BIBLIOTEKA POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNEGO, 2013 • 3
ISSN 1898-1593

MAGDALENA KEMPNA-PIENIĄŻEK
Uniwersytet Śląski

Neo-noir jako obszar transkulturowych[1] adaptacji

Kiedy w 1993 roku David Fincher realizował przesycony aurą tajemnicy wideoklip do utworu Michaela Jacksona pt. *Who Is It?*, film Paula Verhoevena *Nagi instynkt* (1992) święcił triumfy na ekranach kin, a na półkach amerykańskich księgarń pojawiło się pierwsze zebrane wydanie mrocznych komiksowych opowieści Franka Millera z cyklu *Sin City*. Wspólne wszystkim tym dziełom elementy, takie jak: fascynacja nocą i metropolią, bezkompromisowe sceny przemocy, śmiałe podejście do kwestii erotyki, postaci kobiet fatalnych oraz pewna forma widowiskowości układały się w szczególny wzór, powielany do dziś w niezliczonych tekstach kultury.

Pojęcie *neo-noir* należy do najbardziej modnych, ale i kłopotliwych we współczesnym filmoznawstwie. Problemy definicyjne zdają się przy tym mieć związek z podobnymi wątpliwościami, jakich nastręcza klasyczny film

[1] Zaprezentowana w niniejszym artykule analiza fenomenu *neo-noir* nie wypływa z jednej, konkretnej definicji transkulturowości, choć pobrzmiewać w niej będą echa m.in. teorii Wolfganga Welscha. Zob. W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, w: K. Wilkoszewska, red., *Estetyka transkulturowa*, Wyd. Universitas, Kraków 2004, s. 31–43. 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". K. Wilkoszewska, *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie*, w: K. Wilkoszewska, red., *Estetyka transkulturowa*…, s. 15. Mając na uwadze to spostrzeżenie, będę się posługiwać kategorią transkulturowości przede wszystkim w (co prawda często intuicyjnym) rozumieniu bliskim cytowanym w niniejszym artykule autorom prac dotyczących estetyki *neo-noir*.

noir, z którego *neo-noir* bezpośrednio się wywodzi. Tak samo jak jego klasyczny poprzednik, nowy film czarny bywa traktowany jako gatunek, nurt, tendencja[2], a nawet strategia filmowa[3], przy czym każde z tych podejść wydaje się przynajmniej częściowo uzasadnione, a zarazem w pewien sposób kontrowersyjne. Jako *neo-noirowe* identyfikuje się na ogół dzieła zrealizowane po 1960 roku, które charakteryzują się określoną tematyką (zbrodnia, korupcja, zło), występowaniem postaci *femme fatale* oraz neurotycznego bohatera-*losera*, osadzeniem akcji w wielkim mieście przywodzącym na myśl strukturę labiryntu oraz wykorzystaniem stylistyki przejawiającej się w takich chwytach formalnych, jak: niski klucz oświetlenia, gra światła i cienia czy subiektywizowana narracja.

Dzisiejsze *neo-noirowe* widowiska prezentują się inaczej niż kameralne kryminały z lat 40. czy 50., takie jak *Sokół maltański* (1941) lub *Asfaltowa dżungla* (1950) Johna Hustona, nadal jednak zachowują w sobie pierwiastki estetyki, z której wyrosły. Andrew Spicer wyróżnia dwie fazy *neo-noir*: modernistyczną oraz postmodernistyczną. W ramach pierwszej z nich, przypadającej na lata 1967–1976, powstały dzieła hołdujące klasycznemu filmowi czarnemu, przywołujące jego motywy i estetykę (np. *Chinatown* Romana Polańskiego, 1974). Fazę tę autor łączy z pojawieniem się w latach 60. i 70. XX wieku zapotrzebowania na nurty i gatunki umożliwiające krytykę amerykańskiego systemu wartości oraz dekonstrukcję klasycznych typów narracji. Postmodernistyczna faza *neo-noir* rozpoczyna się, według Spicera, w latach 80. i trwa do dziś. Dwie jej główne cechy to hybrydyczność gatunkowa oraz skłonność do intertekstualnych gier, a nawet pastiszu, związana z chęcią ożywienia atmosfery klasycznego *noir*. Spicer wylicza również cechy drugorzędne:

