

„Kwartalnik Filmowy” nr 123 (2023)  
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1719>  
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

**Sebastian Smoliński**  
Uniwersytet Warszawski  
<https://orcid.org/0000-0002-6161-6875>

# Bezdroża i długie trwanie filmu *noir*

**Słowa kluczowe:**  
film amerykański;  
film noir;  
femme fatale;  
homme fatale;  
postmodernizm

## Abstrakt

Książka Patrycji Włodek „*Wszystko noir?*”. *O inspiracjach i wariantach – życie po życiu film noir* (2022) jest analizą wybranych aspektów czarnego kryminału łączącą refleksję nad kinem klasycznym z omówieniem najnowszych dzieł gatunku. Autorka ogranicza perspektywę do kina amerykańskiego i szuka powtarzalnych tropów (np. *femme fatale* i *homme fatale*) oraz przykładów tematycznego i narracyjnego wykorzystania pojęcia *gaslighting*. Na szczególną uwagę zasługują rozważania autorki o filmie *noir* jako nurcie osadzonym w konkretnych przestrzeniach (np. *rural-noir*, *Cal-noir*) i podatnym na mariaż z innymi podgatunkami (*stoner noir*). Ograniczenie pola badań do kina amerykańskiego uniemożliwia jednak głębsze osadzenie filmu *noir* w kontekście globalnym. Włodek nie stawia przy tym pytania o przyczyny niesłabnącej popularności czarnych kryminałów i ich dzisiejszą funkcję kulturową oraz ideologiczną. Wartością pracy jest jednak odwołanie się do licznych dzieł spoza kanonu filmu *noir*.

---



Popularność klasycznych i współczesnych filmów *noir* nie słabnie. Świadczą o tym między innymi poświęcone im festiwale filmowe, wydania Blu-ray nawet najbardziej niszowych tytułów, cyrkulacja słowa *noir* w opisach najnowszych filmów oraz liczne publikacje popularyzatorskie i akademickie. Także w Polsce, co potwierdzają książki Magdaleny Kempnej-Pieniążek<sup>1</sup>, Kamili Żyto<sup>2</sup> i Patrycji Włodek z ostatniej dekady, refleksja o czarnym filmie zajmuje istotne miejsce. „*Wszystko noir?*”. *O inspiracjach i wariantach – życie po życiu film noir* (2022) to najnowsza publikacja tej ostatniej autorki, badaczki kultury amerykańskiej XX w., a zwłaszcza kina lat 50. (*Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro* /2018/) i kryminałów („*Świat był przemoczoną pustką*”. *Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie* /2015/).

We „*Wszystko noir?*”... Włodek – w otwierającej książkę części I („*Origin story*”) – zdaje sprawę z niemożności kompleksowego opisanie wszystkich mutacji i formuł tej tradycji estetycznej, podkreślając przy tym obfitość poświęconej jej literatury. Autorka zaznacza, że skupi się na *fenomenie długiego trwania* (s. 9) oraz analizie wybranych nurtów i motywów (w tym ich przeobrażeń). Należą do nich między innymi wieloznaczna figura *femme fatale*, trop samoświadomości filmu *noir* (wraz z licznymi pastiszami i parodiami) oraz powiązania gotyku z filmem *noir* (*Nie tylko złe – kobiety w „film noir”* to tytuł poświęconej tym zagadnieniom obszernej części II). Rzadko opisywany *homme fatale*, mężczyzna fatalny, to z kolei bohater części III, zatytułowanej *Terror i kryzys narracji*. Włodek analizuje w niej także *puzzle films* oraz koncepcję *gaslightingu* jako elementu fabularnego w filmach klasycznych i zarazem współczesnej techniki opowiadania, igrającej z oczekiwaniami widowni. Część IV i ostatnia, pod tytułem *Zwrot przestrzenny*, przybliży różne odmiany czarnego filmu wyróżnione ze względu na lokalizację, w tym *rural-noir* (rozgrywający się poza miastem) i *Cal-noir* (osadzony w Kalifornii). Osobnym fenomenem, opisanym przez autorkę pod koniec tej części, jest *stoner noir*, czyli połączenie filmu o konsumentach marihuany (i dla nich) z kryminałem, zwykle absurdalnie labiryntową intrygą.

