

Magdalena Kempna-Pieniążek

Neo-noir

Ciemne zwierciadło czasów kryzysu



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2015

Neo-noir
Ciemne zwierciadło czasów kryzysu



Zosi i Przemkowi

[Kup książkę](#)



NR 3288

Magdalena Kempna-Pieniążek

Neo-noir

Ciemne zwierciadło czasów kryzysu

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2015

[Kup książkę](#)

Redaktor serii: Studia o Kulturze
DOBROŚŁAWA WĘŻOWICZ-ZIÓŁKOWSKA

Recenzent
IWONA SOWIŃSKA

Spis treści

Wstęp | 7

Rozdział pierwszy. Czerni bardziej czarna. Definicje i periodyzacje | 17

Odcienie czerni: definiowanie filmu *noir* | 20

Zmienność stylów *noir*: periodyzacja zamiast definicji | 30

Neo-*noir* jako transkulturowa estetyka | 38

Rozdział drugi. Neo-*noir* i kryzys tożsamości | 51

Puzzle nie do ułożenia | 53

Tożsamość anorektyczna | 58

Tożsamość Innego | 65

Rozdział trzeci. Neo-*noir* i kryzys płci | 73

Poza cenzurą | 75

Więcej niż kobieta fatalna | 79

Mniej niż *loser* | 85

Homme fatal – poza kryzys? | 94

Rozdział czwarty. Neo-*noir* i kryzys ideologiczno-poznawczy | 101

Sen zmieniony w koszmar | 103

Umysł w stanie wojny | 107

Wojna i miasto: noirowe metafory kryzysu | 115

Rozdział piąty. Neo-*noir* i kryzys człowieczeństwa | 121

Żli i fascynujący | 124

Ludzkość u progu apokalipsy | 131

Nikt nie rodzi się człowiekiem? | 136

Rozdział szósty. Neo-*noir* i kryzys(y) kina | 147

Inne retro? | 150

Kryzys filmowego autorstwa | 162

Kryzys gatunków | 170

Rozdział siódmy. Neo-noirowe dotknięcia | 175

Konstrukcje | 177

Dekonstrukcje? | 182

Ornamenty | 186

(Szczęśliwe) zakończenie albo kryzys neo-noiru | 195

Filmografia		203
Bibliografia		213
Indeks osobowy		219
Summary		227
Zusammenfassung		229

Wstęp

Kup książkę

Przez cały wieczór wiał wiatr z pustyni.
Jeden z tych suchych, ciepłych wiatrów,
które przeciskają się przez przełęcze górskie,
schodzą w dół, mierzwią przechodniom włosy,
wywołują rozstrój nerwowy i swędzenie skóry.
W taki wieczór każda pijatyka kończy się burdą.
Łagodne, drobne żony sprawdzają palcem ostrość kuchennych noży,
przyglądając się szyjom mężów.
Wszystko może się zdarzyć.
RAYMOND CHANDLER*

Jedna z tych widnych, chłodnych nocy,
które spadają w samym środku lata niczym dar niebios.
Włoski na ramionach drżą od napięcia elektrycznego, zapowiadając burzę.
Wiatr zrywa się w silnych podmuchach, łomocze okiennicami,
zmusza sprzedawców hot dogów do walki z parasolami przy wózkach,
łamie zeschnięte gałęzie drzew i rozrzuca je niczym stare kości.
To nie jest noc, podczas której należy przebywać w mieście.
FRANK MILLER**

* R. CHANDLER: *Gorący wiatr*. W: IDEM: *Kłopoty to moja specjalność*. Przeł. M. RÓŃKIER. Toruń 2009, s. 165.

** F. MILLER: *Sin City: do piekła i z powrotem. Love story z Miasta Grzechu*. Przeł. T. KRECZMAR. Warszawa 2012, s. 10.

Zrealizowany w 1991 roku wideoklip do utworu *Love's a Loaded Gun* Alice'a Coopera wiele łączy z o dwa lata późniejszym teledyskiem do słynnego *Who Is It?* Michaela Jacksona. W obu pojawiają się podobne motywy: tajemnicza, atrakcyjna kobieta zdobywająca przewagę nad mężczyznami, zafascynowany nią bohater-*loser*, śledztwo prowadzone pod osłoną nocy w metropolii, która nigdy nie zasypia. Autorzy obu klipów świadomie nawiązują do poetyki filmów *noir*, ukazując świat spowity mrokiem, w którym czają się liczne niebezpieczeństwa. Przyglądając się uważniej obu teledyskom, można jednak dostrzec istotne różnice, które zdecydowanie dominują nad licznymi przecież podobieństwami.

Po pierwsze, realizacyjna wystawność *Who Is It?* zasadniczo kontrastuje z kameralnym klimatem *Love's a Loaded Gun*. Nie jest to jedynie efekt odmiennych finansowych możliwości realizatorów obu klipów (na początku lat dziewięćdziesiątych Alice Cooper był już raczej zaliczany do grona klasyków rocka niż do jego największych gwiazd, podczas gdy Jackson – „król popu” – promował jeden ze swoich najgłośniejszych albumów, *Dangerous*), lecz także odrębnych strategii nadawczych. Po drugie, chociaż obie historie dotyczą męskiej obsesji na punkcie pięknej i potencjalnie niebezpiecznej, zdradliwej kobiety, w każdym z przypadków wątek ten jest inaczej artykułowany. Bohaterka *Love's a Loaded Gun* pod pewnymi względami przypomina klasyczną *femme fatale*: jest atrakcyjna i zmysłowa, wykorzystując te atuty do realizacji własnych ukrytych celów. W *Who Is It?* mamy z kolei do czynienia z ekskluzywną *call-girl*, kobietą o wielu twarzach, w ciągu jednej nocy wielokrotnie zmieniającą swoją tożsamość, imię, a nawet wygląd po to, by sprostać najrozmaitszym fantazjom swoich bogatych klientów. Doskonale świadoma własnej mocy jako męskiego fantazmatu, jest ona jednak również kobietą w owym fantazmacie uwięzioną. Niemal nieustannie towarzyszy jej sztab specjalistów od wizerunku, najprawdopodobniej zapewnianających jej także klientów; to oni odpowiadają za natychmiastowe tłumienie wszystkich odruchów buntu bohaterki: podjęta przez kobietę w finale próba ucieczki okazuje się bezskuteczna.