---

[2] Przeciwko najczęściej pojawiającemu się stwierdzeniu, że *noir* to filmowy gatunek, można wysunąć argument przedstawiony przez Roberta Porfirio: „Przede wszystkim «czarny film» zachodzi na wiele innych tradycyjnych gatunków (…), a to oznacza, że musimy niejako utworzyć nowy gatunek, używając już istniejących, rozproszonych elementów". R.G. Porfirio, *Motywy egzystencjalne w hollywoodzkim „czarnym filmie"*, przeł. P. Kamiński, „Dialog" 1977, nr 5, s. 141. Argument ten wydaje się jak najbardziej aktualny w kontekście problemów definicyjnych dotyczących kina *neo-noir*, fenomen ten obejmuje wszak zarówno filmy sensacyjne i kryminalne (np. *Nagi instynkt*; *Memento*, 2000, reż. Ch. Nolan), jak i produkcje science fiction (np. *Łowca androidów*, 1982, reż. R. Scott) czy dramaty psychologiczne (m.in. *Koniec romansu*, 1999, reż. N. Jordan).

[3] Zob. Ł. Andrzejewski, *Kiedy seks bywa noir?*, „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31, s. 235–236. Kategoria „strategii filmowej" wydaje się stosunkowo nieostra, z pewnością jednak jej przywołanie przez autora jest świadectwem intuicji dotyczącej swoistej nieuchwytności fenomenu *noir* i *neo-noir*.

porzucenie ekonomiczności stylistycznej z okresu klasycznego kina czarnego na rzecz spektakularności, ostry montaż, wielkie nakłady finansowe oraz teledyskową estetykę[4]. Wszystko to sprawia, że postmodernistyczny *neo-noir* przypomina często wirtualny spektakl, co łatwo dostrzec zwłaszcza na przykładzie ostatnich filmów Christophera Nolana, takich jak *Incepcja* (2010) czy *Mroczny rycerz powstaje* (2012). W zakresie tematyki nurt ten powtarza klasyczne tematy *noir*, takie jak alienacja, freudowska psychopatologia, paranoja, egzystencjalny fatalizm czy korupcja, ale intensyfikuje je w sposób dotąd niespotykany.

Nie sposób wymienić tutaj wszystkich definicyjnych niuansów. Na potrzeby niniejszego artykułu wystarczy stwierdzić, że w najszerszym ujęciu *neo-noir* jest przede wszystkim estetyką, która rozlewa się po współczesnej popkulturze, obejmując swoim zasięgiem rozmaite gatunki (od science fiction, przez thriller i horror, po dramaty społeczne, psychologiczne i seriale telewizyjne) oraz odległe pod względem geograficznym kinematografie, o czym świadczą takie nazwy, jak *Hongkong noir*[5] czy *Mumbai noir*. Za uznaniem go za estetykę w swej istocie transkulturową przemawia sposób jego funkcjonowania, który – jak się wydaje – stanowi realizację zasady, o jakiej w kontekście teorii Wolfganga Welscha pisze Krystyna Wilkoszewska:

> 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[6].

Przejawy *neo-noiru* odnajdziemy zarówno w kinie europejskim (francuskim, włoskim czy hiszpańskim), jak i azjatyckim (japońskim, indyjskim, koreańskim, hongkońskim) czy południowoamerykańskim (np. argentyńskim). Jest to możliwe przede wszystkim dzięki złożonym procesom adaptacyjnym, jakim poszczególne lokalne kinematografie poddały elementy strukturalne, styl i tematykę klasycznego amerykańskiego filmu czarnego. To właśnie rozmaite lokalne warianty *neo-noiru* będą dla mnie w tym miejscu interesujące,

---

[4] Zob. A. Spicer, *Film Noir*, Pearson Education, Harlow 2002, s. 149–173.

[5] Zob. P. Kletowski, P. Marecki, *Azja – tam, gdzie bije serce kina*, w: P. Kletowski, P. Marecki, red., *Nowe nawigacje II. Azja – cyberpunk – kino niezależne*, Wyd. RABID, Kraków 2003, s. 21; P. Kletowski, *Kino Dalekiego Wschodu*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 87–89.

