gatunków – wprowadzenie*. W: *Kino gatunków wczoraj i dziś*. Red. K. Loska. Kraków 1998.

Loska K.: *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana*. Kraków 2006.

Loska K.: *W świecie yakuzy – japońskie oblicze filmu czarnego*. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*.

Loska K., Pitrus A.: *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*. Kraków 2003.

Lubelski T.: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Chorzów 2008.

Marcela M.: *Black or white? Dead or alive? Wokół żałoby po śmierci Michaela Jacksona*. „Opcje" 2009, nr 4.

Marshall C.W., Potter T.: *I Am the American Dream: Modern Urban Tragedy and the Borders of Fiction*. In: *„The Wire": Urban Decay and American Television*. Eds. C.W. Marshall, T. Potter. New York 2009.

Marshall C.W., Potter T.: *„I See the Patterns": „Battlestar Galactica" and the Things That Matter*. In: *Cylons in America. Critical Studies in Batllestar Galactica*. Eds. T. Potter, C.W. Marshall. New York–London 2008.

Martel F.: *Mainstream*. Przeł. K. Sikorska. Warszawa 2011.

Melosik Z.: *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*. Kraków 2006.

Miller A.: *Giallo politico: śledztwo w sprawie gatunku poza wszelkim podejrzeniem*. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*.

Miller F.: *Sin City: do piekła i z powrotem. Love story z Miasta Grzechu*. Przeł. T. Kreczmar. Warszawa 2012.

Naremore J.: *More Than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkeley–Los Angeles 1998.

Olechnowicz E.: *Wong Kar-wai: nie ma rajów innych niż utracony*. W: *Autorzy kina azjatyckiego*. Red. A. Helman, A. Kamrowska. Kraków 2010.

Ott B.L.: *(Re)Framing Fear: Equipment for Living in a Post-9/11 World*. In: *Cylons in America. Critical Studies in Batllestar Galactica*. Eds. T. Potter, C.W. Marshall. New York–London 2008.

Ott Th., Murphy T., Jane Th.: *Nowożeńcy*. Warszawa 2013.

Piotrowska A.: *Pogański widz*. „Kino" 1995, nr 11.

Piskorz A.: *Michael Mann – antropolog doświadczenia*. W: *Mistrzowie kina amerykańskiego*. T. 3: *Współczesność*. Red. Ł.A. Plesnar, R. Syska. Kraków 2010.

Place J.: *Kobiety w czarnym filmie*. Przeł. A. Helman. „Film na Świecie" 1991, nr 384.

Place J., Peterson L.: *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: *Film Noir Reader*. Eds. A. Silver, J. Ursini. New York 1996.

Porfirio R.G.: *Motywy egzystencjalne w hollywoodzkim „czarnym filmie"*. Przeł. P. Kamiński. „Dialog" 1977, nr 5.

Przylipiak M.: *Czas estetyki? Rekonesans*. W: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*. Red. A. Gwóźdź. Kielce 1994.

Przylipiak M., Szyłak J.: *Kino najnowsze*. Kraków 1999.

Radkiewicz M.: *„Ucieleśnienia" męskości w polskim kinie popularnym lat 90*. W: *Media, ciało, pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*. Red. A. Gwóźdź, A. Nieracka-Ćwikiel. Warszawa 2006.

Ricoeur P.: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. Margański. Kraków 2006.

Sanders S.M.: *Sunshine Noir. Postmodernism and „Miami Vice"*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. M.T. Conard. Lexington 2007.

Schrader P.: *Notes on Film Noir*. In: *Film Noir Reader*. Eds. A. Silver, J. Ursini. New York 1996.

Schrader P.: *Uwagi o filmie noir*. Przeł. K. Bobowski. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*.

Schwartz R.: *Neo-noir. The New Film Noir Style from „Psycho" to „Collateral"*. Lanham–Toronto–Oxford 2005.

Silver A.: *Introduction*. In: *Film Noir Reader*. Eds. A. Silver, J. Ursini. New York 1996.

Silver A.: *Introduction: Neo-noir*. In: *Film Noir. The Encyclopedia*. Eds. A. Silver, E. Ward, J. Ursini, R. Porfirio. New York–London 2010.

Silver A.: *Introduction: The Classic Period*. In: *Film Noir. The Encyclopedia*. Eds. A. Silver, E. Ward, J. Ursini, R. Porfirio. New York–London 2010.