Po trzecie, w *Who Is It?* to właśnie ulotna tożsamość kobiecej postaci wydaje się kluczem do rozwiązania zagadki – to ona stanowi obiekt śledztwa zleconego przez jednego z zamożnych klientów (Michael Jackson), a może stałego partnera dziewczyny, czarnoskóremu detektywowi-asystentowi¹. W *Love's a Loaded Gun* akcenty zostały inaczej rozmieszczone: w centrum znajduje się tu postać kochanka-detektywa (Alice Cooper) na

¹ Relacje osobowe przedstawione w wideoklipie nie są jednoznaczne, stanowią konstrukcyjny element istotnej dla opowiadanej historii aury tajemnicy i niedopowiedzeń.

własną rękę tropiącego zdradliwą wybrankę; to jego tożsamość stanowi *clou* opowiadanej historii i jego perspektywę uznać należy za dominującą. Wreszcie, mimo iż w obu teledyskach kobiecość jest prezentowana jako spektakl, stopień świadomości jej fantazmatycznej mocy wydaje się znacznie wyższy w przypadku *Who Is It?*, a zmiany, jakim podlega tożsamość jego bohaterki, stają się w gruncie rzeczy autotematycznym tropem – twórca wideoklipu, David Fincher, odsłania w nim mechanizm konstruowania pewnej formuły kina, żywiącej się w równym stopniu fantazmatami co lękami i frustracjami. W tym kontekście nie wydaje się przypadkiem, iż teledysk powstał na krótko przed zrealizowaniem przez reżysera filmu *Siedem* (*Se7en*, 1995), który do dziś uznawany jest za jeden z reprezentatywnych przykładów kina *neo-noir*.

Przywołane wideoklipy, choć z perspektywy zagadnień poruszanych w tej książce mogą się wydać marginalnymi przykładami, wyznaczającą subtelną granicę między funkcjonującymi we współczesnej kulturze audiowizualnej wariantami nowego filmu czarnego. *Love's a Loaded Gun*, zrealizowany przez Ralpha Zimana², to klip utrzymany w klimacie modernistycznego *neo-noiru* – kameralny, wyzyskujący raczej niż dekonstruujący poetykę klasycznego filmu czarnego, zogniskowany na problemach męskiej postaci. Tymczasem *Who Is It?*, rozpowszechniany w roku, w którym na ekranach kin wciąż święcił triumfy *Nagi instynkt* Paula Verhoevena (*Basic Instinct*, 1992), jest już przykładem postmodernistycznego nowego filmu czarnego – wystawnego, w jeszcze większym niż dotąd stopniu nasyczonego eksplicytną erotyką, wikłającego widza w grę iluzji i trudnych do wyjaśnienia zagadek, eksponującego zmodyfikowany wizerunek kobiety fatalnej, zanurzonego w dyskursach związanych z kryzysem tożsamości³, podmiotowości, męskości i kobiecości. Chociaż większość badaczy uważa, że przejście od jednej do drugiej formuły nowego filmu czarnego dokonało się jeszcze w latach osiemdziesiątych, za sprawą dzieł takich jak *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* Boba Rafelsona (*The Postman Always Rings Twice*, 1981), *Żar ciała* Lawrence'a Kasdana (*Body Heat*, 1981) oraz *Łowca androidów* Ridleya Scotta (*Blade Runner*, 1982), wiele zdaje się świadczyć o tym, że przez pewien czas obie formuły współwystępowały, sporadycznie zaś współwystępują do dziś.

2 W odróżnieniu od reżysera *Who Is It?*, twórca ten znany jest przede wszystkim jako autor wideoklipów, między innymi do utworów Ozzy'ego Osbourne'a, Vanessy Williams czy zespołu Faith No More.

3 Na marginesie warto zauważyć, iż badacze często uznają problem tożsamości za kluczowy dla popkulturowego fenomenu Michaela Jacksona: „Mówienie o nim zawsze nastroczało trudności, ponieważ paradoksalna tożsamość wokalisty wchodziła w relację z nietożsamością. [...] Problem z Jacksonem to problem z jego tożsamością, niemal od początku kariery ulegającą procesowi zacierania: piosenkarz nie był ani czarny, ani biały; ani dorosłym, ani dzieckiem; ani mężczyzną, ani kobietą; ani cyborgiem, ani człowiekiem; w końcu zaś: ani żywy, ani umarły”. M. MARCELA: *Black or white? Dead or alive? Wokół żałoby po śmierci Michaela Jacksona*. „Opcje” 2009, nr 4, s. 59.

W niniejszej książce interesować mnie będzie przede wszystkim post-modernistyczny wariant neo-noiru. Ponieważ jednak fenomen nowego filmu czarnego jest niezwykle złożony i uwikłany w szereg rozmaitych kontekstów, niejednokrotnie będę się odwoływać do jego poprzedników: klasycznego filmu *noir* oraz modernistycznego *neo-noir*. Wideo klip do utworu *Who Is It?* ogniskuje w sobie wiele tematów, które będą powracać w moich refleksjach. Kwestie wielorako rozumianego kryzysu, zmiennej tożsamości, uwikłania w fantazmaty, przeobrażeń, jakim podlegają męskie i żeńskie role społeczne, są oczywiście mocno ukontekstwowione – wynikają z tendencji dominujących w dzisiejszej kulturze, omawianych przez socjologów, filozofów i politologów. Owe konteksty będą istotne dla niniejszych rozważań, na pierwszy plan wysuwać będzie się jednak inna perspektywa, którą – w pewnym uproszczeniu – można określić jako estetyczną.

Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu to książka opierająca się na trzech głównych tezach. Pierwsza z nich dotyczy tego, że aktualnie *neo-noir* można definiować jako transkulturowy nurt estetyczny (zamiast tego określenia w dalszej części książki będę często stosować odnoszący się do niego skrót, pisząc o neo-noirze jako o estetyce), którego wpływy znacznie wykraczają zarówno poza sam film jako medium, jak i poza krąg zachodniej kultury. Argumenty na rzecz takiego stanowiska, wzbogacone o przywołanie najważniejszych definicji filmu *noir* i *neo-noir*, prezentuję przede wszystkim w pierwszym rozdziale książki, odwołując się zarówno do przykładów zaczerpniętych z kinematografii innych niż amerykańska oraz europejska, jak i do intermedialnego potencjału, czyniącego z neo-noiru fenomen przejawiający się w literaturze, komiksach, videoklipach, serialach telewizyjnych czy grach wideo. Tezę dotyczącą transkulturowego i intermedialnego charakteru neo-noiru uzupełniam przy tym od razu o kolejną: *noir* i *neo-noir* to pojęcia znajdujące się w nieustannym ruchu i to nie tylko jako pewne dyskursywne kategorie, raz po raz poddawane nowym odczytaniom, lecz jako ogólnokulturowe fenomeny, zmieniające się w czasie, ewoluujące, a w konsekwencji wymykające się trwałym klasyfikacjom. Trzecia, a zarazem główna teza tej książki brzmi: *neo-noir* jest estetyką czasów kryzysu. Rozwijając ją będę w pozostałych rozdziałach, powołując się na wybrane przykłady, przede wszystkim filmowe.