[6] K. Wilkoszewska, *Ku estetyce transkulturowej*…, s. 14.

dowodzą one bowiem niezwykle wielkiego potencjału adaptacyjnego wpisanego w ponadnarodową formułę widowiska, jaką proponuje nowy film czarny. Co szczególne, ów potencjał wyraża się także w zdolności *neo-noiru* do negocjowania nie tylko między gatunkami czy konwencjami, ale i mediami, co czyni zeń fenomen o zasięgu globalnym. Analizując zatem wybrane zjawiska związane ze współczesnym funkcjonowaniem *noirowych* motywów, będę się skupiać nie tyle na szczegółowej analizie czy przybliżeniu fabuł przywoływanych dzieł, lecz na mechanizmach odpowiadających za obserwowaną na przełomie wieków ekspansję formuły *neo-noir*.

Neo-noir jako krytyczny mediator

Wiadomo, że *noir* nigdy nie pojawia się bez powodu, choć nie zawsze jest on szybko rozpoznawany i identyfikowany. Rozkwita wtedy, kiedy w kulturze dochodzi do głosu istotny kryzys. W latach 40. XX wieku całą serię takich kryzysów powołały do istnienia II wojna światowa i sytuacja tuż po niej: na ponurą aurę filmów realizowanych w tym czasie wpływała atmosfera napięcia i nieustającego zagrożenia, z kolei przemiany gospodarcze, polityczne i społeczne oddziałały na wzrost niepokoju i poczucia niezadomowienia w nowych warunkach. Istotnym transformacjom zaczęły ulegać tradycyjne role płci: znaczenie kobiet musiało wzrosnąć w sytuacji, gdy mężczyzn odsyłano na fronty II wojny światowej. Elektryzująca postać *femme fatale*, pięknej kusicielki, która – nie oglądając się na mężczyzn – realizuje swoje własne (na ogół zbrodnicze) cele, jest dziś interpretowana przede wszystkim jako odpowiedź na lęk przez kobietą posiadającą władzę, w pełni decydującą o sobie.

Źródeł wielkiej ekspansywności estetyki *noir* i *neo-noir* należy zatem upatrywać w jej krytycznym potencjalne. Klasyczny amerykański film czarny, zgodnie z określeniem Rafała Syski, stał się zwierciadłem społecznych obsesji i niepokojów, umożliwiając rewizję amerykańskich mitów sukcesu i bogactwa[7]. Nie bez powodu, jak zauważa Krzysztof Loska: „Filmy czarne przedstawiają świat mroczny i skorumpowany, bohaterów pozbawionych widoków na przyszłość, nierzadko skazanych na zagładę", przy czym dekadencja, nihilizm i alienacja to w tym przypadku skutek „nieprzystosowania

[7] Zob. R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31, s. 23–24.

oraz niemożności odnalezienia się w nowej, powojennej rzeczywistości"[8]. Mechanizm ten obserwujemy do dzisiaj na przykładzie *neo-noir*, który często pojawia się tam, gdzie do głosu dochodzą egzystencjalnie niepokoje motywowane przemianami kulturowymi, społecznymi czy politycznymi. W ten właśnie sposób interpretowano zaistnienie *Hongkong noir* – kina odzwierciedlającego zarówno ponowoczesne lęki, jak i lokalne wątpliwości związane z przyłączeniem Hongkongu do Chin. Reprezentacją tego nurtu są przede wszystkim dzieła Wong Kar-waia: *Chungking Express* (1994) i *Upadłe anioły* (1995).

Proces adaptowania estetyki *noir* na potrzeby uwarunkowań poszczególnych kinematografii rozpoczął się jeszcze w czasach, kiedy klasyczna formuła filmu czarnego nie zdążyła wybrzmieć: początków formowania się tzw. *Nikkatsu noir* w kinie japońskim Krzysztof Loska upatruje już w *Zbłąkanym psie* Akiry Kurosawy z 1949 roku[9], za jego szczytowy przejaw uznając twórczość Seijuna Suzukiego, na czele z *Młodością bestii* z 1963 roku. Podobna sytuacja miała miejsce w Indiach. Jak zauważają badacze:

> Okres największej popularności czarnego kina wśród mumbajskich filmowców przypada na dwie dekady następujące po odzyskaniu przez Indie niepodległości (15 sierpnia 1947 roku). W literaturze przedmiotu przymiotnik *noir* pojawia się przy ponad trzydziestu tytułach z tamtego okresu, a z pewnością nie jest to pełna lista[10].

