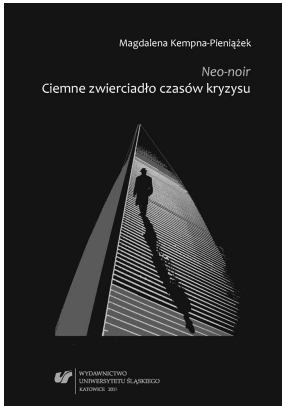


Na czasy kryzysu

WOJCIECH SITEK



Pierwsza połowa XX w. Detektyw McPherson słowami: *Prześpij się. Pomyśl, że to był tylko zły sen*, próbuje uspokoić roztrzęsioną kobietę, niedoszlą ofiarę wciąż poszukiwanego mordercy. Choć złoczyńca jeszcze zagrozi życiu Laury, to wypowiedź stróża prawa okaże się prorocza. Nim kobieta zdąży ułożyć się do snu, czyhający na nią przestępca będzie już w rękach policji.

Współczesność. Wyczerpany psychicznie i fizycznie robotnik Trevor Reznik boryka się z patologiczną bezsennością i przytłaczającymi go zagadkami onirycznej rzeczywistości. Choć odkrycie prawdy pozwoli mu zaznać upragnionego odpoczynku, bohater nie odnajdzie w nim ukojenia. Sen nie zdejmie bowiem z Reznika poczucia winy, które bohater wypiera ze świadomości.

Skonfrontowanie noirowego obrazu *Laura* (1944) z przynależącym do formuły postmodernistycznego neo-noiru filmem *Mechanik* (2004) może uzmysławiać przemianę filmu czarnego i współczesną kulminację wielopłaszczyznowego kryzysu. Bohaterowie obu realizacji pozostają co prawda uwięzieni w labiryncie rozmaitych niepewności, jednak dla czasów ponowoczesnych charakterystyczne jest rozchwianie owej labiryntowej struktury: rozpad centrum, przemieszanie korytarzy i ukształtowanie iluzorycznych dróg wyjścia prowadzących do dalszych tułaczek.

Głęboki pesymizm, manifestujący się na gruncie filmu *noir* w nihilistycznych filmach pokroju *Podwójnego ubezpieczenia* (1944), odzwierciedlał obawy przed następstwami kryzysu społecznego. Formuła *noir*, której narodziny wynikały po części ze znużenia optymistyczną propagandą audiowizualną, wyrażała rozterki narodu poirytowanego dysonansem między przesadną afirmacją amerykańskiej rzeczywistości i faktycznym stanem kryzysu. Chociaż jednak cechą dystynktywną filmu *noir* był szeroko rozumiany fatalizm, to w latach 40. fundujący go kryzys nosił jeszcze znamiona koszmaru, z którego można się było przebudzić. Opresji Laury nie sposób było zapobiec, jednak przy pomocy detektywa możliwe było zażegnanie niebezpieczeństwa. Podobny nastrój towarzyszył ogółowi amerykańskiego społeczeństwa doby II wojny światowej, które doświadczywszy rozpadu dotychczasowego porządku społecznego, nie utraciło resztek nadziei na lepsze jutro. Mimo doznanych trudności i wypaczeń Amerykanie wciąż śnili swoje marzenie, urzeczywistnione później w trakcie rządów Dwighta Eisenhowera.

Dziś znacznie trudniej jest wyobrazić sobie optymistyczny wariant zmagania się z kryzysem. Aberracje z nim związane zawłaszczają wszystkie przestrzenie ludzkiego życia i leżą u podstaw permanentnego rozkładu, który znajduje wyraz między innymi w nowym filmie czarnym. Kryzys nie jest już postrzegany niczym

oczywisty problem społeczny, łatwy do zidentyfikowania za sprawą sugestywnych symptomów: wielkomiejskich grup przestępczych, korupcji w policji, trudnych relacji damsko-męskich czy zawodnego systemu politycznego. Współcześnie nieokreślone i wielopostaciowe kryzysy dotyczą każdego mieszkańca globalnej wioski. Podczas lektury książki Magdaleny Kempnej-Pięiążek *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, pierwszej polskojęzycznej monografii poświęconej neo-noirowi, stale powraca wrażenie, że w ponowoczesnym społeczeństwie kryzys to stan chronicznej niepewności.