W odpowiedzi na hasło „kryzys” wyszukiwarka Google podaje listę ok. 5 670 000 wyników; reakcja na angielskie słowo *crisis* jest jeszcze bardziej obezwładniająca: 290 000 000 wyników⁴. Nawet katalog Biblioteki Śląskiej⁵, pytany o publikacje zawierające w tytule słowo „kryzys”, wyświetla zawrotną liczbę 382 pozycji, z których większość dotyczy świata współczesnego, a zaledwie niewielki odsetek kwestii historycznych. Wyszukiwarka najpopularniejszej bazy filmowej na świecie, IMDb, wskazuje

4 Dane z dn. 10.08.2013 r.

5 Dane z dn. 10.08.2013 r.

aż 2078 filmów powiązanych z kategorią *neo-noir*⁶. Dane te, oczywiście, same w sobie mogą nie mieć istotniejszego znaczenia. Określenie „kryzys” stało się jednak w ostatnich latach słowem kluczem wielu dyskursów. Być może jednak nie jest przypadkiem, że ekspansja nowego kina czarnego przypadła na czasy, w których – w odczuciu wielu osób, nie tylko ekspertów – panoszą się wszelkiego rodzaju kryzysy?

Na przełomie XX i XXI wieku *neo-noir* stał się wyrazicielem wielu problemów, środkiem do mówienia między innymi o kryzysach: epistemo-logicznym, duchowym, tożsamościowym, narodowościowym, wreszcie o kryzysie sztuki i kina, łącznie z towarzyszącymi mu kategoriami, takimi jak filmowe autorstwo czy gatunki. Twórcy nowego kina czarnego diagnozują te problemy w sposób nie zawsze otwarty czy nawet świadomy. Ich konstatacje mogą się także różnić w zależności od przyjętego medium czy szerokości geograficznej, wyznaczającej miejsce, w którym realizują swoje filmy. Bez względu jednak na to, czy chodzić będzie o południowo-koreańskie kino z pierwszoplanowym motywem zemsty, czy o (pozornie?) eskapistyczne blockbustery Christophera Nolana, słowo „kryzys” okaże się kluczowe dla zrozumienia światów przedstawionych w tych dziełach, a czasem nawet dla kontekstów ich powstania.

❖ ❖ ❖



Fot. 1.
U źródeł nowego filmu
czarnego: kadr z filmu
Łowca androidów
Ridleya Scotta

W niniejszej książce będę się posługiwać kilkoma terminami, których definicje wcale nie są proste do skonstruowania. Pierwszy z nich – i zarazem bardzo wieloznaczny – to pojęcie nurtu estetycznego czy estetyki.

⁶ Dane z dn. 10.08.2013 r.



Kategorii tych używam w niniejszej książce w takim rozumieniu – *toutes proportions gardées* – w jakim mówi się na przykład o sentymentalizmie czy rokoko jako nurtach kultury XVIII wieku. Mam tu zatem na myśli nie tylko zbiór pewnych tekstów kultury, realizujących z góry określone zasady, ale i pewien rodzaj światoodczucia⁷ manifestujący się w tych tekstach, w charakterystycznych dla nich ideach oraz cechach formalnych.

W odniesieniu do klasycznego filmu *noir* w polskim filmoznawstwie utarły się rodzime odpowiedniki: kino czarne lub film czarny. *Neo-noir* trudno jest jednak uznać za zjawisko *stricto* filmowe. W związku z tym będę się posługiwać określeniem „nowy film czarny” (wymienne z „kino *neo-noir*” lub „film *neo-noir*”) w odniesieniu do tych formuł *neo-noir*, które funkcjonują w kinematografii. Określenie *neo-noir* traktuję jako termin szerszy, odnoszący się do jednego z dominujących we współczesnej popkulturze nurtów estetycznych. Szczególnym problemem, z jakim musi się zmierzyć użytkownik języka polskiego, jest zastosowanie określeń *noir* i *neo-noir* w ich wariantach przymiotnikowych. W pierwszym rozdziale przywołuję refleksję Ricka Altmana dotyczącą ewolucji przymiotników używanych jako określenia (około)gatunkowe (na przykład western) w rzeczowniki. Badacz słusznie twierdzi – jak sądzę – że podobną drogę przeszło sformułowanie *noir*⁸. W języku polskim sytuacja ta rodzi komplikację w momencie, gdy pojawia się potrzeba powrotu do przymiot-

Fot. 2.

Gra z neo-noirowymi konwencjami: Jelena Andrieja Zwiagincewa

7 Za zwrócenie mojej uwagi na możliwość wykorzystania kategorii światoodczucia pragnę szczególnie podziękować Recenzentce, dr hab. Iwonie Sowińskiej.

8 Zob. R. ALTMAN: *Gatunki filmowe*. Przeł. M. ZAWADZKA. Warszawa 2012, s. 153–155.

nikowego rozumienia kategorii *noir* i *neo-noir*. Pisząc niniejszą książkę, zdecydowałam się na odmienianie rzeczowników *noir* i *neo-noir* zgodnie z obowiązującymi w polszczyźnie normami (tj. „noiru”, „o noirze”, „z neo-noirem”) oraz na stosowanie przymiotnikowych określeń „noirowy” czy „neo-noirowy” na tej samej zasadzie, na jakiej obecnie korzystamy ze sformułowań typu „westernowy”. Mam nadzieję, że rozwiązanie to – nawet jeśli jest ono dość ryzykowne z językowego punktu widzenia – zostanie uznane za funkcjonalne.

Chociaż polska literatura dotycząca neo-noiru jest jeszcze stosunkowo skromna i ma charakter przyczynkarski, badacz, który próbuje przedrzeć się przez stosy anglojęzycznych opracowań tematu, naraża się na frustrację i zniecierpliwienie. Warto zatem zaznaczyć, że książki i artykuły, na które będę się tutaj powoływać, zostały wyselekcjonowane ze znacznie obszerniejszej literatury. Nie tylko jednak olbrzymia liczba opracowań może prowadzić do dezorientacji, lecz także dobór materiału audiowizualnego. Chociaż będę się powoływać przede wszystkim na przykłady filmowe, znajdą się tutaj również sporadyczne odwołania do powieści, komiksów, wideoklipów, seriali telewizyjnych oraz gier wideo. Będzie to oczywiście wybór w dużej mierze arbitralny. Nie wszystkie z przywołanych dzieł zostaną też szerzej omówione.