W kinie francuskim wyraźne inspiracje filmem *noir* widoczne były już między innymi w jednym z nowofalowych dzieł-manifestów, *Do utraty tchu* (1960) Jeana-Luca Godarda, choć – jak zauważa Patrycja Włodek – najpełniejszą ich realizację odnaleźć można dopiero w tzw. „trylogii Delona" Jeana-Pierre'a Melville'a, na którą złożyły się dzieła: *Samuraj* (1967), *W kręgu zła*

---

[8] K. Loska, *W świecie yakuzy – japońskie oblicze filmu czarnego*, „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31, s. 177.

[9] Kwestią wartą osobnego rozpatrzenia wydaje się to, czy i na ile tak wczesne manifestacje oraz trwałość estetyki *noir* w kinie japońskim stanowią element obserwowanej przez Wolfganga Welscha transkulturowości wpisanej w strukturę japońskiej kultury. Pisze autor: „(…) różne style i modele filozoficzne, estetyczne i kulturowe koegzystowały w Japonii przez wieki jej historii. Gdy coś zostawało ustanowione, zostawało już na zawsze. (…) To współistnienie różnych modeli (zupełnie obce Zachodowi) z pewnością przygotowało drogę dla przyszłego transkulturowego wymieszania". W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji*…, s. 43.

[10] 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&kat=3 [dostęp: 03.01.2013].

(1970) oraz *Glina* (1972), powstałe między 1967 a 1972 rokiem, czyli już 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[11]. Ponieważ jednak modernistyczna faza *neo-noir*, zgodnie z definicją Andrew Spicera, charakteryzowała się nastawieniem rewizjonistycznym, elementy przywoływanej po latach estetyki – tak w kinie amerykańskim, jak i w zainspirowanych przez nie kinematografiach – zaczęły funkcjonować jako narzędzia krytyki lokalnych problemów społecznych, kulturowych czy politycznych.

Tak stało się między innymi we Włoszech, gdzie – jak pokazuje Anna Miller – estetyka *noir* wpłynęła na kształt filmów spod znaku tzw. *giallo politico* – politycznych kryminałów, realizowanych zwłaszcza w latach 70. XX wieku przez takich twórców, jak Francesco Rosi czy Elio Petri. Analizując filmy *Szacowni nieboszczycy* (1976, reż. F. Rosi), *Sprawa Mattei* (1972, reż. F. Rosi), *Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem* (1970, reż. E. Petri) czy *Todo modo* (1976, reż. E. Petri), autorka 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[12].

Co jednak najważniejsze, w dziełach tych dochodzą do głosu lokalne uwarunkowania formuły modernistycznego *neo-noir*, jak bowiem zauważa Miller:

> Włoski kryminał polityczny różni się od klasycznego *noir* przede wszystkim podkreśleniem aspektu przemocy instytucjonalnej, identyfikowanej

[11] Zob. P. Włodek, *Noir po francusku, czyli „Trylogia Delona" Jeana-Pierre'a Melville'a*, „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31, s. 136–138. Co być może, swoją drogą, 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". W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji*…, s. 39.

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

> 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[13].

Neo-noir rozumiany jako transkulturowy fenomen jest zawsze przestrzenią spotkań, a także negocjacji filmowych konwencji i narracyjnych strategii. Do podobnych wniosków prowadzi zaproponowana przez Ginette Vincendeau analiza francuskich *neo-noirowych* filmów z przełomu XX i XXI wieku, jak: *Plac Vendome* (1998) Nicole Garcii, *Gwałt* (2000) Virginie Despentes, *Chaos* (2001) Coline Serreau czy *Nieodwracalne* (2002) Gaspara Noé. W ujęciu autorki współczesny francuski *neo-noir* eksploruje przede wszystkim społeczne problemy i uwarunkowania życia w wieloetnicznym państwie. Wydaje się, że skupiając niejednokrotnie swą uwagę na środowiskach marginalizowanych, gdzie izolacja i brak społecznych przywilejów są regułą, tacy twórcy jak Jacques Audiard (*Patrz na upadających mężczyzn*, 1994; *W rytmie serca*, 2005; *Prorok*, 2009) pozostają wierni francuskim tradycjom prezentowania wątków *noir*, przejawiających się m.in. w minimalizowaniu w fabule roli kobiety fatalnej[14].