Mierząc się z białymi plamami polskiego namysłu nad neo-noirem, Magdalena Kempna-Pięiążek prowadzi spójną i angażującą czytelnika narrację rozpoczynającą się od prób zidentyfikowania klasycznego filmu *noir*, a kończącą się na tropieniu neo-noirowych akcentów rozproszonych w różnorodnych reprezentacjach artystycznych. Kwestie definicyjne, typologiczne i periodyzacyjne związane z noirem autorka czyni więc prelude do mocowania się z fenomenem neo-noiru. Zestawienie stanowisk, tradycji i ujęć badawczych prowadzi ją do sformułowania kluczowych tez publikacji. Jak zauważa, z produkcji neo-noirowych wyłania się odczucie ciągłego zagubienia, które wymusza redefinicję pojęć związanych między innymi z tożsamością (w rozdziale *Neo-noir i kryzys tożsamości*), rolami płciowymi (*Neo-noir i kryzys płci*), doświadczaniem świata (*Neo-noir i kryzys ideologiczno-poznawczy*) i człowieczeństwem (*Neo-noir i kryzys człowieczeństwa*).

Wiwisekcja poszczególnych aspektów psychospołecznych dowodzi słuszności obranego kierunku poszukiwań. Problem ekspansywności kryzysu stanowi jedną z trzech najważniejszych tez postawionych przez Kempną-Pięiążek. Autorka zwraca uwagę, że: 1) *neo-noir* jest *transkulturowym nurtem estetycznym*; 2) pojęcia *noir* i *neo-noir* znajdują się w *nieustannym ruchu* jako *ogólnokulturowe fenomeny, zmieniające się w czasie, ewoluujące, a w konsekwencji wymykające się trwałym klasyfikacjom*; 3) *neo-noir* jest *estetyką czasów kryzysu* (s. 11).

Ukonstytuowanie tez o neo-noirze jako nurcie estetycznym oraz noirze i neo-noirze jako pojęciach podlegających zmianom w czasie stanowi olbrzymią zaletę omawianej publikacji. Wielość dostępnych źródeł naukowych, obiegowe informacje na temat formuł *noir* i *neo-noir*, a także trudności w zdefiniowaniu samego określenia *noir* sprawiają, że w rozmowach o tym zjawisku stale zacierają się granice między pojęciami gatunku, stylu, konwencji i nurtu (a także wieloma innymi – jak dowodzi autorka – kategoriami definicyjnymi). Określenia o odmiennych desygnatach częstokroć przywołuje się w kontekście trudno uchwytnego fenomenu niczym terminy synonimiczne. Magdalena Kempna-Pięiążek, zamiast lokować swoje stanowisko w obrębie uformowanych koncepcji i obstawać przy nieprzemijalności zaproponowanych wcześniej podziałów, proponuje optykę odmienną, wydajną „ruchomość” i płynność neo-noiru. Choć więc uznaje formułę *neo-noir* za estetykę rozwiniętą i ekspansywną, podkreśla jednocześnie, że *neo-noir* nie zawsze i nie wszędzie za taką estetykę mógł być uznawany (s. 19-20). Wciąż podlegające ewolucji i wymykające się klasyfikacjom zjawisko domaga się zatem ciągłego analizowania jako fenomen *ponadnarodowy, transhistoryczny, transkulturowy i intermedialny (...)* dający się oglądać z różnych perspektyw, lecz także *przejawiający się w rozmaitych formach* (s. 20).