Już w odniesieniu do filmu *noir* nie bez ironii pytał Marc Vernet: „kto widział i przestudiował wszystkie filmy wymienione przez Silvera i Ward, Fosterę Hirscha albo Roberta Ottosona?”⁹. Todd Erickson, nie sięgając nawet do wspomnianych wcześniej zasobów IMDb, mówi o około 300 inspirowanych poetyką *noir* filmach dystrybuowanych w kinach po 1971 roku oraz o ponad 400 kolejnych, zrealizowanych bezpośrednio na potrzeby telewizji czy rynku wideo¹⁰. Ronald Schwartz tymczasem konstruuje ponaddwudziestostronicową, zadrukowaną drobną czcionką listę nowych filmów czarnych¹¹. W zetknięciu z tak olbrzymią ilością materiału badacze przyjmują rozmaite strategie, wśród których dwie wydają się skrajnie przeciwstawne: konstruowanie leksykonów (jak w przypadku wspomnianych przez Verneta Alaina Silvera i Elizabeth Ward) oraz dokonywanie radykalnej selekcji w oparciu o skonstruowane wcześniej listy cech „prawdziwego filmu *noir*” (taką optykę przyjmuje między innymi Todd Erickson). W każdym z wypadków mamy do czynienia z jednostkowymi wyborami, które wyraźnie wskazują na fakt, iż współczesne wariacje *noiru* stanowią w istocie olbrzymi obszar badawczy, rozlewając się po współczesnej kulturze audiowizualnej w sposób niemal niekontrolowany.

9 M. VERNET: *Film Noir on the Edge of Doom*. Trans. J. SWENSON. In: *Shades of Noir*. Ed. J. COPJEC. London–New York 1993, s. 2.

10 Zob. T. ERICKSON: *Kill Me Again: Movement Becomes Genre*. In: *Film Noir Reader*. Eds. A. SILVER, J. URSINI. New York 1996, s. 323.

11 Zob. R. SCHWARTZ: *Neo-noir. The New Film Noir Style from „Psycho” to „Collateral”*. Lanham–Toronto–Oxford 2005, s. 109–135.

W niniejszej książce będę dążyć do unikania tych skrajności. Konstruowanie leksykonów w wypadku zjawisk tak trudno definiowalnych jak nowy film czarny wydaje się zadaniem w zasadzie bezowocnym, z kolei ustalanie listy cech, jakie musi spełnić dane dzieło, by zostać nazwane neo-noirowym, niepotrzebnie ogranicza perspektywę, redukując do ścisłego centrum obszar zagadnień, które w omawianym tu zjawisku często ujawniają się z pełną siłą na jego peryferiach. Niemniej jednak, zbierając materiał do tej książki, jakieś selekcji musiałam dokonać. Chociaż zatem w niniejszej książce pojawiać się będą odwołania do filmów negatunkowych (na przykład do *Wkraczając w pustkę/Enter the Void* Gaspara Noé, 2009), niezależnych autorów (takich jak Atom Egoyan) czy zjawisk opatrywanych na ogół etykietą realizacji niszowych (machinima *The Trashmaster*, reż. Mathieu Weschler, 2010), to koncentrować się będę głównie na tekstach kultury głównego nurtu, tak zwanego mainstreamu, który rozumiem za Frédériciem Martelem jako synonim określeń „dominujący” lub „dla szerszego ogółu”, pojęcie używane „na ogół do określenia mediów, programu telewizyjnego czy produktu kulturalnego mających trafić do szerokiej publiczności”¹².

Jestem przekonana, że *neo-noir* przenika obecnie całą kulturę, także w tych jej aspektach, które nie są związane z tak zwanym widzem masowym. Przykładowo dostarcza chociażby Andriej Zwiagincew, reżyser filmu *Jelena* (2011), w którym odnaleźć można grę z jednym z podstawowych mitów noiru: wzorcem kobiety fatalnej. Wszak – podobnie jak w wielu realizacjach noiru i neo-noiru – mamy tu do czynienia z przeciwstawieniem dwóch postaci kobiecych. Na jednym biegunie znajduje się tytułowa bohaterka – usługująca żona zamożnego człowieka, Władimira, niezbyt atrakcyjna, troskliwa kura domowa, realizująca, jak można przypuszczać, model kobiety odkupicielki, o którym szerzej piszę w trzecim rozdziale. Jej przeciwieństwem w fabule wydaje się córka Władimira, Katia – młoda, piękna, zepsuta, przywiązana do splendoru i dobrej zabawy, mająca wszelkie zadatki ku temu, by stać się *femme fatale*. W toku akcji zarysowane między postaciami relacje ulegają jednak zupełnemu odwróceniu: kobietą (na swój sposób) fatalną okazuje się Jelena, która zabija Władimira, by przejąć po nim spadek; Katia tymczasem pozostaje niewinna, a jej miłość do ojca jawi się jako szczerza. Tego typu gier z neo-noirowymi konwencjami można, rzecz jasna, odnaleźć we współczesnej kulturze bez liku. Na niektóre z nich próbuję zwrócić uwagę w ostatnim rozdziale tej książki. Nie zmienia to jednak faktu, że całe obszary zagadnień musiałam pozostawić na marginesie niniejszych rozważań. W pewnej mierze przyświecało mi w tym aspekcie założenie, że chociaż *noir* przejawiać się może zarówno w kinie (literaturze, komiksie) gatunkowym, jak i negatunkowym, to swoją tożsamość zawdzięcza jednak temu pierwszemu. Nie będąc (jak pró-

12 Zob. F. MARTEL: *Mainstream*. Przeł. K. SIKORSKA. Warszawa 2011, s. 20.

buję dowieść w pierwszym rozdziale) gatunkami, *noir* i *neo-noir* najpełniej realizują się w powiązaniu z rozmaitymi gatunkowymi konwencjami (na przykład z kryminałem, filmem sensacyjnym, horrorem, science fiction...), także tymi o charakterze hybrydowym, takimi jak thriller.

To, co z badawczej perspektywy może się okazać frustrujące, w odniesieniu do głównych tez niniejszej książki stanowi jednak zaletę. Fakt, iż obecnie w zasadzie nie da się opisać neo-noiru w całej rozciągłości jego fenomenu, stanowi przecież jeden z argumentów na rzecz intuicji nakazującej rozpatrywanie owego zjawiska raczej w kategoriach estetyki niż filmowego prądu, konwencji, a zwłaszcza gatunku. Przywoływane tutaj przykłady będą więc właśnie tylko przykładami – symptomatycznymi reprezentacjami pewnej niezwykle ekspansywnej estetyki. Chociaż część z nich zostałaby uznana przez większość badaczy za swoiste centrum kanonu neo-noiru, o przynależności innych można byłoby z pewnością długo dyskutować.

❖ ❖ ❖

Dziękuję mojemu mężowi, Przemysławowi Pieniążkowi, nie tylko za wsparcie okazywane mi na każdym z etapów powstawania tej książki, ale i za wiele cennych wskazówek i sugestii związanych z funkcjonowaniem estetyki *neo-noir* we współczesnych komiksach oraz powieściach graficznych. Dziękuję również Recenzentce, dr hab. Iwonie Sowińskiej za wszystkie uwagi i refleksje, które – jak wierzę – bardzo przyczyniły się do ulepszenia tej publikacji.

