

# Ciemna strona Polski?

Neo-noir i kino policyjne w twórczości Patryka Vegi

MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK

*Najbardziej lubimy oglądać amerykańskie filmy polskie*<sup>1</sup> – pisał w 1997 r. na łamach „Polityki” Zdzisław Pietrasik, podsumowując popularność tak zwanego kina bandyckiego. W 2011 r. tropem tego sformułowania poszedł Marek Haltof, ukazując twórczość Władysława Pasikowskiego z lat 90. jako realizację idei *pozytywnej wtórności* połączonej z wyrazistym przekazem politycznym<sup>2</sup>. Owa wtórność, przez krytyków traktowana niekiedy jako przykład „kulturowego kanibalizmu”, wiązała się w przypadku reżysera *Krolla* (1991) ze strategią przyswajania konwencji nowego filmu czarnego oraz kina policyjnego spod znaku *Brudnego Harry’ego* (1971), przy czym owo przyswajanie zakładało wypełnienie zapożyczonych wzorców treściami o charakterze lokalnym<sup>3</sup>.

Dziś, kiedy Pasikowski realizuje filmy w klimacie odmiennym od kina bandyckiego, twórcą, który chyba najchętniej eksploatuje motywy amerykańskiego filmu policyjnego w wersji *neo-noir*, jest Patryk Vega. Jego pierwsza realizacja – serial dokumentalny nakręcony w 2001 r. z Marcinem Koszałką jako operatorem telewizyjnym – nosiła *nomen omen* tytuł *Prawdziwe psy*. Wydaje się, że premiera filmu *Pitbull. Nowe porządki* (2016)<sup>4</sup>, w którym Bogusław Linda paraduje z bronią pokaznego kalibru i z cynicznym uśmiechem zapowiada zabójstwa, do jakich dojdzie na Mokotowie, akcentuje owe związki, równocześnie skłaniając do stawiania pytań o charakter współczesnej wersji „amerykańskiego kina polskiego”, jaką jawi się twórczość Vegi. Czy *neo-noir* i kino policyjne stanowią w jego dorobku zaledwie inspiracje czy też podlegają one reinterpretacji? A może należałoby spojrzeć na twórczość reżysera jak na rodzaj imitacji modnej estetyki? Wątpliwości te spróbuję rozstrzygnąć, przyglądając się wybranym realizacjom kinowym i telewizyjnym Patryka Vegi. W przypadkach, w których – tak jak w *Pitbullu* (2005) i *Służbach specjalnych* (2014) – wersje kinowe przynoszą *de facto* selekcję i kondensację wątków serialowych, będę rozpatrywać realizacje telewizyjne i kinowe łącznie, jako że zmiana formatu skutkuje w nich zmianą nie ogólnej wizji świata, lecz co najwyżej stopnia szczegółowości jego prezentacji oraz pewnymi niuansami, na przykład takim, że z kinowej wersji *Pitbulla* wycięto wszystkie obecne w serialu sceny z udziałem tytułowego psa.

Poza obszarem moich zainteresowań plasują się te realizacje Patryka Vegi, które – choć również na swój sposób „amerykańskie” – nie nawiązują do estetyki *neo-noir*, czyli komedie *Ciacho* (2010) i *Last minute* (2013), serial *Twarzą w twarz* (2007-2008) oraz utrzymana w duchu Kina Nowej Przygody opowieść o agencji J-23, film *Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć* (2011). Na marginesie swoich rozważań pozostawiam również kwestie definicyjne i genologiczne, szczegółowo omówione w innej publikacji<sup>5</sup>. Za Elżbietą Durys traktuję kino policyjne po prostu

jako *gatunek w obrębie szerszej kategorii, jaką stanowi kino kryminalne* <sup>6</sup> i zakładam, że – w uproszczeniu – za film *neo-noir* można uznać każde zrealizowane po okresie klasycznym dzieło w świadomy sposób nawiązujące do konwencji kina czarnego, a często także w twórczy sposób je reinterpretujące.