Jeszcze wyraźniej motyw transkulturowych negocjacji w obszarze wykorzystania poszczególnych filmowych konwencji zaznacza się w spotkaniach tradycji *noir* z kinematografiami azjatyckimi. Pojawienie się w kinie indyjskim wspomnianego już nurtu *Mumbai noir*, zdaniem badaczy, należy wiązać z

> potrzebą rozprawienia się z najnowszą historią Mumbaju, w którym zorganizowana przestępczość przybrała w latach 80. formę ogromnej mafijnej struktury, obejmującej także przemysł filmowy[15].

Do najnowszych realizacji tego nurtu w kinie indyjskim zalicza się między innymi twórczość Anuraga Kashyapa, reżysera *No Smoking* z 2007 roku. Wątki *noir* w kinie indyjskim są zauważalne również w dwóch innych filmach z tego samego roku: *Manorama Six Feet Under* Navdeepa Singha oraz *Strangers* Ananda Raia. Szczególne znaczenie wydają się przy tym mieć charakterystyczne dla wielu *neo-noirowych* indyjskich produkcji tropy autotematyczne. Jak stwierdza Paweł Świerczek:

---

[13] Tamże, s. 155–156.

[14] Zob. G. Vincendeau, *Paris in French Neo-noir Cinema*, w: M. Bould, K. Glitre, G. Tuck, red., *Neo-noir*, Wallflower Press, London–New York 2009, s. 107–108.

[15] P. Świerczek, *Bolly-noir*…, [dostęp: 03.01.2013].

> We współczesnym czarnym kinie hindi swoje odzwierciedlenie znajdują kryzys epistemologiczny oraz wiążący się z nim kryzys ponowoczesnej tożsamości, wynikający z szybszego niż kiedykolwiek postępu, objawiającego się na wszystkich polach życia. (…) Podmiot, a zwłaszcza podmiot twórczy, będący stałym bohaterem bollywoodzkich filmów *neo-noir*, jest w takich warunkach szczególnie narażony na kryzys, wynikający z zawieszenia pomiędzy dwoma sprzecznymi porządkami – tradycją i nowoczesnością[16].

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"[17]. Mówiąc krótko, wspólną cechą azjatyckich odmian *neo-noir*, takich jak wspomniany *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[18].

Odmienne od przepełnionego brutalnością *neo-noiru* 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 *simulacrum* (…)[19].

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, ale i – paradoksalnie – jako

---

[16] Tamże.

[17] H. Lee, *The Shadow of Outlaws in Asian Noir: Hiroshima, Hong Kong and Seoul*, w: M. Bould, K. Glitre, G. Tuck, red., *Neo-noir*…, s. 119.

[18] Zob. tamże, s. 121.

[19] K. Loska, *W świecie yakuzy*…, s. 187.

przejaw niechęci względem dominacji Zachodu, odczuwalnej w Azji zwłaszcza od zakończenia II wojny światowej[20]. 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*[21] Park Chan-wooka, obraz skorumpowanego świata przestępczego można interpretować jako metaforę despotyzmu władz państwowych służących przede wszystkim interesom rządzącej klasy społecznej[22]. 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[23] w czasach postępującej globalizacji[24].

Globalny kapitał informacyjny

Transkulturowość to zaledwie jedna z przyczyn wszechobecności i ekspansywności *neo-noir*; innym równie ważnym czynnikiem jest intermedialny

[20] Zob. H. Lee, *The Shadow*…, s. 120.

[21] Oprócz filmu *Oldboy*, na trylogię tę składają się dzieła: *Pan Zemsta* (2002) i *Pani Zemsta* (2005).

[22] Zob. H. Lee, *The Shadow*…, s. 131–132.

[23] Na marginesie warto zauważyć, że 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". W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji*…, s. 36–37.