Indeks osobowy

A

Abrams Jeffrey Jacob 188, 189, 211
Abrams Jerold J. 32, 53, 111, 123, 213
Aldrich Robert 30, 210
Alexander Lexi 192, 208
Allen Woody 163, 164, 206
Almodóvar Pedro 164, 209, 211
Altman Rick 13, 20, 23, 29, 171, 172, 174, 213
Altman Robert 35, 204
Amenábar Alejandro 156, 207
Anderson Brad 53, 60, 62, 63
Anderson Gillian 211
Anderson Paul W.S. 123, 207
Andrysek Adam 103, 104, 213
Andrzejewski Łukasz 78, 83, 213
Antonioni Michelangelo 108, 208
Aronofsky Darren 32, 208
Astor Mary 22
Attias Daniel 206
Azzarello Brian 45, 46, 98, 213

B

Bacon Kevin 114, 180
Baird Stuart 173, 206
Bale Christian 63, 92
Barad Judith 141, 213
Bareja Stanisław 183, 206
Barthes Roland 162, 163
Basinger Kim 152
Bauman Zygmunt 112, 213
Bellisario Donald Paul 203
Belmondo Jean-Paul 40
Benedict Richard 210
Bennett Tony 89, 213
Bense Max 116
Beresford Bruce 95, 208
Bermejo Lee 46, 98, 213
Besson Luc 125, 206
Bielik-Robson Agata 64, 213

Bigelow Kathryn 36, 70, 71, 203
Black Shane 191, 205
Bobowski Kordian 24, 216
Bobowski Sławomir 38, 213
Bogacz Łukasz 185, 196, 213
Bogart Humphrey 22, 35, 40
Bolz Norbert 116
Boorman John 31, 34, 173, 211
Borden Lizzie 70, 211
Borde Raymond 23, 24, 213
Bould Mark 19, 20, 28, 60, 62, 75, 152, 213–215, 217, 218
Boyle Danny 173, 208
Branagh Kenneth 172, 210
Bridges Jeff 94, 95
Bronson Charles 35
Burton Tim 46, 194, 203, 208
Butler Jeremy G. 34, 159, 213

C

Caillouis Roger 111, 213
Cain James M. 23
Cameron James 123, 133, 142, 173, 188, 203, 207, 210
Campanella Juan José 65, 209
Campbell Martin 89, 203
Campion Jane 70, 83, 97, 99, 210
Carnahan Joe 203
Carpenter John 173, 210
Caton-Jones Michael 156, 207
Chandler Raymond 8, 23, 213
Chartier Jean-Pierre 23
Chaumeton Étienne 23, 24, 213
Chechik Jeremiah S. 78, 204
Chmielecki Konrad 187, 213
Chytilová Věra 163
Cicccone Madonna Louise Veronica zob. Madonna
Coen Ethan 115, 119, 164, 204, 208
Coen Joel 115, 119, 164, 204, 208

Collete-Serra Jaume 54, 55, 210
 Conard Mark T. 18, 19, 21, 31, 53, 111,
 119, 123, 159, 167, 213, 214, 216, 217
 Conran Kerry 186, 209
 Cooper Alice 9, 103, 206
 Copjec Joan 14, 18, 176, 217
 Coppola Francis Ford 35, 108, 209
 Corrigan Timothy 163, 213
 Cosmatos George P. 86, 209
 Costa-Gavras 95, 211
 Cox Paul 162, 214
 Craig Daniel 89
 Cronenberg David 52, 60, 61, 138, 177,
 204, 208, 215
 Cross Neil 74
 Crowe Cameron 156, 211
 Crowe Russell 152
 Cubbins Bartholomew zob. Leto Jared
 Cuesta Michael 204
 Cumberbatch Benedict 128
 Curtis Jamie Lee 70

Ć

Ćwikiel Agnieszka zob. Nieracka(-Ćwi-
 kiel) Agnieszka

D

Dahl John 97, 207
 Damico James 26, 213
 Dancy Hugh 108, 109
 Däniken Erich von 142, 143
 Davis Garth 70
 Davis Tamra 70, 205, 210
 Dearden James 95, 208
 Deleuze Gilles 53
 Del Toro Guillermo 190, 191, 203, 205
 Demme Johnatan 126, 127, 172, 173,
 204, 207
 De Niro Robert 35, 165
 De Palma Brian 77, 124, 150–152, 164,
 204, 205, 207
 Derrickson Scott 193, 205
 De Sica Vittorio 118, 211
 DiCaprio Leonardo 99

Dick Philip K. 55
 Diggins John Patrick 105, 214
 Dobbs Michael 129
 Dostojewski Fiodor 63
 Douglas Michael 80, 166
 Doyle Arthur Conan 128
 Dumont Bruno 132
 Durnat Raymond 24, 214
 Durys Elżbieta 85, 88, 104, 109, 130,
 214
 Dutton Kenneth Raymond 86
 Dylan Bob 122, 134

E

Eastwood Clint 35, 207
 Eckhart Aaron 152
 Egoyan Atom 15, 177–181, 204–206,
 208, 214, 215
 Eisenhower Dwight 25
 Eisner Will 193
 Elba Idris 113
 Ellroy James 150
 Erickson Todd 14, 21, 26, 31, 214

F

Fargo James 35, 209
 Fassbender Michael 143
 Fassbinder Rainer Werner 163
 Favreau Jon 188, 191, 205, 206
 Feasey Rebecca 75, 214
 Fiennes Ralph 60
 Filipczuk Michał 105, 214
 Fincher David 10, 32, 53, 60, 123, 129,
 164–170, 173, 199, 204, 205, 207–211,
 215
 Fiorentino Linda 96
 Firth Colin 180
 Fleder Gary 173, 206
 Flusser Villém 116
 Fonda Jane 80
 Fonvielle Lloyd 194, 205
 Forbes Daniel A. 124, 130, 214
 Forman Miłoś 163
 Forster Marc 89, 116, 208, 211

Foucault Michel 162, 163
 Frankenheimer John 35, 203, 205
 Franklin Carl 36, 68, 69, 94, 203, 205, 211
 Frank Nino 23
 Freeman Martin 128
 Friedkin William 35, 95–97, 164, 205
 Frye Northrop 26
 Fukuyama Francis 136, 214

G

Gadacz Tadeusz 131, 217
 Garnett Tay 156, 206
 Gavras Konstandinos zob. Costa-Gavras
 Gibbons Dave 149
 Gibson John Willis 86
 Gledhill Christine 81, 214
 Glitre Kathrina 20, 28, 60, 75, 152, 213–215, 217, 218
 Godard Jean-Luc 33, 39, 40, 204
 Goldstein Allan G. 35, 211
 Gordon-Levitt Joseph 161
 Gordon Suzy 83, 84, 97, 214
 Gosling Ryan 90
 Goyer David S. 191, 203
 Grabiak Marita 203
 Granik Debra 84, 85, 115, 204
 Grant Barry Keith 163, 213
 Greene Graham 117
 Gruenpeter Natalia 84, 214
 Gruszczyński Marcin 131, 217
 Guattari Félix 53
 Gumbrecht Hans Ulrich 116
 Gwóźdź Andrzej 48, 87, 116, 139, 186, 213, 214, 216

