BIBLIOTEKA POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNEGO, 2015 • 5
ISSN 1898-1593

MAGDALENA KEMPNA-PIENIĄŻEK
Uniwersytet Śląski

Polskie adaptacje estetyki *noir* i *neo-noir* – rekonesans historyczny

We współczesnej kulturze popularnej nie ma chyba bardziej wpływowej formuły. I nie chodzi tu tylko o ponure wizje metropolii jako kamiennego labiryntu, w którym zło nigdy nie śpi, lub o kobietę fatalną zastawiającą śmiertelne pułapki na skazanych na klęskę mężczyzn; nie chodzi tylko o subiektywizowaną narrację, zaburzenia kontinuum czasowo-przestrzennego czy niski klucz oświetlenia, który sprawia, że świat zawsze tonie w mroku; nie chodzi tylko o kino. Owszem, estetyka *neo-noir* głęboko zapuściła korzenie we współczesnej kulturze filmowej, zarówno tej *mainstreamowej*, reprezentowanej choćby przez *blockbuster*y Christophera Nolana, jak i tej bliższej kinu artystycznemu, o czym świadczą ostatnie filmy Andrieja Zwiagincewa, takie jak *Jelena* (2011)[1] czy *Lewiatan* (2014). *Noir* przeniknął przecież i do literatury, komiksu, gier wideo, reklamy i wideoklipów. Czy przeniknął także do polskiej kultury? Z pewnością tak, o czym świadczyć mogą sukcesy powieści Marka Krajewskiego z cyklu o Eberhardzie Mocku, komiksy Łukasza Bogacza i Wojciecha Stefańca[2] lub filmy takie jak *Palimpsest* (2006) Konrada Niewolskiego. Czy jednak związki rodzimej kultury, a zwłaszcza kina, z filmem *noir* rzeczywiście datują się na czasy postmodernizmu i ekspansji *neo-noiru* jako transkulturowej i intermedialnej estetyki?[3] Czy wcześniej, w kulturze PRL-u, było miejsce na pojawienie się i twórcze rozwinięcie „czarnych" wątków?

---

[1] W polskiej dystrybucji film funkcjonuje pod tytułem *Elena*, jest to jednak wynik błędnej transkrypcji imienia głównej bohaterki, które w języku rosyjskim brzmi właśnie „Jelena".

[2] Zob. Ł. Bogacz, W. Stefaniec, *Noir*, Wyd. timof i cisi wspólnicy, Warszawa 2013; W. Stefaniec, *Ludzie, którzy nie brudzą sobie rąk*, Wyd. timof i cisi wspólnicy, Warszawa 2013.

[3] Koncepcję *neo-noiru* jako transkulturowej estetyki rozwijam w książce *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wyd. UŚ, Katowice 2015 [w druku]. Niniejszy artykuł jest rozszerzeniem zasygnalizowanych we wspomnianej monografii polskich *neo-noirowych* wątków.

Z pełną świadomością tego, że udzielenie wyczerpujących odpowiedzi na te pytania wymagałoby długotrwałych studiów, zamierzam przyjrzeć się temu, jakie *noirowe* motywy były i są przeszczepiane na grunt polskiej kultury audiowizualnej. Niniejszy artykuł nie ma, rzecz jasna, rozstrzygającego charakteru. Jego głównym zadaniem jest wstępne zarysowanie kwestii, która do tej pory nie doczekała się w polskim filmoznawstwie osobnego opracowania, oraz wskazanie potencjalnych kierunków dalszych badań.

Poza obszarem rozważań pozostawiam skomplikowaną sprawę definiowania fenomenów *noir* i *neo-noir*. Na potrzeby niniejszego artykułu przyjmuję, iż film *noir* był w latach 1941–1958 nurtem klasycznego kina amerykańskiego, charakteryzującym się wyrazistą poetyką i tematyką, które zostały zaadaptowane przez inne kinematografie. Nawiązujący do niego *neo-noir* to z kolei zjawisko, które w kinie zaistniało w dwóch fazach: modernistycznej (w latach 1967–1976) oraz postmodernistycznej (od 1981 roku do teraz), przy czym obecnie jest ono fenomenem o oddziaływaniu wykraczającym poza filmowe medium[4].