[24] Zagadnieniem, wymagającym osobnego rozpatrzenia, pozostaje kwestia tego, na ile tak zrewidowany i zreinterpretowany *neo-noir* dekonstruuje cechy źródłowej, zachodniej estetyki *noir*. Jak bowiem twierdzi Krystyna Wilkoszewska, „Przyjęcie perspektywy transkulturowej (…) oznacza (…) bardziej dogłębne zrozumienie kultury własnej, gdyż swojskie znaczenia rodzimych pojęć tracą swą oczywistość dopiero w konfrontacji z kulturą inną. W zetknięciu z innymi kulturami dokonuje się znacząca dekonstrukcja pojęć i twierdzeń estetyki europejskiej". K. Wilkoszewska, *Ku estetyce transkulturowej*…, s. 12.

potencjał tkwiący w tej formule widowiska. Już klasyczny *noir* był przecież efektem zabiegów o charakterze adaptacyjnym, próbą przeniesienia do filmu wątków, typów postaci i technik narracyjnych znanych czytelnikom tzw. *hard-boiled fiction*, powieści Raymonda Chandlera, Dashiella Hammetta czy Jamesa M. Caina. Współczesny postmodernistyczny *neo-noir* to, mówiąc metaforycznie, adaptacje drugiego stopnia i intermedialność podniesiona do entej potęgi.

W odniesieniu do komiksu i powieści graficznej szczególnym przypadkiem wydaje się już najbardziej znany przykład *neo-noirowej* realizacji w tym medium, czyli *Sin City* Franka Millera. Złożone relacje intertekstualne i intermedialne, w jakie uwikłane jest to dzieło, same w sobie stanowią symptom piętrowości struktur i strategii adaptacyjnych, na jakie podatna jest poetyka nowego filmu czarnego. Wszak komiksowy cykl *Sin City* jest próbą zaadaptowania na potrzeby komiksu określonych zabiegów wywiedzionych nie tylko z literatury, ale i kina. O ile jeszcze pewne typy bohaterów czy strategie narracyjne są wspólne dla obu mediów, o tyle już specyficzny sposób kadrowania i prezentowania świata pogrążonego w cieniach Miller zakorzenia przede wszystkim w filmie. Nie zmienia to jednak faktu, że ekranizacja *Sin City* (2005) w reżyserii Roberta Rodrigueza zazwyczaj jest odbierana jako radykalne przeniesienie estetyki komiksu do kina.

Z kolei rozpowszechnienie motywów *neo-noirowych* w wideoklipach z przełomu wieków wydaje się świadczyć o współwystępowaniu wielu różnych formuł tego typu widowiska. O ile bowiem twórcy teledysku do utworu *Love's a Loaded Gun* Alice'a Coopera z 1991 roku sięgają po rezerwuar klasycznie *noirowych* tematów i motywów, takich jak: namiętność, zbrodnia, kobieta fatalna i zafascynowany nią bohater-*loser*, co przypomina zabiegi bliskie modernistycznej formule *neo-noir*, o tyle już David Fincher, realizując dwa lata później wspomniany wideoklip do utworu Michaela Jacksona *Who Is It*, czyni go podstawą postmodernistycznej gry z odbiorcą. Zawarta w fabule wideoklipu opowieść o ekskluzywnej *call-girl*, przybierającej najróżniejsze maski po to, by sprostać marzeniom swoich bogatych klientów, zawiera pewien istotny pierwiastek autotematyczny: współczesny *neo-noir* jest wszak polimedialnym fenomenem, który w niezwykle atrakcyjnej, widowiskowej formie „sprzedaje" widzom tematy już od ponad półwiecza dobrze zadomowione w kulturze.

Być może najwięcej wniosków związanych ze współczesnymi migracjami i adaptacjami estetyki *neo-noir* mogą dostarczyć zabiegi, jakim *noirowe* motywy są poddawane przez twórców gier wideo. Zanim jeszcze świat ujrzał takie

tytuły 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"[25], 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 *noirowe* motywy 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[26]. Co więcej, autor uważa, że podobnymi mechanizmami posługują się twórcy działający w obszarze innych mediów, na przykład komiksu. „Noirowość" (*noirishness*) stanowi w tym kontekście rodzaj globalnego kapitału informacyjnego, umożliwiającego konstruowanie światów i projektowanie odbiorczych doświadczeń w oparciu o stałe wzorce, łączące się jednak w nieskończenie wielkiej liczbie możliwych permutacji[27].

