

80^S

AGAIN!

redakcja
Aneta Jabłońska
Mariusz Koryciński



*klub filmowy
-im. polanty Słodzian-*

seria Z WEHIKULEM, tom I:

80s AGAIN!

MONOGRAFIA POŚWIĘCONA LATOM 80. XX WIEKU

redakcja: Aneta Jabłońska i Mariusz Koryciński

Pewne prawa zastrzeżone | Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian | Warszawa 2017

ISBN (wersja elektroniczna): 978-83-64111-79-2

ISBN (wersja drukowana): 978-83-64111-75-4

ABSTRAKT | Joanna Kostana w artykule „*Retromania*” lat 80. O różnych obliczach kina *neo-noir* zwraca uwagę, że reżyserzy tworzący w latach 80. byli zaznajomieni z tradycją kina. Celem autorki jest wydobyć z ich dokonań rys nostalgicznego. Aby tego dokonać, bierze ona na warsztat wybrane dzieła tzw. drugiej fali kina neo-noir: *Zar ciała* Lawrence’a Kasdana, *Łowcę androidów* Ridleya Scotta i *Blue Velvet* Davida Lyncha, które analizuje nie tylko pod kątem zabiegów narracyjnych, ale także z perspektywy estetycznej. Autorka szkicuje powiązania neo-noir z jego poprzednikiem, czarnym kinem, datowanym na lata 40. i 50. XX wieku. Kostana zwraca także uwagę na cechy, które ulegają wyekspozowaniu bądź pominięciu w filmach neo-noirowych z lat 80. XX wieku. Zastanawia się również, w jaki sposób neo-noir koresponduje ze specyfiką dekady, w tym z filozofią postmodernizmu. Z tym pytaniem wiąże się kolejna kwestia: jeśli uznamy, że amerykański czarny film stanowił odpowiedź na wojenny i powojenny chaos – to czy późniejsze powroty do niego są analogicznym przejawem kolejnego kryzysu? Dla Kostany neo-noir różni się od postmodernizmu swoją podatnością na aktualizację, stanowiąc nowy rodzaj sztuki filmowej – rozpięty między przeszłością a teraźniejszością.

Joanna Kostana

joanna.kostana@gmail.com

absolwentka w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego; studentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UW. Pracuje w Teatrze Wolandejskim, z którym organizowała Ogólnopolski Festiwal Teatrów Studenckich; współpracowała z Teatrem Wielkim Operą Narodową oraz Stowarzyszeniem Nowe Horyzonty. Interesuje się filmoznawstwem, historią i kulturą XIX wieku oraz filozofią kultury, zwłaszcza ujęciami semiotycznymi i strukturalistycznymi.



Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian powstał, aby upamiętnić polską reżyserkę i nieustraszoną edukatorkę filmową.

W ramach serii Z Wehikulem będą ukazywać się monografie kolejnych dekad XX wieku. W każdej z nich zostaną umieszczone artykuły poświęcone kulturze oraz ważnym problemom społecznym.



Joanna Kostana

„Retromania” lat 80. O różnych obliczach kina neo-noir

Zawsze było łatwiej rozpoznać film „noir”, niż zdefiniować pojęcie.

James Naremore, *More than Night. Film Noir in Its Contexts**

I

Niewiele jest zjawisk, zwłaszcza w obrębie filmoznawstwa, które w tak dużym stopniu powodowały i dalej powodują problemy natury teoretycznej i przy których tak wiele miejsca poświęcono kwestii definicji. Mimo wysiłków wielu teoretyków kina¹, wciąż aktualna pozostaje teza wyrażona w 1972 roku przez Paula Schradera, jakoby każdy badacz miał własną charakterystykę nurtu noir². Do najpopularniejszych tendencji należy uznawanie go za gatunek (bądź początkowo konwencję, która następnie stała się gatunkiem), pewien zamknięty okres w amerykańskiej kinematografii czy wreszcie – za stylistykę, tonację bądź specyficzny klimat, przy czym i te określenia bywają od siebie odróżniane³.

Niezależnie jednak od problemów związanych z nazewnictwem i klasyfikacją, a zgodnie z myślą wyrażoną przez Jamesa Naremore’a w motcie powyżej, dużo łatwiejsze jest intuicyjne rozpoznanie filmu noir bądź wskazanie jego charakterystycznych elementów (zarówno na poziomie estetycznym, jak i w obszarze zastosowanych zabiegów fabularnych czy narracyjnych). Do najistotniejszych formalnych wyznaczników tego

* Naremore, *More than Night: Film Noir in its Contexts*, Berkeley 1998, s. 9.

¹ Szczególnie intensywne dyskusje na temat definicji zjawiska toczono w latach 60. i 70.; różnorodne koncepcje pojmowania pojęcia „noir” przywołuje w swoim artykule Rafał Syska. Zob. R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego „noir”*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 24–25.

² P. Schrader, *Uwagi o filmie noir*, tłum. K. Bobowski, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 70.

³ Zob. R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego „noir”*, s. 24–25.

nurtu można zaliczyć między innymi charakterystyczną scenografię, którą przeważnie stanowi ciemne miasto pełne mokrych uliczek czy obecność postaci detektywa pochodzenia plebejskiego i *femme fatale*, która wikła go w zbrodnię, wokół której osnuta jest fabuła filmu. W warstwie wizualnej dominują silne kontrasty bieli i czerni (w przeciwieństwie do sfery moralnej, w której brakuje prostej opozycji dobra i zła, a binarność zostaje zastąpiona przez niejednoznaczność), operowanie niskim kluczem oświetleniowym oraz cieniami widocznymi na przykład na ulicach, w kałużach, na twarzach bohaterów⁴.

Zasygnalizowany mrok obecny jest nie tylko w sensie fizycznym, ale również metaforycznym: filmy czarne charakteryzuje nastrój lęku, mentalnego zagubienia, stąd też obecne w nich nieracjonalne zachowania i pesymistyczny obraz skomplikowanego świata – zupełnie odwrotnie niż w klasycznych filmach gangsterskich⁵.