\* \* \*

Jeszcze zanim *neo-noir* stało się jedną z dominujących tendencji popkultury, fenomenem o charakterze nie tylko intermedialnym i transgatunkowym, lecz także transnarodowym, estetyka klasycznego filmu czarnego stosunkowo łatwo adaptowała się do lokalnych uwarunkowań rozmaitych kinematografii, między innymi francuskiej, włoskiej, hiszpańskiej, a nawet japońskiej <sup>7</sup>. W polskiej kulturze filmowej nawiązań tego typu Ewelina Nurczyńska-Fidelska <sup>8</sup> upatrywała w filmach tzw. czarnego realizmu z lat 50., takich jak *Koniec nocy* (1956) Pawła Komorowskiego, Walentyny Uszyckiej i Juliana Dziedziny czy *Zagubione uczucia* (1957) Jerzego Zarzyckiego. Próbowano także powiązać z kinem *noir* niektóre filmy milicyjne z lat 60., na przykład *Dotknięcie nocy* (1961) Stanisława Barei czy *Tylko umarli odpowie* (1969) Sylwestra Chęcińskiego. Związki te – zważywszy na ideologiczną wymowę czarnego kina – miały często charakter niejawni i niebezpośredni, a podstawowym punktem odniesienia była w nich poetyka klasycznego czarnego kryminału <sup>9</sup>.

Vega, podobnie jak wcześniej Pasikowski, wykorzystuje potencjał w pełni uformowanego postmodernistycznego filmu *neo-noir*, konstruując ponurą wizję polskiej rzeczywistości, w której dominują przemoc i korupcja, prawo jest stanowione przez tych, którzy sami nie zamierzają go przestrzegać lub stosują je w celu ochrony własnych interesów, chętnie korzystający z różnych używek policjanci dopuszczają się na zatrzymanych tortur i rozmaitych form wymuszeń, a ich relacje z lokalnymi mafiosami bywają niemal familiarne. Podstawowe tematy nowego filmu czarnego funkcjonują tu oczywiście w swoście polskiej odmianie: „neo-noirowym” miastem-koszmarem staje się w dziełach Vegi Warszawa nękana przez ormiańską mafię i przestępców z groźnej grupy mokotowskiej, członkowie służb specjalnych – nie zawsze świadomie – realizują program aktualnie rządzących oficerów, w których łatwo dopatrzeć się przedstawicieli Platformy Obywatelskiej oraz Prawa i Sprawiedliwości, a w mieszkaniach często królują meblościanki z czasów późnego PRL-u. Zakorzeniona w poprzednim systemie politycznym wydaje się zresztą także mentalność wielu bohaterów filmów Vegi – choć niekoniecznie są bytymi ubekami, tak jak pułkownik Marian Bańko (Janusz Chabior) ze *Służb specjalnych*, to większość z nich pamięta jeszcze czasy, kiedy – jak wspomina podkomisarz Tarkowski (Szymon Bobrowski) z *Instynktu* (2011) – wyznacznikiem statusu było *jadanie śniadań w Victorii i kupowanie ciuchów w Peweksie*.

Obraz świata zawarty w filmach i serialach Vegi, nawiązujący do nowego kina czarnego oraz amerykańskiego filmu policyjnego, nie jest jednorodny. *Pitbull* – osnuty na wątkach z biografii zmarłego w 2014 r. „polskiego Brudnego Harry’ego”, Sławomira Opali, pierwowzoru postaci Despero (Marcin Dorociński), a częściowo także Metyla (Krzysztof Stroiński) – mocno bazował na dokumentalnych i reporterskich doświadczeniach reżysera, co przejawia się w dużej dozie surowego realizmu: bohaterowie nie tylko przemawiają tu językiem „podśluchanym” przez

twórcę w czasie kręcenia *Prawdziwych psów*, lecz także funkcjonują w świecie stanowiącym fabularyzowaną rekonstrukcję codzienności członków stołecznego Wydziału ds. Zabójstw.

W kolejnym policyjnym serialu, *Instynkcie*, wizja reżysera mocno łagodnieje. W centrum opowieści wciąż plasują się wątki kryminalne, jednakże postaci przemawiają już literacką polszczyzną, unikają wulgaryzmów, w pracy zazwyczaj trzymają się obowiązujących procedur, a nawet stać ich na komfortowe mieszkania w rozświetlonej neonami Warszawie. Nic dziwnego, że bohaterowie *Instynktu*, pozbawieni drapieżności swoich poprzedników z *Pitbulla*, początkowo biorą odcisnięty na ciele jednej z ofiar ślad po foremce na ciastko za złowieszczy pentagram, „pieczęć Lucyfera”; w końcu rozwiązywane przez nich sprawy niewiele mają wspólnego ze złem niskim, przyziemnym i warunkowanym czynnikami socjologicznymi. Syndrom zaniku piętna autorskiego dotyka też dokumentalną *Ciemną stronę miasta* (2014), gdzie – inaczej niż w *Prawdziwych psach* oraz *Taśmach grozy* (2002) – w centrum zainteresowania twórcy znajdują się już nie indywidualne losy policjantów, lecz sprawność instytucji, zaprezentowana przez zestawienie materiałów quasi-operacyjnych i dziennikarskich z ujęciami wypowiedzi funkcjonariuszy prawa oraz przestępców opisujących swoje działania.