H

Hackford Taylor 126, 203
 Hackman Gene 35
 Hadamik Zofia 75, 79, 214
 Haltof Marek 162–164, 214
 Hammett Dashiell 22, 23
 Hanson Curtis 150, 152, 210
 Hardy Tom 161

Harring Laura 55
 Harris Damian 95, 207
 Harris Thomas 47, 108, 109, 115, 126, 167
 Hauer Rutger 140
 Hays Will 76, 77, 125, 154, 155
 Hayworth Rita 82, 151
 Heit Jamey 124, 131, 214
 Helfer Tricia 144
 Helman Alicja 28, 66, 77, 103, 214, 216
 Hensleigh Jonathan 192, 208
 Herzog Werner 163, 213
 Hirsch Foster 14, 29–31, 67–80, 119, 156, 157, 172, 173, 214
 Hitchcock Alfred 31, 77, 208, 218
 Hodges Mike 58, 161, 164, 206, 207
 Holland Agnieszka 208
 Holt Jason 167, 169, 214
 Hood Gavin 190, 211
 Hopkins Anthony 126, 127
 Hopkins Stephen 193, 208
 Hopper Dennis 33, 209
 Huston John 22, 23, 78, 203, 209

I

Iñárritu Alejandro González 203

J

Jackson Michael 9, 10, 211, 215
 Jagielski Sebastian 88, 214
 Jameson Fredric 116
 Jane Thomas 158, 159, 207, 216
 Janion Maria 183, 214
 Jankowicz Grzegorz 77, 218
 Janus Ola 181, 214
 Jeunet Jean-Pierre 123, 207
 Jezierski Piotr 131–134, 136, 139, 214
 Johansson Scarlett 152
 Johnson Don 208
 Johnson-Lewis Erika 144, 215
 Johnson Mark Steven 191, 192, 204, 205
 Johnston Joe 191, 205
 Jordan Neil 117, 206

K

Kafka Franz 62
Kamiński Piotr 24, 216
Kamrowska Agnieszka 66, 165, 167, 169,
170, 215, 216
Kaplan Ann E. 75, 79, 214, 215, 217
Kasdan Lawrence 10, 31, 37, 211
Kashyap Anurag 43, 44, 207
Kawajiri Yoshiaki 203
Keesey Douglas 21–23, 30, 76, 77, 80,
156, 164, 215
Kelly Richard 199, 204
Kempna-Pieniążek Magdalena 127, 215
Ketai Ben 192, 203
Kieślowski Krzysztof 77, 218
King Stephen 43
Kinnaman Joel 137
Kirk Brian 206
Kitano Takeshi 44, 45, 164, 203
Klejsa Konrad 33, 215
Kletowski Piotr 65, 215
Klimek Kaja 156, 215
Kłobukowski Miłosz 89, 215
Kłoda-Staniecko Bartosz 162, 215
Kosinski Joseph 187, 188, 210
Kotcheff Tedd 86, 209
Krajewski Marek 47
Kreczmar Tomasz 8, 216
Krzyształowicz Marcin 184, 207
Kubit Hubert 57, 166, 168, 215
Kubrick Stanley 125
Kunce Aleksandra 53, 54, 112, 215
Kurosawa Akira 39, 211

L

Lake Veronica 151
Lamb Mary 70, 209
Lang Fritz 139, 206
Lang Jessica 156
Lankosz Borys 88, 115, 184, 209
Larsson Stieg 47
Law Jude 128
Lawrence Jennifer 85
Ledger Heath 126

Lee Ang 47, 164, 190, 203, 205, 207
Lee Hyangjin 42–45, 47, 215
Lee Spike 67
Lee Thompson John 35, 156, 208, 211
Leterrier Louis 190, 207
Leto Jared 198, 204, 205
Leung Tony 66
Liman Doug 32, 210
Linda Bogusław 87, 182, 183
Linder Christoph 89, 213
Lisberger Steven 187, 210
Locke John 58, 217
Lorre Peter 22
Loska Krzysztof 39, 43, 44, 61, 138, 171,
177–180, 215, 217
Lubelski Tadeusz 30, 154, 182, 183, 215,
217
Lumet Sydney 95, 203
Lumière August 149
Lumière Louis 149
Lynch David 53, 55–57, 77, 82, 124, 125,
152, 164, 167, 172, 173, 199, 203, 204,
206, 207, 211, 218
Lyne Adrian 78, 204
Lyotard Jean-François 53, 155

M

MacDonald Peter 86, 209
Mach Jolanta 20, 217
Madonna 47
Madsen Ole Christian 119, 208
Manchevski Milcho 208
Mankell Henning 47
Mann Michael 109, 159, 164–167, 169,
170, 203–207, 211, 216
Marcela Mikołaj 10, 215
Marecki Piotr 65, 215
Margański Janusz 112, 216
Märling Måns 191, 192, 210
Marquand Richard 94, 95, 211
Marshall C.W. 106, 134, 215, 216
Marshall George 152, 203
Martel Frédéric 15, 216
McG 123, 210

McGinty Nichol Joseph zob. McG
 McGrath Patrick 61
 McGuigan Paul 209
 McLuhan Marshall 138
 McSorley Tom 181, 214
 Melosik Zbyszko 85, 86, 89, 91, 93, 216
 Melville Jean-Pierre 33, 39, 205, 209, 211, 218
 Mendes Sam 89, 209
 Menzel Jiří 163
 Michałkow Nikita 163
 Mignola Mike 189
 Miike Takashi 39, 44, 45
 Miller Anna 40, 216
 Miller Frank 8, 157, 158, 186, 193, 194, 209, 216
 Monroe Marilyn 78
 Moore Alan 149
 Moore John 46, 206
 Moore Julianne 178
 Mortenson Norma Jean zob. Marilyn Monroe
 Mostow Jonathan 123, 210
 Munroe Kevin 192, 204
 Murphy Cillian 161
 Murphy Tab 158, 159, 216

N

Naremore James 19, 23, 24, 27, 199, 200, 216
 Neeson Liam 54
 Niccol Andrew 138, 205
 Nichols Mike 33, 203
 Nieracka(-Ćwikiel) Agnieszka 87, 139, 213, 216
 Nietzsche Friedrich 19, 21, 213
 Niewolski Konrad 183, 208
 Noé Gaspar 15, 78, 82, 83, 115, 207, 211
 Nolan Christopher 12, 19, 32, 38, 45, 46, 53, 56–59, 63, 89, 91–93, 98, 111, 126, 148, 160, 161, 164–170, 203, 205–208, 210, 215
 Norrington Stephen 191, 192, 203, 206
 Norton Edward 109