Za to specyficzne, posępne zabarwienie odpowiada sytuacja historyczna – jedną z głównych okoliczności narodzin kina noir był kryzys polityczno-społeczny związany z drugą wojną światową i kondycją świata po jej zakończeniu. Nie bez powodu za zapowiedź nurtu uznaje się film *High Sierra* (reż. R. Walsch, USA), a za jego symboliczny, właściwy początek – *Sokoła maltańskiego* (reż. J. Huston, USA)⁶, oba powstałe w 1941 roku – momencie przystąpienia Stanów Zjednoczonych do konfliktu. Począwszy od tego momentu, przez kilkanaście następujących lat tworzono dzieła, dla których inspiracją – poza wojennym i powojennym chaosem – były także zagadnienia związane z psychoanalizą, egzystencjalizmem i surrealizmem⁷ czy literaturą typu hard-boiled, ówczesnie chętnie ekranizowaną⁸. Na wspomnianej płaszczyźnie es-

⁴ S. Bobowski, *Film noir – repetytorium (Zamiast wstępu)*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 7.

⁵ Mimo że w tych ostatnich – jak np. *Mały Cezar* (reż. M. LeRoy, USA 1931), *Wróg publiczny nr 1* (reż. W. A. Wellmann, USA 1931) czy *Człowiek z blizną* (reż. H. Hawks, USA 1932) – zostaje podjęty ten sam temat, to jednak w zupełnie odmiennej atmosferze – dominuje racjonalność, role i moralne klasyfikacje bohaterów są jasno określone, a całe postępowanie prowadzi do finałowego rozwiązania intrygi lub ukarania za przestępstwo.

⁶ Zob. S. Bobowski, dz. cyt., s. 6.

⁷ Zob. R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego „noir”*, s. 43–48.

⁸ W okresie 1941–1948, 20% utworów kina noir stanowiły adaptacje prozy kilku najważniejszych pisarzy kryminalów, między innymi Raymonda Chandlera, Dashiella Hammetta, Horace’a McCoya; w tych utworach stosowano narrację

tetycznej można natomiast dostrzec czerpanie między innymi z niemieckiego ekspresjonizmu czy francuskiego realizmu poetyckiego⁹.

Krótko po tym, jak dostrzeżono uformowanie się kina noir jako odrębnego zjawiska i wydano w 1955 roku *Panoramę amerykańskiego filmu czarnego* Raymonda Borde'a i Etienne'a Chaumetona¹⁰, formuła ta – na skutek splotu zależności polityczno-społeczno-technologicznych¹¹ – zaczęła się wyczerpywać. Przeważnie za schyłkową datę nurtu noir uznaje się okolice roku 1958, choć i tu obecne są trudności w precyzyjnym ustaleniu konkretnego momentu¹².

Mimo wszystkich wyrażonych powyżej wątpliwości, to, że nie można precyzyjnie sklasyfikować tego zjawiska i wyznaczyć jego granic, nie znaczy, że ono nie istniało. Same próby definicji, szukanie i w konsekwencji znajdowanie pewnych kluczy interpretacyjnych czy charakterystycznych cech w obrębie danej grupy filmów świadczą o tym, że noir jednak było kinem w pewnym stopniu wyrazistym, wartościowym poznawczo i inspirującym. Inspirującym do dyskusji, ale także do tworzenia kolejnych, jeszcze bardziej zróżnicowanych tekstów kultury, o czym świadczy pojawienie się neo-noir.

subiektywną, pozbawioną linearności, prowadzoną z punktu widzenia bohatera. Zob. S. Bobowski, dz. cyt., s. 13.

⁹ Z tym pierwszym kojarzą się między innymi prymat subiektywizmu, obecność introspekcji czy operowanie światłocieniami, natomiast z realizmem poetyckim noir dzielił na przykład podobny klimat pesymizmu i fatalizmu, scenografię, czyli miejskie hotele, zaułki ukazywane przeważnie w nocy, w deszczu bądź we mgle. Dodatkowo Rafał Syska wskazuje na – nie dość jeszcze opracowane, ale zauważalne – światopoglądowe pokrewieństwo amerykańskiego kina noir i włoskiego neorealizmu. Zob. R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego „noir”*, s. 30–36.

¹⁰ Nie było to jednak pierwsze użycie tego określenia, a ówczesnie najpełniejsza próba charakterystyki już uformowanego zjawiska.

¹¹ Przyczyną tego procesu miała być prezydentura Dwighta Eisenhowera, kiedy to zapanowała optymistyczna atmosfera i nastrój wkraczania w epokę gospodarczej prosperity i jednocześnie rozwoju konsumpcjonizmu. Na innej płaszczyźnie duże znaczenie miały również procesy zachodzące w Hollywood, między innymi upowszechnienie się kolorowej taśmy i szerokiego ekranu. Zob. R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego „noir”*, s. 48–49.

¹² Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Katowice 2015, s. 24–25.

II

„Neo-noir” nie jest zaś nurtem w kinie, ale taką fazą w rozwoju ogólnej idei „noir”, która swoim zasięgiem objęła film i literaturę, jak również inne dziedziny sztuki i kultury*

Kamila Żyto, *Od kina noir do neo-noir – bezdroża i ślepe zaułki*

Zdaniem Magdaleny Kempnej-Pieniążek „jedyną rzeczą w zasadzie pewną i bezdyskusyjną jest to, że nowy film czarny musi mieć jakiś związek z filmem noir, dziedziczy on po swoim przodku wszystkie – nierozstrzygnięte do dzisiaj – problemy definicyjne”¹³. Być może początkowo – paradoksalnie – pewnym ułatwieniem w pracy teoretycznej z tym zjawiskiem jest dostrzeżenie jego potencjału transkulturowego, intermedialnego i czysto estetycznego, co sugeruje odrzucenie definiowania w kategoriach gatunku czy nurtu, a raczej skłania do nazywania neo-noir stylem, klimatem czy estetyką.