Silver A.: *Son of Noir. Neo-Film Noir and the Neo-B Picture*. In: *Film Noir Reader*. Eds. A. Silver, J. Ursini. New York 1996.

Singh G.: *From Lonely Streets to Lonely Rooms: Prefiguration, Affective Responses and the „Max Payne" Single-Player*. In: *Neo-noir*. Eds. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck. London 2009.

Sitek W.: *Robo-body horror*. „artPAPIER" 2014, nr 7. http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=198&artykul=4257&kat=3. Data dostępu: 4.04.2014.

Skwara J.: *Świat czarnego filmu*. Warszawa 1977.

Smith B.: *John Locke, Personal Identity, and „Memento"*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. M.T. Conard. Lexington 2007.

Spicer A.: *Film Noir*. Harlow 2002.

Spicer A.: *Problems of Memory and Identity in Neo-Noir's Existentialist Antihero*. In: *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. M.T. Conard. Lexington 2007.

Stables K.: *The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the Femme Fatale in 90s Cinema*. In: *Women in Film Noir. New Edition*. Ed. E.A. Kaplan. Basingstoke 2012.

Stachówna G.: *Suczka, cycofon, Faustyna i inne. Kobiety w polskim filmie lat 90.* „Kino" 2001, nr 7–8.

Stefaniec W.: *Ludzie, którzy nie brudzą sobie rąk*. Warszawa 2013.

Syska R.: *Dekada cienia. Amerykańskie kino lat czterdziestych*. W: *Historia kina*. T. 2: *Kino klasyczne*. Red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska. Kraków 2011.

Syska R.: *Filmowy neomodernizm*. Kraków 2014.

Syska R.: *Mistycyzm vs. materializm*. „EKRANy" 2012, nr 4.

Syska R.: *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*.

Syska R.: *Reaganomatoretro, czyli czekając na herosa*. „EKRANy" 2012, nr 5.

Syska R.: *Thriller jako gatunek*. W: *Wokół kina gatunków*. Red. K. Loska. Kraków 2001.

Szyłak J.: *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*. Kraków 2001.

Świerczek P.: *Bolly-noir albo mroczna strona indyjskiej Fabryki Snów*. „artPAPIER" 2012, nr 11. http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=154&artykul=3299. Data dostępu: 18.08.2013.

Taylor Ch.: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. Gruszczyński i in. Oprac. T. Gadacz. Warszawa 2001.

Toeplitz J.: *Opowieść o „Sokole maltańskim"*. „Iluzjon" 1992, nr 1.

Tudor A.: *Metoda krytyczna: gatunki i autorzy*. Przeł. J. Mach. „Kino" 1976, nr 3.

Vernet M.: *Film Noir on the Edge of Doom*. Trans. J. Swenson. In: *Shades of Noir*. Ed. J. Copjec. London–New York 1993.

Vint Sh., Bould M.: *The Thin Men: Anorexic Subjectivity in „Fight Club" and „The Machinist"*. In: *Neo-noir*. Eds. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck. London 2009.

Wager J.B.: *Fatal Men*. In: *Film Noir. The Encyclopedia*. Eds. A. Silver, E. Ward, J. Ursini, R. Porfirio. New York–London 2010.

Wager J.B.: *Neo-noir/Retro-noir*. In: *Film Noir. The Encyclopedia*. Eds. A. Silver, E. Ward, J. Ursini, R. Porfirio. New York–London 2010.

Welsch W.: *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*. W: *Estetyka transkulturowa*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2004.

Werner M.: *Kino pogańskie*. „Kino" 1995, nr 9.

Wilkoszewska K.: *Ku estetyce transkulturowej*. W: *Estetyka transkulturowa*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2004.

Williams L.R.: *A Woman Scorned: The Neo-Noir Erotic Thriller as Revenge Drama*. In: *Neo-noir*. Eds. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck. London 2009.

Włodek P.: *Noir po francusku, czyli „Trylogia Delona" Jean-Pierre'a Melville'a*. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*.

Zając K.: *Ideologia i ikonografia w filmach retro-noir*. „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31: *Film noir*.

Žižek S.: *Lacrimae rerum: Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*. Przeł. G. Jankowicz i in. Warszawa 2007.