Stworzona przez Włodek konstelacja gatunkowa jest imponująca i pod wieloma względami nowatorska. Zwłaszcza rozważania o relacji filmu *noir* z lokalną historią Los Angeles i Kalifornii oraz analiza dzieł, których akcja rozgrywa się poza miastem, tak wyjątkowych w tradycji tego nurtu, rzadko pojawiają się w polskim piśmiennictwie. Autorka jest wyczulona na przemiany formuł oraz schematów fabularnych i z rozmachem śledzi na przykład karierę terminu *gaslighting*, począwszy od jego źródeł w sztuce Patricka Hamiltona *Gas Light* z 1938 r. aż po jego zaadaptowanie w XXI w. do opisanie sytuacji odbiorcy próbującego zrekonstruować znaczenia *puzzle films* i *mind-game films*.

„*Wszystko noir?*”... to książka wpisująca się w nurt badań nad gatunkami i ich związkami z reprezentacją płci. Włodek ogranicza się do przykładów i kontekstu amerykańskiego, nie zgłębiając globalnego charakteru filmu *noir*, istotnego już od momentu pojawienia się tych filmów na ekranach kin w USA. Śledzenie meandrów gatunku (czy też nurtu bądź stylu) staje się tym ciekawsze, im bardziej różnorodne tytuły zostają poddane refleksji. Wielką wartością pracy jest zanurzenie się w mozaikowy świat czarnego kryminału i analiza filmów spoza ścisłego, prestiżowego kanonu *noir*, na przykład *I Wake Up Screaming* (reż. H. Bruce Humphreys, 1941), *Born to Kill* (reż. Robert Wise, 1947), *Zostaw ją niebiosom* (*Leave Her to Heaven*, reż. John M. Stahl, 1945) i *Niebezpieczne terytorium* (*On Dangerous Ground*, reż. Nicholas Ray, 1951).

Włodek w przystępny literacko sposób śledzi przecięcia konwencjonalnego i oryginalnego podejścia do zapoznanych tropów. Skupiając się na długim trwaniu, opisuje przede wszystkim charakterystyczne dla postmodernizmu strategie autotematyzmu, samoświadomości i recyklingu kulturowego, stawiając tezę, że w przypadku wielu filmów *najciekawsze powinno być więc wykorzystanie konwencji i gra z nią* (s. 113). Precyzyjnie rozgranicza przy tym filmy nostalgiczne (jej zdaniem to na przykład *Ojciec chrzestny* / *The Godfather*, reż. Francis Ford Coppola, 1972 /) i te wpisujące się w koncepcję *krytycznego retro* (s. 237), które wzorem *Chinatown* (reż. Roman Polański, 1974) wykorzystują czarny film do *polemicznego obnażania mechanizmów rzeczywistości oraz klasycznego kina hollywoodzkiego* (s. 33). Konkluzją rozważań autorki jest z jednej strony przekonanie o niezwykłej żywotności formuł i figur gatunkowych, a z drugiej – sugestia, że sufiks *noir* ma nieprzeciętną *wartość marketingową* (s. 283), z czym wiąże się założenie, że przynajmniej część produktów popkultury amerykańskiej odwołująca się do tego nurtu podąża za globalną modą.

Jednocześnie szerokie (skupione na kształtowaniu się konwencji obejmującym dziesiątki lat) i wąskie (ograniczone do przykładów amerykańskich) podejście Włodek do filmu *noir* jest niepozbowione pułapek. Wybranie takiego obszaru badań czyni jej pracę studium z zakresu kina amerykańskiego, w którym niestety pominięto wiele aspektów kluczowych dla zrozumienia zarówno historycznego wymiaru filmu *noir*, jak i jego ponadczasowej popularności. Wchodząc na tak bogaty, zróżnicowany i – jak sama przyznaje – opisany teren, badaczka niemal w ogóle nie odwołuje się do literatury poświęconej poszczególnym filmom lub reżyserom. Szczególnie zastanawiające jest to w przypadku dzieł, którym autorka poświęca dłuższe fragmenty lub liczne wzmianki, jak na przykład *Zawrót głowy* (*Vertigo*, reż. Alfred Hitchcock, 1958) i *Bezdroże* (*Detour*, reż. Edgar G. Ulmer, 1945). Oba doczekały się monografii autorstwa cenionych badaczy, kolejno Charlesa Barra i Noaha Isenberga. Ponadto *Zawrót głowy*, jako film kluczowy dla anglosaskiej teorii kina od lat 70., zaowocował zdumiewającą liczbą interpretacji (najnowsze znajdziemy w książce *Haunted by „Vertigo”: Hitchcock’s Masterpiece Then and Now* pod redakcją Sidneya Gottlieba oraz Donala Martina z 2021 r.) i wciąż stanowi przedmiot debaty. Świadczy o tym książka Laury Mulvey *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*, w której polemizuje ona z własnym, słynnym esejem *Przyjemność wzrokowa i kino narracyjne*. W odniesieniu do *Zawrotu głowy* Mulvey notuje: *wydaje się on bardziej złożony i samoświadomy niż zdawałam sobie z tego sprawę we wczesnych latach 70. Nie tyle „odzwierciedla” on powszechność kobiecej gwiazdy jako*