Z drugiej jednak strony wskazane przez Andrew Spicera wyróżnienie dwóch faz powrotu do kina czarnego: modernistycznej, obejmującej lata 60. i 70. oraz postmodernistycznej, lokowanej od lat 80. aż do chwili obecnej¹⁴, ujawnia silne zróżnicowanie w obrębie omawianego zjawiska. Filmy należące do pierwszego z tych okresów w dużo bardziej konserwatywny sposób traktowały dziedzictwo noir, natomiast etap postmodernistyczny, którym będę się tutaj zajmować na przykładzie trzech odmiennych dzieł, to czas niezwykle śmiałego grania z konwencjami, eksperymentowania z zabiegami estetycznymi, przekształcania schematów¹⁵. Nowe kino czarne równie często, co znaczną modyfikację, stosuje silniejsze eksponowanie tematów i wątków poruszanych w klasycznym kinie lat 40. i 50. Bywa znacznie bardziej wystawne, mocniej nasycone erotyką – *Nagi instynkt* (reż. P. Verhoeven,

* K. Żyto, *Od kina noir do neo-noir – bezdroża i ślepe zaułki*, w: *Film i media – przeszłość i przyszłość. Kontynuacje*, red. A. Gwóźdź, M. Kempna-Pieniążek, Warszawa 2014, s. 79.

¹³ M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, s. 19.

¹⁴ A. Spicer, *Film Noir*, Harlow 2002, s. 133–135 i 149.

¹⁵ Warto zauważyć, że druga z istotnych różnic jest związana z kwestią ekonomiczną: faza modernistyczna przypada na okres słabnącego kina hollywoodzkiego, natomiast do kolejnej należą już blockbustery, popularne, komercyjne przeboje kinowe.

USA, Francja 1992), *Femme fatale* (reż. B. De Palma, Francja, Szwajcaria 2002), jeszcze wyraźniej uwypuklające kryzys tożsamości i więzi społecznych – *Tożsamość* (reż. J. Collet-Serra, USA, Wielka Brytania, Francja, Niemcy, Japonia, Kanada 2011), *Śledząc* (reż. Ch. Nolan, Wielka Brytania 1998) czy pokazujące większe kłopoty z rozwiązaniem zagadki – *Memento* (reż. Ch. Nolan, USA 2002). Wreszcie – ogromna różnorodność produkcji wynika z realizowania się formuły neo-noir w połączeniu z innymi gatunkami bądź konwencjami, jak thriller, film kryminalny czy science fiction, co dowodzi również hybrydowego charakteru neo-noir¹⁶.

Żar ciała. Erotyka

Żar ciała (reż. L. Kasdan, USA 1981) to film uznawany przez badaczy¹⁷ – obok *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (reż. B. Rafelson, USA, RFN 1981) – za jeden z ikonicznych i zapoczątkowujących drugą fazę neo-noir. Ze swoimi klasycznymi poprzednikami dzieli nie tyle ogólne cechy charakterystyczne, co w dużym stopniu odwołuje się do konkretnego utworu z lat 40. – *Podwójnego ubezpieczenia* (reż. B. Wilder, USA 1944).

Oba filmy opierają się na podobnie skonstruowanej osi fabularnej: historii małżeńskiej zdrady i zamordowaniu jednego z bohaterów przez żonę będącą w zмовie z kochankiem. Jednak *Żar ciała* wykorzystuje tę inspirację i, mocno ją aktualizując, nadaje nowe znaczenia przez wyeksponowanie innych aspektów. O ile w *Podwójnym ubezpieczeniu* dużo ważniejsza niż uczucia była motywacja finansowa i śledztwo prowadzone w sprawie morderstwa, o tyle w filmie Kasdana motorem napędowym do działania stały się erotyka, namiętność i fizyczne uzależnienie od siebie Neda i Matty. Ta różnica w podłożu zbrodni i jednocześnie w dominującym wymiarze filmów jest zauważalna już na poziomie samych tytułów, a także plakatów do obu obrazów. Niektóre materiały reklamowe *Podwójnego ubezpieczenia* ukazują co

¹⁶ Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, s. 170–174. Dodatkowo warto zauważyć, że jednym z gatunków, z których najczęściej korzysta estetyka neo-noir, jest thriller, który zdaniem Rafała Syski sam jest: „[...] niczym więcej jak hybrydą gatunkową, trudną do bezspornego, obiektywnego zdefiniowania”. R. Syska, *Thriller jako gatunek*, w: *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 83.

¹⁷ Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, s. 31.

prawda kochanków w objęciu, ale w dużo mniejszym stopniu przywodzi ono na myśl seksualne konotacje; dodatkowo bohaterom, ubranym w eleganckie stroje, towarzyszą rekwizyty takie jak telefon czy rewolwer, a na afiszu można znaleźć również podobiznę męża-ofiary obok sugestywnego napisu: „From the moment they met it was murder!”. To, co kilkadziesiąt lat wcześniej było niemożliwe do pokazania, a nawet zasugerowania ze względu na ograniczenia cenzuralne Kodeksu Haysa¹⁸, a co stanowi również główny przedmiot rewolucji obyczajowych lat 60. i 70., zostało wyraźnie zasygnalizowane na plakatach do *Żaru ciała*. Matty i Ned – niezależnie od tego, w jakiej sytuacji pokazywani – zawsze znajdują w się w tajemniczym półmroku, oświetleni jedynie delikatnym światłem. On – nagi, ona – ubrana w zwiewną białą sukienkę z dekoltem, oboje trzymający papierosa, bądź na innym afiszu leżący w wannie – te obrazy stanowią jedynie namiastkę epatowania śmiałymi scenami i seksualnością w całym filmie.

„As the temperature rises, the suspense begins” – hasło z jednego z plakatów, ukazujące skorelowanie warunków zewnętrznych, atmosfery między bohaterami i klimatu, jakim naznaczony jest obraz, ujawnia kolejną różnicę między filmem Kasdana a jego noirowym pierwowzorem. Miejscem akcji w czarnych filmach z lat 40. i 50., w tym też *Podwójnego ubezpieczenia* było miasto – pełne wąskich uliczek i budynków z pomieszczeniami biurowymi, ale niemal zawsze ukazywane wieczorem bądź nocą, często we mgle lub w deszczu. Natomiast w *Żarze ciała* – mimo że akcja rozgrywa się w mieście – już od pierwszej sceny, kiedy główny bohater rano wygląda przez okno i dalej, w trakcie filmu, wielokrotnie dostajemy informację o panującym upale i zmęczeniu bohaterów tą pogodą, co stanowi radykalne odwrócenie noirowej konwencji.