Indeks osobowy

A

Abrams Jeffrey Jacob 188, 189, 211
Abrams Jerold J. 32, 53, 111, 123, 213
Aldrich Robert 30, 210
Alexander Lexi 192, 208
Allen Woody 163, 164, 206
Almodóvar Pedro 164, 209, 211
Altman Rick 13, 20, 23, 29, 171, 172, 174, 213
Altman Robert 35, 204
Amenábar Alejandro 156, 207
Anderson Brad 53, 60, 62, 63
Anderson Gillian 211
Anderson Paul W.S. 123, 207
Andrysek Adam 103, 104, 213
Andrzejewski Łukasz 78, 83, 213
Antonioni Michelangelo 108, 208
Aronofsky Darren 32, 208
Astor Mary 22
Attias Daniel 206
Azzarello Brian 45, 46, 98, 213

B

Bacon Kevin 114, 180
Baird Stuart 173, 206
Bale Christian 63, 92
Barad Judith 141, 213
Bareja Stanisław 183, 206
Barthes Roland 162, 163
Basinger Kim 152
Bauman Zygmunt 112, 213
Bellisario Donald Paul 203
Belmondo Jean-Paul 40
Benedict Richard 210
Bennett Tony 89, 213
Bense Max 116
Beresford Bruce 95, 208
Bermejo Lee 46, 98, 213
Besson Luc 125, 206
Bielik-Robson Agata 64, 213
Bigelow Kathryn 36, 70, 71, 203
Black Shane 191, 205
Bobowski Kordian 24, 216
Bobowski Sławomir 38, 213
Bogacz Łukasz 185, 196, 213
Bogart Humphrey 22, 35, 40
Bolz Norbert 116
Boorman John 31, 34, 173, 211
Borden Lizzie 70, 211
Borde Raymond 23, 24, 213
Bould Mark 19, 20, 28, 60, 62, 75, 152, 213–215, 217, 218
Boyle Danny 173, 208
Branagh Kenneth 172, 210
Bridges Jeff 94, 95
Bronson Charles 35
Burton Tim 46, 194, 203, 208
Butler Jeremy G. 34, 159, 213

C

Caillois Roger 111, 213
Cain James M. 23
Cameron James 123, 133, 142, 173, 188, 203, 207, 210
Campanella Juan José 65, 209
Campbell Martin 89, 203
Campion Jane 70, 83, 97, 99, 210
Carnahan Joe 203
Carpenter John 173, 210
Caton-Jones Michael 156, 207
Chandler Raymond 8, 23, 213
Chartier Jean-Pierre 23
Chaumeton Étienne 23, 24, 213
Chechik Jeremiah S. 78, 204
Chmielecki Konrad 187, 213
Chytilová Věra 163
Ciccone Madonna Louise Veronica zob. Madonna
Coen Ethan 115, 119, 164, 204, 208
Coen Joel 115, 119, 164, 204, 208

Collete-Serra Jaume 54, 55, 210
Conard Mark T. 18, 19, 21, 31, 53, 111, 119, 123, 159, 167, 213, 214, 216, 217
Conran Kerry 186, 209
Cooper Alice 9, 103, 206
Copjec Joan 14, 18, 176, 217
Coppola Francis Ford 35, 108, 209
Corrigan Thimothy 163, 213
Cosmatos George P. 86, 209
Costa-Gavras 95, 211
Cox Paul 162, 214
Craig Daniel 89
Cronenberg David 52, 60, 61, 138, 177, 204, 208, 215
Cross Neil 74
Crowe Cameron 156, 211
Crowe Russell 152
Cubbins Bartholomew zob. Leto Jared
Cuesta Michael 204
Cumberbatch Benedict 128
Curtis Jamie Lee 70

Ć

Ćwikiel Agnieszka zob. Nieracka(-Ćwikiel) Agnieszka

D

Dahl John 97, 207
Damico James 26, 213
Dancy Hugh 108, 109
Däniken Erich von 142, 143
Davis Garth 70
Davis Tamra 70, 205, 210
Dearden James 95, 208
Deleuze Gilles 53
Del Toro Guillermo 190, 191, 203, 205
Demme Johnatan 126, 127, 172, 173, 204, 207
De Niro Robert 35, 165
De Palma Brian 77, 124, 150–152, 164, 204, 205, 207
Derrickson Scott 193, 205
De Sica Vittorio 118, 211
DiCaprio Leonardo 99
Dick Philip K. 55
Diggins John Patrick 105, 214
Dobbs Michael 129
Dostojewski Fiodor 63
Douglas Michael 80, 166
Doyle Arthur Conan 128
Dumont Bruno 132
Durgnat Raymond 24, 214
Durys Elżbieta 85, 88, 104, 109, 130, 214
Dutton Kenneth Raymond 86
Dylan Bob 122, 134