„Czarny realizm" i film milicyjny. *Noirowe* wątki w kinie PRL-u

Mimo iż historycy do dziś nie są pewni, czy autorzy pierwszych filmów czarnych byli świadomi tego, że współtworzą nowe zjawisko w kinematografii, to z pewnością wszyscy badacze zgodziliby się, iż nurt, zainicjowany w 1941 roku[5] filmem *Sokół maltański* Johna Hustona, bardzo szybko zaczął oddziaływać na kinematografie inne niż amerykańska. Pierwsze adaptacje filmu *noir* pojawiły się już w latach czterdziestych, i to nie tylko w kulturowo bliskiej Amerykanom przestrzeni kina brytyjskiego, by wspomnieć tylko *Trzeciego człowieka* Carola Reeda (1949), lecz i w regionach tak odległych, wręcz egzotycznych, jak Japonia, czego najlepszym świadectwem jest *Zbłąkany pies* (1949) Akiry Kurosawy. Na tym etapie polskie kino nie miało szans na nawiązanie do tego nurtu. Najpierw wojenna zawierucha niemal całkowicie

[4] W kwestii chronologii i systematyki zjawiska za wiążące uznaję ustalenia badaczy takich jak Andrew Spicer czy Foster Hirsch. Zob. F. Hirsch, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-noir*, Limelight Editions, New York 1999; A. Spicer, *Film Noir*, Pearson Education, Harlow 2002.

[5] Data 1941 jest najbardziej rozpowszechnioną – co nie oznacza, że jedyną – propozycją uchwycenia początków klasycznego filmu *noir*. Tak samo jak w przypadku definicji, w kwestii źródeł i początków, a także kresu filmu czarnego, badacze nie wypracowali jeszcze konsensusu.

zatrzymała rozwój rodzimej kinematografii, a później – po krótkim okresie formowania się nowych struktur politycznych – polscy filmowcy zostali zmuszeni do przyjęcia socrealizmu jako obowiązującego artystycznego wzorca[6]. W dobie filmów o wyraźnie określonej ideologii *noirowa* wrażliwość z właściwymi jej półcieniami, fatalizmem i niejednoznacznymi postaciami nie miała racji bytu. Już jednak u schyłku tej epoki, w przededniu ukonstytuowania się tak zwanej polskiej szkoły filmowej, pojawiło się zjawisko, w którym echa filmu *noir* stały się bardzo głośne.

Ewelina Nurczyńska-Fidelska nazywa ów fenomen kinem „czarnego realizmu" i zalicza do niego takie dzieła jak: *Koniec nocy* (1956) Pawła Komorowskiego, Walentyny Uszyckiej i Juliana Dziedziny, *Zimowy zmierzch* (1956) Stanisława Lenartowicza, *Pętla* (1957) Wojciecha Jerzego Hasa, *Zagubione uczucia* (1957) Jerzego Zarzyckiego, *Miasteczko* (1958) Janusza Łęskiego i Juliana Dziedziny, *Baza ludzi umarłych* (1958) Czesława Petelskiego, *Ósmy dzień tygodnia* (1958) Aleksandra Forda oraz *Lunatycy* (1959) Bohdana Poręby. Filmy te powstawały w latach 1956–1959, a ich ekranowy żywot, w związku z niepokojem, jaki budziły w cenzorach, okazywał się na ogół krótki lub – jak w przypadku dzieła Forda – żaden[7]. Powodem wspomnianego niepokoju był zawarty w owych dziełach obraz rzeczywistości drugiej połowy lat pięćdziesiątych, zdecydowanie odbiegający od ideału, jaki polskiemu społeczeństwu pragnęło postawić za wzór komunistyczne państwo[8].

Na planie ideowym filmy „czarnego realizmu" jawią się jako reakcja na socrealizm, stanowiąc wyraz buntu i zaprzeczenia, które sprawiały, że – jak pisze Nurczyńska-Fidelska – „»białe« w tych filmach okazać się musiało »czarnym«. […] Czerń obrazu świata była […] znakiem prawdy, znaczeniowym kodem porozumienia między tymi, którzy go przedstawiali, a tymi, którzy go odbierali"[9]. Z kolei na planie artystycznym dzieła te wyrastały

---

[6] Stało się to w trakcie zjazdu polskich filmowców w Wiśle w listopadzie 1949 roku.

[7] Zob. E. Nurczyńska-Fidelska, *„Czarny realizm". O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego*, w: E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, red., *„Szkoła polska" – powroty*, Wyd. UŁ, Łódź 1998, s. 33–35.