Zdaniem autorki namysł nad estetyką neo-noirową wymaga omówienia kryzysów przenikających współczesną kulturę. Choć problematyka wielu z nich była

aktualna także w klasycznych narracjach noirowych, to w nowym filmie czarnym kryzys nabiera bardziej drapieżnego wydźwięku. W toku omawiania zagadnień kryzysów neo-noirowych Magdalena Kempna-Pieniążek zwraca uwagę na produkcje, które ponawiają problematykę rozpatrywaną już w filmach *noir*. Przedmiotem zainteresowania autorki są więc między innymi te realizacje nowego filmu czarnego, w których podejmuje się radykalne próby dekonstrukcji mitu amerykańskiego snu (s. 103) lub zgłębienia podstaw psychologicznych bohatera o *tożsamości bez pamięci* (s. 58). Zbieżność tematyczna nie przesłania jednak specyfiki współczesnego kryzysu podmiotowości. Zwłaszcza motyw utraconej tożsamości, omówiony przez autorkę między innymi na przykładach *Podziemnego kręgu* (1999), *Mechanika* (2004) i *Pająka* (2002), uzmysławia bólczki społeczeństwa ponowoczesnego znajdującego się w stanie ciągłego zagubienia.

Autorka poddaje analizie motywy wywodzące się bezpośrednio z filmu czarnego, które dziś – zaadaptowane przez wyobraźnię ponowoczesną – powracają w nowych wersjach. Tendencja ta, o wyraźnie progresywnym (jednak niepozbanionym dawki nostalgii) profilu, zyskuje egzemplifikację między innymi w neo-noirowym spojrzeniu na figurę kobiety fatalnej (s. 79). Neo-noirowa postać *femme fatale* uwidacznia, jak bardzo zintensyfikowały się lęki dotyczące ról płciowych. Kobieta, którą w kinie *noir* można jeszcze było (czy wręcz należało) kontrolować, we współczesnych realiach całkowicie już dominuje nad mężczyzną pozbawionym swej „tradycyjnej” roli opiekuna i zwierzchnika.

Ponowienie wybranych wątków wywodzących się z filmu czarnego w ideologicznie przepracowanych wariacjach jest charakterystyczne dla formuły neo-noiru. Niezależnie od tego, czy podejmowany jest problem puzzli tożsamościowych, rozpadu świata (redefiniowanego przez wzgląd na postęp technologiczny), człowieczeństwa (anektującego wątpliwości natury post- i transhumanistycznej) lub też – zasugerowanych już – współczesnych ról płciowych (implikujących pojawienie się filmowej figury mężczyzny fatalnego), *neo-noir* ujawnia w odniesieniu do współczesnej kultury swój potencjał dekonstrukcyjny. Wydaje się, że jednocześnie formuła nowego filmu czarnego silnie podlega przemianom współczesności. Uwzględniwszy liberalizację obyczajów, Magdalena Kempna-Pieniążek dostrzega uwydatnione i zintensyfikowane względem klasycznych produkcji motywy *estetyki zła* (s. 124) i *eksplicytnej erotyki* (s. 152) oddające rzeczywiste zainteresowania filmu czarnego. Poszerzenie możliwości obrazowania zachowań uchodzących za niemoralne nie oznacza jednak całkowitego zerwania z symbolicznymi ograniczeniami, które – w większości przypadków (poza jawnie demaskatorskimi obrazami Gaspara Noé, s. 83) – wciąż jeszcze narzucają ideologiczny wymiar prezentowania przemocy i seksualności.

Obecność problematyki charakterystycznej dla kina czarnego w produkcjach neo-noirowych, a także stopień realizacyjnego podobieństwa między filmami *noir* i *neo-noir*, stanowią dla Kempnej-Pieniążek okazję do nakreślenia nostalgicznego rysu współczesnej działalności artystycznej, manifestującej tęsknotę za „starymi dobrymi czasami”, za *rzeczywistością, w której wszelkie kryzysy były mniej odczuwalne, podmiotowość wydawała się niezagrożona, a tożsamość sprawiała wrażenie czegoś integralnego* (s. 149-150). Reakcyjne oblicze wybranych realizacji neo-noirowych daje autorce asumpt do refleksji na temat związków postmodernistycznej formacji nowego kina czarnego z wszechogarniającą współczesną kulturę retro-