E

Eastwood Clint 35, 207
Eckhart Aaron 152
Egoyan Atom 15, 177–181, 204–206, 208, 214, 215
Eisenhower Dwight 25
Eisner Will 193
Elba Idris 113
Ellroy James 150
Erickson Todd 14, 21, 26, 31, 214

F

Fargo James 35, 209
Fassbender Michael 143
Fassbinder Rainer Werner 163
Favreau Jon 188, 191, 205, 206
Feasey Rebecca 75, 214
Fiennes Ralph 60
Filipczuk Michał 105, 214
Fincher David 10, 32, 53, 60, 123, 129, 164–170, 173, 199, 204, 205, 207–211, 215
Fiorentino Linda 96
Firth Colin 180
Fleder Gary 173, 206
Flusser Villém 116
Fonda Jane 80
Fonvielle Lloyd 194, 205
Forbes Daniel A. 124, 130, 214
Forman Miloš 163
Forster Marc 89, 116, 208, 211

Foucault Michel 162, 163
Frankenheimer John 35, 203, 205
Franklin Carl 36, 68, 69, 94, 203, 205, 211
Frank Nino 23
Freeman Martin 128
Friedkin William 35, 95–97, 164, 205
Frye Northrop 26
Fukuyama Francis 136, 214

G

Gadacz Tadeusz 131, 217
Garnett Tay 156, 206
Gavras Konstandinos zob. Costa-Gavras
Gibbons Dave 149
Gibson John Willis 86
Gledhill Christine 81, 214
Glitre Kathrina 20, 28, 60, 75, 152, 213–215, 217, 218
Godard Jean-Luc 33, 39, 40, 204
Goldstein Allan G. 35, 211
Gordon-Levitt Joseph 161
Gordon Suzy 83, 84, 97, 214
Gosling Ryan 90
Goyer David S. 191, 203
Grabiak Marita 203
Granik Debra 84, 85, 115, 204
Grant Barry Keith 163, 213
Greene Graham 117
Gruenpeter Natalia 84, 214
Gruszczyński Marcin 131, 217
Guattari Félix 53
Gumbrecht Hans Ulrich 116
Gwóźdź Andrzej 48, 87, 116, 139, 186, 213, 214, 216

H

Hackford Taylor 126, 203
Hackman Gene 35
Hadamik Zofia 75, 79, 214
Haltof Marek 162–164, 214
Hammett Dashiell 22, 23
Hanson Curtis 150, 152, 210
Hardy Tom 161
Harring Laura 55
Harris Damian 95, 207
Harris Thomas 47, 108, 109, 115, 126, 167
Hauer Rutger 140
Hays Will 76, 77, 125, 154, 155
Hayworth Rita 82, 151
Heit Jamey 124, 131, 214
Helfer Tricia 144
Helman Alicja 28, 66, 77, 103, 214, 216
Hensleigh Jonathan 192, 208
Herzog Werner 163, 213
Hirsch Foster 14, 29–31, 67–80, 119, 156, 157, 172, 173, 214
Hitchcock Alfred 31, 77, 208, 218
Hodges Mike 58, 161, 164, 206, 207
Holland Agnieszka 208
Holt Jason 167, 169, 214
Hood Gavin 190, 211
Hopkins Anthony 126, 127
Hopkins Stephen 193, 208
Hopper Dennis 33, 209
Huston John 22, 23, 78, 203, 209

I

Iñárritu Alejandro González 203

J

Jackson Michael 9, 10, 211, 215
Jagielski Sebastian 88, 214
Jameson Fredric 116
Jane Thomas 158, 159, 207, 216
Janion Maria 183, 214
Jankowicz Grzegorz 77, 218
Janus Ola 181, 214
Jeunet Jean-Pierre 123, 207
Jezierski Piotr 131–134, 136, 139, 214
Johansson Scarlett 152
Johnson Don 208
Johnson-Lewis Erika 144, 215
Johnson Mark Steven 191, 192, 204, 205
Johnston Joe 191, 205
Jordan Neil 117, 206