Elementy surowego realizmu powracają w *Służbach specjalnych* – nie o faktografię tu jednak chodzi, nieraz przecież zarzucano Vedze, że swoją realizacją umocnił większość prawicowych teorii spiskowych związanych z działaniami polskich służb specjalnych. Dążenie do autentyzmu przejawia się tu w postaci pewnej manieri – żargon, jakim przemawiają bohaterowie, wymusza na realizatorach umieszczanie w kadrze swoistego słowniczka, który ma umożliwić widzom zrozumienie poszczególnych wypowiedzi. Nie bez znaczenia wydaje się przy tym fakt, że zdecydowanie mniej jest tu dystansu zarówno bohaterów względem ich własnego środowiska, jak i twórcy względem świata przedstawionego.

Problem ten można odnaleźć także w *Nowych porządkach*, które strukturalnie nawiązują do debiutu fabularnego Vegi. Miejsce Despero zajmuje tutaj równie bezkompromisowy młody policjant o pseudonimie „Majami” (Piotr Stramowski), którego fryzura wywołuje skojarzenia z protagonistą *Taksówkarza* (1976) Martina Scorsese; zamiast Ormian pojawiają się Czeczeni, a po bandytach z Mokotowa pokroju Kmiecika (Joachim Lamża) nie ma już śladu – zostali zastąpieni przez zdecydowanie lepiej zorganizowany i finansowany gang trudniący się wymuszeniami oraz porwaniami dla okupu – kieruje nim pozujący na biznesmena przestępca o ksywce Babcia (Bogusław Linda). Powtórzenie elementów konstrukcyjnych oryginalnego *Pitbulla* (nieprzekupny policjant wypowiada wojnę groźnemu gangsterowi, którego ostatecznie pokonuje na przekór swoim kompromitująco niekompetentnym przełożonym) skłania do rozpatrywania *Nowych porządków* w kategoriach nie tyle sequela, ile raczej remake’u filmu z 2005 r., zwłaszcza że wątki z tamtego filmu (i rozwijającego go serialu) w zasadzie nie są kontynuowane. Z najnowszej realizacji Vegi nie dowiadujemy się niczego o prywatnym życiu Gebelsa (Andrzej Grabowski) ani o losach Despero; zaledwie w jednym z epizodów pojawia się znany z serialu Igor (Rafał Królikowski)<sup>10</sup>.

Chociaż jednak struktura filmu pozostaje niezmienniona, trudno szukać w *Nowych porządkach*, podobnie jak we wcześniejszych *Służbach specjalnych*, tak ironicznie rozegranych fragmentów, jak scena z pierwszego sezonu *Pitbulla*, w której

próbujący zarobić na alimenty policjant Gebels remontuje łazienkę gangstera Kmieciaka, a ten – wspominając z nostalgią szkolne czasy – cytuje to, co zapamiętał z klasyki: *gdzie bursztynowy świerzop, grdyka [sic!] jak śnieg biała...* Ironia i dystans zostają w ostatnich filmach Vegi ograniczone na rzecz coraz bardziej dosłownych scen zdominowanych przez erotykę i przemoc. W *Nowych porządkach* zniwelowaniu ulega przy tym istotny we wcześniejszych realizacjach motyw zatarcia granicy między „dobrymi” i „złymi” – kiedy w jednej z ostatnich scen Babcia mówi Majamiemu, że w gruncie rzeczy tak bardzo się od siebie nie różnią, policjant zasadniczo się mu przeciwstawia, a widz nie ma wątpliwości, że gangster się myli. W *Nowych porządkach* nie ma już bowiem mowy o familiarnych relacjach między policjantami i bandytami (co wcale nie oznacza, że w szeregach policji nie szerzy się korupcja), a zamiast sceny, w której Gebels remontuje łazienkę Kmieciaka, oglądamy fragment, w którym Majami demoluje łazienkę innego mokotowskiego zbira, Zupy (Krzysztof Czebot).

W estetycznie dość niejednorodnym uniwersum filmów i seriali Patryka Vegi da się, jak sądzę, odkryć pewne strategie adaptacyjne związane z konwencjami kina policyjnego i filmu *neo-noir* – dotyczą one między innymi lokalnego kontekstu, problemów prezentacji ciała oraz ukazywania bohatera w jego relacji do siebie i świata.