[8] Pod tym względem przynajmniej niektóre filmy „czarnego realizmu", zwłaszcza *Koniec nocy*, plasują się blisko tzw. czarnej serii polskiego kina dokumentalnego, tworzonej przez takich autorów jak Kazimierz Karabasz czy Władysław Ślesicki, którzy na przekór socrealistycznym trendom drążyli tematy drażliwe i bolesne, np. problem chuligaństwa, pijaństwa i zaniedbywania dzieci. Tadeusz Lubelski uznaje wręcz kino „czarnego realizmu" za fabularny wariant dokumentalnej „czarnej serii". Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Wyd. Videograf II, Katowice–Chorzów 2009, s. 176–180.

[9] E. Nurczyńska-Fidelska, *„Czarny realizm"*…, s. 35.

z szeregu inspiracji literackich (takich jak proza Marka Hłaski), a przede wszystkim filmowych, przy czym dwa nurty oddziaływały na nie najmocniej: włoski neorealizm oraz amerykański film *noir*. W pierwszym z nich doskonale zakorzeniła się społeczna tematyka podejmowana przez autorów, którym bliski był gest pochylenia się nad codziennymi problemami zwykłych, uchwyconych w konkrecie ich egzystencji ludzi, takich jak wiecznie strudzona bohaterka *Zagubionych uczuć*, przodownica pracy Stańczakowa (Maria Klejdysz) i jej czternastoletni syn Adam (Andrzej Jurczak), zmuszony do opiekowania się młodszym rodzeństwem, czy młodociani chuligani z *Końca nocy*, z których część po prostu szuka swego miejsca na świecie. Z drugiego źródła, czyli filmu *noir*, zaczerpnięto metaforę miasta jako „okrutnej dżungli" i równocześnie „klaustrofobicznego kręgu", „klimat sennego koszmaru, który jest projekcją […] przeżyć bohaterów", oraz grę światła i cienia[10]. Sprzężenie neorealistycznego tematu i poetyki czarnego filmu jest zresztą dość charakterystyczne, żeby nie powiedzieć: typowe – uważa się bowiem, że schyłkowa faza klasycznego filmu *noir* mocno inspirowała się osiągnięciami włoskiego nurtu, a jej poetyka stopniowo nasączała się elementami społecznego realizmu[11].

Współwystępowanie elementów neorealistycznych i *noirowych* nie jest w kinie „czarnego realizmu" określone jakąś z góry ustaloną formułą. O ile *Miasteczko* można za Eweliną Nurczyńską-Fidelską nazwać „neorealistycznym ćwiczeniem"[12], o tyle już *Koniec nocy* czy *Zagubione uczucia* – przynajmniej w swej formie – bardziej przywodzą na myśl tradycję filmu *noir*, zwłaszcza w aspekcie prezentowania miejskiej przestrzeni. Chuligańskie łódzkie meliny w pierwszym z wymienionych filmów oraz wyjątkowo negatywny obraz ukazanej w *Zagubionych uczuciach* Nowej Huty – tej „raz betonowej, a raz błotnistej"[13] metropolii – to motywy wiele zawdzięczające *noirowi*. Z kolei w innych dziełach *noirowe* z ducha okażą się wybrane postaci – inspirowany bohaterem bogartowskim szef chuliganów z *Lunatyków* Poręby czy straceńcy oraz *femme fatale* ukazani w *Bazie ludzi umarłych* Petelskiego[14]. Jeszcze inaczej do tradycji czarnego kina nawiązują *Zimowy zmierzch* czy *Pętla*, w których Ewelina Nur-

[10] Zob. tamże, s. 36.

[11] Andrew Spicer wspomina o półdokumentalnej formule dojrzałego filmu *noir*, przejawiającej się zwłaszcza w latach 1947–1952. Zob. A. Spicer, *Film Noir*…, s. 56–59. Kwestię wpływu neorealizmu na czarne filmy powstałe w tych latach porusza również Rafał Syska. Zob. tegoż, *Panorama kontekstów amerykańskiego filmu noir*, „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31, s. 34–36.

[12] Zob. E. Nurczyńska-Fidelska, *„Czarny realizm"*…, s. 39.

[13] Zob. tamże, s. 40.

[14] Zob. tamże, s. 43–44.

czyńska-Fidelska dopatruje się głęboko ekspresjonistycznej wrażliwości, będącej wszak jednym ze źródeł kina *noir*[15]. Co istotne, w żadnym z wymienionych dzieł nie spotykamy się z prostą trawestacją *noirowych* motywów; mamy tu raczej do czynienia z wykorzystaniem pewnych elementów tradycji klasycznego kina czarnego w taki sposób, aby służyły one potrzebom polskich twórców[16]. Filmy czarnego realizmu nie „udają", że są filmami *noir*, sięgają jedynie po elementy *noiru*, włączając je we własną, odrębną estetyczną tożsamość.