symbolu seksualności i obiektu voyeurystycznego spojrzenia, ile stanowi refleksję „nad” procesem jej fabrykacji, „nad” nakładaniem się na siebie kobiecości, iluzji i filmu aż do momentu autorefleksyjności<sup>3</sup>. Nie do końca jest jasne, dlaczego w wywodzie tak bardzo skupionym na autotematyzmie i zabiegach postmodernistycznych Włodek zupełnie pomija tę kwestię w przypadku filmu Hitchcocka, cytując przy tym w innych miejscach *Przyjemność wzrokową...* (ale już nie przypisy do kontrowersyjnego eseju Mulvey, w tym te dodane przez samą badaczkę).

Być może taka jest cena operowania na pewnym poziomie ogólności, a także predylekcji do traktowania tekstów filmowych jako zamkniętych twórców narracyjnych – osadzonych co prawda w konkretnym kontekście historycznym oraz ideologicznym, ale przede wszystkim dialogujących ze sobą. Jednym z rezultatów takiej taktyki badawczej jest zepchnięcie na drugi plan elementów filmu *noir*, które znacząco wpływają na długowieczność i popularność tej tradycji. Dla Włodek niemal nie ma znaczenia kwestia indywidualnego stylu reżyserów lub poszczególnych studiów, tak istotna we współczesnych badaniach klasycznego kina hollywoodzkiego – na przykład w subtelnej analizie funkcji ruchów kamery w *The Dynamic Frame: Camera Movement in Classical Hollywood* Patricka Keatinga z 2019 r., w której autor przywołuje wiele przykładów konkretnych rozwiązań z czarnych kryminałów (*notabene* badacz pracuje nad odrębną książką poświęconą oświeceniu w filmie *noir*) i łączy refleksję nad kwestiami formalnymi z interpretacją fabuły oraz ideologicznego wymiaru filmów hollywoodzkich. Fakt pominięcia kategorii autora filmowego jest szczególnie kłopotliwy przy omawianiu *stoner noir* – zjawiska mikroskopijnych rozmiarów, które autorka ilustruje trzema przykładami: *Długim pożegnaniem* (*The Long Goodbye*, reż. Robert Altman, 1973), *Big Lebowski* (*The Big Lebowski*, reż. Joel Coen, 1998) i *Wadą ukrytą* (*Inherent Vice*, reż. Paul Thomas Anderson, 2014). Trudno w pejzażu kina amerykańskiego ostatniego półwiecza o reżyserów bardziej wyrazistych i operujących swoistą, odrębną poetyką, dlatego też traktowanie ich filmów jako realizujących tę samą formułę gatunkową wydaje się ryzykowne (nawet jeśli pamiętamy o długi, jaki Anderson zaciągnął u Altmana).

W tym kontekście nasuwa się też pytanie: co udowodnimy, wyodrębniając kolejną kategorię w obrębie tradycji *noir*? Autorka „*Wszystko noir?*”... przygląda się postmodernistycznym przechwyceniom kina klasycznego, tylko sporadycznie i ogólnikowo wskazując na ich funkcję kulturową lub ideologiczną, a przecież nie wszystko da się wytłumaczyć modą lub zabiegami marketingowymi. Tymczasem w perspektywie amerykańskiej właśnie takie odczytania mogą nas przybliżyć do rzadziej poruszanych w Polsce kwestii definiujących postrzeganie filmu *noir*. Należy do nich chociażby wpływ europejskich Żydów z różnych krajów na amerykański czarny kryminał (chodzi o filmy imigrantów, między innymi Billy’ego Wildera, Roberta Siodmaka, Freda Zinnemanna i Maxa Ophülsa). Vincent Brook twierdzi, że reżyserzy będący żydowskimi uchodźcami znaleźli w amerykańskiej formie z germańskimi korzeniami najsukuteczniejszy sposób, by skonfrontować się z własnymi, wielorako spletanymi i skonfliktowanymi germańskimi, żydowskimi, amerykańskimi i ludzkimi tożsamościami<sup>4</sup>. Niedawne odkrycie rzeszowskich korzeni polskojęzycznego (lecz ukrywającego znajomość tego języka) Zinnemanna, reżysera wybitnego filmu *noir*, zapomnianego *Aktu przemocy* (*Act of Violence*, 1949) z muzyką Bronisła-