*Sytuacje amerykańskie, lecz bolesny kontekst polski*<sup>11</sup> – podsumowywał popularność filmów Pasikowskiego Marek Haltof. Sformułowanie to można odnieść także do obu części *Pitbulla* oraz *Służb specjalnych* Patryka Vegi, w których porzmiewają echa problemów aż nazbyt dobrze znanych z doniesień medialnych: niedofinansowania policji, nierozliczonej przeszłości komunistycznej, bezdusznej biurokracji, korupcji i na ogół nieudolnych prób poprawiania wizerunku funkcjonariuszy prawa. W *Służbach specjalnych* Vega wprost odnosi się do wielu głośnych spraw, między innymi do afery FOZZ, seksafery w Samoobronie, mafii paliwowej czy samobójstw Barbary Blidy oraz Andrzeja Leppera. O ile jednak w latach 90. filmy Pasikowskiego stały się elementem ważkiej dyskusji nie tylko na temat polskiego kina, lecz także zawartego w nim obrazu rzeczywistości potransformacyjnej, o tyle twórczość autora *Pitbulla* nie budzi już takich kontrowersji. Owszem, po kinowej premierze *Służb specjalnych* podnosiły się głosy, że Vega nakręcił dwugodzinny spot wyborczy PiS-u, nieco tylko zawoalowany niekorzystnym ukazaniem postaci wzorowanej na Antonim Macierewiczu<sup>12</sup>, ale trudno porównywać tego typu dyskusje z gwałtowną i ambiwalentną recepcją dzieł Pasikowskiego w ostatniej dekadzie poprzedniego wieku. *Film Pasikowskiego jest z pewnością jednym z bardzo niewielu polskich filmów powstałych po 1989 roku, który otwarcie dotyka problemów okresu przejściowego*<sup>13</sup> – pisał o *Psach* Marek Haltof. *Jeżeli ktoś odczuwał niepewność jutra (...) z goryczą uważał, że „nic się nie zmieniło”, „Solidarność” zdradziła (...) to „Psy” mogły być jego filmem*<sup>14</sup> – nieco wcześniej konstatowali Mirosław Przyłipiak i Jerzy Szyłak.

Filmom Vegi trudno przypisać taką rangę. Powstały one zresztą w innej sytuacji komunikacyjnej niż *Psy*. Jeszcze w latach 90. tłumaczono spektakularną popularność filmów Pasikowskiego – być może nie do końca trafnie – stosunkowo ubogą tradycją kina popularnego w Polsce oraz postępującą amerykanizacją repertuarów rodzimych kin<sup>15</sup>. Na tle ówczesnych realizacji programowa niepoprawność polityczna, wręcz obrazoburczość *Psów* w połączeniu z „mocnymi” konwencjami



*Pitbull*, reż. Patryk Vega (2005)

zbrutalizowanego amerykańskiego kina policyjnego, stanowiła dla widzów swoistą atrakcję. Filmy fabularne Vegi, realizowane ponad dekadę później, nie tylko po dokonaniach Pasikowskiego, lecz także – na przykład – po *Weselu* (2004) Wojciecha Smarzowskiego, nie mają aż takiej mocy oddziaływania – i to chyba nie tylko dlatego, że kinowa premiera *Pitbulla* miała miejsce w roku stosunkowo niskiej frekwencji w polskich kinach, kiedy na dodatek prym na rodzimych ekranach wiódł *Karol – człowiek, który został papieżem* (2005)<sup>16</sup>.

Filmy Pasikowskiego z lat 90. odwoływały się do modelu żelaznego ciała, zapoczątkowanego co prawda już w *Bрудnym Harrym* Dona Siegela, ale dominującego w kinie policyjnym w latach 80. za sprawą takich serii, jak *Zabójcza broń* czy *Szklana pułapka*<sup>17</sup>. Vega rezygnuje z tego kontekstu. Bohaterowie jego filmów są podatni nie tylko na zranienia, lecz także na liczne choroby spowodowane stresem i nieumiarkowanym pićciem; przydarza im się nawet bezpłodność. Problem dotyka przy tym zarówno policjantów, jak i gangsterów – nawet Strachu (Tomasz Oświeciński) z *Nowych porządków*, bandyta będący stereotypową realizacją postaci osiłka o skromnych możliwościach intelektualnych, ma pewne słabości – nie znosi widoku krwi, a uzależnienie od insuliny i sterydów prowadzi go na skraj śmierci. Paradoksalnie najwierniej motyw żelaznego ciała odzwierciedla Aleksandra Lach, znana jako Białko (Olga Bołądź), bohaterka *Służb specjalnych*. Postać tę wypada jednak interpretować w duchu rozważań Elżbiety Durys o obecności kobiet w kinie policyjnym: *Nie dość, że musiały czekać bez mała dwadzieścia lat od wykrystalizowania się formuły na to, by odegrać bardziej znaczącą rolę, to jeszcze (...) zmuszone są realizować określone, pomniejszające ich znaczenie schematy, na przykład taki, że policjantka (...) nie jest normalną kobietą: albo jest kodowana jako „męska” postać, albo w jej życiu wydarzyło się coś, co ją naznaczyło*<sup>18</sup>. W przypadku Białko w grę wchodzi oba te czynniki, natomiast w przypadku komisarz Anny Oster (Danuta Stenka) z *Instynktu* tylko ten drugi. Symptomatyczny jest też przypadek komisarz Moniki Grochowskiej (Roma Gąsiorowska), która dołączając do grupy Gebelsa w drugim sezonie *Pitbulla*, od razu otrzymuje swojsko brzmiącą w uszach bohaterów ksywkę: „Władek”.