Wreszcie, tym, co najwyraźniej odpowiada klasycznej formule noir, jest figura *femme fatale* – kobiety, która jest silna psychicznie, niezależna, podejmuje odważne decyzje, a jednocześnie uwodzi i niekiedy skłania do zbrodni poddanego jej mężczyznę. Zarówno Phyllis, jak i Matty to atrakcyjne, eleganckie blondynki, tworzące wokół siebie aurę tajemniczości, również dzięki użyciu przedmiotów takich

¹⁸ Filmowy Kodeks Produkcyjny powstał w 1930 roku, został opublikowany przez Motion Picture Producers and Distributors of America w 1934 roku i obowiązywał do 1966 roku.

jak ciemne okulary lub papieros, niemal urastających do rangi fety-szy. Na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza ten drugi, który staje się dookreślającym rekwizytem; pomijając wszelkie psychoanalityczne odczytania papierosa jako symbolu fallicznego, warto zasygnalizować jego związek z aspektem wolnościowym i emancypacją, zwłaszcza jeśli mowa o paleniu przez kobiety. Jedynie bohaterki aktywne – działające zwłaszcza w destruktywny sposób, jak Matty z *Żaru ciała* – oddają się tej czynności, która zdaniem Richarda Kleina stanowi „demonstrację siły i panowania nad własnym losem, zburzenie podstaw ideologii kobiecego wstydu”¹⁹. Papieros w rękach lub ustach kobiety niczego nie oznajmia, ale w dobitny sposób wydobywa znaczenia, budzi skojarzenia, nasuwa interpretacje – w kinie lat 40. i 50. sugerował to, co nie było możliwe do zaprezentowania otwarcie, natomiast w neo-noirowym thrillerze erotycznym stał się już rekwizytem potwierdzającym tezę o demoniczności kobiecej bohaterki.

Łowca androidów. Apokalipsa

Skrajnie odmiennym obrazem klasyfikowanym jako film neo-noirowy jest *Łowca androidów* (reż. R. Scott, USA, Wielka Brytania, Hongkong 1982), jednocześnie uznawany za jeden z ważniejszych reprezentantów Kina Nowej Przygody²⁰, również obdarzonego potencjałem nostalgicznym²¹. By uściślić to przyporządkowanie, posłu-

¹⁹ R. Klein, *Papierosy są boskie*, tłum. J. Spólny, Warszawa 1998, s. 112; cyt. za: M. Madejska, *Od towarzysza zbrodni do zbrodniarza. Papieros w filmie „noir”*, w: *Zbrodnia, występki, wykroczenie. Mikrokosmos kryminału*, red. A. Staroń i Ł. Szkopiński, Łódź 2012, s. 123.

²⁰ Zob. J. Szyłak, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, w: *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, Gdańsk 2011, s. 163–168.

²¹ Słynnym mottem tego nurtu były słowa, jakie wypowiedzieli George Lucas i Steven Spielberg: „Chcemy kręcić filmy, jakie sami kiedyś oglądaliśmy”. Kino Nowej Przygody wpisywało się w tendencję „retro” i dążyło do maksymalnej eksploatacji już użytych pomysłów, stąd tendencja do tworzenia sequele w latach 80. Dodatkowo niektóre z jego cech, jak hybrydyzacja gatunków, pastisz czy czerpanie z dorobku kultury popularnej, zasługują na szczególną uwagę w kontekście badania estetyki neo-noir. Zob. tamże, s. 7–8. Mocno subiektywną i krytyczną definicję nurtu Kina Nowej Przygody sformułował również twórca tego pojęcia – Jerzy Płazewski. W artykule zapoczątkującym refleksję na temat tego zjawiska czytamy, że typowy widz filmów Nowej Przygody to „nastolatek spragniony nieskomplikowanych moralnie efektów spektakularnych i gardzący wszelkimi innymi formami

zę się rozpoznaniem Jerolda J. Abramsa, który uznał dzieło Ridleya Scotta za przykład „future neo-noir” (a dokładniej – „detective science fiction”)²². Specyfika tego odłamu polega na skoncentrowaniu się na motywach apokaliptycznych, zadawaniu pytań o sens i schyłek człowieczeństwa, a także poruszeniu wątku rozwoju technologicznego, niekiedy ocenianego jako nadmierny i szkodliwy.

W tym miejscu warto nadmienić, ujmując omawiane konwencje nieco szerzej, że cały neo-noir mówi o spustoszeniu i kresie: zarówno w sensie jednostkowym, jak i globalnym; w klasycznym kinie noir bohaterowie (choć to wydaje się banalnym stwierdzeniem) mieli pewność, że są ludźmi, a w *Łowcy androidów* nawet ten aspekt tożsamości i świadomości własnej podmiotowości zostaje podany w wątpliwość. Definiowanie człowieka biorące pod uwagę jedynie aspekt biologiczny przestaje być aktualne – człowieczeństwo to efekt wypracowania, uzyskania pewnego stanu umysłu lub uczuć, a nie kwestia DNA. Zdecydowane wzbogacenie²³ (w stosunku do literackiego pierwowzoru – książki Philipa K. Dicka *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?*) przez Ridleya Scotta charakterów replikantów i rozbudowanie psychologii ich postaci sprawia, że różnica między nimi a ludźmi staje się coraz subtelniejsza i trudniejsza do dostrzeżenia. Zasadniczymi kwestiami podanymi do refleksji w *Łowcy androidów* staje się między innymi strach replikantów przed śmiercią i zasadnicze pytanie, czy i w jaki sposób mogą oni przedłużyć życie, a także wątpliwości Ricka Deckarda dotyczące tego, czy sam jest człowiekiem – ujawnione w finałowej scenie wersji reżyserskiej filmu. Andrzej Tuziak podsumowuje ten problem: „Dlaczego Rachel zakochuje się w Deckardzie, jeśli nie ma uczuć? Takich pytań jest wiele”²⁴. Wspomniana apokalipsa – rozumiana jako dotarcie do krańcowego punktu refleksji na temat człowieczeństwa i jego granic – następuje w typowo noirowej scenerii, czyli metropolii mrocznej, pogrążonej w deszczu i budzącej nastrój grozy. Filmowe Los Angeles w 2019 roku jest oświetlane jedynie blaskiem neonów, a jego mieszkańcy to anonimowy, zunifikowany tłum, który pospiesznie przemyka przez zatłoczone ulice.

filmowej ekspresji”, a same lata 80. to czas infantylizacji w kinie. Zob. J. Płażewski, „Nowa Przygoda” – i co dalej?, „Kino” 1986, nr 5, s. 33–39.