wa Kapera, zachęca do uwzględnienia rozważań Brooka i oznacza, że na obszarze badań archiwalnych również w Polsce wciąż wiele pozostaje do odkrycia<sup>5</sup>.

Długie trwanie filmu *noir* wiąże się także z jego potencjałem krytycznym, widocznym nie tylko w przypadku dzieł spełniających założenia krytycznego retro. Kulturowa rola czarnego filmu, zarówno w okresie klasycznym, jak i współcześnie, wypływa z jego demitologizującego spojrzenia na rzeczywistość oraz stosunki społeczne, wiążącego się zwłaszcza z obnażaniem kapitalistycznych miraży i obietnic wolnorynkowego dobrobytu. Można się zgodzić z Włodek, że aspekt klasowy jest w większości tych filmów obecny *podskórnie* oraz *rzadko retrospektywnie włączany w definicję nurtu* (s. 20). Nie zmienia to jednak faktu, że film *noir* był tą przestrzenią, na której już od lat 40. dokonywano w amerykańskim kinie największych zerwań z przeważnie optymistycznymi założeniami mainstreamowego kina hollywoodzkiego. Thom Andersen ukuł termin *film gris* (szary film) na określenie grupy dzieł z końca lat 40., które szczególnie mocno podkreślały *nierealność amerykańskiego snu*<sup>6</sup>. Należą do nich najbardziej jawnie lewicowe produkcje tamtej dekady, na czele z *Siłą zła* (*Force of Evil*, reż. Abraham Polonsky, 1948). *Film gris* (Włodek nie przywołuje tego terminu) w pełni realizuje potencjał zawarty w filmie *noir* – poruszając się wciąż w oparach egzystencjalizmu, jasno wskazuje, że to nadużycia kapitalizmu i korupcja w dużej mierze prowadzą do postaw fatalistycznych i zachowań kryminalnych.

Ukierunkowanie na kwestie społeczne oraz ich splot z estetyką i filozofią *noir* pozwala nam wyjść poza uogólnioną perspektywę. Co ciekawe, Włodek błędnie przypisuje swoistą apolityczną frazę Jamesowi Naremore'owi, jednemu z czołowych badaczy nurtu, który miał jakoby stwierdzić, że film *noir* jest *egzystencjalną alegorią kondycji białego mężczyzny* (s. 156). W oryginale pełne zdanie brzmi tak: *W tym okresie [w latach 50.] młodszy krytycy z „Cahiers du cinéma” zaczęli rzutować idee Bazina na Hollywood, czasami traktując film „noir” tak, jakby był egzystencjalną alegorią kondycji białego mężczyzny*<sup>7</sup>. Różnica jest dosyć znacząca, ponieważ, po pierwsze, Naremore wyraźnie odwołuje się do sposobu konceptualizacji kina amerykańskiego przez francuskich krytyków, a po drugie, skupia się raczej na historii idei i jej społecznym funkcjonowaniu, unikając w swojej książce sformułowań generalizujących, za to ściśle wiążąc dzieje nurtu z amerykańską sytuacją społeczno-polityczną.

Warto się zastanowić, czy także dzisiaj film *noir* może pełnić podobnie rozumianą funkcję krytyczną i antysystemową. Analizy amerykańskich filmów z ostatnich dwóch dekad zaproponowane przez Włodek zdają się sugerować, że raczej nie. Można postawić tezę, że to horror przejął w hollywoodzkim kinie XXI w. kluczowe funkcje filmu czarnego i znacznie skuteczniej eksploruje fałszywe gwarancje oraz kłamstwa amerykańskiej ideologii. Równie zasadne będzie jednak stwierdzenie, że antykapitalistyczna retoryka *film gris* odradza się tam, gdzie nierówności, wyzysk i pogoń za pieniędzmi stają się ważkimi kwestiami społecznymi. Z tej perspektywy warto spojrzeć na wysyp chińskich czarnych kryminałów, adaptujących rozpoznawalne formuły do lokalnego kontekstu i odświeżających pozornie skostniały gatunek (między innymi *Czarny węgiel, kruchy lód* / *Báirì Yānhuǒ*, 2014/ i *Jezioro dzikich gęsi* / *Nánfāng Chēzhàn de Jùhuì*, 2019/ Diao Yinana, *Siedzący słon* / *Dà Xiàng Xídì Ērzuò*, 2018/ Hu Bo i *Długa podróż dnia ku*