K
Kafka Franz 62
Kamiński Piotr 24, 216
Kamrowska Agnieszka 66, 165, 167, 169, 170, 215, 216
Kaplan Ann E. 75, 79, 214, 215, 217
Kasdan Lawrence 10, 31, 37, 211
Kashyap Anurag 43, 44, 207
Kawajiri Yoshiaki 203
Keesey Douglas 21–23, 30, 76, 77, 80, 156, 164, 215
Kelly Richard 199, 204
Kempna-Pieniążek Magdalena 127, 215
Ketai Ben 192, 203
Kieślowski Krzysztof 77, 218
King Stephen 43
Kinnaman Joel 137
Kirk Brian 206
Kitano Takeshi 44, 45, 164, 203
Klejsa Konrad 33, 215
Kletowski Piotr 65, 215
Klimek Kaja 156, 215
Kłobukowski Miłosz 89, 215
Kłoda-Staniecko Bartosz 162, 215
Kosinski Joseph 187, 188, 210
Kotcheff Tedd 86, 209
Krajewski Marek 47
Kreczmar Tomasz 8, 216
Krzyształowicz Marcin 184, 207
Kubit Hubert 57, 166, 168, 215
Kubrick Stanley 125
Kunce Aleksandra 53, 54, 112, 215
Kurosawa Akira 39, 211

L
Lake Veronica 151
Lamb Mary 70, 209
Lang Fritz 139, 206
Lang Jessica 156
Lankosz Borys 88, 115, 184, 209
Larsson Stieg 47
Law Jude 128
Lawrence Jennifer 85
Ledger Heath 126
Lee Ang 47, 164, 190, 203, 205, 207
Lee Hyangjin 42–45, 47, 215
Lee Spike 67
Lee Thompson John 35, 156, 208, 211
Leterrier Louis 190, 207
Leto Jared 198, 204, 205
Leung Tony 66
Liman Doug 32, 210
Linda Bogusław 87, 182, 183
Linder Christoph 89, 213
Lisberger Steven 187, 210
Locke John 58, 217
Lorre Peter 22
Loska Krzysztof 39, 43, 44, 61, 138, 171, 177–180, 215, 217
Lubelski Tadeusz 30, 154, 182, 183, 215, 217
Lumet Sydney 95, 203
Lumière August 149
Lumière Louis 149
Lynch David 53, 55–57, 77, 82, 124, 125, 152, 164, 167, 172, 173, 199, 203, 204, 206, 207, 211, 218
Lyne Adrian 78, 204
Lyotard Jean-François 53, 155

M
MacDonald Peter 86, 209
Mach Jolanta 20, 217
Madonna 47
Madsen Ole Christian 119, 208
Manchevski Milcho 208
Mankell Henning 47
Mann Michael 109, 159, 164–167, 169, 170, 203–207, 211, 216
Marcela Mikołaj 10, 215
Marecki Piotr 65, 215
Margański Janusz 112, 216
Mårling Måns 191, 192, 210
Marquand Richard 94, 95, 211
Marshall C.W. 106, 134, 215, 216
Marshall George 152, 203
Martel Frédéric 15, 216
McG 123, 210

McGinty Nichol Joseph zob. McG
McGrath Patrick 61
McGuigan Paul 209
McLuhan Marshall 138
McSorley Tom 181, 214
Melosik Zbyszko 85, 86, 89, 91, 93, 216
Melville Jean-Pierre 33, 39, 205, 209, 211, 218
Mendes Sam 89, 209
Menzel Jiři 163
Michałkow Nikita 163
Mignola Mike 189
Miike Takashi 39, 44, 45
Miller Anna 40, 216
Miller Frank 8, 157, 158, 186, 193, 194, 209, 216
Monroe Marilyn 78
Moore Alan 149
Moore John 46, 206
Moore Julianne 178
Mortenson Norma Jean zob. Marilyn Monroe
Mostow Jonathan 123, 210
Munroe Kevin 192, 204
Murphy Cillian 161
Murphy Tab 158, 159, 216

N

Naremore James 19, 23, 24, 27, 199, 200, 216
Neeson Liam 54
Niccol Andrew 138, 205
Nichols Mike 33, 203
Nieracka(-Ćwikiel) Agnieszka 87, 139, 213, 216
Nietzsche Friedrich 19, 21, 213
Niewolski Konrad 183, 208
Noé Gaspar 15, 78, 82, 83, 115, 207, 211
Nolan Christopher 12, 19, 32, 38, 45, 46, 53, 56–59, 63, 89, 91–93, 98, 111, 126, 148, 160, 161, 164–170, 203, 205–208, 210, 215
Norrington Stephen 191, 192, 203, 206
Norton Edward 109
Noyce Phillip 78, 209