²² J. J. Abrams, *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, w: *The Philosophy of Neo-Noir*, ed. M. T. Conrad, Kentucky 2009, s. 7–20.

²³ A. Tuziak, *Łowca androidów. Słowa i obrazy*, Katowice 2014, s. 158.

²⁴ Tamże.

Wśród tych błąkających się osób można zidentyfikować detektywa, którego sylwetka wyraźnie odpowiada wzorowi z klasycznego kina noir. Rick Deckard epatuje chłodem, jest cyniczny, pesymistyczny i wyalienowany, a miejsce, w którym go poznajemy, to bar. Kadry z *Łowcy androidów*, ukazujące bohatera siedzącego przy knajpianym kontuarze i rozmawiającego z barmanem lub przypadkowymi ludźmi, bądź te, które przedstawiają częste sytuacje komunikowania się przez telefon (podczas których podejmowane są istotne dla akcji decyzje) przywodzą – by znowu odwołać się do konkretnego przykładu z lat 40. i 50. – odpowiednie kadry z *Asfaltowej dżungli* (reż. J. Huston, USA 1950). Mimo że filmy nie wykazują podobieństwa na poziomie fabularnym, to bardziej wnikliwa analiza poszczególnych elementów składowych dowodzi, w jak dużym stopniu konstrukcja postaci detektywa z *Łowcy androidów* była inspirowana wizerunkiem niejednoznacznego bohatera w konwencji typowych produkcji noirowych. Rick Deckard – podobnie jak Dix i Gus z filmu Hustona, zwłaszcza w początkowej fazie zawiązywania się akcji – chwile zwątpienia i refleksji spędza we wspomnianym lokalu przy groźnej ulicy. Wykorzystanie technologii i użycie telefonu z monitorem umożliwia Rickowi tak ważne i potrzebne komunikowanie się z Rachel – analogicznie do mężczyzn (Gusa, Dix’a i Anthony’ego Caruso) z *Asfaltowej dżungli*, którzy pozostają od siebie ściśle zależni, a najistotniejsze rozmowy prowadzą przez telefon i podczas nich podejmują decyzje ważne dla ich dalszego losu. Dodatkowo warto zwrócić uwagę na jeszcze kilka zachowań Ricka: buntuje się on przeciwko policji i nie wykonuje posłusznie rozkazu eliminowania replikantów, pragnie prowadzić śledztwo na własną rękę, a przy tym – w przeciwieństwie do powieści Dicka – w filmie nie ma żony i silniej angażuje się w emocjonalną relację z Rachel, kobietą o niepewnej tożsamości.

O ile mężczyzna prowadzący dochodzenie był w filmach noir raczej ambiwalentny, niezrozumiały, niejasny²⁵, o tyle kobietę jednak częściej prezentowano jako *femme fatale*, jednoznacznie prowadzącą go do zguby. Stąd za duże odstępstwo od tych wzorów z kina czasów okołowojen-

²⁵ Wystarczy wspomnieć sztandarowe postacie nurtu, takie jak Sam Spade z *Sokoła maltańskiego* czy Philip Marlowe z *Wielkiego snu* (reż. H. Hawks, USA 1946), którzy mimo bycia cynicznymi i złośliwymi, pozostawali wytrwałymi idealistami, dążącymi do wykonania powierzonego im zadania, o ile byli pewni jego wartości i istotności.

nych można uznać sportretowanie postaci Rachel. Początkowo sprawiająca wrażenie zdystansowanej, wyniosłej, a przy tym równie atrakcyjnej i eksponującej swój wygląd, w toku akcji okazuje się niezwykle zagubiona, podatna na wpływy z zewnątrz i mająca problem z definitywnym określeniem własnej tożsamości. Dodatkowo bohaterka przechodzi przemianę, zauważalną również na poziomie fizyczności – rezygnuje z mocnego makijażu, obcisłego kostiumu i idealnie ułożonej fryzury na rzecz bardziej naturalnego wyglądu. Sytuacja dopasowania postaci do schematu z klasycznych filmów noir komplikuje się jednak, gdy zwrócimy uwagę na inne kobiety obecne w dziele Ridleya Scotta; jeśli za *femme fatale* uznać Pris lub Zhoreę, okazuje się, że ten typ bohaterki przestaje być istotnym elementem utworu, a staje się figurą zdecydowanie zmarginalizowaną.

***Blue Velvet*. Eksces**

Wreszcie, trzeci z omawianych filmów oznaczyć można hasłem „eksces”, nawiązującym do teorii Andrew Spicera, który w obrębie neo-noir wyróżnia właśnie taką podkategorię²⁶. Kino ekscesu charakteryzuje się między innymi estetyką nadmiaru, przekraczaniem norm, spektakularnością, teledyskowością. Dodatkowo niekiedy w tym typie filmów pojawiają się motywy paranoi, alienacji czy fatalizmu²⁷. *Blue Velvet* (reż. D. Lynch, USA 1986) spełnia te wyznaczniki: miesza różnorodne porządki (obrazy ukazujące idylliczne miasteczko przeplatają się ze scenami brutalnymi lub erotycznymi), a wykorzystana na ścieżce dźwiękowej piosenka *Blue Velvet* wyraźnie kontrastuje z przemocą i absurdalnością niektórych sekwencji.

Eksces okazuje się jednak tylko pewnym estetycznym naddatkiem przy zasadniczym zachowaniu konwencji klasycznego kina noir bądź jedynie lekkim ich zmodyfikowaniu. W *Blue Velvet* miejscem akcji jest nie metropolia, a małe miasteczko, natomiast główny bohater to nie zawodowy detektyw, tylko młody chłopak. Jeśli przyjąć za słuszną interpretację Siegfrieda Kracauera dotyczącą śledczego jako figury obserwującej świat i dążącej do uporządkowania wielkomięjskiego bałaganu i szerzej: nieporządku w rzeczywistości jako takiej²⁸, to w jakim świetle stawia to Jeffreya,

²⁶ A. Spicer, dz. cyt., s. 155–157.