Obecnie *neo-noir*, zwłaszcza w swoich postmodernistycznych wariantach, jest zjawiskiem niezwykle dynamicznym. Jego fenomen, opierający się głównie na zdolności do adaptacji czy bycia zaadaptowanym w efekcie transkulturowych i intermedialnych negocjacji, paradoksalnie nie pozbawia go wyrazistości i tożsamości. Z tego powodu trafne wydaje się charakteryzowanie współczesnego *neo-noiru* nie jako nurtu czy konwencji, ale właśnie jako transkulturowej estetyki, zdolnej do wchodzenia w związki z najróżniejszymi zjawiskami i paradygmatami. Związki, warto dodać, skutkujące powstawaniem kolejnych lokalnych czy medialnych wariantów owej estetyki, pozwalające jej na stanie się czymś w rodzaju globalnego systemu komunikacyjnego, powszechnie zrozumiałego, choć niekoniecznie świadomie interpretowanego jako taki.

---

[25] G. Singh, *From Lonely Streets to Lonely Rooms: Prefiguration, Affective Responses and the „Max Payne" Single-Player*, w: M. Bould, K. Glitre, G. Tuck, red., *Neo-noir*…, s. 90.

[26] Zob. tamże.

[27] Zob. tamże, s. 97.

Bibliografia

Andrzejewski Ł., *Kiedy seks bywa noir?*, „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31, s. 235–243.

Kletowski P., *Kino Dalekiego Wschodu*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

Kletowski P., Marecki P., *Azja – tam, gdzie bije serce kina*, w: Kletowski P., Marecki P., red., *Nowe nawigacje II. Azja – cyberpunk – kino niezależne*, Wyd. RABID, Kraków 2003.

Lee H., *The Shadow of Outlaws in Asian Noir: Hiroshima, Hong Kong and Seoul*, w: Bould M., Glitre K., Tuck G., red., *Neo-noir*, Wallflower Press, London–New York 2009.

Loska K., *W świecie yakuzy – japońskie oblicze filmu czarnego*, „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31, s. 175–188.

Miller A., *„Giallo politico": śledztwo w sprawie gatunku poza wszelkim podejrzeniem*, „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31, s. 141–156.

Porfirio R.G., *Motywy egzystencjalne w hollywoodzkim „czarnym filmie"*, przeł. P. Kamiński, „Dialog" 1977, nr 5, s. 14–150.

Singh G., *From Lonely Streets to Lonely Rooms: Prefiguration, Affective Responses and the „Max Payne" Single-Player*, w: Bould M., Glitre K., Tuck G., red., *Neo-noir*, Wallflower Press, London–New York 2009.

Spicer A., *Film Noir*, Pearson Education, Harlow 2002.

Syska R., *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31, s. 23–51.

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&kat=3

Vincendeau G., *Paris in French Neo-noir Cinema*, w: Bould M., Glitre K., Tuck G., red., *Neo-noir*, Wallflower Press, London–New York 2009.

Welsch W., *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, w: Wilkoszewska K., red., *Estetyka transkulturowa*, Wyd. Universitas, Kraków 2004.

Wilkoszewska K., *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie*, w: Wilkoszewska K., red., *Estetyka transkulturowa*, Wyd. Universitas, Kraków 2004.

Włodek P., *Noir po francusku, czyli „Trylogia Delona" Jeana-Pierre'a Melville'a*, „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31, s. 123–139.

Neo-noir as a space of transcultural adaptations

Neo-noir is one of the most expansive contemporary film aesthetics. As a mediator between Western (American, European) and Eastern (Japanese, Korean, Indian) cinematography, it creates place for complicated adaptation strategies. The author of the articles shows *neo-noir* from two different perspectives. Firstly, she sees *neo-noir* as a global transcultural phenomenon, a metaphorical place of meetings and negotiations of film conventions and narrative strategies, where American distinctive features of *noir* aesthetics are adapted to the local needs of film art. Secondly, *neo-noir* appears as an intermedial phenomenon – comic books (also graphic novels), video games and music videos often combine different elements of *noir* aesthetics.

Keywords: *noir*, *neo-noir*, transcultural studies, intermediality, adaptation