manią. Powiązania między – jak mogłoby się wydawać – nieprzystającymi do siebie kierunkami są kształtowane na wielu różnych poziomach. Nie tylko strona ideologiczna i estetyczna obrazów (s. 150-153), ale także zawarta w nich metarefleksja nad stanem samego medium (s. 154-155) oraz samozwrotność neo-noiru (s. 158) sprawiają, że nowe kino czarne uchodzi za głęboko autorefleksyjne i autotematyczne. Drobiazgowy przegląd materiału audiowizualnego oraz wnikliwie przemyślana propozycja badawcza wywołują w czytelniku przekonanie o możliwości przełożenia tych autorskich rozważań na samodzielny namysł nad specyfiką nowych filmów czarnych. Zaprezentowana wykładnia pozwala bowiem na analizę wszelkich neo-noirowych twórców uwikłanych w dyskurs retromanii. Jedną z realizacji, o których autorka nie wspomina, a w której można odnaleźć wyodrębnione przez nią kategorie, jest *Crime Story* (1986-1988), serial zrealizowany pod auspicjami Michaela Manna. Ta gangsterska opowieść, której akcja została osadzona na początku lat 60., przejrzysto obrazuje napięcie między wyobrazonymi „starymi” czasami i napelniającymi obawą czasami „nowymi”.

Effektem nostalgicznych zmagania z przeszłością jest tło fabularne serialu, w którym została wyrażona tęsknota za utraconą „tradycyjną” społecznością patriarchalną i „zanikającymi” mitycznymi wartościami: solidaryzmem, wspólnotowością, życiem rodzinnym, wolnością i sprawiedliwością. Jednocześnie świat przedstawiony w *Crime Story*, produkcji powstałej wszak u schyłku lat 80., determinują kryzysy współczesności. Z jednej strony można więc wyprodukowany przez Michaela Manna serial zdefiniować przez wzgląd na sztafaż ideologicznie regresywny (s. 150), właściwy współczesnym realizacjom z gruntu retro-kina. Z drugiej strony należy zwrócić uwagę na to, w jak dużym stopniu na *Crime Story* nakładają się konsekwencje przemian ekonomicznych i społecznych ponowoczesnego świata.

Zetknięcie doktryn reakcyjnych z przemianami współczesności generuje paradoksalną sytuację. Realia świata w *Crime Story* wskazują jednoznacznie na uprzywilejowane miejsce nieodżałowanych „starych czasów” w świadomości Amerykanów w latach 80. Analiza ekranowej rzeczywistości dowodzi jednak, że społeczeństwu omawianego czasu towarzyszyła także samoświadomość (s. 32) nakazująca przesunąć problemy teraźniejszości w wyobrażone realia historyczne. Nurt *retro* w obrębie nowego kina czarnego charakteryzuje zatem nie tylko tęsknota za minionymi czasami, ale także swego rodzaju ulga i nadzieja, że czasy kryzysu i erozji amerykańskiego stylu życia są już wyłącznie reliktem przeszłości. Próba zdystansowania się względem problemów współczesności jest zresztą widoczna nie tylko w realizacjach *retro*, ale także w – precyzyjnie rozpoznanych przez Kempną-Pieniążek – filmach z kategorii *future noir* (s. 123) czy diegetycznych motywach życia „wszędzie i nigdzie”, dotyczących anonimowej egzystencji w wielkich metropoliach lub w prowincjonalnych miasteczkach całego świata. Mocowanie się z mitem „amerykańskiego snu” nie jest już wyłącznie północnoamerykańskim przymiotem, a o kruchości tego ulotnego marzenia przekonują się bohaterowie światowej kinematografii.