Znacznie trudniejsze do określenia i oceny jest występowanie *noirowych* motywów w polskim kinie lat sześćdziesiątych. Newralgicznym zagadnieniem okazuje się w tym kontekście specyfika rodzimego kryminału, określanego często mianem filmu milicyjnego (poprzez analogię do powieści milicyjnej, której realizacje niejednokrotnie stanowiły literacką kanwę tych dzieł). O ile jeszcze Tadeusz Lubelski skłonny jest rozpatrywać reprezentatywne przykłady tej formacji: *Dotknięcie nocy* (1961) Stanisława Barei czy *Tylko umarły odpowie* (1969) Sylwestra Chęcińskiego przez pryzmat nawiązań do poetki filmu *noir*[17], o tyle Agnieszka Nieracka dostrzega w tych dziełach zastanawiający brak zainteresowania transformacjami, jakim zachodni kryminał podlegał wraz z rozwojem kina czarnego[18].

W porównaniu z kinem czarnego realizmu poprzedniej dekady polskie filmy kryminalne, w tym miniserial Stanisława Barei *Kapitan Sowa na tropie* (1965), oferują raczej sygnały niż dowody świadomości *noirowej* tradycji. Do wątków tego typu zaliczyć można szczególną strukturę *Dotknięcia nocy*, w której śledzimy wydarzenia z perspektywy mordercy i złodzieja, fotografa Jacenki (Jerzy Kozakiewicz), w związku z czym to nie rozwiązanie zagadki jest tu istotne, lecz pogłębiająca się paranoja głównego bohatera. W pewien sposób naznaczony *noirowym* mrokiem jest też bohater filmu *Tylko umarły odpowie*, kapitan Wójcik (Ryszard Filipski). Rozwiązując skomplikowaną sprawę morderstwa, protagonista trafia na trop afery szpiegowskiej, a ostatecznie – nie mogąc uzyskać dowodów jednoznacznie obciążających sprawcę – posuwa się do zastraszenia i wymuszenia zeznań. Cena sprzeniewierzenia się zasadom jest jednak bardzo wysoka: Wójcik ginie, przy czym jego śmierć,

---

[15] Zob. tamże, s. 44–45.

[16] Ewelina Nurczyńska-Fidelska pisze w tym kontekście o „przetwarzaniu i twórczym dynamizowaniu *stricte* filmowej tradycji". Zob. tamże, s. 47.

[17] Zob. T. Lubelski, *Historia*…, s. 275–276.

[18] Zob. A. Ćwikiel (Nieracka), *U nas na komendzie*, w: T. Miczka, A. Madej, red., *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Wyd. UŚ, Katowice 1994, s. 92.

jak tłumaczy Piotr Kowalski, „[…] jest żelazną konsekwencją uniwersalnej moralności: on sam znalazł się w sferze skażonej […], musi więc ponieść karę za kontaktowanie się z *profanum*”[19]. Ludzie stojący na straży socjalistycznego państwa nie powinni przecież być postaciami niejednoznacznymi! W większości przypadków, tak jak wspomniany kapitan Sowa (Wiesław Gołas), są kryształowymi przykładami uczciwości oraz inteligencji wprzęgniętej w tryby doskonałego systemu Milicji Obywatelskiej, a słabości, mające uczynić ich postaciami bardziej ludzkimi, ograniczają się do drobiazgów, takich jak podejmowane nieustannie przez kapitana Sowę bezskuteczne próby rzucenia palenia. Nie ma zatem w polskim kinie kryminalnym lat sześćdziesiątych ani prawdziwego bohatera *losera*, ani autentycznej *femme fatale* – nie jest nią bowiem ani Kalina Jędrusik występująca gościnnie w jednym z odcinków *Kapitana Sowy*…, ani Ewa Wiśniewska kusząca swoimi wdziękami kapitana Wójcika.