²⁷ Tamże.

²⁸ Zob. S. Kracauer, *Schriften I*, Frankfurt 1971. Swoje uwagi na ten temat Kracauer

próbującego uporządkować chaos swojego otoczenia? Czy nieład nowoczesnego świata jest już tak powszechny i niepoahamowany w rozprzestrzenianiu się, że bezpośrednio dotyka każdego? Z jednej strony takie uwikłanie uczciwej osoby w sytuację zagrożenia może świadczyć o niebezpieczeństwie czyhającym w bliskiej przestrzeni, z drugiej jednak, „pomimo tego, że żyjemy »w epoce utraconej niewinności«”²⁹, warto zwrócić uwagę na pozytywne zakończenie filmu, ukaranie gangsterów i ponowne połączenie matki z dzieckiem. Skomplikowanie wspomnianej relacji między bohaterem a jego otoczeniem oraz zaskakująco optymistyczny finał *Blue Velvet* przywodzą na myśl rozpoznania Jerzego Szyłaka. Jego zdaniem – co może zaskakiwać – takie „postmodernistyczne zabiegi artystyczne [...] służą temu, by mówić o wartościach, o tym, co spaja ludzką wspólnotę, o tym, w co człowiek wierzy lub chciałby wierzyć, o tym, co czyni lub mogłoby uczynić – jego życie sensownym”³⁰.

Główny temat w filmie Lyncha stanowią gangsterskie porachunki i śledztwo prowadzone na własną rękę przez głównego bohatera w celu odkrycia zagadki niebezpiecznej grupy bandytów. Jeffrey, przypadkowo zamieszany w kryminalną intrygę, poznaje przestępczy półświatek, w którym początkowo czuje się zdecydowanie zagubiony. Jego wyobcowanie zostało ukazane przez motyw obserwowania sytuacji z ukrycia, z wnętrza szafy – analogicznie w latach 40. i 50. bohaterowie oddzielali się w przestrzeni oknami czy schodami, a wnętrza pomieszczeń były ciasne, ograniczone. Poza wspomnianą szafą warto zwrócić uwagę na fetyszyzację innych przedmiotów i miejsc ukazanych w filmie (szminki, tytułowego materiału oraz nocnego klubu). Fetyszyzacja ta tworzy tajemniczy klimat, kojarzący się z pożądaniem seksualnym, z którym koresponduje obrazowanie miejskiego zgiełku (samochody, neony, ciemne uliczki).

Również i w tym filmie istotną rolę odgrywa *femme fatale*, ale, co ciekawe, oprócz Dorothy Vallens – pewnej siebie, atrakcyjnej brunetki

zawarł w ukończonym w 1925 roku, a opublikowanym dopiero w roku 1971 manuskrypcie *Powieść detektywistyczna. Traktat filozoficzny*, cyt. za: K. Żyto, *Klasyczny film noir, kino modernistyczne, modernité – czyli tam i z powrotem*, w: „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2014, nr 10/2, s. 48–49.

²⁹ J. Szyłak, »Crash«, »Dym« i wymyślanie spisków, w: tegoż, *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*, Kraków 2001, s. 31.

³⁰ Tamże, s. 30–31.

ubranej w elegancką suknię bądź szlafrok – pojawia się jej całkowite przeciwieństwo – grana przez Laurę Dern dziewczyna niewinna, naiwna, nosząca różowe lub białe sukienki i swetry³¹. Ten kontrast zostaje wyraźnie wyeksponowany i jest powtórzeniem jednej z noirowych konwencji, a mianowicie wprowadzenia obok postaci *femme fatale* drugiej kobiety – odkupicielki, co jest widoczne na przykład w *Sokole maltańskim*.

Charakterystyczne dla Lyncha operowanie kategoriami takimi jak płeć, samoświadomość, pamięć, a przy tym stosowanie nadmiaru i przekraczania norm w warstwie estetycznej sprawiają, że jego filmy – zwłaszcza analizowany tu *Blue Velvet* – stają się przykładami kina ekscesu, skandalu, zarówno na poziomie wizualnym, jak i obyczajowym³². Zdaniem Laury Mulvey: „Taki film mógł powstać tylko na styku współczesnej, bardzo samoświadomej, postmodernistycznej kultury Hollywood i własnych inspiracji Lyncha, wiążących się przede wszystkim z dziedzictwem surrealizmu”³³ – a także i klasycznego kina czarnego, notabene zafascynowanego tym, co nieświadome, tajemnicze, oniryczne i pełne koszmarów sennych czy wizji.

III

*W którym z filmów najpełniej wyraża się filmowy postmodernizm?
W „Łowcy androidów”? [...] W „Blue Velvet”? [...] A może we wszystkich?**
Maureen Turim, *Modernizm i postmodernizm w kinie*

Trzy przywołane przeze mnie tytuły na różne sposoby podejmują próbę skonfrontowania się z dziedzictwem kina noir, a ich odmienność dowodzi retromanii lat 80., panującej w obszarze niemal każdego rodzaju filmowego. Jedno jest wspólne – neo-noir, który:

* M. Turim, *Modernizm i postmodernizm w kinie*, „Film na świecie” 2000, nr 401, s. 45-56.
³¹ Z podobną sytuacją mamy do czynienia także w innym filmie Lyncha – *Mulholland Drive* (*Mulholland Dr.*, USA, Francja 2001), w którym pojawia się zarówno ciemnowłosa *femme fatale* Rita, jak i anielica, blondynka Betty, a ten jasny podział zostaje dodatkowo skomplikowany przez grę z tożsamościami bohaterek.
³² M. Kempna-Pieniążek, „Neo-noir” jako kino ekscesu, w: *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Uršel, M. Dąbrowska, J. Nadolna i M. Skibińska, Warszawa 2013, s. 417.
³³ L. Mulvey, *Podziemia i nieświadome. Edyp i „Blue Velvet”*, tłum. J. Majmurek, w: tejeże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc i L. Thompson, Warszawa 2010, s. 221.