Twórczość Vegi w swoisty sposób reinterpretuje kluczowy – zdaniem badaczy – dla gatunku *cop movie* wątek *policjanta zbawiającego pogrążony w chaosie*





*Pitbull. Nowe porządki*, reż. Patryk Vega (2016)

świat<sup>19</sup>. Oglądając obie części *Pitbulla* (a zwłaszcza pierwszą z nich) czy *Służby specjalne*, w zasadzie trudno uwierzyć, by ów pogrążony w chaosie świat w ogóle dało się zbawić. Na pewno nie są w stanie tego zrobić bohaterowie, którzy – wzorem „noirowych loserów” – sami potrzebują zbawienia, będąc osobami pogrążonymi w głębokim kryzysie. Przy tym nie zawsze ów kryzys zostaje dookreślony. Najwięcej miejsca Vega poświęca tego typu wątkom w pierwszej odsłonie *Pitbulla*, zaś najmniej w drugiej, w której Majami zrazu prezentuje się jako postać niejednoznaczna (zażywa narkotyki, być może z przyzwyczajenia, wszak przez dwa lata inwigilował środowisko dealerów), jednak ani rana zadana mu w czasie pościgu za jednym z przestępców, ani fakt, że świadkowie, którzy mu zaufali, zostali brutalnie zamordowani przez Babcie, nie pozostawiają głębszych śladów w jego psychice. Wydaje się, że w *Nowych porządkach* akcent pada na kryzys całego systemu, w którym funkcjonariusze Wydziału ds. Wewnętrznych, zamiast tępić korupcję we własnych szeregach, zajmują się upokarzaniem i degradowaniem bezkompromisowych policjantów, a sieć niejasnych powiązań i układów rodzi niekończące się absurdy, na przykład takie, że – w zależności od widzimisię komendanta – Pola Mokotowskie mogą zostać uznane albo za część rewiru Mokotowa, albo za obszar podlegający policji z Ochoty.

W typowym amerykańskim filmie *neo-noir* osłabiona męska tożsamość może się umocnić i dookreślić w konfrontacji ze złem reprezentowanym przez *femme fatale*. Tego typu postaci trudno jednak odnaleźć w twórczości Vegi. Nie są kobietami fatalnymi ani Anna Oster, ani Białko, ani Dżemma (Weronika Rosati), która podporządkowuje się Despero. Nie wpisują się też w ów model bohaterki *Nowych porządków* – Ola (Maja Ostaszewska) stanowi wszak starsze, bardziej wulgarnie powtórzenie postaci Dżemmy, a prostytutka Kura (Agnieszka Dygant), mimo iż sama zabija jednego ze swych klientów, a następnie podlega do morderstwa młodszego brata Zupy, nie tyle tka pajęczą sieć i próbuje zrealizować własne zbrodnicze cele, ile podąża za mrocznymi instynktami swojej rozchwianej psychiki.

Pozostałe były lub aktualne partnerki bohaterów *Pitbulla* oraz *Służb specjalnych* na ogół stanowią zagrożenie nie dlatego, że wyłamują się z tradycyjnie kobiecych ról, lecz wręcz przeciwnie: dlatego, że realizują się w nich bez większych problemów, nawet jeżeli początkowo nie mają do nich przekonania. Będąc – lub stając

się – zaangażowanymi żonami i matkami, pozbawionymi nałogów, odpowiedzialnymi, dbającymi o swe dzieci – także te niepełnosprawne (przypadek żony Babci granej przez Beatę Kawkę), jeszcze nienarodzone (jak w przypadku Krysi kreowanej przez Małgorzatę Foremniak w *Pitbullu*) lub adoptowane (wątek Asi granej przez Kamillę Baar w *Służbach specjalnych*) – często niezależnymi finansowo (Ola, Asia), tym mocniej przypominają protagonistom o ich własnych słabościach i nieumiejętności sprostania rolom oddanych ojców, partnerów zdolnych utrzymać swe rodziny, wreszcie – obrońców świata.