Nie oznacza to, że nie można zastanawiać się nad interpretacyjnymi możliwościami wykorzystania *noirowych* kategorii w mówieniu o polskim kinie kryminalnym tej dekady. Czy bowiem przestrzeń milicyjnej komendy nie stanowi dla bohaterów tych dzieł swoistego sanktuarium[20], tak jak biuro prywatnego detektywa w klasycznym kinie amerykańskim dla Sama Spade'a czy Philipa Marlowe'a? Wiele na to wskazuje, wszak gdzie i jak mieszka kapitan Sowa, w zasadzie nie wiemy, za to w każdym odcinku miniserialu Barei oglądamy bohatera w miejscu pracy. I czyż ukazywane w tych filmach miejskie przestrzenie – ponure hale zakładów, brzydkie blokowiska, stare kamienice, zaułki i tereny zabudowy – nie nasuwają skojarzeń z *noirową* miejską dżunglą? Analizując te wątki, należy mieć jednak na uwadze fakt, że struktura polskiego filmu milicyjnego jest dobitnie zideologizowana; nie ma w niej miejsca na krytykę systemu, pesymistyczną wizję świata czy dywagacje o fatum właściwe „prawdziwemu” filmowi czarnemu. W gruncie rzeczy kinu temu patronują założenia, o jakich wspomina Agnieszka Nieracka, pisząc, że w latach sześćdziesiątych uważano, iż w Polsce Ludowej nie ma „uformowanego środowiska kryminalnego”[21]; i chyba rzeczywiście spostrzeżenie to jest słuszne, skoro w jednym z odcinków *Kapitana Sowy*…, w którym pojawia się wątek przemytu narkotyków, od razu pada wyjaśnienie, iż

[19] P. Kowalski, *Kryminały, które ukradły zbrodnię*, w: J. Trzynadlowski, red., *Problemy teorii dzieła filmowego*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1985, s. 133.

[20] O komendzie jako przestrzeni nieskażonej, w zasadzie „świętej”, pisze Agnieszka Ćwikiel (Nieracka), *U nas*…, s. 92.

[21] Zob. tamże, s. 87.

heroina jest przeznaczona do sprzedaży na Zachodzie, bo „u nas" na „takie rzeczy" nie ma zbytu…

„Kino bandyckie" i rekonfiguracja polskiej tożsamości

Swobodne nawiązania czy drobne analogie z do klasycznego filmu czarnego da się, oczywiście, wyśledzić i w polskim kinie lat siedemdziesiątych czy osiemdziesiątych, by wspomnieć takie tytuły jak *Przepraszam, czy tu biją?* (1976) Marka Piwowskiego lub *Wielki Szu* (1982) Sylwestra Chęcińskiego[22]. Kolejna istotniejsza manifestacja *noirowych* wątków w rodzimej kinematografii nastąpiła jednak dopiero po transformacji ustrojowej. Kiedy na początku lat dziewięćdziesiątych Władysław Pasikowski realizował filmy *Kroll* (1991) i *Psy* (1992), nie interpretowano ich w odniesieniu do kategorii *neo-noir*, choć na ogół dostrzegano ich postmodernistyczny charakter. W filmach tych (zwłaszcza w dylogii *Psy*[23]) obecne są podstawowe struktury *noiru*, na czele z wielkomiejską, skażoną złem, korupcją i przemocą przestrzenią, będącą terenem działania niejednoznacznego bohatera, uwikłanego zarówno w niejasne intrygi, jak i w związek z kobietą fatalną (to z *Psów* Pasikowskiego pochodzi przecież słynne sformułowanie: „Bo to zła kobieta była"[24]). Nawiązując do amerykańskiego filmu policyjnego lat siedemdziesiątych i zarazem mocno brutalizując jego konwencje, Pasikowski wprowadził do polskiego kina nową jakość (przez niektórych krytyków określaną nieco pogardliwie mianem „kina bandyckiego"), w której walor kina rozrywkowego łączył się z wyjątkowo ostrą i bezkompromisową wypowiedzią na temat bolączek polskiego społeczeństwa sportretowanego w momencie transformacji.

Co ciekawe, bohaterem tego kina stał się wykreowany przez Bogusława Lindę ubek[25], przedstawiciel do niedawna tak bardzo znienawidzonego sys-

---

[22] W którym Tadeusz Lubelski dopatruje się obecności bohatera bogartowskiego. Zob. T. Lubelski, *Historia*…, s. 495.

[23] W dwa lata po premierze *Psów* na ekrany wszedł *sequel* tego filmu, *Psy II: Ostatnia krew* (1994).

[24] Za pomocą tego sformułowania Franz Maurer określa swoją byłą żonę, jak się jednak okazuje, „złą kobietą" będzie też Angela, z którą bohater wiąże się w przebiegu akcji.

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

temu, człowiek z przeszłością, nieprzebierający w słowach, dopuszczający się czynów nie tylko moralnie dwuznacznych, ale i obrazoburczych w kontekście wciąż żywej solidarnościowej symboliki. To przecież w *Psach* Pasikowskiego zawarte zostały sceny przez niektórych uznane wręcz za bluźniercze. Pierwsza z nich ukazuje grupę pijanych funkcjonariuszy, którzy śpiewają piosenkę o Janku Wiśniewskim, niosąc na ramionach nieprzytomnego po spożyciu nadmiernej ilości alkoholu kolegę; w drugiej zaś jeden z bohaterów, Olo Żwirski (Marek Kondrat), umieszcza w bagażniku samochodu swoją ofiarę i strzela do niej; scena ta nawiązuje do śmierci księdza Jerzego Popiełuszki[26].