nocy / *Diqiú Zuihòu de Yèwǎn*, 2018/ Bi Gana). Prawdopodobnie to właśnie chińscy filmowcy wierzą dziś w to, że „wszystko noir” (s. 286) może być nie tylko konwencją estetyczną i repozytorium sprawdzonych tropów, ale także głębokim, odważnym i pełnym inwencji artystycznej głosem protestu.

Patrycja Włodek, „Wszystko noir?”. *O inspiracjach i wariantach – życie po życiu film noir*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2022.

<sup>1</sup> Por. M. Kempna-Pieniążek, „Neo-noir”. *Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

<sup>2</sup> Por. K. Żyto, *Film noir i kino braci Coen*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.

<sup>3</sup> L. Mulvey, *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*, Reaktion Books, London 2019, s. 20.

<sup>4</sup> V. Brook, *Driven to Darkness: Jewish Émigré Directors and the Rise of Film Noir*, Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey – London 2009, s. 123.

<sup>5</sup> Por. G. Bochenek, *Fredek*, Rzeszów, Hollywood. *Opowieści o Fredzie Zinnemannie*, Wydawnictwo Austeria, Kraków – Budapeszt – Syrakuzy 2021.

<sup>6</sup> T. Andersen, *Red Hollywood*, w: *Literature and the Visual Arts in Contemporary Society*, red. S. Ferguson, B. Groseclose, Ohio State University Press, Columbus 1985, s. 187. Andersen przywołuje słowa Josepha Loseya.

<sup>7</sup> J. Naremore, *More than Night: Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2008, s. 26.

## Sebastian Smoliński

Filmoznawca i krytyk, doktorant Ośrodka Studiów Amerykańskich na Uniwersytecie Warszawskim. Współautor kilku publikacji, w tym hiszpańskojęzycznej monografii *La doble vida de Krzysztof Kieślowski* (2015), książki o kinie afroamerykańskim oraz polsko-angielskiej monografii Davida Lyncha. Laureat stypendium Fundacji Kościuszkowskiej (2019–2020), w ramach którego prowadził zajęcia z historii filmu polskiego na Cleveland State University w Ohio. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat amerykańskiej krytyki filmowej i konstrukcji tożsamości narodowej.

## Bibliografia

**Andersen, T.** (1985). *Red Hollywood*. W: S. Ferguson, B. Groseclose (red.), *Literature and the Visual Arts in Contemporary Society* (ss. 141–196). Columbus: Ohio State University Press.

**Brook, V.** (2009). *Driven to Darkness: Jewish Émigré Directors and the Rise of Film Noir*. New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press.

- Mulvey, L.** (2019). *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*. London: Reaktion Books.
- Naremore, J.** (2008). *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Włodek, P.** (2022). „*Wszystko noir?*”. *O inspiracjach i wariantach – życie po życiu film noir*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

**Keywords:**

American cinema;  
film noir;  
femme fatale;  
homme fatale;  
postmodernism

**Abstract**

Sebastian Smoliński

**Detours and the Longue Durée of Film *Noir***

Patrycja Włodek's book "*Wszystko noir?*. *O inspiracjach i wariantach – życie po życiu film noir* [*Everything Noir?: On Inspirations and Variants – Life after Life of Film Noir*] (2022) is an analysis of selected figures and aspects of film *noir*, combining a reflection on classic cinema with a discussion of recent works in the genre. The author limits her perspective to American cinema and looks for recurring tropes (e.g., *femme fatale* and *homme fatale*), as well as examples of thematic and narrative use of the concept of gaslighting. Particularly noteworthy is the author's consideration of film *noir* as a trend embedded in specific spaces (e.g., *rural-noir*, *Cal-noir*) and open to merge with other subgenres (*stoner noir*). However, limiting the field of study to American cinema prevents the analysis of film *noir* from being more deeply embedded in a global context. At the same time, the author does not question the enduring popularity of crime thrillers and the cultural and ideological function they serve today. The book's value, however, is its reference to a rich array of works outside the film *noir* canon.