W amerykańskim kinie policyjnym bohaterom zazwyczaj była pozostawiana ta ostatnia funkcja<sup>20</sup>. Nie spełniali się oni jako mężowie czy ojcowie, za to – przynajmniej od czasu do czasu – udawało się im uratować świat<sup>21</sup>. U Vegi sprawy często wyglądają inaczej. Niektórzy bohaterowie *Służb specjalnych* mogą sobie co prawda wmawiać, że eliminują jednostki niebezpieczne z punktu widzenia dobra państwa, jednak ostatecznie okazuje się, że nie wiedzą nawet, dla kogo naprawdę pracują. Z kolei w oryginalnym *Pitbullu*, owszem, kolejni zbrodniarze, na czele z niebezpiecznym Saidem (Waldemar Walisiak), lądują w więzieniu, jednak nie na niewiele się to zdaje – do zbawienia świata nie wystarczy przecież zwalczanie przestępczości zorganizowanej. Najbardziej przytłaczające są bowiem zbrodnie zupełnie bezsensowne (na przykład zabicie przypadkowego kierowcy tira) lub takie, które wynikają z patologii systemu (tak jak w przypadku matki zabijającej syna, na którego leczenie nie było jej stać). W takich sytuacjach światy przedstawione Vegi ujawniają swoje „noirowe” sedno – prezentują się jako rzeczywistość skażona, o wartościach na opak, w której tylko sporadycznie można odnaleźć nadzieję w otwarciu się na drugiego człowieka.

Z tej pesymistycznej wizji najmocniej wyłamują się *Nowe porządki*, w których co prawda Majami zostaje zdegradowany za swoją rzekomą niesubordynację, ale równocześnie najgorsze zło w osobie Babci zostaje zniszczone. Co więcej, w filmie tym zostaje przemycona recepta na niedoskonałości współczesnego świata – zresztą dość kontrowersyjna i plasująca film Vegi raczej po stronie ideologicznie regresywnego nurtu *retro-noir* niż postmodernistycznego *neo-noir*<sup>22</sup>. W jednej ze scen małego morderca kilkakrotnie spoliczkowany przez Gebelsa stwierdza, że być może nie stałby się przestępcą, gdyby kiedyś, w przeszłości, jego własny ojciec sprawił mu porządne lanie. W innej sekwencji w drwiący sposób zostaje zaprezentowane środowisko gejów – jako pełne hipokrytów skłonnych do przemocy. W jeszcze innej Ola, deklarując swoje przywiązanie do Majamiego, zobowiązuje się pełnić dla niego wszystkie obowiązki dobrej, podporządkowanej partnerki, łącznie z przygotowywaniem mu codziennie rano kanapek (obowiązkowo z ogórkiem!). Tego typu sygnały rozsiane w filmie stanowią dość czytelny komunikat – sposobem na okiełznanie zła świata jest powrót do tradycyjnych wartości kultury patriarchalnej, w której dzieci, kobiety i przedstawiciele mniejszości seksualnych znają swoje właściwe miejsce.

\* \* \*

Filmów i seriali Vegi nie sposób uznać za przykłady głębokiej adaptacji „neo-noirowej” formuły kina – w gruncie rzeczy wciąż opowiadają one historie o obsesji, zbrodni, złym mieście, korupcji i rozmaitych psychopatologiach, a mimo ich