Motywy tego typu mówią wiele o rozgoryczeniu nowym porządkiem rzeczywistości, a także o lęku związanym z funkcjonowaniem w niej, na co zwracają uwagę Mirosław Przylipiak i Jerzy Szyłak w *Kinie najnowszym*: „Jeżeli ktoś odczuwał niepewność jutra […], z goryczą uważał, że »nic się nie zmieniło«, »Solidarność« zdradziła, nowa władza po prostu »dorwała się do żłobu«, […] to *Psy* mogły być jego filmem"[27]. W tym kontekście dzieła Pasikowskiego da się interpretować jako związane z upadkiem mitu przełomu[28]. Franz Maurer, stwierdzający w *Psach*, że może być bandytą, ale nie politykiem, obwieszczający podczas przesłuchania, że będzie stać na straży III Rzeczpospolitej „bezapelacyjnie, do samego końca – swojego lub jej", demonstracyjnie ujawnia brak wiary w romantyczną wizję Polski umęczonej, sugerując zarazem, że tak zwana walka o wolność była jedynie walką o reorganizację klasy rządzącej („Czasy się zmieniają, ale pan zawsze w komisjach" – powie przewodniczącemu komisji weryfikacyjnej).

Przykłady nawiązań do estetyki *noir* i *neo-noir* w polskiej kulturze audiowizualnej przełomu XX i XXI wieku można by mnożyć, poczynając od spektakli Teatru Telewizji na czele z *Sokołem maltańskim* (1994) Laco Adamika, przez filmy takie jak *Dług* (1999) Krzysztofa Krauzego, po seriale pokroju *Gliny* (2003–2008). Z pewnością jest to temat wymagający osobnego opracowania. Za szczególnie interesujące uważam zwłaszcza te realizacje, które wykorzystują elementy estetyki *neo-noir* w procesie rozliczania się z polską tożsamością. We współczesnej polskiej kulturze filmowej *neo-noir* często funkcjonuje bowiem w kontekstach podawania w wątpliwość lub całkowitej negacji tyrtejskiej wizji polskiej przeszłości, zarówno tej nieco dalszej (czasy II wojny światowej), jak i bliższej (okres schyłku PRL-u). Wielu przykładów

---

[26] Zob. M. Przylipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Wyd. Znak, Kraków 1999, s. 182; T. Lubelski, *Historia*…, s. 568.

[27] M. Przylipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*…, s. 186.

[28] Zob. T. Lubelski, *Historia*…, s. 569.

dostarczają w tej mierze filmy Wojciecha Smarzowskiego, takie jak *Róża* (2011), a zwłaszcza *Dom zły* (2009), w których elementy nowego kina czarnego służą na ogół konstruowaniu opowieści o zakłamaniu, hipokryzji, niskich pobudkach i złu rodzącym się w oparach alkoholu.

Tematem polskiego *neo-noiru* nie jest „wielka" historia; wręcz przeciwnie: na pierwszy plan wysuwają się tu opowieści zgoła niebohaterskie, pozbawione patosu, ujawniające za to miałkość i sztuczność romantycznych czy postromantycznych narracji dotyczących polskiej tradycji i kultury. Dzieje się tak na przykład w *Rewersie* (2009) Borysa Lankosza, w którym osadzenie akcji w czasach stalinizmu bynajmniej nie służy skonstruowaniu kolejnej opowieści o udręczonym (tym razem przez komunistów) polskim narodzie. Groteskowe unicestwienie przez trzy zdesperowane kobiety ubeka, będącego jednym z bohaterów filmu, nie jest tutaj bynajmniej aktem dziejowej sprawiedliwości. Ciekawym w tym kontekście materiałem do analizy wydaje się także *Obława* (2012) Marcina Krzyształowicza. Opowiadając historię o zbrodni dokonanej przez sanitariuszkę Pestkę (Weronika Rosati), która – pragnąc ocalić swoją młodszą siostrę – wydaje w ręce gestapo oddział partyzantów, reżyser dystansuje się od tradycji polskiego kina wojennego, nakazującego postrzeganie czy to żołnierzy, czy to partyzantów z okresu II wojny światowej (zwłaszcza tych przynależących do struktur Armii Krajowej) jako (rzecz jasna, tragicznych) obrońców polskości i wolności. Wszyscy bohaterowie *Obławy* – bez względu na to, po której stronie barykady stoją – dopuszczają się przemocy (jeśli nie fizycznej, to psychicznej), a z filmu bynajmniej nie wynika jednoznacznie, że metody obrane przez partyzantów (strzelających wrogom w plecy i trujących hitlerowców sromotnikami) są rzeczywiście lepsze od postaw prezentowanych przez tych, którzy w trudnych wojennych warunkach próbują godnie (i wygodnie) żyć.