Noyce Phillip 78, 209

O

O'Brien Charles 23
 Ochab Maryna 111, 213
 Olechnowicz Emilia 66, 216
 Olesen Annette K. 209
 Osbourne John Michael zob. Osbourne
 Ozzy
 Osbourne Ozzy 10
 Ostaszewski Jacek 103, 214
 Ott Brian L. 139, 216
 Ottoson Robert 14
 Ott Thomas 158, 159, 216
 Owen Clive 47

P

Pacino Al 165
 Padilha José 137, 209
 Page Ellen 161
 Pakula Alan J. 35, 80–82, 206, 209, 211
 Park Chan-wook 39, 43–45, 115, 207, 208
 Parker Alan 32, 205
 Park Grace 144
 Parker Oliver 118, 204
 Parks Gordon 67, 209
 Pasikowski Władysław 86–88, 115, 182, 183, 185, 206, 208, 214
 Pearce Guy 59, 152
 Peckinpah Sam 125, 155
 Penn Arthur 33, 203
 Petersen William 109
 Peterson Lowell 24, 34, 216
 Petri Elio 40, 210
 Pfister Wally 167
 Pieniążek Przemysław 16
 Pietrzyk Bartłomiej 136, 214
 Piotrowska Anita 125, 131, 216
 Piskorz Artur 166, 167, 216
 Pitrus Andrzej 61, 138, 214, 215
 Place Janey 24, 34, 77, 79, 216
 Plesnar Łukasz A. 57, 166, 215, 216
 Poe Edgar Allan 114

Polański Roman 25, 31, 32, 35, 153, 173,
 204, 205
 Popiełuszko Jerzy 182
 Porfirio Robert G. 19, 21, 24, 28, 33, 94,
 213, 216, 217
 Post Ted 35, 209
 Potter Tiffany 106, 134, 215, 216
 Proyas Alexander 19, 32, 58, 141, 144,
 207
 Przyłipiak Mirosław 48, 149, 162, 182,
 183, 216

R

Radkiewicz Małgorzata 86, 87, 216
 Rafelson Bob 10, 19, 31, 79, 156, 206
 Raimi Sam 173, 208
 Rao Dileep 161
 Ratner Brett 109, 204
 Ratoff Gregory 118, 204
 Refn Nicolas Winding 90, 91, 124, 203,
 204, 208, 210, 211
 Richardson Miranda 61
 Ricoeur Paul 112, 216
 Ritchie Guy 47, 128, 203, 209
 Rodriguez Robert 115, 158, 172, 186,
 187, 193, 194, 207, 209
 Ronikier Michał 8, 213
 Rorschach Hermann 61
 Rosati Weronika 184
 Rosi Francesco 40, 209
 Rusnak Josef 58, 138, 139, 210
 Ryan Meg 99

S

Sanders Steven M. 119, 159, 216
 Sartre Jean-Paul 141, 213, 216
 Schrader Paul 24, 30, 38
 Schwartz Ronald 14, 22, 31, 68, 216
 Schwartz Stefan 206
 Schwarzenegger Arnold 100, 133
 Scorsese Martin 35, 36, 64, 99, 110, 111,
 156, 178, 208, 210, 211
 Scott Ridley 10, 12, 32, 37, 123, 136,
 140–143, 173, 206–208

Scott Tony 47, 203
 Seed Paul 204, 209
 Seyfried Amanda 178
 Shapiro Alan 97, 211
 Sidorkiewicz Tomasz 46, 213
 Siega Marcos 210
 Siegel Don 31, 203
 Sikorska Karolina 15, 216
 Silver Alain 15, 21, 24, 26, 27, 31, 94,
 159, 213, 214, 216, 217
 Singh Gregg 46, 217
 Singh Navdeep 43, 206
 Singleton John 67, 204, 209
 Sitek Wojciech 138, 217
 Skwara Janusz 25, 217
 Slade David 192, 203, 205
 Smarzowski Wojciech 183, 204, 209
 Smith Basil 58, 59, 217
 Soderbergh Steven 116, 118, 164, 204
 Sowińska Iwona 13, 16, 30, 154, 183, 217
 Spacey Kevin 129, 152
 Spicer Andrew 23, 25–28, 32–39, 58,
 67–71, 94, 95, 116, 154, 155, 160,
 162–165, 169, 217
 Spielberg Steven 32, 209
 Stables Kate 80, 217
 Stachówna Grażyna 88, 217
 Stallone Sylvester 86, 205
 Stanwyck Barbara 77
 Stefaniec Wojciech 185, 186, 196, 213,
 217
 Stein Björn 191, 192, 210
 Stone Oliver 125, 211
 Stone Sharon 75, 76, 80, 214
 Strause Colin 123, 207
 Strause Greg 123, 207
 Suzuki Seijun 39, 207
 Swaim Bob 95, 206
 Swank Hilary 151, 152
 Sweet Heather Renée zob. Von Teese Ditta
 Swenson John 14, 18, 176, 217
 Syska Rafał 23–25, 28, 30, 33, 34, 57,
 103, 107, 110, 143, 153–155, 166, 173,
 215–217