O

O'Brien Charles 23
Ochab Maryna 111, 213
Olechnowicz Emilia 66, 216
Olesen Annette K. 209
Osbourne John Michael zob. Osbourne Ozzy
Osbourne Ozzy 10
Ostaszewski Jacek 103, 214
Ott Brian L. 139, 216
Ottoson Robert 14
Ott Thomas 158, 159, 216
Owen Clive 47

P

Pacino Al 165
Padilha José 137, 209
Page Ellen 161
Pakula Alan J. 35, 80–82, 206, 209, 211
Park Chan-wook 39, 43–45, 115, 207, 208
Parker Alan 32, 205
Park Grace 144
Parker Oliver 118, 204
Parks Gordon 67, 209
Pasikowski Władysław 86–88, 115, 182, 183, 185, 206, 208, 214
Pearce Guy 59, 152
Peckinpah Sam 125, 155
Penn Arthur 33, 203
Petersen William 109
Peterson Lowell 24, 34, 216
Petri Elio 40, 210
Pfister Wally 167
Pieniążek Przemysław 16
Pietrzyk Bartłomiej 136, 214
Piotrowska Anita 125, 131, 216
Piskorz Artur 166, 167, 216
Pitrus Andrzej 61, 138, 214, 215
Place Janey 24, 34, 77, 79, 216
Plesnar Łukasz A. 57, 166, 215, 216
Poe Edgar Allan 114

Polański Roman 25, 31, 32, 35, 153, 173, 204, 205
Popiełuszko Jerzy 182
Porfirio Robert G. 19, 21, 24, 28, 33, 94, 213, 216, 217
Post Ted 35, 209
Potter Tiffany 106, 134, 215, 216
Proyas Alexander 19, 32, 58, 141, 144, 207
Przylipiak Mirosław 48, 149, 162, 182, 183, 216

R

Radkiewicz Małgorzata 86, 87, 216
Rafelson Bob 10, 19, 31, 79, 156, 206
Raimi Sam 173, 208
Rao Dileep 161
Ratner Brett 109, 204
Ratoff Gregory 118, 204
Refn Nicolas Winding 90, 91, 124, 203, 204, 208, 210, 211
Richardson Miranda 61
Ricoeur Paul 112, 216
Ritchie Guy 47, 128, 203, 209
Rodriguez Robert 115, 158, 172, 186, 187, 193, 194, 207, 209
Ronikier Michał 8, 213
Rorschach Hermann 61
Rosati Weronika 184
Rosi Francesco 40, 209
Rusnak Josef 58, 138, 139, 210
Ryan Meg 99

S

Sanders Steven M. 119, 159, 216
Sartre Jean-Paul 141, 213, 216
Schrader Paul 24, 30, 38
Schwartz Ronald 14, 22, 31, 68, 216
Schwartz Stefan 206
Schwarzenegger Arnold 100, 133
Scorsese Martin 35, 36, 64, 99, 110, 111, 156, 178, 208, 210, 211
Scott Ridley 10, 12, 32, 37, 123, 136, 140–143, 173, 206–208
Scott Tony 47, 203
Seed Paul 204, 209
Seyfried Amanda 178
Shapiro Alan 97, 211
Sidorkiewicz Tomasz 46, 213
Siega Marcos 210
Siegel Don 31, 203
Sikorska Karolina 15, 216
Silver Alain 15, 21, 24, 26, 27, 31, 94, 159, 213, 214, 216, 217
Singh Gregg 46, 217
Singh Navdeep 43, 206
Singleton John 67, 204, 209
Sitek Wojciech 138, 217
Skwara Janusz 25, 217
Slade David 192, 203, 205
Smarzowski Wojciech 183, 204, 209
Smith Basil 58, 59, 217
Soderbergh Steven 116, 118, 164, 204
Sowińska Iwona 13, 16, 30, 154, 183, 217
Spacey Kevin 129, 152
Spicer Andrew 23, 25–28, 32–39, 58, 67–71, 94, 95, 116, 154, 155, 160, 162–165, 169, 217
Spielberg Steven 32, 209
Stables Kate 80, 217
Stachówna Grażyna 88, 217
Stallone Sylvester 86, 205
Stanwyck Barbara 77
Stefaniec Wojciech 185, 186, 196, 213, 217
Stein Björn 191, 192, 210
Stone Oliver 125, 211
Stone Sharon 75, 76, 80, 214
Strause Colin 123, 207
Strause Greg 123, 207
Suzuki Seijun 39, 207
Swaim Bob 95, 206
Swank Hilary 151, 152
Sweet Heather Renée zob. Von Teese Ditta
Swenson John 14, 18, 176, 217
Syska Rafał 23–25, 28, 30, 33, 34, 57, 103, 107, 110, 143, 153–155, 166, 173, 215–217