Ostatecznie *Obława* nie jest opowieścią o walce z okupantem, lecz *noirową* historią o zdradzie i zemście: główny bohater, kapral „Wydra" (Marcin Dorociński), który niegdyś, zdradzając żonę, nie wrócił do domu na czas, by ocalić bliskich przed nazistami, teraz mści się na hitlerowcach i kolaborujących z nimi Polakach; co jednak szczególne, kiedy sam zostanie zdradzony przez Pestkę, którą obdarzył uczuciem, w okrutny sposób zabije jedynie Niemców, ją samą puści natomiast wolno, stwierdzając – w sposób przywodzący na myśl typowy motyw indywidualnego kodeksu *noirowego losera* – że „tylko zwierzęta zabijają kobiety".

Oczywiście nie wszystkie polskie wariacje na temat *neo-noir* odsłaniają iluzoryczność przekonania o niepodważalności tyrtejsko-martyrologicznego

wariantu kultury. Filmy takie jak *Palimpsest* Konrada Niewolskiego lub *PitBull* (2005) Patryka Vegi[29] dowodzą, że narodowy sztafaż nie jest konieczny, by uprawiać postmodernistyczne gry z *neo-noirem*. Szczególnie wyrazistym przykładem tej tendencji jest pierwszy ze wspomnianych filmów, opowiadający o śledztwie prowadzonym przez policjanta Marka (Andrzej Chyra), szukającego mordercy swojego kolegi z pracy. W trakcie rozwiązywania sprawy bohater staje się ofiarą narastającej paranoi: doznaje niepokojących wizji, w których ciemne sylwetki wyłaniają się z ostrego światła, spotyka osoby zdające się go rozpoznawać, choć on sam ich nie zna, doświadcza zaburzeń pamięci i z pewną regularnością próbuje się dokądś (nie wiadomo dokąd) dodzwonić ze starego aparatu telefonicznego na kartę. Kulminacja akcji prowadzi do wniosku typowego dla *neo-noirowego* horroru psychologicznego: Marek sam jest mordercą, którego ściga; finał natomiast – znów w zgodzie z jednym z wariantów *neo-noiru* – ujawnia, iż bohater to w gruncie rzeczy pacjent szpitala psychiatrycznego, a cała kryminalna zagadka rozgrywała się jedynie w jego udręczonym umyśle.

Wnioski i postulaty

Sądzę, że dokonany tutaj skrótowy rekonesans pozwala na postawienie tezy, że polskie *noirowe* i *neo-noirowe* wariacje można podzielić na trzy klasy. Pierwsza z nich obejmowałaby inspiracje, przybierające charakter mniej lub bardziej luźnych nawiązań do tematyki lub poetyki klasycznego filmu czarnego. Z takim przypadkiem mieliśmy do czynienia w polskim kinie milicyjnym lat sześćdziesiątych, a także w tej części filmów „czarnego realizmu", w których – tak jak w *Zagubionych uczuciach* lub *Końcu nocy* – estetyka rodem z filmu *noir* idzie w parze z neorealistycznym tematem. Drugą klasę opatrzyłabym hasłem „imitacje" i widziałabym w niej miejsce dla filmów takich jak *Palimpsest*, *PitBull*, a na płaszczyźnie pozafilmowej: dla komiksów Łukasza Bogacza i Wojciecha Stefańca czy powieści Marka Krajewskiego. Imitacje, mimo iż często bazują na lokalnym kolorycie i odtwarzają warunki funkcjonowania w polskiej rzeczywistości kulturalno-społecznej, nie modyfikują w żaden sposób samej idei *noiru*, opowiadając w gruncie rzeczy historie o obsesji, zbrodni, mieście, korupcji i rozmaitych psychopatologiach w taki sam

[29] Spostrzeżenie to dotyczy również serialu pod tym samym tytułem, realizowanego w latach 2005–2008.