Rozpatrywanie formuły neo-noiru przez wzgląd na jej transkulturową specyfikę prowadzi autorkę do podjęcia poszerzających optykę rozważań na temat regionalnych przejawów globalnego fenomenu. Estetyka *neo-noir* absorbowana przez rozmaite kinematografie (s. 19) staje się nierzadko w owych „narodowych” odmianach nośnikiem specyficznych treści i motywów właściwych konkretnemu kręgowi kul-

turowemu (czego dowodzą określenia *Nikkatsu noir*, *Hongkong noir* czy *Mumbai noir* /s. 38/). W książce można więc odnaleźć rozproszone tropy dotyczące wybranych kinematografii narodowych, które wpisując się w transkulturowy kierunek estetyczny, przemycają w jego obręb problemy regionalne. Autorka zwraca zatem uwagę na ślady obecności dyskursu postkolonialnego w *Hongkong noir* (s. 66-67) i omawia ambiwalencję japońskich realizacji filmowych łączących inspiracje kinem zachodnim z niechęcią względem kulturowej dominacji Zachodu (s. 44). Kempna-Pieniążek już we wstępie podkreśla, że przedmiotem jej zainteresowania jest przede wszystkim transkulturowy wymiar zjawiska, a kinematografie narodowe stanowią w tym ujęciu raczej elementy *ponadnarodowej formuły filmowego widowiska* (s. 42), które charakteryzuje wysoka *adaptowalność (...)* do *lokalnych uwarunkowań innych niż amerykańska kinematografia* (s. 38). W możliwości eksplorowania kręgów kulturowych odmiennych od zachodniego tkwi jednak olbrzymi potencjał naukowy. Książka *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu* stanowi więc cenny drogowskaz dla badaczy nowego kina czarnego rozpatrujących regionalne odmiany tej formuły.

Tematykę podjętą przez Magdalenę Kempną-Pieniążek z pewnością można by znacząco poszerzyć o przykłady kolejnych kryzysów współczesności i ich filmowych wariacji. Pogłębiona mogłaby przykładowo zostać nakreślona przez autorkę problematyka zwrotu nowego kina czarnego w stronę nizin społecznych wiązanych zwykle z przestrzeniami miejskimi, które ujawniają *brud, zło i kłębowisko niskich, skrywanych instynktów* (s. 116). *Neo-noir* bardzo często monitoruje przecież przestrzenie zasiedlane przez społecznie wykluczonych i jednostki zagrożone wykluczeniem. Autorka w poszukiwaniu przykładów ilustrujących życie Innych zwraca uwagę między innymi na Trevora Reznika, który *nie żywi ambicji bycia jednostką wybitną* (s. 63), a także na bohaterów serialu *Prawo ulicy* (2002-2008) poddających się iluzorycznemu marzeniu o lepszym jutrze (s. 107). Oba przykłady dowodzą, że głęboka zapaść społeczna staje się w ramach neo-noiru pretekstem do zobrazowania środowisk osób wykluczonych oraz eksploracji życia jednostek tkwiących w błędnym kole stagnacji.

W tym kontekście w *Ciemnym zwierciadle czasów kryzysu* mogłaby zaistnieć – choćby szczątkowo zarysowana – tematyka brytyjskich realizacji filmowych odzwierciedlających ponurą diagnozę społeczną spod znaku *Broken Britain*. Nurt ten wyróżnia przecież bardzo wyrazista demonstracja globalnego problemu kryminalizacji biedy, drobiazgowo omówionego przez Zygmunta Baumaną. Brytyjskie obrazy *neo-noir* wskazują, w jaki sposób ubóstwo przekłada się w świecie neoliberalnych ideałów na kryzys tożsamości (fundamentalne pytania ontologiczne zadają między innymi autorzy filmu *Sobowtór* /2013/) i – analizowany przez Kempną-Pieniążek – problem odmienności (s. 67-71). Brytyjskie produkcje typu *Harry Brown* (2009) czy *Ill Manors* (2012), stanowiące pod względem ideologicznym spuściznę francuskiego obrazu *Nienawiść* (1995), opowiadają o zajmujących współcześnie Europejczyków zagrożeniach tkwiących w wielorasowych i multikulturowych skupiskach biedoty. W brytyjskim kinie *neo-noir* obiektem zainteresowania twórców są uniwersalne mechanizmy powstawania patologii, zaś ponure losy jednostek służą zainicjowaniu namysłu nad kondycją ponowoczesnego społeczeństwa.