Szyłak Jerzy 149, 162, 170, 182, 183, 216, 217

Ś

Świerczek Paweł 39, 43, 217

T

Tarantino Quentin 38, 125, 164, 167, 203, 204, 206, 208, 211
Tarkowski Andriej 77, 163, 218
Tatopoulos Patrick 191, 210
Taylor Alan 191, 210
Taylor Charles 131, 217
Theobald Jeremy 56
Toeplitz Jerzy 23, 217
Tschofen Monique 181, 214
Tuck Greg 20, 28, 60, 75, 152, 213–215, 217, 218
Tudor Andrew 20, 217
Turner Lana 156

U

Ursini James 14, 21, 94, 159, 213, 214, 216, 217

V

Van Horn Buddy 35, 208
Vardy M. (Ostatnie rozdanie) 207
Verhoeven Paul 10, 55, 75, 76, 100, 137, 173, 207–209
Vernet Marc 14, 18, 27, 28, 176, 217
Vidor Charles 74
Vint Sherryl 60, 62, 217
Von Teese Ditta 199

W

Wachowski Andy 58, 99, 123, 132, 133, 203, 206
Wachowski Lana 58, 99, 123, 132, 133, 203, 206
Wager Jans B. 32, 94, 217
Walsh Raoul 94, 205
Ward Elizabeth 14, 21, 94, 216, 217
Warner Jack 22
Washington Denzel 68, 69
Watanabe Ken 161
Watts Naomi 55
Webb Marc 191, 207
Welles Orson 22, 25, 30, 118, 161, 204, 207
Welsch Wolfgang 42, 45, 116, 218
Wenders Wim 102, 116, 161, 163, 164, 206, 207, 214
Werner Mateusz 125, 130, 218
Weschler Mathieu 15, 197, 210
West Simon 173, 204
Whitney John 24
Widen Gregory 126, 203
Wilder Billy 76, 208
Wilkoszewska Krystyna 42, 45, 218
Williams Linda Ruth 79, 218
Williams Vanessa 10
Wilson Ruth 113
Winding Refn Nicolas zob. Refn Nicolas Winding
Winner Michael 35, 211
Wiseman Len 55, 191, 208, 210
Włodek Patrycja 39, 218
Wong Kar-wai 39, 43, 47, 65, 66, 115, 203, 204, 209, 211, 216
Wood Elijah 187
Woo John 38, 203
Woollacott Janet 89, 213

Z

Zając Krystian 31, 32, 150, 151, 218
Zawadzka Maria 13, 20, 171, 213
Zemeckis Robert 194, 206
Ziman Ralph 10, 206
Zimmerman Robert Allen zob. Bob Dylan
Zisigmond Vilmos 152
Zwiagincew Andriej 13, 15, 132, 205

Ž

Žižek Slavoj 77, 79, 82, 179, 218

Magdalena Kempna-Pieniążek

Neo-noir
The Dark Reflection of the Times of Crisis

Summary

Neo-noir. The Dark Reflection of the Times of Crisis is a book devoted to problems of new film *noir* genre. In the opening part, the author recapitulates previous definitions of this phenomenon, simultaneously proposing her own understanding of *neo-noir* as an aesthetics developing dynamically especially in the times of the broadly understood crises. The following chapters are of interpretative character. The author illustrates how *neo-noir* diagnoses crises present in the contemporary culture: identity, gender and epistemological crises, as well as these connected with doubt about humankind. The new cinema *noir* seems to be a reaction to all the questions regarding the status of film as a medium, and to crises affecting genres and conceptions of film authorship. The last chapter is devoted to "*neo--noir* touches" – the author follows the traces of elements of this aesthetics, among others, in the works of Atom Egoyan, in the Polish cinema and the contemporary film pop-culture, including the one which may be defined as design cinema.