czasem dość silnego związku z lokalnymi problemami, trudno traktować je jako realizacje tak ideowo nośne, jak chociażby *Psy* Pasikowskiego. Równocześnie jednak twórczość Vegi, usytuowana w kontekście rozwoju kina policyjnego jako gatunku, plasuje się po stronie wspomnianej przez Marka Haltofa *pozytywnej wtórności*, z zastrzeżeniem że owa wtórność ma u tego reżysera kilka aspektów, nie tylko odtwarza on konwencje zachodnich filmów o policjantach, ale i nawiązuje do sposobu, w jaki konwencje te odczytał przed nim Władysław Pasikowski. O świadomości uwikłania w dialog z tradycją świadczą liczne wątki autotematyczne, szczególnie rozwinięte w serialowej wersji oryginalnego *Pitbulla*, w której jeden z bohaterów – młody policjant Nielat (Rafał Mohr) – jest konfrontowany z wizerunkiem twardego gliny, jaki na ekranie kreuje jego ojciec, popularny aktor Jarosław Magiera (Paweł Łęski). *O czym będzie ten film?* – pyta Nielat, niespodziewanie spotykając na dziedzińcu komendy ekipę kręcącą kolejny hit z Magierą. *O gliniarzu, który wypowiada wojnę światu* – odpowiada ojciec ucharakteryzowany trochę na Bogusława Lindę z filmów Pasikowskiego, a trochę na postaci z *Kryminalnych* (2004-2008). Bohaterowie Vegi nie mają już takich aspiracji. Jak zresztą mieliby iść na wojnę ze światem, skoro nie mogą się doprosić w dziale zaopatrzenia nawet o trzy paczki amunicji lub o służbowy telefon? Pod ironicznymi uśmiechami, z jakimi podchodzą do filmowych i telewizyjnych realizacji o policjantach czy detektywach, zdaje się jednak kryć gorycz rozczarowania. Być może za ich uśmiechami kryje się także strach – wszak, jak odkrywa Nielat, gangsterzy z Mokotowa przyswajają sobie podpatrzony w filmach z Magierą gest kreślenia znaku krzyża na szybie samochodu przyszłej ofiary.

Sam Patryk Vega w udzielanych wywiadach zdradza tendencję do uniwersalizowania gatunku, którym operuje. Przed premierą *Służb specjalnych* stwierdzał: *Myślę, że temat policji – podobnie jak historie o lekarzach, księżach czy prawnikach – jest wieczny i uniwersalny, bo dotyka najważniejszych kwestii w życiu każdego człowieka: bezpieczeństwa, zdrowia, życia, bliskości rzeczy ostatecznych*<sup>23</sup>. Wydaje się, że taka interpretacja odpowiada zwłaszcza wizji zawartej w *Służbach specjalnych*, w których – pomiędzy rekonstrukcjami kolejnych afer oraz ich wygaszania – za sprawą wątku pułkownika Boński chorującego na raka trzustki, Vega snuje niemal metafizyczną opowieść o pokucie, a może nawet o cudzie, o tym, że także były ubek, specjalista od organizowania „samobójstw na zlecenie”, może zostać zbawiony. Śledząc wątek przyjaźni Boński z niegdyś inwigilowanym przez niego przeorem zakonu (Andrzej Grabowski), wątek – warto dodać – zwieńczony nawróceniem, spowiedzią, uleczeniem ubeka, a następnie ukaraniem go za złamanie obietnicy złożonej przed ołtarzem – można byłoby (oczywiście żartobliwie) zapytać, czy oto na naszych oczach nie rodzi się nowa konwencja, którą dałoby się określić jako „polskie katolickie kino policyjne”? *Neo-noir* nie po raz pierwszy wypełniły się w tym przypadku konotacjami religijnymi, a przy odrobinie interpretacyjnej dezynwoltury można byłoby dopatrzeć się boskiej perspektywy w jakże licznych w *Służbach specjalnych* oraz *Nowych porządkach* ujęciach z lotu ptaka. Zły pułkownik z filmu Vegi to jednak nie to samo, co *Zły porucznik* (1992) Abła Ferrary, zwłaszcza że ten pierwszy ma stosunkowo jasno określone cele polityczne.

MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK



- <sup>1</sup> Zob. Z. Pietrasik, *Broń się. Najbardziej lubimy oglądać amerykańskie filmy polskie*, „Polityka” 1997, nr 15, s. 72-73.
- <sup>2</sup> Zob. M. Haltof, „Amerykańskie kino polskie”. „Psy”, *pozytywna wtórność i polityczny przekaz*, w: *Polskie kino popularne*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2011, s. 177-186.
- <sup>3</sup> Zob. tamże, s. 178-179.
- <sup>4</sup> W dalszej części artykułu, w celu wyrazistego rozgraniczenia filmów z 2005 i 2016 roku, w odniesieniu do ostatniej jak dotąd realizacji Patryka Vegi będą się posługiwała skróconą wersją tytułu: *Nowe porządki*.
- <sup>5</sup> Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Katowice 2015.
- <sup>6</sup> E. Durys, *Amerykańskie popularne kino polityczne w latach 1970-2000*, Łódź 2013, s. 12.
- <sup>7</sup> O szerokim spektrum tych związków może świadczyć tematyczna rozpiętość artykułów zawartych w poświęconym filmowi *noir* i jego kontynuacjom monograficznym numerze „Studiów Filmoznawczych” (2010, nr 31). O azjatyckich rekonfiguracjach czarnego filmu pisze także H. Lee, *The Shadow of Outlaws in Asian Noir: Hiroshima, Hong Kong and Seoul*, w: *Neo-noir*, red. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck, New York 2010, s. 118-135.
- <sup>8</sup> Zob. E. Nurczyńska-Fidelska: „Czarny realizm”. *O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego*, w: „Szkoła polska” – powroty, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Łódź 1998, s. 33-47.
- <sup>9</sup> Więcej na temat związków polskiego kina z poetyką filmu *noir* zob. M. Kempna-Pieniążek, *Polskie adaptacje estetyki noir i neo-noir – rekonesans historyczny*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2015, nr 5: *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, s. 213-224.
- <sup>10</sup> Wyjątkowo łatwo odnieść do *Nowych porządków* uwagi Agnieszki Nierackiej relacjonującej poglądy Thomasa Leitcha właśnie na temat remake’u: „Remake” musi być samowystarczalny – zabiegając o usatysfakcjonowanie zróżnicowanej widowni, balansuje między atrakcją nowości a wersją wcześniejszą. Zarazem opowiada przeciwieństwo nie znaną historię, ale tę samą historię. Fabuła musi być zrozumiała dla nowej widowni i jednocześnie atrakcyjna dla widzów, którzy pamiętają starszą wersję (A. Nieracka, *Wokół kategorii filmowego remake’u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 136).
- <sup>11</sup> M. Haltof, dz. cyt., s. 180.
- <sup>12</sup> Zob. K. Sikora, *Patryk Vega nakręcił dwugodzinny spot wyborczy PiS-u*, <http://natemat.pl/1-16193,patryk-vega-nakrecil-dwugodzinnny-spot-wyborczy-pis-u-sluzby-specjalne-to-zbior-wszystkich-teorii-spiskowych-prawicy> (dostęp: 15.11.2015).
- <sup>13</sup> M. Haltof, dz. cyt., s. 184.
- <sup>14</sup> M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Gdańsk 1999, s. 186.
- <sup>15</sup> Marek Haltof odwołuje się w swoich ustaleniach do artykułu Anity Skwary. Zob. A. Skwara, *Film Stars Do Not Shine in the Sky Over Poland: The Absence of Popular Cinema in Poland*, w: *Popular European Cinema*, red. R. Dyer, G. Vincendeau, London 1992, s. 220-231. Zob. M. Haltof, dz. cyt., s. 178.
- <sup>16</sup> Zob. [https://pl.wikipedia.org/wiki/2005\\_w\\_filmie#Przeboje\\_kinowe\\_w\\_Polsce](https://pl.wikipedia.org/wiki/2005_w_filmie#Przeboje_kinowe_w_Polsce) (dostęp: 19.11.2015).
- <sup>17</sup> Zob. E. Durys, dz. cyt., s. 250.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 467.
- <sup>19</sup> Zob. tamże, s. 466.
- <sup>20</sup> Zbyszko Melosik analizuje problem kryzysu męskości na przykładzie cyklu filmów o Johnie Rambo. Większość uwag autora można, jak sądzić, odnieść także do bohaterów kina *neo-noir*. Zob. Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Kraków 2006, s. 142-143.
- <sup>21</sup> Zob. E. Durys, dz. cyt., s. 466.
- <sup>22</sup> Niektórzy badacze uznają za zasadne wyróżnienie w obrębie współczesnych nawiązań do klasycznego filmu czarnego dwóch nurtów: pierwszy z nich, *retro-noir*, obejmuje przede wszystkim filmy, których akcja rozgrywa się w latach 40. lub 50. XX w., a ich ideologiczna funkcja wyraża się między innymi w tym, że stanowią one apoteozę patriarchalnych wartości. Do takich filmów można zaliczyć m.in. *Chinatown* (1974) Romana Polańskiego oraz *Klute’a* (1971) Alana J. Pakuli. „Właściwy” *neo-noir* w tej interpretacji stanowi pojęcie zarezerwowane dla filmów, których akcja jest osadzona współcześnie i które częściej przynoszą krytykę patriarchy. Zob. J. B. Wager, *Neo-noir/Retro-noir. The Encyclopedia*, red. A. Silver, E. Ward, J. Ursini, R. Porfirio, New York – London 2010, s. 365; K. Zajac: *Ideologia i ikonografia w filmach retro-noir*, „Studiów Filmoznawcze” 2010, nr 31: *Film noir*, s. 200. Filmy Patryka Vegi na tym tle zajmują dość szczególne miejsce – ich akcja dotyczy współczesności, jednak ich ideologiczne zaplecze jest zdecydowanie konserwatywne.
- <sup>23</sup> U. Lipińska, *Szczegóły tworzą realizm*, „Magazyn Filmowy SFP” 2014, nr 38, s. 42-43.