Powyższą uwagę należy potraktować wyłącznie jako uzupełnienie podjętych przez autorkę dociekań, gdyż – jak zostało wspomniane – Magdalena Kempna-

-Pieniążek nie dąży do kompleksowego omówienia regionalnych odmian neo-noiru. Podobne wzmianki dotyczące możliwości poszerzenia *Ciemnego zwierciadła czasów kryzysu* o nowe wątki analityczne lub przykłady realizacji filmowych są wyrazem przesadnej drobiazgowości, zwłaszcza że – jak słusznie zauważa autorka – materiału audiowizualnego, podobnie jak propozycji teoretycznych poświęconych neo-noirowi, jest tak wiele, że konieczna jest selekcja danych i ograniczenie się do najbardziej znaczących obrazów (s. 14). To właśnie umiejętnie dobrana bibliografia oraz filmografia stanowią o wszechstronności analizy i bogactwie zawartości merytorycznej publikacji.

Uwagę zwraca także strona estetyczna tej atrakcyjnie wydanej książki. *Ciemne zwierciadło czasów kryzysu* jest bogate w materiał ilustracyjny utrzymany w większości w tonacji monochromatycznej. Niezwykle sugestywny jest też dobór kadrów przedstawiających bohaterów rozmaitych tekstów kultury doświadczających stanu kryzysu. Przyjemności obcowania ze starannie opracowaną monografią nie zaburzają nieznaczne uchybienia korektorskie w postaci sporadycznie występujących literówek. Co szczególnie istotne, grupą docelową publikacji nie są wyłącznie znawcy tematyki i przedstawiciele środowisk naukowych związani z szeroko rozumianą wiedzą o filmie. Zarówno wielość nowatorskich odczytań współczesnych filmów popularnych, jak i – co mogłoby się wydawać pozornie oczywiste – przystępny język publikacji oraz klarowny tok prowadzenia rozważań sprawiają, że *Ciemne zwierciadło czasów kryzysu* powinno się spotkać z ciepłym przyjęciem szerokiego grona czytelników.

W *Neo-noir: Ciemne zwierciadło czasów kryzysu* wyraźnie odbija się problematyka największych bolączek ponowoczesności z zaburzeniami podmiotowości, rozpadem tradycyjnych narracji i kryzysem poznawczym na czele. Wieloaspektowy przegląd zjawisk dotyczących neo-noiru, a w szczególności dominant fabularnych, Kempna-Pieniążek uzupełnia także o refleksję nad kondycją samego kina. „Rozrzedzanie się” noiru w rozmaitych przekazach wizualnych, a także zauważalne rozproszenie instancji autora filmowego, kryzys kina gatunków i powtarzalność współczesnej produkcji filmowej mogłyby wskazywać na możliwy kres wyrazistej formuły neo-noiru. Jak jednak dowodzi historia, *neo-noir* – będąc wszak *ekspansywną transkulturową estetyką* (s. 200) – dynamicznie adaptuje się do wszelkich przemian kulturowych, a każdy kryzys stanowi dla tej formuły impuls rozwojowy.

Efektom zmagania z olbrzymim repertuarem realizacji (audio)wizualnych (oprócz filmów, seriali, teledysków i reklam autorka omawia powieści graficzne i komiksy, a także gry wideo i machinimy) jest ujawnienie tajemnic pesymistycznego nurtu, w którego mrocznej stylizacji zatracą się wyobrażenia lepszego jutra. W książce Magdaleny Kempnej-Pieniążek miłośnik kina czarnego z pewnością odczyta (niezapisaną) sugestię, że gdyby troskliwy gliniarz z *Laury* wciąż jeszcze pełnił obowiązki, to jego wybranka zamiast pocieszenia usłyszałaby: *Zły sen dopiero się zacznie*.

WOJCIECH SITEK

Magdalena Kempna-Pieniążek, *Neo-noir: Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.