Although the author grounds her analysis mainly in the film examples, she also refers to selected comic books (*Joker* by Brian Azzarello and Lee Bermejo), video games (*L.A. Noire*), music videos (*Who Is It?* by Michael Jackson), and even advertisements (*BMW series: The Hire*). The book not only contains studies and interpretations of works defined as *retro-noir* (such as *The Postman Always Rings Twice* by Bob Rafelson or *The Black Dahlia* by Brian De Palma), whose authors pay tribute to the classical black cinema, but also of numerous science fiction movies, (Ridley Scott's *Blade Runner*, *Terminator* and *Matrix* cycles, and *Battlestar Galactica* series), thrillers (*Basic Instinct* by Paul Verhoeven or *Jagged Edge* by Richard Marquand), and comic book adaptations (Christopher Nolan's cycle about Batman and Robert Rodriguez's *Sin City*). Simultaneously, the author refers to both Western and Asian cinematography (i.e. Hong Kong, Korean, Japanese and Indian).

Magdalena Kempna-Pieniążek

Neo-Noir
Der dunkle Spiegel der Krisenzeit

Zusammenfassung

Das Buch ist dem Film Neo-Noir gewidmet. Im Anfangsteil rekapituliert die Verfasserin bisherige Definitionen des Phänomens und bringt eigene Definition vor, die für sie eine solche Ästhetik ist, die sich in verschiedenen Krisenzeiten sehr dynamisch entwickelt. Weitere Kapitel haben einen interpretatorischen Charakter. Die Verfasserin zeigt, auf welche Weise die in heutiger Kultur auftretenden Krisen von Neo-Noir diagnostiziert werden. Es sind: Identitätskrisen, Geschlechtskrisen, epistemologische Krisen und die damit verbundenen Krisen, dass der Mensch an der Idee der Menschlichkeit zweifelt. Neo-Noir scheint auch eine Reaktion auf allerlei Zweifel an dem Status des Filmes als eines Mediums zu sein, darunter auf die Krisen, in die die Filmgattungen und die Konzeptionen der Filmurheberschaft geraten. Das letzte Kapitel handelt über „Neo-Noir-Berührungen". Die Verfasserin untersucht hier die einzelnen Elemente der Poetik, die u.a. in den Filmen von Atom Egoyan, in polnischer Kinematografie und in gegenwärtiger Filmpopkultur, als auch in der als Kino des Designs bezeichneten Filmkunst auftreten.

Obwohl sie hauptsächlich auf Filmbeispiele basiert, bezieht sie sich auch auf ausgewählte Comics (*Joker* von Brian Azzarello u. Lee Bermejo), Videospiele (*L.A. Noire*), Videoclips (*Who is it?* von Michael Jackson) und sogar Werbefilme (Filmreihe *BMW: The Hire*). In dem Buch werden besprochen und interpretiert nicht nur die Retro-Noir genannten Filme (*Wenn der Postman zweimal klingelt* von Bob Rafelson oder *Schwarze Dahlie* von Brian De Palma), deren Autoren dem klassischen Film Noir gedenken, sondern auch zahlreiche Science-Fiktion-Filme (*Der Blade Runner* von Ridley Scott, Filmreihen: *Terminator* u. *Matrix*, Serie *Battlestar Galactica*), Thrillers (*Basic Instinct* von Paul Verhoeven, *Das Messer* von Richard Marquand) und Comics-Adaptionen (Filmreihe *Batman* von Christopher Nolan, *Sin City* von Robert Rodriguez). In ihren Analysen beruft sich die Verfasserin sowohl auf westliche als auch asiatische (Hongkong, Korea, Japan, Indien) Kinematografie.

Przy tworzeniu grafiki na okładce i stronie działowej rozdziału czwartego wykorzystano fotografie autorstwa
Tomasza Więcka

Redakcja
Magdalena Białek

Projekt graficzny okładki i stron tytułowych oraz działowych
Aleksandra Gaździcka

Projekt typograficzny i łamanie
Paulina Dubiel

Korekta
Jadwiga Gaździcka

Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN **0208-6336**
ISBN **978-83-8012-416-5**
(wersja drukowana)
ISBN **978-83-8012-417-2**
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 14,5. Liczba arkuszy wydawniczych: 17,0. Cena 58 zł (+ VAT).
Publikację wydrukowano na papierze Sora Matt Plus 90 g/m^2, dostępnym w ofercie firmy Panta.
Do składu użyto kroju pisma Minion Pro oraz Candara.
Druk i oprawę wykonano w drukarni „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o." Sp.K. (ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław).

Więcej o książce



CENA 58 ZŁ (+ VAT)
ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-416-5