[...] podszyty jest wieloaspektowo ukierunkowaną nostalgią. Tęsknocie za „starymi dobrymi czasami”, za rzeczywistością, w której wszelkie kryzysy były mniej odczuwalne, podmiotowość wydawała się niezagrażona, a tożsamość sprawiała wrażenie czegoś integralnego, towarzyszy w tym przypadku sentyment związany z klasycznymi konwencjami, sposobami opowiadania i konstruowania rzeczywistości³⁴.

Nieustannie powraca tu pytanie, czy szczególna popularność estetyki neo-noir w latach 80. jest przejawem kryzysu, wyczerpania się kreatywności i pewnych formuł filmowych, czy może świadectwem rozwoju? Podobny dylemat towarzyszy kategorii postmodernizmu³⁵, a neo-noir – wraz ze swoją hybrydycznością, intertekstualnością, zanurzeniem w kulturze popularnej czy fetyszyzowaniem powierzchni – stanowi jeden z jego wyrazów. Fredrik Jameson uważa, że pojęcie postmodernizmu „nie jest dziś ani powszechnie akceptowane, ani nawet rozumiane”³⁶, zaś dla Maureen Turim, choć często przybiera ono sprzeczne znaczenia i może stawać się bezużyteczne, ze względu na swoją dydaktyczną rolę nie powinno być pomijane w różnego rodzaju dyskusjach³⁷.

Drugą, oprócz nostalgiczności, istotną cechą neo-noir jest samoświadomość³⁸. Być może stanowi ona rezultat ogłoszonego przez Lyotarda kryzysu wielkich narracji. Jeśli w kinie nie da się stworzyć już niczego nowego, a co więcej – jeśli kino przestaje być medium ukazującym prawdę o rzeczywistości – wówczas wykorzystuje się wypracowane schematy, co skutkuje autoironią i autotematyzmem. W taki sposób kino zaczyna mówić o „swoich źródłach i konwencjach”³⁹, obnażając prawdę tkwiącą nie w rzeczywistości, lecz prawdę o swej istocie. Według Fredrika Jamesona jedną z cha-

³⁴ M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, s. 149–150.

³⁵ Zdaniem Jean-François Lyotarda, współcześnie „tworzy się przedziwne maszyny, dzięki którym doświadczyć można tego, czego nie sposób było pomyśleć lub odczuć. Rozmaitość artystycznych »propozycji« przyprawia o zawrót głowy: kto z filozofów potrafiłby nad nią zapanować i ją ujednolicić?”. Zob. J.-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*, tłum. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 75.

³⁶ Zob. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, s. 190.

³⁷ M. Turim, dz. cyt., s. 45.

³⁸ M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, s. 32.

³⁹ Tamże, s. 123.

rakterystycznych cech postmodernistycznej twórczości jest właśnie mówienie przez sztukę niekoniecznie czegoś odkrywczego w ogóle, ale czegoś o sobie w nowy sposób. Jego zdaniem „[...] w świecie, w którym innowacja stylistyczna jest niemożliwa, pozostało jedynie naśladować martwe style, zakładać językowe maski, mówić głosami z muzeum wyobraźni”⁴⁰.

Nie dziwi więc niepewność Maureen Turim, stwierdzającej że: „Być może postmodernizm to nic więcej, jak tylko stylistyczna odnowa, art-deco odświeżone szczyptą nowoczesnej technologii”⁴¹. Zestawienie kina noir i jego postmodernistycznego kontynuatora przynosi negatywną odpowiedź na tak wyrażone wątpliwości. Wbrew przytoczonym opiniom badaczy, wyrażającym zwątpienie w oryginalność twórczości postmodernistycznej, należy uznać neo-noir za przejaw postępowych tendencji epoki.

Miriam Bratu Hansen uważa, że czarny film stanowił najbardziej krytyczną reakcję „na nowoczesność i jej niespełnione obietnice”⁴². A jednak był przecież tylko peryferyjnym obszarem kinematografii amerykańskiej – ówczesnie największą popularnością cieszyły się dzieła Alfreda Hitchcocka, którego związki z noir nie są jasne, ale na pewno nie można go uznać za charakterystycznego twórcę tego nurtu⁴³. Dodatkowo, mimo wykorzystania kultu gwiazd czy aktorskich duetów, jak np. Lauren Bacall i Humphrey Bogart, tylko ten ostatni stał się ikoną i charakterystyczną postacią noir. Rafał Syska przypomina, że:

Fenomen kina czarnego był więc w równym stopniu niedoceniany w chwili jego pojawienia się, jak i przeceniany dziś. Przed laty publiczność preferowała bowiem filmy o jaśniejszym kolorycie i umoralniającym przesłaniu, a dziś widzowie i historycy w ogóle nie pamiętają o powstających w latach czterdziestych filmach opozycyjnych wobec noir⁴⁴.

⁴⁰ F. Jameson, dz. cyt., s. 197.

⁴¹ M. Turim, dz. cyt., s. 55.

⁴² M. Bratu Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, tłum. Ł. Biskupski i in., w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 266.

⁴³ Warto zaznaczyć, że w niektórych interpretacjach za produkcje noirowe są uznawane takie filmy Hitchcocka, jak *Urzeczona* (USA 1945), *Oślawiona* (USA 1946) czy nawet – *Psycho* (USA 1960). Zob. R. Schwartz, *Neo-noir. The New Film Noir Style from “Psycho” to “Collateral”*, Lanham–Toronto–Oxford 2005, s. 3–23.

⁴⁴ R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego „noir”*, s. 49.

Z zupełnie odmienną sytuacją mamy do czynienia dziś: rozprzestrzenienie się estetyki neo-noir i niemal zagarnięcie przez nią prawie każdego gatunku filmowego oraz innych mediów (np. gier, komiksów)⁴⁵, świadczy o tym, że w jeszcze większym stopniu stała się ona soczewką, przez którą można obserwować nowoczesną kulturę. O ile klasyczne amerykańskie noir było przede wszystkim zwierciadłem politycznych i społecznych niepokojów czasów okołowojennych, o tyle neo-noir, stając się transkulturową estetyką i dominującym obszarem produkcji filmowej, pozwala na ukazywanie szerszego spektrum problemów.