Szyłak Jerzy 149, 162, 170, 182, 183,
216, 217

Ś

Świerczek Paweł 39, 43, 217

T

Tarantino Quentin 38, 125, 164, 167,
203, 204, 206, 208, 211

Tarkowski Andriej 77, 163, 218

Tatopoulos Patrick 191, 210

Taylor Alan 191, 210

Taylor Charles 131, 217

Theobald Jeremy 56

Toeplitz Jerzy 23, 217

Tschofen Monique 181, 214

Tuck Greg 20, 28, 60, 75, 152, 213–215,
217, 218

Tudor Andrew 20, 217

Turner Lana 156

U

Ursini James 14, 21, 94, 159, 213, 214,
216, 217

V

Van Horn Buddy 35, 208

Vardy M. (Ostatnie rozdanie) 207

Verhoeven Paul 10, 55, 75, 76, 100, 137,
173, 207–209

Vernet Marc 14, 18, 27, 28, 176, 217

Vidor Charles 74

Vint Sherryl 60, 62, 217

Von Teese Ditta 199

W

Wachowski Andy 58, 99, 123, 132, 133,
203, 206

Wachowski Lana 58, 99, 123, 132, 133,
203, 206

Wager Jans B. 32, 94, 217

Walsh Raoul 94, 205

Ward Elizabeth 14, 21, 94, 216, 217

Warner Jack 22

Washington Denzel 68, 69

Watanabe Ken 161

Watts Naomi 55

Webb Marc 191, 207

Welles Orson 22, 25, 30, 118, 161, 204,
207

Welsch Wolfgang 42, 45, 116, 218

Wenders Wim 102, 116, 161, 163, 164,
206, 207, 214

Werner Mateusz 125, 130, 218

Weschler Mathieu 15, 197, 210

West Simon 173, 204

Whitney John 24

Widen Gregory 126, 203

Wilder Billy 76, 208

Wilkożewska Krystyna 42, 45, 218

Williams Linda Ruth 79, 218

Williams Vanessa 10

Wilson Ruth 113

Winding Refn Nicolas zob. Refn Nicolas
Winding

Winner Michael 35, 211

Wiseman Len 55, 191, 208, 210

Włodek Patrycja 39, 218

Wong Kar-wai 39, 43, 47, 65, 66, 115,
203, 204, 209, 211, 216

Wood Elijah 187

Woo John 38, 203

Woollacott Janet 89, 213

Z

Zając Krystian 31, 32, 150, 151, 218

Zawadzka Maria 13, 20, 171, 213

Zemeckis Robert 194, 206

Ziman Ralph 10, 206

Zimmerman Robert Allen zob. Bob
Dylan

Zisigmond Vilmos 152

Zwiagincew Andriej 13, 15, 132, 205

Ž

Žižek Slavoj 77, 79, 82, 179, 218

Magdalena Kempna-Pieniążek

Neo-noir

The Dark Reflection of the Times of Crisis

Summary

Neo-noir. The Dark Reflection of the Times of Crisis is a book devoted to problems of new film *noir* genre. In the opening part, the author recapitulates previous definitions of this phenomenon, simultaneously proposing her own understanding of *neo-noir* as an aesthetics developing dynamically especially in the times of the broadly understood crises. The following chapters are of interpretative character. The author illustrates how *neo-noir* diagnoses crises present in the contemporary culture: identity, gender and epistemological crises, as well as these connected with doubt about humankind. The new cinema *noir* seems to be a reaction to all the questions regarding the status of film as a medium, and to crises affecting genres and conceptions of film authorship. The last chapter is devoted to “*neo-noir* touches” – the author follows the traces of elements of this aesthetics, among others, in the works of Atom Egoyan, in the Polish cinema and the contemporary film pop-culture, including the one which may be defined as design cinema.

Although the author grounds her analysis mainly in the film examples, she also refers to selected comic books (*Joker* by Brian Azzarello and Lee Bermejo), video games (*L.A. Noire*), music videos (*Who Is It?* by Michael Jackson), and even advertisements (*BMW series: The Hire*). The book not only contains studies and interpretations of works defined as *retro-noir* (such as *The Postman Always Rings Twice* by Bob Rafelson or *The Black Dahlia* by Brian De Palma), whose authors pay tribute to the classical black cinema, but also of numerous science fiction movies, (Ridley Scott's *Blade Runner*, *Terminator* and *Matrix* cycles, and *Battlestar Galactica* series), thrillers (*Basic Instinct* by Paul Verhoeven or *Jagged Edge* by Richard Marquand), and comic book adaptations (Christopher Nolan's cycle about Batman and Robert Rodriguez's *Sin City*). Simultaneously, the author refers to both Western and Asian cinematography (i.e. Hong Kong, Korean, Japanese and Indian).

Magdalena Kempna-Pieniążek

Neo-Noir **Der dunkle Spiegel der Krisenzeit**

Zusammenfassung

Das Buch ist dem Film Neo-Noir gewidmet. Im Anfangsteil rekapituliert die Verfasserin bisherige Definitionen des Phänomens und bringt eigene Definition vor, die für sie eine solche Ästhetik ist, die sich in verschiedenen Krisenzeiten sehr dynamisch entwickelt. Weitere Kapitel haben einen interpretatorischen Charakter. Die Verfasserin zeigt, auf welche Weise die in heutiger Kultur auftretenden Krisen von Neo-Noir diagnostiziert werden. Es sind: Identitätskrisen, Geschlechtskrisen, epistemologische Krisen und die damit verbundenen Krisen, dass der Mensch an der Idee der Menschlichkeit zweifelt. Neo-Noir scheint auch eine Reaktion auf allerlei Zweifel an dem Status des Filmes als eines Mediums zu sein, darunter auf die Krisen, in die die Filmgattungen und die Konzeptionen der Filmurheberschaft geraten. Das letzte Kapitel handelt über „Neo-Noir-Berührungen“. Die Verfasserin untersucht hier die einzelnen Elemente der Poetik, die u.a. in den Filmen von Atom Egoyan, in polnischer Kinematografie und in gegenwärtiger Filmpopkultur, als auch in der als Kino des Designs bezeichneten Filmkunst auftreten.

Obwohl sie hauptsächlich auf Filmbeispiele basiert, bezieht sie sich auch auf ausgewählte Comics (*Joker* von Brian Azzarello u. Lee Bermejo), Videospiele (*L.A. Noire*), Videoclips (*Who is it?* von Michael Jackson) und sogar Werbefilme (Filmreihe *BMW: The Hire*). In dem Buch werden besprochen und interpretiert nicht nur die Retro-Noir genannten Filme (*Wenn der Postman zweimal klingelt* von Bob Rafelson oder *Schwarze Dahlie* von Brian De Palma), deren Autoren dem klassischen Film Noir gedenken, sondern auch zahlreiche Science-Fiction-Filme (*Der Blade Runner* von Ridley Scott, Filmreihen: *Terminator* u. *Matrix*, Serie *Battlestar Galactica*), Thriller (*Basic Instinct* von Paul Verhoeven, *Das Messer* von Richard Marquand) und Comics-Adaptionen (Filmreihe *Batman* von Christopher Nolan, *Sin City* von Robert Rodriguez). In ihren Analysen beruft sich die Verfasserin sowohl auf westliche als auch asiatische (Hongkong, Korea, Japan, Indien) Kinematografie.

Przy tworzeniu grafiki na okładce i stronie działowej rozdziału czwartego
wykorzystano fotografie autorstwa
TOMASZA WIĘCKA

Redakcja
MAGDALENA BIAŁEK

Projekt graficzny okładki i stron tytułowych oraz działowych
ALEKSANDRA GAŹDZICKA

Projekt typograficzny i łamanie
PAULINA DUBIEL

Korekta
JADWIGA GAŹDZICKA

Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-416-5
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-417-2
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

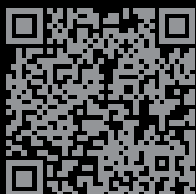
Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 14,5. Liczba arkuszy wydawniczych: 17,0. Cena 58 zł (+ VAT).
Publikację wydrukowano na papierze Sora Matt Plus 90 g/m², dostępnym w ofercie firmy Panta.
Do składu użyto kroju pisma Minion Pro oraz Candara.
Druk i oprawę wykonano w drukarni „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K. (ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław).

[Kup książkę](#)

Magdalena Kempna-Pieniążek

Neo-noir

Więcej o książce



CENA 58 ZŁ | ISSN 0208-6336
(+ VAT) | ISBN 978-83-8012-417-2
[Kup książkę](#)