sposób jak wszelkie inne warianty *noiru* i *neo-noiru*. Trzecia wreszcie klasa to, moim zdaniem, adaptacje właściwe, czyli dzieła, w których „czarna" estetyka została nie tylko przeszczepiona na polski grunt kulturowy, ale i włączona w dyskurs na temat rodzimej tożsamości. *Noir* zaadaptowany przez Wojciecha Smarzowskiego lub twórców dzieł takich jak *Psy*, *Rewers* czy *Obława*, jest czymś więcej niż tylko elementem stylizacji; jego struktury zostają tak zmodyfikowane, że krytyczny potencjał tej formuły kina jest wyzyskiwany (inna rzecz, czy na pewno świadomie) w celu rozliczania się z wizjami historii, a także diagnozowania współczesnej polskiej rzeczywistości przez pryzmat trawiących ją bolączek.

Na tle przywołanej tutaj wstępnej klasyfikacji rysują się tematy warte dalszej refleksji. Badania nad „czarnymi" wątkami w polskiej kulturze powinny się, moim zdaniem, rozwijać jako projekt o charakterze interdyscyplinarnym, angażujący literaturoznawców, teatrologów, komiksoznawców, medioznawców i filmoznawców. W odniesieniu do polskiej kultury audiowizualnej badania te mogłyby zmierzać zarówno w kierunku historycznym (chodziłoby wszak o bliższe nakreślenie związków kina PRL-u z estetyką *noir*), jak i w stronę współczesnych fenomenów, z naciskiem na wydobycie z najnowszych polskich wariacji na temat *noir* i *neo-noir* cech swoistych, służących określeniu, czy i na ile estetyka ta została na gruncie naszej rodzimej kultury zaadaptowana, a na ile implementowano ją do polskiej popkultury na zasadzie podążania za ogólnoświatową modą.

Obecnie wydaje się, że chociaż *noir* w polskiej kulturze (nie tylko audiowizualnej) występuje od dość dawna, nie da się o nim mówić w kategoriach dominującego prądu. Pojawiające się w ostatnich latach teksty kultury mogą zwiastować zmianę tej tendencji. O tym, czy polski *neo-noir* zostanie zdominowany przez imitacje, czy też przez ciekawe adaptacje, czy okaże się krótkotrwałą inspiracją, czy też przetrwa na sobie tylko właściwych prawach, przekonamy się jednak zapewne dopiero za dekadę lub dwie.

Bibliografia

Bogacz Ł., Stefaniec W., *Noir*, Wyd. timof i cisi wspólnicy, Warszawa 2013.

Ćwikiel (Nieracka) A., *U nas na komendzie*, w: Miczka T., Madej A., red., *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Wyd. UŚ, Katowice 1994.

Hirsch F., *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-noir*, Limelight Editions, New York 1999.

Kempna-Pieniążek M., *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wyd. UŚ, Katowice 2015 [w druku].

Kowalski P., *Kryminały, które ukradły zbrodnię*, w: Trzynadlowski J., red., *Problemy teorii dzieła filmowego*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1985.

Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Wyd. Videograf II, Katowice–Chorzów 2009.

Nurczyńska-Fidelska E., *„Czarny realizm". O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego*, w: Nurczyńska-Fidelska E., Stolarska B., red., *„Szkoła polska" – powroty*, Wyd. UŁ, Łódź 1998.

Przylipiak M., Szyłak J., *Kino najnowsze*, Wyd. Znak, Kraków 1999.

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

Stefaniec W., *Ludzie, którzy nie brudzą sobie rąk*, Wyd. timof i cisi wspólnicy, Warszawa 2013.

Syska R., *Panorama kontekstów amerykańskiego filmu noir*, „Studia Filmoznawcze" 2010, nr 31.

Polish adaptations of noir and neo-noir aesthetics. A historical reconnaissance

In her article, Magdalena Kempna-Pieniążek shows how *noir* and *neo-noir* aesthetics appeared in Polish cinema. In the first part of the text the author concentrates on the "black realism" cinema of the late fifties (including films by Wojciech Jerzy Has, Aleksander Ford or Jerzy Zarzycki) and on the "militia cinema" of the sixties (films by Stanisław Bareja and Sylwester Chęciński). Second part of the article shows *neo-noir* motives in Polish cinema at the turn of the ages, especially in the works of Władysław Pasikowski, Marcin Krzyształowicz and Konrad Niewolski. In the last part of the article the author argues that the role of *noir* and *neo-noir* may be considered in relation to Polish cinema in terms of inspiration, imitation or adaptation.

Keywords: film *noir*, *neo-noir*, Polish cinema