Jeśli przyjmiemy, iż filmy noir stanowiły odpowiedź na kryzys związany z wojną, to niebezzasadnym okaże się twierdzenie, iż lata 80. – w których neo-noir cieszył się większą popularnością niż w pierwszej połowie XX wieku – cechowało jeszcze większe natężenie kryzysów⁴⁶. Dzieje się tak, ponieważ wiele filmów neo-noir ukazuje kryzysy związane z technologią, obyczajowością, moralnością czy tożsamością. Co więcej, filmy te cechuje wysoki stopień modyfikacji oryginalnej konwencji noir, co przekłada się na odświeżenie zbiorowej pamięci, zaś z kina jako medium czyni metodę przezwyciężenia dostrzeżonych kryzysów.

Retromania lat 80. – korzystając ze starych schematów, zabiegów i tropów, przefiltrowując je przez pryzmat problemów i przemian dekady – stwarza nowe jakości. Natomiast same lata 80. zaczynają jawić się jako czas specyficznego napięcia panującego między wszechobecnym rozwojem (technologicznym, obyczajowym etc.) a ukazaną tu tendencją związaną z powrotami do klasycznych źródeł i konwencji oraz nostalgicznością, obdarzoną potencjałem krytycznym i kreującym.

⁴⁵ Wystarczy wspomnieć takie gry wideo jak *L.A. Noire* (reż. B. McNamara, Australia 2011) czy *Max Payne 2 – The Fall of Max Payne: A Film Noir Love Story* (reż. M. Mäki, USA, Finlandia 2003) bądź komiks Briana Azzarello *Joker* (DC Comics, 2008).

⁴⁶ By nie zatrzymywać się jedynie na polu filmowym, a jednocześnie pozostać w obszarze kultury wizualnej, można powołać się na kryzys w sztuce i krytyce artystycznej, którego wyrazem był między innymi konceptualizm. Zdaniem Grzegorza Dziamskiego, „konceptualizm wyrasta z logiki modernizmu i jest wyrazem kryzysu tej logiki, ale stwarza zarazem przesłanki pozwalające przezwyciężyć ten kryzys”. Zob. G. Dziamski, G. Jarzębowska, *Między tradycją a zabawą. O sztuce i krytyce artystycznej w postmodernizmie*, „Obieg” 15.05.2006, <http://www.obieg.pl/rozmowy/5704> (dostęp: 06.07.2016).

Bibliografia

Abrams Jerold J., *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, w: *The Philosophy of Neo-Noir*, ed. Mark T. Conrad, Kentucky 2009.

Bobowski Sławomir, *Film noir – repetytorium (Zamiast wstępu)*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 5–20.

Bratu Hansen Miriam, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, tłum. Ł. Biskupski i in., w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 235–266.

Dziamski Grzegorz, Jarzębowska Gabriela, *Między tradycją a zabawą. O sztuce i krytyce artystycznej w postmodernizmie*, „Obieg”, 15.05.2006, <http://www.obieg.pl/rozmowy/5704> (dostęp: 06.07.2016).

Jameson Frederic, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 190–213.

Kempna-Pieniążek Magdalena, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Katowice 2015.

Kempna-Pieniążek Magdalena, „Neo-noir” jako kino ekscesu, w: *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel, M. Dąbrowska, J. Nadolna i M. Ski-
bińska, Warszawa 2013, s. 415–426.

Liotard Jean-François, *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*, tłum. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 62–80.

Madejska Marta, *Od towarzysza zbrodni do zbrodniarza. Papieros w filmie „noir”*, w: *Zbrodnia, występki, wykroczenie. Mikrokosmos kryminału*, red. A. Staroń i Ł. Szkopiński, Łódź 2012, s. 121–129.

Mulvey Laura, *Podziemia i nieświadome. Edyp i „Blue Velvet”*, tłum. J. Majmurek, w: *tejtże, Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc i L. Thompson, Warszawa 2010, s. 219–241.

Naremore James, *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, Berkeley 1998.

Płazewski Jerzy, „Nowa Przygoda” – i co dalej?, „Kino” 1986, nr 5, s. 33–39.

Schrader Paul, *Uwagi o filmie noir*, tłum. K. Bobowski, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 69–81.

Schwartz Ronald, *Neo-noir. The New Film Noir Style from “Psycho” to “Collateral”*, Lanham–Toronto–Oxford 2005.

Spicer Andrew, *Film Noir*, Harlow 2002.

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

Syska Rafał, *Thriller jako gatunek*, w: *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 79–114.

Szyłak Jerzy, „Crash”, „Dym” i wymyślanie spisków, w: tegoż, *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*, Kraków 2001, s. 7–31.

Szyłak Jerzy, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, w: *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, Gdańsk 2011, s. 5–19.

Turim Maureen, *Modernizm i postmodernizm w kinie*, „Film na Świecie” 2000, nr 401, s. 45–56.

Tuziak Andrzej, *Łowca androidów. Słowa i obrazy*, Katowice 2014.

Żyto Kamila, *Klasyczny film noir, kino modernistyczne, modernité – czyli tam i z powrotem*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2014, nr 10 (2), s. 38–54.

Żyto Kamila, *Od kina noir do neo-noir – bezdroża i ślepe zaułki*, w: *Film i media – przeszłość i przyszłość. Kontynuacje*, red. A. Gwóźdź i M. Kempna-Pieniążek, Warszawa 2014, s. 78–85.



Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian przedstawia tom *80s Again!* Monografia zbiera artykuły naukowe opisujące wybrane zjawiska w kulturze i społeczeństwie lat 80. XX wieku, a szczególnie ich niezwykle przenikanie się: polityki z komiksem, kina z techniką i muzyką, prawdy z fikcją, kultury popularnej i awangardy. Publikacja inauguruje serię wydawniczą „Z Wehikulem”, w ramach której będą ukazywać się książki poświęcone kolejnym dekadom XX wieku.

O walorach naukowych i dydaktycznych tomu „80s Again!” świadczy wysoki poziom artykułów, które podejmują tematy ze wszech miar interesujące. Zaproszeni kompetentni badacze ciekawie analizują problemy dotyczące bogatego świata kultury lat 80. XX wieku. Monografia z pewnością spotka się z żywym odzewem, ponieważ podjęty w niej temat jest nowatorski i niepospolity.

prof. PAWEŁ TAŃSKI

patroni honorowi



Institut Literatury Polskiej
Wydział Polonistyki UW

